

К. Вагинов

Козлиная песнь
Собрание произведений

Москва
«Книга по Требованию»

УДК 82-3
ББК 84
К11

К. Вагинов
К11 Козлиная песнь: Собрание произведений / К. Вагинов – М.: Книга по Требованию, 2022. – 406 с.

ISBN 978-5-4241-2407-5

Константин Вагинов (1899-1934) оставил четыре книги стихотворений и четыре романа. Главная тема писателя - жизнь ленинградской интеллигенции, столкновение высокой духовности и обыденной жизни. Прозе Вагинова свойственны глубокий лиризм и "карнавализованная" ирония, сквозь которые слышны щемящая боль за судьбу русской культуры. Достоверно и ярко передается атмосфера Ленинграда 20-30-х гг.

ISBN 978-5-4241-2407-5

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2022
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2022
© К. Вагинов, 2022

Константин Вагинов
Козлиная песнь. Романы.
Стихотворения и поэмы

Труды и дни Константина Вагинова

Однофамильцев у него не было. Человек с искусственной, выдуманной фамилией, он не передал ее и потомкам, которых тоже не было.

Таким же особняком, как кажется, стоит Вагинов в литературе. Новаторство формы и античные аллюзии его стихов; автобиографичность, ирония и аллегоризм прозы; отдельные черты писательской личности – педантизм коллекционера и граничащая с пародией переимчивость, мистическая сосредоточенность и озорство мистификатора – всему этому нетрудно подыскать аналогии в современном Вагинову и более раннем литературном контексте. Сопоставляющего, однако, разоружает причудливое сочетание этих черт, их парадоксальное единство. Почтительность эрудита-книжника по отношению к культурным реалиям прошлого неотделима у Вагинова от личных пристрастий и непредсказуемых вольностей, так что старые культурные знаки органично включаются в фантастическую эклектику его стиля. В этом стиле – отражение общей эклектики той странной эпохи, потерявшей прежнее, но так и не обретшей нового лица.

Исторический перелом расколол его жизнь пополам, и как ни тянулась вторая, связанная с литературой, половина к утраченной первой, восстановление цельности было уже неосуществимо. Отсюда, быть может, характерное ощущение ничейности, подвешенности в пустоте; задолго до критических облав – ощущение пасынка эпохи, или, вернее, подкидыша:

Вечером желтым как зрелый колос
Средь случайных дорожных берез
Цыганенок плакал голый
Вспоминал он имя свое
Но не мог никак он вспомнить
Кто, откуда, зачем он здесь...¹

Стремясь хоть как-то поучаствовать в литературной современности, он охотно вступал в разные поэтические содружества и группы. Но настоящего единения не получалось, и сравнение Вагинова с другими участниками любой из групп оборачивается, как правило, противопоставлением. Да и реалии его прозы, порой откровенно списанные с натуры, при ближайшем рассмотрении оказываются вневременными, их мнимая связь с реальностью отзывается тонкой иронией. Внешне принадлежа своему времени, он на деле существовал в живых для него мирах культур далекого прошлого, таких, как эллинизм и испанское барокко, итальянское Возрождение и французское Просвещение. Это двойное существование сообщало его созданиям оттенок нездешней призрачности – она-то и очаровывала эстетов, болезненно раздражая критиков. Отношение догматической критики – вот, пожалуй, единственное, благодаря чему Вагинов оказался вписанным в анналы эпохи рядом с писателями своего поколения. «Если она» (поэзия Вагинова) «даже и не представляет законченной буржуазной идеологии, то несет на себе несомненный тягостный ее груз, представляя идеологию тех слоев буржуазной и мелкобуржуазной интеллигенции, сознание которых, отравленное тлетворным дыханием культуры эксплуататорской, не может принять действительности побеждающего социализма, пытается найти спасенье в созданном ими идеалистическом мире бредового искусства»². Вот голос кри-

тика-современника, ставящий все на свои места. Писатель умер своей смертью, но на его имя надолго легла печать официального забвения.

Константин Константинович Вагинов родился 4 (16) апреля 1899 года в Петербурге. Его отец, подобно многим военным немецкого происхождения, изменил свою немецкую фамилию Вагенгейм на русский лад в годы Первой мировой войны. В юности будущий писатель увлекался искусством и историей античности, археологией, нумизматикой. Окончив классическую гимназию Гуревича, в 1917 году поступил на юридический факультет Петроградского университета, но с первого же курса был мобилизован в Красную Армию и находился на фронтах Гражданской войны до 1921 года. Интересно, что этот заметный факт вагиновской биографии практически не получил отражения в его творчестве: «Война и голод, точно сон, Оставили лишь скверный привкус»³.

Город, куда Вагинов вернулся с войны, был уже не тем городом, откуда он ушел на войну. Петроград стал «умирающим Петропо-лем», «превратился в декорацию»⁴, наилучшим образом подходившую к появлению такого поэта, как молодой Вагинов. В городе, лишившемся промышленности, транспорта, ежедневной деловой суеты, цвела культурная жизнь. Одним из центров ее был знаменитый «сумасшедший корабль» – Дом Искусств, где проходили, в частности, занятия поэтической студии Н.С. Гумилева «Звучащая раковина». «Стихи Вагинова вызывали в нем сдержанное, бессильное раздражение» – они были слишком не похожи на стихи остальных студийцев, влюбленно подражавших мэтру, и вообще «ни на что не похожи»⁵. Но именно благодаря этой непохожести, этой упрямой самостоятельности Вагинов стал самым значительным поэтом из всех, начинавших в «Звучащей раковине».

Тогда же, в 1921 году, образовалась первая литературная группа, в которой Вагинов принял участие, – «Аббатство газров». Помимо него, туда входили Б.В. и В.В. Смиренские и К.М. Маньковский. Вступил он и в «Кольцо поэтов» имени К.М. Фофанова – затеянную братьями Смиренскими дутую организацию с пышным уставом; приглашения вступить в «Кольцо» были разосланы десяткам литераторов самых разных направлений. Изданием «Кольца поэтов» вышло несколько книг, в том числе первая книга стихов Вагинова «Путешествие в хаос» в количестве 450 экземпляров.

«Путешествие в хаос» – путешествие внутрь собственного сознания, открытие в нем клубящейся бездны, устрашающе далекой от гармонии классического идеала. Смятение души поэта созвучно грандиозным внешним потрясениям, которые, однако, остаются «за кадром». 1919 годом датирован вопиюще декадентский цикл «Острова»: «О, удалимся на острова Вырождений...». «Островитяне» – так называлось и содружество, в которое Вагинов вошел в том же 1921 году вместе с Н. Тихоновым, С. Колбасьевым, П. Волковым. Н. Тихонов объяснял название тем, что «из островов растут материки»⁶, но не исключено, что для Вагинова оно несло смысл, более близкий к смыслу его поэтического цикла.

Трагедия поколения, читающаяся в «Путешествии...», – не столько трагедия исторического выбора, сколько эстетическая трагедия:

Кусает солнце холм покатый,
В крови листва, в крови песок...
И бродят овцы между статуй,
Носами тычут в пальцы ног.

Вагинов смотрит на события словно из отдаленного будущего или скорее из прошлого. Возможно, сказались детские увлечения, впоследствии приписанные «неизвестному поэту» – герою романа «Козлиная песнь»: перебирая старые монеты, «будущий неизвестный поэт приучался к непостоянству всего существующего, к идее смерти, к перенесению себя в иные страны и народности». Ему же отдаст Вагинов апеллирующую к декадансу «концепцию опьянения» – стремление к побегу в себя, которому предается герой стихотворения «Кафе в переулке», вещающий в наркотическом бреду:

О, мир весь в нас, мы сами – боги,
В себе построили из камня города
И насадили травы, провели дороги,
И путешествуем в себе мы целые года...

Но опьянение проходит, и тот, кто мнил себя богом, лепечет: «это только сон...». Намеченная, пока еще прямолинейно, тема соотношения мира осязаемого с миром воображаемым, творимым станет одной из центральных вагиновских тем.

Здесь уже проявилось стремление Вагинова-поэта мыслить не отдельными стихотворениями, а единими циклами, от небольших по-эмообразных структур (таких, как «Ночь на Литейном», «Петербургский звездочет», «Финский берег» и др.) до целых поэтических книг (за «Путешествием в хаос» последовали «Петербургские ночи», «Опыты соединения слов посредством ритма», «Звукоподобия»). «Путешествие в хаос» – единое целое, скрепленное сквозными знаками: зелень, луна, стада камней, хрусталь, туман, игральные карты. Особую роль играют образы, имеющие отношение к христианству, причем авторская позиция по отношению к ним необычна. Иисус предстает безумцем в «дурацком колпаке», с представлением о нем совмещается доминирующая тема хаоса: «Хаос – арап с глухих окраин Карты держит, как человеческий сын».

Переводя ситуацию революционной России на язык веков и одновременно на язык модного в ту пору шпенглеризма, Вагинов развивает идею «христианства-хаоса» в двух небольших прозаических произведениях: «Монастырь Господа нашего Аполлона» и «Звезда Вифлеема» (1922). отождествление новой эры русской истории с новой фазой христианства было характерно для немалой части интеллигенции, воспитанной на идее «народа-богоносца». У Вагинова ряды отождествлений строились определенно: старый мир – античность – культура; новый мир – христианство – варварство – цивилизация. Понятие христианства подвергается переоценке, в нарушение мощной традиции русской культуры. Но и античность не противопоставляется ему как идеал гармонии, являя распад, не менее неприглядный, чем становление – «христианство». Между призрачным становлением и распадом существует вагиновский герой.

Конфликт, оказывается, не равен противопоставлению аполлонического начала дионисийскому или христианскому. Более того, Аполлон и Иисус становятся как бы двумя личинами одного божества; не случайно в одном из юношеских стихотворений Вагинов видит обоих вместе тоскующими в сибирских снегах. В «Монастыре Господа нашего Аполлона» раненное цивилизацией и подобранное братией античное божество восстанавливает силы тем, что пожирает, одного за другим, тех, кто ему поклоняется, оставляя в кельях обглоданные кости. Миф о пришествии Аполлона – один из основных трех мифов, составляющих то, что

Л. Чертков назвал вагиновским «туманным эпосом». Очевидно, среди источников этого первого мифа – новелла «Аполлон в Пикардии» из книги У. Патера «Воображаемые портреты», которая с детства была одной из любимых вагиновских книг. В этой новелле «гиперборейский Аполлон», бог-изгнанник, наводит ужас на жителей заальпийских стран своими поистине дьявольскими деяниями. В поисках новых жертв он пролагает свой путь «сквозь Францию и Германию к еще более бледным странам»⁷, где, очевидно, и повстречает его поэт:

Проклятый бог сухой и злой Эллады
На пристани остановил меня.

Аполлоническое – демоническое начало пленяет, мучает, не отпускает. Власть искусства – «проклятого бога» страшна, но освободиться от нее невозможно, да и некуда. Что такое жизнь? Суета «вифлеемцев», цивилизация, чьи достижения – радиий, паровоз, Пикассо – в аполлонической системе ценностью не обладают. Но и сама эта система обезображена распадом. Искусство – не спасительная альтернатива, но темное и небезопасное дело, затягивающее, как карты, и такое же обманчивое, губительное, бесцельное. Трехликое единство с темами азартной игры и губительного искусства составляет тема безумного собирательства. Герой вагиновской прозы часто коллекционер – собирает ли он книги, конфетные бумажки или занятых знакомых. К этой породе людей принадлежал и сам писатель: он коллекционировал не только монеты, спичечные коробки, ресторанные меню, странные и редкие книги, но, «как драгоценный антиквариат, он собирал неповторимые человеческие индивидуумы. Было что-то в этом даже болезненное»⁸. Видимо, собирательство возникает из стремления противостоять всеобщей энтропии, приватным образом приостановить или не заметить глобальное наступление хаоса – трогательная попытка человека создать свой маленький разумный мир, где все в порядке, все понятно, послушно и разложено по полочкам.

Второй миф «туманного эпоса» – миф о Филострате. Вагиновский Филострат далеко ушел от своего античного прообраза⁹, стал олицетворением конфликта переосмысленных понятий христианства и античности. Это призрачный летописец, «носитель мифопоэтического сознания, одновременно находящийся в прошлом и в настоящем»¹⁰. Отождествляя себя с Филостратом, автор «Звезды Вифлеема» употребляет эпитет «последний»: тут и намек на род писателей Филостратов, к которому принадлежал Флавий Филострат, и эсхатологический отгенок: «Новая Эра наступает», и никаких Филостратов больше не будет. Еще один излюбленный античный двойник Вагинова – Орфей, отождествляемый, как и Филострат, с целым поколением: «... Рассеянному поколению Орфеев, Живущему лишь по ночам».

Миф об Орфее в вагиновском «эпосе» наиболее близок к классическому мифу и вместе с тем, связанный с двумя другими, является аллегорией искусства: «поэт должен быть, во что бы то ни стало, Орфеем и спуститься во ад, хотя бы искусственный, зачаровать его и вернуться с Эвридикой – искусством, и (...), как Орфей, он обречен обернуться и увидеть, как милый призрак исчезает» («Козлиная песнь»).

Ночь, волшебная и страшная «ночь духа» – тот искусственный ад, куда спускается поэт-Орфей за своим искусством, исчезающим при свете дня. «Петербургские ночи» – называлась вторая и, по нашему мнению, самая лучшая книга стихов Вагинова, которую он составил в 1922 году и надеялся выпустить

в Госиздате или в издательстве «Круг». Сквозной мотив ночи вписывается в цепочку: ночь – загробный мир – искусство – античность – старая культура. Все это знаки уходящего, разрушающегося мира (разумеется, не в узкополитическом смысле). Этот мир дорог Вагинову, это его мир – и все же он стремится вырваться оттуда, то с иронией, то с отчаянием отталкивая льнувший призрак лунной ночи, священного безумия. Другой сквозной мотив – заря – принадлежит цепочке с противоположным значением: заря – жизнь – цивилизация – наступающий «новый мир». Постепенно неприятие «зари» сменялось у Вагинова осознанием ее неизбежности и своей миссии очевидца, летописца, которому суждено, погибая вместе с «ночью», воспеть ее гибель: «Я миру показать обязан Вступленье зари в еще живые ночи».

Интересна единственная, наверное, попытка современника беспристрастно сказать о месте вагиновских стихов в истории русского поэтического языка – небольшая статья Б.Я. Бухштаба на выход сборника стихотворений Вагинова (без названия) 1926 года¹¹. «В Вагинове разложение акмеистической системы достигло предела (...) У Вагинова нет своих слов. Все его слова вторичны», «выветрены литературой». «Чужие слова, чужие образы, чужие фразы, но все вразлом, но во всем мертвящая своим прикосновением жуткая в своем косноязычии ирония», – заканчивает статью Бухштаб. Именно эта ирония, как компрометация форм чужого, умирающего поэтизма, наверное, и сблизила Вагинова с будущими обэриутами. Союз Вагинова с обэриутами был недолгим и не особенно прочным, однако он упомянут в их манифесте 1928 года и принял участие в знаменитом вечере «Три левых часа», на котором выступал в сопровождении классической балерины¹².

Перерождение началось с отчуждения от самого себя, прощания с собою – Орфеем: «Я – часть себя. И страшно и пустынно. Я от себя свой образ отделил...». В 1927 году журналом «Звезда» были опубликованы главы из романа «Козлиная песнь», полностью роман вышел в 1928 году в издательстве «Прибой». Проза стала для Вагинова дверью из тупика поэзии. Это попытка понять и, наверное, преодолеть самого себя, свое непонятное, мучительное искусство. Тот, кто был лирическим героем его стихов, в прозе объективируется, распадается на персонажи, в каждом из которых – частица автора. Теперь за ними можно понаблюдать и даже посмеяться. Лирический герой отступает на другие позиции, но там не стигает его следующий роман, следующая ступень остранения. Искусственная реальность затягивает человека в свое несуществующее пространство; в образы искусства рядится смерть, и, убегая от нее, меняет обличья вагиновский герой. Путь трансформации и в конце концов гибель этого героя – сквозной внутренней сюжет четырех вагиновских романов. Не связанные, как правило, общими персонажами, они объединены главными темами: трагедия поколения, попавшего в трещину между мирами «старым» и «новым», и трагедия человека, попавшего в трещину между мирами внешним и внутренним.

Действие всех этих романов происходит в Петрограде – Ленинграде 20-х и 30-х годов. Герои не столько правдоподобны, сколько узнаваемы в реальных прототипах. Однако кажущаяся прочность пространственно-временных рамок лишь подчеркивает ту «свободу от времени и пространства»¹³, которая наполняла вагиновские стихи. Слова скользят по кромке видимой реальности – тут и там покров ее истончается до прозрачности, и под ним проступает могучими черта-

ми античность или чернеют провалы в стремительные тоннели опьянения. И эта условность, постоянная готовность оторваться и улететь сочетаются с насмешливым описанием нравов и деталей быта, с конкретикой улиц и площадей, мостов и каналов, зданий, парков и статуй. Именно в этих причудливых сочетаниях нашлось нечто такое, что ускользало из стихов, а именно – смешное, способное отгнать и спасти любой пафос.

Вагинов-поэт часто говорил о самостоятельности слов, не только равноправных стихотворцу, но и властвующих над ним. «Необъяснимый хоровод» слов, своевольно сочетающихся и расстающихся друг с другом, сродни птичьему языку Филомелы – полночного соловья. Вагинов хотел вернуться к первобытным, подсознательным истокам поэтического творчества. Но у того, кто, подобно ему и его герою, «парк раньше поля увидел, безрукую Венеру прежде загорелой крестьянки», подсознание далеко от первобытной естественности. «Так в юности стремился я к безумью, Загнал в глухую темь познание мое...». Опьянения, искусственного безумия мало: главное здесь – «сопоставление слов». Очевидно, пытлиное, исследовательское отношение к слову также послужило основой для сближения Вагинова с обэриутами, деклариовавшими принцип «столкновения словесных смыслов».

«В юности моей, сопоставляя слова, я познал вселенную и целый мир возник для меня в языке и поднялся от языка, – говорит „неизвестный поэт“ в „Козлиной песни“. – И оказалось, что этот поднявшийся от языка мир совпал удивительным образом с действительностью». Такой же поднявшийся от языка мир, почти полностью совпадающий с действительностью, – сам роман, в сложной системе зеркальных самоотражений созданный собственным героем: очередная версия древнейшей догадки о слове, порождающем мир. И чем разительнее совпадение созданного мира с заданным, тем страшнее и опаснее для владеющего словом его искусство.

«Козлиная песнь» – все еще явная «проза поэта», и главной ее темой закономерно становится гибель поэта, причина которой – естественно наступающая внутренняя исчерпанность. «Неизвестный поэт» – поэтическая ипостась чело- века и мира; его внутреннее банкротство – крах целого мировоззрения. Развращенный «концепцией опьянения», его мозг отказывается сотрудничать с недеформированной реальностью, стремится к логическому завершению этой концепции – к сумасшествию. Вершина романа – сцена безумной волевой попытки сойти с ума, в отстраненном описании которой еще сквозит недавнее отчаяние. После этого роман ломается и начинается стремительное скольжение вниз. «Неизвестный поэт» разжалован в «бывшего поэта» по фамилии Агафонов, которому остается только застрелиться.

«Козлиная песнь» – буквальный перевод греческого слова «трагедия» – кажется гибридом «лебединой песни» и «козлиного голоса», в соответствии с изображенной в романе трагикомедией петербургских «эллинистов». Поколение эстетов, исповедующее ценности, оказавшиеся неуместными в жестких исторических условиях, вынуждено восполнять недостаток жизнеспособности сам- иронией. В этой ситуации эстетическая трагедия может обернуться эстетическим фарсом, как, например, в коллекции безвкусицы, которую собирает один из персонажей, тонкий эстет Костя Ротиков.

Для другого персонажа, Тептелкина, культура – смысл всей жизни. Подоб-

но «неизвестному поэту», в условно первой части романа он устремлен вверх, во второй – вниз. Никто так не жаждет Возрождения, никто так не верит в идеалы мировой культуры, и никто так горестно не расшибается, как Тептелкин. Он написан «смешным» с обывательской точки зрения: «шляпа», «очкарик» старого толка, для которого какое-нибудь древнеегипетское словцо или мелкое совпадение Пушкина с Парни важнее, чем вопрос о том, во что он одет и чем будет ужинать. В мирные, кабинетные уолтер-патеровские времена блаженный чудак не от мира сего, теряющий платки и трости, вызывает у обывателя добродушную улыбку. Но он же, пытающийся создать университет в южном городке в разгар Гражданской войны, – кто он: враг народа, сумасшедший, подвижник? Да, Тептелкин и другие «последние гуманисты» описаны Вагиновым достаточно иронично. Но эта ирония уместна лишь в устах того, кто пропустил через себя, подобно Вагинову, великие иллюзии мировой культуры. Такое явление, как саморазрушение гуманитарного сознания, не зависит от эпохи и строя. Подобно «неизвестному поэту», пробуждающемуся из поэтического опьянения в плоскость жизни, «откуда выход – смерть», Тептелкин пробуждается от блаженного ощущения сопричастности «миру светлых духов» в растапывающее прозрение: «все конторщики так же чувствуют мир». Замыкаясь на себя, отдельное гуманитарное сознание терпит крах (бывает – временный), срываясь в бездну несуществования: все, чему отдана моя жизнь, лишь слова о словах.

Вагинов от души посмеялся над героями, искусно введя современников, да и потомков в заблуждение, будто «Козлиная песнь» – сатирический роман. Кое-кто из хорошо узнаваемых прототипов не на шутку разобиделся. Кроме того, изменилась расстановка сил в литературе, а с ней и общий тон, цели и задачи литературной критики; проза Вагинова оказалась столь же современной по форме и содержанию в широком литературном контексте, сколь несвоевременной в конкретных условиях литературного быта.

Начинались массивные критические облавы, одни писатели замолчали, другие приспособивались к новым обстоятельствам. Вагинов не был борцом. Он просто продолжал писать так, как считал нужным. Его звала следующая ступенька остранения – требовалось осмыслить собственный прозаический опыт. Развернутая в лицах «проблема автора», продолжение начатой в «Козлиной песни» игры с кривыми зеркалами – роман «Труды и дни Свистонова», выпущенный в 1929 году «Издательством писателей в Ленинграде». В заглавии – вновь ироническая аллюзия к античности. Свистонов – «говорящая» фамилия, за которой не только общепринятая, поверхностная семантика («свистун», говорящий и живущий впустую), но и специфически вагиновская: «Я не люблю зарю. Предпочитаю свист и бурю...» – эсхатологический свист пустоты.

Свистонов не может без затей жить своей жизнью в заданном мире: он – функция, проводник между этим миром и творимым миром прозы. Как «неизвестный поэт» – алхимическую лабораторию стихотворчества, так Свистонов отмыкает перед нами страшноватую кухню прозы. Иногда источником вдохновения служат для него книги или газетные вырезки, но главный материал – люди. Свою теорию взаимоотношений между литературой и жизнью Свистонов излагает идеальному слушателю – глухонемой прачке. Искусство, говорит он, – «борьба за население другого мира», «литература по-настоящему и есть загробное существование». Такое развитие идеи взаимосвязи внутренней и

внешней сфер реальности порождает фантазмагорическую материализацию «перевода» человека из жизни в литературу. Умозрительный «поэт», безгласно возражающий Свистонову от имени его прошлого, называет его подход к жизни «мефистофельским». Свистонов вовсе не претендует на роль Мефистофеля, он хочет быть «художником, и только». Но, как бы выполняя волю своих знакомых – потенциальных персонажей, он выводит их из этой жизни, сближает иной, он – владыка иного мира. Они же, оказываясь там, пугаются и сопротивляются – убегая от смерти, «увековечиваясь», они попадают прямехонько в смерть.

Сам Свистонов, как и «автор» «Козлиной песни», живет в том мире, который изображает, более того – старается как можно глубже врасти в этот изображаемый мир. «Труды и дни Свистонова» – роман о победе искусственного, выдуманного, созданного мира, о победе искусства – как и финал «Козлиной песни». Но в том финале еще не ясно, чем оборачивается эта победа, чем является победивший искусственный мир – а ведь он является смертью. Так обманываются герои «Трудов и дней», и прежде всех сам Свистонов, вовсе не тот злоумышленник, каким поспешили изобразить его разоблачители-критики. Он даже не метафизический злоумышленник; он – орудие искусства и должен принести в «жертву Аполлону» всех кругом, и себя в первую очередь. Если «неизвестный поэт» мыслит себя Орфеем, спускающимся в искусственный ад за Эври-дикой – искусством, то Свистонов, подобно Харону, перевозит людей в иной мир, но наконец сам остается на том берегу, «целиком переходит в свое произведение». Финал романа представляется противоположным финалу набоковского «Приглашения на казнь»: Цинциннат Ц. освободился, вышел из рушащегося картонного мира туда, где «стояли существа, подобные ему», Свистонов же уподобился существам искусственного, созданного им самим мира и навеки заперся с ними в нем. Надо сказать, что на самом деле метод «перевода» живых людей на бумагу вполне обычен для прозы, но Вагинов, оказавшись в новой для себя роли прозаика, сумел прочувствовать нормальное писательское поведение как какое-то утонченное злодейство, причем неосознанность этого злодейства не отменяет неизбежной расплаты. На всех героев он смотрит двойным взглядом: один взгляд – свистоновский, потребительски-цепкий, другой – вагиновский, при всей ироничности исполненный жалости к людям, малодушно спасающимся от жизни и смерти, от самих себя, и стыда за Свистонова, свою собственную писательскую природу. Не в последнюю очередь именно этот второй взгляд, подспудно присутствующий в романе, спровоцировал критиков на трактовку Свистонова как какого-то Джека-потрошителя, что было бы, пожалуй, смешно, когда бы не было так угрожающе серьезно.

Несмотря на явное ужесточение литературной ситуации, «Издательство писателей» продолжало печатать Вагинова и в 1931 году выпустило книгу его стихов «Опыты соединения слов посредством ритма». В книгу вошел, с незначительными изменениями, сборник 1926 года, в свое время замеченный лишь в близких автору литературных кругах, а также новые и некоторые ранние стихи. Книге было предпослано анонимное предисловие, написанное коллективно в редакции издательства. В предисловии была сделана попытка восстановить официальную литературную репутацию автора, опровергнуть два основных пункта, по которым громили Вагинова критики: неоправданность эксперимента