

Мотив творчества в поэзии и прозе К. К. Вагинова

Станислав Сойнов

НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

Творческое наследие К. Вагинова не так уж и велико: четыре романа и несколько поэтических сборников, при жизни автора издававшиеся очень небольшими тиражами. Тем не менее, в 20-е и 30-е годы К. Вагинов был фигурой весьма заметной в литературной жизни Ленинграда, его творчество привлекало внимание достаточно большого круга читателей и литературоведов, в особенности его близких друзей Л. Пумпянского и М. Бахтина. Впоследствии, когда М. Бахтина попросили рекомендовать для издания в Италии какой-либо русский роман начала XX века, он предложил опубликовать именно роман К. Вагинова "Труды и дни Свистонова". В послевоенные годы произведения К. Вагинова были забыты (это объясняется причинами идеологического характера). Они не переиздавались и хранились либо в архивах, либо в памяти знавших его людей. В последние годы интерес к произведениям К. Вагинова возобновился с новой силой: его произведения переиздаются, началось исследование его поэзии и прозы как в нашей стране, так и за рубежом.

Творчество К. Вагинова исследовано далеко не полностью, пока еще нет больших монографий и теоретических работ, но в то же время такие ученые, как Б. Я. Бухштаб, Т. Л. Никольская, О. В. Шиндина, А. Герасимова, Й. Ван Бак, А. Пурин уже наметили в своих работах ряд основных тем и мотивов, характерных для художественного мира К. Вагинова.

При исследовании мотива творчества в произведениях К. Вагинова важным представляется рассмотрение проблемы поэтического слова и ритма.

Один из героев романа «Козлиная песнь» — Неизвестный поэт - так говорит о словах: «Поэзия — это особое занятие... 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»¹. Название одного из прижизненных сборников К. Вагинова «Опыты соединения слов посредством ритма» раскрывает для нас конструктивную модель этого соединения или сопоставления слов в стиховом ряде. Ритм становится той силой, которая, соединяя, организуя слова в стиховом ряде, заставляет их взаимодействовать: «...протягивается рука смысла из-под одного слова и пожимает руку, появившуюся из-под другого слова...»². Ю.Н. Тынянов так пишет об этом взаимодействии: «... стих обнаружился как система сложного взаимодействия, а не соединения; метафорически выражаясь, стих обнаружился как борьба факторов, а не как содружество их»³, и далее «...специфический плюс поэзии лежит именно в области этого взаимодействия, основой которого является конструктивное значение ритма и его деформирующая роль относительно факторов другого ряда.»⁴.

Взаимодействие, возникающее между словами как элементами ряда, синтагмы носит смысловой характер (это видно на примере ранее приведенной цитаты из «Козлиной песни»), то есть слова, подчиняясь конструктивному фактору ритма, определенным образом деформируясь, раскрывают свои смыслы: «Слова должны сочетаться так, чтобы от соседства их возникло сияние и некое волшебство, именуемое очарованием. Для сего не надобно и недопустимо брать слова, означающие один разряд предметов, но необходимо сочетать до сих пор не сочетаемые» («Монастырь Господа нашего Аполлона»)»⁵.

В этом и заключается особый динамизм поэзии как художественной формы, а именно, предельная насыщенность стиха смыслами, прорастание смыслов из взаимодействующих элементов стихотворного ряда (слов). «Будучи внесен в стиховой ряд, любой элемент прозы (в нашем случае слово - С.С.) оборачивается в стихе своей иной стороной, функционально выдвинутой, и этим дает сразу два момента: подчеркнутый момент конструкции - момент стиха - и момент деформации необычного объекта»⁶. Слово предстает как некий сосуд, в котором заключены смыслы, актуализация их возможна лишь в случае внесения слова в ряд однородных элементов - слов, которые заставляют слово «сиять» («чтобы от соседства их возникло сияние»), то есть наполняться смыслом, значением.

Таким образом, область смыслов в линейном ряде стиха перемещается из слова как звуковой оболочки на границу между словами. Как мы уже замечали выше, это происходит в результате взаимодействия слов как элементов стихотворного ряда, взаимодействия, возникшего на основе ритма.

Ритм выступает в стихе как фактор содержательный: «Как всякий элемент поэтической формы, ритм участвует в конструировании содержания. Ритм сопоставляет явления близкие и далекие, сходные и противоположные... Многообразные сопоставления, осуществляемые посредством ритма, дают, в частности, возможность достижения той сжатости, которая является внутрен-

¹ К.К. Вагинов. Козлиная песнь: Романы. М., 1991. С.83.

² Там же. С.83.

³ Ю.Н. Тынянов. Проблема стихотворного языка // Литературный факт. М., 1993. С.33.

⁴ Там же. С.34.

⁵ К.К. Вагинов. Указ. соч. С.485.

⁶ Ю.Н. Тынянов. Указ. соч. С.52.

ним законом поэтического искусства (максимально широкое содержание, выраженное на минимальном словесном пространстве)»⁷.

Следует сразу оговориться о том, какой смысл мы вкладываем в понятие ритма. Стиховой ритм, с точки зрения Е.Г. Эткинда, может быть: тоническим (соотношение между стиховыми строками по количеству ударений), силлабическим (соотношение между стиховыми строками по количеству слогов), синтаксическим (соотношение между стиховыми строками по наличию определенных синтаксических конструкций), строфическим (членение произведения на строфы), каталектическим (соотношение клаузул), интонационным (наличие интонационных конструкций). Как видно из этой классификации, виды стихового ритма весьма разнообразны и метрическая организация стиха (ее часто и называют ритмом) является лишь одним из его видов: «Ритм иногда совпадает с метром, но чаще не совпадает, хотя строится на метрической основе»⁸. Мы придерживаемся концепции ритма Е. Г. Эткинда и вслед за ним считаем, что существует несколько уровней ритмической организации материала.

Кроме того, взаимодействие слов происходит в результате простого соположения их в синтагме, то есть при непосредственном акте употребления. В.М. Солнцев пишет: «В силу принципа линейности расположения единиц языка при функционировании и обусловленного этим принципом линейного развертывания речевой цепи, единицы языка, образующие эту цепь, непосредственно следуют одна за другой, вступая в отношения актуального взаимодействия»⁹. Слова, являясь единицами языка, вступают во взаимодействие в силу принципа линейности и в обычной речи, в прозаическом тексте и т. д. Стихотворная форма актуализирует данное взаимодействие, усиливая его и делая его одним из своих характерных признаков.

Идеи формалистов о конструктивной, деформирующей роли факторов одного ряда относительно факторов другого ряда оказались актуальными и для другой поэтической среды — для заумников. А. Крученых в своей работе «Фактура слова» говорит о том, что существует структура слова или стиха и существует фактура, то есть преобразование составных частей слова или стиха: «Структура слова или стиха — это его составные части (звук, буква, слог и т. д.)... Фактура слова — это расположение этих частей... фактура - это делание слова, конструкция, наложение, накопление, расположение тем или иным образом слогов, букв и слов»¹⁰. Ж.-Ф. Жаккар замечает, что А. Крученых выделяет наряду со множеством фактур, ритмическую фактуру, но актуальным для зауми является прежде всего звуковая и слоговая фактуры, то есть конструирование, построение новых слов за счет разрушения старых. Конструирование словесного материала на фонетическом и слоговом уровнях своей целью имеет такую же смыслоизвлекающую функцию, какую мы отметили у К. Вагинова при конструировании словесного материала на уровне лексем с

⁷ Е.Г. Эткинд. Ритм поэтического произведения как фактор содержания // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974. С.120.

⁸ Е.В. Волкова. Ритм как объект эстетического анализа // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. С.76.

⁹ В.М. Солнцев. Язык как системно-структурное образование. М., 1977. С.267.

¹⁰ А. Крученых. Фактура слова. М., 1923 (цит. по: Ж.-Ф. Жаккар. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995. С.19).

помощью ритма: «... воздействуя на внешние структуры языка влиять на его внутреннюю структуру, а именно - на смысл»¹¹.

Заметим еще раз, что слова, согласно концепции К. Вагинова, раскрывают свои смыслы не столько в парадигматическом плане, то есть как носители определенных значений, сколько в плане синтагматическом, в самом процессе внесения их в линейный ряд. Сопоставленные, соединенные ритмом слова только в своем динамическом взаимодействии способны актуализировать смыслы. Безусловно, это объясняется порождающими свойствами контекста — непосредственного акта словоупотребления, при котором слова «обрастают» смыслами, но слово, по К. Вагинову, имеет их в себе изначально, а контекст лишь только актуализирует аккумулярованные в лексеме значения.

В книговрацалищах летят слова.
В словохранилищах блуждаю я.
Вдруг слово запоет как соловей -
Я к лестнице бегу скорей,
И предо мною слово точно коридор,
Как путешествие под бурною луной
Из мрака в свет, со скал береговых
На моря беспредельный перелив.
«Музыка» (1926)

Слово в данном поэтическом тексте предстает бесконечным пространством, которое мы можем интерпретировать как бесконечное пространство смысла, заложенного в слове. Это бесконечное пространство представлено образами лестницы и коридора. Эпитет «беспредельный», использованный по отношению к морю, которое появляется в последней строке, подтверждает наше предположение о бесконечности смыслового пространства слова. Слово и морская стихия оказываются связанными. Эта связь представляется нам весьма содержательной и требующей отдельного рассмотрения.

М. Эпштейн следующим образом объясняет связь поэтической стихии и морской стихии: «... ритм - явление настолько универсальное, что поэтические размеры вполне органично находят себе соответствие в музыке планетных сфер, в гармоническом говоре валов... Стихи и море - две стихии, которые переливаются одна в другую, катя по всему мирозданию упругие волны»¹². Это уподобление морской стихии и поэзии проявляет себя в так называемом поэтическом комплексе моря (по выражению В.Н. Топорова). Поэтический комплекс моря, то есть непосредственно проявляющая себя в стихах «морская ситуация», достаточно традиционен. Широкое развитие данная тематика получила, например, в поэзии русского и зарубежного романтизма. Для романтической традиции, по замечанию В.Н. Топорова, было характерно изображение моря как некоего реального природного объекта, обладающего к тому же свойствами, которые «... легко становятся знаком иных семантических матриц... и «заместителем» других образов - человека, в частности само-

¹¹ Ж.-Ф. Жаккар. Даниил Хармс и конец русского авангарда. С.19.

¹² М.Н. Эпштейн. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990. С.13.

го поэта».¹³ В.Н. Топоров называет такого рода ситуацию «традиционным» типом морского комплекса. Как мы увидим ниже, этот тип морского комплекса важен и для творчества К. Вагинова.

В.Н. Топоров выделяет также и «нетрадиционный» комплекс моря, в котором «описывается не собственно море (или, если сказать точнее, описание моря не является в этом случае главной целью, но подчинено существенно иным, более важным задачам), а нечто иное, для чего море служит лишь формой описания («морской» код «неморского» сообщения), своего рода глубинной метафорой. Точнее было бы сказать, что описывается не само море, не только оно, а нечто с морем как зримым ядром связываемое, но неизмеримо более широкое, чем просто море; скорее - «морское» как некая стихия и даже - уже и точнее - принцип этой стихии, присутствующий и в море и вне его, прежде всего в человеке»¹⁴.

«Принцип» морской стихии - постулировал М. Эпштейн — ритмичность. Заметим, что ритм возводится К. Вагиновым в один из основных принципов поэзии. Морская стихия является, по выражению В.Н. Топорова, «своего рода глубинной метафорой»¹⁵ чего - то «более широкого и глубокого», в нашем случае — поэзии.

В стихотворении «Поэзия есть дар в темнице ночи струнной» (1924) К. Вагинов пишет:

Припоминаю лестницу в цвету,
По ней взбирался я со скрипкой многотрудной,
Чтоб волнами и миром управлять.

Становится ясно, что под словом «волны» подразумевается морская стихия, которая выступает «глубинной метафорой» поэзии (собственно, она и является темой данного стихотворения). Объектом авторских интенций является как раз стихия поэтического, наделяемая разного рода содержательными характеристиками, которые станут важными для нас при дальнейшем рассмотрении природы поэтического у К. Вагинова:

Поэзия есть дар в темнице ночи струнной
Пылающий, неожиданный и глухой.

В одном из стихотворений 1923 года речь идет о стихе, шире - поэзии. Это заявлено в первых двух строках:

Крутым быком пересекая стены,
Упал на площадь виноградный стих.

К. Вагинов следующим образом уподобляет стих (поэзию) морской стихии:

И возвышает голос он (стих - С.С.),

¹³ В.Н. Топоров. О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах // В.Н. Топоров. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995. С.578.

¹⁴ Там же. С.578.

¹⁵ Там же.

И голосом подобен
Набегу волн, сбивающим дома.

Целый ряд поэтических текстов К. Вагинова позволяет говорить об устойчивой «морской» метафоре, встречающейся практически во всех сборниках и циклах поэта (исключением в данном случае является сборник «Путешествие в хаос», где такого рода метафоры не были нами обнаружены)¹⁶.

Выше мы цитировали слова В.Н. Топорова о том, что в «традиционном» типе морского поэтического комплекса море становится «заместителем» других образов - человека, в частности самого поэта.¹⁷ Позволим себе процитировать полностью стихотворение 1930 года:

Хотел он, превращаясь в волны,
Сиреною блеснуть,
На берег пенистый взбегая,
Разбиться и лететь.
Чтобы опять приподнимаясь,
С другой волной соединяясь,
Перегонять и петь,
В высокий сад глядеть.

В этом стихотворении лирический герой изъявляет желание превратиться в волны, то есть слиться с морской стихией. Кроме того, одним из его желаний является желание «петь» для нас важное, потому что оно является синонимом творения, написания стихов¹⁸. В другом стихотворении лирический герой воплощает в себе морскую стихию как пространственный объект:

Темнеет море и плывет корабль
От сердца к горлу сквозь дожди и вьюгу
Но нет пути и пухнут якоря
Горячим сургучом остекленели губы...

Количество текстов, в которых эксплицировано уподобление лирического героя и морской стихии столь велико в поэтическом наследии К. Вагинова, что мы ограничимся лишь отдельными примерами.

Поэт, ты должен быть изменчивым, как море, -
Не заковать его в ущелья гулких скал.
(Ноябрь 1922)

О море, нежный братец человеческий,
Нечеловеческой тоски исполнен я.
(1923)

¹⁶ Так или иначе мотив моря присутствует и в этом сборнике, но на наш взгляд не обладает той значимостью, которую он принимает в позднем творчестве.

¹⁷ В.Н. Топоров. С.578.

¹⁸ Это актуально не только для творчества Вагинова, но и для культуры вообще. Достаточно вспомнить миф о певце-поэте Орфее, являющимся одним из центральных в творчестве Вагинова.

Да, человек подобен океану,
 А мозг его подобен янтарю,
 Что на берегах лежит, а хочет влиться в пламень...
 ... Да, тело - океан, а мозг над головою
 Склонен в зрачки и видит листный сад...
 («Поэма квадратов»)

Таким образом, поэт становится воплощением морской, а точнее, поэтической стихии, тем локусом, в котором поэтическое сосредотачивается и проявляется. В.Н. Топоров пишет о «соотношении сил, которые управляют творчеством... о том, что говорит через поэта, который в таком состоянии ощущает себя только поводом и опорой для чего-то другого, большего, чем он»¹⁹. Это большее и есть поэзия, которая говорит за поэта, выступающего скриптором в первоначальной стадии творения. В романе «Козлиная песнь», возникающий время от времени в ткани повествования образ автора, являющийся одним из полноправных героев романа (на это указывает и О.В. Шиндина²⁰) говорит: «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»²¹.

Морская стихия в понимании поэта - творца становится тождественна поэзии, являясь ее источником²², порождающим началом. Можно предположить, что если морская стихия является «глубинной метафорой» поэзии, то она соответственно становится изоморфна и языку вообще. В.Н. Топоров цитирует слова Б. Пастернака из романа «Доктор Живаго»: «Соотношение сил, управляющих творчеством, как бы становится на голову. Первенство получает не человек и состояние его души, которому он ищет выражения, а язык, которым он хочет его выразить»²³.

К. Вагинов пишет: «целый мир возник для меня в языке и поднялся от языка». Мир, о котором говорит К. Вагинов, есть результат непосредственного акта творения и это указывает на его связь с языком, поэзией и самим творческим актом. Еще одним доказательством того, что мир этот связан с языком, является то, что «возник» он от сопоставления слов. Специфике этого мира будет уделено место ниже, заметим лишь, что он осмысливается поэтом-творцом как сакральная реальность, альтернативная присутствующей здесь и сейчас. Этой альтернативной реальностью является литература, понимаемая с точки зрения ее креативности, то есть реальности, искусственно созданной поэтом-творцом.

Теперь мы подходим вплотную к еще одному аспекту этой проблемы - связи поэзии и поэтического творчества с морской стихией в свете архаичной

¹⁹ В.Н. Топоров. Указ. соч. С.593.

²⁰ О.В. Шиндина. Роман Вагинова «Козлиная песнь» в античной перспективе // Все для студента: Выпуск 2 (лазерный носитель информации).

²¹ К.К. Вагинов. Указ. соч. С.86.

²² Заметим, что одной из основных мифологических аналогий поэзии, является Кастальский ключ и источник Ипокрена, из которых должны были пить поэты, дабы стать таковыми.

²³ В.Н. Топоров. Указ. соч. С.615.

мифологема творения из моря (или океана как первичной субстанции), которая прослеживается практически во всех архаичных техниках мифотворения.

Е.М. Мелетинский, рассматривая различные типы мифов, говорит об их особом типе - мифах о творении из морской стихии как одних из самых распространенных в древнем мире: «Представление о первичности морской стихии, из недр которой возникает и создается земля, имеет в сущности, универсальный характер, и это представление можно найти почти во всех мифологиях мира, начиная с австралийской»²⁴. Мифы о творении из первичного океана Нун были распространены в древнем Египте, в Шумере центральным мифом - творения является миф о происхождении всего живого из Абцу - первоначальной морской бездны.

В.Н. Топоров излагает ряд древнеиндийских мифов двух типов, точнее двух типов версии творения «... из мирового яйца (hiraṇya- garbha-) ведийской и индуистской традиций, плавающего, покачиваясь, на волнах первозданного океана, и из уплотнения водной стихии»²⁵.

Актуальным для нас является не аксиология данного типа мифов, а лишь сам факт наличия такого рода практик в культуре. Сравнение и уподобление поэзии морской стихии, рассмотренное в ракурсе такого рода архаичных мифологических практик, становится для нас значимым с точки зрения присутствия и в поэзии, и в морской стихии элемента творчества, столь важного для К. Вагинова. Лирический герой, имеющий в стихах статус поэта и воплощающийся в морской стихии, уподобляемый ей, становится не просто носителем поэтического, но и его непосредственным творцом, приобретая таким образом статус мифологического культурного героя, творящего миры.

Для того чтобы тот или иной набор слов, записанный поэтом, стал эстетическим фактом, то есть наполнился художественным смыслом, необходимо определенным образом организовать, упорядочить элементы ряда. В одном из стихотворений 1924 года К. Вагинов пишет:

Но забываюсь часто, по-прежнему
Безмысленно хватаю я бумагу -
И в хаосе заметное сгущенье,
И быстрое движенье элементов,
И образы под яростным лучом.

В этом стихотворении появляется мотив хаоса. В хаосе происходит «...заметное сгущенье / И быстрое движенье элементов...» лишь только начинается творческий акт («Безмысленно хватаю я бумагу»). Смысл данного отрывка становится достаточно прозрачным, если рассматривать его в ракурсе представлений о ритме как конструктивной силе упорядочивающей («заметное сгущенье») элементы стиха - лексемы и несущей смыслоизвлекающую функцию.

Данный отрывок приобретает дополнительную значимость, если анализировать его с точки зрения древнейших мифологических практик. Мы постарались показать дальнедействующую взаимосвязь между поэзией и морской стихией, которая в стихах К. Вагинова предстает «глубинной метафорой» (Топоров) поэзии и творчества вообще. Е.М. Мелетинский пишет: «Хаос большей частью конкретизируется как мрак или ночь, как пустота или зияю-

²⁴ Е.М. Мелетинский. Поэтика мифа. М., 1976.

²⁵ В.Н. Топоров. Указ. соч. С.584.

шая бездна, как вода или неорганизованное взаимодействие воды и огня... Превращение хаоса в космос оказывается переходом от тьмы к свету, от воды к суше... от бесформенного к оформленному»²⁶.

Мы уже ссылались на представления о первичности морской стихии, которая в мифологических представлениях реализуется как первичный океан, первоначальная бездна и т. д. Таким образом мотив хаоса становится практически равнозначным мотиву морской стихии. Можно сделать вывод, что поэзия, следовательно, уподобляется хаосу, который должен быть организован, упорядочен, стать «оформленным». Поэзия в хаотическом состоянии оформляется, упорядочивается прежде всего ритмом, который организует элементы хаоса (поэзии) - слова.

Поэт предстает как творец - демиург, созидаящий космос, другую реальность («Таким образом в юности моей, сопоставляя слова, я познал вселенную и целый мир возник для меня в языке и поднялся от языка»²⁷). Е.М. Мелетинский пишет: «В космогонических мифах развитых мифологических систем упорядочивающая деятельность богов более ясно и полно осознается как преобразование хаоса, то есть состояния неупорядоченности, в организованный космос, что составляет в принципе главнейший внутренний смысл всякой мифологии»²⁸. Поэт предстает в демиургической функции созидателя космоса. Именно в силу этого поэт, по К. Вагинову, ощущает магическую силу поэзии, связанную со своими сверхличностными характеристиками.

Искусство по К. Вагинову требует превращения хаоса в космос, то есть упорядочивания, осмысления: «Вы стремитесь к бессмысленному искусству. Искусство требует обратного. Оно требует осмысления бессмыслицы. Человек со всех сторон окружен бессмыслицей. Вы написали некое сочетание слов, бессмысленный набор слов, упорядоченный ритмовкой, вы должны взглянуться, вчувствоваться в этот набор слов; не проскользнуло ли в нем новое сознание мира, новая форма окружающего»²⁹. И еще одно высказывание неизвестного поэта о природе творчества: «Мои стихи... может быть, совсем не стихи. Может быть, они оттого так действуют. Для меня они иносказание, нуждающийся в интерпретации специальный материал»³⁰.

Первоначальная стадия творения — «бессмысленное» выписывание слов творцом. Уже после этого происходит осмысление, интерпретация, упорядочивание написанного. Нас будет сейчас интересовать именно эта первая стадия творения текста, в которой проявляется иррациональная природа творческого акта у К. Вагинова.³¹

В одном из ранее цитированных нами стихотворений К. Вагинов пишет: «Поэзия есть дар в темнице ночи струнной / Пылающий, неожиданный и глухой».

В стихотворении 1922 года есть такие строки: «Я потерял морей небесных пламень, / Я потерял лирическую кровь». В повести «Монастырь Господа нашего Аполлона» К. Вагинов пишет: «Что есть кровь стиха? Ритм его от

²⁶ Е.М. Мелетинский. Указ. соч. С.206.

²⁷ К.К. Вагинов. Указ. соч. С.86.

²⁸ Е.М. Мелетинский. Указ. соч. С.205.

²⁹ К.К. Вагинов. Указ. соч. С.73-74.

³⁰ Там же. С.44.

³¹ Вторую стадию, следуя логике наших рассуждений, назовем «рациональной», так как именно на этой стадии происходит превращение текста в эстетический объект.

начала печали или радости бегущий». Как мы уже говорили выше, ритм является одной из наиболее значимых характеристик поэтического текста. Одной из характеристик становится, таким образом, огонь, «пламень», так как под «лирической кровью», опосредованно, через ритм, подразумевается поэзия. Морская стихия, в свою очередь, является «глубинной» метафорой поэтического. С этой точки зрения большую значимость приобретает следующий отрывок из «Поэмы квадратов»:

Да, человек подобен океану,
А мозг его подобен янтарию,
Что на берегах лежит,
А хочет влиться в пламень...
Да, тело - океан, а мозг над головою
Склонен в зрачки и видит листный сад...

В этом отрывке актуализируется антиномия: мозг/океан, пламень. Выше мы привели ряд примеров, доказывающих то, что «пламенность» — одна из характеристик поэзии. Океан же является неким «символом» поэзии, ее «глубинной метафорой». Мозг, то есть рациональное, организующее начало отъединяется от поэзии («океана»), становится противопоставленным ей. (В стихотворении это представлено в пространственном соотношении: берега и океан).

Поэзия, как и морская стихия, что уже отмечалось, несет в себе хаос, то есть то, что принципиально противоположно какой-либо организованности, упорядоченности. Под словом «мозг» имеется в виду именно это упорядочивающее, разумное начало, мозг «лежит на берегах», то есть не имеет отношения к природе поэтического. Вспомним, что в самом процессе творческого акта, первоначально имеет место лишь беспорядочное, бессмысленное написание слов («Безмысленно хватаю я бумагу»), а уже после этого наступает осмысление, организация хаоса поэтического текста.

В уже приводившемся нами стихотворении «Поэзия есть дар...» мы отметим следующие строки:

Так в юности стремился я к безумью,
Загнал в глухую темь познание мое,
Чтобы цветок поэзии прекрасной
Питался им как пищею родной.

Непременным условием существования поэзии является не столько отсутствие познания, рационального упорядочивания хаоса, сколько наличие у поэта - творца безумия, без которого процесс творчества становится невозможным. Мы уже говорили о том, что бессмысленность, безумие, иррациональность, хаотичность характеризуют первый этап творческого акта — беспорядочное выписывание слов на бумагу, затем наступает следующий этап — организация написанного при помощи ритма, осмысление, организация хаоса, который является внутренним содержанием поэтической стихии. К. Вагинов пишет: «Вот человек ... у которого было в руках безумие и он не обуздал его, не понял его, не поставил служить человечеству»³².

³² К.К. Вагинов. Указ. соч. С.45.

Именно в этом «обуздании безумия» и заключается уже момент рационального, упорядочивающего действия, направленного на осмысление данного поэту безумия. Герой романа «Козлиная песнь» Неизвестный поэт, чувствуя упадок творческих сил и невозможность, что-либо писать, искусственно пытается сойти с ума, то есть возратить безумие, «чтобы цветок поэзии прекрасной питался им как пищею родной». Попытка Неизвестного поэта завершается неудачей и выглядит как профанация сакральной для творца, по К. Вагинову, категории безумия. Наличие антиномии сакральное / профанное по отношению к безумию как к необходимому условию творения поэтического текста представляется нам закономерным. В романе «Козлиная песнь» Образ автора говорит о безумии: «...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*)»³³. Безумие наделяется содержательной характеристикой «священное», то есть становится сакральной категорией. Опьянение, появляющееся в связи с сакральным безумием, отсылает нас к культу умирающего и воскресающего бога Диониса. Одним из обязательных атрибутов дионисийских шествий, проводившихся в рамках праздников урожая, в частности, во время сбора винограда в Древней Греции было опьянение, воспринимавшееся как сакральное, посредством которого адепты приобщались к своему божеству — Дионису.

О.В. Шиндина так пишет об отражении дионисийского культа у К. Вагинова: «Разнообразно представленная в "Козлиной песни" дионисийская тема обусловила исключительную насыщенность романа описаниями необычных, ненормативных психических состояний, "восходящими", вероятно, к экстатическому характеру культа Диониса, насылающего на человека священное безумие, лишаящего его памяти. Сказанное, в частности, относится к стремлению НП к сумасшествию, понимаемому как обязательное условие художественного постижения мира»³⁴.

Священное безумие и опьянение — есть погружение в иррациональное, неупорядоченное, есть погружение в хаос (Вспомним один из первых сборников К. Вагинова «Путешествие в хаос»). «В этом священном хмеле и оргийном самозабвении мы различаем состояние блаженного до муки переполнения, ощущение чудесного могущества и преизбытка силы, сознание безличной и безвольной стихийности, ужас и восторг потери себя в хаосе»³⁵.

В. Иванов говорит в этом отрывке об ощущениях человека, причастного мистериальным таинствам культа Диониса. Важно то, что адепт ощущает стихийность, хаос как доминанту своего мировосприятия, в то же время чувствуя собственное могущество и силу. Сходным образом и поэт - творец является, по нашему мнению, в первоначальной стадии творения безличным субъектом, вмещающим в себя хаос, эксплицированный в образе морской стихии, которая в свою очередь есть метафора поэтической стихии, а шире - языка.

Главная антиномия космос / хаос, включающая в себя следующие пары признаков: упорядоченное/ неупорядоченное, разумное / безумное проявляется в своем новом аспекте, если рассмотреть ее в контексте противопоставле-

³³ Там же. С.25.

³⁴ О.В. Шиндина. Указ. соч.

³⁵ В.И. Иванов. Ницше и Дионис // В.И. Иванов. Родное и вселенское. М., 1994. С.29.

ния Дионис/Аполлон. В. Иванов в своей работе³⁶ излагает миф об Эврипиле. Во время захвата Трои Эврипилу, фессалийскому царю, достался ковчег, в котором находился идол Диониса, увидев изображение бога, царь становится одержимым и за излечением отправляется к Аполлонову треножнику. Там Эврипил получает ряд указаний, следуя которым он исцеляется от своего недуга и, учредив почитание Диониса, умирает.

Таков миф. Наиболее значимым для нас является то, что Эврипил обращается за исцелением от одержимости к Аполлону, который манифестируется как бог, принципиально отрицающий безумие и следовательно могущий излечить от него. В. Иванов замечает о чертах культа Аполлона: «...оформливающие, скрепляющие и центростремительные»³⁷. Становится ясно, что антиномия Аполлон / Дионис с ранее описанными нами антиномиями упорядоченное / неупорядоченное, разумное / безумное соотносится как центральная и периферийные. Аполлон становится олицетворением разумного, упорядочивающего начала в культуре, противопоставление его Дионису в этом аспекте укладывается в рамки антиномии космос / хаос.

Выше мы разделяли творческий акт на две стадии: первая - безумная, «безмысленная», иррациональная; вторая - упорядочивающая, разумная. Первую стадию творческого акта можно соотнести со стихией хаоса, который должен, упорядочиваясь творцом, осмысливаясь, превратиться в космос на второй стадии творения. Исходя из вышеизложенного, назовем первую стадию творческого акта - дионисийской, вторую - аполлонической. Следует заметить, что две эти стадии ни в коем случае ни вступают в противоречие друг с другом, они лишь две ступени одного процесса, необходимые, взаимодополняющие и не могущие существовать одна без другой. К. Вагинов пишет: «Оно (искусство) требует осмысления бессмыслицы»³⁸, то есть искусство является осмысленной бессмыслицей. Поэтому творческий акт состоит из описанных нами двух стадий, которые находятся в отношениях противопоставления, но не могут существовать раздельно. Именно в нераздельности и неслиянности двух стадий творческого акта и заключается особенность поэтического творчества, искусства.

Позволим себе еще раз обратиться к ранее цитированному отрывку из романа «Козлиная песнь»: «Здесь нельзя говорить о сродстве поэзии с опьянением, они ничего не поймут, если я стану говорить о необходимости заново образовать мир словом, 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... Неразумны те, кто думает, что без нисхождения во ад возможно искусство. Средство изолировать себя и спуститься во ад: алкоголь, любовь, сумасшествие...»³⁹ Таким образом, опьянение (алкоголь) и сумасшествие являются не только атрибутами культа Диониса, весьма значимого для К. Вагинова, но еще и способом спуститься в ад. Миф об Орфее и Эвридике становится мифом о поэте - творце, достигающем искусства, поэзии. К. Вагинов называет ад — «адом бессмыслицы». Вспомним, что на первой, дионисийской, стадии творения поэт погружается в хаос, бессмысленное, иррациональное, безум-

³⁶ Там же.

³⁷ Там же. С.28.

³⁸ К.К. Вагинов. Указ. соч. С.73.

³⁹ Там же. С. 80.

ное, создавая из него осмысленную бессмыслицу, то есть поэзию, искусство. Ад становится воплощением хаоса, который нужно преобразовать в поэзию. Воплощением хаоса является и морская стихия (этот вопрос мы рассматривали в первой главе), которая в некоторых древнейших мифологиях рассматривалась как первоначальная бездна, первоокеан. Морская стихия и ад коррелируются на основании того, что они являются метафорами поэтического в творчестве К. Вагинова.

Миф об Орфее и Эвридике становится своеобразной метафорой творения, мифологемой, в которой проявляются обе стадии творческого акта: хаотическая и рациональная.

И обожгло: ужели Эвридикой
Искусство стало, чтоб являться нам
Рассеянному поколению Орфеев,
Живущему лишь по ночам.
(1926)

К. Вагинов актуализирует универсальность мифа об Орфее и Эвридике: любой поэт — творец является Орфеем, спускающимся в ад поэтического за Эвридикой — искусством. Еще одним доказательством того, что ад, в который спускается поэт - творец воплощает в себе хаос поэтического и соотносится с дионисийской стадией творения является следующее стихотворение К. Вагинова:

Я видел образ женщины, она
С лицом, как виноград, полупрозрачным,
Росла со мной и пела и цвела.
Я уменьшал себя и отправлял свой образ
На встречу с ней в глубокой тишине...
Как листья скорчились и сжались мифы.
Идололатрией в последний раз звеня,
На брег один, без Эвридики,
Сквозь Ахеронт пронесся я.
(1926)

Безусловно, речь здесь идет о встрече Орфея (в данном случае это сам лирический герой) и Эвридики. Сравнение лица Эвридики с виноградом не выглядит случайным поэтическим образом, хотя бы потому, что утверждает связь данной ситуации (спуска в ад) с дионисийским началом в поэзии К. Вагинова. Виноград является неперенным атрибутом дионисийских шествий, которые, проводились в канун сбора винограда. Опьянение, как известно, достигается с помощью вина, которое производится из винограда. Следовательно, дионисийское начало проявляется здесь еще и в связи с опьянением, как обязательным атрибутом культа Диониса и с опьянением как средством спуска в ад.

На основании вышеизложенного можно утверждать, что миф об Орфее и Эвридике становится одним из центральных в творчестве Вагинова. Для нас важным является и то, что Орфей спускается за Эвридикой в ад.

Ад, в который спускается поэт - Орфей за искусством-Эвридикой — ад поэтического, тот хаос, из которого поэт путем осмысления создает искусство. Ад поэтического и есть в некотором смысле литература.

В романе «Труды и дни Свистонова» главный герой, писатель Андрей Свистонов говорит: «Я потом перенесу их (людей) в другой мир, более реальный и долговечный, чем эта минутная жизнь... Искусство — это извлечение людей из одного мира и вовлечение их в другую сферу. Немного в мире настоящих ловцов душ... у них... нет ни рожек, ни копытец... любят они одно только искусство. Это (литература) — борьба за население другого мира... Литература по-настоящему и есть загробное существование. Вообразите... некую поэтическую тень, которая ведет живых людей в могилку. Род некоего Вергилия...»⁴⁰.

Литература становится воплощением мира иного, другой реальности. А. Пурин замечает: «Культура и есть элизиум, а искусство в некотором смысле — Бог, так как обещает бессмертие»⁴¹. Поэт-творец выступает проводником душ в иную реальность — литературу. Достигается это при помощи перенесения живых людей в произведения литературы. Один из героев романа «Труды и дни Свистонова», Иван Иванович Куку, был описан Свистоновым в его новом романе: «Иван Иванович спустился в настоящий ад. Образ Кукурку стоял перед ним во всей своей нелепости и глупости... Иван Иванович почувствовал самое ужасное, что, собственно, он стал получеловеком, что все, что было в нем, у него похищено... Совершив духовное убийство, Свистонов был спокоен»⁴².

Еще одним примером (даже, скорее, описанием способа) перенесения людей в литературную реальность и извлечения их души является стихотворение 1928 г. «Слова из пепла слепок»:

Слова из пепла слепок,
Стою я у пруда,
Ко мне идет нагая
Вся молодость моя.
Фальшивенький веночек
Надвинула на лоб.
Невинненький дружочек
Передо мной встает.
Он боязлив и страшен,
Мертва его душа,
Невинными словами
Она извлечена.
Он молит, умоляет,
Чтоб душу я вернул —
Я молод был, спокоен,
Души я не вернул.
Любил я слово к слову
Нежданно приставлять,
Гадать, что это значит,
И снова расставлять...

⁴⁰ Там же. С.183-184.

⁴¹ А. Пурин. Опыты Константина Вагинова // Новый мир. 1993. №8.

⁴² К.К. Вагинов. Указ. соч. С.218-219.

Поэт-творец наделяется магической способностью при помощи слов извлекать душу человека и переносить ее в мир литературы. Логичным будет предположить, что столь специфическую способность поэта - творца обуславливает не столько само слово, сколько сопоставление слов (Любил я слово к слову / Нежданно приставлять...). Слова, соединяясь посредством ритма, дают магическую силу, К. Вагинов называет ее «очарованием»: «Слова должны сочетаться так, чтобы от соседства их возникало сияние и некое волшебство, именуемое очарованием»⁴³.

Литература и слово как непосредственный материал литературы соотносятся еще и в том плане, что литература является миром иным, а создается он как раз при помощи сопоставления слов: «Таким образом в юности моей, сопоставляя слова, я познал вселенную и целый мир возник для меня в языке и поднялся от языка»⁴⁴. Мир, о котором идет речь в этом отрывке — поэзия, искусство, литература. Мир, созданный сопоставлением слов.

⁴³ Там же. С.485.

⁴⁴ Там же. С.86.