

М.А. Бологова

Институт филологии СО РАН

**Константин Вагинов «Козлиная песнь»
Поэтика пасьянса и(з) каталога**

На рубеже XIX – XX вв. в Европе и в 20-е гг. в России наблюдается вспышка огромного интереса к имени. Изучаются значения и функции имени у первобытных народов, в мифологии и религиях мира; создаются «философии имени» А.Ф. Лосева, П.А. Флоренского, С. Булгакова; изменяется система личных имен и топонимов. Интерес к этим процессам замечен в романе Вагинова «Козлиная песнь». Подобно божествам и людям архаических культур ряд его персонажей стремится скрыть свое имя от читателя, создает систему ложных – явных и тайных имен.

«Пусть читатель не думает, что Тептелкина автор не уважает и над Тептелкиным смеется, напротив, может быть, Тептелкин сам выдумал свою несносную фамилию, чтобы изгнать в нее реальность своего существа, чтобы никто, смеясь над Тептелкиным, не смог бы и дотронуться до Филострата» [Вагинов, 1991, с. 17 – далее страницы этого издания указаны в тексте работы в круглых скобках].

Читатель не только не узнает личного имени Тептелкина, но его уводят в сторону и от поиска смысла в фамилии героя.

«...И, освещенный луной, “Тептелкин” возвел горе очи, и еще большая печаль овладела им. «Что бы было, – подумал он, – если бы моя фамилия была не Тептелкин, а совсем иная. Два слога “теп-тел” несомненная ономотопия, слово “кин” могло бы быть зловещим, вроде “кинг”, но этому мешает консонантная “л”, а если б здесь было слоговое “л”, то получилось бы Тептеолкин, это было бы страшно заунывно» (159-160).

Фонетика подменяет семантику – с отсылкой к Мандельштаму: «Значенье – суета, и слово – только шум, // Когда фонетика – служанка *серафима*» [Мандельштам, 1992, с. 22 – здесь и далее курсив в цитатах везде наш – М.Б.]; «Сначала думал я, что имя – серафим...» [Там же, с. 63]. Эти ассоциации не случайны. Безумный поэт (*Сентябрь*), читающий стихи, с *Эдгаром* (сыном, «зайчешем», ср. ассоциация – уши) возникает на страницах романа, как в стихотворении *Мандельштама*. «Я так и знал, кто здесь присутствовал незримо: // Кошмарный человек читает «Улялюм»; // «О доме *Эшеров Эдгара* пела арфа. // Безумный воду пил, очнулся и умолк. // Я был на улице. Свистел осенний шелк... // И горло греет шелк щекочущего шарфа...» [Там же, с. 21-22]. «По замечанию литературоведа Н.И. Харджиева, речь идет о поэте *В.А. Пясте*, горячем поклоннике творчества *Эдгара По*» [Там же, с. 21]. У Вагинова «имеется в виду поэт *Венедикт Март* (настоящая фамилия *Матвеев*)» (549), у его сына *Ивана Елагина* (ср. *Елагин мост* в Петербурге, «на корточках привстал *Елагин*, // Ополоснулся и затих» [Заболоцкий, 1972, с. 36] к одноименному острову) было и второе имя, данное отцом – *Эдгар* (там же). Правда, Тептелкин «окутал шею рыжеватым *пуховым кашне*» (77), перед тем как идти на вечер, после чтения *египетской* сказки (ср. автор «*Египетской марки*»). Стоит учитывать, что герои одеваются не столько по погоде, сколько в соответствии с культурными образцами. «Тептелкин, как всегда в

часы занятий, сидел в китайском халате, на голове его возвышалась тюбетейка. – Я изучаю санскрит, – сказал он. – Мне необходимо проникнуть в восточную мудрость». (70) Костя Ротиков, собирающий безвкусицу – «прохаживается по рынку Костя Ротиков в белых брюках, в черном пиджаке и фетровой шляпе. Высокий, коренастый, склоняется над барахлом, брезгливо раздвигает палочкой, ищет порнографию» (39).

Имени неизвестного поэта читатель также не узнает, хотя героям, например, двойнику-антиподу неизвестного поэта Троицыну¹ оно известно. «А все же грустно, ...чка, – он назвал неизвестного поэта уменьшительным именем. – Вот пишешь стихи, а кому они нужны» (47). Возможно, здесь не страх читателя, который причинит вред, узнав настоящее имя, а, например, буквальная реализация пушкинского «Блажен, кто молча был поэт // И, терном славы не увитый, // Презренной чернию забытый // *Без имени* покинул свет» [Пушкин, 1977, т. 2, с. 176]. Возможно, здесь игра с мифологическим сознанием: узнать имя – узнать все, полностью овладеть существом. Принципиально не зная имени настоящего, читатель обречен на бесконечность интерпретаций, узнавая массу других имен. «Мои стихи ... может быть, совсем не стихи. Может быть, они оттого так и действуют. Для меня они иносказание, нуждающийся в интерпретации специальный материал» (44). Видимо, то же можно сказать о фигурах персонажей у Вагинова. Фамилия неизвестного поэта появляется, когда его уже затягивает небытие после лечения от сумасшествия. «Поэт чувствовал себя только Агафоновым» (124). «Ах, Агафонов, – протянул ему руку Асфоделиев, – где вы пропадете?» По Флоренскому «тем более кажется необходимым прибегнуть к именованию имени, порою многократному и настойчивому, когда мы видим, что человек уходит от нас, уходит из объективного мира, или из той части его, где находимся мы, свисает в себя ... опьянение, дурнота, сон ... наконец смерть – все это побуждает окружающих вызывать в таких случаях к уходящему по имени. Они убеждены, что имя, только имя, есть та нить, которою можно удержать уходящего из объективного в субъективное, если только вообще удастся его удержать. В некоторых случаях беспмятство, иногда и даже явное безумие внезапно разрешается настойчивым напоминанием об имени... За имя, извне тянутое, цепляется тогда утопающее в хаосе самосознание и преодолевает нахлынувший на него мрак» [Флоренский, 1995, с. 268]. У Вагинова *небытие зовет* через имя *Агафонов* и вполне успешно, особенно в сочетании с именем Асфоделиев через соответствующие брюсовские ассоциации. «Не забыл я полей асфоделей, // Залетейских немых берегов» («Я вернулся на яркую землю...» [Брюсов, 1972, с. 30]). «Что весна, – кто видел севы Асфоделевой страны!» («Орфей и Эвридика» [Там же, с. 137]). Ср. такие черты Асфоделиева, как учительный пафос: «Барские замашки в наше время бросить надо. Да вы все

¹ Троицын составляет не слишком удачное продолжение неизвестного поэта, благодаря ему реконструируются многие поэтические цитаты и имена. «“Что делаете вы тут?” ... “Вашу книгу читаю...” “Вы лучше Троицына почитайте. Для девушек это полезнее”» (70). «Гм... – лениво ответил неизвестный поэт. – Обратитесь к Троицыну. Он все знает» (54). Так, например, «ночь, улица, фонарь» – это о любви неизвестного поэта (21), а «аптека» и аптекарша – Троицына (53). Имя, которое хотел бы присвоить Троицын – *Дон Жуан*. «Это все перпендикулярная любовь. Я, как Дон Жуан, настоящей любви ищу» (53). «Дополнение» из Блока проецирует на Троицына Костя Ротиков: «...если Троицын станет писать о Фекле...» (104). «*Текла*» – имя для прекрасной издала дамы у Блока («Над озером» из цикла «Вольные мысли», 1907 [Блок, 1960, с. 300-301]). Когда она уходит с офицером, то становится «*Феклой*». Сюжеты, которые в отношениях неизвестного поэта и Лиды намечались, но не реализовались буквально, например, «Дама с камелиями» («Травиатта»), «Манон Леско», – привлекают Троицына. «В Петербурге русские Манон Леско, дамы с камелиями выходили любоваться на Неву, на плывущие весной жемчуга» (143), – перепев Блока. «А знаете мое стихотворение “Дама с камелиями”? – спросил Троицын» (53). Трагическое дарование неизвестного поэта Троицын дополняет идиллией (47), Петербург – Ладогой (48), Феникс – Сирий Райской Птицей (143).

идиоты какие-то! – рассердился он. – Воли у вас к жизни совсем нет. Не хотите постоять за современность, не хотите деньги получать» (82); внимание критика к пролетарской литературе: «хваляю пролетлитературу, пишу, что ее расцвет не только будет, но уже есть» (81); страсть к поэзии при отсутствии гениальности: «Я, может быть, более всех на свете люблю стихи, но нет во мне таланта» (82). Известно поэтическое трудолюбие («Каменщик» русской поэзии) автора «Огненного ангела» (=Серафим) и «холод» его поэзии, его потребность всегда быть мэтром, критиком и наставником, в том числе «учителем» зарождающейся советской литературы. Как писал Есенин, аллюзии на смерть которого содержатся в гибели неизвестного поэта, «Брюсов первый пошел с Октябрем, первый стал на позиции разрыва с русской интеллигенцией» [Брюсов, 1972, с. 12].

Полемично по отношению к Флоренскому и такое высказывание Тептелкина: «Художественное произведение всегда лично, принципиально лично, нельзя видеть художественное произведение безлично, дело не в имени, а в том, что личность в произведении отражается» (38). Ср.: «Именем выражается тип личности, онтологическая форма ее, которая определяет далее ее духовное и душевное строение» [Флоренский, 1995, с. 270]. «Имя есть последняя выразимость в слове начала личного..., нежнейшая, а потому наиболее адекватная плоть личности» [Там же, с. 271]. «Имя и есть фокус нашей мысли» [Там же, с. 271 – разрядка автора].

Осмысляется в романе и социальный процесс смены имен. «...думал он (Ковалев – М.Б.), возвращаясь домой по переименованным и вновь освещенным улицам...» (35). Здесь, как обычно, многозначность – новое имя представляет улицу в новом свете, притом что сам герой пытается навсегда остаться корнетом Ковалевым – он возвращается с ритуального пасхального поздравления Наташи в офицерской форме (обновления, подразумеваемого мифом, не происходит).

Читателя Константина Вагинова поражает масса имен, рассыпанных на страницах его романа.

«Снова для Тептелкина наступила пора занятий в городских библиотеках, чтения писем и сочинений маленьких сотрудников гуманистов, скромных солдат армии, предводителями которой были Петрарка и Бокаччио. Видел он Петрарку бродящим вместе с Филиппом де Кабассодем по окрестностям Воклюза, занятых разговорами о научных и религиозных вопросах, проводящих целые ночи за книгами. Появлялся Климент VI, награждающий за латинские стихи пребендой, или Henry Etienne, знаменитый издатель, или Etienne Dolet, который полагал, что господь послал его в мир, чтобы извлечь французский язык из варварства» (68-69).

«Вот шнурок от ботинок известной поэтессы (он назвал поэтессу по имени). Вот галстук поэта Лебединского, вот автограф Линского, Петрова, вот – Александра Петровича.

Миша Котиков взял автограф Александра Петровича, стал рассматривать.

А где бы мне добыть автограф Александра Петровича?

У Натальи Левантовской, – ответил Троицын.

А... – подумал Миша Котиков» (54-55).

Судя по именам, представленным в списке, творчество для этих поэтов смертельно. Лебединский – лебединя песнь (в 20-е годы был писатель Лебединский), Линский (атрофированная предыдущая фамилия) – Лин, сын Аполлона, разорванный собаками, чья горестная судьба «стала темой жалобных песен (первоначально Л. называлась скорбная песнь об умершем) и ... френов... По другой версии, Л. ... – знаменитый музыкант и певец, ... соперник Аполлона, убитый им. Скорбь по Л. распространилась по всему свету, и песни о его страданиях пели не только греки, но и египтяне» [Мифы народов мира, 1994, с. 55-56]. Петров в контексте романа равнозначно обозначению «человек из мертвого Петербурга». Александр

Петрович Заэвфратский – *утонувший* петербургский поэт и художник. Он реализовывал в своей жизни текст *Дон Жуана*, и Миша Котиков, как *Лепорелло*, составляет список (на карточках в хронологическом порядке) его любовниц. Судя по концу его жизни (вода), это Дон Жуан Бодлера – Брюсова и др. У Гумилева Дон Жуан («Дон Жуан в Египте») выходит из ада на берегу Нила, говорит о себе: «Моя мечта... // Схватить весло, поставить ногу в стремя» («Дон Жуан»); у Бальмонта «Дон-Жуан»: «С бесстрашием пирата // Он будет плыть среди бесплодных вод» [Бальмонт, 1969, с. 140]; «О, лишь бы плыть...» [Там же, с. 141] и т.д. «Вот к подземной волне он, смеясь, подступает» (перевод В. Брюсова), «Да, я – моряк! Искатель островов, // Скиталец дерзкий в неоглядном море» («Дон-Жуан» [Брюсов, 1972, с. 51], ср. и другое сближение: понятие «утопиться» = выброситься из окна в стихотворении Брюсова «*Офелия*», у Вагинова выброситься из окна хотела «*бедная*» *Лида*). Т.е. это не тот Дон Жуан, который встретился с *Каменным Гостем*. Имя самого Заэвфратского переводится как *сын Камня, защитник мужчин (людей)* – инверсия сюжета. Показательно здесь женское имя. Наталья – «родная», Левант (франц. *Levant*, букв. – восток) – название стран, расположенных у восточных берегов Средиземного моря. «Родная Восточному Средиземноморью», одна из «низших существ» («Александр Петрович считал женщин низшими существами, – высунулась на улицу голова *Троицына*» (134)), персонажей низшей демонологии – морская дева, сирена, губящая мужчин (у Гумилева Левант, Евфрат и «наяды» мелькают в лирике достаточно часто). Сюжет «русалка, губящая Дон Жуана», по мнению исследователей [Берковский, 1958], должен был реализоваться у Пушкина. Еще Белинский назвал князя, героя «Русалки», «русским Дон-Жуаном» [Там же, с. 103] и выразил мнение, что «Дон Жуана нужно бы наказать не нашествием Каменного гостя, но через женщину» [Там же, с. 105]. В 1900 году в Петербурге была издана книга, посвященная подложному окончанию «Русалки». Их число множилось, и во всех них, как и в одноименной опере Даргомыжского, князю предстояла гибель на днепровском дне. Связь мотивов «Каменного гостя» и черновики «Русалки» прослеживает Н.Я. Берковский [Там же, с. 103-109]. Пушкин сюжет не завершил, Вагинов дает только намек на возможную интерпретацию сюжета. Имена других любовниц поэта также свидетельствуют об их мифологической природе. Евгения Семеновна Слепцова (137) – благородная дочь услышавшего, но «не увидевшего», благородная слышащая слепая (пророчицельница?). Александра Леонтьевна Птичкина (138) – мужественная защитница, львиная дочь – сфинкс, существо с лицом и грудью женщины, телом льва и крыльями птицы, крылатая полу-дева полу-львица, «защищавшая» Фивы от фиванцев.

Еще более у него имен, не названных автором, но приходящих на ум читателю: «...где вдруг, от какой-нибудь детали, пахнёт, сквозь иную жизнь, солнцем». (20) – К. Бальмонт «Аромат солнца»; «...не жена она мне была, не любовница, и не знаю я...» (29) – Я. Полонский «Узница»; «Рояль раскрыт, задрожали клавиши и струны» (79) – А. Фет «Сияла ночь. Луной был полон сад...» и т.п.

Имена и названия начинают выстраиваться в разнообразные серии для читателя, путешествующего в лабиринте текста.

«И, смотря в пространство, он слышал, как изображенные птицы поют, как проносятся разукрашенные лодки, как пальмы качаются. И вставал прекрасный образ Изиды, а затем последней царицы» (75).

«Последняя царица» – Клеопатра. К этому имени подстраиваются ряды других, как минимум, в трех направлениях. Египет стал римской провинцией, после того как Клеопатра и Антоний, проиграв войну, покончили с собой (30 г. до н.э.). Тептелкин мечтал о том, как *Муссоллини* будет совещаться с *Авереску* «о поглощении *Юго-Славского* государства, об образовании взлетающей вновь *Римской империи*» (15). Тептелкин влюблен в это время в Марию Петровну *Далматову*, *Далмация* (Хорватия, некогда часть *Югославии*) – была римской провинцией.

Клеопатра требовала жизнь за ночь любви. Имена – «И первый – Флавий, воин смелый», «За ним Критон, молодой мудрец, // Рожденный в рощах Эпикура, // Критон, поклонник и певец // Харит, Киприды и Амура...», «Последний имени векам // Не передал»¹, а также и тех, кого привлекал этот сюжет, например, А. Блок «Клеопатра» («Я был в Египте лишь рабом... <...> // Ты видишь ли теперь из гроба, // Что Русь, как Рим, пьяна тобой? // Что я и Цезарь – будем оба // В веках равны перед судьбой?»); В. Брюсов «Клеопатра» («Но над тобой я властвую, поэт! // Вновь, как царей, я предаю томленью // Тебя...») и др.

Тептелкин говорит с Мусей о Египте, видит в ней «маму» (Исида – богиня-мать), египетские темы соединяются с брачной символикой («в одном из музеев я видела удивительные египетские украшения: кольца из ляпис-лазури» (77) – украшение в форме круга всегда осмысливается как символ любовного союза). Но он же развивал перед ней идеи о женской «страшной стихии» (60). И здесь из аллюзий входит уже не Фрейд, а Л. фон Захер-Мазох. Изначально линия Тептелкина – Марья Петровна Далматова строится в соответствии с ситуациями романа «Венера в мехах». И у Северина, и у Тептелкина героини сначала отождествляются с оживающей статуей Венеры, объяснение у обоих происходит посредством забытых в книге любовных стихов. Однако соответствующие рассуждения Тептелкина о боязни женщин уже не находят в поступках Марьи Петровны подтверждения, а основные события «Венеры в мехах», когда Северин становится *слугой Григорием*, и все время вспоминает о России *Екатерины* Великой, кнутах, крепостных и прочем, в романе Вагинова отражения не находят. Но остается бегло упоминаемое имя. У *Екатерины* Ивановны², вдовы Заэвфратского (колорит Древнего Востока в фамилии) был *«лакей Григорий»*. (Это оторвавшееся и заблудившееся имя – своеобразный именной метеорит от расплывшегося сюжета.)

Когда Марья Петровна умирает – упала в воду на *Пасху*, ср. Заэвфратский утонул, нереализованная смерть от воды у неизвестного поэта (Нарцисс из аллюзий) и Лиды (бедная Лиза), – опять возникает тема Египта. «Он вспомнил, что та ночь была донельзя тихая, что, ища Марью Петровну, он оказался у сфинксов, что феерические чудовища напоминали ему другие ночи – египетские, даже тогда. И, положив книгу, он вошел в соседнюю комнату» (160). Ср. и египетскую тему, тайно входящую через имена ложных пар героев до их соединения. Тептелкина, который «мнит себя» *Филостратом*, пытается соблазнить *Евдокия Сладкопечева*. Это перевернутый сюжет «Комедии о Евдокии из *Гелиополя*, или *Обращенной куртизанки*» (1907) М. Кузмина (автора «Александрийских песен»), где влюбленный Филострат хотел бы вернуть к прежней жизни Евдокию, но вместо этого об-

¹ Кроме «Египетских ночей», у Пушкина есть и стихотворение «Клеопатра» (1824), где «первый Аквила, клевет Помпея смелый», «Критон за ним, Критон, изнеженный мудрец, // Воспитанный под небом Арголиды» [Пушкин, 1977, т. 2, с. 201]. О третьем сказано (хотя и другим размером) так же, как в «Египетских ночах» (1835): «Последний имени векам не передал» [Там же, с. 201].

² Ассоциативная семантика этого имени тоже достаточно любопытна. В пьесе Л. Андреева «Екатерина Ивановна» (1913) сюжет разворачивается как антитеза имени героини – *чистая, непорочная (милостью божьей – отчество)*. Обидевшись на ревность мужа, героиня изменяет ему, после его прощения и раскаяния она начинает реализовывать в своей жизни сюжет *Магдалина* («вечная Магдалина, для которой распутство или начало, или конец, но без которого совсем нельзя, которое есть ее Голгофа, ее ужас и мечта, ее рай и ад» [Андреев, 1989, с. 118]) и *Саломея* (второй ей не удается, она вызывает всеобщую жалость и делает мужчин целомудренными). В этом автор и читатели видели чрезвычайную «сложность психологии» героини (см.: [Там же, с. 502-508]). Героиня Вагинова подчеркнута примитивна, и, хотя она позволяет всем друзьям мужа «утешать» ее после его смерти и также неудачно кокетничает («Развратил ее совершенно Заэвфратский, развратил, – подумал он» (58)), она сохраняет судьбу (значение) имени – чистоту. Она говорит только о Заэвфратском («...и разглашал: – Вот он с ней, а она вздыхает – ах, Александр Петрович!» (49)) и замуж выходит за Мишу Котикова, чтобы чтить память мужа.

рашается сам. Мусю Далматову пытается соблазнить *Асфоделиев*, моделирующий Египет у себя на письменном столе. «В кабинете у Асфоделиева горела фарфоровая люстра («солнце», указывающее путь умершим – М.Б.). Огромный, *александровского* времени, письменный стол, с канделябрами в виде *сфинксов*, стоял против дверей. На нем до середины высоты комнаты *пирамидами* возвышались недавно вышедшие книги, книжки и книжечки... На шкафах красного дерева, *недавно доставленных*, стоял Гете на немецком языке и Пушкин в Брокгаузовском издании (Некрополь – М.Б.)» (127). «Египетские ночи» – название цитирувавшегося выше произведения Пушкина (которого Тептелкин постоянно «сличал» с кем-либо), но за ними следует множество других литературных «ночей»: «Флорентийские ночи» Г. Гейне («Нам в юности Флоренция сияла...») (145) – последнее стихотворение неизвестного поэта, «но ведь Флоренция ближе нам и дороже» (156) – из письма Тептелкина неизвестному поэту; мотивы любви к статуе, умершей, а также танцующей девушки постоянно возникают в романе); «Петербургские ночи» самого К. Вагинова («Автор молод еще. Если его станут слушать, он расскажет еще одну петербургскую сказку. Итак, до следующей ночи, друг» (161)); «Аттические ночи» Авла Гелия и «Ночи» Юнга, которые предлагают Филострату (Тептелкин – герой и этой Поэмы о Филострате [Поэты группы..., 1995, с. 453-454] в поэме неизвестного поэта, он дважды цитирует ее в романе (58,59)), возможно и «Русские ночи» В.Ф. Одоевского с их «биографиями талантов».

Или другой пример. Не содержащая имен, но странного синтаксиса и знаков препинания фраза провоцирует читательские ассоциации, казалось бы, очень свободные (интонация, образность).

«И не хрусталь, а капелька света над головами люстры были хрустальные (80)» (Заключительный абзац главы.) Ср.:

*Нет, не луна, а светлый циферблат
Сияет мне, и чем я виноват,
Что слабых звезд я осязаю млечность?*

И Батюшкова мне противна спесь:
Который час, его спросили здесь –
А он ответил любопытным: «Вечность»
[Мандельштам, 1992, с. 14]

Однако через имена аллюзии собираются именно в это стихотворение. Название следующей главы (XVII) – «Путешествие с Асфоделиевым», есть еще «Черная весна» (XXX), ср.: «Еще далеко асфоделей Прозрачно-серая весна...» [Мандельштам, 1992, с. 45]. Начинается она с перепева О. Мандельштама. «Червонным золотом горели отдельные листочки на черных ветвях городских деревьев, и вдруг неожиданное тепло разлилось по городу под прозрачным голубым небом» (81). «Сусальным золотом горят // В лесах рождественские елки <...> // И неживого небосвода // Всегда смеющийся *хрусталь!*» [Мандельштам, 1992, с. 3] «А в небе танцует золото...» [Там же, с. 13], «В Петрополе прозрачном мы умрем...» [Там же, с. 40], «На бледно-голубой эмали... // Березы ветви поднимали и незаметно вечерели» [Там же, с. 4] – свойственно уже всем героям. Действие происходит у *Кости* Ротикова – тезки Батюшкова («Ешьте, ешьте, – бегали теушки Кости Ротикова вокруг стола, ешьте, ешьте» (80)). Тептелкин смотрит на неизвестного поэта, вскоре сошедшего с ума, и сам Тептелкин, идя в этот дом, дал Мусе подобный ответ. «А откуда возникли колонны? – спросила Муся. – Из стремления к вечности, – задумавшись ответил Тептелкин. – Фу ты, – спохватился он, – прототипом колонн являются стволы деревьев» (77). К концу вечера ему противны все присутствующие («змеи»): «Особенно его поразил неизвестный

поэт» (80). Коллизия «время (историческое) – вечность (круговращение)» является фундаментальной для героев романа.

«В светлые минуты Тептелкин больше не сваливал ни на войну, ни на революцию бесплодие свое и своего века. И тогда осенние листья для него шумели по-прежнему в самую яркую весну, в самое неумолимое лето. И из-за деревьев смотрели на него пленительные рожицы с рожками и копытцами, и нимфы с глазами непробудной глубины как пар поднимались над водой, и он слышал их речь внутри себя, пленительную и удивительную; и он думал, что вот из другого мира приходят к нему существа, что он вовсе не одинок, что вместе с ним отходит великая эпоха человечества» (155).

Так имена и названия, словно карты при раскладе пасьянса, вынимаются из закрытой колоды-библиотеки и переключаются, создавая отчасти осмысленные конфигурации. Поэтика романа – поэтика *каталога* имен и названий и карточных манипуляций с ним. Карты и карточки библиографические – метапоэтический символ и символ стратегий чтения романа.

Сама ситуация *расклада* по образцам и в поисках новых конфигураций бесконечно воспроизводится на страницах этого произведения.

Герои все время что-то перебирают. Неизвестный поэт – монеты («совершал путешествия во времени» (20)), книги («оторвался от чтения, от расставления книг по полкам» (21)), свои стихи на отдельных листках. Его притягивают карты.

(Под действием кокаина.) «Разложенные карты притягивают его глаза. Фигуры оживают и вступают с ним в неуловимое соотношение. Он связан с картами, как актер с кулисами; он быстро будит Лиду и, по странной иронии, начинает играть с ней в дурачка; пятерки карт дрожат в их руках, пока в глазах не темнеет, ветер мешает, они отворачиваются к стене; дождь переходит в порхающий мягкий, тающий снег. <...> Карты ему кажутся ужасом и пустотой. Скоро начнет просыпаться город» (21). «Неизвестный поэт и Лида, сквозь завесу колющего снега пошли. Карты лежали забытые на подъезде» (22).

Перед смертью, когда неизвестный поэт безуспешно пытается воскресить прошлое, «и не остались лежать карты, забытые на подъезде» (133). Само имя неизвестного поэта появляется после упоминания о картах. «Неизвестный поэт в семье винтящего старичка наблюдал по средам и воскресеньям за игрою. Поэт чувствовал себя теперь только Агафоновым» (124). Став Агафоновым, он пристрастился к игре (125-127). Он снимает комнату «у винтящего старичка» (*Генриха Марии Бауэра* – возможные интерпретации имени: «богатый крестьянин» («бывший владелец винного магазина Бауэр»), «могущественная пешка» (он же «некогда был испанским консулом») – указание на игру, при этом загадочное имя *Мария* выпадает). Именной ряд кухонной посуды на полках в доме этого старичка – «Гретхены, Иоганхены, Амальхены, пузатенькие, со всевозможными ручками» – переключается с именным рядом коров разрушенных дворянских усадеб, который приходит на ум Тептелкину – «с кличками ... Амальхен, Гретхен» (68), – вместе с мыслями о «*пасьянсах*, раскладываемых дрожащей рукой». Вне игры неизвестный поэт занимается «*словогаданием*», «сопоставлением слов». (Ср.: «Марья Петровна *гадает на картах*: кем она будет» (93).) Пасьянс по происхождению соединяет в себе игру и гадание.

Костя Ротиков собирает безвкусные открытки, граффити, он по репродукциям уже в семь лет знаком со всеми картинами мировых музеев (115), «уже ему больше доставляли эстетических переживаний изображения Кармен на конфетной бумажке, коробке, нежели картины венецианской школы» (117). У Троицына «на стенах были развешаны портреты французских поэтов, приколоты гравюры, изображавшую Манон Леско, Офелию, блудного сына» (54). Тептелкин рассматривает свои фотографии. Поэт Заэвфратский коллекционировал названия мест для своей биографии. «Для этого он взбирался на Арарат, на Эльбрус, на Гималаи... Его па-

латку видели оазисы всех пустынь. Его нога ступала во все причудливые дворцы, он беседовал со всеми цветными властителями» (49). Вообще, страсть к коллекционерству порождает каталогизацию, которой можно подвергнуть все на свете. Собираем-перебираем заняты и эпизодические персонажи. «Утром студенты опять разбрелись по парку собирать козявок, жучков, всякую травку» (65). Можно раскладывать эмоции: «Две барышни – и обе стихи писали. Одна с туманностью, с меланхолией, другая – со страстностью, с натуральностью. Они обе решили поделить мир на части: одна возьмет грусть мира, другая – его восторги» (52) – Сирин и Алконост. Выстраивать в серию можно даже запахи. «Или посидит какой-нибудь инвалид на скамеечке. <...> И вздохнет, задумается, вытащит пыльный платок, издающий целую серию запахов: черного хлеба, котлет, табаку, супа, и отчаянно высморкается. Спрячет платок – и нет в воздухе целой серии запахов» (102-103). В следующем романе, в котором, по мнению исследователей, изображен процесс создания романа «Козлиная песнь», Свистонов собирает фамилии и персонажей на кладбище (Глава пятая «Собирание фамилий» (235-237)). Ср. у Пруста: «Книга – это большое кладбище, где на многих плитах уже не прочесть стершиеся имена», – эту фразу Пастернак¹ сделал эпиграфом к своей последней поэтической книге. Или у любимого Вагиновым Бодлера: «Я не заслужу той высшей чести // Даровать мое имя той бездне, // Что послужит мне могилой» («Жалобы Икара»); у Пушкина для адресата «Что в имени тебе моем» имя героя – «надпись надгробная» и в то же время знак, что «есть в мире сердце, где живу я» (т.е. она). У Блока: «Забудешь ты мою могилу, имя...» Видимо, ассоциации имя = имя на могиле – одни из самых частых и устойчивых. У Вагинова часто имя – знак напеминающего о себе небытия.

«Автор» перебирает фигурки людей, собираемых в серии. «А молодые люди каждый с мечтой особенной: инженер обязательно хочет гавайскую музыку услышать, студент – поэффектнее повеситься, школьник – ребенком обзавестись, чтоб силу мужскую доказать» (12) – нисходящая серия по признаку («масти») «возраст-образование». Одновременно здесь интертекстуальный «пасьянс» для читателя. Третья «карточка» – В. Маяковский «Облако в штанах» («чтоб стали дети, должны подрасти, мальчики – отцы, девочки забеременели» [Маяковский, 1988, с. 18], этим стихам также как и во фрагменте Вагинова предшествует мотив отворачивания к людям, встречаемым на улицах). Более чем вероятно, что и в остальных случаях – цитаты, намеки. Ср. и другие «классификации»: «В белоснежных, голубых, розовых колясках сидели, лежали, стояли дети» (18), – при кажущейся естественности описания здесь есть небольшой подвох: два последних цвета символизируют пол ребенка, тогда каким образом к ним присоединяется первый? Несколько раз повторяется на страницах романа сочетание, воспроизводящее пасьянсы типа «Гранд-Дама» – дама в окружении четырех королей.

«В комнате Сладкопевцевой сидели четыре ухажера, пили чай с блюдечек, блюдечки были все разные. <...> Это были ученики <...> Чибирячкин, самый широкий, самый высокий <...> Действительно, один ... длинный двадцативосьмилетний парень с рыжей бородой... Другой, маленький, в высоких сапогах... Третий, толстый, с бритой головой, сидел в кресле» (76-77).

Фигуры одного достоинства – ухажеры-ученики, но разной масти. Рядом с каждым еще и знак в виде блюдечка.

«Впереди шло существо с прелестным лицом («в стиле прерафаэлитов» – М.Б.). Оно одето было в тулупчик...

За существом шел ирландский поэт в кожухе до земли.

¹ Известный почти афоризмом: «Заглавье было не именем сочинителя, а фамилией содействия» [Пастернак, 1989, с. 71], – о трагедии «Владимир Маяковский». «Заглавие скрывало гениально простое открытие, что поэт не автор, но – предмет лирики...» [Там же, с. 70].

За ним – Агафонов в осеннем пальто.

За ним – немецкий студент в летнем пальто.

Процессию замыкал Костя Ротиков в шубе на енотовом меху. *На перекрестке, окружив существо* в тулупчике, вышедшие стали совещаться о способах передвижения» (130-131).

Во многих описаниях узнаются репродукции. Например. «Он задумался. “Даже во сне, иногда, появится иногда женская грудь и вздохнет рядом. Черные глаза, кажется смотрят в душу...”» *Джошуа* (sic!) Рейнолдс «*Амур* развязывает пояс *Венеры*». (Далее речь идет о Марье Петровне Далматовой, которая ассоциируется у Тептелкина с «мамой»¹, и подаренной ею розе, которая входит через *Пушкина* и в цитате из *Вергилия*. «Это была не столепестковая кампанийская роза, не дважды цветущая пестумская» (27). «Может быть, я бы воспел, какую заботой украсить // Пышные можно сады в розарии Пестума, дважды // Цвет приносящие в год» («Георгики», кн. IV, ст. 118-120). По строению это предложение напоминает об «Отрывке» *Пушкина*, который следует непосредственно за «Пью за здравие *Мери...*»: «Не розу пафосскую, // Росой оживленную, // Я ныне пою; // Не розу фессоскую, // Вином окропленную, // Стихами хвалю; // Но розу счастливую, // На персях увядшую // *Элизы* моей...» [Пушкин, 1977, т. 3, с. 205]. Для Ковалева воспоминания воплощаются в *открытках*, заменяющих реальность. «В это утро Ковалев сидел перед окном – *вот Пьеро несет Коломбину...*» (32). Жизнь героев переходит фотографии: «Тут же, прося не двигаться, всю группу снимал кодаком молодой человек, увлекающийся фрейдизмом» (64). Или «картинки» в сознании «автора», два «набора» видений.

«Я проснулся в комнате, выходящей ротондой на улицу. Тихо здесь, только по вечерам черт знает что происходит. То вынырнет из темноты какой-нибудь философствующий управдом с багровым носом, то пробежит похожая на волка собака, влача за собой человека. То двое прохожих, с поднятыми воротниками, остановятся у фонаря и, шатаясь, друг у друга прикурят. То вдруг благой мат осветит окрестность. То человек заснет у лестницы на собственной блевотине, как на ковре. А какой город был, какой чистый, какой праздничный! Почти не было людей. Колонны одами взлетали к стадам облаков, везде пахло травой и мятой. Во дворах щипали траву козы, бегали кролики, пели петухи» (85-86).

Читатель может начать собирать и свои «серии» из разбросанных по страницам романа фигурок. Например, лысых.

«Идут они, лысый и маленькая, а вокруг магазина правительственные» (110). «Лысеющий молодой человек пил чай со старичками» (124). «Против лысого молодого, румяного крупье сидел Асфоделиев» (125). «Все ближе и ближе подвигались лысеющие молодые люди к барышням» (136). «Но не свойство ли поэта стать лысым и вздыхать над собой и силиться заполнить своими умершими мечтами какую-нибудь барышню с губами как вишни...» (144). «Спешит лысый в книжный магазин, как за водой живой» (151).

Во всех этих предложениях «лысый» (мертвый, бесплодный) заменяет имя, хотя речь идет об известных героях – Тептелкине, Троицыне, неизвестном поэте. Можно собрать и серию разнообразных и неожиданно возникающих – в моменты нарастающего отчаяния – кошек.

¹ Ср. аналогичное сочетание у Пушкина, которого Тептелкин постоянно изучает. Два стихотворения: «К **» – «Ты богоматерь, нет сомненья...» (1826): «Он бог Парни, Тибул-ла, Мура, // Им мучусь, им утешен я. // Он весь в тебя – ты мать Амура, // Ты богородица моя» [Пушкин, 1977, т. 2, с. 311], – и «Мадонна» – «Не множеством картин старинных мастеров...» (1830): «Одной картины я желал быть вечно зритель, // Одной: чтоб на меня с холста, как с облаков, // Пречистая и наш божественный спаситель... <...> Исполнились мои желания. Творец // Тебя мне ниспослал, тебя, моя Мадонна, // Чистой прелести чистой образец».

«Он вспоминает кошек, уходящих умирать в такие же запущенные здания. Тихо появляется одна, вытягивает шею, волочит задние ноги. За ней другая, мокрая и дрожащая, не удерживается, падает с лестницы в черный провал. Третья, потухшими глазами тщетно поискав вокруг, силится свернуться в клубок и не успевает» (25). В день, когда Тептелкин увидел в друзьях змей: «Кошки, при виде их, выглянули из открытой помойной ямы, выскочили и побежали одна за другой. Одна кошка, рыжая, перебежала дорогу... <...> Дверь открыла... рыжая девушка, с папироской во рту...» (77). «Марья Петровна ... гадала на картах. За окном была ночь, за спиной на стене карточка. Вокруг стула, на котором сидела она, ходила кошка Золушка» (93).

«Кралась кошка», когда неизвестный поэт «совершенно белый сидел на тумбе», сойдя с ума (106) У тоскующего философа «в уголке ... на положении кошки» устроилась осиротевшая девочка. «Иногда он покупал ей молока. Сам выпускал ее во двор и видел, как она бегаёт вокруг дерева» (120). Когда Тептелкина выбрали председателем домоуправления, «вдруг кричали кошки, а сверху небольшая луна освещала широкий двор» (150). И т.д.

Тайные имена персонажей также начинают раскладываться в фигуры для читателя, внимательного к аллюзиям и цитатам. Преимущественно, они узнаются попарно, мужские имена через женские (впрочем, пол может «блуждать», как у Кости Ротикова или неизвестного поэта). Это определяется тем, что герои романа существуют как устойчивые или распадающиеся пары. Эпизодические, фоновые персонажи – как множества: «утихомирившиеся советские чиновники со своим женами и детворой, идя по дорожкам от дач и погружаясь в зелень парка» (55); «кружку засыпающих дам и восхищающихся юношей» (14); «прыгающие барышни, пожилые молодые люди, картавящие как в дни своей юности» (79). Пол человека исчезает в романе либо при отсутствии имени: «оно» в круговой новелле героев (88), «существо» – обозначение человека у «автора», – либо при деградации личности: ссора супругов – «кричало сверху», «кричало снизу» (112).

В заключение обратим внимание на соотношение семантической емкости женских и мужских имен в романе, на серии имен, накладывающиеся друг на друга.

Женщины обладают полным именем и дополнительными именами, а мужчины часто только фамилией-маской. Это традиция русской литературы – называть женщин по имени (отчеству), а мужчин – по фамилии: Марья Гавриловна и Бурмин, Чацкий и Софья, Настасья Филипповна и Рогожин¹. У Вагинова этикетная форма пересемантизируется. Фамилия героя может бросать на него уничижительный свет – смешное имя «Тептелкин», может быть избыточным символом для деятельности героя: *Свечина*, бывшего артиллерийского офицера, интересуют только дамы (38). Избыточность возникает через дублирование: имя доносчиков – Аким Акимович («божий ставленник», отец Богородицы) (69). Мужское имя избыточно по отношению к фамилии, поскольку начинает доминировать общая сема: Миша Котиков (звериное начало), Костя Ротиков (нечто анатомическое, соответствует интересу героя к порнографии). Имена Кости Ротикова и Миши Коти-

¹ Ср. у другого обэриута – Введенского: «Куприянов и Наташа» (1931), где откровенно ущербный герой не может сразу вспомнить имя своей «дорогой женщины», она для него и Маруся, и Соня; или в поэме «Кругом возможно Бог» Фомин имени не имеет (до своей смерти он не имеет и фамилии, а называется Эф), но женщины, если называются, то по имени-«отчеству» – Софья Михайловна, Нина Картиновна, Мария Натальевна. То же в поэме «Пять или шесть»: Фигуров, Изотов, Горский, но Соня – просто Соня. Или в «Четырех описаниях»: «Ко мне шли гости: Мария Павловна Смирнова, секретарь суда Грязнов, старый, хмурый, толстый, вдовый, и Зернов. Генерал и генеральши, юнкер Пальмов, гусар Борещкий, круглый, что орех твой грецкий» [Поэты группы..., 1994, с. 197]. В поэме «Очевидец и крыса» Фонтанов («он») и Маргарита, она же Лиза и Катя и т.д.

кова порождают сюжеты жизни героев друг для друга. Для Миши Котикова действительно открывается мир во рту. Он становится зубным врачом и находит поэтические образы во время работы. «Заглянул в рот [фразеологизм, Миша Котиков относится так ко всем рассказывающим о Заэвфратском]. Коронка сверкала, как плоскогорье из чистого золота. Обрадовался Миша Котиков и опустил кресло с пациентом. <...> один момент есть для стихотворения» (133). «Миша Котиков мыл руки [ср. умывать руки]. Только что ушел, не закрывая рта, молодой человек с серебряной пломбой» (134). Изошренность Кости Ротикова трансформирует возможный сюжет (со стилизацией под XVIII век (Д. Дидро «Нескромные сокровища», например) и «Занавешенные картинки» М. Кузмина, с соответствующей инверсией пола). Он любит не *котиков*, а *песиков*. «Он был почти влюблен в песиков, они казались ему нежными и хрупкими созданиями, он строго охранял их девственность и ни одного кобеля не подпускал близко. <...> Засыпая вместе с ними, он стал думать о своем романе» (113). Тот же мотив у его гостыи – *певицы* Аглаи Николаевны: «У нее удивительная собачка, – шептала одна прыгающая барышня другой прыгающей барышне» (79). Имена избыточны фонетически по отношению друг к другу: генерал Голубец и корнет Ковалев, Кокоша Шляпкин (зачтение при чтении). Иронично-оценочны имена, влекущие за собой тексты. «Гомперцкий, – протянул руку человек в пенсне, – изгнан из университета за академическую неуспешность». Книга Т. Гомперца «Греческие мыслители» была издана в Петербурге в 1911 году. «...Села за пьянино. Чибирячкин, самый широкий, самый высокий, сел рядом и стал чистить огромные ногти спичкой...» (76) – «Чибиряк, чибиряк, чибиряшечка, // С голубыми ты глазами моя душечка!» (Аполлон Григорьев «Цыганская венгерка»)¹. Именем последнего поэта немецкого барокко, ценимого Гете и Ломоносовым, «наиболее характерного представителя богемы своего времени» [Литературная энциклопедия, 1930, с. 128], прожившего не более 28 лет (1695-1723, в 27 лет застрелился неизвестный поэт, «автор готовит гробик двадцати семи годам своей жизни» (13)), – *Гюнтера* – награждена любовница А.П. Заэвфратского, А.П. *Гюнтер*, писавшая стихи об Индии («маленькая блондиночка. Сейчас (1926 г. февраль 15) преждевременно состарившаяся» (138)). Имя может переходить в иконический знак: «Однажды неизвестный поэт читал стихи в *углке* имени *Кружалова*» (42), – символ всевидящего ока.

Пересемантизируется в романе и архаическое восприятие пространства как женщины. У Вагинова женские имена соотнесены с географическими пространствами² и историческими эпохами разных государств³, что придает имени (образу) всеохватность и неисчерпаемость. Это Далмация, Лидия, Грузия (Тамара), Византия (поэт Роман Сладкопевец), Греция (Елена), Россия (Евдокия – жена Петра, Наталья – мать и сестра⁴), Двуречье (вдова Заэвфратского), полукитайский ребенок Руська – у философа⁵. Мужские имена предметны, а пространственно

¹ Возможно здесь аллюзия, направленная и на обэриутов. У Хармса («А ну-ка покажи мне руку» (1931)): «Зато тут мама нашего потомства и чибирей» [Поэты группы..., 1994, с. 299]. Ученик Сладкопевцевой входит в поэтическую заумь.

² Миша Котиков записывает сведения о любовницах Заэвфратского на частях географических карт.

³ В основном, это имена знаменитых цариц. Полная профанация этого мотива происходит у Кости Ротикова, он награждает королевскими именами своих фокстерьеров. «Он сломался, похлопал Екатерину Сфорца по собачьему плечу, пожал лапку Марии-Антуанетте, покомкал уши королеве Виктории, приказал всем вести себя скромно...» (112).

⁴ Инверсия отношений в семействе Голубец. Евдокия Александровна – мать, Наталья – дочь.

⁵ У Введенского наряду с именами людей также много географических названий, названий рек. Но у Введенского подобные соединения – средства абсурдизации, тогда как у Вагинова – семантизации. Ср.: «А подушка ... как Днепр бежала по комнате. Отец сидел за письменным как Иван да Марья столом, а сыновья словно зонты стояли у стенки».

связаны с преисподней. Мифологической – Асфоделиев (в Аиде луг асфоделей), Сентябрь (начинается скорбь Цереры о дочери), Ковалев (Гефест), социальной – Кандалякин (в фамилии женихов Наташи («Родная») слышится «ковать кандалы»), Кокоша Шляпкин (укокошить, шляпки гвоздей), Агафонов. Карнавальная – тот же Кокоша через Чуковского («У Кокошеньки вчера был сильный жар: проглотил он по ошибке самовар» [цит. по: Кушнер, 1991, с. 483]), Ротиков («мир во рту Пантагрюэля»¹), Свечин (от свечи – лекарство, свечи – в церкви), Троицин² (за Троицей следует Русальная неделя с языческими обрядами; Богородица вымолила остановку мук в аду от великой пятницы до троицына дня). Андриевский (вариант семинарской фамилии (обычно – *-ee-*) намекает на сына Тараса Бульбы, философ тоскует по жене и западным университетам) с фармацевтом (*pharmakos* – чародей, отравитель, козел отпущения). Фамилия *Заэвфратский* тоже носит «загробный» характер. Двуречье – пространство мертвых культур: шумеро-аккадской, вавилоно-ассирийской, нововавилонской халдеев, персидской, эллинистической. Сам герой путешествовал по современным экзотическим странам – фамилия больше человека. (Ср. игру смысла: Евфрат – *Тигр*, Заэвфратский – его подражатель *Котиков*. Имена здесь всегда играют. Михаил – «тот, кто как Бог», «подобный Богу» – здесь подражатель Заэвфратского. А вот Константин – «постоянный» – противоречит принципиальному непостоянству увлечений Кости Ротикова). В фамилии *Агафонов*³ по нисходящей в прошлое движется ипостаси неизвестного поэта: он однофамилец петербургского художника XIX в., Агафон обрел бессмертие в примечании 13 к «Евгению Онегину», Агатон – герой первого немецкого романа воспитания (Виланд) – шаг назад для неизвестного поэта, образ которого соотносится с Вильгельмом Meisterом, Агафон – герой Платона и наставник Еврипида, ныне забытый. Это имя создает и звуковую маску (грубое) для смысла (греч. благородный).

«Потец», 1936 или 1937 [Поэты группы..., 1994, с. 224]. «Иван да Марья» – это еще и имя цветка. «Вдруг выбегает денщик Ермаков, кричит выбегает торопится в Псков. Вдруг приходит фельдфебель Путята... <...> Оставлена Варшава и Рига, Минск и Павел Павлович Кавказ». «Четыре описания», 1931-1934? [Там же, с. 196]. В поэме «Минин и Пожарский» также во множестве рассыпаны географические именованья: Рига, Ржев, Печора, Припять, Урал, Вятка, Саратов, Галич и т.д. – без особого смысла. Объединяет Вагинова с обэриутами и «путаница» отчеств, вообще характерная для них. У Введенского: «в своем вертепе легко и славно жила княгиня Марья Николавна она лицо имела как виденье имела в жизни не одно рожденье. Отец и мать. Отца зовут Тарас...» [Поэты группы..., 1994, с. 98-99]. У Хармса: «Отец Андрея Васильевича по имени Григорий Антонович...» [Хармс, 1990, с. 29]. Это связано с концепцией «многосоставности» персонажа.

¹ Ср. другие аллюзии на Рабле. «Тептелкин шел по *мерзлomu* тротуару. <...> Он прошел мимо диктериад, довольно разнuzданных, грузнотелых баб, ругающихся крылатыми словами. «Наречие притонов, – определил он, – интересно исследовать, откуда и как появилось это наречие». Он унесся во Францию XIII века, когда создавалось аргю. Вокруг Тептелкина *кружились и падали* [ср. снежинки] ругательства» (95). Гомер («и молвил крылатое слово»), а, возможно и Мандельштам («А дома руганью крылатой // От ярости бледна // Встречает пьяного Сократа // Суrowая жена» [Мандельштам, 1992, с. 19]) посредством лингвистических ассоциаций превращается в Рабле. В книге IV в главах LV-LVI Пантагрюэль и его спутники открывают замерзшие и оттаявшие слова вокруг корабля, среди них есть и непристойные. Эти слова похожи на разноцветное драже, их набирают в пригоршни и они оттаивают на ладонях.

² Фамилия вписана и в мертвый город (Петербург этого романа). На *Троицкой* неизвестный поэт пьет с *Асфоделиевым* (81-82).

³ Эту же фамилию (по имени деда или неизвестного поэта?) избрал себе Заболоцкий в шуточном стихотворении «Испытание воли» (1931), где Агафонов отдаст Корнееву (Е.Л. Шварцу) приглянувшийся ему «в хижине убогой» чайник. Ср. как обнищавший неизвестный поэт продает последние предметы из комнаты татарину (125). В «Прощании с друзьями» (1952) Заболоцкий помянул Вагинова сочетанием «столбики из пыли».

Вообще, заданная «женскость» располагает к появлению множества имен и смыслов. Например, интеллектуальный расцвет Тептелкина происходил в южном городке, где год существовал «в женской гимназии, рядом с больницей, против собора» (65) университет. «Тептелкин стал кумиром города. <...> Все чаще устраивались экстраординарные доклады Тептелкина» («в актовом зале женской гимназии») (67). При этом возникают имена любовных пар. «Некоторые студенты принялись изучать итальянский язык, чтобы читать о любви Петрарки и Лауры в подлиннике, другие повторять латынь, чтобы читать переписку Абеяра и Элоизы, иные стали грызть греческую грамматику, чтобы читать пир Платона. <...> ...то кстати толковал о любви и, дойдя до середины пятой песни, до Паоло и Франчески, потрясенный, ходил по комнате, то комментировал прощание Гектора с Андромахой, то читал доклад о Вячеславе Иванове» (67). Ковалеву, после разрыва с Наташей нужна новая смысловая опора в женском образе: он всю ночь «блуждает» вокруг здания «темной массы» женской гимназии. «Да будет ли он любить ее так, как я? – прислонился он головой к женской гимназии. <...> И все искал по городу успокоения. И опять возвращался к женской гимназии и стоял и грустно крутил гусарские усики» (101).

Называть имена, сопоставлять имена, раскладывать их в серии, заниматься «имягаданием» («имя – гадание» – римская поговорка), постоянно задавать вопрос Джульетты «что значит имя?» (о сочетании имен своего и Ромео), произносить за персонажей пушкинское «что в имени тебе моем?» («мертвый след, подобный узору надписи надгробной на непонятном языке») – такую стратегию чтения (бесконечного перечитывания) провоцирует роман Вагинова «Козлиная песнь», требуя от читателя «терпения» (*patiens*) и внимания, делая его королевским «узником» «вавилонской библиотеки». Игра имен (многие из которых вмещают в себя последовательности именных сочетаний, порождающих новые имена), имен как текстов с минимальным знаковым воплощением и максимальной семантической глубиной (за счет расширяющегося круга ассоциаций и этимологий) и текстов, фокусирующихся в значимые имена («каждая строчка у Гонгоры – поэма Данта в миниатюре» (78)), – и составляет основу поэтики (и доминанту рецепции) романа Вагинова, организует процессы текстопорождения и смыслообразования в нем. Одновременно, *поэтика каталога имен и названий* создает читателя, любящего «изошренность и напрягать свой мозг» (104), но она же отвергает его, иронично предлагая слишком много профанных, ложных имен, подобно тому, как *карточные манипуляции* представляют собой использование «детища древнего порока» для приумножения «древнего Знания», осуществляя профанацию сакрального и сакрализацию профанного.

Литература

- Андреев Л.Н. Драматические произведения в 2-х томах. Л., 1989. Т. 2.
Бальмонт К.Д. Стихотворения. Л., 1969.
Берковский Н.Я. Народно-лирическая трагедия Пушкина («Русалка») // «Русская литература». 1958. № 1.
Блок А.А. Собр. соч. в 8 т. М., 1960. Т. 2.
Брюсов В.Я. Стихи. М., 1972.
Вагинов К.К. Козлиная песнь. Романы. М., 1991.
Заболоцкий Н.А. Избранные произведения в 2 т. М., 1972. Т. 1.
Кушнер А.С. Аполлон в снегу. Л., 1991.
Литературная энциклопедия. М., 1930. Т. 3.
Мандельштам О.Э. Собрание произведений. Стихотворения. М., 1992.
Маяковский В.В. Сочинения в 2 т. М., 1988. Т. 2.
Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т. М., 1994. Т. 2.

Пастернак Б.Л. Охранная грамота. М., 1989.
Поэты группы ОБЭРИУ. СПб., 1994.
Пушкин А.С. Полное собр. соч. в 10 т. Л., 1977.
Флоренский П.А. Имена // Характер и имя. СПб., 1995.
Хармс Д. Проза. Таллинн, 1990.