

КУЛЬТУРНЫЙ КОД КАРНАВАЛА В ПОЭТИКЕ РОМАНА К. ВАГИНОВА «БАМБОЧАДА»

В статье рассматривается карнавальный код в романе К. Вагинова «Бамбочада». Культурный код карнавала играет ключевую роль в раскрытии мировоззрения Константина Вагинова. Этот код мы можем проследить в первую очередь через образы главных героев романа «Бамбочада» Евгения Фелинфлеина и инженера Торопуло. Герои «Бамбочады» в отличие от героев «Козлиной песни» обращены к материальной стороне культуры. Вместо культуры духовной – ценность культуры материальной. В этой перевернутости ценностей мы можем увидеть карнавальное мироощущение, для которого характерна своеобразная логика перевернутости. Культурный код карнавала помогает раскрыть вагиновскую концепцию искусства как игры жизни. Искусство в романе «Бамбочада» становится способом создания ненастоящей искусственной жизни. Текст романа в процессе повествования трансформируется К.Вагиновым в театральный текст.

Ключевые слова: К. Вагинов, культурные коды, М.М. Бахтин, код карнавала, карнавализация, искусство, игра.

Особенное место в ряду средств декодирования, то есть в ряду культурных кодов, занимает карнавальный культурный код (или культурный код карнавала). Культурный код карнавала связан в первую очередь с понятием карнавализации и карнавального мировоззрения.

Применяя понятие карнавализации, мы основываемся на семиотической теории карнавала М.М. Бахтина. Свою семиотическую теорию карнавала М.М.Бахтин подробно изложил в книге «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса», в главах «Раблезианский хронотоп» и «Фольклорные основы раблезианского хронотопа» его книги «Формы времени и хронотопа в романе», а также в одной из глав книги «Проблемы поэтики Достоевского».

Под карнавализацией у М.М. Бахтина мы будем, в том числе, понимать карнавальное мировосприятие. В продолжение идеи о бинарных оппозициях карнавального мировосприятия мы можно сделать вывод об основных характеристиках карнавализации. Для карнавального мировосприятия характерны такие понятия как амбивалентность и двоичность культурных образов (смыслов), при которых основное противопоставление идет по линии полюсов (смешное-серьезное, верх-низ, приличное-неприличное и т.п.). Объединение противопоставленных двоичных культурных смыслов служит для снижения принятых в данном обществе и в данный момент времени ценностей.

Основными чертами карнавала М.М. Бахтин считал амбивалентность, неофициальность, универсальность, утопизм. «Карнавал не созерцают, – в нем живут, и живут все, потому что по идее своей он всенароден. Пока карнавал совершается, ни для кого нет другой жизни, кроме карнавальная. От него некуда уйти, ибо карнавал не знает пространственных границ... Карнавал носит вселенский характер, это особое состояние всего мира, его возрождение и обновление, которому все причастны» [1, с. 12].

Во многих аспектах К. Вагинову были близки установки группы ОБЭРИУ (Объединение реального искусства), но все же в состав ОБЭРИУ он не вошел. В 1928 году Вагинов вместе с Д. Хармсом, А. Введенским и Н. Заболоцким принимает участие в знаменитом вечере обэриутов «Три левых часа», который впоследствии в пародийной форме выводит в своем романе «Козлиная песнь» и «Труды и дни Свистонова». «Вагинов выступал на знаменитом вечере обэриутов "Три левых часа", и во время его выступления танцевала балерина. Принимал он участие в ряде коллективных выступлений Объединения реального искусства, но его творчество и система поведения отличались от концептуальности ленинградских авангардистов, за которой он наблюдал со стороны со своей привычной иронией, о чем свидетельствуют описания обэриутских вечеров в его романах» [6, с. 7].

Сравнивая произведения обэриутов и прозаическое творчество К. Вагинова можно проследить общие фольклорные истоки их творчества, связанные с карнавальным или балаганным аспектом, а именно традициями русского ярмарочного балагана.

Интерес К. Вагинова к теории карнавала может быть также связан и с его дружбой с М.М. Бахтиным. М.М. Бахтин в годы знакомства с Вагиновым начинал работать над идеями, связанными с его будущей теорией карнавала. В то время литературовед занимался исследованием менипповой сатиры. «Для мениппеи характерно смешение стихов и прозы, диалогическая форма, шутовской юмор, пародирование эпоса и трагедии. Многочисленные беседы с ученым не прошли бесследно, отразившись на характере вагиновской прозы» [6, с. 5].

М.М. Бахтин отмечал, что для романов Вагинова характерны: «мотивы маниакальности и психопатологии, раздвоения личности и пророчеств, характеризующие поведение участников шутовского хоровода» [6, с.17]. Литературовед высоко отзывался о карнавальности стихии романов Вагинова.

Поэтика романов К. Вагинова «Бамбочада», «Козлиная песнь» и «Труды и дни Свистонова» пронизана карнавальным мироощущением.

Наиболее ярко и полно выражен культурный код карнавала в романе «Бамбочада». К карнавальному коду нас отсылает название романа и его эпиграф, который одновременно является объяснением этого названия:

«Бамбочада – изображение сцен обыденной жизни в карикатурном виде. Г. Ван-Лир, прозванный il Bamboccio (калека), в XVII веке славился этого рода картинами» [3, с. 312].

Этот эпиграф настраивает на восприятие карнавала в эпоху барокко. Упоминание об изображении сцен обыденной жизни «в карикатурном виде» указывает нам на особый тип восприятия – карнавальное.

Один из героев романа «Бамбочада» – это ценитель материальной культуры и удовольствий инженер Торопуло. В достижениях пластов различных культурных эпох, и прежде всего в античности, Торопуло на первый план ставит достижения материальной культуры. Главное увлечение Торопуло – кулинария. В лице Торопуло мы видим карнавальную перевернутость иерархии ценностей. На первом месте для него вовсе не высокое искусство или духовная культура – ценнее всего оказывается кулинария: «Театра он не любил; любимым его чтением были кулинарные книги. В кулинарии Торопуло понимал толк, и о ней он мог говорить с увлечением. Благодаря кулинарии он знал и всемирную географию и историю... она же превратила его в превосходного рассказчика» [3, с.340].

У Торопуло даже был свой кружок любителей кулинарии. В его кружок входили те, кто разделял его приверженность культу красивой еды с приятным времяпровождением: музицированием, интересными беседами и хорошим вином. Участники кружка Торопуло вели рукописный журнал с ироничным названием «Восемь желудков». Библиотека Торопуло заполнена вовсе не великими произведениями художественной литературы, а кулинарными книгами разных эпох и каталогами фирм. У Торопуло даже была своя теория о происхождении кулинарии, в которой он относит истоки кулинарии античному жречеству и причисляет кулинарию к одному из видов искусства.

Кроме увлечения кулинарией Торопуло страстный коллекционер, он собирает конфетные обертки и меню. Коллекция конфетных бумажек Торопуло действительно впечатляла. Для изучения своей коллекции конфетных оберток Торопуло устраивал настоящий ритуал. Гости ели шоколадную карамель, которая была завернута в разнообразные обертки и рассматривали конфетные бумажки так же внимательно и вдумчиво, как рассматривают репродукции классических картин. Эта была своего рода игра, в которой каждый старался выудить интересную обертку. Разнообразие оберток впечатляло: «колибри, львы тигры, олени, журавли, раки, вишня... то Версаль, то лунную ночь, то звезды» [3, с.356].

Конфетные бумажки Торопуло ценил не меньше, чем достижения искусства: «Я хотел бы спасти от забвения интересную сторону нашей жизни; ведь все эти конфетные бумажки пропадают бесследно; между тем в них проявляется и народная эстетика, и вообще эта область человеческого духа не менее богата, чем всякая другая: здесь и политика, и история, и

иконография»[2, с.355]. Когда он погружался в изучение конфетных бумажек, то ощущал настоящее наслаждение. Вагинов через ироничные описания показывает, что погружаясь в свою стихию, занимаясь кулинарией, коллекционируя меню или конфетные бумажки, Торопуло обретает гармонию и даже своего рода катарсис: «Торопуло пребывал в мире гиперболического счастья, не всем доступного на земле; он жил в атмосфере никогда не существовавшего золотого века» [3, с.356].

Торопуло ценит не столько материальные блага, но и саму сущность предметов «с их преходящей прелестью». Торопуло вместе с Пуншевичем организывает «Общество любителей мелочей». Как самое настоящее общество они определяют область своей деятельности и план действий. Пуншевич и Торопуло намечают своего рода области «собрания и изучения» – это такие безусловно важные мелочи, как конфетные бумажки, бумажки от мыла, коробки от папирос, значки и тексты вывесок. Пуншевич как председатель общества провозглашает своеобразный манифест этого общества: «Быт на наших глазах изменяется, и я предлагаю организовать общество собрание мелочей изменяющегося мира» [3, с. 382]. В это самое «Общество любителей мелочей» входят Пуншевич, Торопуло, Керепетин, Ермилов и Евгений Фелинфлеин. Все главные герои романа «Бамбочада» ценители и хранители материальных ценностей. Они, как точно подмечает Вагинов, собиратели «мелочей изменяющегося мира». И автор подчеркивает, что его герои – герои изменяющегося мира.

Редко Торопуло задумывается о вечных ценностях: о смысле жизни или о смерти. Он сожалел о скоротечности жизни в первую очередь потому, что не сможет перепробовать всевозможные блюда и деликатесы. Его размышления о смерти обнаруживаются в ироничных ситуациях. Происходит снижение экзистенциальной темы. Умирает кот Торопуло по кличке Мурзик. Мурзик был для Торопуло настоящим членом семьи. Толстый и дородный кот Торопуло под стать своему хозяину, в отличие от дворовых котиков, был настоящим гурманом. «Торопуло был горд тем, что друг его толст . . . , что друг его разборчив, что пьет он только теплое молоко, а от холодного отказывается, что стоит его пропитание дороже охотничьей собаки» [6, с. 385]. И вот не смерть близкого человека или знакомого, а именно смерть Мурзика заставляет ценителя материальных ценностей Торопуло задуматься о смерти и скорбеть. Торопуло решает увековечить память о Мурзике – сделать его чучело. Он идет к чучельщику и просит придать телу Мурзику позу как на любимом фото, чтобы Мурзик лежал, будто бы живой. Но не долго Торопуло занимают мысли о бренности человеческой жизни и смерти: «Чтобы утешить себя, чтобы отделаться от мыслей о смерти, Торопуло оправил баранью заднюю ногу, взлупил с нее кожицу, не отделяя от ручки; мясо разрезал ножом в листочки . . . обернул в

бумагу и стал жарить на вертеле. И от любимого занятия стала неотчетливой его тоска, замирала, замирала и совсем прошла» [3, с. 388].

Так Торопуло быстро возвращается от ценностей духовных к ценностям материальным.

Герои романа «Бамбочады» в отличие от героев «Козлиной песни» обращены к материальной стороне античной культуры. Вместо культуры духовной – ценность культуры материальной. В этой перевернутости ценностей мы можем увидеть карнавальное мироощущение, для которого характерна своеобразная логика «обратности», перевернутости и непрерывных перемещений верха и низа. Можно в этом усмотреть своего рода снижение.

«Замаскированная в заглавии тема автора – «калеки» напоминает о «трехпалом авторе» «Козлиной песни»; возможен и безжалостный по отношению к самому себе намек на туберкулез, который поразит и героя нового романа» [6, с. 158].

С первых строк романа читатель знакомится с главным героем романа «Бамочада» Евгением с интересной и легкомысленной фамилией Фелинфлеин. Мы узнаем, что у Евгения были «восемь лет авантюры, путешествий и вранья» за которые он перепробовал множество профессий, начиная с любительского цирка в Бухаре, который представлял собой вырытое в земле углубление, уставленное скамьями. Работа Евгения в цирке напрямую указывает на его шутовство. Оказывается, Евгений выступал с каким-то прохвостом, одетым в форме трубадура, который исполнял нехитрые куплеты под собственный аккомпанемент на пиле. Форма трубадура и куплеты с упоминанием «дурака» усиливают шутовские атрибуты главного героя романа Евгения Фелинфлеина.

Набор профессий Евгения очень разнообразен: «Кроме бухарского цирка, Евгений уже побывал режиссером Халибуканского театра и аккомпаниатором нижегородской радиостанции, электромонтером и актером передвижного коллектива и секретарем одной из газет на побережье Крыма, но сейчас он был безработный» [3, с. 313].

Позже автор характеризует Евгения, как шулера. Но шулера не в классическом понимании: не такого шулера, который незаметно стремится украсть плохо лежащий золотой. Он был не вымогателем и не скандалистом, а шулером в понимании XVIII века. Когда шулеров еще называли греками: «... с ним было весело: он был греком по профессии, как понимали слово грек в XVIII веке, т.е. веселым обманщиком; его любимое изречение было: "В общем, можно сказать, что теперь все люди греки по своему отношению к жизни"» [3, с. 321].

Он легко относится жизни и говорит, что для него везде игорный дом. Евгений любил игру в разных ее проявлениях, в том числе любил карточные игры. У Евгения Фелинфлеина в чемоданчике была коллекция вещей,

посвященных игре в карты и игрокам. В чемоданчике лежала копия картины Питера де Гоха «Игроки в карты в солнечной комнате», копия картины Караваджо «Шулера» с изображением двух уличных мальчишек шулеров, которые обыгрывают третьего и снимки игры в триктрак и ландскнехт.

В романе есть такие строки: «Погруженный в мир игры, Евгений встал» [3, с. 339]. Евгений, воспринимающий мир как игру, посвятил свою жизнь развлечениям и удовольствиям. Он меняет жен, профессии, города.

Окружающий мир часто видится Евгению театром или карнавалом: «Унывные звуки гитар, трубы граммофонов, цыган с пляшущим медведем, китаец в дореформенном костюме, заставляющий мышей кататься на каруселях, хор гопников со склоненными головами, смотрящий на лежащую перед ним кепку, – все это развлекало Евгения как живая картина» [3, с. 339].

Действительно настоящий пестрый карнавал: звуки, как аккомпанемент сменяют друг друга, разные персонажи, как будто шуты или скоморохи развлекают окружающий народ. Тут и цыгане с медведем, и китаец, который как дрессировщик заставляет мышей кататься на каруселях.

Для Фелинфлеина вся жизнь игра или театр. Возможно, Фелинфлеин снял квартиру в этом невзрачном домишке, чтобы собирать истории его обитателей. Автор говорит, что Фелинфлеину этот дом казался театром. Он часто садился на скамеечку у дома и с удовольствием слушал истории. «Какой фантастический бытовой театр» – думал Евгений [6, с. 365].

Евгению особенно были интересны трагические, театральные истории, курьезы. Тут и история молодого уголовника, который соблазнил пятнадцатилетнюю девушку, которой позже из-за болезни отрезали грудь, и она теперь неизвестно где, одногрудая, торгует собой. Тетя Дуня, продававшая обычное лампадное масло под видом афонского масла. Евгений даже выбирается на похороны тети Дуни, как на спектакль. «Судьба подарила Евгению представление – смерть тетки Дуни» [3, с. 362].

Во флигеле дома жил еще один примечательный персонаж – дочь шорника. Она воспитывал двух братьев-пузанчиков, была очень аккуратной и тихой. Дочь шорника очень красиво вышивала гладью и ленточками. В голодные годы после лечения экземы рентгеном ей ампутировали руку и поставили протез. Она продолжала вышивать и воспитывала своих братьев, но у нее появилась экзема и на второй руке: «во всю ладонь образовалась рана; врачи решили ампутировать и вторую руку. – И вот ... она все еще вышивает, но скоро ей ампутируют и вторую руку» [3, с. 365].

Истории про загубленную судьбу девушки, про юную калеку, про преступников, про благочестивую мошенницу – во всем этом видится амбивалентность и карнавальность образов персонажей этих историй. Как и в карнавальных образах перед нами: юность-старость, верх-низ, глупость-мудрость, жизнь и смерть.

Евгений любит наблюдать, слушать, он коллекционирует необычные истории из жизни, как будто эпизоды пьесы. «Не судьбы гибнущих от "злой жизни" волнуют его, но картинность, театральность этих судеб...» [6, с. 158].

Своей теорией о том, что жизнь театр или представление, Евгений делится с разочаровавшимся в жизни Печенкиным, он учит его примерять разные роли и быть как можно более разнообразным, примерять разные маски: «Что такое ... человеческая жизнь, как не одно сплошное представление, в котором все ходят с надетыми масками, разыгрывая каждый свою роль, пока режиссер не уведет его со сцены... В театре ли, в жизни ли – все та же гримировка, все те же маски, все та же вечная ложь. Относитесь к жизни, как к театру... Развлекайтесь сами...» [3, с. 411].

Евгений говорит, что жизнь не заслуживает серьезного к ней отношения:

«...можно сказать, что его дух находится на эстетической, по С. Кьеркегору, стадии, в основе которой лежит всепроникающая ирония» [6, с. 158].

До определенного момента Фелинфлеин относится к жизни иронически: «...но наше горе заключается в том, что мы ко всему относимся иронически. К тому же наша ирония проистекает... просто из некоторой лености, быть может, стыдливости... Ирония заменяет нам стыдливость» [3, с. 418]. Но это грустная ирония, и с течением романа Евгений начинает это понимать. Когда его герой-двойник Бамбышев начинает размышлять о том, что трагедия скучна и ее лучше оживить опереткой, Евгений начинает прозревать. Бамбышев предлагает трагедию «Гамлет» сделать похожей на веселую арлекинаду, а последнюю сцену превратить в юмористический похоронный танец. Бамбышев восклицает: «К черту трагическое гробокопание!» [3, с. 413].

Евгений увидел в Бамбышеве свою карикатуру. Бамбышев доводит до степени абсурда его теорию о том, что жизнь театр и нужно жить играя, меняя маски. Он начал замечать обратную сторону своего легкого отношения к жизни. Фелинфлеин размышляет о том, что человек вынужден стать актером и менять маски от того, что он несовершенен и в нем нет гармонии. У Евгения появляются приступы тоски и скуки, его уже ничто не может занять и развлечь: ни музыка, ни друзья, ни прелести материальной жизни, ни его милая невеста Ларенька: «Жить скучно, все время нужно развлекать себя, – думалось Евгению. – Приходится иногда передернуть и новый для себя путь найти» [3, с. 413]. Теперь он чувствовал по степени своей тоски, время от времени повторявшейся, что снова придется все бросить и бежать, что очень скоро он побежит» [3, с. 369].

Евгений переживает сильную тоску и скуку, от которой ему хочется бежать, ему становится тревожно. И вот его тревога подтвердилась: «Утром

Евгений почувствовал, что ему нечем дышать» [3, с. 369]. Тревожные предчувствия материализуются в смертельную болезнь. Евгений узнает, что он смертельно болен: у него туберкулез, и опять его посещает мысль о бегстве, «но бежать надо не от себя, а от съедающего легкие туберкулеза» [6, с. 160].

Фелинглеин все еще пытается продолжать в присущей ему легкой манере свою «жизнь-игру» и, как и обещал, женится на своей невесте Ларенке. Но от ожидания смерти трудно убежать: «Ситуация, в которую попадает "игрок по природе", – универсальная экзистенциальная ситуация ожидания смерти, столь важная для европейской и не только европейской литературы XX века» [6, с. 160].

Евгению приходится уехать в санаторий. Только оказавшись в санатории, Фелинглеин осознает, что он смертен. Евгений сожалеет, что он не смог себя полностью выразить. Он говорит Керепетину, что он незавершенный человек, он как бы «рисунок карандашом, изображающий человека» [3, с. 437]. Он жалеет, что не смог полностью воплотить себя и что не сможет завершить свою жизнь как следует.

Евгений перестал воспринимать мир, как игру, и мир сразу показался ему дивным и прекрасным, мир будто засверкал для него: «удивительными и прекрасными ему показались люди, и животные, и растения. "Как хорош мир, а я должен его покинуть", – раздавалась музыка в ушах Евгения» [3, с. 423].

И, наконец, уже находясь в санатории, Евгений почувствовал и осознал, «что он смертен, что ему придется расстаться с играющим миром...». Евгений понимает, что раньше он ощущал себя вечным, ему казалось, что все еще впереди. Осознание своей смертности и нависшая над ним тень смерти изменили его восприятие жизни: «Ирония, игра, эстетство – как паутинки, оборваны рукой "хозяина"» [2, с. 160].

Евгений как настоящий «игрок по природе» все еще думал о том, как обыграть смерть. Но он уже не воспринимал смерть, как маску или гравюру «в образе скелета с косой», он чувствовал ее внутри себя: «это-то и составляло трудность; приходилось перенести игру во внутренний план, во внутренний мир» [2, с. 434].

Но даже карнавальное отношение к жизни и к смерти не помогло Евгению Фелинглеину обыграть смерть: «Насмешка убивает, – думал Евгений. – Что если почувствовать, что смерть смешна, что если начать острить над смертью...» [3, с. 434]. Грустная ирония автора подчеркивает, что Евгению не пришлось острить над смертью.

Перед смертью Евгений сожалеет, что он скоро исчезнет. Он понимает, что мог бы быть другим и жить совсем не так. Роман «Бамбочада» заканчивается строками неотправленного письма Евгения: «Иногда во сне я плачу и мне кажется, что я мог бы быть совсем другим. Сейчас я не понимаю,

как я мог так жить. Мне кажется, что если бы мне дали новую жизнь, я иначе прожил бы ее. А то я как мотылек, попорхал, попорхал и умер» [3, с. 434]. Вот так Вагинов завершает эту историю «игрока по жизни». И история об увековечивании материальной прелести жизни, оказывается, в том числе, и историей о ценностях духовных.

Фелинфлеина нельзя на прямую отождествлять с автором, но он доносит до нас столь важную для Вагинова концепцию восприятия жизни как игры и концепцию искусства как игры: «концепцию искусства как игры в высшем смысле, как генерирования ненастоящей жизни – концепцию ... столь существенную для Вагинова» [2, с. 159]. Концепция восприятия искусства, как «генерирования ненастоящей жизни» объединяет все три романа Вагинова: «Козлиная песнь», «Труды и дни Свистонова» и «Бамбочада». Эта концепция указывает на свое особое карнавальное видение мира Вагиновым.

Из теории о восприятии жизни и искусства как игры возникает теория о трансформации текста романов «Козлиная песнь», «Труды и дни Свистонова» и «Бамбочада» в театральный: «на протяжении всего хода повествования... совершается трансформация текста литературного, словесного в текст театральный, зрелищный, которым оказывается сам роман, сочиняемый присутствующим в нем на правах персонажа безымянным автором» [8, с. 161].

Концепция искусства как игры и искусства как «генерирования ненастоящей жизни» объединяет все три романа Вагинова: «Козлиная песнь», «Труды и дни Свистонова» и «Бамбочада». Эта концепция выявляет особое карнавальное видение мира Вагиновым.

Наиболее ярко выражен культурный код карнавала в романе «Бамбочада». Герои романа «Бамбочада» в отличие от героев «Козлиной песни» обращены к материальной стороне античной культуры. Материальная культура ценится ими выше культуры духовной. В этой перевернутости ценностей мы можем увидеть карнавальное мироощущение, для которого характерна своеобразная логика «обратности» и перевернутости, логика непрерывной смены верха и низа. Герои Вагинова становятся хранителями изменяющихся и уходящих ценностей материальной культуры целой культурной эпохи: «Гурманство, коллекционирование мелочей, смакование старинной и новой музыки, редких книг и гравюр – все это попытки удержать, увековечить материальную прелесть жизни, не дать ей исчезнуть бесследно» [6, с. 159].

Главный герой романа «Бамбочада» Евгений Фелинфлеин – герой с чертами шута, он грек по отношению к жизни. Евгений воспринимает весь мир как театр, карнавал и как игру. Через призму его восприятия большинство событий романа видятся под карнавальным углом зрения. Для Евгения мир – «игорный дом» или театр. Отношение Евгения к жизни – это

характерное для культурного кода карнавала восприятие мира, как балагана. Евгений как участник этого карнавала меняет маски и роли: примеряет различные профессии, меняет жен, изменяет место жительства, обманывает и развлекает окружающих людей. Но даже отношение к жизни и к смерти как к игре не помогло Евгению Фелинфлеину обыграть смерть. Грустная ирония автора подчеркивает, что Евгению не пришлось острить над смертью.

Культурный код карнавала занимает особое место в поэтике романа Константина Вагинова «Бамбочада». В романе «Бамбочада» ярко проявляется вагиновское карнавальное восприятие мира. Здесь мир вывернут наизнанку. Он предстает уродливой стороной, а не смешной, как принято во время карнавала. Пародия и ирония занимают особое место в романах К. Вагинова. Вагинов чувствует пародийность мира по отношению к гармонии. У Вагинова сама действительность становится пародией по отношению к норме. Литературный текст романов Вагинова в процессе повествования трансформируется в текст театральный.

Библиографический список

1. Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, – 2-е изд. – М.: Худож. лит., 1990. – 541 с.
2. Вагинов, К.К. Козлиная песнь: романы / К. К. Вагинов. – СПб.: Азбука-Аттикус, 2016.
3. Вагинов, К.К. Полное собрание сочинений в прозе / К.К. Вагинов. – СПб.: Гуманитар. агентство Акад. проект, 1999.
4. Герасимова, А.Г. Проблема смешного в творчестве обэриутов: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01/ А.Г. Герасимова; МГУ им. М. В. Ломоносова. – М., 1988.
5. Герасимова, А.Г. Неизвестный Вагинов / А.Г. Герасимова // Театр. – 1991. – №11. – С. 171–173.
6. Герасимова, А.Г. Труды и дни Константина Вагинова / А.Г. Герасимова // Вопросы литературы. – 1989. – №12. – С. 131–167.
7. Никольская, Т.Л. Трагедия чудаков / Т.Л. Никольская. // Вагинов К.К. Романы. – М.: Художественная литература, 1989. – С. 5–18.
8. Шиндина, О.В. Театрализация повествования в романе Вагинова «Козлиная песнь» / О.В. Шиндина. // Театр. – 1991. – № 11. – С. 161–171.