

# ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 821.161.1/2-31.09:7(436)(470)

ОЛЬГА НИКОЛЕНКО

(Полтава)

## ГРОТЕСК В РОМАНТИЧЕСКОМ, РЕАЛИСТИЧЕСКОМ И МОДЕРНИСТСКОМ ДИСКУРСЕ (Э.Т.А. ГОФМАН, Н.В. ГОГОЛЬ, М.А. БУЛГАКОВ)

*Ключові слова:* гротеск, гротескні форми, гротескні структури, арабеск, мореск, дискурс, порівняльне дослідження, синтетизм.

Гротеск как явление возникло на основе архаических мифов. В Древней Греции существовали образные представления о неких силах, которые совмещали в себе черты человека и животного, наделялись реальными и фантастическими свойствами (Ехидна, Химера, Сфинкс, эриннии, сирены, гарпии, кентавр и др.). Такое совмещение разнородных признаков получило название «миксантропия», которое проявляется в древних мифах разных народов и генетически восходит к верованиям в единство человека и природы, к ощущению нерасторжимой связи всего со всем во вселенной. Мифологический гротеск проявился в разных видах искусства: скульптуре (элементы декора храмов), живописи (вазовой, настенной) и литературе (смеховой).

В культуре средневековой Европы широко распространился христианский гротеск как отражение сложности мира, единства и борьбы в нем разных сил – света и тьмы, Бога и Дьявола, телесного и духовного, реального и потустороннего. Христианский гротеск наделялся сакральным значением, воплощенным в устойчивых символах. Образы животных, растений, предметы материального мира наделялись особой семантикой, а их причудливые соединения приобретали символическую знаковую, связанную с библейскими мифами.

Сам термин «гротеск» появился гораздо позже – в конце XV века, когда Рафаэль и его ученики при раскопках дворца Нерона в Риме обнаружили античные росписи, орнаменты, названные по-итальянски «la grottesco» (от слова «grotto» – грот, пещера, расположенная в горе). Рафаэль использовал приемы построения данного гротескного орнамента в 1517-1519 годах при росписи «Лоджий» в Ватикане. Этот выдающийся памятник высокого итальянского Возрождения называют «Библией Рафаэля», потому что свод лоджий был разделен на 13 секций, в каждой секции был создан целый художественный мир: основу составляли 4 сюжета из Нового и Ветхого Заветов (всего 52) в обрамлениях из гротесков. Секции были относительно независимы, но вместе с тем соотносились как части единого замысла – Божьего дома. Таким образом, уже в «Лоджиях Рафаэля» в Ватикане были совмещены принципы античного и христианского гротеска.

Гротескный тип живописи и скульптуры быстро приобрел популярность в Европе. В 1778-1787 годах по заказу российской императрицы Екатерины II в Риме под руководством Й.Ф. Райффенштайна и Х. Унтенбергера снимались

копии ватиканских росписей для воссоздания «Лоджий Рафаэля» в Эрмитаже в Санкт-Петербурге. По проекту архитектора Дж. Кваренги они были включены в здание Старого Эрмитажа и торжественно открыты в 1787 г. Позднее, в 1842-1851 гг., при возведении здания Нового Эрмитажа по проекту Л. фон Кленце, «Лоджии Рафаэля» были сохранены.

Долгое время термины «гротеск», «арабеск» («арабеска») и «мореск» («мореска») употреблялись как синонимы. Арабеск (от исп., итал. Arabesco – арабский) – разновидность орнамента, состоящего из геометрических фигур, причудливого сплетения линий, завитков, растительных побегов, стилизованных цветов. Идея арабескного орнамента созвучна представлениям ислама о «вечно продолжающейся Вселенной». Арабеск строится на повторении и умножении одного или нескольких фрагментов узора (он может быть остановлен или продолжен в любой момент). Такой орнамент практически исключает фон, так как один узор вписывается в другой. Если в арабесках больше использовались растительные мотивы, то мореск – орнамент, составленный из линий и геометрических фигур. Сходство понятий «гротеск», «арабеск» и «мореск» было основано на принципе совмещения разнородных элементов, заполнении пространства затейливым орнаментом, который воплощал представление о мире в целом. Иногда использовалось и понятие «рафаэлеска» – как синоним гротеска и арабеска.

До XVIII века гротеск существовал в культуре Европы преимущественно как категория пластического искусства. Он широко применялся при строительстве зданий, особенно в эпоху барокко (XVI-XVIII вв.), которое тяготело к эклектике, синтезу разных элементов. Гротеск также использовался в живописи и в быту. Например, в России и в Украине в XVIII-XIX вв. было принято украшать не только дворцы, но и жилые усадьбы в гротескном стиле (стены, изразцы, витражи, росписи на фарфоре, тканях и т.д.). Известно, что в 1810-х годах Э.Т.А. Гофман расписывал гротесками декорации в Варшавской музыкальной академии и башню епископского замка Альтенбург недалеко от Бамберга, опубликовал серию карикатур на Наполеона I в Дрездене. Н. Гоголь разрабатывал узоры из арабесков и моресков для стен и витражей в своей родовой усадьбе Васильевка Полтавской губернии, изучал и срисовывал гротескные композиции в храмах Рима.

Гротескные формы в художественной литературе уже с древних времен были не просто плодом творческой фантазии, а отражали понимание писателем мира в целом. Это подтверждают произведения от Средних Веков до эпохи Просвещения: «Божественная комедия» Данте, «Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф. Рабле, «Дон Кихот» М. Сервантеса де Сааведра, «Путешествия Гулливера» Дж. Свифта, «Жизнь и мысли Тристрама Шенди, джентльмена» Л. Стерна. Основное назначение гротескных форм до XIX века состояло в смеховом содержании, выявлении уродливых явлений действительности средствами комического (сатира, ирония, сарказм, юмор, пародия и др.). Отсюда – связь гротескных форм с народными формами смехового искусства, как отметил М. Бахтин [1]. При этом гротеск выполнял разные функции: христианско-просветительскую, социально-критическую, политическую, субъективную.

Гротеск как категория эстетики становится объектом глубокого изучения немецких ученых, философов и писателей в конце XVIII века. Ю. Мезер в работе «Арлекин, или Защита гротескно-комического» (1761) выявил такие особенности гротеска, как химеричность, нарушение пропорций, смеховое начало

[22]. К.Ф. Флэгель в работе «История гротескной комики» (1788) отметил, что «гротескно-комическое» проявляется в карикатуре, в индивидуализации, доведенной до границ невозможного, а также в юмористическом контрасте, где могут сочетаться сами по себе «некомические вещи» [19]. К.Ф. Флэгель установил, что гротеск представляет собой пограничное состояние между комическим и трагическим. Й.В. Гете в очерке «Об арабесках» (1789) не различал понятия «арабеск» и «гротеск», понимал их как нечто «искаженное», «странное», «противоестественное» [2].

Понятие «гротеск» привлекло особое внимание со стороны иенских романтиков, которые включили данную категорию в область своих философско-эстетических изысканий. Теория романтического гротеска была разработана Ф. Шлегелем (хотя он также не разграничивал понятия «гротеск», «арабеск» и «мореск»). В работе «Разговор о поэзии» (1800) Ф. Шлегель определил гротеск как причудливое смешение чужеродных элементов действительности, при котором происходит нарушение обычного порядка мира [15]. Гротеску, по мнению Ф. Шлегеля, присуща свободная фантастичность образов и «смена энтузиазма и иронии». Для романтика Ф. Шлегеля гротеск был выражением «мистического», «абсолютно свободного предчувствия бесконечности, вечно-го движения», «зримой музыкой» и идеальной «чистой формой». Он подчеркнул такую особенность гротеска, как его «странность» и динамизм, то есть способность к движению и видоизменению: «...гротески странные скользят». Еще один важный вывод Ф. Шлегеля состоял в том, что он соединил понятия «жанр» и «гротеск». В эпоху романтизма быстро утверждался роман как жанр современный и пластичный, как синтез разных явлений и стилей. Именно Ф. Шлегелю в работе «Письмо о романе» (1801) принадлежит характеристика романа как «собрания арабесок» поэзии и прозы, реальности и фантазии [15]. Синтетизм жанра романа как нельзя лучше соответствовал и синтетической природе гротеска. Поэтому гротеск активно осваивался писателями-романтиками в романном жанре, в том числе и самим Ф. Шлегелем («Люцинда», 1799).

Свой вклад в разработку романтической теории гротеска внесли также А.В. Шлегель в «Лекциях о драматическом искусстве и литературе» (1809-1811), Ф. Шеллинг в лекциях по философии искусства (начало 1800-х годов), И. Кант в «Критике способности суждения» (1790) и Жан Поль (Й.П.Ф. Рихтер) в «Приготовительной школе эстетики» (1804). В их работах были определены такие черты гротеска, как «свободная красота» (И. Кант), «уничтожающий юмор» (Жан Поль), внутренняя связь комического и трагического, низкого и высокого (А.В. Шлегель, Ф. Шеллинг).

Уже в XIX веке философы и ученые стали задумываться над тем, а имеет ли какой-то скрытый смысл сочетание несочетаемого в гротесках (арабесках, моресках)? Здесь мнения разделились: одни считали, что гротеск является «бессодержательной формой», «бессмысленным искажением жизни», «игрой» (Ф.Т. Фишер, Ф. Аст), а другие – что гротеск представляет собой «иной мир», «тайный смысл» (Ф. Шлегель, А. Шопенгауэр и др.).

Г. Шнееганс в работе «История гротескной сатиры» (1894) разграничил понятия «гротеск», «арабеск» и «мореск», а также выделил как ключевую черту гротеска синтез сатиры и фантастики [23].

В XX веке проблемами гротеска больше всего занимались немецкие исследователи, среди которых особо следует выделить труды В. Кайзера. Проблемы эволюции гротеска стали предметом изучения В. Кайзера в работе «Гротеск.

Его становление в живописи и поэзии» (1957) [21]. Он выделил как «наиболее подлинный» гротеск романтиков и модернистов. В. Кайзер писал, что в реалистической литературе есть лишь некоторые черты гротескной образности, но реализм в целом, по его мнению, исключает гротеск как «хаос», что вызвало нарекания со стороны Ю. Манна и других литературоведов. В работе «О гротеске в литературе» (1966) Ю. Манн отстаивает термин «реалистический гротеск», считая, что он «как сама жизнь: чем больше мы в него всматриваемся, тем больший смысл нам открывается» [8, с. 102]. В 1920-х годах русские формалисты, в частности Б. Эйхенбаум в статье «Как сделана «Шинель» Гоголя?» [16], выдвинули идею о необязательности фантастики в гротеске – достаточно «перемещения плоскостей» действительности, пересоздания реальности, «сдвига планов» для создания нового мира, но при этом «реальность остается реальной».

М. Бахтин в книге «Творчество Ф. Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (1965) раскрыл особенности гротеска средневековья и Возрождения: связь с народной культурой, всенародный характер, идея единства и неисчерпаемости бытия, универсализм, свобода, возрождающий смех, игровое начало [1].

В этой же работе М. Бахтин наметил перспективы изучения романтического гротеска, выделил его некоторые признаки:

- 1) камерный карнавал («переживаемый в одиночку с острым осознанием отъединенности»);
- 2) редукция смеха из юмора в иронию и сарказм, снижение возрождающего момента смеха;
- 3) изменение картины мира – мир становится чуждым и страшным человеку;
- 4) воплощение таинственности мира и внутренней жизни личности.

М. Бахтин определил основные мотивы немецкого романтизма, связанные с гротескными формами: безумия, маски, марионетки (куклы) и ее трагедии. Свои наблюдения над романтическим гротеском ученый углубил в статье «Рабле и Гоголь» (1940, 1970), но они, как известно, в отличие от форм смехового, имели достаточно локальный характер и не были предметом его основного внимания.

В 1969 году были опубликованы на немецком языке работы М. Бахтина «Гротескный образ тела» [17] и «Теория гротеска Вольфганга Кайзера» [18], которые стали новым шагом в изучении теоретических проблем гротеска. Однако эволюция его исторических форм, взаимодействие между ними не часто привлекали внимание исследователей.

Несмотря на большое количество работ о гротеске, появившихся в XX веке (Ф. Дюрренматт, Ф. Гайд, М. Куртис, Б. Гюнтер, Р. Гаккенбрахт, А. Хайдзик, Л.Б. Дженнингс, Б. Эйхенбаум, Я. Зунделович, Ю. Манн, Д. Николаев, О. Шапошникова, Т. Любимова, А. Дежуров и другие), проблема исторического развития гротеска, сравнительное исследование его видов и форм, а также их взаимодействия на разных этапах литературного процесса, по сути, остается открытой.

В этой связи задачами данной статьи являются:

- 1) уточнить определение, конститутивные черты гротеска и методологию исследования гротеска в контексте литературного процесса;
- 2) выявить источники, формы и функции гротеска в романтическом, реалистическом и модернистском дискурсе европейских литератур;

3) установить генетические, контактные и типологические взаимосвязи между романтическим, реалистическим и модернистским гротеском (на примере творчества Э.Т.А. Гофмана, Н.В. Гоголя и М.А. Булгакова).

Попытаемся наметить методологические перспективы ее разрешения. Прежде всего, на основе достижений литературоведения попытаемся дать определение гротеска и выявить его конститутивные черты.

По нашему мнению, гротеск – это принцип художественной типизации, основанный на соединении разнородных элементов в единое целое или разложении таковых, что приводит к образованию новых эстетических структур, выявляющих глубинную сущность явлений.

Понятие «гротеск» может употребляться в разных значениях: 1) *прием* в художественном тексте («вкрапление» отдельных гротескных образов, сюжетных ситуаций и т.д.); 2) *способ организации текста как целого*. В том и другом случаях гротеск является принципом художественной типизации – «воплощение средствами искусства общего, типичного в конкретных художественных образах, формах», «обобщение, выявление общего в частном» [3].

Гротеск как соединение несоединимого или разложение целостного (отсюда – наделение компонентов несвойственными им признаками, свободное совмещение компонентов и признаков) может проявляться на разных уровнях структуры текста:

- на уровне художественных образов (имагологическом) – соединение в одном художественном образе разнородных элементов, свойств, признаков, функций и т.д.;
- на сюжетно-композиционном уровне – сдвиг композиционных планов, резкие и невероятные сюжетные повороты, немотивированные коллизии, композиционный контраст и асимметрия, нарушение сюжета путем вставок, отступлений, перерывов, умолчаний и т.д.;
- на тематико-мотивном уровне – концентрация (актуализация) определенных тем и мотивов вокруг гротескных структур;
- на пространственном уровне – сужение или расширение пространства, сдвиг пространственных плоскостей, свободное перемещение в них, невероятные пространственные образования и деформации и т.д.;
- на темпоральном уровне – нарушение хронологического течения времени, смещение временных планов, разложение и совмещение разнородных временных потоков, их ускорение или замедление, отсутствие причинно-следственной связи событий, введение фантастического (волшебного) элемента в художественное время и т.д.;
- на уровне жанра – жанровая диффузия, преодоление жанровых канонов, разрушение и совмещение разных жанровых матриц, смешение жанровых признаков;
- на уровне стиля – соединение разных стилевых элементов;
- на уровне языка – нарушение семантической валентности слов, норм языка, словесная игра, нагромождение определенных словесных средств (звуков, синонимов, гипербол и т.д.), введение окказиональных структур, несоответствие тона повествования содержанию и т.д.

Характерными чертами гротеска как принципа художественной типизации являются:

- 1) *синтетизм* (в широком смысле – соединение несоединимого: комического и трагического, смешного и ужасного, реального и фантастического, высокого и низкого и т.д.);

2) *целостность* (гротеск всегда является целостной и неразложимой структурой, отдельные элементы в нем имеют значение только в их органическом единстве);

3) *широкий подтекст* – «пучок смыслов» исторических, социальных, политических, психологических, философских, эстетических (эффект «айсберга» – в гротеске важно не то, что на поверхности, не прямое значение, а то, что скрыто; нередко в гротеске наблюдается «перетекание» смыслов, актуализация одного или другого значения);

4) *динамизм* (способность гротескных структур к движению, трансформации, модификации, объединению, разложению, образованию иных структур);

5) *концептуальность* (гротеск отражает художественную концепцию мира и человека);

6) *знаковость* (гротеск – знак иного мира, иной реальности, скрытой сущности явлений);

7) *поэтика «странного»* (приемы остраннения, карнавальность, фантастика, эстетическая игра, введение разных точек зрения, их смешение, наложение и т.д.).

Гротеск способен обнаружить как глубинную сущность явлений реальной действительности, так и процессы, происходящие в человеческой психике, подсознании. В силу своей синтетичности он открыт для разных смыслов, что дает возможность использовать гротеск представителям разных литературных эпох, направлений, течений.

Фантастическое нередко является основой соединения несоединимого в гротеске, но, как было уже отмечено учеными (Б. Эйхенбаум, Ю. Манн, Л. Менглинова, А. Дежуров и др.), фантастика не является обязательной чертой гротеска. Нередко гротескные образы и ситуации соотносятся с действительностью, хотя и определенным образом пересоздают ее за счет сдвига планов, например, в «гротескном реализме» (М. Бахтин) и «реалистическом гротеске» (Ю. Манн).

Способы создания гротескных структур (образов, сюжетов, топосов, хронотопов и т.д.) самые разнообразные – алогизм, контраст, гипербола, литота, метонимия, парадокс, пародия и др. Но они не тождественны самому понятию «гротеск», которое гораздо шире и лишь опирается на определенный способ (или способы).

В зависимости от авторской позиции можно выделить различные виды гротеска: комический, трагический, амбивалентный. Гротеск часто используется писателями в целях сатирического изображения. Однако гротеск может выступать и как средство обнаружения ужасного, безобразного, абсурдного, противоестественного, а также в функции возрождающей категории – катарсиса (М. Бахтин). При этом следует отметить полифункциональность понятия: гротеск способен отражать как дисгармонию (алогизм, абсурд, деструкцию) жизни, так и мечту писателя о гармонии мира и человека.

По своей роли в структуре текста гротеск может быть как доминантой стиля, так и периферийным компонентом, то есть проявляться на отдельных текстовых уровнях (роль гротеска в тексте может изменяться). Гротеск может организовывать весь художественный мир произведения, удерживать всю композиционную структуру текста или же проявляться в виде отдельных образов, сюжетных ходов, хронотопов, мотивов и т.д. Но каким бы ни было место гротеска в тексте (от отдельных элементов до создания целостного гротескного мира), гротеск является проявлением как общего (отражение особенностей филосо-

фии, культуры, религии, художественного мышления эпохи, художественной традиции, литературного направления, течения, стиля, жанра), так и индивидуального (индивидуального стиля писателя, его авторской позиции, новаторства).

Гротеск – категория историческая. Содержание, формы и функции гротеска менялись с течением времени. Поэтому гротеск на разных этапах литературного процесса имел свои особенности. В истории европейских литератур выделяют такие виды гротеска: античный, средневековый, ренессансный, барочный, романтический, реалистический, модернистский, постмодернистский (классицизм с его стремлением к строгим пропорциям и рациональным построениям не воспринял поэтику гротеска).

Между видами гротеска в литературном процессе нет четких границ. Гротескные виды обнаруживают удивительную открытость, стремление к художественному синтезу достижений разных эпох, что ярко проявляется в романтическом, реалистическом и модернистском дискурсе.

Э.Т.А. Гофман является ключевой фигурой гротескно-фантастического течения (по классификации Д.С. Наливайко) в европейском романтизме. Это течение появилось в зрелом романтизме, для него были характерны такие признаки:

- интерес к социально-философским и социально-психологическим аспектам жизни человека и человечества;
- критика негативных тенденций развития общества, изображение «механизации» жизни, отчуждения личности;
- создание фантазмагорических (нередко абсурдных) картин, которые отражают духовные сдвиги в обществе и во внутреннем мире личности;
- большая роль фантастики, контраста, аллегии в раскрытии дисгармонии бытия.

В чем же состоит специфика романтического гротеска Э.Т.А. Гофмана?

Романтический гротеск Э.Т.А. Гофмана вобрал в себя контрасты и символику христианского гротеска, его библейский мифологизм. Разделение гротескного мира Э.Т.А. Гофмана на филистеров (духовно ограниченных людей, мещан) и энтузиастов (духовно богатых людей, творцов) восходит к библейскому мифу о борьбе филистимлян против израильтян (нем. Philister – представитель упоминаемого в Библии ветхозаветного народа, филистимлянин).

Романтический гротеск Э.Т.А. Гофмана воплощает в себе идею синтеза искусств. В прозе писателя, в том числе в его гротескных структурах, использованы принципы музыкально-театрального искусства: контраст как основа ансамбля персонажей, принцип вариационного развития сюжета, ориентация не на психологическую глубину, а на эмоциональность выявления, разнохарактерность сцен (как, например, в пьесах В.А. Моцарта). Как отметил Б. Шалагинов, «Крошка Цахес» содержит гротескно-ироническую трансформацию мистериального сюжета «Волшебной флейты» Моцарта [13]. Кроме того, гротескные структуры Э.Т.А. Гофмана основаны на визуальных способах создания образов (подробные описания внешности, одежды, обстановки и т.д.), что обусловлено увлечением автора изобразительным искусством (карикатурой).

Романтический гротеск Э.Т.А. Гофмана опирается на поэтику устного народного творчества, в частности, зингшпиля (нем. Singspiel, буквально – «игра с пением», от *singen* – «петь» и *Spiel* – «игра») – музыкально-драматический жанр, распространенный в Германии и Австрии во второй половине XVIII века и начале XIX века, пьеса с музыкальными номерами или опера с разговорными

диалогами (вместо речитативов), преимущественно комического содержания. Это обусловило соединение в произведениях писателя героической, лирической и комической тематики, фантастики и «быта».

Основной функцией гротеска Э.Т.А. Гофмана является выявление уничтожающего влияния «машинизации» общества на индивидуальное и массовое сознание, воссоздание романтического двоимирия, наполненного контрастами и борьбой (не только в мире внешнем, но и во внутреннем мире персонажа).

Среди способов создания гротескных структур у Э.Т.А. Гофмана доминируют контраст, метонимия (перенесение свойств и признаков с одного предмета на другой), алогизм, травестия, бурлеск и др. Фантастика смело вводится писателем в мир будничной, привычной, она раскрывает глубинную сущность явлений. Фантастическое в структуре гротеска Э.Т.А. Гофмана служит актуализации современного содержания произведений.

Среди гротескных форм у Э.Т.А. Гофмана преобладают: «странные» образы, вписанные в будничную мир (Цахес, кот Мурр и др.); мотивы безумия, машины (куклы), нервного расстройства, страха, денег (золота); хронотоп разрушения (мир чужой обрушивается на человека, время смещается, страх гонит его из привычного пространства); многоярусные композиции (например, «мурриана» – пародийно-комедийный план и «крейсериана» – высокотрагедийный план).

Гротескным структурам у Э.Т.А. Гофмана, которые воплощают страшное, чужое, фатальное, противостоят образы творцов (Балтазар, Ансельм, Калло, Крайслер), мотивы искусства, а также любви, молодости, познания, духовного роста.

Жанровое новаторство художника состоит в соединении литературных и народных жанров (сказки, новеллы, романа, «человеческого» и «животного» эпоса и др.), а также оперных и драматических элементов.

Когда Н. Гоголь входил в русскую литературу, романтизм уже широко утвердился в разных видах искусства и взаимодействовал с реализмом. Это взаимодействие ярко проявилось и в гротеске писателя. Гротеск Н. Гоголя не поддается однозначному определению: его нельзя назвать только «реалистическим», поскольку гоголевский гротеск вобрал в себя достижения и романтизма, и реализма, и барокко, и христианского гротеска. Кроме того, Н. Гоголь использовал традиции украинского устного народного творчества и языческую мифологию, что также повлияло на специфику его гротескных структур.

В ранний период творчества писателя («Вечера на хуторе близ Диканьки», 1831) гоголевский гротеск преимущественно определяли народные традиции (мифы и фольклор славян), а также достижения барокко и романтизма. Исследователи (В. Мацапура, В. Денисов и др.) давно отметили синтез языческих и христианских традиций в ранней прозе Н. Гоголя, что проявилось и в гротескных структурах (образах, сюжетных коллизиях, мотивах, художественном мире в целом). Из украинского барокко Н. Гоголь заимствовал соединение высокого и низкого, комического и трагического, разных планов (бытового, сказочного, исторического, фантастического и т.д.). Сочетание несоединимого отражается и в языке ранних повестей Н. Гоголя, где соединены стихии русского и украинского языков, книжная и разговорная речь, насыщенная экзотизмами, историзмами и другими средствами создания народного колорита. Риторическая стихия, диалог вымышленного рассказчика с читателем и с автором, эффект изменения точек зрения (что обуславливает сдвиг планов) также связаны с традициями украинского барокко.



М. Бахтин справедливо отметил, что в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» создан карнавальный мир, опирающийся на традиции народного смехового искусства [1]. В «Вечерах» представлен синтез быта и поэзии, реального и ирреального («чудасии»), комического и трагического, действительного и фантастического. Мир в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» совсем не страшный, в нем ярко проявился «народно-праздничный» смех и «гротескный реализм» (М. Бахтин) как особенность стиля Н. Гоголя начала 1830-х годов.

В 1835 году Н. Гоголь издал сборник «Арабески», в котором собрал статьи на разные темы – об архитектуре, скульптуре, музыке, географии, преподавании и др. Сюда же были включены и три повести: «Невский проспект», «Портрет», «Записки сумасшедшего». Источниками представлений Н. Гоголя об арабесках были не только произведения немецких романтиков (в том числе Э.Т.А. Гофмана) и идеи немецкой классической философии, но и итальянское искусство, которым Н. Гоголь всегда интересовался и особенно внимательно изучал в период пребывания в Риме. Примечательно, что в сборник была включены и статьи «Взгляд на составление Малороссии», «О малороссийских песнях», а также «Глава из исторического романа» («Гетьман»), которые свидетельствуют о том, что Н. Гоголь по-прежнему опирался на опыт украинской культуры и истории. Сборник «Арабески» освещал разные аспекты современной действительности, истории, жизни как онтологической категории, которые были осмыслены Н. Гоголем в разнообразных жанровых формах – от статьи и очерка до повести и опыта исторического романа. Архитектоника гоголевской книги включает художественное и нехудожественное (документальное, научное, философское), целостное и фрагментарное, историческое и современное, общечеловеческое и национальное. Границы между этими планами были весьма условны: нехудожественное получало поэтическое выражение, история осмыслялась в аспекте современности, национальное вписывалось во всемирный контекст и т.д. Как писал Ю. Манн, разные «области духовной деятельности в сознании Гоголя в это время максимально сближались. Ему казалось, что, осуществляя свою миссию художника, он тем самым добывает для соотечественников достоверное общественно-ценное знание о жизни» [9, с. 187]. Можем вполне согласиться с В. Денисовым, который считает, что сборник «Арабески» отличается «особой позицией художника-демиурга» [5, с. 294].

Продолжая разрабатывать тему Петербурга, несколько позже Н. Гоголь написал еще две повести – «Нос» и «Шинель», которые вместе с тремя повестями из «Арабесок» («Невский проспект», «Портрет», «Записки сумасшедшего») создали единый цикл о жизни в столице. Их стали называть «петербургскими» повестями».

В «петербургских» повестях Н. Гоголя наблюдается изменение индивидуального стиля писателя, в том числе и гротеска, в котором проявился синтез романтизма и реализма. В. Денисов пишет: «Повести определяют отчетливо гротескный план причудливых сближений и гипербол на грани реального, сочетание «исповеди» (от «я») с фрагментарностью, иронично-карикатурное изображение действительности, негативная оценка форм «массового» пошло-серьезного искусства и прямое их пародирование в «Записках сумасшедшего» [5, с. 294-295].

Фабульную основу «петербургских» повестей составляет невероятный или таинственный случай, помещенный в рамки реального мира. Майор Ковалев теряет нос, Поприщин получает доступ к «переписке» собачек, Башмачкин при таинственных обстоятельствах теряет шинель. Невероятное у Н. Гоголя

для правдоподобия сопровождается жизненными подробностями, деталями. Если поэтика невероятного и странного использовалась писателями-романтиками для создания атмосферы таинственности, загадочности, то у Н. Гоголя это служит раскрытию сущности реальных отношений и явлений, аналитическому исследованию действительности. Позиция писателя как ученого вполне согласуется с общей композицией сборника «Арабески» и с тенденциями развития европейского романа в период формирования реализма (А. Пушкин, О. де Бальзак, Стендаль и др.).

Н. Гоголь снимает носителя фантастики (ирреальную силу – как в романтизме), а также мотивировку (сказочную либо какую-то другую) фантастического. В «петербургских» повестях напряжение создается в процессе ожидания разгадки «тайны», но читатель так и не получает разъяснения. Что случилось с Башмачкиным? Как сложилась судьба капитана Копейкина? Как майор Ковалев вернул себе свой нос? Все эти вопросы остались нерешенными.

Гротеску Н. Гоголя, как и у Э.Т.А. Гофмана, многоплановый и многоярусный. Разные планы («переписка» собачек и человеческий мир, большое сознание Поприщина и система отношений в департаменте и т.д.) накладываются друг на друга и создают деформированный, искаженный мир человеческого бытия.

Функции гротеска в зрелом творчестве Н. Гоголя разнообразны. С помощью гротескных образов и ситуаций писатель раскрывает алогизм социальных отношений. Гротеск может также выполнять функцию духовного испытания («Портрет»), которая восходит к традициям христианского гротеска (Чартков вступает в поединок с Дьяволом). Художественное воображение Пискарева становится основой гротескных картин в «Невском проспекте», которые акцентируют разлад между мечтой и действительностью.

Гротеск в «петербургских» повестях проявляется на разных уровнях текста: сюжетном, композиционном, пространственном, временном, образном, мотивном. Среди способов гоголевского гротеска доминируют метонимия (замена человека чином, частью – целого и т.д.), утрата героем части своего «я», пограничное существование между сном и реальностью, сдвиг пространственно-временных планов, «слухи», контраст, фантастическое происшествие и др. Приемы романтической поэтики использованы Н. Гоголем для раскрытия новых тем и проблем: трагизм судьбы «маленького человека», предназначение искусства и художника, духовная деградация человека под влиянием социальной системы, обличение мира чиновничества.

Содержание гротеска в «петербургских» повестях по сравнению с «Вечерами на хуторе близ Диканьки» изменяется. Гротеск становится более злым, страшным, демоническим, фатальным. Это связано с губительным влиянием на личность всей социальной системы, с действием уже не потусторонних (как в романтизме), а вполне реальных сил.

Используя традиционные для романтизма гротескные мотивы куклы, безумия, бегства от чужого и страшного мира (они были и у Э.Т.А. Гофмана), Н. Гоголь расширяет мотивную систему гротеска за счет новых мотивов: чудасии, мертвенности, духовного испытания, двойничества, чертовщины. Целый ряд мотивов становятся сквозными в разных повестях писателя: мотив шинели, носа, безумия, чертовщины [11].

Гротескные образы у Н. Гоголя отличаются гибкостью, пластичностью, динамизмом, они поворачиваются разными гранями к читателям (например, Поприщин предстает то как мелкий чиновник, то как «ноль», то как «король Испании»).

Д. Чижевский выделил особую гоголевскую технику создания образов – нарушение читательских ожиданий: читатель ждет от повествования чего-то обычного, понятного, позитивного, а вместо этого писатель поражает его «химерным, необычным, негативным» [12]. Например, использование слов «даже», «вдруг», которые постоянно держат читателя в напряжении. Поэтика странного у Н. Гоголя проявляется в необычном расположении частей текста, в системе событий, в языке персонажей, в их фамилиях, странном поведении, трансформациях образов и т.д.

Гротеск в «петербургских» повестях Н. Гоголя выполняет конструктивную роль. Уже представители русской формальной школы отметили, что гротеск у писателя является не просто отдельным приемом, а соединяет разнородные элементы в единое целое (Б. Эйхенбаум, В. Зунделович и др.). Структура гоголевского гротеска основана на смещении разных планов, как в системе «кривых зеркал», когда одно и то же явление предстает в разных необычайных ракурсах и положениях. Соединение смешного и ужасного, объективного и субъективного, реального и фантастического – характерные черты гоголевского гротеска.

Гротеск у Н. Гоголя по своей функциональности далеко выходит за границы комического, он становится способом выявления ужасного, трагического, абсурдного в жизни и вместе с тем позволяет воплотить гуманистический идеал писателя, его христианские, философские и эстетические идеи.

Модернизм как открытая и динамичная система в конце XIX – начале XX веков осваивал достижения разных литературных направлений и течений. В прозе М. Булгакова проявилось взаимодействие реализма и модернизма, а также использование некоторых приемов романтизма, но наполненных уже иным содержанием. Гротеск писателя является ярким подтверждением этому. Уже в малых жанрах 1923-1926-х гг. (очерки, фельетоны, рассказы) ощущается стремление М. Булгакова увидеть типическое в странном и абсурдном, дать обобщенный образ действительности, проникнуть в глубину социальных явлений. Большую роль в создании разнообразных гротескных форм в малой прозе писателя играют субъективное впечатление персонажа (или автора), сны, творение новой реальности, существующей на грани явного и мнимого, действительного и кажущегося. Как и Н. Гоголь, М. Булгаков включал приемы гротеска в реалистическое повествование, что подчеркивало противоречия и алогизмы действительности. М. Булгаков одним из первых среди писателей 1920-1930-х годов поставил вопрос о сдвигах во внутреннем мире «маленького человека» (наследование гоголевской традиции), что обусловлено деформациями самой жизни. В фельетонах и ранних рассказах М. Булгакова оттачивался индивидуальный стиль художника, формировались характерные авторские приемы создания гротесков (прием «зеркального» письма, реалистическое снижение гротескного образа, совмещение онирического и постонирического пространств, синтез верха и низа, смешного и ужасного и т.д.). Однако использование гротескных форм в малых жанрах М. Булгакова имело еще локальный характер. В последующих произведениях писателя значение гротеска усиливается, усложняются и его формы.

Практически одновременно с фельетонами и рассказами М. Булгаков обращается к жанру сатирической повести, где значительно расширяется художественная картина мира. От изображения быта, от реальных фактов и явлений писатель переходит к глубокому социальному анализу действительности, исследованию губительного влияния советской системы на сознание человека и жизнь всего общества. И в этом ведущую роль начинает играть гротеск, который

приобретает структурообразующую функцию. Повести «Дьяволиада» (1923), «Роковые яйца» (1924) и «Собачье сердце» (1926) написаны в жанре антиутопии и содержат глубокий анализ абсурдной общественной системы, где гротеск становится одним из ведущих принципов типизации. Гротеск усиливает обличительный пафос антиутопии, помогает писателю выявить реальные противоречия действительности, создать художественную модель тоталитарного мира, враждебного человеку. Гротеск в повестях М. Булгакова призван показать деформации, происшедшие как в социальной сфере, так и в сознании личности. Поэтому писатель широко использует гротескные формы для раскрытия моральных и социальных метаморфоз человека и общества.

Гротеск в сатирических повестях М. Булгакова имеет двухплановый характер: проблемы бюрократизма («Дьяволиада») и проблемы науки («Роковые яйца», «Собачье сердце») фокусируются писателем на вопросах социального порядка, общественного мироустройства.

Гротескные формы, которые писатель создал в повестях «Дьяволиада», «Роковые яйца», «Собачье сердце», отличаются универсализмом. Апеллируя к процессам реальной действительности, художник в своем гротеске стремился говорить не только о злободневных явлениях, но о судьбе человека и общества вообще, о ходе исторической и природной эволюции, о проблемах науки и морали, о гуманности социального устройства. В этой связи гротескные образы М. Булгакова отличаются высокой степенью обобщенности. Так, образ Шарикова стал воплощением приспособленчества и нравственного уродства, а «шариковщина» – символом абсурдной системы, основанной на насилии и противоречащей самой природе и нормам морали. Бюрократические мытарства Короткова в повести «Дьяволиада» также с помощью гротеска приобретают обобщенный характер. В этом произведении автор показывает глобальность бюрократизма, который стал не просто формой управления в стране, а формой давления на человека, способом его нивелирования, превращения в «винтик» государства. В «Роковых яйцах» фатальность изображенных процессов подчеркивается средствами гротеска. Гротескные формы способствуют вскрытию губительности научных и социальных экспериментов, лишенных моральной основы. Они содержат не только осуждение настоящего, но и предупреждение будущему.

Гротеск усиливает прогностический характер антиутопий М. Булгакова. Каждая из трех повестей в той или иной мере спроецирована не только на современную писателю действительность, но и на завтрашний день, предупреждая об опасных последствиях существующего порядка.

Гротеск в сатирических повестях М.А. Булгакова является структурообразующим принципом произведений. Он нередко проявляется в фантастических формах (в виде фантастического допущения, условия действия, экспериментов, фантастических перемещений героев, вымышленных ситуаций и пр.), но даже фантастический гротеск у М.А. Булгакова, как правило, либо реалистически мотивируется, либо так тесно сплетен с действительностью, что порой трудно разграничить, где здесь вымысел, а где правда. Вместе с тем гротеск в повестях «Дьяволиада», «Роковые яйца» и «Собачье сердце» зачастую обусловлен самой реальностью, и гротескные формы, созданные писателем, есть не что иное, как отражение действительных противоречий.

В гротесках М.А. Булгакова реальное воспринимается читателем как аномальное, абсурдное, фантастическое, но оно при этом не перестает быть реальным. Гротеск в повестях писателя возникает на основе столкновения соци-

ального абсурда со здравим смыслом, нормальной точкой зрения автора, умеющего видеть сочетание несочетаемого и разложение неделимого в самой жизни.

Гротескные формы в повестях «Дьяволиада», «Роковые яйца», «Собачье сердце» актуализируют мотивы искусственности, механистичности жизни, апокалиптичности бытия, утраты нравственных основ, фальшивых ценностей, двойничества, духовной деградации человека и общества и др. Для создания гротеска М.А. Булгаков использует такие приемы, как «зеркальное» письмо, окарикатуривание персонажей, галлюцинации, сны героя, придумывание и срывание «масок», перемещение серьезного на уровень комического и наоборот, «нанизывание» разнородных характеристик, приемы подмены, разнообразные контрасты, сочетание гиперболы и литоты, превращение животного в человека и обратно и т.п. В результате появляются образы людей-фантомов, масок, призраков, марионеток, двойников, служителей «дьяволиады», которые населяют гротескный мир повестей М.А. Булгакова, являющийся отражением перевернутой системы ценностей мира реального, омертвения души человека и самой жизни.

В гротеске М.А. Булгакова соединяются фантастическое и реальное, бытовое и сакральное, временное и вечное, высокое и низкое, комическое и трагическое. Гротеск в сатирических повестях является неиссякаемым источником комедийности, но в нем заложена также мысль о катастрофичности мира, трагедии человека, попавшего в условия бюрократической системы, тотального насилия, социального экспериментаторства.

Повести «Дьяволиада», «Роковые яйца» и «Собачье сердце» объединяет мотив преодоления гротеска в финале произведений. В «Дьяволиаде» гротескное появление множества кальсонеров объясняется тем, что на самом деле Кальсонер имеет брата-близнеца. Так писатель подчеркивает не фантастическую, а вполне реальную всеохватность новосозданной в советское время системы бюрократизма. В повести «Роковые яйца» конец гротескной ситуации похода пресмыкающихся положил внезапно наступивший мороз, то есть сама природа напомнила человечеству о противоестественности «ускоренного роста» как живых организмов, так и общества. А в повести «Собачье сердце» нормальный ход вещей восстанавливает профессор Преображенский, который снова превращает Шарикова в собаку. Таким образом, художественная концепция, нашедшая отражение в сатирических повестях М.А. Булгакова, получила свое логическое завершение: вернуть абсурдный, перевернутый (гротескный) мир в прежнее нормальное состояние, восстановить моральное равновесие человеку помогут, по мысли художника, только здравый смысл, следование законам природы и естественной эволюции, а также нравственность и способность к творчеству. Поэтому гротеск в сатирических повестях М.А. Булгакова, хотя и служит обличению действительности и духовной деградации человека и общества, не содержит оттенка безысходности. Писатель не утрачивает веры в торжество человечности и природы над хаосом и насилием.

Гротеск в романе «Мастер и Маргарита» является основой художественного мира произведения. Гротескное пространство романа, построенное на основе идей Г. Сковороды и П. Флоренского, включает в себя три мира – земной, библейский и космический, которые, с одной стороны, противопоставлены друг другу (как фантастика и реальность, история и современность, миф и действительность), а с другой – взаимосвязаны и взаимопроницаемы. Несмотря на то, что, благодаря принципу контрапункта, герои и события, принадлежащие к трем мирам, относительно независимы друг от друга, между ними суще-

ствуует тесная, органическая связь. Три мира в романе «Мастер и Маргарита» – это ипостаси человеческого бытия, которое рассматривается художником в неразрывном единстве бытового и духовного, нравственного и социального, исторического и космического.

Три мира в романе «Мастер и Маргарита» зеркально отражают друг друга, высвечивая актуальные проблемы действительности с позиции вечности. Таким образом, сама трехмерная организация пространства придает произведению философский характер. Гротеск выступает в романе как форма художественного обобщения, выявления типического в странном и единичном. Посредством гротеска в «Мастере и Маргарите» создается обобщенный образ мира, алогичного и абсурдного по своей сути, где из множества противоестественных, на первый взгляд, образов и эпизодов выстраивается поток вселенского зла и вырисовываются очертания системы насилия, которая уничтожает человеческое в человеке и саму жизнь.

Гротеск у М.А. Булгакова – основной способ развенчания общественного устройства, противоречащего принципам гуманизма. В целях обличения писатель использует в гротеске разнообразные средства комического (от юмора и иронии до уничтожающего сарказма), гиперболизацию, всевозможные контрасты и т.п. Вскрыть несовершенство мироустройства автору помогают также гротескные мотивы «безумия» героя и «нормальности» общества, подмены понятий и ценностей, двойничества и др. В создании романного пространства «Мастера и Маргариты» М.А. Булгаков применяет гротескные приемы пространственных трансформаций, зеркальных отражений, мгновенных перемещений героев. Отметим здесь гофмановский прием расширения и сужения пространства, что переводит повествование из бытового плана в план онтологический (квартира № 50).

Гротеск в романе М. Булгакова служит выявлению не только смешного, но и трагического в жизни. Гротескное пространство «Мастера и Маргариты» свидетельствует о трагедии современного писателю общества, отдельной личности и всей человеческой цивилизации, где нет приоритета духовных ценностей.

Временной поток романа «Мастер и Маргарита» не однороден. Ускоряя и замедляя события, совмещая сиюминутное и вечное, злободневное и нетленное, М. Булгаков создает впечатление разорванной связи времен, дисгармоничной действительности, где нет ни «света», ни «покоя», а все охвачено хаосом, непредсказуемым и страшным. В структуре времени и пространства искажены все привычные ориентиры, что создает особый мир романа, основанный на смещениях и деформациях.

В романе «Мастер и Маргарита» центральное для категории гротеска понятие «сдвиг» (Ю. Манн) охватывает не только время и пространство, но прежде всего сферу нравственную, духовную. Чтобы раскрыть нравственные сдвиги, которые произошли в сознании людей своего времени, М. Булгаков использует разнообразные приемы создания образов (прием завуалированной фантастики, гротескного укрупнения персонажа, моментального срывания маски, наделения героя несвойственными ему качествами, прием превращения персонажа, погружение героя в гротескную ситуацию, сны, галлюцинации персонажей и др.). Гротеск в романе «Мастер и Маргарита» является и формой выражения внутренней сущности героя, и испытанием его на нравственность, духовную стойкость, и катализатором его скрытых качеств и стремлений. Таким образом, гротеск позволяет писателю дать всестороннее изображение человека, показать не только его поведение во внешнем мире, но и глубинную сущность, мотивы поступков, мораль.

Основываясь на учении Г. Сковороды о «видимой» и «невидимой» натурах, М. Булгаков по этому принципу строит весь гротескный мир романа «Мастер и Маргарита». Каждая ситуация, каждый образ в произведении имеют не только прямое, но и скрытое значение – «тайный план», что вполне соответствует основной функции гротеска: вскрыть глубинную сущность явлений, обнаружить невидимые противоречия.

Особую роль в романе «Мастер и Маргарита» играет фантастика, которая нередко становится неотъемлемой чертой гротеска. Гротескно-фантастические образы и ситуации (приход Воланда со своей свитой в Москву 1930-х годов, загадочные исчезновения людей и др.) призваны до предела обнажить порочную сущность тоталитарного общества, показать, что вся земля превратилась в ад, являющийся стихией Дьявола. Вместе с тем фантастические элементы в гротеске М. Булгакова выполняют и другую функцию. Фантастический гротеск в «Мастере и Маргарите» служит также утверждению идеи о восстановлении нарушенного равновесия в мире и возврате к нравственной шкале ценностей. В этом смысле не случайно Воланд показан в романе как «благая сила», он вершит правый суд, помогает мастеру и Маргарите.

Фантастическое в гротеске романа «Мастер и Маргарита» усиливает те или иные значения образов, ситуаций, явлений, вскрывает их сущность, а также привносит дополнительные оттенки и смыслы. Перевод фантастики из космического плана в бытовой и наоборот придает повествованию глобальный, вселенский масштаб. Мотив чертовщины, характерный для романтического (Э.Т.А. Гофман) и реалистического (Н. Гоголь) гротеска, М. Булгаков разворачивает до космических масштабов, поэтому Воланд у него – не смешное существо с рогами, а могущественный Князь тьмы, представитель inferнального мира, где зло и добро – вневременные категории.

Фантастика пронизывает все ткани романа «Мастер и Маргарита», но все-таки это произведение нельзя назвать чисто фантастическим, поскольку приметы и реалии быта здесь узнаваемы, а критический пафос романа направлен на обличение конкретной социальной системы, созданной в советский период. Поэтому и гротеск, хотя и приобретает порой фантастические формы, не всегда является у М.А. Булгакова фантастическим. Нередко писатель берет из самой жизни резко несовместимые, контрастные явления и за счет их сочетания создает гротескные образы и ситуации. Иногда гротеск образуется сочетанием реального с реальным, в таком случае это сочетание имеет фантастический характер.

По сравнению с сатирическими повестями М.А. Булгакова в романе «Мастер и Маргарита» произошло расширение парадигмы гротеска. Гротеск объединяет теперь не только смешное и ужасное, реальное и фантастическое, комическое и трагическое, но и действительное и inferнальное, современное и библейское, земное и космическое, миф и реальность, верх и низ, прошлое, настоящее и будущее. Разнообразие гротескных форм позволило автору создать многомерный образ мира и дать ему этическую оценку с позиции непреходящих ценностей.

Использованный в более ранних произведениях («Роковые яйца», «Собачье сердце») мотив преодоления гротеска М.А. Булгаков применяет и в «Мастере и Маргарите» (реалистическое объяснение гротескных ситуаций, открытие истинного лица гротескных персонажей). Этот мотив способствует утверждению мысли о реальной, а не фантастической основе земного зла, а также о необходимости возвращения перевернутого мира в естественное состояние, при ко-

тором категории «добро» и «зло», «нормальное» и «анормальное», «жизнь» и «смерть», «духовное» и «материальное» уже не будут меняться местами.

В финале произведения М.А. Булгакова имеет место «гротескный катарсис» (термин Ю. Манна), что свидетельствует об эволюции гротескного принципа писателя. Пройдя через многочисленные гротескные ситуации (испытания), через весь абсурд и алогизм гротескного мира, любимые герои М. Булгакова (мастер, Маргарита) нравственно очищаются и возвышаются. Они постигают высший смысл в непостижимом, открывают вечные истины, находясь в условиях аномального мира, обретают внутреннюю свободу при внешнем торжестве насилия. Гротескный катарсис позволяет художнику воплотить веру в возможность нравственного возрождения человека и человечества, в победу духовности над злом и насилием.

В создании гротескных форм М.А. Булгаков использует самые разнообразные источники (от Библии и мифов до современной ему литературы), развивает традиции Й.В. Гете, Н. Гоголя, Э.Т.А. Гофмана, Ф. Достоевского и др. Интертекстуальность усиливает значение булгаковских гротесков, придает им многомерность, по-разному высвечивает смыслы, собранные в единый «пучок» в гротескных структурах.

Гротеск играет большую роль в формировании жанрового своеобразия романа «Мастер и Маргарита». В нем соединяются элементы фантастического, реалистического, сатирического, философско-психологического, социально-психологического романа, мениппеи. Гротеск позволяет обнаружить в «Мастере и Маргарите» и характерные черты антиутопии: создание обобщенного образа тоталитарной системы, раскрытие конфликта личности и государства насилия, развенчание мифов, художественный прогноз действительности. Синтезм на уровне романной формы, что во многом определяется многоплановым и полифункциональным гротеском, свидетельствует о том, что М.А. Булгаков создавал роман нового типа, не вмещающийся в рамки традиционных жанров.

Этот роман, благодаря прежде всего гротеску, построен на пересечении художественных систем реализма и модернизма, которые в начале XX века обнаружили тенденцию к взаимодействию и взаимопроникновению форм. Гротеск в романе М.А. Булгакова позволил художнику выявить скрытые стороны реальности, произвести ее глубокий и всесторонний анализ, обнаружить типичное в странном и алогичном. А связь «Мастера и Маргариты» с модернизмом проявляется в подчеркнутой интертекстуальности произведения, в приоритете личности (героя и автора) как творящего начала, в отражении объективного через субъективное, что находит выражение в гротескных структурах романа. Таким образом, «Мастер и Маргарита» – метароман, своеобразное полижанровое образование, в котором удивительным образом переплелись элементы реалистического и модернистского романа.

Поскольку романтизм и модернизм генетически взаимосвязаны, это нашло отражение и в гротескных структурах М. Булгакова. Используя романтические образы (художник, черт и др.), мотивы (марионетки, безумия, трагедии личности, страха перед миром и т.д.), отдельные приемы «странного» (расширения и сужения пространства, сдвиг временных планов, многоярусные композиции и др.), М. Булгаков наполняет их новым художественным смыслом и, таким образом, обновляет традицию. В модернистском гротеске М. Булгакова проявились также элементы постмодернизма (интертекстуальность, «мир как текст» и «текст как мир», игра с образами и мотивами мировой культуры и др.).

В процессе нашего исследования мы пришли к таким выводам.



1. Художественные открытия Э.Т.А. Гофмана, Н. Гоголя и М. Булгакова в области гротеска знаменуют определенные вехи в развитии европейских литератур: становление зрелого романтизма, переход от романтизма к реализму, взаимодействие реализма и модернизма.

2. Между конкретно-историческими видами гротеска на разных этапах литературного процесса нет четких границ. Романтический, реалистический и модернистский гротеск обнаруживают тенденцию к взаимодействию и взаимопроникновению элементов разных литературных направлений и течений. В гротеске Э.Т.А. Гофмана, Н. Гоголя и М. Булгакова находим синтез традиций и смелого новаторства писателей.

3. Гротескные формы в творчестве Э.Т.А. Гофмана, Н. Гоголя и М. Булгакова не ограничиваются лишь элементами романтизма, реализма и модернизма, в них проявился также синтез разных видов искусства, синтез литературы и философии, освоение более ранних видов гротеска (христианского, барочного, ренессансного).

4. В гротеске этих выдающихся писателей в синкретической форме были заложены тенденции последующего развития литературы (например, у Н. Гоголя можно обнаружить элементы модернизма, у М. Булгакова – элементы постмодернизма).

5. Проблема сравнительного исследования гротескных видов и форм в литературном процессе остается одной из актуальных проблем современной науки, которая требует решения и в теоретическом, и в поэтологическом аспектах.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – 2-е изд. – М. : Худож. лит., 1990. – 543 с.
2. .. Гете Й. В. Об арабесках / Й. В. Гете // Собрание сочинений : в 10 т. / Й. В. Гете. – М. : Худож. лит., 1980. – Т. 7. – С. 168–216.
3. Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-образовательный / Т. Ф. Ефремов. – М. : Рус. яз., 2000. – 658 с.
4. Дежуров А. С. Гротеск в немецкой литературе XVIII века : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.05 «Литературы народов Европы, Америки и Австралии» / А. С. Дежуров. – М., 1996. – 20 с.
5. Денисов В. Д. Гоголевские «Арабески» / В. Д. Денисов // Гоголь Н. В. Арабески / Н. В. Гоголь. – СПб. : Наука, 2009. – С. 271–360.
6. Жан Поль. Приготовительная школа эстетики / Поль Жан. – М. : Наука, 1981. – 448 с.
7. Кант И. Критика способности суждения / И. Кант. – М. : Наука, 1994. – 365 с.
8. Манн Ю. В. О гротеске в литературе / Ю. В. Манн. – М. : Сов. писатель, 1966. – 268 с.
9. Манн Ю. В. Русская философская эстетика / Ю. В. Манн. – М. : Наука, 1969. – 342 с.
10. Менглинова Л. Б. Гротеск в русской советской прозе 1920-х годов : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.02 / Л. Б. Менглинова. – Томск, 1982. – 219 с.
11. Ніколенко О. М. «Столичний текст» М. Гоголя і М. Булгакова / О. М. Ніколенко, Т. В. Шарбенко. – Полтава : АСМІ, 2009. – 190 с.
12. Чижевський Д. І. Про «Шинель» Гоголя / Д. І. Чижевський // Сорочинський ярмарок на Невському проспекті. Українська рецепція Гоголя / упоряд. В. Агеева. – К. : Факт, 2003. – С. 205–229.
13. Шалагінов Б. Б. Амадей Гофман і Амадей Моцарт: ще раз про музичність романтичної прози / Б. Б. Шалагінов // VII Міжнародні Чичеринські читання «Світова літературна класика у «великому часі» : зб. тез. – Львів, 2011. – С. 148–149.
14. Шлегель А. В. Лекции о драматическом искусстве и литературе / А. В. Шлегель. – М. : Наука, 1983.
15. Шлегель Ф. Эстетика, философия, критика : в 2 т. Т. 1. / Ф. Шлегель. – М. : Наука, 1983. – 478 с.

16. *Эйхенбаум Б. М.* Как сделана «Шинель» Гоголя / Б. М. Эйхенбаум // Эйхенбаум Б. М. О прозе : сб. ст. / Б. М. Эйхенбаум. – Л. : Худож. лит., Ленингр. отд-ние, 1969. – С. 306–326.
17. *Bachtin M.* Die groteske Gestalt des Leibes / M. Bachtin. – München : Carl Hanser Verlag, 1969.
18. *Bachtin M.* Wolfgang Kayser's Theorie des Grotesken / M. Bachtin // Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. – Frankfurt/M., 1990. – S. 24–31.
19. *Flögel K. F.* Geschichte des Groteske-komischen / K. F. Flögel. – München : G. Müller, 1788.
20. *Kayser W.* Das Groteske in Malerei und Dichtung / W. Kayser. – München, 1954. – 152 S.
21. *Kayser W.* Das Groteske. Seine Geschaltung in Malerei und Dichtung / W. Kayser. – Oldenburg, 1957. – 228 s.
22. *Möser J.* Harlekin oder Vertheidigung des Groteske-komischen / J. Möser. – Neuausgabe Edition Mnemosyne, Neckargmünd, 2000.
23. *Schneegans H.* Geschichte des grotesken Satire / H. Schneegans. – München, 1914.

**ОЛЬГА НИКОЛЕНКО**

ГРОТЕСК В РОМАНТИЧЕСКОМ, РЕАЛИСТИЧЕСКОМ И МОДЕРНИСТСКОМ  
ДИСКУРСЕ (Э.Т.А. ГОФМАН, Н.В. ГОГОЛЬ, М.А. БУЛГАКОВ)

Статья посвящена исследованию гротеска как принципа художественной типизации в романтическом, реалистическом и модернистском дискурсе европейских литератур. Определены источники, формы и функции гротеска в романтическом, реалистическом и модернистском дискурсе. Установлены генетические, контактные и типологические взаимосвязи между романтическим, реалистическим и модернистским гротеском на примере творчества Э.Т.А. Гофмана, Н.В. Гоголя и М.А. Булгакова.

Автор акцентирует внимание на том, что художественные открытия Э.Т.А. Гофмана, Н. Гоголя и М. Булгакова в области гротеска знаменуют определенные вехи в развитии европейских литератур: становление зрелого романтизма, переход от романтизма к реализму, взаимодействие реализма и модернизма.

**Ключевые слова:** гротеск, гротескные формы, гротескные структуры, арабеск, мореск, дискурс, сравнительное исследование, синтетизм.

**OLGA NIKOLENKO**

GROTESQUE IN ROMANTIC, REALISTIC AND MODERNIST DISCOURSE  
(E.T.A. HOFFMANN, M.V. GOGOL, M. A. BULGAKOV)

The article deals with the investigation of grotesque as a principle of artistic typing in romantic, realist and modernist discourse of European literature. Sources, forms and functions of grotesque in romantic, realist and modernist discourse are studied. Genetic, contact and typological relationship between romantic, realistic, and modernist grotesque are shown due to creativity of E.T.A. Hoffmann, N.V. Gogol and M.A. Bulgakov.

The author pays attention on the new art approaches of E.T.A. Hoffmann, M.V. Gogol and M. Bulgakov in grotesque are defined the certain level in the development of European literature: formation of romanticism, transition from romanticism to realism, interaction of realism and modernism.

**Key words:** grotesque, grotesque forms, grotesque structure, arabesque, moresk, discourse, comparative study, synthetism.

Одержано 15.03.2012 р.