

Чернявская В.Е. Интертекстуальное взаимодействие как основа научной коммуникации. – СПб: Изд-во СПбГУЭФ, 1999. – 209с.

Чернявская В.Е. Интертекстуальность и интердискурсивность // Текст – Дискурс – Стиль. Коммуникации в экономике. – СПб: Изд-во СПбГУЭФ, 1999.

Штайн К.Э. Метапоэтика – «размытая» парадигма // Филологические науки. – 2007. – №6. – С. 41-50.

УДК 821.161.1: 82-31 / Вагинов

Е.Н. КАРАСЁВ
(Киев)

НАРРАТИВНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ РОМАНА К. ВАГИНОВА «КОЗЛИНАЯ ПЕСНЬ» (1928)

Аннотация.

Карасёв Е.Н. Нарративная организация романа К. Вагинова «Козлиная песнь» (1928).

Главной задачей данной статьи является анализ нарративных стратегий в дебютном романе Константина Вагинова «Козлиная песнь» (1928) сквозь призму реализации в нем категории амбивалентности, характерной для парадигмы абсурда. Основным объектом внимания становится система персонажей, которая включает в себя различные авторские маски, и нарратив как таковой.

Ключевые слова: абсурд, амбивалентность, нарративные стратегии, образ автора, авторская маска, авторская саморепрезентация.

Анотація.

Карасьов Є.М. Наративна організація роману К. Вагінова «Козлина пісня» (1928).

Головною задачею даної статті є аналіз наративних стратегій в дебютному романі Костянтина Вагінова «Козлина пісня» (1928) крізь призму реалізації в ньому категорії амбівалентності, характерної для парадигми абсурду. Головним об'єктом уваги стає система персонажів, що включає в себе різноманітні авторські маски, та наратив як такий.

Ключові слова: абсурд, амбівалентність, наративні стратегії, образ автора, авторська маска, авторська саморепрезентація.

Summary.

Eugene Karasiov. The narrative organization of K. Vaginov's novel "The Goat Song" (1928).

The main task of this article is to analyze the narrative strategies in Konstantin Vaginov's debut novel "The Goat Song" (1928) through the prism of realization of the category of ambivalence, characteristic for the paradigm of the absurd. The main field of the analysis is the system of characters, which includes various author's masks, and the narrative itself.

Key words: absurd, ambivalence, narrative strategies, author's image, author's mask, author's self-representation.

Творчество Константина Вагинова в последние годы вызывает довольно большой интерес у исследователей. В то же время, попытки рассмотрения его сквозь призму парадигмы абсурда носят эпизодический характер (стоит отметить работы О. Бурениной, системно сравнивающей авторские поэтики К. Вагинова и В. Набокова [1], и А. Герасимовой, рассматривающей творчество Вагинова в рамках поэтики ОБЭРИУ [2]), хотя изучение именно этого аспекта, на наш взгляд, может стать той оптикой, которая позволит представить художественную систему Вагинова в ее целостности, и, в результате, проанализировать в ней место парадигмы абсурда.

Как правило, в произведениях, относящихся к литературе абсурда, исследователи условно выделяют три уровня: повествовательный (нарративный), смысловой и стилевой, каждый из которых в свою очередь характеризуется реализацией определенных приемов и принципов [3-5 и др.].

Так, например, исследовательница абсурда О. Черноризкая в своей обстоятельной работе «Поэтика абсурда» отмечает, что на нарративном уровне абсурдистского произведения часто происходит нарушение единства героя и текста, поскольку таким образом реализуется центральный для поэтики абсурда принцип амбивалентности [3].

В контексте такого понимания абсурда, обозначим *цель данной статьи*: проследить особенности нарративной организации романа К. Вагинова «Козлиная песнь», в частности, изучив характерное для литературы абсурда нарушение единства героев и текста как такового. Отметим, что нарративные стратегии тесно связаны со спецификой образной системы,

а элементы абсурда в повествовании – с особой структурой образов, которые теряют целостность, распадаясь на осколки авторских масок и т.д.

Амбивалентность присуща не только образу автора, но и главным героям романа в принципе, в силу чего можно говорить об этом качестве как системообразующем в художественной системе романа «Козлиная песнь».

К примеру, амбивалентен Костя Ротиков, в доме которого: «Одна стена доверху была увешана и уставлена безвкусицей. Всякие копилки в виде кукушки, пепельницы пресс-папье в виде руки, скользящей по женской груди, всякие коробочки с «телодвижениями», всякие картинки в золотых рамах, на всякий случай завешенные малиновым бархатом. Книжки XVIII века, трактующие 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» [6, 78; все цитаты из романа даются по этому изданию с указанием страницы в круглых скобках].

Не является целостным персонажем и Миша Котиков, сочетающий в себе свои собственные качества и постепенно проявляющиеся (и начинающие доминировать) качества поэта Александра Петровича Заэвфратского, изучению жизни которого он посвятил жизнь.

По-своему амбивалентен и Неизвестный поэт, объединяющий в себе собственно Неизвестного поэта и человека по фамилии Агафонов (после «сумасшествия»).

Образ Тептелкина, на наш взгляд, ближе всего к единству, однако и он характеризуется «раздвоенностью сознания» (по мнению автора), а кроме того, борется за сохранение идеалов дружбы, невзирая на сплетни, действию которых периодически подвержен: «Но он стал замечать, что молодой человек, увлекающийся радио, действительно как-то слишком страстно целуется со своей матушкой. [...] И действительно заметил, что другой его знакомый с непочтенными людьми на «ты» и при встречах с ними виляет задом. А третий часто неестественно нервен. Но все же убе-

ждал сам себя Тептелкин, что все это пустяки, дружба выше всего на свете! Тут произносилась цитата из Цицерона» (с. 69).

Амбивалентен даже образ города, который, несомненно, может быть назван одним из центральных в романе: «Неизвестный поэт опустил лицо, почувствовал, что и город никогда не был таким, каким ему представлялся...» (с. 103) и т.д. Кроме того, отметим постоянные переходы «Петербурга» в «Ленинград» (начиная с Предисловий) и обратно, что, по Вагинову, кардинально меняет его сущность. Фактически, можно сделать вывод, что отмечаемая исследователями Вагинова миражность изображаемого им хронотопа – это пространственно-временная реализация более общей категории амбивалентности, присущей парадигме абсурда.

Немиметическая, с одной стороны, и амбивалентная, с другой, сущность романа «Козлиная песнь» заявлена Вагиновым в самом начале текста – путем использования двух Предисловий: «Предисловия, произнесенного появляющимся на пороге книги автором» (с. 12) и «Предисловия, произнесенного появившимся посередине книги автором» (с. 13). Тематический блок романа также заявлен в этих Предисловиях, однако в первом из них Автор говорит о себе в первом лице: «Петербург окрашен для меня с некоторых пор... [...] Не люблю я Петербурга, кончилась мечта моя» (с. 12), а во втором – в третьем лице: «...автор по профессии гробовщик [...] Вот сейчас автор готовит гробик двадцати семи годам своей жизни...» (с. 13). Таким образом, в первом Предисловии подчеркивается персонажная функция образа автора, а во втором – непосредственно авторская, демиургическая¹.

Проследим фиксацию образов автора-персонажа и автора-демиурга в тексте.

Первая глава романа, написанная от третьего лица, заканчивается метапрозаическим фрагментом, посвященным вопросу амбивалентности: «Пусть читатель не думает, что Тептелкина автор не уважает... [...] Как известно, существует раздвоенность сознания, может быть, такой раздвоенностью сознания и страдал Тептелкин, и кто разберет, кто кому при-

¹ «Авторская» и «персонажная» функция – по терминологии Норы Букс, применившей данные термины при анализе романа В. Набокова «Дар».

грезился – Филострат ли Тептелкину или Тептелкин Филострату» (с. 17) Если учесть, что Вагинов, по свидетельствам очевидцев и по замечаниям комментаторов соотносил себя с Филостратом, то данный фрагмент можно перекодировать следующим образом: кто разберет, кто кому придался – автор герою или герой автору. Сама возможность того, что это герой выдумал автора, разрушает единство автора, деконструируя его статус.

Следующая за этим фрагментом Интермедия интересна тем, что в ней демиургическое видение автора низводится до уровня очевидца: «По крайней мере часы на бывшей городской думе, а теперь на третьеразрядном кинематографе, показывают без десяти минут девять» (с. 17). Таким образом, в Интермедии совмещаются вызывающее вмешательство автора-демиурга в текст и фиксация его же (автора) персонажного статуса.

Глава IV. Тептелкин и Неизвестный поэт (с. 26-29) может быть рассмотрена в двух аспектах: во-первых, просто как беседа двух персонажей, а во-вторых (если принимать во внимание тот факт, что Вагинов соотносил себя с Неизвестным поэтом) – как разговор персонажа и автора, находящихся на одном уровне. При этом образ Неизвестного поэта может быть рассмотрен как один из константных для данного текста образцов авторской саморепрезентации – в пределах нарративного уровня.

Схожим образом организованы главы VII («Книга Тептелкина») и VIII («Неизвестный поэт и Тептелкин ночью у окна»), с тем уточнением, что глава VIII сделана намного более вызывающе: образцом саморепрезентации Вагинова становится образ сочинителя «Козлиной песни», разговаривающего со своим персонажем, т.е. находящегося на его уровне. Следовательно, образ автора-демиурга превращается здесь в образ автора-персонажа (одной из ипостасей которого на нарративном уровне уже является Неизвестный поэт). Такой характер главы обусловлен принципиальной важностью затронутой темы творчества: «Всю жизнь я старался в моих стихах показать трагедию, показать, что мы были светлые; вы же стремитесь всячески очернить нас перед потомством» (с. 40), «Мне искренно жаль, что вы живете в том мире, который изображаете» (с. 40). Обратим также внимание, что в начале главы автор-демиург (сочинитель романа) и автор-персонаж (Неизвестный поэт) спорят, друг с другом не соглашаются (то есть, одна авторская маска оказывается ближе к автор-

ской позиции), а в конце находящиеся на одном, персонажном, уровне Тептелкин и Неизвестный поэт (как пример саморепрезентации Вагинова в тексте) говорят на одном языке и совершенно согласны друг с другом.

Следующий важный для нашего анализа фрагмент текста – глава X, в подзаголовке которой Вагинов недвусмысленно отмечает демиургическое авторское начало – «Некоторые *мои* герои в 1921-1922 гг.» (с. 47, курсив наш).

В главе XI. Остров в тексте снова появляется Филострат, причем не только как упоминание, но уже как видение. Сближение образа Филострата с Вагиновым подчеркивается следующим текстом: «По-моему, должен появиться писатель, который воспел бы нас, наши чувства. – Это и есть Филострат, – рассматривая только что сорванный цветок, остановился неизвестный поэт» (с. 57). После видения Филострата Неизвестный поэт говорит: «Я предлагаю написать поэму, – говорил неизвестный поэт (когда видение рассеялось), – 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 осеменение, на бесславную смерть, ибо иной смерти для них сейчас не существует» (с. 58). То, что Неизвестный поэт называет этого будущего писателя Филостратом, указывает на крайне сложную систему авторских масок в романе: один из образов-репрезентантов автора фактически обнажает сюжет «Козлиной песни», которую должен будет написать некто, а, как было указано выше, этот некто по умолчанию сближен с Вагиновым-автором, то есть, в свою очередь, также является примером саморепрезентации Вагинова. В результате образуется своего рода стереоскопичность, поскольку разные уровни произведения (собственно повествовательный и метатекстовый) пересекаются.

Следующая ключевая сцена романа – «Страшный суд» в главе XV. Свои. Здесь в разговоре Неизвестного поэта с «высоким трибуналом» в лице Данте, Гоголя, Ювенала происходит возврат к идее о том, кто кого выдумал: автор героя или герой автора: «Я породил автора, – отвечает он

тихим голосом, – я растлил его душу и заменил смехом» (с. 73), «Я позволил автору погрузить в море жизни нас и над нами посмеяться» (с. 73). Фактически, здесь Неизвестный поэт будучи реализацией образа автора-персонажа, посягает на функцию автора-демиурга – и за это подлинный автор-демиург лишает его главного – стихов.

В главе XVIII. Тептелкину кажется, что за ним гонятся его друзья. – текст перебивается метатекстовой вставкой, актуализирующей демиургическую функцию повествователя: «Но мои герои пытались по-прежнему усидеть в высокой башне гуманизма и оттуда созерцать и понимать эпоху» (с. 84). Автор-демиург подводит итог существованию персонажей на определенном этапе, фиксирует ощущение безрадостного будущего. Немногим далее текст низводит повествователя до статуса автора-персонажа, подчеркивая его одноуровневость с Тептелкиным и другими: «Как все было ясно тогда, как все было прекрасно! Какие мы были светлые!» (с. 85).

В следующих двух главах (XIX. Междусловие, XX. Появление фигуры) Вагинов снова использует образ сочинителя «Козлиной песни» как способ авангардной по форме саморепрезентации. Повествование представляет собой рассказ сочинителя (автора-персонажа) о его походе в описанном автором-демиургом Петербурге, написанный от первого лица: причем, что характерно, в разговоре с букинистом сочинитель спрашивает того о Тептелкине, Ротикове и Котикове, но не спрашивает о Неизвестном поэте, поскольку, как было отмечено выше, два образа автора с доминирующей персонажной функцией в одном фрагменте существовать не могут.

Следующий фрагмент главы рисует картину, в которой автор-персонаж сидит со своими героями на ковре перед печью. Они начинают круговой рассказ, однако сочинитель и Неизвестный поэт напрямую по отмеченной причине не взаимодействуют. В конце главы следует текст: «Я подошел к зеркалу. Свечи догорали. В зеркале видны были мои герои, сидящие полукругом... [...] Наступило уже темное утро. Уже слышались фабричные гудки. И я вижу, как мои герои бледнеют и один за другим исчезают» (с. 89). Таким образом, в момент их постепенного исчезновения в авторе-персонаже начинает доминировать авторская функция, пре-

вращая его обратно в автора-демиурга, и приводя к выравниванию повествования.

Далее следует ровное повествование, вплоть до главы XXIV. Опытная мобилизация, которая содержит очередную метатекстовую ремарку, указующую на автора с доминирующей авторской функцией: «Началась опытная мобилизация... [...] И хотя мои герои не обладали никаким имуществом, все же им не хотелось отправляться вторично в могилу, хотя бы и психологическую» (с. 102).

После очередного фрагмента ровного повествования следует глава XXVII. Междусловие, в которой автор-демиург подводит новый итог бытию своих героев (женитьбе Тептелкина, сумасшествию Неизвестного поэта): «Собственно, идея башни была присуща всем моим героям. Это не было специфической чертой Тептелкина. Все они охотно затворились бы в Петергофской башне. Неизвестный поэт занимался бы в ней словогаданием. Костя Ротиков не отказался бы от нее как от явной безвкусицы. Пока я пишу, летит ненавистное время. В великом рассеянии живут мои герои по лицу Петербурга. Они не встречаются больше, не совещаются...» (с. 107). То безрадостное будущее, которое предощущалось в главе XVIII, здесь – уже данность.

В конце XXIX главы вновь появляется Филострат. Трагическое мироощущение Вагинова проявилось на нарративном уровне в низведении образа, служащего для наиболее полной саморепрезентации автора в тексте, способного воспеть жизнь и чувства таких героев, как Неизвестный поэт, Тептелкин и др. (т.е., отразить жизнь последних интеллигентов на руинах культуры), до уровня «составителя придворного романа»: «Вместе с Тептелкиным старел Филострат – теперь он стал для Тептелкина сухоньким бритым старичком с болтающимися кольцами на пальцах, составителем придворного романа. Еще некоторое время слабенькая и ненавистная тень следовала за Тептелкиным, наконец и она пропала» (с. 118).

Наряду с пессимистическим переосмыслением Вагиновым системы собственных авторских масок, в данном отрывке наблюдаем и возвращение к главному вопросу о Филострате: кто кого придумал – Тептелкин Филострата, или наоборот, с явным креном в сторону первого варианта («теперь он стал для Тептелкина»), хотя чуть ранее, в сцене Страшного

суда над Неизвестным поэтом, автор-демиург не только указывает на однозначное решение данного вопроса (он придумал героев), но и сверх того наказывает Неизвестного поэта, посягнувшего на его место, лишая его смысла существования.

В дополнение к этому, на наш взгляд, здесь также манифестируется принципиально амбивалентный характер обоих героев: в том смысле, что если Филострат отражает трагедию гибели культуры, то он придумал Тептелкина, а если он – лишь автор романа с ключом – то его придумал Тептелкин.

Дальше вплоть до главы XXXV следует повествование о том, как герои романа постепенно утрачивают свою избранность, обытовляются. Глава XXXV. Междусловие фиксирует переход автора из качества персонажа в качество демиурга и обратно, одновременно указывая на крах мечты и иллюзий о башне: «Я взял роман и поехал в Петергоф перечитывать его, размышлять, блуждать, чувствовать себя в обществе моих героев. От вокзала прошел к башне, присмотренной мной и описанной. Башни уже не было. [...] Я вижу своих героев стоящими вокруг меня в воздухе, я иду в сопровождении толпы в Новый Петергоф, сажусь у моря и, в то время как мои герои возносятся над морем, пронизанные солнцем, я начинаю перелистывать рукопись и беседовать с ними» (148-149). Данный фрагмент практически идентичен эпизоду с растворением героев в лучах солнца из главы XX, однако здесь сочетание таких выражений как «перелистывать рукопись» и «беседовать с ними» свидетельствует о единственном за весь текст случае неразличения (слияния) образов автора-персонажа и автора-демиурга.

Финал романа, после рассказа о трагической участи Тептелкина и его жены (главного героя, что подчеркивается вынесением его в финал), следует последняя метатекстовая вставка, подводящая общий итог романа: «Автор смотрит в окно. В ушах его звенит, и поет, и воет, и опять поет, и опять звенит и, 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!» (с. 161). Таким образом, указывая, что для его героев все кончено, Вагинов оставляет место надежде. Важность этого фрагмента, как и в Междусловиях и про-

чих метатекстовых фрагментах, подчеркивается акцентом на авторской функции образа автора.

Подводя итог, отметим, что важнейшими из уровней бытования категории амбивалентности для поэтики абсурда являются система персонажей (включая образ автора) и собственно нарратив. Центральными приемом расшатывания единства персонажей и единства текста является принцип нарративных смещений, реализующийся в романе «Козлиная песнь» путем постоянного чередования авторской оптики и оптики персонажной.

Системный характер принципа нарративных смещений позволяет говорить о его функциональной нагрузке. Среди центральных функций выделим следующие:

1. Нарушение единства героя (в особенности образа автора, организующего повествование).
2. Абсурдизация повествования как такового (нарушение реалистических конвенций, разграничивающих образ автора-повествователя и героев повествования).
3. Создание метаповествования (пересечения уровней приводят к стереоскопичной картине пространства в романе).
4. Мифологизация времени (на стыке различных оптик/разных метажанровых фрагментов разрушается обычное время повествования, оно становится дискретным, нивелируется принципиальное его значение для повествования, а в качестве константы выступает категория творчества, которое подчиняет категорию времени).

Таким образом, в аспекте реализации центрального для категории абсурда принципа амбивалентности роман Вагинова «Козлиная песнь» может быть рассмотрен как полноценный текст литературы абсурда, а кроме того – как важная веха в формировании парадигмы абсурда и комплекса абсурдизирующих приемов, окончательно сформировавшихся в русской литературе в конце 1930-х годов в творчестве В. Набокова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Буренина О. «Литература – остров мертвых» (Набоков и Вагинов) // Набоков: Pro et Contra. Т. 2. – СПб.: РГХИ, 2001. – С. 471-484;

2. А. Герасимова. Труды и дни Константина Вагинова // Вопросы литературы. – 1989. – № 12.

3. Черноризская О. Поэтика абсурда. – Т. 1. – Вологда, 2001.

4. Клюев Е.В. Теория литературы абсурда. – М.: УРАО, 2000.

5. Глостланова М. Гротеск в литературах Запада XX века // Художественные ориентиры зарубежной литературы 20 века. – М.: ИМЛИ РАН, 2002.

6. Вагинов К.К. Козлиная песнь: Романы / Вступ. статья Т. Л. Никольской, примеч. Т.Л. Никольской и В.И. Эрля. – М.: Современник, 1991. – 592 с.

УДК 821.161.1: 82-31 Кржижановский

А.Н. ШУБЕРТ, О.А. КОРНИЕНКО
(Киев)

РИТМ В НОВЕЛЛИСТИКЕ СИГИЗМУНДА КРЖИЖАНОВСКОГО (Статья вторая)

Аннотация.

Шуберт А.Н., Корниенко О.А. Ритм в новеллистике Сигизмунда Кржижановского (статья вторая)

В статье анализируются специфичные формы создания музыкального ритма в новеллах писателя: игра аллитеративных рядов, приемы экфрасиса и кодирования музыкальных фрагментов в словесной структуре текста, в частности, 23 сонаты (Аппассионаты) Бетховена в новелле «Сбежавшие пальцы» цикла «Сказки для вундеркиндов». Данные формы рассматриваются в контексте экспериментально-игровой поэтики Кржижановского, демонстрируя напряженный интеллектуальный поиск писателя на пути расширения изобразительности искусства за счет межвидового художественного синтеза.

Ключевые слова: ритм, смена аллитеративных рядов, экфрасис, кодирование тональности, октавы, зерна музыкальной темы.

Анотація.

Шуберт Г.М., Корнієнко О.О. Ритм у новелістиці Сигізмунда Кржижановського (стаття друга)

Стаття містить аналіз специфічних форм створення музичного ритму у новелах письменника: гри алітеративних рядів, прийомів екфрасису та кодування музичних фрагментів у словесній структурі тексту, зокрема 23 сонати (Аппассі-