

Стратегии чтения романа К. Вагинова «Козлиная песнь» и проблема имени в дискурсе обэриутов

Марина Бологова

КЕМЕРОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ, РОССИЯ

Произведения К. Вагинова в высшей степени авторефлексивны, что уже не раз отмечалось исследователями (2; 3). Это качество проявляется не только в декларируемом интересе к проблемам художественного творчества и обилии разного рода метаописательных элементов, но и в повышенной герметичности текста, его закрытости для *другого*, для *читателя*. Роман как бы не дает себя прочитать, изобилуя странными именами и метафорами (например, искусство – это «остров Цирцеи» (4, 36 – далее при ссылках на это издание указываются только страницы), Цирцея, как известно, превращала оставшихся у нее в животных), различного рода смысловыми сбоями и противоречиями. Понятно, что здесь сказывается причастность К. Вагинова группе ОБЭРИУ, в поэтике обэриутов противоречия и смысловые несообразности создают основу ткани текста, а не ее разрывы. Однако К. Вагинов не А. Введенский, у которого цель акта коммуникации – непонимание и у которого «реминисценции» всегда абсурдны, а узнавание «источника» мало что дает. Традиционные и интертекстуальные смыслы в романе не только не уничтожаются, но обыгрываются и шлифуются, именно на них направляется внимание читателя. Поэтому смысловые сбои возможно воспринимать с традиционных герменевтических установок: «чем стесняет текст наше в него вхождение, тем же самым и помогает себя понять»¹. Это точки *остановки эстетической коммуникации*, провоцирующие *рефлексию* читателя. Однако эта рефлексия строится равно не по субъективным установкам читателя и не по универсальным филологическим методикам. Она идет в соответствии со стратегиями чтения, которые формируются в самом же этом тексте для его собственного прочтения. В тексте про-

¹ Формула «герменевтического эффекта чужого» (5, 121).

думывается как он может интерпретироваться, и читателю остается понять правила игры и включиться в нее.

Один из признаков литературной рефлексии – наличие в произведении вставных текстов, неких «зеркал» для основного. Герменевтическая рефлексия всегда представляет челночное (одновременно круговое) движение между частью и целым, между текстом и другим текстом. В этом смысле читательская рефлексия также создает тексты в тексте литературного произведения, которые преимущественно и подвергаются интерпретации. В авторефлексивном произведении эти виды текстов в тексте соединены, а в качестве авторов и читателей (не теряя своего основного статуса) выступают и персонажи. Проблема чтения становится онтологической. Читаются, подобно книгам, мир и человек, жизненное событие и пространство, что в произведении словесного творчества выглядит вполне естественно, поскольку мир здесь действительно создан словом. («Никто не подозревает, что эта книга возникла из сопоставления слов» (86)).

В романе «Козлиная песнь» в качестве интерпретируемых выступают *персонажи-тексты*. В нем создается ситуация, когда персонаж литературного текста не может уже восприниматься (только) как литературный образ, в силу предельной усложненности структуры, нецелостности, избытка культурной памяти, связанной с персонажем, когда в (формально) одном герое соединяются, сменяют друг друга, конфликтуют друг с другом, замещают друг друга множество уже известных типов, архетипов, образов, каждый из которых влечет за собой не только личностные характеристики, но и способы поведения, линии судьбы, способы отношений с другими, сюжетные ходы, свою символику и набор мотивов². Персонажу-тексту в поэтике соответствует имя собственное или нарицательное символического характера – имена цветов, животных и т.д. Имя как текст с минимальным знаковым воплощением и максимальной семантической глубиной (за счет расширяющегося круга ассоциаций и этимологий) становится составляющей другого, объемлющего текста, созданного из таких имен и структурированного отношениями между ними.

² Исследование персонажа и шире человеческой (литературной, писательской) личности как текста берет начало в работах отечественного структурализма (с ориентацией на поздние работы формалистов), во многих работах Ю.М. Лотмана, Л.Я. Гинзбург. Актуализирована в романе Вагинова, как и в мировой литературе в 20-е гг. в целом (ср. «Степной волк» Г. Гессе) и, в частности, в поэтике обэриутов, романтическая традиция «расщепления видимого единства внешнего проявления личности на множество “я”». Ср. мысль почитаемого героями Новалиса: «Каждая личность способна, будучи разделенной на несколько личностей, тем не менее оставаться одной. Настоящий анализ личности, как таковой, создает множество личностей». (6, 233) Ср. также: герои «даже выступают как персонификации тех текстов, которые они читали. Этот чисто романтический прием (ср. пушкинского Евгения Онегина или Сильвио в «Выстреле») у Достоевского принимает крайние формы». (7, 244) У Вагинова используется тот же прием не в аспекте художественного психологизма, но исключительно в аспекте культурной памяти.

Роман К. Вагинова в аспекте поэтики имени обладает, на наш взгляд, уникальными особенностями. Его героев отличает рефлексия в сочетании со слепотой и самообманом. Герой-мужчина у Вагинова мог бы понять себя, если бы обратил внимание на имена своей пары, поскольку женские имена³, обладая богатейшей ассоциативной сферой и разветвленной этимологией, вводят не названные, но подразумеваемые имена мужские (литературные) для самого героя, его способа бытия в мире.⁴ Женские имена обладают и центрирующей функцией, они способны собрать в единое целое все мотивы и ассоциации, связанные с мужским персонажем – их парой⁵. Однако узнавать эти имена, понимать их смысл, и тем самым снова создавать мир – удел читателя, герои и мир, и себя разрушают и забывают. «Подсказки» от героев – как читать – часто проскальзывают в отрицающих оговорках: «дело не в имени, а в том, что личность в произведении отражается» (38); «в конце концов не все обязаны любить изощренность и напрягать свой мозг» (104). Но самые главные постулаты не закамуфлированы: «слова за нас думают» (27); «вы должны взглядеться, почувствовать в этот набор слов; не проскользнуло ли в нем новое сознание мира» (73-74); «каждая строчка у Гонгоры – поэма Данта в миниатюре <...> чтобы понимать Гонгору, надо быть человеком с соответствующей устремленностью, ... складом ума, это сейчас ясно, но этого еще недавно не понимали» (78). Этот соответствующий роману склад ума и определяется через стратегии чтения. Стратегию игры смыслопорождения в романе Вагинова можно обозначить как постоянное вопрошание (идущее от текста, проговоренное читателем): «что значит имя?» (вопрос Джульетты), «что в имени тебе моем?», а стратегию чтения как постоянную ориентацию в потоке имен, восприятие смысла через имя.

Появление такого рода поэтики имени в к. 20-х гг. XX в. отнюдь не случайно. Хотя систематическое изучение литературной антропонимики начинается в 60-е годы XX в. (8), на рубеже XIX – XX веков в Европе и России особенно наблюдается вспышка огромного интереса к имени. Изучаются значения и функции имени у первобытных народов, в мифологии и религиях мира и создаются соответствующие труды (9; 10), создаются «философии имени»

³ В случаях с «заблудившимся полом» (у неизвестного поэта) семантизировать в контексте подобно женским начинают и мужские имена.

⁴ Другой человек выступает здесь зеркалом. Ср. позднее у Введенского: «*Два купца смотрят на нее [Ольгу] как в зеркало*». «Некоторое количество разговоров» (8) 1936-1937 (34, 208)

⁵ В таком сочетании видимой ущербности мужского и потенциального многообразия женского имени, несомненно, чувствуется пародия на символистские идеи. Однако, как нам представляется, символизм для Вагинова был не столько «злом», как для других обэриутов (Л.Я. Гинзбург), сколько контекстом в ряду других контекстов, источником не всегда тривиальных смыслов. Хотя нужно признать, что по ироничности многих описаний Вагинов вполне вписывается в обэриутскую анти-эротика («подложная» (Л.Я. Гинзбург) Н. Олейникова, инфантильно-инфернальная Хармса, «срад греха» (Я.С. Друскин) у Введенского, «эмбриональные образы» (31) Заболоцкого), которая во многом следствие неприятия символизма и постсимволизма.

А.Ф. Посева, П.А. Флоренского, С. Булгакова⁶. Исследуется связь имени и сюжета (О.М. Фрейденберг).⁷ Наряду с этим в социальной жизни идет процесс смены личных имен в советское время повального переименования в жизни и безымянности в литературе.⁸ Однако главный советский поэт был автором «персонажа-текста». Ср.: «Трагедия называлась «Владимир Маяковский». Заглавие скрывало гениально простое открытие, что поэт не автор, но – предмет лирики... Заглавье было не именем сочинителя, а фамилией содержания». (17, 70-71) Конечно, до создания текстов типа «Имя розы», «Имя Кармен» и т.п. еще далеко, но, например, у Пруста название третьей части романа «По направлению к Свану» – «Имена стран: Имя», и там также исключительной смысловой наполненностью для героя обладают женские имена. А связь женского имени с пространством – имена городов сменяются именем Жильберты и именами парижских улиц, Елисейские поля переходят в Булонский лес – Елисейский Сад Женщин и имя Одетты Сван, снова имена аллеи – воскрешает архаические представления о пространстве-женщине и предвосхищает концепцию женского имени-пространства у К. Вагинова⁹ (см. 18, ср. и работы на близкую

⁶ Понятие филологии также связывается прежде всего с *именованием*. Ср.: (Розанов) «Какой ужас, что человек (вечный филолог) нашел слово для этого – «смерть». Разве это возможно как-нибудь назвать? Разве оно имеет имя? Имя уже определенное, уже «что-то знает» <...> Америка, истратив свой филологический запас, свезенный из Европы, как бы ошалела и призадумалась – и вдруг завела свою собственную филологию, откуда-то выкопала Уитмена, и он, как новый Адам, стал добывать имена вещам, дал образец первобытной, номенклатурной [ср. зловещую семантику, которую приобрело это слово к 30-м гг. – М.Б.] поэзии, под стать самому Гомеру». (11, 179-180.) О рефлексии имени у Розанова см. 12. Вполне возможно, что поэтика имени у Вагинова связана с его рефлексией над своими фамилиями (Вагенгейм до первой мировой войны).

⁷ «... герой делает только то, что семантически сам означает». (13, 223.)

⁸ Об изменениях имени после революции см., например, 14. «Контрастируя с обостренным вниманием к имени в контексте неотрадиционалистской парадигмы (Мандельштам: «Нам остается только имя - // Чудесный звук на долгий срок...») принципом редукционистского самоопределения тоталитарного человека становится патетическая *безымянность*». (15, 73) Ср. понимание имени как «звука пустого»: «В героической системе ценностей вписать свое имя в скрижали миропорядка и означает стать полноценной личностью. Тогда как в другом стихотворении Пушкина ... имя как раз оказывается ложной границей личностного «я» <...> В дегероизированной системе ценностей имя личности оказывается ... бессодержательной оболочкой «я»». (16, 165-166) В романе Вагинова соединяются все эти возможности имени при доминирующей установке «по Мандельштаму».

⁹ У Вагинова женские имена соотнесены с географическими пространствами и историческими эпохами разных государств, что придает имени (образу) всеохватность и неисчерпаемость. Это Далмация, Лидия, Грузия (Тамара), Византия (поэт Роман Сладкопевец), Греция (Елена), Россия (Евдокия – жена Петра, Наталья – мать), Двуречье (вдова Заэвфратского), полукитайский ребенок Руська - у философа. 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

тему современника Вагинова. 19; 20).¹⁰ Идеи: имя есть «сгущенное в смысловом отношении слово» (22, 127), «максимальное напряжение осмысленного бытия» (22, 166), «имена –... произведения из произведений культуры. Высочайшей цельности и потому высочайшей ценности, добытые человечеством» (23, 274), а также идея о структурирующей роли имени в художественном целом¹¹ (например, исследование Вяч. Иванова о фонетической и семантической значимости имени *Мариула* в поэме Пушкина «Цыганы» (25)¹²) составляют необходимый контекст для стратегий чтения в романе «Козлиная песнь».

Проблемы имени, роли имен в художественном тексте в связи множественностью героев в одном персонаже, соотношения имен весьма волновали и обэриутов. И. Бахтерев вспоминает:

«Я предложил использовать формальный прием из своей поэмы, в которой основной герой Ертышкин приобретал все новые и новые фамилии: Куртышкин, Топтышкин, Топорышкин, Чушкин. Так и было сделано: поэт Вигилянский, получивший роль краснородого, на протяжении всего спектакля назойливо появлялся в самые неподходящие моменты, каждый раз под новой фамилией. В конце концов его убивали, после чего он продолжал появляться, но уже покойником». [о *Гарфункеле* из спектакля «Радикса»] (32, 78). «Упомянув Ертышкина, который меняет внешность, лексику, фамилии, Заболоцкий привел пример с рыжей бородой: прием оказался органичным ... “Для меня, говорил Заболоцкий, - Гарфункель олицетворение главного закона искусства: путь из жизни к художественному образу и снова в жизнь, в быт”». (32, 59) Ср.: «Все мы Гарфункеля сыны».

То, что Бахтерев воспринял как формальный прием, на самом деле лежало в основе поэтики обэриутов. Если в раннем творчестве Введенский производил графические эксперименты с именами («ГАННА твоя корзина полна //

по комнате. Отец сидел за письменным как Иван да Марья столом, а сыновья словно зонты стояли у стенки». «Потец», 1936 или 1937 (29, 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? (29, 196) В поэме «Минин и Пожарский» также во множестве рассыпаны географические именованные: Рига, Ржев, Печора, Припять, Урал, Вятка, Саратов, Галич и т.д. – без особого смысла.

¹⁰ Ср. также мысль о том, что Петербург – «вавилонская блудница» заменяет в лирике Блока образ «Ты» почти три года (1904-06). (21, 87)

¹¹ Этот читательский подход популярен и сейчас. См., например, «научно-художественный свист» (24).

¹² Ср. также его интерес к анаграммам, создание анаграмм в собственных стихотворениях и исследование анаграммированной фонетики у других поэтов. Через полвека этот метод исследования (анаграммы – первичный «текст в тексте») будет разрабатываться Тартусско-московской семиотической школой, как на материале классической литературы (ср., например, анализ анаграммируемого арзамасского прозвища В. Жуковского *Светлана* у Пушкина в статье Ю. Левина (26) - вполне в духе романа Вагинова), так и модернистской. Ср. также исследования текстов самого Вяч. Иванова, где как «ключ» к тексту рассматривается упоминаемое в этом тексте имя (27).

песочными сугробами» (29, 481); «два воробья одного звали федором другого арбузом» (29, 482) «Парша на отмели» 1924; «КУМА ФОМА петрА попА» (33, 116) «Галушка», 1925-1926; «торг ведет монах с василием // где часовня жабой русою»¹³ (29, 63) «Начало поэмы», 1926; ср. также обозначение авторства: «Чинарь Авторитет бессмыслицы александрвведенский»), то затем последовали семантические. Уже в поэме «Минин и Пожарский» (1926) мы находим целый фейерверк разнообразных имен персонажей, являющихся преимущественно с речами. При первом чтении кажется, что имена возникают неожиданно и непредсказуемо, как предметы из шляпы фокусника, нельзя предугадать, что появится дальше. Однако при перечитывании обнаруживаются весьма явные смысловые связи между разными именами. В поэме «Минин и Пожарский» имя собственное не влечет за собой предсказуемых сюжетов¹⁴. Так заглавные герои вовсе не возглавляют здесь народное ополчение против польско-шведской интервенции, а вообще сложно сказать чем занимаются, преимущественно о чем-то говорят, с этажерки ли (Минин), со шкафа (Пожарский) или другим способом. Значительно сложнее избавиться от мотивов, в частности, *войны* и *смутного времени*, вне которых эти герои непредставимы. Когда Пожарский говорит «смятенно все», это вполне соответствует не только читательским впечатлениям от прочитанной поэмы, но и ожиданиям, которые были до начала чтения. Также упоминание Мининым «памятника», «неметчины», «какого-то зуда» также соответствует его историческому образу. Что-то военное постоянно возникает в речах героев: «но вопли трудных англичан // прорезали могучий воздух // тут сабли взмах уж прорыдал» (29, 69). Но основ-

¹³ Здесь стирается граница между именем собственным и нарицательным: «василий», как и «монах», обозначает класс предметов. Ср. в другом случае: Он человека стал мудрее // он просит имя дать ему. // Цветок мы стали звать андреем, // он нам ровесник по уму («Над морем темным благодатным...» (33, 75)) – «андрей» здесь замещает «человек».

¹⁴ Такое же расхождение имени и ожидаемого сюжета находим и у Н. Олейникова (который, по мнению исследователей, ближе обэриутам, чем Вагинов). Чрезвычайное многообразие имен, причем «реальных», принадлежащих знакомым поэтам, характерно для его «любовной» лирики, при очевидном несовпадении характеров и судеб персонажей и «прототипов». (В качестве таких тезооднофамильцев известных читателю личностей может выступать кто угодно. Например, Чарльз Дарвин из одноименного стихотворения не слишком соответствует образу автора теории эволюции и естественного отбора. У Олейникова «известный ученый» потрясен красотой синички и своим безобразием. «“Зачем же меня обделила // Природа своим пирогом?”» «...Тут горько заплакал старик омраченный. // Он даже стреляться хотел...» (29, 415)) Таковы «Генриетте Давыдовне» (1928) (она же «дорогая, красивая Груня»), с задействованным Шварцем («Ненавижу я Шварца проклятого, // За которым страдает она!» 29, 394), «Послание артистке одного из театров» (1932) и «Послание, бичующее ношение одежды» (1932), где фигурирует Лиза, «Генриху Левину по поводу влюбления его в Шурочку Любарскую» (1932), где большую часть стихотворения занимает история несчастной любви блохи мадам Петровой, «Шуре Любарской», «Лиде» (1932). То же и у Хармса, например, история Архимеда («Ванна Архимеда» 1929), где Архимед еще и добавляет: «Я загажен именами // знаменитейших особ». (29, 264)

ная энергия имени уходит в порождение других имен и их заместителей, например, названий по роду деятельности: *пирожник* (ср. *мясник* – профессия настоящего Минина до ополчения), *факельщик* (ассоциации: смутное время – поджоги – *пожары* – дальше, возможно, благодаря факельщику появляется и *Нерон* (делал факелы из христиан)), названий по семейно-родовым связям: *дед* (в начале поэмы, ближе к концу появляется *бабушка*), отец и папа, Жена Мама («Мама ты не мама а жена...» 29, 84). У автора двойственное отношение к имени. С одной стороны, в мире, где все связи нарушены, имя собственное как таковое ценности не имеет, оно вполне равно имени нарицательному¹⁵, ср.: «*И стал отец не стервец, а стал он яблоком. Нищий его зовет яблоком, Коля его зовет яблоко, семья моя вся так теперь меня зовет*». (29, 84) С другой стороны, имя одним своим появлением может создать бессмыслицу. Чего стоит, например, имя *Перцебалдаев* или сочетание *Палач Миндаль* (хотя миндаль может быть ядом). С одной стороны у Введенского нет разницы между именем и фамилией и нет надобности в том и в другом, как нет надобности в разграничении мужских и женских имен («славянка сударь Смит» 29, 70). Фамилии часто образованы от имен *Варварова*, *Григоров*, хотя в контексте (эротический, а не социально-родовой) было бы достаточно только личного имени. С другой стороны, всё стремится перейти в личное имя и имена неудержимо рвутся наружу. Стоит кого-то уже существующим персонажам помянуть, как он является. Например, Варварова пишет Густаву (84), через две страницы к нему обращается отец и он отвечает ему (86). Рабиндранат Тагор задает вопрос: «кто ты брадата каланча?» (87) И тут же доселе небывшая Каланча называется «я царь Эдип». Показателен случай с Комендантом. Он узнает свое имя, когда неизвестно откуда взявшийся Портупеев (возможно, замещает Прапорщика, явившегося таким же образом, возможно по ассоциации и в дополнение к Коменданту) говорит: «Прошу тебя Люба уйди» (29, 75). Комендант гадает на картах, «Люба он или нет» (76). Обычно гадают «любит или не любит», то есть глагол (действие, предикат), который, в принципе, обозначает *состояние*, переходит в *имя*. Точно так же и сюжетная энергия воплощается в именную. От князя Пожарского производится множество исторических князей, а затем и царей, причем многие с элементом повышения по чину (это уже от Минина). Раздваивающийся князь Меньшиков, Нерон, Борис Годунов, Шереметьев, Князь Курбский (из стихотворения «Василий Шибанов») и т.д. Несостоявшиеся поляки и шведы дают Ненцова, Грекова, а заодно иностранцев Рабиндраната Тагора и Ромен Роллана. Хотя Пожарский и ищет Москву («А где здесь Москва?» (86)), город замещает периодически меняющий одежду Петров (Петербург)¹⁶, который вмещает в себя всех: «*В этом Петрове все люди в лежащем и*

¹⁵ В имя могут переходить другие части речи – девицы «светло» и «помело» из «Ответа богов» (1929). Правда, в отношении с женихом вступает только «красавица Татьяна так как дочка капитана» (рефреном повторяющаяся мотивировка делает именем предложение). Другие девицы наделены только даром речи: «но ответило светло», «сказало помело». (29, 93, 96)

¹⁶ В произведениях обэриугов присутствует неисчислимо множество *Петровых*, *Петровичей* и *Петров (Петь)*, в этом смысле роман «Козлиная песнь» хорошо вписывается в общую картину. Возникает и именной контраст - *Ивановы*, *Ивано-*

Минин и Ненцов и другие все. (83) Являются и «деревенские мужики», и «народ», из этой группы, возможно и *Варварова* с *Плебейкиным*. В «патриотическую» поэму призываются и классики: поминаемый Пушкин («О Пушкин, Пушкин» (66), ср. «О Моцарт, Моцарт») и множество персонажей Гоголя. При явлении имен соблюдается и известная симметрия. Так за Веечкой (возможное происхождение – от ВЧК) следует сразу Голубенчиков (голубь + бубенчики), а в аду, где черти, сразу возникает его трансформация – «голос на крылышках». Машинист от паровоза в начале замещается рыбаком в конце, пингвины - медвежатами. Если при разговоре мужей с девицами три мужских имени (Фома, Никита, Всеволод) и одно женское (Нюра), то позже появляются Маша, Дуня, Феня и Коля. А если является кто-то уж совсем лишний, то он мгновенно аннулируется: «...*Попов ему и говорит* <...> *Попова не было совсем*». В этом именном фейерверке немало и имен городов, рек, множество названий животных и растений. А если учесть, что человек с именем здесь не слишком отличается от животного или предмета (*Варварова*: «Что же ты опять ближе садись – ведь я не гусь» (71); *Минин*: «я бестелесный // будто гусыня сидит // и перышки тоски скребет» (67)), то разговор о порождении и трансформации имен в этой поэме становится вообще бесконечным. В отличие от поэмы *Введенского*, в произведениях *К. Вагинова* имена не являются средством абсурдизации мира и не стремятся оторвать от себя традиционные сюжеты и мотивы. И возникают они не столько в линейном развертывании текста, выстраиваясь цепочкой, как у *А. Введенского*, сколько в формирующемся герменевтическом круге, из скрытых аллюзий. Имена называет не автор, провоцируя на непонимание читателя, а читатель, стремясь понять автора. В этом принципиальное отличие поэтики обэриута *К. Вагинова*, соединяющего (пост)авангард и (нео)традиционализм, от поэтики обэриута *А. Введенского*, создателя «звезды бессмыслицы».

Поражает и изобилие имен у *Хармса*. «...у него как бы вообще не было тел, были имена...» (40, 6) Однако, по мнению исследователя, у *Хармса* «проектируемая амнезия создает имя». (40, 25) «Хармс принципиально не допускает перехода от деизгнации к смыслу в использовании имен». (40, 27) «Необязательность имен, их семантическая пустота ... делают их в итоге почти эквивалентными местоимениям». (40, 25) Имя – «формула несуществования». (40, 31) У *Вагинова* смыслом обладают именно имена.

Проблема связи имен у *Введенского* связана и с проблемой единства множества ипостасей одного персонажа, как и у *К. Вагинова*, или, как называет это *М.Б. Мейлах*, с проблемой тождества личности самой себе, стабильности или текучести ее границ (34, 228), а также с мотивами трансформации, превращения. Ср.: «Их рыбаков было пять человек. Они пристально ели суп с рыбой. Их звали: Андрей, Бандрей, Бендрей, Гандрей и Кудедрей. У них у всех были дочери. Их звали: Ляля, Таля, Баля, Кяля и Саля. Они все вышли замуж.

вичи влекут за собой неприязнь автора и читателя: «Ивановы» *Заболоцкого* («Но будь к оружию готов: // Целует девку – Иванов!») (35, 54); в «Елке у Ивановых» (1938) *Введенского*, хотя никто из героев не носит фамилию *Иванов*, все ждут смерти. У *Вагинова* отчество *Ивановна* знаменует женскую глупость. У обэриутов свой набор повторяющихся имен: *Козлов*, *Варвара*, *Наташа* и др.

Был вечер. Солдат Аз Буки Веди не зашел в дом к этим огородникам». (33, 90) Рыбаки ненавязчиво становятся огородниками. И далее: «Рыбак Андрей, Бандрей, Бендрей и Гандрей постучал в окно и крикнул солдату... А рыбак Кудредей самостоятельно варил и продолжал есть свой рыбацкий суп». (33, 91) Четверо, чьи имена – метаморфозы исходного, становятся одним.

Подобные вещи Н.М. Олейников проделывал в своей жизни и творчестве в целом. «Начать с тенденции без реальной нужды скрываться за различными псевдонимами: поэт выступает то как Макар Свирепый, то как Балетоман Макар Свирепый, Николай Макаров, Сергей Кравцов, Н. Техноруков, Мавзолеев-Каменский, Петр близорукий. <...> Какие же маски использует Олейников? Оказывается он то самодовольный поэт, мнящий себя гением..., то обаятельный красавец..., то пошлый любовник..., псевдо-эстет, пропагандист советской власти, любитель всего экстравагантного и др.» (37, 23-24). С.В. Полякова приводит также фрагменты воспоминаний о том, как Олейников изображал верблюда («с криком “я верблюд”»), «дешевого комплиментщика», «утонченного гастронома» (“мне нужны голубые еды”), выдержанного партийца и др. (37, 24-25). Олейникову говорили, что ему «следовало бы называться Николай Макабрыч», так как стихи поэта ... свидетельства о страшном ... мире, в котором он жил». (37, 13) Особенно интересно в отношении смены имен стихотворение, которое сейчас во всех собраниях фигурирует как «Татьяне Николаевне Глебовой» (1931) и начинается «Глебова Татьяна Николаевна! Вы // Не выходите у нас из головы». У героини этого стихотворения много запоминающихся черт, например «Ваша маленькая ручка и Ваш глаз // На различные поступки побуждают нас» (29, 395), «И я думаю, что согласятся даже птицы // Целовать твои различные частицы» (29, 396). Заканчивается же и вовсе оригинальным утверждением: «Для кого Вы – дамочка, для меня – завод, // Потому что обаяния от Вас дымок идет». По воспоминаниям С. Богданович, «было у Олейникова дежурное стихотворение, которое он посвящал многим знакомым “дамочкам”. Начиналось оно с имени и фамилии, когда нужно заменявшимся другими именем и фамилией. <...> Сколько было смеха, когда Николай Макарович, вчера прочитавший эти любовно-производственные вирши одной, сегодня в той же аудитории и с тем же пафосом читал их другой “дамочке”» (38, 143). Персонаж «дамочка-завод» включает в себя множество разных, различно именованных (причем весьма основательно – по имени, отчеству и фамилии, чтобы никакой путаницы не возникло) женщин¹⁷. Вообще имена создают из жизни обэриутов некий единый текст, особенно, когда речь идет о детском творчестве, любовных посланиях и стихотворениях «на случай». «Постоянных авторов «Ежа» и «Чижа» я, конечно, знал поименно, хотя свои стихи и рассказы они часто печатали под озорными псевдонимами, так что понять, к т о е с т ь к т о, не всегда представлялось возможным» (39, 355). Псевдонимы переходили от одного к другому (32, 80), персонажи и дамы сердца также путешествовали из произведения в произведение, плюс «однофамильцы» и «тезки» в «серьезных» текстах.

¹⁷ В поэме «Пучина страстей» (1937) герой в финале видит «В деревьях – столпотворенье // Чисел, символов, имен». (29, 428)

У Хармса также возникает проблема тождества личности. Его герои раздваиваются («Мама, папа и прислуга по названию Наташа сидели за столом и пили. [...] Тут же открылась дверь, и вошла горничная Наташа... Как цветок. [...] Горничная Наташа и другая, как цветок, зарделись от стыда». «Вещь» 1929 (30, 25-26)) или соединяются одним поступком (муха пролетела сквозь лоб Дерятина в (1) первом фрагменте и сквозь лоб игумена Мириноса II во втором (2) (30, 21-24)). Персонаж существует как серия: вываливающиеся старухи, дерущиеся персонажи. Героям Хармса свойственно менять и приобретать имена, но в отличие от Вагинова, в романе которого имя следует за соответствующим качеством, у Хармса имя существует само по себе. «Имя легко переносится с тела на тело потому, что оно исключительно указатель, ... но не носитель смысла». (40, 28)

В стихах Заболоцкого сравнительно мало имен, это преимущественно имена известных в культуре персонажей: Иуда, Тамара, святая Парасковья, Поприщин, «тетя Мариули» или имена друзей (в т.ч. зашифрованные: Лодейников (Олейников), «Иракий, Тихон, Лев, Фома» («Время»)). Создается впечатление, что Заболоцкий избегает имен, оставляя их для шуточных произведений.¹⁸ Но, с другой стороны, «Спит животное Паук, // Спит Корова, Муха спит» (35, 94) – это не только имена созвездий, но и имена животных, данные первым человеком. Ср. «Безумный Волк» «дает деревьям имена». (35, 52) Т.е. имя – особенно ценное слово в «серьезных» произведениях, оно должно «возноситься» («и имя «Зингер» возносил» (35, 38)). Ранний Заболоцкий сосредоточен на динамике превращений мира, и идея метаморфоз человека получает у него выражение только в 1937 г.: «Как мир меняется! И как я сам меняюсь! // Лишь именем одним я называюсь, - // На самом деле то, что именуют мной, - // Не я один. Нас много. Я живой. // Чтоб кровь моя остынуть не успела, // Я умирал не раз. О, сколько мертвых тел // Я отделил от собственного тела!» (35, 202) Однако метаморфоза и раздвоение происходят и в его жизни: феномен «двух Заболоцких».

Не менее важно в воспоминаниях Бахтерева обратить внимание на слова Заболоцкого об имени. Отношение *имя-мир* у обэриутов претерпевает такие же трансформации, как образ. Для Заболоцкого имя – *посредник* между мирами (в русле его идей) – реальным и поэтическим. У *чинарей* для этого существовали «вестники», но имя персонажа менялось в зависимости от его принадлежности тому или иному миру. У А. Введенского в пьесе «Зеркало и музыкант» (1929): «*Перед зеркалом музыкант Прокофьев. В зеркале Иван Иванович.*» (29, 116) Иван Иванович – «херувим зеркальный». В пьесе «Кругом воз-

¹⁸ Ср. в 50-е гг.: А если писать обо всем..., укладывая в рифмы каждую мысль, что забрезжит в голове, то получатся стихи вроде тех, что я на ходу сочиняю во время наших поездок. Помните, мы ехали мимо Никитского сада и я сказал: «В селеньи Никита // Жил мальчик Никита, // Работал Никита // В Никитском саду...» Или есть у меня этакий шуточный цикл «Записки аптекаря». Послушайте несколько его записей: «Как странно: у Ильи-гомеопата, // Как и у нас, по рушь пятнадцать вата». «Бессмертны мы!» - вскричал мудрец Агриппа. // Но обмишурился и умер он от гриппа. Я засмеялась. <...> Рад, что доставил вам удовольствие. Но к поэзии это не имеет никакого отношения». (36, 382-383)

можно Бог» (1931) женщина разговаривает с Носовым, называя его Гусаровым. Фомин считает, что его здесь нет, но тем не менее знает, что он Носов. У Бахтерева в вариации на тему «Что в имени тебе моем?» - «Я вспомнил вас, // я вспомнил ваше имя, а мир ходил вокруг, // как налитое вымя...» («Построение чувств» 1938 (29, 381)) – имя призывает «мир», существовавший в прошлом, историю Аракчеева и Минкиной. В контексте именных метаморфоз у Н. Олейникова неожиданным выглядит стихотворение «Перемена фамилии». Козлов не может пережить однократного изменения фамилии, поскольку его фамилия (имя) коренным образом изменяет весь мир вокруг, проблема героя, оказавшегося запертым внутри себя нового в том, что он так измениться не может. Он смотрит в мир и весь мир, а не только зеркало, сообщает ему его новое имя, которое герой знает (сам выбрал) но никак не может принять. «Но что это значит? Откуда // На мне этот синий пиджак? // Зачем на подносе чужая посуда? // В бутылке зачем вместо водки коньяк? <...> “Привыкну, - сказал я, - привыкну”. // Однако привыкнуть не смог. // Меня окружали привычные вещи, // И все их значения были зловещи». (29, 419) Такая ситуация сближается и одновременно противопоставляется ситуации, повторяющейся в романе «Козлиная песнь», написанном несколькими годами ранее. Там подразумевается, что герой должен смотреть в мир и на других людей и читать их «значения», узнавая таким образом свои новые имена. Однако это прерогатива читателя, герои Вагинова обманывают себя, к чему не способен персонаж Олейникова, который эту ситуацию описывает в обратной перспективе. «Быть может, с фамилией новой // Судьба моя станет иной // И жизнь потечет по-иному, // Когда я вернусь домой». (29, 418) У Вагинова, когда судьба и жизнь становятся «иными», нужно отгадывать новое имя.

Имя играет важную роль в коммуникативных стратегиях обэриутов, многие их произведения начинаются с обозначения имени персонажа (что дает возможность начать повествование, появиться речи) или имени адресата (или своего собственного псевдонима). В отличие от Вагинова, у которого имя – способ мышления, у обэриутов *имя – средство связи*: адресата и адресанта, человека и мира, персонажа и темы. У Вагинова *связь имен* образует плетение текста.

В силу ограниченности объема журнальной статьи мы рассмотрим здесь только тексты, создаваемые отношениями имен Тептелкина и Евдокии Ивановны Сладкопепцевой и неизвестного поэта с именами его пар.

По описанию и фамилии квартирная хозяйка Тептелкина – нечто среднее между *Цирцеей* и *Сиреной*. Она «многолюбивая натура» (15), у нее гарем учеников (76), она интересуется оккультизмом. Ее ноги визуально переходят в хвост: «вкладывала широкие ступни в татарские туфли и, *колыхаясь*, плыла к дверям»¹⁹(15). Она пытается соблазнить Тептелкина болтовней, но он лежит неподвижно на «вязаном голубом одеяле» – Одиссей. Здесь любопытна и реф-

¹⁹ Она вдова *капельмейстера*. Ср. рефлексии обэриутов над этим словом: «Вместо нее вышагивали каких-то восемь. Как один – умны, как один – капельдинеры, один даже – капельмейстер. Я хорошо представлял Варварино пристрастие ко всему, что капает...» Бахтерев И. «Варвара» (1934 и далее) (29, 374). Автор стихотворения высоко ценил роман «Козлиная песнь».

лексия в пределах звуков: Тептелкин – филолог соблазняет Цирицей, когда она из его жизни исчезает, он увлекается Цицероном и изучает социальные перевороты. Аналогично в начале романа герои читают Данте, в финале Миша Котиков стал дантистом. Непрерывные метаморфозы ее облика: гора («распльывшееся горой существо») – птица («все трещала») – рыба; аристократка («сомнительная дворянка») – муза («читала лекции по истории культуры»); колдунья («увлекалась оккультизмом») – «нимфа» (нимфомания) – делают Тептелкина одним из последних живых божеств Петербурга («загадочное существо»). Она заранее профанирует тему Мадонны: Роман Сладкопевец значит «Акафистом Богородице». Она «рассказывала, как однажды нашла мистическую розу на своей подушке и как та превратилась в испаряющуюся слизь». «Мистическая роза» название книги Э. Крауля (СПб., 1905) о богинях-матерях. Одновременно это аллюзия на низкопробную мистическую беллетристику: например, в романе Крыжановской (имя упоминается неизвестным поэтом (20)) «Царица Хатасу» древнеегипетский вампир дарил женщинам розы, аромат которых заставлял безумно полюбить его. Цвета одежды мадонны в живописи, Сладкопевцевой, в ее мании эротического величия, относятся к обивке кареты (синий) и сукну лестницы (красный). Если у мадонны синий плащ знаменует победу духовного над плотским (красное неяркое платье), то у Сладкопевцевой все наоборот. Вместо младенцев и херувимов «мальчишки, раскрыв рты ...глазели».

Фрагмент со Сладкопевцевой вводит аллюзии на «Обломова». Действие обоих романов начинается первого мая, но традиционные гуляния (в Екатерингофе) заменяются «шествьями». У героини внешность литературной хозяйки – от Агафьи Пшеничиной до хозяйки Кавалерова (Ю. Олеша «Зависть»). Соответственно, Тептелкин с ней в любимой одежде Обломова (халат), в любимой позе Обломова (на диване), за его любимым занятием (мечты). В отличие от Обломова, меняющего деятельную героиню на «болото», Тептелкин никогда не отказывался от Муси, другое дело, что она тоже впоследствии погружает его в «спячку».

В отличие от других хозяек, Сладкопевцева болтлива и носит имя эмансипированных женщин (Евдокия Ростопчина и Авдотья Глинка). Сцена хозяйки с учениками очень похожа на знакомство Базарова и Аркадия с Евдоксией Кукшиной. Та же болтовня о науке (у Тургенева о теории относительности, Сладкопевцева занимается культурой), пьянино и романс («Евдокия болтала без умолку <...> Евдокия ..., стуча плоскими ногтями по клавишам расстроенного фортепиано, принялась петь сильным голосом ... а Ситников ... представил замиравшего любовника» (XIII глава) – «Евдокия Ивановна села за пьянино. Чибирячкин ...сел рядом и стал чистить ... ногти <...> А хозяйка, играя чувствительный романс, думала...» (76-77)). Она лектор в Политпросвете, это актуализирует ипостась Тептелкина как просветителя: обучает языкам и физике, обладает пороком Руссо (63), как Кандид возделывает свой сад. Ту же функцию выполняет пуганица с «де Лилями». О Леконте де Лиле у себя дома читает Заэвфратский, а аббат Делиль (поэма «Сады») намекает на нового лектора в этом доме – Домпросвете – Тептелкина. (Оба они создатели научной поэзии и почитатели Вергилия.)

Способность имени иметь простонародную и изысканную версии: Авдотья – Евдокия в сочетании с настойчивым мотивом сладости («сохранившая от мысленного величия серебряную сахарницу») напоминают об Альдонсе – Дульцинее и о том, что Тептелкин внешне похож на Дон-Кихота: «и начало его мучить несоответствие его фигуры идеальному образу, худоба мучила его, по его мнению она мешала ему стать героическим» (159), с гравюр Доре (93-94), «длинный, худой, с седеющими сухими волосами» (15),- и такой же идеалист. «Dolce (stil nuovo)» напоминает о любимом им Данте.

Ее образ настойчиво сопровождает мотив фальши («мнимо владевшая» и т.п.). Она *вдова* капельмейстера, (мотив вдовства характерен для петербургского текста) т.е. дирижера *военного* оркестра, но в контексте создаются аллюзии на смерть романтика. Тептелкин из Генриха фон Офтердингена (ему снится девушка с голубым цветком под влиянием «едкого пара» из мыловарни (91), он читал курс по Новалису) превращается в управдома. Есть и чудовищный гибрид византийского поэта с немецким романтиком в имени – Тептелкин пытается соединить паганизм и христианство. Она носит имя первой жены Петра, которая прокляла Петербург («Петербургу быть пусту»). Тептелкин несет на себе это проклятие.

Основная пара неизвестного поэта – Лида. «Бедная девушка Лида» - это вариант *Бедной Лизы* рубежа серебряного и «железного» веков. По ее рассказам она была соблазнена и покинута, это загубленная городом душа (панель, кокаин), у нее «фиалковые глазки» (Лиза продавала ландыши, как отмечает В.Н. Топоров, «иногда в этом мотиве продажи цветов выступают фиалки» (28, 57), через столетие фиалка ассоциируется и с порочностью, Лида продает себя), она не утопилась, а была уведена «в концентрационный лагерь» (132), но хотела выброситься из окна.

«Фиалковые глазки» создают из жизни Лиды особый текст. Это распространенная черта внешности в произведениях начала XX века. «...цвет фиалковых глаз живой, полный...», «свое слегка побледневшее лицо, свои фиалковые глаза» (И.А. Бунин «Ида» (41, 166, 170) 1925, в обоих произведениях героини окружены снегом), «цвет их странно напоминает ...цветы... в руке ...мальчика <...> Какие прелестные фиалки...» (А.И. Куприн «Фиалки», 1915 (42, 12). «Она пришла ко мне, молчащая, как ночь, Глядящая, как ночь, фиалками очами...» (Бальмонт «Как ночь» (43, 378)). В Петергофе «фиолетовая... ночь» (57). У автора «Ночной фиалки» (о «королевне забытой страны, что зовется Ночною фиалкою...») (44, 33) – в этом стихе имя страны или женщины?): «Пока глаза твои цвели...» (44, 245), «И под маской – так спокойно Расцвели глаза» (44, 246) и т.д. Фиалка, хотя и не имеет собственных мифов и такого богатства символических значений, как роза или лилия, все же несет с собой устойчивый комплекс мотивов: скромность (невзрачность), любовь в амбивалентности чувственности и чистоты (ассоциируется с ее запахом, способствующим наваждению), смерть носителя фиалок. Все они реализуются в таких произведениях, как, например, «Фиалка» Гете, «Ночная фиалка» А.И. Куприна, «Фиалки по средам» А. Моруа, «Весна в Фиальте» В.В. Набокова и др. Все они связаны и с Лидой. Незадолго до смерти «бывший поэт», вспоминая Лиду, встречает ее *двойник* – «фиалковые глаза блеснули из пролета» (132) – девушку – *Эхо*. «И бежал за ней, спотыкаясь. И вдруг остано-

вилась одна фигура, раздался звук пощечины, повторенный эхо запертых ворот, ...быстрые шаги, тоже повторенные эхо, на месте остался стоять человек...» (132-133). Она актуализирует его имя - *Нарцисс*. «Фиалки и качающиеся нарциссы» продают в Петербурге его детства (18). (Смерть от воды в мифе возвращает к Карамзину). «Фиалковым глазкам» Лиды по цветовой символике соответствует *аметист* в трости неизвестного поэта. Это опять точка, провоцирующая долгую читательскую рефлексию. Это камень, предохраняющий от пьянства, его *название* буквально означает «непьяный». Основной способ существования неизвестного поэта – опьянение, позволяющее спуститься «во ад» бессмыслицы. Получается, что неизвестный поэт спускается со страховкой, у него есть зацепка, чтобы всегда вернуться обратно. (Но в финале – алкоголизм).

Имя *Лида* по звучанию напоминает этникон *рабыни* (прозвище, указывающее на происхождение: Лид – лидиец, Сир-сириец). Но эпизод, когда Лида «взяла у него палку и кольцо поносить ... ругала своих подруг, а он упрашивал ее не ругаться, потому что ругаются только ломовые извозчики» (132), напоминает о лидийской царице *Омфале* (богине, покровительнице женщин), когда она менялась одеждой с *Гераклом* и брала его палицу. Неизвестному поэту не удается, как культурному герою спасти мир из хаоса; в своих видениях он осужден, а не вознесен бессмертными. (73) Его вина: «породил автора ...растлил его душу и заменил смехом». *Лида – Нищая* петербургских панелей, с одноименной картины Боттичелли по описанию: «На ступеньках подъезда, ...сидела Лида, прислонившись к дверям. Она дремала, полураскрыв рот». (21) Но *Лидия* – богатейшая страна, жители которой славились изнеженностью, страна *Креза* и золотоносного *Пактола* – это метафора вина у Бодлера. «Так катит золото среди толпы людей / Вино, как сладостный *Пактол*, волной своей <...> Бог создал сон, / Вино ты, человек, прибавил / И сына *Солнца* в нем священного прославил (СХIV «Вино тряпичников»(45, 108)). Неизвестный поэт проходит все испытания его героя. *Лидия* – страна первых монет, неизвестный поэт монеты коллекционировал. «Вот ... голова *Гелиоса*, с полуоткрытым, как бы поющим ртом... Она ...будет сопутствовать... в его ночных блужданиях» (19).

Лида – условное имя в поэтической традиции. Это имя неверной возлюбленной в одах *Горация*, но она же выступает и как возлюбленная, покинутая им ради другой. Неизвестный поэт часто ощущает себя в *Риме* и как бы варьирует литературный миф о любви римского поэта. *Лида* – героиня фривольных *юношеских* стихов *Пушкина* («Послание Лиде» (1816), «К молодой вдове» (1817), «Письмо к Лиде» (1817), «Платонизм» (1819)). Неизвестный поэт встречается с ней на *Пушкинской* улице (132). Но *Лида* – и «светлый образ» «Стихов Лиде» *Гете*. Эти авторы – важнейшие ориентиры для неизвестного поэта. *Лида* для него – «французская Миньона». Это имя-загадка: Миньона Гете не имеет отношения к Франции. Возможно, здесь мы находим соединение двух образов, популярных в начале века. Ср. «Всех Сандрильон и всех Миньон ты краше...» (В.Ф. Ходасевич «Хлебы», 1918 (46, 121)). «Друг шепчет: Сандрильона, как странен голос твой...» (А. Ахматова «...И на ступеньки встретить...», 1913 (47, 49)). Ср. также у двойника – антипода неизвестного поэта *Троицына*: «Здесь сказки Перро и богемная жизнь ...маскарады с огнями...»

(143). Лида действительно обладает общими чертами с Миньоной. В представлении неизвестного поэта Лида – это «оно» (89). У Гете – девочка-подросток в одежде мальчика, Миньона танцует в трансе на цирковых представлениях. Танец Лиды представляет собой античную пластику на фоне пародируемого классического балета. В его основе, видимо, танец Айседоры Дункан: она танцевала босой, без трико и обуви, пачку заменяла свободная туника; она отказалась от условности жестов и поз, пользовалась естественным выразительным движением, танец был близок пантомиме: он состоял из плавной ходьбы, бега на «полупальцах», выразительных жестов. (48, 188)

«На постах стояли милиционерки [костюм], театрально отставив ножку, лущили семечки и переругивались с танцующими личностями у фонарей.

Распускалась темная ночь позднего лета ...луна и тысячи звезд ...освещали город. [Декорации].

По этим-то торцам и панелям [сцена] пробежала Лида, уже босая и подурневшая.

<...> думала она, – вот жизнь и кончается <...>

Она бросилась в чайную.

– Пошла вон, – толкнул ее в грудь человек с салфеткой... Неизвестный поэт с приятелем появились из-под ворот. – Пойдем, Сережа, в Летний сад, ...посидим на скамеечке. – Ты! – вскрикнула Лида. Но через секунду отступила. – Извините... Приближался патруль. Лида бросилась в ворота ближайшего дома. Молодые люди скрылись на Невском» (27).

Возможно, здесь присоединяется и Лида Е.А. Баратынского, лирический герой которого противопоставляет пляшущих юношей и дев, харит и фавнов таящимся и глядящим на них Музам, а поэта – Лиде, вдохновляющей его, но не достойной его стихов. («Певцу ли ветрено бесславить Плоды возвышенных трудов...» «Лиде», 1821 (49, 80)). Лида и Миньона *поют*. «Ты знаешь край лимонных рощ в цвету...» – «Цветы любви, цветы дурмана...» (22). И это, возможно, подсоединяет Ходасевича («Лида», 1921). «Ее стопы порою босы, / Ее глаза слегка раскосы, / Но сердце тем верней летит / На их двусмысленный магнит. <...> Но хочет песен до утра / Гитарный голос ей понятен...<...> Она проходит в отдаленье, / Едва слышна, почти светла, / Как будто Ангелу Паденья / Свободно руку отдала». (46, 141) С Лидой Неизвестный поэт – Вильгельм Мейстер – герой, ищущий смысл, но отказавшийся, в конце концов, от творчества (добровольно, в отличие от неизвестного поэта, который застрелился, когда понял, что «кончился его талант» (145)). Миньона рассматривает географические карты, Лида – карты судьбы, разложенные на подъезде. Здесь неизвестный поэт – герой-романтик, он играет с ней, «по странной иронии», «в дурачка» (21) – аналог «vates» - безумного прорицателя. У Гете почему-то затягивается пребывание Миньоны в гробу, а Мейстера к ней не подпускают. Это замечено и поэтами, ср. у Мандельштама в стихотворении «Возможна ли женщине мертвой хвала...» героиня – «дичок, медвежонок, Миньона». (50, 220) Лирический герой неизвестного поэта видит девушку в гробу, образ которой можно равно интерпретировать как милый и дорогой, и как труп, тронутый тлением. (III) «Друг, отойди, еще мгновенье, / Дай мне взглянуть на лоб золотой, / На тонко вспененные плечи, / На подбородок кружевной». Двойную трактовку задают два существа из следующей строфы. (IV) «Пусть, пусть

Психея не взлетает, / Я все же чувствую ее... / И вижу, вижу – выползает / И предлагает *помело*».

В постоянно двоящемся образе Лиды прослеживаются и другие литературные героини. Например, в ее историях о том, как ее обесчестили, можно увидеть связь с массой произведений: от фильмов и беллетристики до образцов высокой классики (20-21). Ассоциации создает и их соединение. Так, по первой версии, Лида – гимназистка, ее соблазнил офицер, «она плакала на диване». По третьей – это «лицо, уважаемое в городе». В середине – студент, уступивший ее товарищам. У Бунина в «Легком дыхании» в Олю были влюблены все гимназисты, соблазнил «друг и сосед папы», а застрелил – казачий офицер. Год написания рассказа (1916) совпадает с годом знакомства Лиды и неизвестного поэта. Общая атмосфера этих историй и того, что Лида любила, создает некую ауру лирики Блока. «...и вспоминала поездку на лихаче», «и кабинет ресторана ... звон бокалов», «скрипачей в кафе ...она любила» (89). «И стало все равно, какие / Лобзать уста, ласкать плеча,/ В какие улицы глухие/ Гнать удалого лихача» (44, 293); «Я сидел у окна в переполненном зале./ Где-то пели смычки о любви./ Я послал тебе черную розу в бокале/ Золотого, как небо аи» (51, 25). «Красный штоф полинялых диванов,/ Пропыленные кисти портьер.../ В этой комнате, в звоне стаканов,/ Купчик, шулер, студент, офицер...» (51, 31) Неизвестный поэт соединяет биографии многих поэтов начала века, но основной его путь определяет путь лирического героя Блока. «На снежной горе, на Невском, то скрываемый вьюгой, то вновь появляющийся, стоит неизвестный поэт: за ним – пустота» (23) – «Снега», то, что ему во сне «вьюга поет» (29) по псевдонародным интонациям идет вслед за «Двенадцатью», аметист («На пальце – знак таинственного брака – Сияет острый аметист кольца») и вино («Как падшая униженная дева, ищущая забвенья в радостях вина») – «Песнь ада» (51, 16-17) и т.д. Но Лида – не *Эвридика* «Орфея всех сумасшедших».

Главное имя неизвестного поэта – *Орфей*. Но ему постоянно грозит утрата или подмена этого имени, переход в другую ипостась. С особой очевидностью это проявляется благодаря именам других поэтов.

Самая страшная возможность – превращение Орфея в Передонова. Безумная жена Сентября похожа на таких героинь «Мелкого беса», как Вершина, Грушина, Гудаевская. «Худенькая женщина с семилетним чистеньким, красивым мальчиком» (43). «Розовые сушки лежали на тарелке. ...маленькая, черненькая, морщинистая, но юркая, она быстро, быстро говорила, предлагала сушки, опять говорила» (Предлагает поехать на *Байкал*). «Встав из-за стола, она принялась ходить по комнате». (45) «Около забора густо цвела *сибирская герань*, - мелкие бледно-розовые цветки с пурпуровыми жилками...» (52, 24) О Вершиной: «маленькая, худенькая, темнокрая женщина, ...черная, черноглазая <...> не столько словами, сколько легкими, быстрыми движениями зазывала она Передонова...» (52, 29); «рассказывала все быстро ...как она всегда говорила ... все ее смуглое и сухое лицо пошло в складки...»; (52, 31) «вдруг часто и быстро заговорила Вершина...» (34). «Все ее морщинистое и темное ...личико...» (52, 35). Грушина: «была тонка, и сухая кожа ее вся покрылась морщинками ...зубы грязные и черные» (52, 48) Гудаевская: «тонкая, сухая ...при быстрых движениях своих ...Антоша, тоненький, юркий мальчик, веж-

ливо шаркнул» (52, 161-162); «и горячо зашептала что-то, махая руками и прыгая на цыпочках» (52, 164). Перед тем, как сойти с ума, неизвестный поэт тоже пьет и чурается (105, 132).

В стихах самого неизвестного поэта возникает аллюзия на образ *мертвой головы Орфея*, пророчествующей на *Лесбосе*. «И милые его друзья / Глядят на рта его движенья. / На дряблых впадин синеву. / На глаз его оцепененье». Это петербургский Орфей, поскольку ритмический рисунок и почти дактилическая рифма заимствованы из стихотворения С.Я. Надсона: «Дитя столицы, с юных дней / Он полюбил ее движенье, / И ленты газовых огней / И шумных улиц оживленье».(53, 215) (Ритмический рисунок 3-4 стихов совпадает, 1 и 2 стихи меняются местами). Это и Орфей забытый – ср. изменение оценки творчества Надсона в XX в..

У Овидия, после смерти Эвридики «Орфей избегал неуклонно женской любви. ...Стал он виной, что за ним и народы фракийские тоже, перенеся на юнцов незрелых любовное чувство, ... первины цветов обрывают» (X, 79-85). Нежная дружба соединяет неизвестного поэта и Костю Ротикова, вокруг которого возникают новые имена. Например, М.А. Кузмин, А.А. Фет, П.А. Флоренский. «В комнате Кости Ротикова накурено, много пепельниц ... а на великолепном раскоряченном столике лежали сонеты Шекспира» (78). «Шекспир открыт, дымится папироса ... «Сонеты»!!...» («Форель разбивает лед») (54, 143-144). А «всякие картинки ...занавешенные малиновым бархатом» (78) – отсылают к циклу «Занавешенные картинки» соответствующей тематики. Согласно мемуаристу, Кузмин «все явления бытия рассматривал с одной точки зрения: вкусно или безвкусно. <...> к безвкусице Кузмин вовсе не относился непримиримо ...он от души радовался всякий раз, когда безвкусица принимала ...причудливые, нелепые формы». (55, 108) Костя Ротиков считает себя первооткрывателем безвкусицы как области исследования и собирает «материал» (116). У него же «рояль раскрыт, задрожали клавиши и струны» (79). «Рояль был весь раскрыт, и струны в нем дрожали». Фет («Сияла ночь. Луной был полон сад...») – автор, обучавший в переписке К.Р. писать стихи. Образ Кости Ротикова в сочетании с именем дает читателю непосредственный ключ к пониманию романа. Герой соответствует описанию Константина в «Именах» П.А. Флоренского. «Он не видит других качеств и достоинств, кроме изысканности».(23, 152) «Неизвестный поэт с нежностью смотрел на Костю Ротикова, насмешливого и остроумного, слегка легкомысленного, читающего только иностранные книги и несколько свысока любующегося творениями рук человеческих» (60-61). «У Кости Ротикова были особые движения, весь он двигался с элегантностью». (37) «Константин ...склонен предпочесть дешевую, но острую новинку вековечному, и далее будет рад иметь дело с первой ...он старается наперед выразить презрение (вековечному)».(23, 152) «Весь мир незаметно превращался для Кости Ротикова в безвкусицу (...) приводили в восторг безвкусицей...» (117) Флоренский пишет, что «превозносимое» Константином «чрезвычайно быстро одерживает культурную победу» (23, 153),- у героя много последователей. Это «семя ...экзотического растения..., выросшее на голой ...земле» (23, 154). Герой увлекается барокко (жемчужина неправильной формы) и т.д. Имена других персонажей невозможно интерпретировать по Флоренскому.

Асфоделиев в отношении к неизвестному поэту вводит достаточно достойное Орфея имя. «...для детей программные сказки пишу...дураки за это деньги платят <...> присяжным критиком считаюсь» (81). Он смеется, улыбается, умильно смотрит, но «рассердился», «раздражился», «плакался», когда неизвестный поэт назвал его «ползающим животным». К тому же он толст. То есть: «Румяный критик мой, насмешник толстопузый, / Готовый век трунить над нашей томной музой, / Поди-ка ты сюда, присядь-ка ты со мной, / Попробуй, сладишь ли с проклятою хандрой». (56, 179)

Таковы трансформации имени *Орфей* у неизвестного поэта.

Так могут реализовываться стратегии чтения, создаваемые романом «Козлиная песнь». Ведущую роль в игре читаемого текста выполняют имена. Имя участвует в смыслопорождении и является способом художественного мышления в произведении. Имена, в конечном итоге, создают особые именные тексты в романе, объединенные фигурами главного персонажа и его пар. Имя становится пространством диалога, точкой встречи разных культур и архетипов. Множество имен, явленных и скрытых, способность имени бесконечно «делиться» и порождать новые эманации, рефлексия персонажей *именами* и их же слепота, безумие, знание ими законов смыслотворчества в их, созданном письмом, мире и, одновременно, полный уход от самых главных из них, и создают своеобразие стратегий чтения в этом романе. Особенность коммуникативных стратегий романа – трансформация их в автокоммуникативные. Собственно эстетическая коммуникация заменяется эстетической рефлексией, в ходе которой читатель, обнаруживая стратегии чтения, наблюдает за смыслообразованием по авторским моделям, «ищет названий» и называет имена.

Литература

1. Вагинов К. Опыты соединения слов посредством ритма. М.: «Книга», 1991.
2. Дмитриенко А.Л. К публикации ранних текстов К. Вагинова. // Русская литература. 1997. № 3. С. 190-197.
3. Морев Г. К. Вагинов: Обретение читателя // Новое литературное обозрение. 1992. № 1. С. 232-235.
4. Вагинов К.К. Козлиная песнь. Романы. М.: «Современник», 1991.
5. Цейтлин Б.М. Кос(т)ность языка. Фантазия на тему Г.-Г. Гадамера // Человек. 1996. № 1.
6. Лосев Л. Реальность зазеркалья: Венеция Иосифа Бродского // Иностранная литература. 1996. № 5.
7. Хансен-Леве О. Дискурсивные процессы в романе Достоевского «Подросток» // Автор и текст. СПб., 1996.
8. Виноградова Н.В. Имя литературного персонажа: Материалы к библиографии // Литературный текст. Проблемы и методы исследования. Тверь, 1998. Вып. 4. С. 157-158.
9. Isener H. Die Gotternamen. Bonn, 1896.
10. Gardiner A.H. The Theory of Proper Names. L., 1910.

11. Манделъштам О.Э. О природе слова // Манделъштам О.Э. Собр. соч. в 2-х т. М., 1990. Т. 2.
12. Мароши В.В. Роза мира в прозе Розанова // Дискурс. 1997. № 3-4. С. 209-212.
13. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы М., 1997.
14. Никонов В.А. Имя и общество. М., 1974.
15. Тюпа В.И. Постсимволизм. Теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара, 1998.
16. Тюпа В.И. Модусы художественности // Дискурс. 1998. № 5-6.
17. Пастернак Б. Охранная грамота. М., 1989.
18. Топоров В.Н. Текст Города-девы и Города-блудницы // Исследования по структуре текста. М., 1987.
19. Франк-Каменецкий И.Г. Отголоски представлений о матери-земле в библейской поэзии // Язык и литература. Л., 1932. Т.8.
20. Франк-Каменецкий И.Г. Женщина-город в библейской эсхатологии // Сергею Федоровичу Ольденбургу к 50-летию научно-общественной деятельности. 1882-1932: Сб. ст. Л., 1934.
21. Минц З.Г., Безродный М.В., Данилевский А.А. «Петербургский текст» и русский символизм // Семиотика города и городской культуры. Петербург. Труды по знаковым системам. Тарту, 1984. Вып. XVIII.
22. Лосев А.Ф. Философия имени. М., 1990.
23. Флоренский П.А. Имена // Характер и имя. СПб., 1995.
24. Останин Б. Равенство, зигзаг, трилистник, или О трех родах поэзии. [22 прочтения псевдонима «В. Сирин» в контексте жизни и творчества В. Набокова]. // Новое литературное обозрение. 1997. № 23. С. 298 – 301.
25. Иванов Вяч. О «Цыганах» Пушкина // Иванов Вяч. По звездам. СПб., 1909.
26. Левин Ю.И. Симметрия и ее нарушение в структуре лирического стихотворения // Новое литературное обозрение. 1992. № 1. С. 61.
27. Доценко С.Н. Об одном примере анаграмматического построения текста: Вяч. Иванов // De Visu. 1993. № 6 (7). С. 44-45.
28. Топоров В.Н. О «Бедной Лизе» Н.М. Карамзина. Нарративная структура // Русская новелла. СПб., 1993.
29. Поэты группы ОБЭРИУ. СПб., 1994.
30. Хармс Д. Проза. Л., Таллинн, 1990.
31. Лоцилов И.Е. Феномен Николая Заболоцкого. Helsinki, 1997.
32. Бахтерев И. Когда мы были молодыми // Воспоминания о Н. Заболоцком. М.: «Советский писатель», 1984.
33. Введенский А.И. Полное собрание произведений в двух томах. М.: «Гилея», 1993. Т.2.
34. Введенский А.И. Полное собрание произведений в двух томах. М.: «Гилея», 1993. Т.1.
35. Заболоцкий Н.А. Избранные произведения в двух томах. М., 1972. Т.1.
36. Либединская Л. Он между нами жил... // Воспоминания о Н. Заболоцком. М.: «Советский писатель», 1984.

37. Полякова С.В. «Олейников и об Олейникове» и другие работы по русской литературе. М.: «ИНАПРЕСС», 1997.
38. Богданович С. То, что запомнилось // Воспоминания о Н. Заболоцком. М.: «Советский писатель», 1984.
39. Хелемский Я. Всем своим существом... // Воспоминания о Н. Заболоцком. М.: «Советский писатель», 1984.
40. Ямпольский М. Беспамятство как исток. М., 1998.
41. Бунин И.А. Собрание сочинений в 4 т. М., 1988. Т. 3.
42. Куприн А.И. Собрание сочинений в 9 т. М., 1973. Т. 7.
43. Бальмонт К.Д. Стихотворения. Л., 1969.
44. Блок А.А. Собр. соч. в 8 т. М., 1960. Т.2.
45. Бодлер Ш. Стихотворения. Проза. М., 1997.
46. Ходасевич В.Ф. Стихотворения. Л., 1989.
47. Ахматова А.А. Сочинения в 2-х т. М., 1990. Т. 1.
48. Дункан А. Моя жизнь. Мемуары. Танец будущего. М., 1992.
49. Баратынский Е.А. Стихотворения. Л., 1989.
50. Мандельштам О.Э. Сочинения в 2-х т. М., 1990. Т.1.
51. Блок А.А. Собр. соч. в 8 т. М., 1960. Т.3.
52. Сологуб Ф. Мелкий бес. М., 1991.
53. Петербург в русской поэзии XVIII – начала XX вв. Л., 1988.
54. Кузмин М.А. Стихи и проза. М., 1989.
55. Чуковский Н.К. Литературные воспоминания. М., 1989.
56. Пушкин А.С. Полное собр. соч. в 10 т. Л., 1977. Т.3.