

DOI: 10.15643/libartrus-2019.1.5

Рецепция художественного мира персонажа и художественного мира автора в романе «Козлиная песнь» Константина Вагинова

© Е. В. Ливская

Калужский государственный университет им. К. Э. Циолковского
Россия, 248000 г. Калуга, улица Степана Разина, 22/48.

Email: livskayaev@tksu.ru

В статье исследуется роман К. Вагинова «Козлиная песнь» с точки зрения взаимодействия в нем художественного мира персонажа и художественного мира автора. Субъектно-объектная организация текста в романе включает сложную систему взаимоотношений «персонаж – персонаж», «автор – персонаж», «автор – читатель», таким образом, подтверждая постмодернистскую игровую природу текста К. Вагинова. Наряду с изображением современного Ленинграда автор создает условную модель действительности, используя в качестве ее основы литературные сюжеты, ситуации «петербургского текста» русской литературы, а также включая в ткань повествования образ книги как носителя «чужого слова». Насыщенный интертекстуальный пласт романа позволяет К. Вагинову переключить регистр послереволюционных событий с конкретно-исторического на бытийно-универсальный, вписать современную ему реальность в авторский неомиф.

Ключевые слова: русская литература, субъектно-объектная организация текста, мифопоэтика, интертекстуальность.

Взаимоотношения литературы и изображаемой ею реальности в классическом литературоведении, начиная с «Поэтики» Аристотеля, определяются как «мимесис», или «подражание». В литературе XX–XXI вв. это понятие переосмысливается: текст постепенно трансформируется в коллаж из цитат, которые автор намеренно или бессознательно включает в ткань произведения, таким образом, аккумулируя и одновременно интерпретируя предшествующие художественные приемы [1–4, 10, 20, 21]. Отметим, что произведения, не соотносящиеся с аристотелевскими требованиями к копированию действительности, создавались задолго до XX в. «Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф. Рабле, «Дон Кихот» М. де Сервантеса, «Евгений Онегин» А. С. Пушкина, «Ярмарка тщеславия» У. Теккерея – все это примеры игры с жанром, с читателем, нежели буквальное подражание природе. Позднее эти произведения будут определяться как ранние образцы метапрозы, т.е. романы, действительно осмысляющие не столько окружающую действительность, сколько сам феномен литературы [5, 19, 22, 25].

Актуальность исследования определяется усиливающимся вниманием литературоведов к анализу художественного текста в рамках постмодернистского дискурса, предполагающего рецепцию в исследуемом произведении предшествующих и современных мифологем и узнаваемых персонажей и сюжетов. Игровой характер русской литературы 1920–1930-х гг. оказывается в центре внимания исследователей последних лет [1–3], одновременно не убывает интерес к переосмыслению классических произведений и особенностям их бытования в литературе последующей эпохи [10, 16]. Цель работы – исследовать художественную вселенную романа «Козлиная песнь» Константина Вагинова как многоуровневую систему, внутри которой

уровни реальности автор располагает как вертикально, так горизонтально относительно друг друга. Анализ нарративной стратегии писателя, которая позволила бы определить роман «Козлиная песнь» как метатекст, является одной из магистральных в современном разделе литературоведения, посвященном творчеству писателя [11–13, 23]. В центре данной работы – рассмотрение интертекстуальной насыщенности текста романа на всех уровнях повествования и, таким образом, включение романа в мифопоэтическую парадигму «петербургского текста» и одновременно постмодернистского дискурса, что обуславливает научную новизну исследования. В одной временной точке существуют умирающий Петербург, наследник и хранитель духовных ценностей и культуры духа, и новый Ленинград, подчеркнута урбанистический, чуждый искусству, бездуховный город [14, 26]. При этом Петербург сливается в сознании автора и его персонажей с образом древнего Рима, «вечного города», разрушающегося под натиском варварских племен. Двойственность окружающего мира доступна его избранным героям: «Я думаю, что мир переживает такое же потрясение, как в первые века христианства» [8, с. 79]. Отметим, что цикличное восприятие хода истории в романе восходит к античному вегетативному сюжету об умирающем и возрождающемся божаестве. Отсылкой к античному пониманию истории становится название романа. «Козлиная песнь» (в буквальном переводе с греческого – «трагедия»), с одной стороны, восходит к высокой греческой трагедии, с другой – к ритуалу, ее породившему, дионисийским мистериям. Участники «кружка Бахтина», куда входил Константин Вагинов, обращаются к дионисийскому началу как части смековой культуры. Одновременно важна семантика «козлиной песни» как дикого нечленораздельного звука, который может стать ключом к возвращению (вновь цикличность) к подсобзательным истокам творчества [24]. Циклическое восприятие времени определяет отношение автора и героев к будущему. О цикличности пишет автор (по своей функции в романе сопоставимый с фигурами Кукольника в «Ярмарке тщеславия» У. Теккерея или автора в «Балаганчике» А. Блока): «Ведь для неизвестного поэта, что гибель? – ровным счетом плюнуть, все снова повторится, круговорот-с» [8, с. 56]. Повторяемость событий ощущают персонажи романа. Неизвестный поэт объясняет свое особое отношения к Петербургу: «я в нем присутствую в лице четырех поколений» [8, с. 69]. С надеждой на воскресение в романе связаны образ Феникса и мотив памяти. По мнению автора и персонажей, подобно мифической птице, культура воскреснет, как когда-то в эпоху Ренессанса произошло возвращение к культуре античной.

Роман открывается «Предисловием, произнесенным появляющимся на пороге книги автором» [11]. Явление автора совпадает с моментом представления Петербурга, более того, язык текста «Предисловия» является, по сути, инвариантом «петербургского текста» с его узнаваемыми, устойчивыми мотивами «обманчивости, фантомности» города, Петра-творца (сопряженные в одном отрезке текста «Петр» и «гад» отсылают читателя к Медному всаднику), эсхатологическим мифом гибели города. Даже неприятие автором города: «Не люблю я Петербурга, кончилась мечта моя» также является устойчивым мотивом «петербургского текста» [8, с. 9].

«Зеленоватый» цвет, выбранный автором для характеристики Петербурга – уходящего города, выполняет функцию некоего волшебного предмета, раскрывающего истинную сущность людей и вещей. Те, кто притворяются, только кажутся людьми, с миганием огонька приобретают истинный облик – змей и жаб: «заглянешь под шляпку – змеиная голова» [8, с. 9]. Сам Петербург превращается в оживающий bestiary и тем самым продолжает традицию

«петербургского текста». Сравним в «Невском проспекте» Н. В. Гоголя об обманчивости Петербурга: «Но боже вас сохрани заглядывать дамам под шляпки!». В последующих главах функцию «зеленоватого цвета», открывающего истинную сущность людей и вещей в умирающем Петербурге, получает лунный свет: «Не смотри на луну, – сказал он, – это тревожащее явление. – И, поднявшись перед Троицыным, хотел заслонить ее» [8, с. 48]. В лунном свете, во время вечера старинной музыки, Тептелкину «казалось, что наклоняются, откидываются, хохочут, говорят, склоняются, подносят вилки ко рту, с разноцветной едой, змеи с зелеными ручками...» [8, с. 115].

Образ города-грезы, волшебного города, вырастающий из романтической пространственной антитезы начала XIX в., в романе К. Вагинова искажается, превращается в некрополь, умирающее, разлагающееся пространство, источающее фосфорическое сияние [24]. В дальнейшем, в конце главы IV, звучит стихотворение, снящееся неизвестному поэту, одному из ключевых персонажей романа: «А друзья его все гниют давно, / Не на кладбищах, в тихих гробиках...» [8, с. 53]. В главе XX уже сам автор во втором предисловии определяет себя самого так: «автор по профессии гробовщик, а не колыбельных дел мастер <...> Вот сейчас автор готовит гробик двадцати семи годам своей жизни» [8, с. 93]. Отметим, как меняется в двух предисловиях субъектно-объектная организация текста. Несмотря на использование «чужого слова» («петербургского текста») в первом «Предисловии...», автор говорит в нем от первого лица: «Не люблю я Петербурга», «Петербург окрашен для меня...». Во втором «Предисловии» автор уже отзывается о себе в третьем лице.

Ощущение двойственности окружающего мира и размытости его пространственных границ свойственно не только автору, но и его персонажам. В следующем отрывке один пространственный локус (городская Дума) заменяется другим (кинематограф): «...молодые люди стояли не против бывшей городской Думы, а на мосту под вздыбленным конем и голым солдатом, так, по крайней мере, казалось им» [8, с. 15]. Читатель, разумеется, узнает скульптуру «Укротителя коней» на Аничковом мосту, но в сознании персонажей композиция-аллегория, воплощающая победу человека над дикой, природной стихией, представляется в подчеркнуто сниженном, бытовом толковании [7, с. 94]. Так, в романе происходит процесс демифологизации Петербурга и замещения его профанным Ленинградом. Для К. Вагинова характерным оказывается сопряжение ретроспективных описаний отдельных локусов и их обновленных названий: ретроспективное описание отсылает читателя к Петербургу, обновленное имя – к Ленинграду.

Иначе разворачивается в художественном пространстве текста образ Рима первых христиан: не имея конкретных географических координат (в отличие от Петербурга и Ленинграда), он существует в сфере сознания автора и его персонажей. В главе I субъектно-объектная организация текста меняется, и автор ненадолго «прячется» за спину своего героя, Тептелкина. Способность Тептелкина видеть «...прекрасные рощи в самых смрадных местах...» – это художественно воплощенная метафора попытки человека начала XX в. в буквальном или переносном смысле сбежать от агрессивно наступающей исторической реальности. Возникающий в воображении Тептелкина образ башни-культуры вырастает из романтического образа-символа «башни из слоновой кости»: «Башня – это культура, – размышлял он, – на вершине культуры – стою я» [8, с. 31]. Вслед за романтиками XIX в. Тептелкин выбирает путь «аристократизма духа», ведущий в мир культуры и искусства: «Мы последний остров Ренессанса, – говорил Тептелкин собравшимся, – в обставшем нас догматическом море; мы,

единственно мы, сохраняем огоньки критицизма, уважение к наукам, уважение к человеку; для нас нет ни господина, ни раба. Мы все находимся в высокой башне, мы слышим, как яростные волны бьются о гранитные бока» [8, с. 59].

Тема творчества в романе последовательно раскрывается на разных уровнях и определяет субъектно-объектную организацию текста. Автор создает героев «Козлиной песни» и при этом утверждает полноту своей власти над ними, но и сами герои романа обладают способностью создавать воображаемые миры и пытаются скрыться в них от непонимаемой ими, враждебной реальности. В границах собственного сознания Тептелкин творит альтернативную историю, в которой прошлое, настоящее и будущее сосуществуют: «Казалось ему – он видит, как Авереску в золотом мундире едет к Муссолини, как они совещаются о поглощении югославского государства, об образовании взлетающей вновь Римской империи. Муссолини идет на Париж и завоевывает Галлию. Испания и Португалия добровольно присоединяются к Риму. В Риме заседает Академия по отысканию наречия, могущего служить общим языком для вновь созданной империи, и среди академиков – он, Тептелкин» [8, с. 18]. Смысл жизни Тептелкина – это ожидание истинного мира высокой культуры, угадывание его расплывчатых границ в современной пост-революционной реальности.

Пафосные речи и масштабные ожидания героя, однако, по мере развертывания романа предстают в пародийном свете. Автор, вторгаясь в художественное полотно собственного текста, намеренно переключает регистр и снижает символический образ «высокой башни», трансформируя ее в башню реальную, чудом уцелевшую от купеческой дачи. Аналогичный прием демифологизации автор использует по отношению к поэтическому alter ego Тептелкина – античному поэту Филострату. Молодому Тептелкину поэт представляется как «тонкий юноша с чудными глазами, оттененными крылами ресниц, в ниспадающих одеждах, в лавровом венке» [8, с. 49]. После женитьбы Тептелкин отрекается от собственных идеалов и как будто обретает счастье в новом мире, заполненном положением видного чиновника, садиком с незабудками и раковым супчиком любимой супруги. При этом, замечает автор, стареет Тептелкин, и вместе с ним стареет Филострат до тех пор, пока «слабенькая и ненавистная тень», преследовавшая Тептелкина, не исчезает.

Параллельно образ античности и мифологические литературные персонажи и коллизии проникают в роман через сознание неизвестного поэта. Он также предпочитает бегство из реального (или того, что ему кажется реальным) мира в альтернативную вселенную: «...зало менялось... оно превращалось чуть ли не в Авернское озеро, окруженное обрывистыми, поросшими дремучими лесами берегами...» [8, с. 61]. Под влиянием времени способом бегства становятся для поэта наркотические вещества. В главах, посвященных неизвестному поэту, последовательно сменяют друг друга две временные линии: линия настоящего, раскрывающегося и для неизвестного поэта, и для читателя, и линия прошлого, воссоздаваемая по воспоминаниям персонажа. Еще в детстве неизвестный поэт искал способы изолировать себя от окружающего мира. Лупа для него становится одним из «порталов» в другой мир, воплощенный на старинных монетах: «раскладывал приобретенные монеты и совершал путешествие во времени...» [8, с. 68]. Как и у Тептелкина, у неизвестного поэта есть миссия – сохранить высокое искусство для следующих поколений, сберечь храм Аполлона от варваров: «...он не может покинуть этот город. Пусть бегут все, пусть смерть, но он здесь останется и высокий храм Аполлона сохранит» [8, с. 62]. Обратим внимание на очевидное созвучие образов башни-культуры в видении Тептелкина и храма Аполлона в «чертогах разума» неизвестного поэта.

Неизвестный поэт утверждает: «Я предполагаю написать поэму... <...> в городе свирепствует метафизическая чума; синьоры избирают греческие имена и уходят в замок. Там они проводят время в изучении наук, в музыке, в созидании поэтических, живописных и скульптурных произведений. Но они знают, что они осуждены, что готовится последний штурм замка. Синьоры знают, что им не победить; они спускаются в подземелье, складывают в нем свои лучезарные изображения для будущих поколений и выходят на верную гибель, на осмеяние, на бесславную смерть, ибо иной смерти для них сейчас не существует» [8, с. 117].

Семантическое и мифологическое пространство романа расширяется за счет введения в него мотива книги как носителя «чужого сознания», «чужого слова». К. Вагинов напрямую вводит конкретные книги в текст, причем большая их часть создает семантическое ядро, непосредственно связанное с миром искусства и культуры, где пытаются укрыться герои романа. Сатирически поданные посиделки петербургской богемы на купеческой даче на этом уровне мифологизируются и превращаются в «потерянный культурный рай», где в кругу великих поэтов и писателей прошлого персонажи начинают жить полной жизнью: «Его приветствуют там, как приветствуют давно отсутствовавших любимых друзей» [8, с. 80]. Одновременно в тексте романа присутствуют прямые или искаженные цитаты, служащие «маркером» и указывающие на конкретных современников или предшественников К. Вагинова. Акт творения, иначе говоря, преобразования «человека» в «творца», описываемый автором, оказывается прозаическим перифразом стихотворения А. С. Пушкина «Поэт» [15, с. 116]. Наконец, большинство персонажей «Козлиной песни» имеют реальных прототипов. В образе поэта Сентября угадываются поэты Венедикт Март и Велимир Хлебников [12]. Черты личности известной пианистки Марии Юдиной ощутимы в образе Марьи Далматовой [13, с. 26]. Подобного рода интер- или метатекстуальность романа позволяет включить текст в конкретную культурно-историческую эпоху и в то же время мифологизировать его, возвести в ранг универсального мифа.

В контексте аллюзий к античным сюжетам и образам совершенно естественным для К. Вагинова становится сопряжение судьбы неизвестного поэта и судьбы античного Орфея: «Они не поймут, что поэт должен быть, во что бы то ни стало, Орфеем и спуститься во ад, хотя бы искусственный, зачаровать его и вернуться с Эвридикой – искусством, и что, как Орфей, он обречен обернуться и увидеть, как милый призрак исчезнет. Неразумны те, кто думает, что без нисхождения во ад возможно искусство» [8, с. 118]. Еще одна аллюзия, возникающая в контексте судьбы неизвестного поэта, – это отсылка к античному мифу об Одиссее: «И если он сейчас умрет, то за его гробом пойдет не менее сорока человек и будут говорить о борьбе против века и изобразят хитроумным Одиссеем, оставшемся на острове Цирцеи (искусство), бежавшим от моря (социология)» [8, с. 135]. Идея творчества как жертвы и одновременное уподобление судьбы поэта, творца судьбе Христа является одной из магистральных в русской литературе 1920–1930-х гг. Аллюзия на античный сюжет обретает в романе «предупредительную функцию», подготавливает читателя к дальнейшим событиям [9, с. 50]. «Бескультурная цивилизация» резко вторгается в гармонично прекрасное пространство Петербурга и захватывает его. Постепенно оказываются вовлеченными в неизбежный процесс распада их мира герои романа. Попытка адаптироваться в новом городе для большинства главных героев «Козлиной песни» оканчивается неудачей: неизвестный поэт в попытке «заново воссоздать мир словом» спускается в современный мир Ленинграда, «ад бессмыслицы, ад диких шумов и визгов», но это нисхождение для него остается без воскресения. Не случайно в обновленном

мире меняются имена героев. Неизвестный поэт получает фамилию «Агафонов» и превращается в поэта бывшего. Тем не менее в рамках античного восприятия времени надежда на воскресение для поэта сохраняется. Автор размышляет: «Ведь для неизвестного поэта, что гибель? – ровным счетом плюнуть, все снова повторится, круговорот-с» [8, с. 56].

Отношения автора и персонажей до определенного момента исключают свободу воли последних [17–18]. Персонажи в романе – куклы, марионетки, однажды осознающие, что самая их жизнь зависит от прихоти дергающего за нитки кукловода. Сам автор неоднократно «разрушает» целостность художественного пространства текста и обращается к читателю напрямую: «Пусть читатель не думает, что Тептелкина автор не уважает и над Тептелкиным смеется. Может быть, Тептелкин сам выдумал свою несносную фамилию, чтобы изгнать из нее реальность своего существа...» [8, с. 40]. Фраза строится на уже известном нам принципе: в первой ее части автор утверждает некую самостоятельность и автономность персонажа, во второй – вновь своей авторской волей (интенцией) снижает статус Тептелкина, переводя его в пародийное поле.

Глава III, с нарративной точки зрения, представляет собой очередное вторжение автора в художественное пространство романа. Упоминается им еще один способ «познания» истинной, сокрытой реальности – «опьянение... как средство познания, как средство ввергнуть себя в то священное безумие, в котором раскрывается мир, доступный только прорицателям» [8, с. 51]. Несомненно, абзац ассоциативно оказывается связан с «Незнакомкой» А. Блока.

Глава выстраивается на сложной системе включения-выключения автора из художественного мира своих персонажей. Он одновременно вне создаваемой им вселенной и внутри нее: «И как грустно идет прохожий... Может быть, с ним были знакомы мои герои. Может быть, это один из моих героев, случайно уцелевший» [8, с. 56]. Однако в данной главе его новый статус «персонажа» ограничивается лишь наблюдением и комментарием [6–7]. Полное погружение автора в художественное пространство персонажей и фактическое его превращение в еще одного героя романа происходит в главе VIII «Неизвестный поэт и Тептелкин ночью у окна». Одновременно в главе разворачивается бунт персонажей против единоличной авторской воли. Здесь, с точки зрения субъектно-объектной организации текста, автор становится непосредственным участником действия и напрямую взаимодействует со своими персонажами: «Вы совершаете великую подлость, – сказал мне однажды неизвестный поэт. – Вы разрушаете труд моей жизни. Всю жизнь я старался в моих стихах показать трагедию, показать, что мы были светлые; вы же стремитесь всячески очернить нас перед потомством» [8, с. 73]. С образами Тептелкина и неизвестного поэта в романе оказывается связан мотив памяти как пути в бессмертие: «Нас очернят, несомненно, – продолжал неизвестный поэт, – но Филострат должен нас изобразить светлыми, а не какими-то чертями. – Да уж, как пить дать, – заметил кто-то. – Победители всегда чернят побежденных и превращают – будь то боги, будь то люди – в чертей. Так было во все времена, так будет и с нами» [8, с. 83].

Таким образом, создание собственной духовной вселенной, сотканной из реалий культуры и искусства прошлого, становится отправной точкой в формировании авторского мифа для Константина Вагинова. В романе «Козлиная песнь» персонажи живут в послереволюционном Петербурге, умирающем городе, в урбанистическом пространстве рождающегося Ленинграда и одновременно в собственном пространстве духа и культуры [23–24]. Действие в романе одновременно разворачивается на трех пространственно-временных уровнях, при этом

Петербург и Ленинград включаются в единую систему пространственных локусов. Рим первых христиан существует на уровне метафизическом, в сознании и представлении автора и его персонажей. Римская империя становится для К. Вагинова метафорой империи духа и культуры, нового пришествия которой так жаждут его герои. Эсхатологический миф о падении/гибели Петербурга и ожидание его возрождения реализуются в романе через рецепцию античной идеи цикличности, христианских концептов, мифологем литературы Серебряного века. Очевидно, что в новом мире чистого искусства именно творец, поэт примет на себя божественную функцию. Поскольку творчество предполагает жертву, образ творца в романе уподобляется образу Спасителя. Тема творчества в романе воплощается на нескольких уровнях субъектно-объектной организации текста: автор намеренно включает себя в сюжет романа, вступает в непосредственное взаимодействие со своими персонажами. Игровая природа его обращений к читателю, намеренное разрушение целостности классического художественного текста превращают роман в масштабное полифоническое размышление о смысле творчества, о поисках того самого слова, способного выразить истинные смыслы вещей. Интертекстуальный пласт романа включает отсылки к античным, европейским литературным, культурным, философским архетипам, которые в тексте К. Вагинова проходят последовательные стадии трансформации. На первом уровне современной писателю действительности архетипы намеренно демифологизируются, нивелируются в урбанистическом пространстве, лишенном культуры: Тептелкин предпочитает стряпню жены высоким идеалам Возрождения, неизвестный поэт тщетно пытается сойти с ума, чтобы прикоснуться к истинному вдохновению. Следующий уровень семантически связан с образом Рима как оплота античной культуры. Текст романа наполнен «мениппейной» образностью: именно во сне Тептелкин видит себя сходящим с башни, символизирующей культуру и напоминающей читателю о слоновой башне чистого искусства и башне В. Иванова. Видение Тептелкиным, неизвестным поэтом и самим автором Филострата Флавия, олицетворяющего собою античную культуру, объединяет их в круг посвященных, тех, кто возродит искусство и сам обретет бессмертие.

Литература

1. Алексеева Н. В. «Взвихренная Русь» А. Ремизова: игровое пространство и формы его воплощения // *Уральский филологический вестник. Серия: Русская классика: динамика художественных систем.* 2017. №4. С. 122–138.
2. Алексеева Н. В. Роман Андрея Белого «Маски»: игровое начало и формы его воплощения // *Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения.* 2016. №3. С. 108–116.
3. Антипов А. А. Философия техники Андрея Платонова: идеи и образы в пространстве взаимоинтерпретации // *Российский гуманитарный журнал.* 2017. Т. 6. №2. С. 145–153.
4. Баранов Д. К. К вопросу о повествовательной структуре рассказа В. Пелевина «Ника» // *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература.* 2018. Т. 15. №3. С. 340–353.
5. Белоглазова В. А. Литературная реальность как объект осмысления литературы (по роману Дж. Хайнса «Рассказ лектора») // *Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика.* 2007. №2. С. 13–19.
6. Бреслер Д. М. Проза К. К. Вагинова: прагматические аспекты художественного высказывания в контексте литературного процесса 1920–1930-х годов: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2015. 205 с.
7. Булаева Н. Е., Бурова Е. А. О невербальных способах характеристики образов персонажей (на материале готической научной фантастики) // *Российский гуманитарный журнал.* 2017. Т. 6. №2. С. 203–210.
8. Вагинов К. *Полн. собр. соч. в прозе.* СПб.: Академический проект, 1999. 589 с.
9. Владимирова Н. Г. Литературные аллюзии и их художественные проекции в романе Мэри Шелли «Франкенштейн, или современный Прометей» // *Вестник Бурятского государственного университета. Язык. Литература. Культура.* 2012. С. 47–52.

10. Дубровская С. А. Смеховое слово в карнавализованном пространстве эпистолярия Н. В. Гоголя // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. **2018**. №4(82). Ч. 1. С. 13–16.
11. Жиличева Г. А. Функции сносок в нарративной организации романов К. Вагинова // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. **2014**. №8–1(38). Ч. 75–80.
12. Кибальник С. А. Велимир Хлебников в «Козлиной песне» Константина Вагинова (к вопросу о криптографии в русском авангарде 1920-х гг.) // *Новый филологический вестник*. **2014**. №2(29). С. 19–31.
13. 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.
14. Кувшинов Ф. В. Сакрализация быта в прозе Константина Вагинова // *Сюжетология и сюжетография*. **2016**. №1. С. 86–92.
15. Ливская Е. В. Художник как новый тип героя в русской литературе 1920–1930-х годов: на материале произведений С. Кржижановского, К. Вагинова, А. Грина // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. **2014**. №4–3(34). С. 113–116.
16. Николаев Н. И. Поэтический отрывок А. С. Пушкина в контексте меняющейся научной парадигмы // *Российский гуманитарный журнал*. **2018**. Т. 7. №4. С. 295–304.
17. Николаев Н. И. Тептелкин и другие в романе Конст. Вагинова «Козлиная песнь» // *Литературный факт*. **2017**. Т. 4. С. 233–267.
18. Успенский П. Ф., Фаликова Н. И. К. Вагинов и русский символизм: ранние опыты и «Козлиная песнь» в свете Андрея Белого // *Русская литература*. **2017**. №2. С. 122–153.
19. Фролов Г. А., Шастина Е. М. Модернизм – постмодернизм – неомодернизм (Повествовательные стратегии в немецкоязычном романе XXI века) // *Ученые записки Казанского университета. Серия Гуманитарные науки*. **2016**. Т. 158. Кн. 4. С. 1098–1107.
20. Хатямова М. А. Повествовательные стратегии в прозе Н. Н. Берберовой // *Царскосельские чтения*. **2017**. Т. I. С. 319–322.
21. Хоруженко Т. И. Русское фэнтези на границе с детективом: трансформации жанра // *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского*. **2018**. №1. С. 209–216.
22. Чемодурова З. М. Категоризация художественного пространства в метапрозе // *Когнитивные исследования языка*. **2016**. №26. С. 717–718.
23. Чечнев Я. Д. Город-террариум Константина Вагинова: трансформация гения места Петербурга перед началом первой пятилетки // *Вестник Славянских культур*. **2017**. Т. 46. С. 192–200.
24. Чечнев Я. Д. К постановке проблемы «вечного возвращения» в творчестве Константина Вагинова // *Новый филологический вестник*. **2018**. №2(45). С. 177–190.
25. Шипова И. А. Повествовательная перспектива, тип повествовательных форм и категории субъекта как знаки нарративного художественного текста // *Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2: Языкознание*. **2016**. №1(30). С. 161–166.
26. Яуре М. В. Проблема городских локусов в романе К. Вагинова «Козлиная песнь» // *Вестник РГГУ. Серия История. Филология. Культурология. Востоковедение*. **2012**. №2. С. 93–99.

Поступила в редакцию 20.01.2019 г.

После доработки – 15.02.2019 г.

DOI: 10.15643/libartrus-2019.1.5

**The perception of the poetical world of the character
and the poetical world of the author in the novel “The Goat Song”
by Konstantin Vaginov**

© E. V. Livskaya

*Kaluga State University named after K. E. Tsiolkovsky
22/48 Stepan Razin Street, 248000 Kaluga, Russia.*

Email: livskayaev@tksu.ru

The paper is focused on the novel “The Goat Song” by Konstantin Vaginov, which is considered as a multi-level construction viewed in the context of the interaction of the poetical world of the character and the poetical world of the author. The subject-object organization of the text in the novel includes a complex relationship like “character-character”, “author-character”, “author-reader”, confirming the idea of the postmodern game nature of Vaginov’s texts. Along with the depiction of the post-revolutionary Leningrad, the writer creates a conditional model of reality, using the ancient and literary plots as its basis. It is obvious that in the new world of pure art, it is the creator, who will assume the divine function. Since creativity involves sacrifice, the image of the creator in the novel is likened to the image of the Savior. The theme of creativity in the novel is embodied on several levels of the subject-object organization of the text: the author intentionally includes himself in the plot of the novel, enters into direct interaction with his characters. The playful nature of his appeals to the reader, the deliberate destruction of the integrity of the classic artistic text transform the novel into a large-scale polyphonic reflection on the meaning of creativity, on the search for the very word that can express the true meanings of things. The complex subject-object organization of the text and its rich intertextuality enable Vaginov to move post-revolutionary events from historical level to universal one, thus, include up-to-date reality into his own neomyth.

Keywords: Russian literature, narrative, subject-object organization of text, mythopoetics, intertextuality.

Published in Russian. Do not hesitate to contact us at edit@libartrus.com if you need translation of the article.

Please, cite the article: Livskaya E. V. The perception of the poetical world of the character and the poetical world of the author in the novel “The Goat Song” by Konstantin Vaginov // *Liberal Arts in Russia*. 2019. Vol. 8. No. 1. Pp. 58–67.

References

1. Alekseeva N. V. *Ural'skii filologicheskii vestnik. Seriya: Russkaya klassika: dinamika khudozhestvennykh sistem*. 2017. No. 4. Pp. 122–138.
2. Alekseeva N. V. *Ural'skii filologicheskii vestnik. Seriya: Russkaya literatura XX–XXI vekov: napravleniya i techeniya*. 2016. No. 3. Pp. 108–116.
3. Antipov A. A. *Liberal Arts in Russia*. 2017. Vol. 6. No. 2. Pp. 145–153.
4. Baranov D. K. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Yazyk i literatura*. 2018. Vol. 15. No. 3. Pp. 340–353.
5. Beloglazova V. A. *Vestnik VGU. Seriya: Filologiya. Zhurnalistika*. 2007. No. 2. Pp. 13–19.
6. Bresler D. M. Proza K. K. Vaginova: pragmaticheskie aspekty khudozhestvennogo vyskazyvaniya v kontekste literaturnogo protsessa 1920–1930-kh godov: dis. ... kand. filol. nauk. Saint Petersburg, 2015.
7. Bulaeva N. E., Burova E. A. *Liberal Arts in Russia*. 2017. Vol. 6. No. 2. Pp. 203–210.
8. Vaginov K. *Poln. sobr. soch. v proze [Complete set of works of prose]*. Saint Petersburg: Akademicheskii proekt, 1999.
9. Vladimirova N. G. *Vestnik Buryat-skogo gosudarstvennogo universiteta. Yazyk. Literatura. Kul'tura*. 2012. Pp. 47–52.
10. Dubrovskaya S. A. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*. 2018. No. 4(82). Pt. 1. Pp. 13–16.
11. Zhilicheva G. A. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*. 2014. No. 8–1(38). Pt. 75–80.

12. Kibal'nik S. A. *Novyi filologicheskii vestnik*. **2014**. No. 2(29). Pp. 19–31.
13. Kibal'nik S. A. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Yazyk i literatura*. **2014**. Ser. 9. No. 2. Pp. 24–29.
14. Kuvshinov F. V. *Syuzhetologiya i syuzhetografiya*. **2016**. No. 1. Pp. 86–92.
15. Livskaya E. V. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*. **2014**. No. 4–3(34). Pp. 113–116.
16. Nikolaev N. I. *Liberal Arts in Russia*. **2018**. Vol. 7. No. 4. Pp. 295–304.
17. Nikolaev N. I. *Literaturnyi fakt*. **2017**. Vol. 4. Pp. 233–267.
18. Uspenskii P. F., Falikova N. I. K. *Russkaya literatura*. **2017**. No. 2. Pp. 122–153.
19. Frolov G. A., Shastina E. M. *Uchenye zapiski Kazanskogo universiteta. Seriya Gumanitarnye nauki*. **2016**. Vol. 158. Kn. 4. Pp. 1098–1107.
20. Khatyamova M. A. *Tsarskosel'skie chteniya*. **2017**. T. I. Pp. 319–322.
21. Khoruzhenko T. I. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo*. **2018**. No. 1. Pp. 209–216.
22. Chemodurova Z. M. *Kognitivnye issledovaniya yazyka*. **2016**. No. 26. Pp. 717–718.
23. Chechnev Ya. D. *Vestnik Slavyanskikh kul'tur*. **2017**. Vol. 46. Pp. 192–200.
24. Chechnev Ya. D. *Novyi filologicheskii vestnik*. **2018**. No. 2(45). Pp. 177–190.
25. Shipova I. A. *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Yazykoznanie*. **2016**. No. 1(30). Pp. 161–166.
26. Yaure M. V. *Vestnik RGGU. Seriya Istoriya. Filologiya. Kul'turologiya. Vostokovedenie*. **2012**. No. 2. Pp. 93–99.

Received 20.01.2019.

Revised 15.02.2019.