

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»

Факультет гуманітарних наук

Кафедра літературознавства

Кваліфікаційна робота

освітній ступінь – бакалавр

на тему: **«ПРОБЛЕМА ІДЕНТИЧНОСТІ В РОМАНАХ КОСТЯНТИНА
ВАГІНОВА»**

Виконала: студентка 4-го року
навчання

спеціальності: 035.01 *Філологія
(українська мова та література);*

освітньої програми: *Мова, література
компаративістика*

Ліщинська Анна Юріївна

Керівник: Огаркова Т. А.,
доктор філологічних наук, ст. викл.

Рецензент: Семків Р. А.,
канд. філ. наук, доцент
(прізвище та ініціали; наук. ступінь, вчене звання)

Кваліфікаційна робота захищена

з оцінкою «_____»

Секретар ЕК _____

«_____» _____ 2020р.

ЗМІСТ

Вступ.....	3
Розділ 1. Оригінал і копія: обличчя у дзеркалі.....	10
Розділ 2. Долання насильницької любові	
2.1. Надлом опозицій: автор і герой, форма і зміст.....	19
2.2. Люблячий деспотизм і його лабіринти.....	25
Розділ 3. Падіння білої башти.....	34
Висновки.....	49
Список використаної літератури.....	48

Вступ

У період «пошуків нового» 1920-х років сформувалося розуміння того, що натхнення, геній, божественний екстаз і поштовх — це історичні речі, які з'явилися внаслідок певних зрушень в сфері знання. Як ніколи, літератори передчували цю можливість виникнення інших умов, які непомітно перевертають поверхові дуальності, в яких функціонує дискурс ідентичності. Йшлося про тілесні і афективні практики впливу: створення фабрик-ідалень, новий кінематограф і появу численних іпостасей «нової людини»: студента, працівниці, кіноглядача тощо. Конфігурація цих практик і становила усе нове (себто живе, ті ідеали, які збігалися з життям), що протистояло, часом і без наміру, завершеній цілісності, яку партія легко описувала через ряд простих характеристик (новий робочий — відданий, сміливий, працьовитий, поважає батьків, Вітчизну, владу і т.д.).

Література також не залишилась осторонь, активно осмислюючи своє підґрунтя та механізми, які ніколи не існують самі по собі. Саме в період повороту Вагінова як поета у бік прози назрівало ключове питання: чи варто чекати, що література буде говорити з нами про життя, у той час як вона дуже любить говорити про себе, саме як про невід'ємну його частину?

Для мистецького покоління 1920-х, яке часто називають авангардним, було характерним звертатись саме до опису процесів, а не станів: останні розумілись як такі, що провокують травму (про яку завжди неможливо говорити через зависання у точці позачасовості), а отже й тавтологізують життя через обмеженість причинно-наслідкових пояснень і простих протиставлень. Поруч з експериментами в живописі й кінематографі, а також під впливом філософії А. Бергсона (в петербурзькі кола літераторів потрапила за посередництва Л. Липавського та Я. Друскіна), письменники охоче сприйняли динамічну перспективу, що акцентує на становленні речей і предметів у світі.

Індивід також не розглядався як щось ізольоване: оскільки субстанція осмислювалась як така, що дана нам в певних атрибутах, якостях і модусах,

ідея ідентичності як чогось автономного та відокремленого, пов'язаного з можливістю безпроблемного досягнення, автоматично знімалась. У рамках практик формування «нової людини» (які, проте, досить важко назвати системним явищем, і лише умовно — проєктом), якого стосується також нова літературність 1920-х, можна відстежити стратегії вислизання від пасток ідентичності, адже вона приховує весь шлях перетворень людини і робить індивіда надзвичайно піддатливим до включення у авторитетну систему знання.

Ідентичності в романах Вагінова протиставляється можливість утворення інакших просторів свободи, бахтінської позазнаходжуваності, оманливої атрибуції, які й допомагали вторинним з точки зору панівного дискурсу риторикам, зокрема постфутуристичній, виживати в умовах цензури і схематизації життя партійною верхівкою. Атрибуція в цьому розумінні — це винесення "судової постанови" критика-авторитета щодо оригінальності та автентичності художнього твору і його автора, як і вписування їх в наперед продуманий контекст, нашарування уявлень про певне місце і час, відведені їм на підставі незмінних (застиглих) стилістичних чи ідеологічних координат. Пристрасть до надання оцінок та атрибуцій притаманна не лише державним конторникам чи апаратникам, але й значній частині творчої інтелігенції в романах. Проте замість баналізації і вмертвіння життя, яким займаються естети нарівні з трунарями й опудальниками на сторінках романів, вагіновський текст викриває це шкідливе ставлення до речей як до об'єктів: адже вибудовування далекоглядних планів щодо їх організації та стандартизації завжди закінчуються створенням своєї «партії» чи норми смаку, навіть далеко поза межами контор та кабінетів, у мистецьких колах. Оманливі атрибуції, викликані мінливістю речей у світі, дозволяють персонажам побачити ці речі під іншим кутом зору: недарма героїні і предмети, що підлягають відстороненому судженню про них прозаїків і опісля — автоматичному включенню у вигадані ними образи, переймають цю тактику прикидання та вислизання від пихатості оригіналів у вигляді розщеплених копій. Вони

підважують беззаперечність ідентичностей героїв-оригіналів та підриваючи їхні «судові засідання».

З позиції Вагінова, ідентичність не дозволяє перестати бути впізнаваним, а отже й вписаним у контекст і поле зору авторитетного просвітницького слова, яке фіксує її у травмі (як нездатності змінюватись) та заражає світ самовідтворенням. Подібне насилля може непомітно проникати в мову через ствердження непорушності ідентичності та створення всеохопних естетик або глобальних проєктів майбутнього і в найближчих колах Вагінова, що з'являються на сторінках його петербурзьких романів: серед символістів, футуристів, формалістів, непівських філософів і «радянських каліостро». Письмо для Вагінова стає прихистком від травми як застиглості та терору героїв-«оригіналів», де копія, втрачаючи ауру, залишається невпізнаваною і тому не піддається обробці героїв-впорядкувальників життя.

Монтажність елементів як умова трансформації владного підґрунтя письма та особливості динамічних систем взаємодій не раз описувались дослідниками, а особливо це стосується учасників «Об'єднання реального мистецтва» (далі — «ОБЭРИУ»). Проте саме у нечисленних романах Костянтина Вагінова розкривається ширший історичний контекст, що демонструє зовсім неоднозначне бачення і «нової радянської людини» (включно із новою літературністю), і ходу химерних переформувань разом зі спадком, що унаслідувала мистецька еліта 1920-х ще з дореволюційних часів. Парадоксальним чином, той культурний пласт, що ми звикли уявляти як ворога радянської пропаганди (у романах це професори, філософи, естети, поети-експериментатори, прихильники Античності та Ренесансу), складає значну частину механізмів утвердження його ідеології, якщо копнути трохи глибше. І саме такою археологією знання, вивченням процесів автоматизації та баналізації життя (як у буржуазний, так і в постреволуційний період), займаються Вагінов та його деякі з його героїв, що також є письменниками постреволуційного десятиліття.

У зв'язку з цим, **актуальність роботи** полягає у розгляді прози Вагінова як дієвого способу проблематизувати будь-які ідентичності, не піддаючись пастці відтворення того ж самого примату зверхності і виключення іншого у нових формах. Через наростання гендерних протиріч сьогодення проблема ідентичності загострилась ще більше, оскільки в гонитві за урівнянням прав «тирана» та «жертви», останні часто не помічають, як переймають сумнівні «об'єктивні» цінності, породжені тими, проти кого вони боролись. Література 1920-х створювала нові цінності у технологіях письма, проблематизуючи власні основи, а отже, намагаючись позбутись тожсамості у власному універсалістському мисленні опозиціями. На відміну від згадуваних абстрактних формулювань радянської влади, саме з таких практик спротиву процесам повторюваності й наслідування складається проєкт «нової людини», уламки якого і досі циркулюють в українському мистецькому полі.

Стан опрацювання теми. Тривалий час будь-які дослідження чи бодай згадка про літературно-світоглядні напрацювання петербурзького гуртка «ОБЭРИУ» перебували під жорсткою забороною. Порівняно з більш іменитими учасниками угруповання: такими, як Д. Хармс чи Н. Заболоцький, — ім'я Вагінова, справді, оминули гучні та несамовиті захоплення його персоною чи експериментаторством. Один з чотирьох романів невідомого оберіута — «Гарпоганіаду», — було вперше видано лише у 1983-му році, що на довгий час поєднало долю його літературного спадку із загубленою валізкою Д. Хармса та з втраченим рукописом роману "Убийцы вы дураки" О. Введенського. На сьогодні до нас дійшли чотири збірки поезій та чотири романи Вагінова, а також відомо про втрачений (і досі не знайдений) машинопис новели «Конец первой любви» (1931).

Зважаючи на репутацію К. Вагінова у 1920-х роках, чи не найбільше досліджували саме його поезію: навіть у власному некролозі авторства Н. Чуковського він згадується винятково як поет. Одним з перших увагу на значимість К. Вагінова як прозаїка звернув увагу М. Бахтін. У своєму інтерв'ю з В. Дувакіним [5, 201] він відгукнувся про його романи «Козлиная песнь» і

«Труды и дни Свистопова» як про незаслужено забуті. Звісно, побіжно автора згадував і Я. Друкін у двотомній праці спогадів *«Сборище друзей, оставленных судьбою»*. До цього було відомо, що К. Вагінова читала А. Ахматова, не розділяючи захоплення ним як поетом О. Мандельштама [27, 316]. К. Вагінов також навчався в поетичній студії Н. Гумільова "Звучащая раковина", і, як згадував Г. А(дамович) [1,3], викликав у наставника безсиле роздратування: вже тоді письмо молодого початківця було несхожим на вірші інших студентів, які закохано наслідували метра.

Перша дисертація під назвою «Проблема смешного в творчестве обэриутов», де присутні нечисленні згадки постаті К. Вагінова, була захищена А. Герасимовою лише у 1986 році [16]. Інший дослідник творчості Вагінова, Е. Козюра, у своїй дисертації під назвою «Культура, текст і автор в творчості Костянтина Вагінова» порівняв світоглядні особливості п'ятірки чинарів та К. Вагінова, а також його інтерпретацію категорій тексту, культури та автора із фоном відповідних символістських уявлень [31].

І. Сандомирська у роботі «Блокада слова» [41] вдало натякає на елементи полеміки романів К. Вагінова з ранньою працею М. Бахтіна «Автор та герой», де він розглядає форму літератури як певну тотальність, що накладається на «пасивне життя». Він пише про своєрідну смерть матерії, що відбувається в процесі «переведення» в літературу і яку вершить Автор, займаючи сильну позицію Суб'єкта. Власне, М. Бахтін називає це естетичним завершенням, і неодмінно тлумачить це з пафосом жертвенності, на яку відважується митець у художньому висловленні [4]. Схожу тему піднімає і Г. Жилічева у своїй статті [23], описуючи замкнутість і катастрофічний характер естетичної комунікації та функції приміток як відображення автора в герої, героя в авторі і читачі.

Оскільки Костянтин Вагінов був одним із членів угруповання «ОБЭРИУ», його тексти часто розглядають в межах концепту «авангардної літературності», тобто насамперед з формалістської точки зору. І справді, «ОБЭРИУ» існувало в один час з «ОПОЯЗ», і М. Бахтін, і В. Шкловський, як

відомо, тісно спілкувались із поетами та письменниками цього часу. Проте, окрім спільних місць, саме вагіновський текст найактивніше полемізує зі своєю добою та її варіантом осмислення літературної праці, а саме: опозицій змісту та форми, автора та героя, оригіналу та копії.

Мета роботи — довести, що проблематизація ідентичності є важливою характеристикою письма та літературних процесів наприкінці 1920-х років і у художній прозі К. Вагінова зокрема.

Мета роботи передбачає такі **завдання**:

- простежити стратегії втечі від авторитетного слова і реалізацію тактик оманливої атрибуції в романах;
- розкрити суть художнього переосмислення опозицій автора та героя, оригіналу та копії, змісту та форми, активного та пасивного, реального та вигаданого, смаку і несмаку, тоталітарного і вільного;
- роз'яснити, як саме піддажується авторитетне слово у романах Вагінова;
- описати впливи письма К. Вагінова на ранні естетичні концепції М. Бахтіна і трансформації останніх в діалогічний метод під впливом прози письменника;
- окреслити полеміку Вагінова з його сучасниками (символістами, оберіутами, формалістами, футуристами), а також порівняти його бачення літературної творчості з українськими письменниками 1920-х років: М. Хвильовим та М. Йогансеном;
- навести приклади актуальних сучасних напрямів в українському мистецтві, що сліднують заданому напрямку.

Об'єктом дослідження є романи К. Вагінова («Козлиная песнь», «Труды и дни Свистонова», «Бамбочада») та персонажі-письменники, що творять в них власну художню прозу.

Предмет дослідження складає проблема ідентичності у романах К. Вагінова.

Хронологічні рамки дослідження — 1910-1930-ті роки.

У методологічну основу дослідження покладено дискурс-аналіз, елементи феміністичної теорії Р. Брайдотті та діалогічного методу М. Бахтіна. Щодо роз'яснення ключових позицій художнього письма, яке проблематизує дискурс ідентичності, були використані ідеї Т. Адорно, В. Подороги та С. Зонтаг.

У процесі роботи над темою був проведений аналіз різноманітних досліджень, наукових робіт та матеріалів з цього річної конференції, присвяченої до 120-ліття з дня народження К. Вагінова.

Положення, що виносяться на захист:

- романи Вагінова обігрують опозицію оригіналу та копії, де крізь сталі ідентичності героїв-оригіналів простежується дія певних літературних приписів;
- копії рятуються від поглинання авторитетним словом (героями-цензорами та містифікаторами) у неспроможності класифікування, помилкових ідентифікаціях, мінливості та текучості їхніх форм;
- у романах присутня прихована полеміка з позицією формалістів та футуристів, пов'язана з уявленням про форму як про наперед задуманий експериментальний проект, що підкоряє собі пасивне життя через непорушність і всеохопність позиції Суб'єкта-Автора;
- для Вагінова існує фактично два способи писати художньо: 1) письмо як наслідування, міфологізація (насадження сталих уявлень про речі), романтизація, ствердження авторитетного слова Автора (це роблять автори-оригінали всередині романів); 2) або ж, навпаки, так, як це письмо протікає у нього самого — через втечі від видимості в ідентичності.

Розділ 1. Оригінал і копія: обличчя у дзеркалі

Сьогодні ми можемо спостерігати, як мистецтво дедалі більше перетворюється на автономну форму життя. Цьому сприяють інституції та їхні експерти, котрі визначають його цінність та намагаються сформувати певну оригінальну спадщину, котра б відбивала історичні переломи. На це впливає і маятник або синусоїда контрастних стилів, з яким ознайомлюють чи не кожного студента гуманітарного факультету в університеті і який покликаний підживляти унікальність кожного нового етапу в історії мистецтва. Однак режим ставлення до мистецтва (а водночас і до минулого), який виник у 1920-х роках, підірвав не лише фігуру автора, котрий вершить оригінальну долю свого твору, але й межу між оригіналом та копією, попутно звільняючись від ієрархії сюжетів та жанрів, як і аури, розмиваючи межі між видами мистецтва. Минуле для Вагінова – розщеплене у його сьогоденні, а це означає, що автор не може відсторонено споглядати чи аналізувати світ: можливе лише діалогічне спілкування [7] у підключенні до виробництва нових смислів.

Маріонетковий характер комунікації між автором та підвладним йому світом тісно пов'язаний із періодом романтизму та культивованим в ньому відчуттям піднесеного, яке з'являлось від натяку на щось потенційне, але неосяжне. Це утвердило стосунки, в яких авторитетне слово, яке рокує істину буття (алетею), визначає мистецтво та літературу винятково як власні прояви (потенції), які обов'язково сягають корінням його основ, вони постійно знаходяться на видноті для його ока, немов під тінню, будучи запалені ним зсередини, як це було із природними явищами у німецьких романтиків, які нібито відсилають читача до чогось «значно більшого», що стоїть за ними. Здається, що саме в такому ключі Вагінов пише про театральну конструйованість, що вбачається у героях-«оригіналах», які вибудовують свою ідентичність саме на основі попередньо створених літературних доль та вживань: поети, професори і літератори, прихильники «високої культури» і «вишуканого смаку», — ще до переведення у тексти героїв-прозаїків Вагінова уже наслідують ті чи інші літературні докси та патерни. Таким є, наприклад,

лектор і професор Іван Іванович (Куку), «безперечно схожий на велику людину», котрий демонстративно виходить в парк і сідає під пам'ятником Пушкіну, у той час як студенти звіряють його профіль та фігуру із постаттю класика [14,238].

У своїх дослідженнях герої-естети також повсякчас займаються художнім співставленням поетів, як-от Тептьолкін, проголошуючи: «Башня — это культура, [...] на вершине культуры — стою я» [12, 4], — й радіючи, коли риси власної біографії і «великої людини» збігаються [13,213]. Прогулюючись музеями (найчастіше Ермітажем) Куку помічає речі, які засмучують його ще з дитинства: «...Что нос не такой, как у Гоголя, что я не хромаю, как Байрон, что я не страдаю разлитием желчи, как Ювенал» [14, 233]. Для персонажів Свістонова-Вагінова оригінальність не можлива, тому що вони вже «прописані», розмічені різноманітними знаками культури. Це робить їхнє життя літературним, фальшивим, схематичним, а реальність — передбачуваною і театральною: те ж саме відбувається зі спробами помислити та описати феномени (застиглі стани), які виникають у свідомості нібито без жодних упереджень, за допомогою редукції.

На противагу, предмети і речі, які естети намагаються розпізнати і надати їм певну мистецьку вартість та оцінку, проявляють свою мінливість та здатність маскуватися, прикидатися «копією», підробкою в їхніх очах кожен раз, коли над ними нависає загроза відстороненого вироку чи цензурування. Як у випадку з численними помилковими ідентифікаціями Ії [12,302-303], яка займається безкінечним продукуванням оцінок, чи з бюстом Потьомкіна з горища, який Євгенію Фелінфлеїну здається білою перукою з косою [11,358]. За схожим зразком, за допомогою вислизання в анонімності і тактик оманливої атрибуції, література вирішує «кризу життя» [41,134], коли воно, на думку І. Сандомирської, сплющується з літературою: «Жизнь населяется литературными персонажами... и превращается в трагедию без хора и без автора» [41, 134] — себто в «козлину пісню», за назвою одного з романів. Саме тому у 1920-х так рішуче намагались підважити розділення на реальне та

мистецьке (у Вагінова іронічно назване загробним, кращим світом [12,195; 14,235; 14,331]), зміст та форму, смак і несмак, високе та низьке, про що детальніше буде йтися у наступних розділах.

За таких умов, наприклад, Куку, погрузнувши у власному невротичному страхові «відбирання його життя» прозаїком Свістоновим і водночас мріючи про увіковічнення на сторінках роману, не помічає, як те, що він називає пізнанням справжнього себе, є всього-на-всього рутинізованим літературним образом. У словах про літературу як потойбічний світ криється підступ, адже схематизоване життя довкола і герої, які до переведення вважають себе великими оригіналами, достойними копіювання і смерті у слові, в очах письменника Свістонова уже «мертвенькі» [14, 254].

І чим більше вони почуваються вирваними з фіксованого у просторі місця, повторюваного контексту, втрачаючи власну ауру, немов музейні експонати, тим стрімкіше зростає їх зацікавлення щодо колекціонування безформного: анекдотів, лайки, написів з надгробків, кулінарних рецептів тощо. Переповідаючи або списуючи певні написи, ними заволодіває пристрась до копій, позбавлених вписаності в історію; копій, які з самого початку є потенційними множинностями.

М. Ямпольський зазначає, що саме несмак («безвкусица») як елемент низького та безформного, а не формалістське очуднення, робить світ видимим, тобто таким, що не вкладається в класифікації за формальною ознакою: «Безформне все ж таки не потрапляє під формалістську деавтоматизацію тому, що радикально протистоїть будь-якому конструктивному принципу і включенню у будь-яку, навіть динамічну, форму» [49, 276. — Пер. авт.]. Цим можна пояснити ту радість, яку Костя Ротіков із «Козлиної пісні» переживає від збирання предметів несмаку, які не підпадають ані під категорії історії та еволюції, ані під стильові характеристики, що виявляються хиткими та ненадійними. Або ту «небесну музику», яку вчувають гості з несправжніми іменами у квартирі в Торуполо у дзвоні кришталевих келихів [13, 345], у той

час як Фелінфлеїн, сідаючи за піаніно, вже не може втішатись зануренням в гру звуків [pdf, 393].

М. Ямпольський акцентує на тому, що кітч підважує форму як критерій: предмети несмаку набувають смак, а високий смак, навпаки, прісніє [49, 109; 281]. Кітчем можна було б назвати і кулінарні витвори Торуполо із «Бамбочади», який понуро згасає від наповнення простеньких меню радянських їдалень. Адже для нього кулінарія — гра з безліччю варіацій, цілий космос, у який буквально можна провалитись [14, 370]; відкидання точних пропорцій і насолода новими поєднаннями запахів та смаків.

А втім, значна частина героїв, навпаки, безперестанку розкреслює й класифікує «низькі жанри» і дивакуваті предмети, усіляко підносячи їх до статусу недооцінених «оригіналів», захоплюючись порядком у своїх колекціях нігтів чи обгортки з-під цукерок (які, здавалося б, не вписуються в жодний порядок). Вагінов вдало іронізує над тим, як його оточення (формалісти та футуристи), за аналогією до літературних кліше, що формують нашу буденність і замикають життя у коло повторень, впираються в глухий кут ідентичності, створюючи лише ілюзію нового. Рухаючись від зворотного (ніби привносячи в життя усе табуйоване панівним дискурсом), вони йдуть тим же шляхом, бо намагаються створити вичерпне пояснення, якусь цілісність, що підмінить попередню новими авторитетами і вимогами цитування. А від такого наслідування — зовсім близько до фіксування в надуманій аурі з її пафосом ідентичності, і до прямих вимог віддзеркалення, що найяскравіше схоплює «пасивних жінок» романів у певних «позах» [14, 414].

У текстах Вагінова розбивається ця дихотомія оригіналу і копії через численні нерозпізнавання, прикидання та маскування, як і характеристики оманливості, надані речам і героям [13, с.183,342,368,358-359]. І навпаки, щоразу, коли йдеться про ствердження ідентичності, а отже, про відповідність себе собі, самоповторення, самовідтворення, виключеність із стосунків обміну, героїв роману починають оточувати пам'ятники, дзеркала та фотознімки.

Зрештою, відображення, яке вони містифікують, виливається у травму, як це сталося із Єрміловим, який, закріпившись на позиції оповідача про покійну доньку Вареньку, складає її фотокартки і носить їх по чужих домівках, жахаючись, як би Варенька не зникла безслідно [13, 331]. У гостях він згадує, як купив їй ноти Гріга і Сібеліуса, «чтоб во всем был один стиль, чтобы Варенька с детства стиль чувствовала» [13, 328], і велике дзеркало в позолоченій рамі, аби воно «отражало белую ее статуэтку на колоннообразной подставке...» [13, 329]. Після смерті її книжкова шафа продовжувала заповнюватись Єрміловим: в неї він ставив книжки, які могли б сподобатись Варі. Створивши «оригінальний» образ, він продовжує заводити літературні і театральні знайомства, відвідує виставки, шукає очима те, що, на його думку, могло б сподобатись Варі: «Всюду бок о бок с Ермиловым по-прежнему шла Варенька» [13, 329]. Повсякденні слово, поза, тіло та манери «виконувати себе» покликані нести в собі цю травматичну пам'ять про минуле [41, 278].

Захоплюється фотокартками, що відтворюють плин дитинства і професор Тєптьолкін [12, 50-51], а найважливіша з усіх фотографій для нього – «карточка Мечты», себто жінки, на яку він неодноразово примірятиме образи то тургенівської дівчини, то героїні «Війни і миру» Л. Толстого, благаючи Мусю повірити його досвідченості та, врешті, «стать Наташей» [14, 241].

Парадоксальним чином, усе возвеличене героями, проголошене оригінальним та справжнім, постає як результат копії: на фотокартці, у відображенні, у зліпку. Отож враження оригінальності збігається саме з ефектом впізнаваності, закореніlostі у певному культурному контексті: Іван Іванович і дійсно стає схожим на пам'ятник Пушкіну, Костя Ротіков записує епітафії з надмогильних пам'яток з метою створення «літературного пам'ятника», а перед парадним входом санаторію, де доживають останні дні піднесені ідеали поета, сумно стоїть бронзовий пам'ятник Леніну, ймовірно, нагадуючи Фелінфлеїну про відірваність ідеалів людини від життя цілком тілесного.

Оригінали повсюдно постають в романах Вагінова, вказуючи на наперед задані етичні моделі, існування за інерцією, розрив єдності: думка, відділившись від тіла, відходить у сферу трансцендентного і перетворюється у мертву схему, набір «достоїнств», титулів чи звань, що дозволяють відбирати слово і говорити за інших, перекручуючи їхній досвід. Професор Тептьолкін пише книжку «Ієрархія смислів. Вступ до вивчення поетичних творів» так: «На второй странице в нижнем углу (Тептелкин любил оригинальность) помещалось посвящение «Моей Единственной» (единственной с большой буквы) и фотографическая карточка Мечты. На третьей странице римская цифра I, на четвертой посредине выступало одно слово: «предисловие», на пятой...» [12, 51]. Подібної впорядкованості не знайти у романах Вагінова.

Попри намагання відгородитись від світу у високій білій башті [12, 24], на вершині якого осідає непорушне «Я» героя, Тептьолкін не нехтує цікавістю до побуту, історії і нової поезії (які М. Ямпольський назвав непорушною тріадою формалістів [49, 279]), вважаючи, що «оригінальність» мистецтва привносить контрастний до сучасності «новий подих». Однак в романах Вагінова все перевертається з точністю до навпаки: мертвота лише підкріплюється новаторством, оснований на пихатості ідентичності, впорядкуванні безформного та розділенні чуттєвого і тілесного.

Така перспектива, що розкривається в текстах стосовно романтизації оригіналів-містифікаторів дуже нагадує відому суперечку Сергія Ейзенштейна з «кіноками» (насамперед з Дзигією Вертовим): перший протиставляв теорію «кінокулака» та монтаж атракціонів простому опису предметів з незвичних ракурсів. Вагінов, проте, передражнює теоретизування стосовно літератури, де автор є всевидячим оком (що проголошує відтворення нового соціалістичного міста «як воно є»), всевладним трунарем життя (яке вмертвляється у письмі), натомість безперестанку викрикуючи про знищення застарілих установок і привнесення революційно нового у формі. Коли Свістонов укінці повністю «переходить у свій твір» [14, 333], читачу нескладно помітити і його, і самого Вагінова розгубленість та розхитаність: письменник проживає і опікується

долями героїв [11, 365], які зміщають його з позиції Суб'єкта, що мислить речі довкола себе як певні абстракції. Вагінов, у термінах наратології, здавалося б, займаючи позицію «поза нарацією» аукторіального наратора (всезнаючого та повсюдного), примудряється усупереч Женетту [45, 59], бути співпричетним до «фіктивного» світу екстрадієгетичних нараторів, що пишуть романи всередині його тексту. Це проявляється у щирому хвилюванні за долі будь-яких, навіть найтеатральніших героїв, про подальшу долю яких та нюанси, йому невідомі, він розпитує в книгарнях або сам веде з ними розмови, чуйно дослухаючись до їхнього голосу та поступово позбуваючись ролі стороннього спостерігача, того, хто оцінює та судить.

Згуба обличчя у 1920-х роках була ключовим моментом для С. Ейзенштейна з появою звукового кіно, а разом з ним і загрози пропагандизації і зведення кіномистецтва до наслідування голівудського зразка (який був для режисера не меншою ідеологічною пасткою). Разом із колегами Г. Олександровим та В. Пудовкіним у заяві «Про майбутнє звукової фільми», було проголошено потребу використання звукової доріжки винятково за принципом контрапункту щодо візуальної складової фільмів задля збереження методів монтажу [47]. Це означало розведення звуку і зображення — убивство обличчя (ідентичності, оригіналу, голосу речника) в «нетеатральному» кіно, а отже й піддатливість «дірявого тіла» (за М. Бахтіним [7]) до формування нових досвідів та практик, не прив'язаних до вже існуючого знання: як чуттєвого, перцептивного, так і дискурсивного, що є невіддільними.

Вагінов не раз втрачає своє обличчя у романі, передаючи слово герою-прозаїку: те ж саме відчуває і останній у загальній атмосфері роздробленості, у світі децентралізованих копій, де аура оригіналів поступово згасає. За спостереженням французького філософа Ж. Дельоза, одного із значно пізніших послідовників А. Бергсона, у письмі, а особливо в «маленькій літературі» [21], протікають процеси не відтворення, а сполучення з іншим. Він пише про це так: «Ми завжди приколоті до стіни панівних значень, ми завжди вставлені у діру власної суб'єктивності, в чорну діру свого Я, найдорожчого нам понад усе. На

цій стіні записані всі об'єктивні детермінанти, що фіксують, обрамлюють, ідентифікують і роблять впізнаваними; у цій дірі ми квартируємо, з нашими почуттями, пристрастями і маленькими секретами, з нашим бажанням заявити про них» [21. — Пер. авт.]. Отож творити означає втрачати свою ідентичність, своє обличчя: це передбачає зникнення (але не до кінця!), перетворення в інкогніто. Замість фантазмів, наслідувань, самоповторення і безкінечного нагромадження інтерпретацій, за таких умов залишаються лиш потоки становлень, що формують нові способи говорити, нову тілесність та мислення, які стають непомітними для всепроникних великих наративів.

Фелінфлеїн з роману «Бамбочада» роздумує над уникненням класифікації однієї зі своїх книг: «Життя дванадцяти цезарів» запросто могла б потрапити в яких-небудь збірник анекдотів, сонників чи гадальних книг [11, 338]. Коли Пуншевич пропонує створити «оригінальний музей дрібничок», впорядкувавши папіросні упаковки та цукеркові обгортки, він наголошує: «Выставка будет иметь гигиеническое и воспитательное значение, выставленные материалы дадут толчок к образованию нового быта, покажут, от чего необходимо отказаться [...]. Все это было закономерно в свое время и верно отражало жизнь» [11,416]. На що Торопуло, який обожнює читати кулінарні книжки і не любить театру [11, 363], сумно відповідає, що для нього ці предмети грають зовсім іншу роль [11, 416]. «Моя область — кулинария, широко понимаемая» [11, 370], — пояснює він. Позиція Пуншевича в цьому випадку тісно перетинається зі словами В. Шкловського про виховну роль кінематографу для контролю над створенням нового повсякдення: «Кіно має допомогти селекціонувати людський побут і людський рух. Ніде немає таких відсталих навиків, як у побуті. Напевне, ми навіть пальто одягаємо неправильно» [44, 58. — Пер. авт.]. Ймовірно, в цьому криється пародійний підтекст щодо формалістського підходу, підводні камені якого Вагінов вбачає в насадженні закономірностей та планів щодо того, як саме потрібно перетворювати спільноту за допомогою мистецтва.

«Искусство — это совсем не празднество, совсем не труд. Это — борьба» [14, 216] — говорить Свістонов. Але ця боротьба, на відміну від шокування формою чи простого заперечення, полягає у деперсоналізації, своєрідній грі з авторитетним словом, коли у відтворенні закладене, ніби підризна машинка, викривлення-трансформація. Подібним чином розуміє «міметичне повторення» і філософія Р. Брайдотті. У своїй роботі [9] вона розглядає його не в значенні буквального повторення, але як своєрідне заковтування чи всмоктування універсалістських життєвих схем та класифікацій з метою їх викривлення, говоріння з власного «фактичного та втіленого стану, на противагу універсалістському безтілесному моделюванню «кращого світу»» [34]: неважливо, чи це буде загірна комуна, чи якісь інші «пророчі» та «надійніші» пропозиції вчених умів та метафізиків життя. Тож це збій, оманлива атрибуція сприяє порятунку від поглинання та несвідомого наслідування того ж самого у нових формах. Як і від цензури.

Варто зазначити, що загроза оригіналів криється у численних згадках про дзеркала, фотознімки, скульптурні зліпки, які фіксують об'єкти, водночас приписуючи їм певні характеристики, яким вони мусять відповідати для утворення певного образу і включення в символічну систему, якій сліпо слідує письменники-містифікатори. Вагінов розглядає їх як копії, репрезентації, що прагнуть бути видимими у ствердженні непорушності своєї ідентичності. У той час як все те, що вони бажають підпорядкувати новій моді, гарному смаку, приписам, вислизає від їхнього ока саме через відсутність протиставлення, як у грі в піжмурки: ніби зливаючись з певним середовищем, копії містять у собі набагато більше творчого потенціалу, не піддаючись обробці тієї чи іншої всеохопної «естетики», будучи відкритими для поживних взаємообмінів у конкретному моменті створення, а саме — у тих чи інших оманливих проявах, прикиданнях і маскуванні, в усьому, що притаманно письму як захопливому процесу спільного виробництва, а не маніпуляцій наглядача-відтворювача.

Розділ 2. Долання насильницької любові

Ставлення героя-оригінала до копії, яку він змушує відображати і відповідати створеному ним образу, фактично є відбиранням тіла і легітимності голосу копії. Вагінов пропонує вихід із цієї ситуації, що склалася в художньому дискурсі його часу, з одного боку, через руйнування спрощених протиставлень, які затемняють процеси відкритості тексту, взаємообіг і співіснування різних уявлень всередині нього. Саме таку насильницьку любов проявляє романтичний Автор, що зверхньо обробляє пасивних героїв та їхній світ. З іншого боку, проблематизація ідентичності здійснюється за допомогою буквальних любовних порівнянь, де під вдаваною турботою приховується бажання авторитету розкреслити реальність, вмертвивши її в тотальному проекті, задуманій наперед формі, подібно до того як пихаті естети в романах позбавляють «коханих» жінок тілесності, включаючи їх до власного наслідування певних літературних патернів.

2.1. Надлом опозицій: автор і герой, форма і зміст

Вищенаведену проблему було б важко висвітлити без контексту 1920-х років, а саме дискусій, які точилися довкола перегляду трикутника «автор-герой-читач» та ролі нового мистецтва, невіддільного від самого життя, у колах формалістів (ОПОЯЗ та Шкловський), оберіутів (до яких належав і К. Вагінов) та прихильників більш консервативних естетичних теорій, до яких можемо віднести ранні ідеї М. Бахтіна. Саме останньому належать перші схвальні відгуки про К. Вагінова як про непересічного майстра нового роману (до цього більш відомого в авангардних угрупованнях саме як поета) вже через роки заборон у 1973-му році [5, 200].

Зовсім інакший, не пов'язаний з концепціями про діалогічність, відкритість тексту та всепроникність дірявого тіла, образ М. Бахтіна відкривається нам у його ранніх текстах, що збігаються з часом творчості Вагінова. У одній з таких праць під назвою «Автор та герой» М. Бахтін намагається естетизувати і виправдати насильницьку підоснову Автора, що

формує «естетичне ціле роману», де герой уособлює все те «пасивно-жіноче», жалюгідне та нужденне, що потребує оформлення у жертві, на яку йде, попри скорботу й трагізм, непорушний і всезнаючий Автор: «Поза мною лежить буття як таке, у найжахливіших своїх претензіях — тільки наївне і жіночно пасивне, і моя естетична активність іззовні осмислює, освячує і оформлює його межі, ціннісно завершує його» [4, 195. — Пер. авт.].

Згідно з такою думкою форма як тотальність накладається на пасивне життя, а ставлення автора щодо героя М. Бахтін далі описує в термінах обіймів та піднесеної любові, що звільняє іншого від обтяжливої реальності: він вживає також такі слова, як: закріплювати, оформляти, милувати, ласкати та обов'язок, борг [4], — щодо Автора, на якого покладена функція обміну життя на цілковиту завершеність вигадки: «Автор повинен... завершувати не лише героя, але і його світ» [4, 175. — Пер. авт.].

Дивакуваті практики колекціонування та розкрадання Свістонова як прозаїка перевертають догори дригом це уявлення. Можливо, для письменника, особливо в складних умовах схематизації та підпорядкування різноманітності певній лінії (що відбувалось ударними темпами в СРСР наприкінці 1920-х років), література і стає своєрідною евакуацією Іншого [41], спробою втягнути людей в матеріально існуючу іншу сферу [14, 234]. Але, на відміну від ранніх ідей М. Бахтіна, що бачить її як певну цілісність, завершеність, досконалість, Вагінов показує, що це завжди організація стихій безформного, функцію якого Батай формулює як «служіння декласифікації» [50, 216].

Отже, безформне протистоїть правилам світу, де кожна ідея повинна зодягнутись у форму: «Аби академіки були задоволені, світ мусить прийняти форму. Це єдина ціль філософії: потрібно нап'ялити сюртук на те, що є, математичний сюртук. І навпаки, твердження, що світ ні до чого не подібний і безформний, еквівалентно твердженню, що світ — це щось схоже на павука чи плювок» [50, 217. — Пер. авт.]. Тому гра з безформним світом, що рухається у своєрідному ритмі [14, 320], для Вагінова в жодному разі не є втечею

пригнічених, достеменним перенесенням в роман ображених «ворогів народу», з відтінком похоронної «вічної пам'яті», якої так багато у словах й на сторінках письменників-містифікаторів Вагінова. Виробництво літератури, таким чином, полягає у викривленні пануючого *status quo* через власне становлення у світі, над яким автор втрачає свою владу, вириваючись за окреслені грані ідентичності, без вдавання у ресинтемент та реактивні настрої.

Теодор Адорно також застерігає від так званої «любові до геометрії» у праці «Естетична теорія» [3, 73]. Адже надмірний «формалізм», коли ми розриваємо життя та мистецтво-форму, як стіну від шпалери, радше подібний до «математичного сюртука», вичленовування математичних відношень в дусі Аристотеля (де, наприклад, ∇ — бліде унаочнення властивостей фігури під назвою «трикутник», досліджуваної геометрією як наукою). Знак у такій мисленнєвій формулі постає лиш як візерунок абстрактних логічних буттів: так, нібито краса перебуває десь поза мовою, тілом, в ідеальному просторі понадчуттєвої сфери понять, ідей та «золотих перетинів», дожидаючи поки Суб'єкт запропонує їй відповідні слова чи форму. Саме тому «естетика приємного», на його переконання, є насолодою суб'єктивності і «позбавлена відчуття матеріальності», яке привносить потворне [3, 74]. І саме такі абстрактні, універсалістські проєкти «нового повсякдення» пропонує і без кінця обговорює на своїх зібраннях ряд героїв (слова яких часто відсилають до футуристичних лозунгів та формалістських закликів), що вже давно віддалились від проживання того, що вони сповідують, зайнявши позицію наглядачів «збоку», носіїв об'єктивної істини, якщо не наглядачів-тиранів під маскою закоханих обожнювачів.

У зв'язку з цим, чимало потворності та монструозності (а отже, й тілесності) ми знаходимо саме в періоді авангарду, який поривається привнести це «абсурдне», приховане за раціональним. Як і все те, що витісняє висока культура через керування опозицією верху та низу, у якій перемагає завжди той, хто виключає усе пародійне та репродуктивне, що нібито не гідне займати місце оригіналу. У такій позиції, яку ранній М. Бахтін відводить герою,

опиняється жінка у романах Вагінова. Заражені злобою залицяльники з «зеленими очима» – це саме спосіб переграти, передражнити урочисто-піднесений тон моральності раннього М. Бахтіна, який призводить до ауризації мистецтва. Варто хоча б згадати, як персонажі-письменники повсякчас вишуковують «мертвеньких»: чим більш несправжніх, фальшивих, штучних, літературних людей — тим краще.

У той час як М. Бахтін пише про смерть матерії, що нібито відбувається при переведенні в літературу, Вагінов як автор проходить крізь «становлення-в-тексті», говорячи про текст як про «тілесну партитуру» [39, 283]. Це наближає його до чинарів (як відомо, затаївшись, пережили «ОБЭРИУ»), які у своїй творчості критикували футуристів за так звані експерименти із формою: важливішим для них було саме перебування та протікання, сам *рух* перевтілення, який з'являється у момені читання та письма, звільняючи нас від знеживлених проєктів та узагальнень, від майбутнього та минулого, охоплюючи почуттям безсмертя. Недарма процеси читання та створення тексту для письменника Свістонова є абсолютно нерозрізнюваними.

Подорога відзначає цей нюанс у бесіді «До питання про мерехтливість світу», описуючи це так: «Ми продовжуємо читати не тому, що все більше і краще розуміємо (радіше під час читання ми взагалі нічого не розуміємо), а тому, що наша обмежена тілесна розміреність, втягуючись у текстову реальність, починає розвиватись згідно з іншими законами: ми отримуємо, нехай на мить, інше тіло (смак, запах, рух та жест)» [39, 283. — Пер. авт.]. Становлення непомітним означає уникнення тенденції до самознищення і винайдення шляхів утаємничення у письмі. Сандомирська називає це моментом розриву «блокади», уживаючи також формулювання «читання-письмо» [41, 124], щоб передати цю ідею реальності плоті, переживання тілесності букв, які відчуває Свістонов, коли читає та пише: «...свечной чад, крошащийся грифель, шелест бумаги, запах чернил, скрип пера» [12, 122]. Дослідниця зауважує, що вже для пізнього, більш звичного нам М. Бахтіна, слово в цьому випадку

переживається не у своєму ідеальному (ідейному, ідеологічному) бутті, а саме у матеріальній події [41, 122].

Отож літературна творчість, з такого погляду, є досвідом певної форми\стилю самого пізнання, а не знанням, пов'язаним з фактом, судженням. Мистецтво є не висловлюванням, а самим життям — у його динамічному, а не статичному вияві. Воно захоплює і змінює наш розум, бо вже є «чимось», а не «про щось». На переконання С. Зонтаг, ця дуальність між змістом та формою повинна зникнути, через те, що перший носить формальну функцію, а естетичний досвід живить варіант свідомості, орієнтований на дію («моральність») [24, 21-22], на відміну від естетизуючого імморалізму — того, що постулювали ще романтики у акті піднесення та естетичної завершеності твору мистецтва після «відриву» його від життя. Якщо Вагінов вмертвляє та губить, то робить це без жодної високої мети, лише в термінах живлення та поживності. Усе для нього є «однаково поживним» [14, 305]: твір мистецтва (текст) зустрічається не з реальним життям, а лише з іншими текстами (неважливо, чи це буде людина, річ чи справді книжка). С. Зонтаг пише: «Якщо мистецтво — це гра вищого порядку, у яку воля грається сама з собою, то «стиль» являє собою звід правил, за якими провадиться гра» [24, 18. — Пер. авт.]. Останні ж, зрештою, завжди є «штучним і довільним обмеженням чи то форми, чи то змісту» [24, 20. — Пер. авт.], — не більше.

Усупереч цьому, розуміння форми як принципу, відмінного від життя і вищого стосовно життя, на думку Г. Тіханова, відзначене глибоким дуалізмом, який перешкоджає вивченню літератури і її не-виховного виміру, «скорочуючи різноманіття історичних літературних форм до допоміжної функції матеріалізації вічних архітектонічних категорій» [53. — Пер. авт.]. Натомість важливість Вагінова як прозаїка полягає у протіканні в ситуаціях, в яких то автор стає героєм, то, навпаки, герой втручається та відбирає у автора право говорити (право на «естетичне завершення», про яке пише М. Бахтін [4]).

Окремої уваги заслуговують численні відступи та примітки, які ще більш підкреслюють дивний характер систематизації Вагінова, що, на рівні з іншими героями-колекціонерами, не привносить жодної ясності, попри нібито очевидну функцію впорядкування. Чимось і величезні списки предметів та кулінарних інгредієнтів нагадують славнозвісні переліки Ф. Рабле, які аналізував М. Бахтін вже значно пізніше [7]. Вагінова можна розцінювати як класифікатора М. Ямпольського, що «систематизує» речі, які лежать поза опозиціями впізнавання і бачення, створюючи збій у морфологічній системі [49, 530]. Цим же займаються і деякі його герої. Наприклад, Жулонбін, що збирає безглузді дрібниці, тобто предмети, що «проходять повз нас непоміченими, бо не можуть перетворитися в матеріал для формалістських конструктивних зрушень» [49, 273. — Пер. авт.]. Це речі без пам'яті, відірвані від індивідуального минулого: обстрижені нігті не в змозі утворити жодної класифікації. Або Свістонов, що не може визначитись, за яким принципом упорядкувати свою колекцію трактатів, збірок і класичної літератури на полицях: «Но ведь мемуарам можно причислить и произведения некоторых великих писателей: Данте, Петрарки, Гоголя, Достоевского, — все ведь это в конечном счете мемуары, так сказать, мемуары духовного опыта. Но ведь сюда же идут произведения основателей религий, путешественников... и не является ли вся физика, география, история, философия в историческом разрезе одним огромным мемуаром человечества! Свистонову не хотелось разделять книги по мнимому признаку. Все для писателя одинаково питательно. Не единственный ли принцип — время. Но поместить издание 1573 года с изданиями 1778 и 1906... тогда вся его библиотека превратится в цепь одних и тех же авторов на различных языках. Цепь Гомеров, Вергилиев, Гете» [14, 304-305].

З такою ж проблемою письменник стикається, коли ходить збирати прізвища з могил і хрестів на кладовищі, вирізає виписки з газетних об'яв, накопичує плітки, анонімні вірші, тлумачники снів, частушки і так далі. І справді, це дуже нагадує саме формалістський арсенал (через їхню цікавість до низьких жанрів, як-от анекдотів чи лайки). Однак, як пише М. Ямпольський,

для них подібний матеріал завжди вводиться в перспективу конструктивного принципу [49, 277], що породжує ту чи іншу форму. Субстанція ж речей колекціонерів Вагінова химерна і текуча, подібно до смаку чи запаху, які, як відомо, є безформними. У романах смак переосмислюється: абстрактна норма смаку, формальний набір характеристик і класифікацій протиставляється смаку у творчому, «кулінарному» розумінні цього слова, експерименту та гри.

Підсумовуючи, колообіг текстів не є чимось відділеним від повсякдення і дозволяє розмикати блоки самовідтворення універсалістських життєвих схем, насичуючи наше життя новими естетичними досвідами. У цьому сенсі романи Вагінова можна назвати по-справжньому дослідницькими, оскільки предмет його прози завжди складає проблемний поділ на зміст та форму, як і критика концепції умертвіння «життя» через слово.

2.2. Люблячий деспотизм і його лабіринти

З іншого боку, Бахтін, з яким полемізує Вагінов, відсилає до романтичного уявлення про любов (що, у першу чергу, стосується жінки, яка жертвує собою). Любов як потаємна небезпека, відгук на «спокусу», те, що знищує і встановлює над тобою свою владу, крізь феміністичну призму вже давно розпізнане як насилля. Усе, що прикривається турботою і виправдовується легітимним правом володіння суб'єкта (не через його злу сутність, а саме через цю всезагальну оцінку з позиції безтілесного духу), потребує викривання та оновлення в очах Вагінова, що, знову ж таки, нагадує нам Ф. Рабле. З цього погляду, мистецтво також не слід відділяти від життя, адже такими є стосунки між героєм та автором з позиції раннього М. Бахтіна. Насилля у такому випадку полягає у естетизації влади, де літературний твір – всього лиш репрезентація, що після відриву від «життя» фіксується у часі та просторі за допомогою аури.

Вагінов присвячує перевертанню романтичного уявлення такі романи як «Козлиная песнь», «Труды и дни Свистонова», «Бамбочада», на яких ми й зосереджуємо свою увагу. У кожному з них начебто оголюються піднесені

метафори Бахтіна на прикладі героїв-письменників, що вершать свої світи. Найяскравішим прикладом такого «деміурга» є Свістонов [14]: він буквально займається переведенням «живих» у «загробний світ», задіюючи у текстах власні колекції газетних вирізок, книжок, обличь з вулиць. Отож Вагінов переносить усі високі питання у площину поживності, буквально передразнюючи Бахтіна.

Наведімо численні згадки про зґвалтування (Свечін, Асфоделієв, Євгеній Фелінфлеїн) з одного боку [12, 41-44; 14, 221; 11,419], а з іншого – ліплення образу Єрміловим (для донечки Вареньки), Куку (для коханої Наташи), Тептьолкіним (для Марьї Петровни Далматової). І в першому, і в останньому випадку йдеться про насильницьку любов, що передбачає наполегливу вимогу і схиляння «жертв» до уподібнення й наслідування тієї чи іншої ідентичності. І неважливо, чи ці домагання будуть супроводжуватись філософськими обґрунтуваннями й доцільністю з точки зору вищого розуму елітариста, чи це буде переповнене «чуттєвістю» плекання літературного образу, театральній декоративності якого вона мусить відповідати, навіть після смерті.

Однак справа полягає зовсім не в націленому пригніченні, а в відіграванні взаємодій, в основу яких покладений вже згадуваний ряд дуальностей, що розмиває межі насильника, включаючи не лише його одного до універсального міфу і пропагування зверхності, цькування і розмноження ідеологій. Уже згадувалось, що іділія ідентичності, моменти тотожності себе собі часто позначені в романах згадками про дзеркало. Частина письменників не усвідомлює, наскільки маніпулятивно розставляє їх довкола «жертв», закриваючи їх із собою у тісній камері замилювання (де егоїзм самолюбубання також поєднується з потребою в оцінці достовірності відтворення того чи іншого образу і схваленні прихильника-авторитета). Ларенька із «Бамбочади» переконана в тому, що тільки вона може врятувати Фелінфлеїна, якому нібито бракує волі: раз у раз вона підбігає до дзеркала і, тримаючись за раму, відчуває себе недостойною поета: вона курить і жує гіркий опій лише з однією метою —

«чтобы быть всегда с Евгением, чтобы свою жизнь слить с его жизнью» [13, 375].

Цікаво, що саме в парочці ходять подружки з іменами «Я горжусь своим одиночеством» и «Я кланяюсь твоей девственности» [13, 407-408]. По дві панянки зустрічаються і в «Козлиній пісні», і в «Бамбочаді»: основна сфера їх діяльності — судження смаку і розподіл життя на те, що можна провідчувати лише обраним, на відміну від всього решта, що не потребує навичок «відчуження». Будучи поетками, вони вдаються і до інших розрізень між собою: «Одна — с туманностью, с меланхолией, другая — со страстностью, с натуральностью. Они обе решили поделить мир на части: одна возьмет грусть мира, другая — его восторги» [13, 55]. Нунехея Усфазаковна, очікуючи в черзі на касу і розглядаючи розписну стелю з ангеликами, також зав'язує розмову з двома «барышнями» і намагається переконати їх у пропащості їхнього покоління, яке більше не кидає в трепет від декоративної «такої художності!» [11, 371-372]. Показовими є й інші її характеристики: «Она любила стихи неблагозвучные, они казались ей благозвучными [...]». Она думала, что молодое поколение безнравственно, потому что его не трогает то, что ее трогало... Ей захотелось написать подруге о своих чувствах» [13, 353].

Подібні герої-маріонетки, які ностальгують за минулим і неодмінно нарікають на «зігниле» покоління, ще й встигають між тим хоронити власних «геніїв», розтягуючи елементи їхньої біографії чи поетичні предмети, як це робив Костя Ротіков. У сцені зі смертю тітки Дуні це зображено буквально: «Приняв постный вид, торжественно помянули умершую... Говорилось со степенным видом о достоинствах тетки Дуни и о том, что молодое поколение погибнет» [11, 388]. У «Козлиній пісні» спустошений Тептьолкін, пишучи свою книгу, понуро роздумує про те, як вироджується «новий світ» нікому невідомого поета, викликаний ним через співставлення слів: «Мы его разберем, разложим, переведем на язык прозы, лишим образности, и следующее поколение, уже усвоившее плоды наших трудов, не увидит в его стихах пышного цветения образности нового мира. Все будет им казаться

обыкновенным в его стихах, жалким; а сейчас только немногим доступны они» [12, 48].

Якщо найпрославленіші з оберіутів, наприклад, Д. Хармс чи О. Введенський, зосереджувались саме на монтажних прийомах, на грі десемантизованих елементів з різних текстів, внаслідок чого виникав ефект «бессмыслицы», тобто зіткнення кадрів-знаків, то Вагінов демонструє ситуацію несумісності, не-стикування знаків, що несуть в собі відгук попереднього вживання у текстах, але у романах Вагінова — неодмінно включаються в загальне поле розсіювання смислу. Це формує світ, у якому підключення до культурної традиції є неможливим [31] через відчуження від неї тих знаків, якими вона мала б оперувати. Для частини героїв це відбивається в підваженні систематики у колекціонуванні: адже вона стає недієздатною тоді, коли втрачається співвіднесеність елементів зі світом. Але для когось (наприклад, для Куку, Тептьолкіна чи Фелінфлеїна) це переходить у розрив, ностальгію за минулим, якого не було, і ознаменовує глибоку травму, в якій погрузли персонажі, відчуваючи, як втрачають власну оригінальність та місце в історії. На жаль, це не перешкоджає їм відігравати роль дресирувальників у кунсткамері, яку вони створюють довкола себе.

У одній зі своїх робіт «The originality of the avant-garde and other modernist myths» [52] мистецтвознавиця Р. Краус доводить, що навіть через мистецтво, яке начебто покликане розмножувати зображення (мультиплі), кожний твір здатний продемонструвати нам збіг із одним із моментів самоформування життя: як це сталося з авангардистами, котрі саме в такий спосіб і змогли вказати на важливість фігури знавця, інституції, економічного ладу у присудженні мистецтву або стилю мистецтва оригінального статусу.

Найчастіше ця проблема (знову ж таки, її можна трактувати як своєрідне пародіювання концепції раннього Бахтіна) у романах порушується через фізичні впливи на жінок. Так, Асфоделієв із «Козлиної пісні», вибравши якнайтемнішу місцину, тягне Мусю на диван, намагаючись «воздействовать на

нее философией» [13, 30]. Водночас він пропонує їй «вибір» у вузьких межах: або міщанські чесноти, або казкове життя богеми, істинно аристократичне життя. «Як можна писати вірші без переживань?» — ніби натякає він. Не надто відрізняються і літературні посиденьки опісля: «Вот сейчас попирую в стране неизвестной... Поцеловались. Ругнули современность. Духовно плюнули на проходящих пионеров» [13, 36]. Апелюючи до ідеалів гуманізму, світла просвітництва гуманітарних наук, примовляючи прокляття: «И всегда пакость, гадость была вокруг, сволочное топтание», — вони знецінюють саме життя, вливаючись до процесів застигання смислу (стаючи частиною травми). Як і автор молодого Бахтіна [4], Єрмілов, Тептьолкін, Фелінфлєїн і Куку плекають у своїх словах те єдине, унікальне та всеохопне знання, яким володіє всюдипроникне «Я» ідентичності, — що цілком можна співставити з жорсткою партійною лінією часів, коли писав Вагінов, щодо локальних практик втілення того, що сьогодні упускається та губиться під терміном «проект нової людини».

У той час як світ не є ані істинним, ані дійсним, а проте, — живим: «Живий світ є воля до влади, воля до оманливого, що здійснюється в різних видах влади. Втілювати в життя волю до оманливого в якій завгодно потенції, а волю до влади — у якій завгодно якості, завжди означає оцінювати» [20, 360. — Пер. авт.], — у тому числі й за допомогою творчих засобів, яким вчить нас мистецтво.

Вагінов переставляє роки подій у «Козлиній пісні» і оточує своїх героїв різноманітними виявами примарного: складається враження, що вони постійно вислизують і переховуються не тільки від хижацьких прозаїків з романів, але й від наратора-Вагінова, що мав би вибудовувати послідовні сюжети й зв'язувати їх між собою, без зайвих відступів. Цей час, що губить форму, і неможливість фабулізації влучно описує О. Мандельштам, сучасник Вагінова: «Страшно подумать, що наше життя — це повість без фабули і героя, зроблена з пухляків і скла, з гарячого лепетання одних лише відступів, із петербурзького інфлуенцного марення» [35, 493. — Пер. авт.].

Надєнька із «Трудів і днів Свістонова», на яку Куку приміряє ті чи інші літературні імена романтичних героїнь («Вы должны быть Наташей!» [14, 223]), розповідає про лабіринт, який з'явився їй уві сні, незадовго після того як її прихильник-гуманіст зі справжнім стражданням у голосі констатує, що певна річ чи поведінка «совсем не подходят к Вашему образу» [13, 223]. Втікаючи від сухорлявого чоловіка в костюмі з історичних фільмів [13, 230], вона розуміє, що він щоразу вистрибує на неї з-за повороту лабіринту через те, що має його план, а весь шлях Надєньки вказує тонкий мідний дріт, що тягнеться за її слідами [13, 230-231]. Куку відіграє в її сні роль Тезея, якого Ж. Дельоз, роздумуючи над міфом про Аріадну, називає «вищою людиною» із претензією на просвітленість та одухотвореність пророка, що веде людство до певної досконалості і завершення (як і автор у раннього Бахтіна). Опис Ж. Дельозом хибного ствердження, терору ідентичності достатньо повно передає те, ким є Куку: «Він має намір відновити всі людські якості, подолати відчуження, реалізувати людину тотальну і поставити її на місце Бога» [19,176. — Пер. авт.].

Але, зрештою, таке «ствердження» більше схоже на карикатуру в пустелі голого життя. Куку, згодом перейменований у Кукареку в романі Свістонова, і сам весь час боїться стати карикатурою, потішним маскарадним костюмом, але переконує себе в непорушності: «Вища людина вважає, що стверджувати — значить носити тягар, взвалювати на власні плечі груз, витримувати випробування, брати на себе тяжку відповідальність» [20,356. — Пер. авт.]. І поки Надєнька-Аріадна наяву перебуває поруч Тезея-Куку, вона і справді долучається до сил, що відкидають життя, забиваючи її у тісних стінах, у формі образу, в лабіринті. Виходом для неї є не просто обірвати нитку, але й оселитися біля лабіринту, бо наглядач ніколи не здогадається «шукати так близько» [13, 231]. На цьому сон обривається. Втеча, долання ідентичності у такий спосіб полягає у системі зміщень та трансформацій, що здійснюється за допомогою самого середовища (лабіринту слів та синтаксису), тобто у сфері праксису.

Око, звільнене від себе самого (яке більше не придивляється з метою розкрити явища), і більше нічого не приховує і не відбиває, можна протиставити оку, яке виросло на нозі Паші, коли той заснув на тому ж пікніку [14, 250-251]: прокинувшись від марення, він тут же просить Куку зайнятись тлумаченням снів, і обоє друзів, забуваючи, що Надя ще не дорозповіла свій, поринають у створення інтерпретацій для снів «великих людей».

Авторське око у тексті дійсно можна назвати розщепленим: зі слів Дельоза, воно пробігає по лінії горизонту як вічний подорожній, позбавлений орієнтирів [21, 94]. Замість баналізації і умиртвіння життя, яким займаються трунарі і опудальники на ряду з циніками, нігілістами, естетамі і т.п., вагіновський текст пропонує ряд мінливих переходів і прикидань. Замість суперечки, що важливіше: форма чи революційне наповнення (зміст), — відповіддю Вагінова є: ні те, ні інше. Важливі саме локальні технології письма, протікання виробництва, у якому залучений і автор, і читач: саме у ньому й закладені справжні зміни, що конструюють людину.

Для Вагінова саме письмо наділене функцією сполучення і змінювання потоків, крізь які життя вислизає від великих наративів, «злопам'ятства людей, спільнот і королівств» [21]. Здається, у романах імпліцитно закладена думка про те, що, лише зазнаючи переробки, у створенні нових технологій письменства можна вийти з глухого кута, створеного літературою.

Це торкнулось і способів розпадання ідентичності у часі, що не визначається тяглістю, простою послідовністю, у якій людина є вилученою з потоку та не помічає, як світ змінюється у ній самій. Екзистенціалісти вважали, що цей потік або хвиля виявляється в матерії, але при цьому матерія — лише млява форма хвилі. А. Бергсон, вплив якого на оберіутів вже згадувався раніше, не вважав це якимось «невдалим втіленням», адже свідомість він розумів як становлення, де час розвивається по-різному: перетікає, завмирає, переламає наратив, повертається у видозмінених ретроперспективах (флешбеках), створює одних оповідачів всередині інших тощо. У своїй роботі «Творча еволюція» [51]

він ствердив таку віталістичну установку, наполягаючи на якісному вимірюванні часу, де *durée* (тривання) відбиває це розуміння подієво наповненого моменту-інтенсивності, а рух стає просторовим аналогом тривання. Цілком зрозуміло, що той абсурдно театралізований спосіб, в який оберіути декламували свою поезію, як і «роблення фільмів», і знімки «на чисту красу» [40], і, власне, «розмови» [40] уможливили цей рішучий перегляд життя: уже не з точки зору об'єктивного часу, а з питання про те, наскільки інтенсивно ми переживаємо певний момент, відриваючись від травми. В останню чергу роль в цих змінах відігравала організація, виголошення маніфестів чи їхня думка з приводу будь-чого. Зрештою, їхня справа ще довго жила після згорання об'єднання, навіть якщо й у шухлядах літераторів.

Час від часу вищезгадане питання турбує навіть членів «общества собирателей мелочей изменяющегося мира», що бажають легалізувати себе як організацію і систематизовано поширювати в маси власні ідеї [13, 382], і письменника Свістонова, що іноді «донельзя чувствовал пародийность мира по отношению к какой-то норме» [14, 320].

Проблема лише в тому, що ставлення до речей як до об'єктів і вибудовування далекоглядних планів щодо них завжди закінчуються створенням своєї «партії» (групи лідерів та її ксенофобної лінії), «покликаних зверху» просвітити решту якимось усезагальним знанням. Періодично деяких з них зненацька настає ця думка: «Вместо правильного метра, начертанного в наших душах, — сказал бы поэт, — мир движется в своеобразном ритме» [14, 320]. І в цьому світі все стає потенційним матеріалом для переробки та живлення: від газетних вирізок до могильних написів, — підважуючи безумовність завершеної метафізичної/природної системи. Дослідниця радянського періоду 1920-х А. Митрофанова називає це виникненням нової епістемі, у якій об'єкти з'являються одночасно зі своїми операторами у процесах виробництва, без залучення «зовнішніх підстав» [36, 6].

Отож у контексті зсувів 1920-х років варто говорити не так про технічні кіно- чи будь-які інші прийоми з метою очуднення тексту і винайдення оригінальної форми, але про процес піддваження простих дихотомій у виробництві інакших сенсів, що не керуються логікою протиставлення, яка одразу ж дозволяє авторитетному слову включити їх у своє поле зору і надати статус витіснених, що рвуться зайняти його місце: інакше кажучи, помістити їх на карті лабіринту, спростивши та примітизувавши. Це і є, на думку Вагінова, літературою підкорення, що плодить авторитети та ідентичності. На противагу, у підкошенні власної авторської позиції герої романів проживають письмо як момент складних та поживних співіснувань і варіацій, їх переплетення; існуючи в системі, вони опираються її камерам, дзеркалам і деспотичній «любові».

Зазначимо, що, з одного боку, світ без мистецтва можна собі уявити як замкнене коло, де відтворюються та циркулюють одні і ті ж поведінкові й мисленнєві схеми, застиглий світ ідентичності, де відсутні гра, іронія, діалог, перекличка хаосу та космосу. Без взаємообігу текстів людина постійно звалювала б на себе тяжку ношу «дійсного», і, мабуть, лишилась би безпристрасною до будь-яких форм зваби, спокуси та насолоди перетворення, боротьби з самим собою (чим, по суті, й є мистецтво). Вона була б позбавлена можливості переоцінки цінностей, подолання себе, зміщення власного горизонту та потужного простору для стверджувальної, ненасильницької влади як такої.

З іншого боку, як це показує Вагінов, мистецтво цілком здатне підключатись до консервуючих елементів реальності, зводячи життя до цитування, автоматизації, відтворення готових схем, під'єднання до просвітницьких дискурсивних блоків.

Розділ 3. Падіння білої башти

Наскільки щось є поживним для певної культури, в стосунках між людьми, речами текстами? — ключове запитання у становленні непомітним для цензури. Воно підмінює опозицію жертви (матеріалу, героя) та того, хто говорить (автора, оригіналу), постулюючи новий погляд на речі, що керується логікою взаємопроникності різних позицій, розчинення ідентичностей, перевинайдення себе і «застиглого», «реального» світу. Це означає й підваження «верху» та «низу» в дусі пізнього М. Бахтіна [7], як і розподілення ролей на пасивну та активну у процесі творчості.

У цьому сенсі деміург дійсно є помічником, а не пастухом чи божеством, що виголошує істину: він всього лиш піддає читача афектам, які не можуть лишити їх байдужими і так само змінюють їх. Йдеться не про експерименти із формою як про простий спосіб незвично описати щось чи шокувати когось, а про те, що саме монтується у процесі письма. Інакше кажучи, Вагінов не намагається зробити з читача «комуніста» або маніпулятивного «оригінала», а лише підключається до потоків, які розривають пастки ідентичності, і підіймають наверх питання, які доти лежали в зоні позазнаходжуваності [6]. Саме так, а не через пропаганду і «вплив згори», можна утвердити уявлення про любов як живлення (замість ідеалізації та жертвенної любові, як у варіанті «Автора й героя»), і саме це проживання моменту письма, зрештою, дозволяє різним голосам звучати, а не перевести їх під деспотичну опіку представництва і лідерських перекручувань. Письмо для Вагінова і є цієї любов'ю.

Цікавою з цього погляду є трансформація мертвого кота Торопуло у пугало. «Розовоносый, украшенный ложными глазами и ушами как бы на розовой подкладке [...] кот оживал с утра, в ожидании пищи» [13, 342]. Після вбивства Мурзика волоцюгою, хазяїн приніс його, разом із фотографією кота, до інженера-опудальника, попросивши надати йому позу, щоб улюбленець виглядав, як живий. «Девуцын приступил к реставрации. Прежде всего он заткнул рот Мурзилке ватой; затем он сделал три разреза. Скоро шкурка была

снята, тщательно очищена от жира и мяса, смазана мышьяковым составом. Девицын взял череп, глаза и мозг вынул» [11, 413], — усі ці процедури відсилають до критики формалістів: «Посмотрел на часы и пошел в вегетарианскую столовую «Гигиена» обедать. Он подошел к стойке, купил салат из сырых овощей, выпил стакан квасу, сел за столик и стал ждать. Заказал подавальщице, подплывшей точно утица, красивой и круглой, борщ и кашу. — Трудно ли вам работать? — спросил он. — Куда девалась Маша, у которой нос пипкой? [...] — Замуж вышла! — А где сегодня сидит Одуванчик? — Там же, где всегда, — лениво ответила подавальщица» [11, 413].

Приклади такої любовної «гігієни» ще не раз трапляються на сторінках романів, як і саме слово «гігієна» [12,200; 11,378-379; 11,416]. Зразковий соціаліст Павло Дерябкін проголошує гігієну ознакою культурності [11, 315], оберігає мило у футлярі від бацил і обіцяє відкрити для себе «новий фронт» — напрацьовування каліграфії, адже рівний почерк привчає до терпіння і покірності [14, 315]. Хоча це не заважає йому тероризувати дружину Липочку і у всьому довкола вбачати одне міщанство: починаючи від її інтересів і закінчуючи облаштуванням інтер'єру: «Уж если ты хочешь жить со мной, потрудись подчиняться моей воле. Я тебе глупить не позволю!» [14, 313].

А. Юрчак, описуючи «радянську людину», відмовляється від протиставлення «пасивний пристосуванець» та «активіст\дисидент», що, знову ж таки, нагадує нам дихотомію раннього Бахтіна. На його думку, ми завжди непомітно для себе залучені у формування і відтворення офіційного ідеологічного дискурсу, але це і дає нам можливість наділення певних його висловлювань новими неочікуваними смислами. Ритуал не протиставляється іншому «звільнювальному» ритуалу, а стає простором дії, яку офіційний дискурс не в змозі описати, оскільки це місце не збігається з ним, але й не стоїть в опозиції до нього, стверджуючи себе на його ж ґрунті. Ці особливі простори позазнаходжуваності можуть з'являться у різних контекстах, як це і відбувається в романах Вагінова: у кімнатках з забутими книгами, у кітчі,

безцільному колекціонуванні, кулінарних процесах, на аукціоні, де не можуть опізнати предмет.

Саме тому в текстах Вагінова стільки прикидань, маскуваня копій і вказівок «хибність» предметів та персонажів, яка викривляє гігієну ідентичності та вносить збій, трансформуючи вимогу самовідтворення авторитетного слова. Замість «середньостатистичного радянського суб'єкта», що не має доступу до влади і всмоктує, ніби губка, ідеологічні висловлювання згори, в основі розуміння, що пропонує Юрчак, лежить різноманітність моделей суспільства того часу, які виходять за рамки спрощеної бінарної логіки: підтримки системи або заперечення її.

Невипадково герої-«оригінали», люди високого смаку, що плюють в бік піонерів і вартують свою «білу башню культури», наприкінці плавно переходять, по суті, не змінившись, на посади апаратників, конторників, жонатих любителів порядку. Шанувальника Античності і Ренесансу Тептьолкіна обирають «управдомом», де він погоджується облаштувати «красный уголок» [12, 292-293], і, попри тугу за «бурхливою» молодістю, коли він вірив у власну правоту, покликану змінити нерозумні маси довкола, він ідеально підходить для цієї ролі. Та й все, що він колись вважав опором виродженню і збіднінню життя, виявилось лише злим безсилим нігілізмом, уся його боротьба зводилась до включення в символічний порядок, наперед встановлений і легко опізнаний авторитетним словом. Те ж саме сталося з іншими філософами, поетами, естетамі, що займались автоматизацією літератури, несвідомо будучи частиною насилля, вписаного у саме функціонування мови, яке залежить від процесів, що протікають набагато глибше, аніж поверховий рівень означників. Саме тому Тептьолкін з роману пише «Ієрархію смислів...», але Вагінов — «Козлину пісню» (буквальний переклад «трагедії») або «Бамбочаду» (відсилає до зображення сцен побуту в карикатурному вигляді художником-калікою XVII ст. il Bamboccio).

А. Юрчак описує цю позицію через ідею діалогічності Бахтіна: «Влада авторитетного дискурсу над аудиторією полягає не в тому, що вона з ним обов'язково погоджується, а в тому, що вона сприймає його як єдино можливий» [48, 54. — Пер. авт.]. Замість привласнення позазнаходжуваності авторитетним словом на користь естетичних «вимог» роману, Вагінов винаходить нову формулу любові та співіснування різних позицій, яка не спирається ані на ідеалізацію іншого (любов як жертва, насадження образу), ні на відкрите «убивство», знищення тіла іншого. Між усталеною опозицією Вагінов ставить знак «дорівнює», адже не бачить жодного потенціалу перетворення у вторинних дискурсах, які повинні постійно зсилатись, цитувати, використовувати авторитетне слово, але при цьому не здатні втрутитись в нього чи поставити під сумнів, розриваючи його зсередини: незалежно від гніву, який викликає авторитетний дискурс у частини його аудиторії, вони продовжують керуватись логікою відкидання, протиставляючи йому його ж самого, але у іншій формі, встановлюючи диктатуру незмінного (природнього, метафізичного).

Зародження цих тактик вислизання О. Мандельштам відмітив, говорячи про поворот літераторів у бік буддизму ще з кінця XIX століття: «Скрытый буддизм, внутренний уклон, червоточина. Век не исповедовал буддизма, но носил его в себе как внутреннюю ночь, как слепоту крови, как тайный страх и головокружительную слабость» [35, 269]. Він також називав, як зазначає М. Ямпольський, мистецтво, яке розпадається на численні фрагменти («танки»), атомічним [49, 271], пов'язуючи страх з самопроявленням пустоти чи небуття, на порозі якого, проте, будь-яка систематика дає збій і перестає існувати загалом. Потяг до Сходу кілька разів з'являється і на сторінках романів Вагінова: кулінар Торопуло із «Бамбочади» читає журнал «Восток» і роздумує над тим, з чим на Сході асоціюють кавовий напій, і розглядає вітчизняну цукеркову обгортку: «Теперь кофе на конфетных бумажках изображается иначе, два-три летящих стула и круглый столик — так сказать, уголок кафе; раньше кофе ассоциировалось с женщиной, подающей кофе...», — Торопуло

ніби навмисне підкреслює цю зміну в бік розпаду, фрагментації, дроблення якоїсь очевидності, умовності та єдності, перестановку конфігурації елементів щодо їх розміщення на цукерковій обгортці.

Найпомітнішим прозаїком УСРР у другій половині 1920-х років, який говорив про світло зі Сходу, азійство й рамадан був Микола Хвильовий. Ймовірно, саме в цьому місці перетинаються тексти Вагінова і Хвильового як сучасників. Адже «бог» Сходу для Хвильового — зовсім не померлий європейський бог Ніцше: «дао», до прикладу, напряду вказує на це нерозрізнення межі між людиною і матеріалом — світом, з яким вона вступає у зв'язки. Йдеться саме про динамічне розмивання Суб'єкта під час прямої дії на його тіло тих чи інших сакральних практик, в яких і формується «бог».

Те, що сталося з наперед заданим комуністичним проектом, замкнутим у безкінечних плануваннях та розкресленнях реальності, Хвильовий вдало розміщує поруч із християнськими змертвілими артефактами і атрибутами у своїх текстах: «бог», який відійшов у сферу трансцендентного, переставши бути співпричетним людині, перетворився у гнівного, караючого, але прощаючого недосконалих людей піднесеного деспота. Червона книжечка Маркса, як і Біблія, стала простим набором правил, мисленнєвою, винятково логічною, відірваною від тіла надбудовою, у той час як афективна складова та ерос були виключені і стали переслідуватись авторитетним словом.

Особливістю ряду художників, а особливо кіномитців та письменників 1920-х було те, що до певної пори вони не знали, якою саме буде пролетарсько-класова література або кіно (навіть коли вони говорили про те, що займаються саме цим), не брались за готовий ідеологічний проект з ціллю повпливати на побут, але виробляли цей побут і підважували зверхність та нерівність краще, ніж це могла декларувати у гучних лозунгах партія, номенклатура і апаратники, що, по суті, керувалися ще дореволюційними естетизуючими установками (активне і пасивне, справжнє і підробка, лідерство заради блага інших). Мистецтво, яке збігається з життям, могло відбутися лише у процесах

становлення, тобто під час самого виробництва і проживання матеріальності слова чи плівки, без втручань авторитетів і тиску напівмертвого бога. Лише так могли винаходитись цінності, які жили і змінювали їх співучасників, таких собі «зрадників» [21, 90] великих колективних міфів та індивідуальних секретів.

Замість любовної тиранії, пліток, зверхнього виправдання схематизації життя, нова література творила відчуття цієї співприродності «богу», себто того, що їхні ідеали, до кінця не усвідомлені, це і є вони, а не якийсь всезагально прийнятий і обов'язковий звід постанов, критеріїв винятковості, автоматизоване нагромадження суджень гарного смаку.

Адже віддалений авторитет, який змушує нас скорбувати над своєю тілесністю, відчужений, суворий, що маячить перед нами досконалістю, якої ми так ніколи й не досягнемо (з точки зору християнської), не може миритися із багатовекторністю і спільним уживанням різних досвідів та етичних моделей. Відійшовши у сферу трансцендентного для людей, які занадто захопились мисленням, він став відділеним, регулювальником так званого життя за інерцією. Слідування моралі без віри — лише через те що християнізовані дуже сильно, захоплення генієм Античності — щоб відділити себе від «неосвічених», подібно до представницької функції партійної інтелігенції, яка не змінила самі умови, в яких дозволено говорити певним чином, — між усіма цими моделями аж надто багато спільного. За Ніцше, це і є нігілізмом, тобто нездатністю створювати нові цінності, на протигагу поверховим оцінкам [20, 361].

У «Бамбочаді» чи не найбільше уваги відводиться кулінарії як грі, що протиставляється простеньким меню у радянських їдальнях кінця 1920-х. Поживність — це також і відмова від особистого сприйняття чи індивідуальних переживань, літературної наслідуваності, кліше заради злиття з новим пейзажем, маренням або сном. Перцепт, невід'ємний від матеріалу (зіткнення різних планів у словах та синтаксисі) виринається з об'єктно-суб'єктних сприйняття чи індивідуальних станів. Подібний підхід щодо теоризації літературних впливів можемо відстежити і в романі Майка Йогансена

«Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію», в якому повністю перевертається сітка наших очікувань, коли ми помічаємо відхилення від покори фабульним законам, «чорним і грізним інтегралам», героям як алгебраїчним знакам, фантомам і надуманим моделям, а також спостерігаємо, як герой змінює своє обличчя залежно від ландшафту, а разом з тим й ім'я. Самі ж найменування не відповідають предметам, як і поняття ніколи не є рівними самим собі, а тому завжди безглузді. У тому, як Свістонов перекручує ім'я свого героя Куку на «Кукареку», теж міститься іронічне ставлення щодо розуміння людини як такої, що володіє якоюсь внутрішньою певністю, яка транлюється в зону ідентичності.

Примітно й те, що рік публікації (1928) вищезгаданого роману М. Йогансена та «Козлиної пісні» збігається (хоча Вагінов почав писати свій роман у 1924-му році і видавав скорочену версію тексту у 1927-му в журналі «Звезда»). У обох письменників центральною є тема спустошення життя літературою, коли написати текст означає вкрасти шматок дійсності, що уже затемнена й баналізована літературними доксами. Але водночас це тексти, де персонажі пліткують про свого «творця», ламають його позицію всеосягнення, що значно відрізняється від романтичного культу автора, який керує ляльками-маріонетками.

Найімовірніше, тут варто провести межу і розрізнити деміурга як ловця життя від маніпулятивного люблячого деспота: якщо для першого не існує імаго оригіналів, то останній завжди стикається з парадоксальними рішеннями «турботи» про жертву в ім'я цілісності тієї чи іншої літературної історії та виправданням «узурпації позазнаходжуваності» [41, 154] естетичними вимогами роману, необхідністю довершеної форми. Згадаймо хоча б Невідомого поета: «Он прожил два последних года в оформлении и осознании действий в гигантских образах» [13, 117]. Вагінов у романах часто називає їх «петербурзькими казками», і чи не найулюбленішим словом героїв є «епоха» (бл. 500 разів). Тому його тексти направлені на виявлення небезпечних

наративів спрощення, що плодять міфи і насилля, які чомусь часто розпізнаються як любов та турбота.

Отже, романи Вагінова говорять нам про те, що у письмі ми буквально можемо писати своє життя, писати себе, з метою звільнення від травм і закостенілої тривіальності або і зовсім без мети. «Век мой, зверь мой, кто сумеет заглянуть в твои зрачки?..» [35], — функція письма насамперед полягає в тому, щоб прояснити реальність під шаром різноманітних індивідуальних та колективних міфів, вдивлятися у зіниці свого віку-звіра і склеювати розламані хребці часу. Агамбен зазначає, що письменник з такого погляду стає переломом, що не дозволяє часові «зплющитись», і одночасно кров'ю, що мусить затягнути цю рану [2, 48].

Так само й література, намагаючись осмислити власні механізми, поступово змінює «сталі критерії» щодо твору мистецтва і розуміння форми як певної тотальності, що накладається на пасивне життя. Варто припустити, що знайомство М. Бахтіна з Вагіновим, значно вплинуло на перегляд концепції Бахтіна, викладеної у праці «Автор і герой в естетичній діяльності», а можливо, й на його інтереси як дослідника, зважаючи на перегук раблезіанських тем в інтерпретації культуролога із романами письменника: наприклад, щодо неоднозначності (амбівалентності) світу, власного тіла та суспільного устрою, сакралізації побуту чи гри у перевертнів, коли образи нової гуманістичної культури споліскуються в особливій сміховій манері. Ба більше, можемо говорити й про втечу від ідентичності, попри те що остання ревно стверджувалась у описаних нами дихотоміях раннього Бахтіна — і це разюче відрізняється від його думки вже після згортання авангарду: «Пошуки власного слова насправді є пошуком саме не власного, а слова, яке більше за мене самого; це стремління втікти від своїх слів, за допомогою яких нічого суттєвого сказати не можна. Сам я можу бути лише персонажем, але не первинним автором» [6, 354. — Пер.авт.].

Підсумовуючи, необхідно згадати про сучасну техніку фанфутеджу в українському візуальному мистецтві, яка живиться переосмисленням потенціалу копій, використовуючи готові матеріали з мережі Інтернет. Окрім авторів колективного серіалу «Озброєні та небезпечні» (М. Рідний, О.Казьміна, П. Армяновський, С. Бітюцький, А. Клейтман, В. Петрова та А. Щербина, Е. Парвулеско, С. Протяг, О. Радинський, Д. Ревковський, Ф. Сотниченко, П. Хайло), до цієї течії можна також зарахувати групу «Fantastic Little Splash» та фільм Р. Любого «War Note». На відміну від винятково викривального спрямування реді-мейдів у ХХ столітті, ці фільми не просто оголюють владні стосунки, але й монтують чуттєвий досвід, який дослідник кіно О. Кучанський називає вмінням жити «непевно» та своєрідною практикою ксенофілії [33]. Він також відстежує генеалогію такої стратегії від кінематографу радянських 1920-х, котрий, зрештою, стикнувся із тими ж проблемами та перешкодами, що й література. В умовах роздробленості оригіналів минулого і зараження дійсності їхніми уламками, ці фільми, як і романи Вагінова, говорять не про «приборкання і врівноваження невизначеного» [33], а про пошук виходу з цієї ситуації у «чужості самому собі» [33], у непевності та мінливості, яка і є цією радикальною непокорою та вмінням «жити невизначено» [33].

Творення літератури для Вагінова у значенні живлення чи навіть харчування, що підтверджується численними кулінарними натяками в романах, є дієвим варіантом спротиву подібностям і містифікації владних проявів. Відмова у письмі від опозицій тоталітарного і вільного, істинного та хибного формує більш вичерпне розуміння про цей час і точніше характеризує «героїв» епохи, які перекрокували з одного ладу в інший, не помітивши, що продовжують керуватись тією ж самою логікою нівелювання голосу іншого.

Висновки

Письменники в романах Вагінова показують, що розділення реальності і літературного вимислу є недоречним, адже герої, що дивляться на себе в дзеркало, уже відігрують ті чи інші ролі з літератури, уже розкреслені тим чи іншим культурним міфом і включені у боротьбу між різноманітними владними процесами. Ба більше, часто вони є учасниками літературних гуртків, лекторами, поетами й поетками, які займаються баналізацією і затемненням смислів, а зовсім не проясненням світу. Адже закоренілі міфи (як колективні, так і індивідуальні) здатні продукувати травму.

Травма — найяскравіший приклад означення цього надлому в ідентичності, оскільки вона є лише маркером, що упускає весь шлях переходу від «було» до стало». Травматичну нерухомість, страх перед іншим, шкідливу ностальгію так само може транслювати й література, вливаючись до небезпечних блоків, які примітивізують життя, зводячи його до шаблонів, приписів, кліше.

Персонажі «романів в романах» не просто апропріюють ті чи інші літературні шаблони: вони насаджують очікування щодо обраних «моделей» (найчастіше жінок). З десятків разів у всіх текстах згадуються згвалтування, ще більше — смерті коханих інтелектуалами жінок, яким приписується той чи інший образ, що вони насправді переймають у своєму прагненні до відповідності «оригінальній», цілком новій епосі. Плідіння та возвеличення ідентичностей, яке у романах «Козлиная песнь», «Бамбочада», «Труды и дни Свистонова» простежується серед літературних кіл 1920-х років, складає ту банальність зла, яку завжди важче розпізнати і яка, розсіюючись, запускає механізми автоматизації, сліпого наслідування, коли тілесне відмежовується від чуттєвого, а життя — від творчості.

У другому розділі ми розглянули концепцію, котра найяскравіше заявила про себе у добу романтизму і на довгий час осіла в літературній творчості, визначаючи стосунки і між автором та героєм, і любовними партнерами. Підхід

до такої роботи з літературою Вагінов проблемізує саме через любовні порівняння, натякаючи на численні хиби універсалістських позицій акмеїстів, формалістів та футуристів 1920-х років.

Вагінов полемізує і з феноменологічним методом раннього Бахтіна. Ми з'ясували, що ранній Бахтін називає смерть іншого, переведеного на сторінки роману, «естетичним завершенням», яке неодмінно супроводжується пафосом жертвоприношення, здійснюваним Автором і відміченого скорботою у зв'язку з певною естетичною вимушеністю. Таким чином, утверджується опозиція оригіналу (справжнього) та копії (штучного, оформленого). Великі оригінали при цьому не помічають, говорячи про речі, як можна «тільки відчувати», як їхні повсякденні тіла, пози і мова застигають, заодно замикаючи у цій клітці-кунтскамері чуттєвості (відігрування себе) своє оточення. Критика подібної «естетичної діяльності» Вагіновим є знаковою в контексті авангарду ще й через те, що підкошує її пихатість і самовпевненість щодо оцінок справжності і несмаку героями у текстах Вагінова.

Було з'ясовано, що романи Вагінова значним чином вплинули на відмову Бахтіна від його ранньої теорії «естетичної завершеності» на користь відкритості тексту та появу концептів позазнаходжуваності, діалогу, дірявого тіла.

Зокрема, у романах Вагінова здійснюється перегляд опозиції тирана та жертви (як активного автора та пасивного героя): невидиме досі авторитетне слово, обличчя Оригіналу, стає оприявленим у літературних колах, що шукають нові, звільнювальні мистецькі засоби. Вагінов розглядає письмо як можливість пройти крізь ці відсторонені, об'єктивні, інквізиторські погляди непоміченим. Зверхня познаходжуваність автора підміняється непомітністю, нерозпізнаваністю тих елементів культури, які абсорбує пануючий дискурс та його тихі монстри. Опинятися поза полем зору цієї системи означає втрачати і власне авторське обличчя: у примітках, які нічого не намагаються пояснити, у дбайливих переговорах з героями, у спробі позбутися упереджень й не

долучатись до цькування і вписування принижених (травмованих) цією системою елементів у ті ж самі насильницькі універсалістські опозиції у переверненій формі.

Замість деавтоматизації, яку формалісти протиставляють автоматизації життя, збираючи «музейні колекції оригінальних дрібничок» [11, 408], Вагінов демонструє потенціал непіддатливості безформного в цих колекціях до входження у просвітницькі блоки та здатність несмаку уникати, вислизати від впорядкування і класифікацій поціновувачів незвичного, від нагромаджень нових моделей та правил для його сприйняття, що трансформується у небезпечну моду для наслідування вірними послідовниками. Тактики «позазнаходжуваності» романів Вагінов демонструє через предмети, що підлягають «цензуруванню», але рятуються у прикиданні копіями чи підробками, які не відтворюють і не утворюють очікуваний від них код, сюжет чи естетичну характеристику.

Втечу від ідентичності можна назвати функцією письма, що нищить ідилію ідентичності, вриваючись у пихату логіку предикації, де явища осмислюються лише через сітку готових опозицій і протиставлень (як, наприклад, оригіналу та копії, тоталітарного і вільного, реального та вигаданого).

Парадоксальність відтворення чи «переведення» у інтерпретації Вагінова відрізняється від наслідування закладеним у ньому викривленням-трансформацією, що відбувається у акті виробництва (тобто письма) і демонструє механізми поглинання, тобто становлення-непомітним, того чи іншого героя-письменника та й самого Вагінова у цьому процесі. Такий текст передусім підриває міфи, на яких ми з усіх сил намагаємось вибудувати видимість нашої ідентичності: уся складність життя (що підміняє бліду систему контрастів) мерехтить у романах з химерною організацією розділів, довжелезними примітками, вирваними із контексту цитуваннями, авторським

безсилим втручанням у «інтермедіях», підгляданнями і постійними суперечками героя з автором за останнє слово у розділі.

Хоча персонажі-маріонетки і плекають закоренілі в культурі літературні образи та виправдовують власне насилля естетизмом в романах, вони ж можуть підключатись до письма як інакшої формули любові, що виявляється більш благотворною, правдивою та дієвою, аніж видимість їхньої травмованості. Перетворення вимагає цієї відкритості до живлення іншим, зруйнування меж суб'єктивності і становлення поживним для інших (коли, зрештою, письменник переходить у власний твір, як це відбувається в романах, а не споглядає збоку чи здійснює суд над «власним» світом).

Предмети та індивіди, що взаємодіють з ними, вдаються до тактик оманливої атрибуції у письмі Вагінова: до них належить кітч, збір безформного у романах, що уникає музейної класифікації героїв, кулінарія як відсутність точних пропорцій для Торопуло, руйнування відстороненого погляду у Автора, вихід за межі опозицій активний автор та пасивний герой, форма і зміст, істинне та хибне (оригінал і копія). Замість Автора, що знаходиться поза вигаданим ним світом, чи естета, що нібито може відсторонено дивитись на свій об'єкт і робити судження, письмо для Вагінова є способом переробки шкідливих авторитетних втручань, частиною яких є і людина, застигла у певності щодо розуміння ходу історії і власного місця у ній. Подібні герої-оригінали Вагінова ніколи не помічають, коли від їхнього імені говорить той чи інший згубний просвітницький голос і не здатні піддати сумніву конструйованість понять, крізь які вони пропускають пасивний світ.

Разом з тим, тексти Вагінова підкошують опозицію тирана та жертви. Це підтверджує і символізація героїнь в романах, яких ранній Бахтін означував як вимушену жертву: у романах же вони з часом перетворюються у просвітителів та пропагандистів «прогресивних» ідей, знань, культури, смаку тощо, заражаючись потоками деспотичного егоїзму. Футуристичний бомонд, акмеїсти, формалісти-вихователі та інші «піднесені натури» в романах — усі

вони, насамкінець, покидають свою білу вежу і займають місця у червоних кабінетах.

Отже, створення нових технологій письма передбачає зміщення попередніх уявлень про форму як тотальність, що накладається на пасивне життя і покликана привнести «нове дихання» у застиглу, мертвотну реальність. Навпаки, вживання в конкретне тіло та місце в процесі письма розгортається або як 1) вираження закінченого і вичерпного знання Суб'єкта про них (яке переходить в «травму» для естетів, самовідтворення), або ж як 2) несподіване впізнавання чогось, що вже назріло у складному переплетінні зсувів реального, фактично схоплюючи письменника і перетворюючи його модель поведінки.

Йдеться зовсім не про форму та її опрацювання, адже автор не просто обробляє матеріал, що доводять самі романи: література створює «викривлений» варіант стосунків та цінностей, які вже стали петербурзькою дійсністю. Таке бачення відкидає опозицію і «мистецтва заради мистецтва», якої дотримуються містифікатори в романах (що підсумовано в імені «радянський Каліостро» [14, 279]), і «мистецтва, що виражає істинну суть реальності» — про що говорять соціалісти і почасти формалісти, маючи чітке уявлення, якою мала б бути нова пролетарсько-класова література, покликана «змінювати побут».

З подібним питанням у цей час стикались і представники українського модерного письма: М. Хвильовий та М. Йогансен. Замість епатування та використання християнських символів як альтернативи радянським протиріччям і схематизації життя, Хвильовий розміщує ці два культурні коди паралельно, ніби викриваючи їхню здатність продукувати травми та міфи і, навпаки, неспроможність жити те, що вислизає від їхньої істини. У М. Йогансена можливістю вивернутися із подібної фіксації також є переміщення і переходи, подорож, мінливі ландшафти, що витісняють суб'єкта з панівної позиції і є не просто фоном для подорожнього: вони змінюють його обличчя.

Урешті-решт, ідентичність — цей обов'язок самоповторення, результат відображення й самовідтворення, все ж можна дестабілізувати, коли вона вливається у комплекси взаємодій та обмінів. Це означає введення динамічної перспективи, тобто опір потокам слів, образів, ідентичностей, що утвердилися в минулому. Увага до хибних ідентифікацій, викривлених атрибуцій і руху світу в «своєрідному ритмі» [14, 320] відкриває цю перспективу зараження індивідів тими чи іншими текстами: і саме через прихований характер цих впливів людей не можна наївно розділяти на ідеологічних прихильників чи дисидентів (тих, що спокусились чи вистояли, заспокоювали совість чи свято вірили). Набагато глибшим та складнішим процесам дискурсивних оббігів ще належить проявитись у дослідженнях з сов'єтології, які активно послуговуються досвідом художньої літератури 1920-х років.

Список використаної літератури

1. А(дамович) Г. Памяти Константина Вагинова. *Последние новости*, 1934. № 4830. 12 с.
2. Агамбен Дж. Что современно? / Пер. с итал. А. Соколовски. Киев: Дух і літера, 2012. С. 45-62.
3. Адорно Т. Эстетическая теория. Москва: Республика, 2001. С. 71-92.
4. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. *Собрание сочинений : в 7 т. Философская эстетика 1920-х годов*, Т.1. Москва, 2003. С. 69–263.
5. Бахтин М. М. Беседы с В. Д. Дувакиным. Москва : Согласие, 2002. С. 200-225.
6. Бахтин М. М. Из записей 1970-71 гг. *Эстетика словесного творчества*. Москва : Искусство, 1979. С. 336-361.
7. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. 2-е изд. Москва : Художественная литература, 1990. 543 с.
8. Беньямін. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності. *Вибране* / Пер. з нім. Ю. Рибачук, Н. Лозинська. Львів: Літопис, 2002. С. 53-82.
9. Брайдотти Р. Различие полов как политический проект номадизма. *Хрестоматия феминистских текстов*. СПб : Дмитрий Буланин, 2000. С. 246-248.
10. Буров С., Ладенкова Л. Равнение на смерть. СПб : Петрополис, 2017. 312 с.
11. Вагинов К. К. Бамбочада. *Забытая книга : избранные произведения* / Сост. А. Вагиновой. М.: Художественная литература, 1989. С. 334-477.
12. Вагинов К. К. Козлиная песнь. *Забытая книга : избранные произведения* / Сост. А. Вагиновой. М.: Художественная литература, 1989. С. 19-206.
13. Вагинов К. К. Козлиная песнь. Труды и дни Свистонова. Бамбочада / избранные сочинения. СПб : Азбука, 2016. 448 с.

14. Вагинов К. К. Труды и дни Свистонова. *Забывтая книга* : избранные произведения / Сост. А. Вагиновой. Москва : Художественная литература, 1989. С. 207-332.
15. Герасимова А. Г. Труды и дни Константина Вагинова. *Вопросы литературы*. Москва, 1989. №12. С. 131-166.
16. Герасимова А. Г. Проблема смешного в творчестве обэриутов : дис. ... канд. фил. наук : 10.01.02. / Ордена Дружбы народов Литературный институт имени А. М. Горького. Москва, 1988. 257 с.
17. Герасимова А. Г. Проблема смешного в творчестве обэриутов : дис. ... канд. фил. наук : 10.01.02 / Ордена Дружбы народов Литературный институт имени А. М. Горького. Москва, 1988. 257 с.
18. Гройс Б. Е. Топология ауры. *Политика поэтики*. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2012.
19. Делёз Ж. Мистерия Ариадны по Ницше. *Марсель Пруст и знаки*. СПб : Алетейя, 1999. С. 175-186.
20. Делёз Ж. Ницше и философия. Москва : Ad Marginem, 2003. 392 с.
21. Делёз Ж. О преимуществе малой литературы. *Логос*. Москва, 1999. №2. С. 89-111.
22. Друскин Я. С. Сборище друзей, оставленных судьбою. «Чинари» в текстах, документах и исследованиях : в 2 т. / сост. В. Сажин. Москва : Ладомир, 2000.
23. Жиличева Г. А. Функции сносок в нарративной организации романов К. Вагинова. *Филологические науки. Вопросы теории и практик*. Тамбов: Грамота, 2014. № 8 : в 2-х ч. Ч. I. С. 75-80.
24. Зонтаг С. О стиле. *Против интерпретации и другие эссе*. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 16-27.
25. Ичин К. Авангардный взрыв. 22 статьи о русском авангарде. СПб : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2016. С. 16-105.

26. Кибальник С. А. «Роман с ключом» в русской прозе 1920-1930-х годов («Женщина-мыслитель» Алексея Лосева и «Козлиная песнь» Константина Вагинова). *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*. 2014. Сер. 9. Вып. 2. С. 24-29.
27. Кибальник С. А. Ахматова о Вагинове и у Вагинова (К постановке проблемы). *Некалендарный XX век*. Москва : Издательский центр «Азбуковник», 2011. С. 315–327.
28. Кибальник С.А. Путешествие в хаос» Константина Вагинова. *Annales Instituti Slavici Universitatis Debreceniensis*. Slavica XXXVIII. Debrecen, 2009. С. 308-316.
29. Кобринский А. А. Даниил Хармс и Константин Вагинов. *Хармс-авангард* : материалы международной научной конференции «Даниил Хармс: авангард в действии и в отмирании» (Белград, 14-18 декабря 2005 г.). Белград, 2006. С. 359-364.
30. Кобринский А. А. Поэтика ОБЭРИУ в контексте русского литературного авангарда XX века. СПб : Свое издательство, 2013. 316 с.
31. Козюра Е. О. Культура, текст и автор в творчестве Константина Вагинова: дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Воронежский государственный университет. Воронеж, 2005. 208 с.
32. Кувшинов Ф. В. Сакрализация быта в прозе Константина Вагинова. *Сюжетология и сюжетология*. 2016. №1. С. 86-92.
33. Кучанський О. В. Камуфляж. Педагогіка ксенофільії. *Transitory White*. 2020. URL : <https://transitorywhite.com/articles/kamuflayzh-pedagogika-ksenofiliyi> (дата звернення: 14.04.2020)
34. Кучанський О. В. На спів білоруського солов'я про виробництво різноманіття. *Your Art*. 2020. URL: <https://cutt.ly/IyVYTQZ> (дата звернення: 14.05.2020).
35. Мандельштам О. Э. Собрание сочинений : в 4 т. Т. 2. Москва : Арт-Бизнес-Центр, 1993. 706 с.

36. Митрофанова А. Паника смысла: прах, плоть и организация в советской литературе 20-х годов. *Academia*. 2018. URL: <https://cutt.ly/SyL3Vjg> (дата звернения: 19.04.2020).
37. Никольская Т. Л., Скидан А. В., Хадилов И., Дмитренко А., Пахомова А. Вагиновские чтения : видеоматериалы конференции, Москва (26.10.2019, Порядок слов) . URL: <https://cutt.ly/vyCQAus> (дата звернения: 26.10.2019)
38. ОБЭРИУ : декларация. Ванна Архимеда / Сост. А. Александрова. Ленинград : Худлит, 1991. С. 457-458.
39. Подорога В. А. К вопросу о мерцании мира. Беседа с В. А. Подорогой. *Логос*. 2005. №5. С. 281-291.
40. Порет А. Воспоминания о Данииле Хармсе. *Livejournal*. 2011. URL: <https://karamelkina.livejournal.com/241381.html> (дата звернения: 27.03.2020).
41. Сандомирская И. И. Блокада в слове: очерки критической теории и биополитики языка. Москва: Новое литературное обозрение, 2013. 432 с.
42. Чечнев Я. Д. К постановке проблемы «вечного возвращения» в творчестве Константина Вагинова. *Новый филологический вестник*. 2018. №2(45). С. 177-190.
43. Шиндина О. В. Образы музея и вещи в советской литературе 1920-1930-х годов (поэтика абсурда). *Проблемы гуманитарных наук. История и современность* : альманах. Саратов: Саратовский государственный социально-экономический университет, 2006. С. 102-106.
44. Шкловский В. Стандартные картины и ленинская пропорция. *За 60 лет работы о кино* / Сост. Е. Левин. Москва, 1985. С. 56-61.
45. Шмид В. Нарратология. Москва: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
46. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения : в 6 т. Москва : Искусство, 1964-1971. Т. 2. 566 с.
47. Эйзенштейн С., Пудовкин В., Александров Г. Будущее звуковой фильмы. Заявка. *Избранные произведения* : в 6 т. ред. С. И. Юткевич. Т. 2. Москва: Искусство, 1964. С. 315-316.

48. Юрчак А. В. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. Москва : Новое литературное обозрение, 2014. 664 с.
49. Ямпольский М. Б. Пространственная история. Три текста об истории. СПб: Книжные мастерские, 2013. 344 с.
50. Bataille Georges. Oeuvres completes. Paris: Gallimard, 1970. Т. 1.
51. Bergson H. Creative Evolution. New York : Cosimo Classics, 2005. 472 p.
52. Krauss R. E. The Originality of the Avant Garde and Othe Modernist Myths. Cambridge : MIT Press, 1986. 307 p.
53. Tikhanov G. The Master and the Slave: Lukacs, Bakhtin, and the Ideas of Their Time. Oxford : Calrendon Press, 2000. P. 47-48.