

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени М.В.ЛОМОНОСОВА
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

Фан Сяожань

Феномен карнавализации в творчестве Н.В. Гоголя

Специальность 5.9.1. Русская литература
и литературы народов Российской Федерации

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук, профессор
Воропаев Владимир Алексеевич

Москва – 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ ФЕНОМЕНА КАРНАВАЛИЗАЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ Н.В. ГОГОЛЯ	12
1.1. Концепция карнавала М.М. Бахтина: основные положения и категории	12
1.2. Рецепция теории карнавала М.М. Бахтина	24
1.3. М.М. Бахтин о Н.В. Гоголе	39
1.4. Из истории изучения феномена карнавализации в творчестве Н.В. Гоголя	48
ГЛАВА 2. КАРНАВАЛЬНОЕ НАЧАЛО В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ Н.В. ГОГОЛЯ	58
2.1. Роль нечистой силы в формировании карнавального мира	58
2.2. Карнавализованный рассказчик в «Вечерах на хуторе близ Диканьки»	75
2.3. Уязвимость карнавала и ее проявления	81
2.4. Телесность и пища в карнавальной системе	90
ГЛАВА 3. ТРАНСФОРМАЦИЯ КАРНАВАЛЬНОГО НАЧАЛА В ПОЗДНЕМ ТВОРЧЕСТВЕ Н.В. ГОГОЛЯ	98
3.1. Роль карнавального начала в изображении социальной действительности	101
3.2. Персонажи и символы как носители карнавального начала	125
3.3. Карнавальный гротеск в изображении отчуждения человека	136
3.4. Тема смерти в карнавальной системе координат	145
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	155
БИБЛИОГРАФИЯ	159

ВВЕДЕНИЕ

Предлагаемая работа посвящена исследованию феномена карнавализации в творчестве Н.В. Гоголя. Термин карнавализация был введен в литературоведение М.М. Бахтиным для описания воздействия античных и средневековых народных празднеств и обрядовых действий, известных как «карнавал», на образно-символическое мышление и творческую память человека. Концепция карнавала основана М.М. Бахтиным на анализе произведений Ф. Рабле и Ф.М. Достоевского, а также на изучении древнегреческих и римских карнавалов. По мнению ученого, карнавализация литературы – это «транспонировка карнавала на язык литературы» [15, с. 138], или перевод обрядово-символического языка «карнавальной жизни» и «карнавального мироощущения» на язык словесно-художественных образов [117, с. 339–340]. Феномен карнавализации в творчестве Н.В. Гоголя представляет собой сложное и противоречивое явление. В настоящем исследовании выдвигается гипотеза о том, что карнавальное начало у Гоголя не является статичным присутствием баухинских карнавальных структур, а претерпевает динамическую трансформацию: от относительно органического воплощения народно-смеховой культуры в ранних произведениях через кризис карнавального мироощущения к созданию принципиально новой художественной модели в позднем творчестве. Таким образом, феномен карнавализации у Гоголя понимается нами как процесс переосмысления карнавальной традиции, а не как прямое воплощение баухинской концепции народной смеховой культуры.

Актуальность диссертации обусловлена тем, что вопрос о феномене карнавализации в творчестве Н.В. Гоголя остается дискуссионным, несмотря на значительное количество исследований. Одни работы сосредоточены на изучении фольклорных мотивов, обрядов и народно-театральных элементов, другие анализируют отдельные произведения через призму концепции М.М. Бахтина. Однако недостаточно исследованным на сегодняшний день

остается функционирование карнавального начала как целостной динамической системы. В существующих работах не раскрывается логика его трансформации от раннего творчества к позднему.

Цель данной работы – выявить специфику феномена карнавализации в творчестве Н.В. Гоголя. В соответствии с заданной целью выдвигаются следующие **задачи**:

1. Установить основные этапы изучения карнавализации в произведениях Гоголя в отечественном и зарубежном литературоведении, определить эволюцию научных подходов от классических трудов М.М. Бахтина до современных исследований, а также выявить основные теоретические проблемы и противоречия при применении концепции карнавала к творчеству писателя.

2. Определить ключевые художественные особенности проявления карнавализации в творчестве Н.В. Гоголя, выявить основные механизмы трансформации карнавального начала в индивидуально-авторской поэтике писателя.

3. Раскрыть закономерности эволюции художественной специфики функционирования карнавального начала в произведениях Н.В. Гоголя разных периодов творчества.

Объектом исследования является творческое наследие Н.В. Гоголя, отразившее формирование и развитие карнавального начала. **Предметом** – феномен карнавализации в творчестве Н.В. Гоголя: механизмы трансформации карнавальных элементов и структур, специфика их функционирования на разных этапах творческой эволюции писателя.

Материалом диссертации послужили Полное собрание сочинений и писем Н.В. Гоголя в 17-ти томах, труды М.М. Бахтина, в частности работа «Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура)», «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса», а также исследования, посвященные развитию и критическому

осмыслению бахтинской концепции карнавала в отечественном и зарубежном литературоведении.

Степень научной разработанности темы. Феномену карнавализации в русской литературе¹ как таковому посвящено значительное количество работ. Исследование феномена карнавализации в творчестве Н.В. Гоголя является одной из значимых тем в современном литературоведении. Для понимания данной проблемы следует учитывать в первую очередь работы М.М. Бахтина, особенно его концепцию народной смеховой культуры и карнавальной традиции, изложенную в трудах «Рабле и Гоголь» и «К вопросам об исторической традиции и о народных источниках гоголевского смеха». В.В. Кожинов в 1968 году впервые ввел идеи Бахтина о Гоголе в научный оборот, что ознаменовало новую главу в развитии темы «Гоголь и Рабле» [96]. Ю.В. Манн в своих работах подчеркивает необходимость изучения карнавального начала в творчестве Гоголя [115]. Однако, несмотря на основополагающее значение бахтинской теории, вопрос о степени влияния карнавальной традиции на Гоголя остается дискуссионным. В научной литературе сложились три основных направления в понимании данной проблемы.

Первое направление объединяет ученых, которые, исходя из элементов народной культуры, изучают карнавальную традицию в произведениях Гоголя. Это направление можно разделить на два течения: фольклорное и народно-театральное. М.Я. Вайскопф [21], В.И. Еремина [71] подчеркивают связь творчества Гоголя с народными праздниками, обычаями и преданиями. В.А. Воропаев [33–34], Е.А. Смирнова [158–159], Е.А. Минюхина [121] изучают проявления фольклорных явлений в поздних произведениях Гоголя. А.Х. Гольденберг в монографии «Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя» обстоятельно доказывает карнавальную природу многочисленных сцен народных праздников в произведениях писателя, впервые предлагая

¹ Подробнее об истории изучения концепции карнавала М.М. Бахтина в частности см.: Глава 1, параграф 1.2.

системное исследование архетипической структуры гоголевского творчества. Помимо анализа влияния народной обрядовой культуры, автор рассматривает функции фольклорных архетипов в позднем творчестве Гоголя, предлагает новую трактовку библейских и средневековых архетипов в гоголевских текстах, исследует взаимодействие словесного и живописного начал в экфрасисах [41]. Другие ученые, такие, как С.О. Шведова [181], А.В. Скрипник [157] и С.В. Синицкая [155], отмечают влияние народных театральных представлений на творчество Гоголя. Е.Г. Падерина [132], И.А. Виноградов [27], Р.Х. Якубова [186], В.А. Зарецкий [80] рассматривают влияние балаганных представлений на создание произведений Гоголя.

Второе направление, опирающееся на идеи Бахтина, представлено учеными, которые анализируют фундаментальные принципы карнавала в произведениях Гоголя через призму бахтинского учения. Среди сторонников этого подхода следует отметить труды Т.К. Черной [178–179], С.З. Иткулова [91], И.Д. Таумова [165], Ю.В. Кондаковой [250], которые непосредственно применяют бахтинскую теорию карнавала к интерпретации конкретных произведений Гоголя. Особое внимание уделяется гротескной телесности, которая детально анализируется в работах Д.А. Теслюка [166], И.А. Завьяловой [78], И.Л. Золотарева [82] и А.М. Лобина [108]. Следует отметить, что в своей докторской диссертации С.А. Дубровская проводит системное исследование смехового слова в произведениях Гоголя, а также анализирует его переписку [58–68].

Однако существует и критическое направление, представители которого сомневаются в возможности включения произведений Гоголя в карнавальную традицию. Ю.М. Лотман [109], В.Н. Турбин [170], И.И. Гарин [36] предлагают альтернативные интерпретации творчества Гоголя, указывая на другие культурные и философские источники гоголевского смеха. Ю.В. Манн, признавая наличие карнавальных элементов в творчестве Н.В. Гоголя, указал на явление отступления от карнавала [115, с. 9–38]. Е.А. Радь обнаруживает черты «антикарнавала» в произведениях Гоголя [144], О.П. Стасенко полагает,

что карнавальные элементы в произведениях Гоголя отклонились от традиционной карнавальной культуры [160].

Научная новизна исследования определяется тем, что впервые доказано, что феномен карнавализации в творчестве Н.В. Гоголя является динамическим процессом. В отличие от существующих работ, которые либо констатируют присутствие карнавальных элементов у Гоголя, либо указывают на расхождение его творчества с бахтинской концепцией, в данном исследовании выявлены механизмы и художественные функции трансформации карнавальных структур на разных этапах творческой эволюции писателя.

Рамки исследования. Хронологически исследование охватывает основной период творческой деятельности Н.В. Гоголя (с начала 1830-х до конца 1840-х годов). Основное внимание уделяется произведениям, наиболее ярко демонстрирующим трансформацию карнавального начала: в раннем творчестве – циклы «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород»; в позднем творчестве – петербургские повести, комедии «Ревизор» и «Женитьба», поэма «Мертвые души» и книга «Выбранные места из переписки с друзьями».

Методологическую и теоретическую основу исследования составили, прежде всего, фундаментальные труды М.М. Бахтина по теории карнавала, которые заложили методологическую основу для изучения феномена карнавализации в литературе. В числе важных ориентиров изучения карнавализации в творчестве Н.В. Гоголя можно отметить исследования Ю.В. Манна, А.Х. Гольденберга, М.Я. Вайскопфа, С.А. Дубровской, Т.К. Черной, а также работы ведущих гоголеведов В.А. Воропаева, И.А. Виноградова, В.Ш. Кривоноса, А.И. Иваницкого. Важное значение для понимания теоретической полемики вокруг карнавала и смеховой культуры имели труды В.Я. Проппа, Д.С. Лихачева, А.М. Панченко, С.С. Аверинцева, Ю.М. Лотмана, Б.А. Успенского, И.А. Есаулова, Н.Н. Ростовой. Благодаря привлечению широкого круга исследований представляется возможным

проследить сложную эволюцию феномена карнавализации в творчестве Н.В. Гоголя и выявить специфику трансформации карнавального начала в его произведениях. Комплексный подход к обозначенной проблеме формируется на основе историко-литературного, сравнительно-типологического, биографического, структурно-семиотического научных методов, а также метода целостного анализа художественного произведения.

Теоретическая значимость работы заключается в уточнении и развитии бахтинской концепции карнавализации: предложенная модель динамической трансформации карнавального начала может быть применена к исследованию творчества других писателей XIX века, в чьих произведениях народная смеховая культура вступает во взаимодействие с индивидуально-авторской поэтикой.

Практическая значимость исследования определяется возможностью обращения к материалам диссертации при подготовке курсов, посвященных творчеству Н.В. Гоголя, истории русской литературы XIX века и проблемам современного гоголеведения, а также при анализе произведений писателя в контексте народной смеховой культуры.

Достоверность и научная обоснованность результатов исследования обусловливается привлечением широкого круга исследований – от классических трудов М.М. Бахтина по теории карнавала до современных работ ведущих отечественных и зарубежных литературоведов, системным подходом к анализу значимого числа текстов Н.В. Гоголя, использованием актуальных и адекватных предмету методов исследования.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Центральным дискуссионным вопросом в изучении феномена карнавализации в творчестве Гоголя является проблема преемственности карнавальной традиции: в какой степени и каким образом писатель наследует карнавальную традицию. Карнавализация у Гоголя представляет собой не прямое воплощение бахтинской концепции народно-смеховой культуры, а

сложную индивидуально-авторскую трансформацию карнавальных элементов.

2. Раннее творчество Гоголя (в частности, циклы «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород») характеризуется органическим воплощением карнавальной народной культуры. Нечистая сила выступает структурообразующим элементом карнавального мира, обеспечивая нарушение установленного порядка. Телесность и мотив пищи функционируют как проявления материально-телесного низа, утверждая витальную силу народного карнавального мироощущения. В «Вечерах на хуторе близ Диканьки» многоуровневая система карнавализованных рассказчиков создает специфическую повествовательную структуру, основанную на амбивалентности, диалогичности и фамильярно-площадной речевой стихии.

3. Уже в раннем творчестве Гоголя обнаруживаются элементы уязвимости карнавала: временный характер карнавального освобождения, амбивалентная связь со сверхъестественными силами (в «Сорочинской ярмарке», «Вечере накануне Ивана Купала», «Старосветских помещиках» страх разрушает радость), пробуждение индивидуального сознания (в «Ночи перед Рождеством», «Вечере накануне Ивана Купала» и др. показан конфликт между личностью и коллективом) приводят к деградации карнавала до пустой внешней формы, лишенной духовного наполнения. Доминирование индивидуального начала разрушает всенародность и единство традиционного карнавала.

4. В позднем творчестве Гоголя (особенно в петербургских повестях, «Ревизоре», «Женитьбе» и «Мертвых душах») карнавальное начало претерпевает качественную трансформацию, утрачивая жизнеутверждающий и обновляющий характер. Ключевой характеристикой карнавального пространства в произведениях Гоголя выступает не реализованное веселье, а возможность всеобщего участия и временного снятия социальных границ. Карнавальный гротеск трансформируется в средство художественного

осмысления одиночества и духовной деградации личности. Смерть парадоксально превращается в единственный способ освобождения личности от абсурдности и невыносимости социального существования.

5. Использование карнавального начала в петербургских повестях, «Ревизоре» и «Мертвых душах» выступает как многоуровневый художественный механизм социальной критики и выявления трагизма существования человека. Обращение Гоголя к карнавальной традиции представляет собой не только продолжение народной смеховой культуры, но и ее критическое переосмысление и художественное исследование невозможности карнавального обновления в условиях действительности.

Апробация работы. Основные положения диссертации отражены в четырех статьях, опубликованных в рецензируемых научных изданиях, определенных Положением о присуждении ученых степеней в Московском государственном университете имени М.В.Ломоносова:

1. Фан Сюжань. Особенности проявления карнавального начала в повести Н.В. Гоголя «Невский проспект» // Litera. M., 2024. № 6. С. 108–117.
Импакт-фактор 0,203 (РИНЦ). Объем 0,730 п.л.
DOI: 10.25136/2409-8698.2024.6.70966. EDN: GXCZKY.

2. Фан Сюжань. Рецепция теории карнавала М.М. Бахтина в трудах китайских ученых // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия «Гуманитарные науки». M., 2025. № 3. С. 233–239.
Импакт-фактор 0,121 (РИНЦ). Объем 0,820 п.л.
DOI: 10.37882/2223-2982.2025.03.47. EDN: IWGEVB.

3. Фан Сюжань. К вопросу о карнавальном начале в повести Н.В. Гоголя «Записки сумасшедшего» // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. Воронеж. 2025. № 1. С. 74–78. Импакт-фактор 0,195 (РИНЦ). Объем 0,596 п.л. EDN: MLBPRH.

4. Фан Сюжань. Анализ поэтики карнавализации в творчестве Н.В. Гоголя: на примере повести «Нос» // Мир науки, культуры, образования. Горно-Алтайск. 2025. № 3(112). С. 477–480. Импакт-фактор 0,388 (РИНЦ).

Объем 0,736 п.л. DOI: 10.24412/1991-5497-2025-3112-477-480. EDN: HQONMK.

Положения и выводы исследования были апробированы на четырех научных конференциях: 1) VIII Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Гоголь и Пушкин сегодня» (СПб, Россия, 19 октября 2023), 2) Международный молодежный научный форум «Ломоносов-2024» (Москва, Россия, 12 апреля 2024), 3) Международный молодежный научный форум «Ломоносов-2025» (Москва, Россия, 15 апреля 2025), 4) II Международная научно-практическая конференция «Русская классическая и неклассическая литература: текст, контекст, рецепция» (Ярославль, Россия, 4 декабря 2025).

Структура диссертации. Работа состоит из введения, трех глав, заключения и библиографии. Общий объем диссертации составляет 188 страниц. Библиография включает в себя 253 наименования (включая исследования на европейских и китайском языках).

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ ФЕНОМЕНА КАРНАВАЛИЗАЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ Н.В. ГОГОЛЯ

1.1. Концепция карнавала М.М. Бахтина: основные положения и категории

1.1.1. Карнавал как праздник

Корни карнавала уходят в глубокую древность. В различных древних культурах люди устраивали грандиозные и необузданные празднества в честь божеств с приходом нового года. Центральная идея этих торжеств заключалась в возвращении к древнему золотому веку, когда не существовало социальной иерархии, и в этот особый период даже рабы могли быть наравне с правителями. Древние греки и римляне проводили похожие весенние костюмированные праздники, восхваляя бога вина Диониса и бога земледелия Сатурна.

Римляне принесли традицию карнавала на земли германских племен. Там римские праздничные традиции слились с местными языческими обычаями, а позднее вовбрали в себя христианские элементы. Германцы наряжались ведьмами, отгоняя демонов зимы шумом и криками. После утверждения христианства как государственной религии, карнавал был закреплен в церковном календаре перед сорокадневным Великим постом.

В христианской традиции Великий пост установлен в память о сорокадневном посте Иисуса Христа в пустыне перед началом проповеднической деятельности. Церковь определила период перед Пасхой как время воздержания, запрещающее все развлечения и пиршества. Карнавал, таким образом, стал последним праздником перед долгим периодом духовного очищения.

Слово «карнавал» происходит от латинских слов «carne» (мясо) и «vale» (прощай), означая «прощание с мясом», что указывает на связь с религиозным периодом воздержания. Существует также альтернативная этимологическая

интерпретация от латинского «*car val*» – «корабль шутов», что отражает важный аспект карнавальной культуры как пространства для социальной критики.

Примечательно, что несмотря на включение в церковную систему, карнавал как народное празднество фактически стал формой противостояния церковному аскетизму, а также трибуной для «шутов». В этом случае люди могли надеть маску шута и открыто критиковать любую власть. Современная форма карнавала как народного празднества, проводимого в течение нескольких дней перед Великим постом, окончательно сформировалась к началу XIX века.

Термин «карнавализация» как теоретическое понятие появился значительно позже – в XX веке благодаря работам М.М. Бахтина. Слово «*carnivalesque*» (карнавальное) является производным от «*carnival*» (карнавал) и представляет собой литературоведческий термин для обозначения особого типа художественного мышления, основанного на карнавальном мироощущении.

Фактически карнавальные явления существовали задолго до возникновения христианства. Их истоки можно проследить по крайней мере до обрядов поклонения Дионису и аграрным божествам в древнегреческий и древнеримский периоды. Дионис считался покровителем культивации растений, особенно виноградной лозы, поэтому его называли богом вина. Он научил людей виноделию, покровительствовал урожаю, и древние греки ежегодно в марте проводили обряды в его честь. Во время этих обрядов люди приносили в жертву Дионису животных, надевали необычные костюмы и пели дифирамбы, а после жертвоприношений устраивали различные представления, празднуя хороший урожай. В древнеримский период праздник Диониса трансформировался в Сатурналии, а поклонение богу вина Дионису стало поклонением богу земледелия Сатурну, при этом обрядовая традиция праздника Диониса была сохранена. Во время Сатурналий жрецы демонстрировали магические ритуалы, призывая бога земледелия, люди пели

и танцевали, полностью высвобождая свои эмоции. Даже рабам разрешалось участвовать в празднествах, и все общество словно возвращалось в золотой век изобилия, повсюду царила атмосфера свободы и радости.

С принятием христианства греко-римская мифология и карнавальный фольклор постепенно проникли в христианские праздники, и народные христианские торжества обрели карнавальный характер. В Средние века традиции античного карнавала были унаследованы народными праздниками, такими как мясопуст, День дурака, Праздник осла и христианскими праздниками Рождество и Пасха, которые превратились в карнавальные торжества. Различные христианские обряды и религиозные гимны также приобрели карнавальные черты, превратившись в сатирические пародийные ритуалы.

В позднем Средневековье европейские города почти три месяца в году жили в атмосфере карнавальных праздников. Карнавальная жизнь и традиционная серьезная жизнь фактически составляли две модели существования средневекового человека, что оказало огромное влияние на мировосприятие. «Не только школяры и мелкие клирики, но и высокопоставленные церковники и ученые богословы разрешали себе веселые рекреации, то есть отдых от благоговейной серьезности, и монашеские шутки» [14, с. 22]. В эпоху Возрождения влияние карнавала достигло своего апогея, преодолев границы праздничных дней и распространившись на все сферы общества, когда карнавальная атмосфера стала вездесущей.

Эти карнавальные празднества занимали важное место в жизни широких масс древнегреческого и древнеримского обществ, а также в средневековой и ренессансной Европе. Со временем эти праздники утратили первоначальные функции молитвы и магии, но пронизывающее их карнавальное мироощущение сохранилось на протяжении всей их истории.

Относительно культурного феномена карнавала, от Древней Греции и Рима до XIX века, ученые высказывали разные мнения. Взгляды Платона носят утопический характер: во время карнавала люди становятся ближе к

богам, возвращаясь к своему изначальному состоянию. Он также связывал карнавал с порядком. Карнавальные танцы, по его мнению, способствуют телесной гармонии, приводя к согласованности тела и духа. Более того, карнавал содействует социальной умеренности [138].

Представители аристотелевской школы подчеркивали роль карнавала как предохранительного клапана. С их точки зрения, временное нарушение порядка и карнавальное раскрепощение эффективно снижают социальное напряжение, высвобождая накопленные в повседневной жизни эмоции. Правители средневековья четко осознавали этот аспект, рассматривая карнавал как действенный инструмент поддержания общественной стабильности. Разрешая народу ограниченную вседозволенность в определенное время и в определенном пространстве, они фактически укрепляли социальный контроль в обычное время.

Таким образом, карнавал в Средневековье представлял собой не только внешнее проявление культурных традиций, но и тонкий социальный регулятивный механизм. Интегрируя языческие и христианские элементы, он удовлетворял потребность народа в празднествах, одновременно предоставляя властям эффективный инструмент социального контроля. Эта двойственная функция обеспечила карнавалу уникальное и важное положение в средневековом обществе, сделав его ключевым источником для понимания религиозной культуры и социального управления той эпохи.

В эпоху романтизма И.В. Гете был одним из мыслителей, проявлявших особое внимание к карнавалу. На протяжении всей жизни он демонстрировал глубокий интерес и любовь к народным праздничным формам. В «Итальянском путешествии» автор детально описывает карнавал, прежде всего делая акцент на творческий дух народа и всенародный характер празднества: «Римский карнавал – празднество, которое дается, в сущности, не народу, но народом самому себе» [14, с. 264]. Праздничная атмосфера освобождает людей от обязанности принимать происходящее с почтением и благодарением. Здесь отсутствуют элементы, характерные для официальных

торжеств: «Тут нет блестящей процессии, при приближении к которой народ должен молиться и изумляться; здесь только подается знак, что всякий может дурачиться и сходить с ума, сколько хочет, и что, кроме драк и поножовщины, дозволено почти все» [14, с. 264].

Развивая эту мысль, Гете акцентирует абсолютную свободу карнавальных развлечений: «Различия между высшими и низшими на миг как будто перестают существовать: все сближаются, каждый относится легко ко всему, что с ним может случиться, и взаимная бесцеремонность и свобода уравновешиваются общим прекрасным расположением духа» [14, с. 264]. Особенno важным представляется наблюдение о том, что карнавал – уникальный праздник, созданный народом для себя, где люди ничего не требуют и ни перед кем не склоняют голов, ощущая себя хозяевами положения. Участники карнавала никогда не предаются унынию: услышав сигнал начала, все, включая самых серьезных людей, отбрасывают всякую чопорность.

Параллельно с гетевскими наблюдениями развивались и философские концепции карнавального начала. Известный мыслитель XIX века Ф. Ницше в «Рождении трагедии» вводит понятия «дионисийского духа» и «аполлонического духа». «Дионисийский дух» противопоставляется «аполлоническому» [127], который представляет блестательный мир грез, предвещающий жизнь и надежду. Дионис же символизирует мир опьянения, погружающий людей в состояние экстатических песен и танцев, где через празднование и вседозволенность они сливаются с окружающим миром.

Наиболее полное теоретическое осмысление карнавальной культуры принадлежит М.М. Бахтину. В труде «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» ученый выявляет, как карнавальная культура формирует художественный мир Рабле. Исследуя народные праздничные формы и их символику, он обнаруживает, что образы в «Гаргантюа и Пантагрюэле» воплощают сущность средневековой смеховой культуры. Эти великаны демонстрируют материально-телесную

«незавершенность» и «двойственность» – они одновременно находятся «в состоянии изменения, еще не завершенной метаморфозы» и представляют двойное тело – «рождающее и отмирающее» вместе с зачинаемым, вынашиваемым, рождааемым. Несмотря на кажущуюся абсурдность, такие образы содержат обновляющий дух, освобождающий явления от ложной серьезности и страха [14, с. 36].

Углубляя анализ, Бахтин вводит понятие «карнавальный смех», называя Рабле величайшим выразителем этого смеха, чьи тексты пронизаны праздничной вседозволенностью и весельем, разносящимся по площади. Этот творческий метод, определяемый учеными как гротеский реализм, сущностно заключается в переводе возвышенных явлений в материально-телесное начало, наделяя внешне вульгарные элементы глубоким содержанием, приобретающим всеобъемлющий и народный характер. Произведения Рабле не только используют гротескные образы, но и мастерски применяют перевернутую логику, обратную речь и различные пародийные приемы, тем самым осуществляя деконструкцию авторитета и его профанацию.

1.1.2. Карнавальные обряды

Концепция карнавала изложена Бахтиным в трех произведениях: в одной из глав исследования «Проблемы поэтики Достоевского» (1963 г.), в книге «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (1965 г.), а также в главах «Хронотоп Рабле» и «Фольклорные основы раблезианского хронотопа» книги «Формы времени и хронотопа в романе» (1975 г.). В этих работах Бахтин не только сконструировал свою теорию карнавализации, но также выявил и обосновал карнавальную природу романов Рабле и Достоевского.

М.М. Бахтин определяет карнавал как совокупность «всех разнообразных празднеств, обрядов и форм карнавального типа» [15, с. 137]. Карнавал имеет сложное символическое значение и отличается многообразием форм. Его

внешние особенности проявляются главным образом в всенародности, отмене иерархических отношений и ритуальности.

Всенародность является сущностной характеристикой карнавала, поскольку он отличается от официальных праздников тем, что принадлежит нециальному сословию, а представляет собой подлинно народный праздник. В карнавале все люди являются участниками, «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 карнавальной. От него некуда уйти, ибо карнавал не знает пространственных границ. Во время карнавала можно жить только по его законам, то есть по законам карнавальной свободы. Карнавал носит вселенский характер, это особое состояние всего мира, его возрождение и обновление, которому все причастны. Таков карнавал по своей идее, по своей сущности, которая живо ощущалась всеми его участниками» [14, с. 15].

Второй важной особенностью карнавала становится снятие иерархических отношений. Если в обычной жизни люди разделены непреодолимыми иерархическими барьерами, то на карнавальной площади между ними возникает свободное фамильярное общение. «В карнавале вырабатывается в конкретно-чувственной, переживаемой в полуреально-полуразыгываемой форме новый модус взаимоотношений человека с человеком, противопоставляемый всемогущим социально-иерархическим отношениям внекарнавальной жизни. Поведение, жест и слово человека освобождаются из-под власти всякого иерархического положения (сословия, сана, возраста, имущественного состояния), которое всецело определяло их во внекарнавальной жизни, и потому становятся эксцентричными, неуместными с точки зрения логики обычной внекарнавальной жизни» [15, с. 139].

Третьим элементом является ритуальный характер карнавала. Это торжественное действие включает целый ряд церемоний, таких как увенчания и развенчания, переодевания, маскарады и прочие формы. Эти формы

составляют неотъемлемую часть празднества, но все они «последовательно внецерковны и внерелигиозны» [14, с. 15], утрачивают молитвенную функцию и приобретают пародийно-подражательный характер, порождая карнавальный смех.

Помимо перечисленных внешних особенностей, карнавал содержит глубокие внутренние качества, а именно «карнавальное мироощущение». Бахтин отмечает: «Карнавал – это великое всенародное мироощущение прошлых тысячелетий. Это мироощущение, освобождающее от страха, максимально приближающее мир к человеку и человека к человеку (все вовлекается в зону вольного фамильярного контакта), с его радостью смен и веселой относительностью противостоит только односторонней и хмурой официальной серьезности, порожденной страхом, догматической, враждебной становлению и смене, стремящейся абсолютизировать данное состояние бытия и общественного строя. Именно от такой серьезности и освобождало карнавальное мироощущение» [15, с. 180]. Данное мироощущение представляет собой социальный опыт, кардинально отличающийся от повседневной жизни, и является центральным мировоззрением, пронизывающим весь карнавал.

Карнавальное мироощущение включает три внутренних аспекта: во-первых, дух свободы и равенства. В обычной, внекарнавальной жизни люди разделены непреодолимыми барьерами – иерархией, имуществом, должностью, семьей и возрастом. Однако на карнавальной площади люди свободно общаются, не разделяясь по рангам, возрасту, здесь все равны. В обществе с жесткой иерархией и цеховыми барьерами такое непринужденное общение производит особенно сильное впечатление, выступая как важная составляющая праздничного мировосприятия. «Человек как бы перерождался для новых, чисто человеческих отношений. Отчуждение временно исчезало. Человек возвращался к себе самому и ощущал себя человеком среди людей» [14, с. 19]. Данный свободный и равноправный принцип выражается через ряд

форм и категорий, таких как «мезальянсы», «профанация», «свободная фамильяризация», «эксцентричность» и другие.

Во-вторых, амбивалентность. Все ритуалы или образы на карнавале не являются абсолютно утверждающими или отрицающими. М.М. Бахтин отмечает: «Все образы карнавала двуедины, они объединяют в себе оба полюса смены и кризиса: рождение и смерть (образ беременной смерти), благословение и проклятие (благословляющие карнавальные проклятия с одновременным пожеланием смерти и возрождения), хвалу и брань, юность и старость, верх и низ, лицо и зад, глупость и мудрость. Очень характерны для карнавального мышления парные образы, подобранные по контрасту (высокий – низкий, толстый – тонкий и т. п.) и по сходству (двойники – близнецы)» [15, с. 142]. Например, образ огня на карнавале обладает глубокой двойственностью. Это пламя, которое одновременно и разрушает мир, и обновляет его. Карнавальный смех также имеет глубокое двойственное значение. Он направлен как на возвышенные явления, власть и истину, так и на собственные кризисы. В карнавальном смехе сочетаются смерть и возрождение, отрицание и утверждение. Он «веселый, ликий и – одновременно – насмешливый, высмеивающий» [14, с. 20].

Бахтин подчеркивает, что карнавальный смех направлен не только на других, но и на самого смеющегося, проводя различие между народным праздничным юмором и современным чисто сатирическим юмором: «Чистый сатирик, знающий только отрицающий смех, ставит себя вне осмеиваемого явления, противопоставляет себя ему, – этим разрушается целостность смехового аспекта мира, смешное (отрицательное) становится частным явлением. Народный же амбивалентный смех выражает точку зрения становящегося целого мира, куда входит и сам смеющийся» [14, с. 14]. Данное утверждение фактически проводит существенное различие между чисто сатирическими произведениями и карнавализованными произведениями.

В-третьих, относительность. Бахтин указывает: «Карнавал, так сказать, функционален, а не субстанционален. Он ничего не абсолютизирует, а

проводит в веселую относительность всего» [15, с. 141]. Параллельно Бахтин отмечает и другую сторону – сосуществование противоположностей, например, акт еды связан не только с рождением, половым актом, но и со смертью, он описывает беременную смерть, упоминает сочетание похвалы и брани, благословения и проклятия в религиозной поэзии. Многие ритуалы на карнавале не имеют абсолютного значения, подобно увенчанию и развенчанию, которые неразделимы. По сути, амбивалентность и относительность взаимосвязаны, оба подчеркивают дух незавершенной трансформации, противостоят изолированной самодостаточности, догматизму и окостенелому порядку.

1.1.3. Карнавализация в литературе

По мнению М. Бахтина, «Карнавал выработал целый язык символовических конкретно-чувственных форм – от больших и сложных массовых действ до отдельных карнавальных жестов. Язык этот дифференцированно, можно сказать, членораздельно (как всякий язык) выражал единое (но сложное) карнавальное мироощущение, проникающее все его формы. Язык этот нельзя перевести сколько-нибудь полно и адекватно на словесный язык, тем более на язык отвлеченных понятий, но он поддается известной транспонировке на родственный ему по конкретно-чувственному характеру язык художественных образов, то есть на язык литературы. Этую транспонировку карнавала на язык литературы мы и называем карнавализацией ее» [15, с. 138].

Истоки карнавализованной литературы восходят к античности. Бахтин начинает исследование с древнегреческого серьезно-смехового жанра, указывая на его глубокую связь с карнавальным народным искусством, поскольку оба содержат карнавальное мироощущение. Свободный вымысел, смешение жанров и многоголосие, присущие серьезно-смеховому жанру, стали характеристиками, которые оказали значительное влияние на последующую литературу о карнавале. Определяющую роль, по мнению исследователя, сыграли два жанра серьезно-смехового направления – Сократический диалог и Мениппова сатира.

Сократический диалог основывается на методе Сократа, ищащего истину через беседу с другими, что сформировало самый ранний карнавализованный жанр. Эта форма применяет приемы сопоставления и майевтики¹, извлекая мысли собеседника и позволяя участникам взаимодействовать в процессе общения. Главные герои подобных произведений – мыслители, а идеи и персонажи органически связаны между собой. Однако данный жанр существовал недолго, и в ходе его трансформации возник новый тип литературного творчества, одной из разновидностей которого стала «мениппова сатира», или просто мениппея. По мнению Бахтина, мениппеи «непосредственно уходят в карнавальный фольклор» [15, с. 127] и оказали значительное влияние на карнавализованную литературу.

В Средневековье карнавализация получила дальнейшее развитие. Различные пародийные произведения с карнавальными элементами, осмеивающие церковные таинства и догматы, занимали значительную часть средневековой литературы.

Особого расцвета карнавализованная литература достигла в эпоху Возрождения, когда влияние карнавала «было не только необычайно сильным, но и прямым, непосредственным и отчетливо выраженным даже во внешних формах. Ренессанс – это, так сказать, прямая карнавализация сознания, мировоззрения и литературы» [14, с. 293]. В этот период появилось множество великих произведений с карнавальными чертами, таких как «Декамерон» Боккаччо, «Дон Кихот» Сервантеса и «Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф. Рабле, которые оказали неизгладимое влияние на последующих писателей и стали важными объектами для изучения карнавализации исследователями.

До эпохи Возрождения непосредственным источником карнавализации всегда был живой карнавал, но после Возрождения, с упадком карнавальной культуры, он перестал быть прямым источником. Литературные произведения, отражающие карнавальную традицию в античности и Средневековье, стали

¹ Майевтика – это метод Сократа извлекать скрытое в человеке знание с помощью искусственных наводящих вопросов.

ориентирами для последующих писателей. Бахтин полагает, что «ту литературу, которая испытала на себе – прямо и непосредственно или косвенно, через ряд посредствующих звеньев, – влияние тех или иных видов карнавального фольклора (античного или средневекового), мы будем называть карнавализированной литературой» [15, с. 122].

Так формируется литературная традиция карнавализации, которая передается от одних авторов к другим. Философские повести Вольтера с комическим тоном, сквозь смех и гнев, представляют абсурдные картины общества. У Э.Т.А. Гофмана карнавализация проявляется в фантастических темах, причудливых сюжетах и гротескно-преувеличенному стиле. «Фауст» И.В. фон Гете также глубоко укоренен в традиции карнавальной культуры, становясь полифоническим эпосом, выражающим многомерность жизненных ценностей.

В XIX веке наблюдается новый этап в развитии карнавализированной литературы. Важной особенностью этого периода стало использование карнавальных приемов для описания современной действительности и повседневной жизни. В произведениях некоторых писателей внешние проявления карнавализации становятся менее заметными – авторы сосредотачиваются на раскрытии карнавального мироощущения, как в творчестве Оноре де Бальзака, Жорж Санд, В.М. Гюго.

Таким образом, карнавализация как литературный феномен прошла длительный путь развития – от прямого воспроизведения карнавальных форм в античной литературе до тонкого проникновения карнавального мироощущения в реалистическую прозу XIX века. Бахтинская концепция карнавализации раскрывает важный механизм культурной преемственности, показывая, как народная смеховая культура трансформируется в литературной традиции, сохраняя при этом свою освобождающую и обновляющую силу. Это теоретическое основание позволяет по-новому взглянуть на творчество многих писателей, в том числе и на произведения Н.В.

Гоголя, в которых карнавальные элементы играют особую художественную роль.

1.2. Рецепция теории карнавала М.М. Бахтина¹

Прежде чем рассматривать проблему восприятия теории карнавала М.М. Бахтина, следует прояснить важный факт: Бахтин не являлся первооткрывателем изучения карнавальной культуры. По мнению Вяч. Вс. Иванова, «на свой лад карнавалом и смеховой культурой одновременно с Бахтиным или даже немного ранее занимались Адриан Пиотровский, Ольга Фрейденберг, Владимир Пропп, Петр Богатырев, Сергей Эйзенштейн» [87]. Свой вклад внесли также Л. Пинский [135] и В.Ф. Миллер [120]. Однако именно у Бахтина систематизация теории карнавальной культуры и становление теоретического дискурса достигли беспрецедентного уровня.

С начала 1970-х годов литературоведческая терминология стала обогащаться за счет тезауруса М.М. Бахтина. «Литературоведческий энциклопедический словарь» (1987) ввел в научный оборот термин «карнавализация» (В.Л. Махлин). Публикация в 1996 году анкеты, посвященной концепции карнавала Бахтина, в журнале «Диалог. Карнавал. Хронотоп» ознаменовала новый этап в ее развитии. Эта инициатива была направлена на то, чтобы «оценить место, роль и значение карнавальной теории как в процессе духовной эволюции самого Бахтина, так и вообще в науке и культуре XX века» [247].

Теория карнавала Бахтина вызвала различные интерпретации в научном сообществе, которые можно выделить по некоторым основным направлениям. В исследованиях М. Романовской [147], С.В. Сандлер [151],

¹ При подготовке данного раздела были использованы материалы статьи: *Фан Сюжсань. Рецепция теории карнавала М.М. Бахтина в трудах китайских ученых // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия «Гуманитарные науки». М., 2025. № 3. С. 233–239.*

С.А. Шульца [182] и А.Н. Никонова [126] карнавал трактуется как проблема личности. Карнавальность раскрывается не как внешнее явление, а как глубинный механизм личностного самоопределения через диалогическое взаимодействие.

Согласно исследованию Дэйвида Шеппарда, наблюдается различие в акцентах при интерпретации теории карнавала Бахтина: западные исследователи склонны подчеркивать ее субверсивный потенциал, тогда как российские ученые рассматривают ее преимущественно в философском, этическом и духовном измерениях [См.: 69, с. 454]. Примечательно, что в постсоветский период наметилась противоположная тенденция: российские исследователи также обратились к политическому прочтению баhtинской концепции.

Подобный поворот привел к упрощенным социологическим интерпретациям. Когда гуманитарная мысль XX века в России была вновь подвергнута историческому пересмотру и произведения Бахтина были переосмыслены в контексте советской реальности 1930-х годов, карнавальная теория получила односторонне политическое прочтение. Сторонники данного подхода утверждают, что во время войн или политических потрясений карнавал как социокультурное явление возрождается. Исследователи объясняют это тем, что «массовое сознание, по природе глубоко архаичное, нашло в карнавале форму, наиболее адекватную для выражения социального бунта» [153, с. 18].

Крайним проявлением такого подхода стали интерпретации, при которых «карнавальные образы средневековья были объявлены культурологической маской советских парадов и массовых шествий, а ритуальные ругательства и проклятия отождествлены с речевым бытом кустанайских колхозников, в среде которых в 1930-е гг. жил ссыльный М.М. Бахтин» [13, с. 844]. Наиболее последовательными представителями политизированного прочтения выступают Б. Грайс [46; 47] и М.К. Рыклин. Последний анализировал связь между теорией карнавала и сталинским террором, считая, что теория Бахтина

отражает обратную сторону карнавала – коллективное насилие сталинской эпохи. Его интерпретация понимает описанные Бахтиным карнавальные характеристики ниспровержения иерархического порядка и временного освобождения народа как символическое сопротивление советскому тоталитарному режиму [150]. Такие интерпретации игнорируют культурно-историческую глубину и философские измерения теории Бахтина, сводя ее к комментарию по поводу конкретной политической ситуации.

Альтернативную точку зрения представляет И.Л. Попова, которая отметила, что важным источником концепции карнавала была работа Ф. Ранга «Историческая психология карнавала». Ф. Ранг понимал карнавал как особое явление периодов социальных трансформаций и исторических кризисов, что стало основой для последующей теории Бахтина. Подобный анализ показывает, что истоки карнавальной теории Бахтина могут быть более ранними, чем сталинский период, а ее философские корни – более сложными [См.: 140, с. 47–49].

А.Я. Гуревич критикует Бахтина за создание «карнавального мифа» и чрезмерное подчеркивание смеха в ущерб страхам средневековой культуры. Учитывая, что книга о Рабле была написана в 1940–50-е годы, Гуревич выдвигает гипотезу, что «в основе его мрачной картины средневекового духовенства лежит ужас, внушаемый сталинской властью» [Цит. по: 57, с. 23]. Специальный выпуск «Нового литературного обозрения» под рубрикой «Госсмех» объединил исследования И. Калинина, С. Ушакина, Е.А. Добренко и Н. Скрадоль, которые изучают феномен официального советского юмора. Исследователи концептуализируют «госсмех» как механизм тоталитарного воздействия – по определению Е.А. Добренко, «мощное средство нормализации и контроля» [56, с. 163]. Опираясь на структуралистскую и постструктураллистскую методологию, авторы проецируют бахтинскую теорию карнавала на советский контекст, создавая культурно-социологическую модель анализа сталинской эпохи.

В целом споры о политическом прочтении теории карнавала Бахтина отражают неоднозначность ее восприятия в научном сообществе. Хотя социальная среда сталинского периода, несомненно, повлияла на мысль Бахтина, сведение его теории к скрытому комментарию по поводу конкретной политической реальности игнорирует ее историческую глубину и философскую сложность. Карнавальную теорию следует рассматривать как метод понимания внутренней логики культурно-исторического развития, а не как комментарий к конкретным событиям.

Помимо политических интерпретаций, ряд исследователей выявляет внутренние противоречия самой концепции карнавала. Наиболее фундаментальную критику предлагает В.М. Живов, который прямо указывает, что «Бахтинская концепция освобождающего карнавального смеха не имеет никакого отношения к народной духовной культуре (нерефлексивному традиционному поведению), а то, к чему она может иметь какое-то отношение, принадлежит к интеллектуальному (рефлексивному) гуманистическому компоненту, с народной культурой никак не связанному» [75, с. 314]. По мнению исследователя, Бахтин ошибочно интерпретирует западноевропейскую интеллектуальную традицию как явление народной культуры, хотя эта традиция в русской средневековой письменной культуре отсутствовала или была ограничена маргинальными явлениями. С.П. Гурин критикует расширительное толкование карнавала, подчеркивая односторонность теории Бахтина, которая акцентирует лишь противостояние карнавала и официальной власти, игнорируя сакральность и религиозное значение праздника [См.: 52, с. 370].

Изучению феномена смеха посвящены работы многих отечественных и зарубежных авторов¹. Н.Д. Тамарченко глубоко исследовал связь между карнавальным смехом и гротескным телом, отмечая, что «между двумя определениями – своеобразия карнавального смеха и гротескной концепции

¹ В том числе и работы Бергсона А [18], Т.И. Головка [39], А.В. Дмитриева, А.А. Сычева [55], И.К. Стала [161], О.М. Фрейденберга [174], Grotjahn Martin [242], Marteinson P [244].

тела – существует прочная связь: смеясь, народ празднует смены и обновления (т.е. в том числе “родовым телом”, которое, “умирая, рождается и обновляется”). А потому и все проявления этого тела воспринимаются не как нечто мелкое и унизительное, а как мощное, универсальное и всенародное т.е. вполне положительно» [164, с. 95].

Развивая бахтинские идеи, В.Я. Пропп в своих работах уделял особое внимание «смеху насмешливому», выделив особый тип «разгульного смеха», и определив его как смех площади и балагана, смех народных праздников [143]. Близкие позиции занимал Л.Е. Пинский, который принял и развил идейную систему Бахтина, активно внедряя бахтинскую теорию в сферу официальной теории литературы [136; 137]. Т.А. Федяева продолжила эту линию, исследуя вклад Бахтина в теорию сатиры через определения «пародийного слова» и «сатирического слова» [173].

Иной подход демонстрировал Д.С. Лихачев, который категорически отказался от концепции «амбивалентности», утверждая, что смех создает «изнаночный мир», «это мир зла» [107, с. 25]. Особенно резкой критике подверг бахтинскую концепцию С.С. Аверинцев, обвиняя Бахтина в игнорировании сложного отношения христианства к смеху и потенциального насилия, заключенного в самом смехе [3; 4].

Сложным узлом теоретических споров стало отношение карнавала и религии в теории Бахтина. А.А. Илюшин отмечает западнический характер карнавальной идеи и невозможность замены термина «карнавал» русским аналогом «мясопуст» в рамках бахтинской концепции [89, с. 86]. Это указывает на необходимость учета отношений между религией как носителем русской культурной традиции и карнавалом: «бахтинская интерпретация феномена карнавала обусловлена парадигмой христианской культуры» [110, с. 364].

В контексте данной проблематики А.Я. Гуревич вступил в важную полемику с Ю.М. Лотманом и Б.А. Успенским по вопросу древнерусского смеха. Лотман и Успенский подчеркивали принципиальные различия между

русской и западной культурами в отношении к смеху над священным, утверждая, что типичные для русской культуры явления «к “смеховой культуре” не относятся, ибо совершенно лишены основного ее элемента – комизма» [110, с. 156], Гуревич же подвергал сомнению существование таких различий, утверждая сходство русской и западноевропейской средневековых культур. Более того, исследователь считал средневековую культуру единой в ее амбивалентности: смех и страх не противостоят друг другу, а сливаются в едином религиозном мировоззрении, и смеховое начало не только не исключает религиозную веру, но и поддерживает ее [См.: 51, с. 322–325].

Следует отметить, что отношения между карнавалом и религией в теории Бахтина носят сложный характер. С одной стороны, Бахтин при изложении теории четко противопоставляет карнавал официальной власти и религии, подчеркивая освобождение карнавальных ритуалов от религиозного догматизма. В его теоретической системе карнавал не просто противостоит официальной религии, а конструирует альтернативную культурную форму с собственной логикой, причем некоторые карнавальные формы прямо пародируют церковное богослужение, бросая вызов сакральности религиозного авторитета через смех и насмешку. С другой стороны, религиозные корни самого Бахтина и религиозно-традиционное происхождение карнавала придают этой проблеме особую динамику.

Споры о религиозном измерении творчества самого Бахтина оказались особенно сложными и многоплановыми. Ситуация осложняется тем, что, как отмечает Г. Тиханова, в 1990-е годы Бахтин был «мобилизован как новейший бренд в длинной череде мирских святых» и что интерпретаторы стремились «привлечь русского мыслителя в православный пантеон» [245, с. 11]. На этом фоне Т.А. Кошемчук [97; 251] и А.Е. Кунильский [103] выступают с критикой самого Бахтина, усматривая в его работах отход от христианской традиции. Кошемчук, в частности, отмечает, что концепция Бахтина о карнавализации христианской литературы (включая Евангелие) является искаженной иозвучна советскому атеизму. По мнению автора, Бахтин чрезмерно

расширяет понятия «смех», «карнавал» и «мениппея», приписывая им космическое значение и противопоставляя их христианской культуре как «официальной» и «хмурой» [97, с. 151–152, с. 156].

Вместе с тем сложность религиозного измерения карнавальной теории подтверждается самим Бахтиным, который, по свидетельству В.Н. Турбина, прямо заявлял: «Евангелие – тоже карнавал» [169, с. 25]. В поддержку религиозной интерпретации выступает китайский исследователь Чжао Сяобин, который показывает, что «религиозная мысль всегда была основой мировоззрения Бахтина» – именно в религиозной сфере он выстроил свою эстетическую, философскую и этическую системы [226, с. 15]. Американский ученый Рут Коутс в монографии «Христианство в творчестве Бахтина» подробно рассматривает христианскую тематику в карнавальных произведениях Бахтина и ее судьбу, подчеркивая влияние христианских воззрений самого Бахтина на религиозные элементы его теории [94]. Следует отметить, что это одно из первых серьезных исследований, сосредоточенных на анализе христианской тематики в произведениях Бахтина. В академической среде долгое время существовала своеобразная «слепая зона» в отношении религиозного измерения творчества Бахтина, особенно среди славистов, и в этом контексте данная работа стала откровением. Необходимо переосмыслить бахтинскую мысль, признав и изучив ее христианское содержание.

Китайские ученые в своих исследованиях затрагивают взаимосвязь между карнавализацией и концепцией «соборности». В исследовании Ма Мэнцю особенно примечательно ее наблюдение о том, что «концепция «соборность» имеет сходство с исторически сложившимся как традиционная ценность китайского народа коллективизмом» [111, с. 368]. Сяо Цзинъюй указывает на необходимость понимания истоков гротескного реализма через православную «соборность» [163].

Более того, другие исследователи затрагивают тему глубинных связей между явлениями народной культуры и религиозной мыслью. А.Я. Гуревич предлагает понимать гротескные явления не как профанацию религии, а как

уникальный способ выражения средневековой культуры [50]. В исследованиях Чжоу Вэйчжуна раскрывается принцип двойственности как основополагающий принцип карнавальной поэтики Бахтина и отмечается структурное сходство между двойственностью карнавала и христианской концепцией двух природ [228]. С.Н. Зенкин показал связь баhtинской «двойственности» с религиозно-антропологической традицией «сакральной двойственности» и структурное сходство с религиозной социологией Эмиля Дюркгейма [81].

Интерпретация отношений смеха и религии в карнавальной теории Бахтина вызвала широкие дискуссии в научном сообществе. На первый взгляд, эти два феномена представляются противоположными по своей природе. Религиозная сфера серьезно сосредоточена на фундаментальных вопросах бытия и трансцендентных вопросах, тогда как смеховая реакция в большинстве случаев носит легкомысленный, телесный характер. Подобное противопоставление создает впечатление невозможности их гармоничного сосуществования.

Тем не менее, как отмечает норвежский ученый Гилхус Ингвильд Селид, практически все духовные традиции содержат комические элементы. В различных верованиях встречаются веселые божества, экстатичные шаманы, юродивые, праздничные карнавалы, театральные и буффонные представления [241].

Научное сообщество ведет дискуссии о том, существует ли принципиальная оппозиция между смехом и религией. С.С. Аверинцев выдвигает противоречивую двойственную позицию: с одной стороны, указывает на противопоставление религии и смеха, с другой стороны, считает баhtинский смех явлением почти религиозного характера, возвышающим смех до признания и приветствия священных и несвященных качеств жизни [3; 4]. Сам Бахтин также трезво осознавал этот конфликт между смехом и религией, его позиция не является простым антирелигиозным настроем, «Мы знаем, что люди, создававшие необузданнейшие пародии на священные

тексты и на церковный культ, часто были людьми, искренне этот культ принимавшими и служившими ему» [14, с. 109].

Особую роль в данной дискуссии играет феномен юродства как уникального явления русской религиозной культуры. Ряд исследователей поддерживает отнесение юродства к смеховой культуре, среди них следует упомянуть Д.С. Лихачев, А.М. Панченко [107], Н.А. Паньков [133], В.Е. Хализев и В.Н. Шикин [176].

С.С. Аверинцев [3; 4], Ю.М. Лотман и Б.А. Успенский [110], Н.П. Жилина [77] выступают против включения юродства в смеховую культуру. В развитие этой дискуссии Н.Н. Ростова прямо оспаривает позицию Д.С. Лихачева о включении юродства в смеховой мир. По ее мнению, «карнавал по своему существу представляет собой утверждение относительного и отрицание абсолютного, тогда как смех юродивого направлен из трансцендентной перспективы и высмеивает все сущее» [148, с. 90]. Исследования Ю.В. Манна [115] и И.А. Есаулова [73] раскрывают сложную и противоречивую диалектическую связь между феноменом юродства и смеховой культурой. Оба ученых признают, что феномен юродства формально связан со смехом, но одновременно подчеркивают, что его духовная суть принципиально противоположна традиционной смеховой (особенно карнавальной) культуре. По мнению Ю. Манна, «юродство находится в сложных отношениях с карнавальным комизмом: частично оно соприкасается с последним, частично отклоняется от него, причем довольно резко» [115, с. 448].

Китайские исследователи стремятся найти баланс в этой дискуссии. В этом контексте особую ценность представляют труды Ван Чжигэна, предпринявшего углубленный анализ внутренней корреляции между карнавальной теорией и феноменом юродства. В своих фундаментальных работах исследователь обосновывает концепцию, согласно которой именно «высшая вненаходимость» юродивого является ключевым критерием карнавализации культурного текста, представляя собой своеобразный

герменевтический ключ к декодированию баухинской теории карнавала [190]. Не менее значимой представляется интерпретация Сун Чуньсян, рассматривающей юродство как уникальный для русской культуры феномен, органически связанный с карнавальной смеховой стихией. В своем исследовании она приходит к заключению, что несмотря на четкую разницу между юродством и карнавальным шутовством, баухинский карнавал вбирает в себя оба начала [205].

2000-е годы ознаменовались углубленным изучением баухинской концепции смехового слова. О.Е. Осовский [130; 131] положил начало систематическому анализу данного феномена. В.П. Киржаева разработала терминологические аспекты проблемы, выявив взаимосвязь «гибридной конструкции» и «смехового слова» и проследив эволюцию концепций [95]. Ее исследования показали полисемантическую природу термина и его роль в процессах гибридизации баухинской терминосистемы на теоретико-философском и языковом уровнях смеховой культуры. Параллельно С.А. Дубровская [58; 63; 65–68], М.Ю. Асанина [6; 7; 8], И.А. Обухова [128], С.П. Гудкова и Е.А. Шаронова [48] обратились к анализу художественных воплощений смехового слова.

Ряд современных ученых подчеркивает, что карнавализация у Баухина представляет собой прежде всего аналитический инструмент литературоведения. А.Л. Гринштейн определил карнавальную концепцию как «идеальная модель этого явления, некую абстракцию, которая используется только для анализа определенных процессов и тенденций в литературе последующих эпох» [45, с. 121]. В.Л. Махлин характеризует карнавал как «комплексное явление» [117, с. 339], демонстрирующее связь карнавализации с литературой.

И.Ю. Роготнев развивает эту идею, утверждая, что, по Баухину, карнавализация литературы – это «выражаемая в художественных формах напряженная воля к карнавальной утопии». Исследователь отмечает, что «Баухину важен не реальный исторический карнавал (а великого филолога

неоднократно упрекали в недостатке историзма в подходе к карнавалу), а та субъективная жизнь, которая проживалась (или могла проживаться) в карнавале, в единстве ее этических и познавательных аспектов» [146, с. 23]. В.П. Руднев в «Словаре культуры XX века» систематизировал проявления карнавализации в современном искусстве. Среди литературных произведений исследователь выделяет «Улисс» Дж. Джойса, «Петербург» А. Белого, «Волшебная гора» Т. Манна; в кинематографе – «Амаркорд», «8½» Феллини; в русской литературе – представления Воланда и бал сатаны в «Мастере и Маргарите» Булгакова [См.: 149, с. 126–127].

Подобные интерпретации свидетельствуют о том, что теория карнавала успешно применяется как для интерпретации литературных текстов [11; 12; 43; 118; 152; 180; 216; 232; 235], так и для культурологического прочтения [79; 88; 102; 106].

Продуктивность бахтинского подхода подтверждается его международным признанием. Как отмечает К.В. Баринова, «бахтинская теория не нуждается в защите и оправданиях: идеи ученого успешно применялись в исследованиях не только культуры западноевропейской и славянской, но и Китая, стран Азии, Латинской Америки, Африки» [11, с. 15], что доказывает универсальность теории.

Показательным примером международного признания служат исследования карнавализации китайских ученых. Распространение идей Бахтина в Китае отличается своеобразной траекторией. По сравнению с исследовательским процессом в России и на Западе, системное освоение данной концепции в Поднебесной началось относительно поздно. Хотя китайская академическая среда впервые познакомилась с бахтинскими идеями в 1960-х годах, официальное признание карнавальной концепции и ее углубленный анализ начались лишь в начале 1980-х годов.

В основе теоретического освоения концепции Бахтина лежала переводческая работа. В 1982 году публикация перевода первой главы «Проблем поэтики Достоевского», выполненного Ся Чжунъи в китайском

журнале «Мировая литература» («世界文学», Пекин), ознаменовала начало вхождения теории карнавала в китайский академический контекст.

Для первоначальных исследований теории Бахтина в Китае был характерен особый акцент: приоритетное внимание уделялось теории полифонии. По мере углубления исследований ученые осознали ограниченность подхода, сфокусированного исключительно на теории полифонии и обратили свое внимание на феномен карнавализации.

На конференции «Исследования Бахтина: Запад и Китай» в 1993 году в Пекине Чжан Иу впервые применил теорию карнавала для интерпретации постмодернистской культуры Китая, положив начало системному изучению этой теории в китайском научном сообществе.

Фундаментальный вклад в освоение теории карнавала внесла Ся Чжунсянь [208; 210; 211], работы которой отличались системностью и последовательностью развития идей. В частности, значительный вклад в фольклорное направление исследований внес Чжун Цзинвэнь [230]. В своих работах он рассматривал карнавал как универсальное культурное явление, применяя сравнительный подход. Анализируя карнавальные элементы в истории китайской культуры и их национальную специфику, исследователь выявил как общность духовного содержания карнавализации в восточной и западной традициях, так и их культурные особенности, что открыло новые перспективы для диалога между теорией Бахтина и китайской традиционной культурой.

В области культурологической поэтики появление фундаментальных монографий Ван Цзяньгана [189] и Чэн Чжэнминя [233] ознаменовало углубление исследований. Общей чертой этих работ является попытка охватить основные аспекты теории культуры Бахтина через комплексное прочтение его трудов с точки зрения поэтики культуры. Монография Ся Чжунсянь «Исследование поэтики карнавализации Бахтина» является первым в Китае системным исследованием теории карнавала, где всесторонне анализируются истоки, содержание и эволюция карнавального сознания

[208]. Особую ценность представляет заключительная часть работы, где автор применяет теорию карнавала к анализу романа Цао Сюэциня «Сон в красном тереме», демонстрируя универсальность данной теории для интерпретации китайской литературы.

Необходимо отметить, что на данный момент многие ученые сосредоточили свое внимание на анализе особенностей карнавального дискурса [218], а также на обобщенном изучении истоков и развития теории карнавала [194; 206; 215; 217]. Одновременно с этим комплексное исследование Сун Чуньсян связывает теорию карнавала с религией [205].

С начала нового века, теория карнавала становится единственным инструментом культурной критики. Китайские исследователи сосредоточили внимание на интерпретации карнавальной теории, создав многоаспектную систему изучения.

Лэй Яньлинь [199], Чжоу Цзиу [229], Чэн Суэ [234] рассматривают проблемы интерпретации понятия гротескного реализма, разработанного Бахтиным. Новую интерпретацию гротескного реализма предложила Хун Синь [219] через призму концепции «присутствия Другого». По ее мнению, именно эта концепция служит основополагающим ключом к осмыслению гротескного реализма. Некоторые китайские ученые сосредоточили свое внимание на противоречии между гротеском и реализмом [203; 231].

Карнавальный смех также является актуальной темой в работах китайских авторов. В области сравнительных исследований Цинь Юн [220] и Чжан Кайянь [223] сопоставляют Бахтина с китайским романистом Фэн Мэнлуном. Мэй Лань [202] и Цзэн Цзюнь [221] проводят сравнительный анализ между Бахтиным и немецким писателем Ф. Шиллером. Говоря о влиянии карнавального смеха на комедию, невозможно не упомянуть работы Сю Ти [207], Су Хуэй [204], Лун Сиху [198], Ли Ся [195].

Важным этапом критического осмыслиения стала продолжительная научная полемика между Янь Чжэнем [237–239], Ся Чжунсян [209] и Лин Цзяньху [197] в 2004–2011 годах, центральными вопросами которой

явились историческая обоснованность теории карнавализации, ее методологические основания и межкультурная применимость.

Особого внимания заслуживает XVI Международная Бахтинская конференция, проведенная в 2017 году в Шанхае – событие, имеющее исключительную значимость для осмыслиения рецепции бахтинской мысли в китайском научном пространстве, о котором пишут О.Е. Осовский и С.А. Дубровская [62]. Данное научное собрание, по убеждению исследователей, стало подлинной вехой в изучении современного состояния бахтистики в Китае.

Известный бахтиновед О.Е. Осовский в своих фундаментальных трудах предлагает весьма проницательную дифференциацию существующих в современном китайском литературоведении моделей освоения бахтинской теоретической мысли. Согласно его концепции, в научном пространстве Китая отчетливо выделяются две основные модели рецепции: «Одна из них ориентируется на опыт и подходы российского бахтиноведения и активно использует его наработки в собственной исследовательской практике; вторая ориентируется преимущественно на американский опыт прочтения Бахтина» [См.: 129].

В контексте китайской адаптации теории карнавала особого внимания заслуживает научная деятельность исследователя народной культуры Сяо Цинььюй [163]. Ученый У Чжэньюй, сочетая теорию карнавала Бахтина с исследованиями маргинальной культуры и обращаясь к работам современного историка искусства Майкла Кэмилла, демонстрирует ценность карнавальной теории в области истории искусства [213]. В частности, развивая методологическую парадигму центр-периферия, он доказывает, что карнавальная теория применима не только к литературоведению, но и может служить эффективным инструментом для интерпретации средневекового искусства. Данная работа представляет собой первую попытку китайских ученых применить теорию карнавала в области искусствоведения.

В работах ряда ученых, таких как Ван Чуньхуэй [192], Ма Ли [201], Ван Чжигэн [190], Гуань И [193], Ван Сюй [188] наблюдается отчетливый поворот к антропологической проблематике, где человек становится центральным объектом изучения.

История изучения феномена карнавализации демонстрирует сложность и многоаспектность данной проблемы. От первоначального восприятия как революционной литературоведческой концепции теория Бахтина прошла через этапы политизированных интерпретаций, методологической критики и утвердила как продуктивный инструмент культурологического анализа.

Современные исследования характеризуются разнообразием научных подходов: западные ученые акцентируют субверсивный политический потенциал карнавала, российские исследователи сосредоточиваются на философско-этических аспектах, китайские специалисты адаптируют теорию к национальным культурным традициям. Теория остается дискуссионной – научное сообщество разделено по ряду принципиальных вопросов: от политических интерпретаций до взаимосвязи смеха и религии.

Процесс освоения теории демонстрирует эволюционную динамику: от теоретического осмысления к литературоведческому инструментарию и далее к междисциплинарному применению в антропологии, искусствоведении, социологии культуры. Методологическая значимость проявляется в функционировании теории как аналитического инструмента – многие исследователи рассматривают карнавальную концепцию как идеальную модель для интерпретации культурных феноменов.

Глобализация бахтинских идей сопровождается их локализацией в различных культурных контекстах, что свидетельствует о универсальности концепции. Однако в современной рецепции наблюдается тенденция к чрезмерному использованию теории при анализе разнородных феноменов, что актуализирует проблему определения границ ее применения. Международный характер исследований подтверждает актуальность бахтинских идей для понимания механизмов культурной коммуникации.

1.3. М.М. Бахтин о Н.В. Гоголе

Работы М.М. Бахтина, непосредственно связанные с Гоголем, включают в себя «Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура)» (1975) и «К вопросам об исторической традиции и о народных источниках гоголевского смеха» (1997).

Первоначальная диссертация Бахтина «Рабле в истории реализма» (1940) представляла собой труд объемом около 700 страниц, в котором Гоголю было посвящено лишь три страницы. В материалах к защите диссертации Бахтин писал: «Освещающее значение творчества Рабле распространяется и на многие явления русской литературы и прежде всего на Гоголя» [14, с. 998]. Данное утверждение заложило логическую основу для всех последующих исследований Бахтина по линии «Рабле – Гоголь», подчеркивая невозможность понимания Гоголя вне контекста народной смеховой культуры и карнавальной традиции.

Проблема «Гоголь – карнавал» в концепции Бахтина предполагала решение двух задач: с одной стороны, применение метода, разработанного при изучении Рабле – использование понятий смеховой культуры для раскрытия мировоззренческого измерения текста, а не локальной сатиры. С другой стороны, коррекцию дисбаланса в традиционном гоголеведении.

Из этого подхода Бахтина выделяет три ключевых тезиса: 1. Народные празднества представляют структурный центр гоголевского повествования, «в игре завязываются и развязываются все сюжетные узлы» [14, с. 622–623]. 2. «Положительный, звонкий» смех Гоголя отличается от холодной насмешки сатирика, «Смех – единственный положительный герой» [14, с. 515]. 3. Система «низа-тела-чудовищного» не является вульгарной, а представляет отрицание и обновление всех «абстрактных, неподвижных норм» [14, с. 521]. По убеждению Бахтина, произведения Гоголя укоренены в богатой почве народной культуры и одновременно ведут диалог с

европейской литературной традицией. Подобная двойственность делает Гоголя незаменимой фигурой в истории русской литературы.

В статье «Рабле и Гоголь» ученый подчеркивает центральное положение традиции народной смеховой культуры в творчестве Гоголя. Он прямо указывает, что многие особенности произведений Гоголя «определяются непосредственной связью Гоголя с народно-праздничными формами на его родной почве» [14, с. 511]. Эта позиция показывает, что Бахтин рассматривает Гоголя как творца с уникальными культурными истоками, а не просто как последователя Рабле. Смех Гоголя «вырастает из народных, ярмарочных, праздничных элементов» [13, с. 1010], и эти элементы не являются декоративными деталями, а образуют фундамент его художественного мира, превращая писателя в важнейшее явление смеховой литературы нового времени. Данная комическая манера выражения, обладающая универсальными характеристиками, глубоко повлияла на литературное сознание и мировоззрение писателя. Бахтин особо отмечает романтическую основу этой связи, проявляющуюся преимущественно в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» и рассказе «Вий» из сборника «Миргород» – произведениях, демонстрирующих органический синтез творчества Гоголя и украинской народной смеховой культуры.

Когда речь идет об истоках гоголевского смеха, Бахтин выдвинул важный тезис о необходимости изучения малоисследованной смеховой традиции, связанной с украинской бурской. Он ясно указывал, что «смех Гоголя питался самой украинской действительностью, а не этими, занесенными с Запада, литературными влияниями» [13, с. 1058]. На защите диссертации Бахтин выделил влияние культуры бурсы на творчество писателя и подчеркивал: «эти готические традиции, этот основной элемент украинской действительности определили Гоголя. Разве можно вычеркнуть из украинской действительности Киевскую духовную академию, бурсу, всю эту латинскую школьную мудрость? Не следует недооценивать удельного веса этого элемента» [13, с. 1058].

Показательно, что «работа М. Бахтина той широкой концепцией народного гротескно-фольклорного стиля, которая в ней развивается, открывает широкие перспективы и проливает свет на многие другие литературные явления» [13, с. 1004]. Черты этого стиля и мировоззрения, по мнению Бахтина, «необыкновенно живучего и устойчивого» [13, с. 1004], и их следы обнаруживаются в творчестве более поздних авторов. Такой подход позволил рассматривать творчество Гоголя в широком историко-культурном контексте, выходящем за рамки русской или малороссийской литературной традиции. Как отмечает И.Л. Попова, «методы и понятия, выработанные школой К. Фосслера для изучения языка Рабле (прежде всего понятие “кокалан” – “соq-à-l’âne”), были использованы Бахтиным для изучения языка Гоголя. Теория смеха и смехового катарсиса Бахтина соотнесена с философией смеха А. Бергсона и Вяч. Иванова» [142, с. 12].

При анализе Гоголя в европейском литературном контексте, Бахтин намечает несколько линий сравнения: «Мольер, Гоголь, Стерн»; «Шекспир – Гоголь» (в частности, сопоставление «Лира» и «Майской ночи»); «Гофман – Гоголь – Диккенс – Теккерей (с позиции «карнавально-сказочной интуиции»; «Рабле – Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Достоевский (в аспекте проблемы игры и игрока» [См.: 13, с. 613, с. 622, с. 623, с. 644]. Подобные сопоставления выходят за рамки простого изучения влияний, помещая, по мнению И.Л. Поповой, писателя в контекст «теории и истории романа» и «теории смеха» [142, с. 12], что позволяет раскрыть более глубокие литературные закономерности и культурные связи. Значение такого сравнительного подхода состоит, с одной стороны, в доказательстве того, что карнавально-смеховая культура представляет собой глубинное течение, пересекающее языковые и жанровые границы, с другой стороны – в демонстрации способности гоголевских текстов вести равноправный диалог с европейской классикой, сохраняя при этом уникальное звучание украинско-русской праздничной культуры.

Лишь помещая гоголевский смех в длительную европейско-славянскую традицию «карнавала-фольклора», можно раскрыть подлинную культурную глубину его произведений, где «смех побеждает все» [13, с. 521], а сравнительная перспектива с Рабле служила ключом к этой глубине.

Вместе с тем подобная попытка связать Гоголя с западной литературой подверглась резкой критике на заседании ученого совета 21 марта 1949 года. Конец 1940-х годов в СССР характеризовался расцветом идеологической цензуры, требовавшей строгого следования партийным директивам в литературоведении. В этой атмосфере сопоставление Гоголя с западным писателем Рабле немедленно вызвало осуждение.

Критика фокусировалась на трех основных аспектах: Бахтина обвинили в применении «формалистического метода» [13, с. 1095] – серьезное обвинение в советской литературной критике. В академических кругах того времени Гоголь почитался как представитель русской национальной литературы, воплощение русского национального духа. Попытка Бахтина связать его с Рабле, исследуя общность в традициях народной смеховой культуры, рассматривалась как умаление национального значения Гоголя. Оппоненты возражали против соотнесения гоголевской смеховой традиции с западными источниками вместо акцентирования ее происхождения из русской и украинской народной традиции, что воспринималось как ослабление национальной специфики Гоголя. А. Найденов утверждал, что такое сопоставление «совершенно игнорируется глубокое идейное содержание произведений великого русского реалиста и национальное значение Гоголя» [13, с. 1095].

Более того, по мнению И.М. Нусинова, в работе Бахтина обнаруживалось отсутствие «принципа политического подхода к литературоведению» [13, с. 1028] и «совершенно выхолощен классовый подход к описываемым событиям, и явления остаются одними голыми формулами» [13, с. 1029]. Член ученого совета Тов. Топчиев охарактеризовал исследовательский метод Бахтина как имеющий космополитические

тенденции, утверждая, что «в работе Гоголь подается как подражатель» [13, с. 1093]. Н.С. Чемоданов отметил «грубые идеологические ошибки» диссертации, в том числе цитирование взглядов Веселовского, официально считавшегося реакционным ученым, и утверждение о влиянии Рабле на Гоголя [13, с. 1099].

Столкнувшись с этой критикой, М.М. Бахтин был вынужден защищаться. Он подчеркивал, что: «Гоголь не является темой моей работы, а является побочной темой, повторяю, – что, может быть, неудобно было в работе, посвященной западному писателю, касаться Гоголя как побочной темой. Я Гоголя вывожу из национального украинского фольклора, я только указываю, что мой метод раскрытия неофициальной культуры должен быть применен и к изучению Гоголя» [13, с. 1099]. Данным ответом ученый стремился показать, что его исследование Гоголя не отрицает национальную специфику писателя, а предлагает новую методологическую перспективу.

На некоторые особенно острые замечания, например, комментарий М.П. Тяревой о необходимости применения классового подхода, Бахтин указал на очевидную нелепость, однако не противостоял критикам напрямую. В.Н. Николаев непосредственно определяет исследование Бахтина как «фрейдистское», «псевдонаучное», а решение ученого совета расценивает как проявление «безответственного, антигосударственного отношения к присуждению степеней» [Цит. по: 68, с. 79].

В условиях идеологического давления Бахтин в конечном итоге пошел на компромисс: полностью удалил разделы, касающиеся Гоголя. Данный компромисс, наряду с другими изменениями, позволил ему в 1952 году получить степень кандидата филологических наук. Официальное обоснование удаления гласило: «они содержали в себе нечеткие формулировки и поскольку попутная и беглая трактовка творчества Н.В. Гоголя в книге о Рабле вообще неуместна» [13, с. 1105].

Примечательно, что среди резких споров проблема «Гоголь и Рабле» получила положительную оценку. Рецензенты А.А. Смирнов, И.М. Нусинов

и Е.В. Тарле отметили новаторский характер этой части, считая, что обнаружение типологического сходства между смехом Рабле и Гоголя открывает новые направления в исследовании истории русской литературы. Б.В. Томашевский подчеркивал: «Взгляды автора смелы и оригинальны. Они слагаются в цельную систему интерпретации произведения Рабле. В заключительной части автор показывает, насколько его выводы значительны и по отношению к позднейшим явлениям литературы (в частности, к Гоголю)» [13, с. 977].

И.М. Нусинов частично соглашался с позицией Бахтина, признавая, что празднично-площадные и ярмарочные традиции служат основой смехового начала в раннем творчестве Гоголя («Вечера на хуторе близ Диканьки», «Тарас Бульба»), но склонялся к выведению истоков гоголевского юмора из самой малороссийской действительности, а не из западных литературных влияний: «смех Гоголя питался самой украинской действительностью, а не этими вынесенными с Запада литературными влияниями» [13, с. 1010].

Академик Е.В. Тарле также писал: «Русских историков литературы несомненно заинтересует связь и параллели, которые автор устанавливает между Рабле и Гоголем» [13, с. 1015]. Таким образом, среди ученых существовали две различные точки зрения: одна подчеркивала связь Гоголя с европейской традицией смеха, другая акцентировала связь Гоголя с отечественной народной традицией. Несмотря на разность мнений, бесспорно, что исследование Бахтина предоставило важную перспективу для понимания «смехового слова» в русской литературе.

В письме к Л.Е. Пинскому от 21 февраля 1961 года Бахтин высказал желание: «При переработке книги я, конечно, восстановлю страницы о Гоголе и даже несколько их расширю» [14, с. 654]. С течением времени и изменением политической обстановки у Бахтина постепенно появилась возможность вернуться к разработке этой темы. Кроме того, относительно влияния Рабле на восприятие творчества Гоголя Бахтин рассуждал в письме к Н.М. Любимову (24 июля 1962): «Рабле до сих пор был нам, в сущности,

совершенно чужд. И этот серьезный пробел ощущается повсюду. Этим в значительной мере объясняется известная односторонняя серьезность всей нашей культуры и литературы. Мы не получили прививки раблезианского смеха (и стоящей за ним великой карнавальной культуры). Отсюда, в частности, и узкое, мелко-сатирическое понимание Гоголя (и однобокое развитие гоголевской традиции в литературе)» [14, с. 695–696].

До 1960-х годов, поскольку исследования Бахтина не были опубликованы полностью, его идеи о Гоголе циркулировали преимущественно в узких академических кругах. Конец 1950-х – начало 1960-х годов ознаменовал новую главу в развитии темы «Гоголь и Рабле». Этот период был непосредственно связан с возвращением Бахтина в советскую гуманитарную науку – процессом, который стал возможным благодаря деятельности таких исследователей, как С.Г. Бочаров, Г.Д. Гачев, В.В. Кожинов, Л.Е. Пинский и В.Н. Турбин. Подлинное научное обсуждение началось в 1967 году, когда В.В. Кожинов опубликовал статью в журнале «Вопросы литературы», впервые официально введя взгляды Бахтина о Гоголе и Рабле в широкую научную дискуссию. Кожинов ясно указывал: «После исследования М. Бахтина неопровержимо ясно, что ренессансный смех Рабле, как и смех Сервантеса и Шекспира, – это особенная эстетическая стихия, качественно отличающаяся от комизма последующей западноевропейской литературы, от классицистической и просветительской сатиры, от романтической иронии, от юмора в реализме XIX века. И творчество Гоголя, в частности его «Мертвые души», это не сатира, это искусство, близкое искусству «ренессансного» типа – другой термин здесь подобрать трудно» [96, с. 61].

А. Дементьев, Д. Николаев и А.А. Елистратова выступили против позиции Кожинова. В 1972 году А.А. Елистратова в статье «Гоголь и проблемы западноевропейского романа» представила развернутую критику. В отличие от Бахтина и Кожинова, сосредоточившихся на типологических параллелях, она акцентировала внимание на воздействии

социально-исторического контекста конкретной эпохи на творчество писателя. Елистратова критиковала Кожинова за игнорирование различий в генезисе народной смеховой культуры в разных исторических условиях, настаивая на приоритете конкретных исторических обстоятельств и социальных условий над абстрактными типологическими связями [См.: 70, с. 16].

Данная полемика отражала конфликт между двумя фундаментальными методологическими подходами в советском литературоведении: традиционным марксистским методом, подчеркивающим конкретный исторический контекст и социальный фон, и методом М.М. Бахтина, уделяющим больше внимания культурной типологии и долговременной исторической эволюции.

Официальная публикация «Рабле и Гоголя» в качестве самостоятельной статьи состоялась только в 1973 году, когда она появилась в сборнике «Контекст» под названием «Искусство слова и народная смеховая культура (Рабле и Гоголь)». В 1975 году статья была переиздана с новым заголовком «Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура)», где порядок названия и подзаголовка был изменен на обратный. Фактически раздел о Гоголе из оригинальной работы Бахтина 1940 года «Франсуа Рабле в истории реализма» составлял менее половины статьи. Следует отметить, что предисловие к статье и другие части текста были добавлены Бахтиным в 1970 году, поэтому он указал две даты в конце текста: 1940 и 1970 годы.

С публикацией в 1970-х годах работы «Искусство слова и народная смеховая традиция (Рабле и Гоголь)» понимание Бахтиным смеховой культуры достигло качественно нового уровня развития. Ю.М. Лотман поддерживал точку зрения Бахтина, полагая, что смех Гоголя нельзя односторонне сводить к сатире, необходимо видеть его более сложное культурное содержание [109]. Параллельно Тартуско-московская семиотическая школа во главе с Лотманом начала развивать альтернативный путь интерпретации Гоголя: акцентирование роли православной традиции и

метафизики в творчестве писателя. Данный подход составил яркий контраст бахтинскому акценту на народной смеховой культуре, хотя в последующих исследованиях это научное противоречие было в определенной степени преодолено.

С середины 1980-х годов идеи Бахтина переживали кардинальную переоценку. Публикация в 1986 году «К философии поступка» и «Эстетики словесного творчества» утвердила за ним статус не только литературоведа, но и философа-методолога. В этом контексте сопоставление Гоголя и Рабле обрело новое измерение как часть бахтинской «гуманитарной методологии».

В конце 1990-х – начале 2000-х годов гоголеведческие исследования Бахтина обрели широкое научное признание. Его концепции получили дальнейшую разработку в трудах как отечественных, так и зарубежных литературоведов. И.Л. Попова [140–142], Дж. Ларокка [104], В.М. Мешков [119] и другие ученые развивали бахтинскую теорию в различных направлениях. Современный исследователь В.Г. Щукин подчеркивает комплементарность обеих перспектив: «И бахтинский, и лотмановский Гоголь остается Н.В. Гоголем, но в многообразном феномене гоголевского творчества М.М Бахтин больше всего “любит” карнавальную веселость и “кромешность” (и ее разновидность – “материальный низ”), а Ю.М Лотман очарован движением к цели, имя которой – возвышенность» [185, с. 101].

Важным маркером научного признания является то, что с 2000-х годов исследования Бахтина о Гоголе стали значимой референтной системой в изучении русской литературы, оказав влияние на направления исследований в различных областях. С.А. Дубровская отмечает, что бахтинское изучение Гоголя развились в самостоятельную научную тему, отражающую общие тенденции и закономерности рецепции идей Бахтина в XX-XXI веках [См.: 68, с. 93]. Несмотря на ранние разногласия и критику, гоголеведческие исследования Бахтина в итоге получили широкое признание в научных кругах.

Бахтинские исследования Гоголя выходили за рамки литературных сопоставлений, открывая перспективы исследования народной смеховой культуры. Бахтин стремился выявить глубинные связи между литературой, культурой, историей и народными традициями, преодолевая узконациональные и идеологические границы.

Величие Гоголя заключалось в способности сочетать национальные культурные традиции с универсальными гуманистическими ценностями, создавая произведения, обладающие как глубокой национальной спецификой, так и общечеловеческой художественной притягательностью.

Несмотря на политические препятствия своего времени, бахтинский подход постепенно обрел научное признание, став важным методологическим ресурсом для межкультурных литературоведческих исследований и понимания места русской литературы в мировом контексте.

1.4. Из истории изучения феномена карнавализации в творчестве Н.В. Гоголя

Исследования феномена карнавализации в творчестве Н.В. Гоголя неизменно развиваются вокруг центрального вопроса: в какой степени произведения писателя наследуют карнавальную традицию? Постановка этого вопроса неслучайна – она основывается на новаторском исследовании М.М. Бахтина «Рабле и Гоголь». Ученый соотнес творчество Гоголя с традицией народной смеховой культуры Рабле, обнаружив в произведениях Гоголя богатые карнавальные элементы. Данная концепция открыла новую эпоху в гоголеведении и породила продолжающуюся по сей день острую дискуссию.

Вместе с тем с углублением исследований ученые обнаружили, что эта проблема оказалась сложнее, чем предполагалось. Постановка проблемы карнавального начала в творчестве Гоголя может «послужить ключом для вхождения в поэтический мир Гоголя» [115, с. 9]. В современных исследованиях сформировался основной консенсус: недопустимо понимать

произведения Н.В. Гоголя исключительно с позиций карнавальной традиции, необходимо рассматривать их в более широкой системе координат смеховой культуры. В научной литературе сложились три основных направления в понимании данной проблемы.

Среди ученых, поддерживающих идею значительного влияния карнавальной традиции на творчество Н.В. Гоголя, теория карнавала Бахтина бесспорно имеет основополагающее значение. В гоголеведении теория карнавала М.М. Бахтина традиционно используется как инструмент фольклорно-этнографического анализа: исследователи обращают внимание на праздничные сцены, ярмарочные образы, элементы народных игр и обрядов, то есть на внешние формы народной смеховой культуры. Данное исследовательское направление можно разделить на два течения: фольклорное и народно-театральное.

Ученые подчеркивают глубокую связь творчества Гоголя с национальной культурой и народной литературой, единодушно признавая, что народные праздники, обычаи и предания предоставили Гоголю культурные истоки карнавализации.

Проблема влияния народных преданий на «Вечера на хуторе близ Диканьки» получила всестороннее освещение в работах А. Белого [17], М.Я. Вайскопфа [21], С.А. Гончарова [42], В.И. Ереминой [71], В. Переца [134] и М.П. Шустова [183], которые в основном выявляют связи различных фольклорных источников с образами, темами и сюжетами произведений Гоголя. Эти исследования заложили важную эмпирическую основу для последующих углубленных изысканий.

Кроме того, Е.А. Смирнова [158; 159], В.Ш. Кривонос [99], Е.А. Минюхина [121] также в своих исследованиях глубоко изучили фольклорные элементы в поздних произведениях Гоголя, особенно связь «Мертвых душ» с национальной культурой и народной литературой. В частности, в работах Н.Л. Степанова [162] и В.А. Воропаева [33; 34] исследуется фольклорный источник образа капитана Копейкина.

Е.А. Смирнова справедливо отметила, что в «Мертвых душах» Гоголь достигает карнавализации через живой народный язык и систему масленичных символов, рассыпанных по тексту поэмы: фигуру медведя (Собакевич, «шинель на медведях» Чичикова), образы кукольного театра (лакей Петрушка с его «очень крупными губами и носом», комические черти из вертепного представления), мотивы ряженья (Плюшкин в неопределенном бабьем платье, Елизавета Воробей–мужчина), блины у Коробочки, чучело в ее огороде, бубенцы, козел, кулачные бои. Все эти элементы создают «картину широкой русской масленицы – картину и видимую и невидимую в одно и то же время» [159, с. 40–54].

В монографии «Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя» А.Х. Гольденберг предлагает системный анализ, доказывая, что многочисленные сцены народных праздников являются вариантами карнавала, а использование мотивов превращения из народных сказок свидетельствует о наследовании карнавальной традиции [41]. Эта точка зрения рассматривает Гоголя в широком контексте малороссийской народной культуры, полагая, что сама эта культура полна карнавального духа, а писатель – лишь ее преданный летописец.

А.А. Полякова в своем исследовании обращает внимание на роль народного календаря в сборнике «Вечера на хуторе близ Диканьки», выделяя три сюжетных мотива, которые генетически восходят к системе народного календаря: демонологическая составляющая, любовная линия, соответствующая брачному календарю, и праздничный календарь [139]. Развивая идеи А.А. Поляковой, А.И. Лебедева углубила теорию народного календаря, сочетав ее с теорией карнавала Бахтина. Она считает, что три модели народного календаря в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» содержат карнавальные мотивы [105]. Необходимо отметить, как подчеркивает М.Ю. Жаворонкова, Гоголь не просто заимствовал элементы народных преданий, а творчески их переосмыслил: в его произведениях «обряд, направленный на создание нового брачного союза для продолжения рода, не

завершается, тем самым нарушаются логика жизни, стремящейся к постоянному обновлению» [74, с. 174].

Ученые народно-театрального направления широко признают, что богатая культура народных театральных представлений первой половины XIX века оказала глубокое и непосредственное влияние на творчество Гоголя. С.О. Шведова отмечает, что персонажи произведений Гоголя не только могут быть идентифицированы как типичные образы традиционного кукольного театра, но что более важно – «их материальность, безжизненность, кукольность подчеркивается различными способами» [181, с. 51]. Эта точка зрения раскрывает важную особенность гоголевского персонажестроения, а именно тенденцию к механизации и типизации характеров, которая образует очевидную перекличку со стереотипным изображением ролей в народном кукольном театре. В работах В.В. Гиппиуса [38], А.В. Скрипника [157], С.В. Синицкой [155] хорошо изучено влияние мотива куклы на повести Гоголя.

Исследования Е.Г. Падериной [132], И.А. Виноградова [27], Р.Х. Якубовой [186], В.А. Зарецкого [80] рассматривают влияние балаганных представлений на создание произведений Гоголя. Они считают, что сцены, описываемые Гоголем, представляют собой скорее балаганные представления, нежели повседневную деятельность народа. С.В. Александрова в ходе исследования обнаружила, что в период создания Гоголем петербургских повестей на площадях и в театрах столицы процветали различные народные развлечения – цирковые клоуны, комедийные представления, кукольные спектакли и др., что предоставило реальную основу и конкретный материал для анализа карнавализации в произведениях Гоголя. Она особо отмечает, что образы цирюльника, доктора, портного и других персонажей в петербургских повестях напрямую восходят к устойчивым ролевым типам местной народно-театральной традиции, а нарративная структура и система персонажей «Носа» явно имитируют исполнительскую модель кукольного театра, где главный герой поочередно

встречается с различными действующими лицами. Исследователи считают, что Гоголь опирался не только на традиции украинского вертепа, но и испытывал глубокое влияние западноевропейского народного театра (особенно пьесы о докторе Фаусте) [5].

Другое направление исследует фундаментальные принципы карнавала: перевертывание иерархий, амбивалентность, разрушение официальной серьезности как глубинная структура гоголевского художественного мира. Иными словами, речь идет не о внешних проявлениях народной смеховой культуры, а о ее внутреннем духовном механизме: как он разрушает устоявшиеся системы ценностей, как освобождает подавленные смыслы, как обнажает абсурдность действительности. По словам Ю.В. Манна, она «прежде всего описывает дух карнавала, идею карнавала» [115, с. 443]. При применении этой теории следует преимущественно уделять внимание духовному ядру, постигать культурную логику, рассматривать теорию карнавала как инструмент интерпретации, а не как отражение реальности. Концепция карнавала повлияла на целое поколение гоголеведов: А.Ю. Бычкова [20], Т.Х. Горчханова [44], С.З. Иткулов [91], Л.А. Мальцев [113; 114], и И.Д. Таумов [165], которые непосредственно применяли бахтинскую теорию карнавала к интерпретации произведений Гоголя. В частности, элементы гротескной телесности в творчестве Н.В. Гоголя подробно рассмотрены в работах К.К. Жигулы [76], И.А. Завьяловой [78], И.Л. Золотарева [82], С.В. Карапаевой [92], В.Ш. Кривоноса [98; 101], А.М. Любина [107] и Д.А. Теслюка [166].

Т.К. Черная считает, что гоголевская карнавализация привела к «созданию эстетических моделей антимира» [178, с. 460]. Хотя смех Гоголя имеет фундаментальное родство с народной смеховой культурой, «гоголевская карнавализация более деликатна, более целенаправлена, более избирательна, чем раблезианство или картина исконного карнавала». У Гоголя «смеховое карнавальное начало явно покрывается трагическим – гибелью и “скукой”» [179, с. 11].

Ю.В. Кондакова при исследовании поэтики Гоголя и Булгакова особое внимание уделяет феномену «имен-андрогинов». Подобный метод именования с переменой пола является типичным проявлением ниспровержения привычного порядка в карнавале. Она отмечает, что «не случайно важнейшим элементом карнавального превращения является изменение внешнего облика – надевание масок и необычных одежд, призванных скрывать или «изменять» пол наряженного» [250].

Л.А. Давыденко на материале анализа костюмной тематики в письмах Гоголя 1836–1839 годов показывает карнавальное ниспровержение, различая подлинное карнавальное переодевание и феминизацию облачения католического духовенства. Последнее воспринималось Гоголем как искажение мужской сущности, тогда как первое представляет собой явление, соответствующее творческой игровой природе карнавала [53].

Наиболее последовательной среди сторонников теории карнавала является С.А. Дубровская, которая не только провела системное исследование феномена карнавализации в произведениях Гоголя, но и проанализировала его переписку [58, 60, 65–66, 68]. Отвечая на сомнения некоторых ученых в отсутствии карнавального духа в произведениях Гоголя, она указывает, что Гоголь, вводя карнавальные элементы, одновременно использует их для раскрытия «разобщенности, раздробленности толпы» в обществе [68, с. 316]. Этот кажущийся противоречивым способ применения составляет уникальную особенность гоголевской карнавализации.

Вопрос о том, как автор устанавливает связи с читателем через определенные нарративные стратегии, рассматривается в работах Н.Е. Гениной [37] и С.А. Ярового [187]. В.Ш. Кривонос в монографии «Проблема читателя в творчестве Гоголя» с помощью бахтинского учения о смеховой культуре интерпретирует отношения между читателем и писателем. Он считает, что «гоголевскому смеху нужны были единомышленники», подчеркивая, что смех не может существовать в отрыве от своей аудитории [100, с. 21]. Напротив, Т.Б. Налетова считает, что смеховое слово играет

второстепенную роль в отношениях между читателем и писателем [См.: 124, с. 145].

Помимо того, карнавальные явления в произведениях Гоголя привлекают внимание зарубежных ученых Л. Хеллер [243], Д. Гасперетти [240]. Японский ученый Юкиеси Иноуэ анализирует карнавальные мотивы «Носа» в лингвистическом ключе, уделяя особое внимание проявлению карнавализации на структурном уровне текста. Основной акцент в исследовании делается на том, как звуковые преобразования служат выражению карнавальной темы [90]. Следует отметить, что Чжан Цзяньхуа обобщает гоголевскую карнавальную традицию в трех аспектах: во-первых, внимание к мирскому, материальному, физиологическому, телесному и другим формам земного бытия; во-вторых, включение множества элементов русской народной культуры; в-третьих, выражение авторской сатиры на абсурдную действительность и нравственного стремления к религиозному обновлению через создание образов юродивых [См.: 224, с. 11–13].

Критическое переосмысление восходит к 1974 году, когда Ю.М. Лотман четко выразил сомнения в отношении теории Бахтина. Он выступил против односторонней интерпретации произведений Гоголя через карнавальную традицию, призывая исследователей обращать внимание на другие культурные и философские источники гоголевского смеха. Ученый указал, что уникальность творчества Гоголя во многом проистекает из его особого положения на пересечении православной культурной традиции и западной карнавальной культуры – этот культурный конфликт глубоко повлиял на его понимание комического и творческую практику [См.: 109, с. 131–133]. Параллельно В.Н. Турбин предложил альтернативную интерпретацию: исходя из эстетических характеристик, он указал, что в творчестве Гоголя наблюдается не столько карнавализация, сколько эстетика барокко [См.: 170, с. 24–31].

Ю.В. Манн, признавая наличие карнавальных элементов в творчестве Н.В. Гоголя, указал на явление отступления от карнавала. Полемизируя с

прямолинейным применением концепции М.М. Бахтина к творчеству Гоголя (то есть с идеей полного наследования карнавальной традиции), Ю. Манн отмечает: «М. Бахтин <...> склонен был, кажется, отвечать на этот вопрос утвердительно. <...> Однако сегодня уже наметилась тенденция сделать самые кардинальные выводы насчет карнавального Смеха Гоголя и сходства его с художниками Ренессанса» [115, с. 14]. По мнению исследователя, такой подход нуждается в критическом пересмотре. В подтверждение своей позиции Манн анализирует финал «Сорочинской ярмарки», где он обнаруживает два важных момента, явно противоречащих карнавальной традиции: танцы старух представляют собой «механическую имитацию жизни, предвещающую столь значащие для зрелого Гоголя моменты мертвенностя, автоматизма, омертвения – весь комплекс мотивов “мертвых душ”»; вопреки бахтинскому принципу («На карнавале нет ни гостей, ни зрителей, все участники, все хозяева»), в повести появляется «сторонняя точка зрения – повествователя» [115, с. 16–17].

Эта критическая линия получила развитие у И.И. Гарина, который поставил вопрос: «М.М. Бахтин находил у Гоголя народную смеховую культуру и раблезианскую карнавальную традицию. Но был ли смех Гоголя (впрочем, как и Рабле) “светлым”, “высоким”. Совместимы ли мертвые души и омертвение вообще с карнавалом?» [36, с. 82]. И.З. Серман вступил в прямую научную полемику с Бахтиным. Он настаивает на том, что исследование феномена смеха у Гоголя следует соотносить не с карнавальной традицией, а рассматривать в контексте западноевропейской религиозной культуры [См.: 154, с. 162–165].

Современный исследователь Е.А. Радь в анализе «Вечера накануне Ивана Купала» обнаруживает черты «антикарнавала» и «антиповедения». Она указывает, что в повести присутствуют явные признаки отклонения от карнавала, что свидетельствует о доминировании индивидуального над всенародным, приводящем гоголевских героев к жизненной трагедии [См.: 144, с. 33–34].

Б.А. Максимов в своем исследовании ввел понятие «псевдокарнавала», доказывая, что при изображении Невского проспекта Гоголь хотя и использует художественные приемы, сходные с карнавальными, при этом писатель занимает четко критическую позицию по отношению к этому городскому «карнавалу». В отличие от подлинного народного карнавала, представление на Невском проспекте лишено настоящей жизненной силы, телесности и спонтанности, а характеризуется искусственностью и фальшью. Этот городской карнавал утратил присущие истинному карнавалу функции обновления и ниспровержения, представляя собой лишь ложную имитацию [112].

Что касается сомнений в коллективных характеристиках карнавала, то здесь важное значение имеют исследования О.П. Стасенко. Она считает, что карнавализация в произведениях Гоголя отличается от традиционной модели карнавала. Эта трансформация главным образом обусловлена социокультурным процессом отделения индивида от народного целого, что приводит к разделению личной и коллективной воли [160].

По мнению А.И. Иваницкого, Гоголь не столько наследовал традиционную карнавальную культуру, сколько заново интерпретировал отношения человека и мира с точки зрения природного начала [83; 84; 86]. Исследователь утверждает, что карнавал в его произведениях – это скорее взрыв природных сил, а не искусственное праздничное торжество [83, с. 36]. Развивая эту мысль и полемизируя с концепцией Бахтина, Иваницкий указывает на существенное различие между Гоголем и Рабле. Оно заключается в романтическом восприятии Гоголем волшебной, олицетворенной природы, которое проявляется в его раннем творчестве. Как пишет ученый, именно это отличает его от Рабле: «В отличие от Рабле, смеховое начало Гоголя соединяет в вещи культуру и природу в поле блаженного народного бытия на границе с материю-землей, – ограждая от невозвратного углубления в нее» [83, с. 23].

Если предыдущие ученые в той или иной степени признавали влияние карнавальной традиции на произведения Гоголя или допускали применение бахтинской теории карнавала к произведениям Гоголя, то точка зрения зарубежного исследователя Мэтью Уокера является радикальной. Он считает, что Гоголь – не воплотитель карнавала, а враг карнавала, что конкретно проявляется в разрушительном вторжении аллегории в якобы органический и символический политический порядок. Эта точка зрения прямо помещает Гоголя на противоположную сторону от карнавальной традиции [246].

Таким образом, существующие исследования показывают, что Гоголь является не простым наследником карнавальной традиции и не полным ее отрицателем, а творческим преобразователем. На основе наследования традиции народной смеховой культуры он вплетает в нее тревогу современности, религиозное чувство и пробуждение индивидуальности. Несмотря на обилие исследований, проблема остается дискуссионной. Большинство работ либо механически применяют бахтинскую концепцию к Гоголю, либо полностью отрицают значимость карнавальной традиции для его творчества. Отсутствует целостный подход, который рассматривал бы феномен карнавализации у Гоголя как динамический процесс трансформации, включающий различные и даже противоположные стадии.

ГЛАВА 2. КАРНАВАЛЬНОЕ НАЧАЛО В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ Н.В. ГОГОЛЯ¹

При исследовании феномена карнавализации в произведениях Н.В. Гоголя необходимо учитывать, что концепция карнавала М.М. Бахтина, как отметил Ю.В. Манн, «прежде всего описывает дух карнавала, идею карнавала» [115, с. 443], а не буквальное воспроизведение карнавальной действительности. Иными словами, внешние формы карнавала – это представления, обряды и площадное слово, которые являются лишь видимым проявлением карнавализации. Его сущность заключается в особом мироощущении, которое опрокидывает все устоявшиеся ценности. По мнению М. Бахтина, для карнавала характерна «своеобразная логика «обратности», «наоборот», «наизнанку», логика непрестанных перемещений верха и низа («колесо»), лица и зада, характерны разнообразные виды пародий и travestий, снижений, профанации, шутовских увенчаний и развенчаний» [14, с. 20]. Эта карнавальная логика находит воплощение в произведениях Гоголя на различных уровнях текста.

2.1. Роль нечистой силы в формировании карнавального мира

Карнавальность ранних произведений Гоголя не вызывает сомнений. Заметим, что названия в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» непосредственно соотносятся с праздничной тематикой, при этом «действие большинства «малороссийских» повестей развертывается на фоне или в преддверии праздника («Вечер накануне Ивана Купала», «Ночь перед Рождеством») или в особом праздничном локусе («Сорочинская ярмарка»)» [41, с. 13].

¹ Гоголевские тексты цитируются в диссертации по Полному собранию сочинений в 17 т (2009–2010, 2013) с указанием в круглых скобках тома (римскими цифрами) и страниц (арабскими цифрами).

М.М. Бахтин особо выделяет временные и пространственные характеристики карнавала. Карнавал создает специфическое праздничное время, кардинально отличающееся от повседневной реальности. В этом хронотопе возможно все: исчезают социальные различия, отменяется обычная иерархия. Однако карнавальный мир не сводится к светлому и жизнерадостному пространству народного празднества, а включает в себя не только освобождение, но и утрату привычных ориентиров, не только обновление, но и размытие границ между порядком и хаосом. Карнавальное снятие запретов может обрачиваться беспорядком, отмена иерархий – дезорганизацией, а смех – тревогой. Карнавальный хронотоп может приобретать более мрачную тональность, становясь пространством онтологической неопределенности, где мир предстает перевернутым, искаженным, лишенным устойчивых оснований.

Карнавальная логика переворачивания проявляется и в формах социальной инверсии. Так, в «Майской ночи» показательна сцена, где Левко предлагает: «Согласны ли вы побесить хорошенъко сегодня голову?» (I, 137). Это представляет собой не только вызов авторитету со стороны молодежи, но и сложную трансформацию семейных и социальных отношений. Переворачивание здесь имеет множественные уровни: во-первых, возрастную иерархию (молодые вызывают старших), во-вторых, социальное положение (низшие вызывают высших), и на самом глубоком уровне – семейную этику (сын наказывает отца, особенно примечательно, что между Левко и головой существует еще и любовное соперничество). Коллективный бунт на улицах углубляет это переворачивание: «Хлопцы бесятся! бесчинствуют целыми кучами по улицам. Твою милость величают такими словами... словом, сказать стыдно; пьяный москаль побоится вымолвить их нечестивым своим языком» (I, 143).

В «Сорочинской ярмарке» изображается любовная связь замужней женщины с поповичем. Поведение Хиври представляет собой не случайное нравственное падение, а неизбежный результат карнавальной логики: во

время карнавала все границы могут быть преодолены, все правила могут быть нарушены. Описание в «Сорочинской ярмарке» – «Волы, мешки, сено, цыганы, горшки, бабы, пряники, шапки – все ярко, пестро, нестройно; мечется кучами и снуется перед глазами» (I, 91) не только показывает внешний хаос, но и символизирует переворот в общественных отношениях. Здесь размываются границы между живым и неживым, человеческим и животным, товаром и субъектом, ценным и дешевым, при этом отсутствует любая иерархическая градация. В описании вечерних собраний: «Это у нас вечерницы! Они, изволите видеть, они похожи на ваши балы; только нельзя сказать чтобы совсем. На балы если вы едете, то именно для того, чтобы повернуть ногами и позевать в руку; а у нас соберется в одну хату толпа девушек совсем не для балу, с веретеном, с гребнями; и сначала будто и делом займутся: веретена шумят, льются песни, и каждая не подымет и глаз в сторону; но только нагрянут в хату парубки с скрыпачом подымется крик, затеется шаль, пойдут танцы и заведутся такие штуки, что и рассказать нельзя» (I, 83). Ключевой момент данной сцены заключается в мгновенном переходе от трудового порядка к карнавальному беспорядку.

Кроме того, в «Ночи перед Рождеством» Вакула, обращаясь к Оксане, приравнивает ее к матери: «Что мне до матери? ты у меня мать, и отец, и все, что ни есть дорогое на свете» (I, 174). Это стирает границы между возлюбленной и родителем, являя собой еще один пример ниспровержения родственных отношений. Параллельно происходит инверсия социальной иерархии: «Бедный дьяк не смел даже изъявить кашлем и кряхтением боли, когда сел ему почти на голову тяжелый мужик и поместил свои намерзнувшие на морозе сапоги по обеим сторонам его висков» (I, 184) (крестьянин садится на голову церковного писаря – переворачивание верха и низа, изменение статуса). Даже люди в мешках приравниваются к мусору, который нужно вынести перед праздником: «Завтра праздник, а в хате до сих пор лежит всякая дрянь. Отнести их в кузницу» (I, 184) (содержимое мешков называют дрянью, хотя мы знаем, что в мешках находятся не вещи, а люди). В «Старосветских

помещиках» социальная иерархия существует лишь номинально. Товстогубы не управляют своим имением: слуги воруют, мужики растаскивают забор, приказчик обманывает. Это не просто бытовая беспечность, но карнавальное состояние, где границы между господином и служой размыты. Значимо, что Товстогубы считают такое положение дел нормой. Более того, их благодушие по отношению к ворующим слугам создает атмосферу карнавального изобилия, где кража не воспринимается как преступление, потому что в мире избытка отсутствует сама концепция собственности.

В «Вечере накануне Ивана Купала» автор достигает комического эффекта через контрастные сопоставления: «ему почудился он громче, чем удар макогона об стену, которым обыкновенно в наше время мужик прогоняет кутью, за неимением фузей и пороха» (I, 117). Противопоставление «макогона» и «фузей и пороха» создает пародийный эффект: обыденное орудие уподобляется грозному оружию, а само применение оружия для изгнания кутыи абсурдно и комично. Образ Ивана Никифоровича в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» гиперболизирован до крайности: «У Ивана Никифоровича <...> шаровары в таких широких складках, что если бы раздуть их, то в них можно бы поместить весь двор с амбарами и строением» (II, 454). Одновременно имена персонажей, напоминающие прозвища и связанные с телесным, материальным низом (Довгочхун, Пупопуз, Голопуз), непосредственно принадлежат народно-смеховому миру. История о том, как свинья Ивана Ивановича украла челобитную Ивана Никифоровича и поэтому предстала перед судом, носит сатирический характер, что явно представляет собой пародию на судебную систему. Комическая кульминация этого эпизода заключается в том, что в разговоре городничего с Иваном Ивановичем бурая свинья превращается из преступника в рождественскую колбасу, поскольку жена городничего Аграфена Трофимовна – большая любительница колбасы.

Ключевую роль в формировании карнавальной атмосферы играет присутствие нечистой силы¹, которая выступает не просто участником, но и архитектором карнавального мира. Именно наличие нечистой силы усиливает карнавальность, поскольку привносит хаос и нарушает установленный порядок.

Как правило, народные праздники или обрядовые действия выступают носителями карнавального пространства, при этом свадьба выступает как особый карнавальный локус. Согласно Ю.В. Манну, свадьба становится указанием на «новую ступень» жизни, «новый узел в вечно текущем и неостановимом общем потоке» [115, с. 14]. «Праздник, связанные с ним поверья, его особая атмосфера вольности и веселья выводят жизнь из ее обычной колеи и делают невозможное возможным (в том числе и заключение невозможных ранее браков)» [14, с. 511–512]. В карнавальной системе открываются возможности для преодоления социальных барьеров. Любовь под покровительством карнавала обретает силу противостоять социальным оковам. Свадебная церемония не только празднует зарождение новой жизни, но и символизирует преображение прежней идентичности.

В описании подготовки к свадьбе в «Вечере накануне Ивана Купала» – «Поляку дали под нос дулю, да и заварили свадьбу: напекли шишек, нашли рушников и хусток, выкатили бочку горелки; посадили за стол молодых; разрезали коровай; брякнули в бандуры, цимбалы, сопилки, кобзы – и пошла

¹ Говоря о творческой эволюции Гоголя, К.В. Мочульский отмечает: «Следующий шаг – окончательный разрыв с народной фантастикой и перенесение проблемы в плоскость современной, вполне реальной действительности. Демонические силы развоплощаются; рога, копыта и мордочки с пятаком исчезают. Мы в мире взрослых и образованных людей, которые в черта не верят. Отныне Гоголь будет изображать не веселую суматоху, поднимаемую “бесовским пламенем”, а невидимые глазом “порождения злого духа, возмущающие мир”» [122, с. 16–17]. И.А. Виноградов развивает эту мысль, усматривая в наблюдении Мочульского «“переход” Гоголя, после создания повести “Вий”, от изображения конкретных демонических образов к изображению невидимого “демонизма” самой действительности» [26, с. 113–114]. Следует подчеркнуть, что в данной главе речь идет именно о конкретных демонических образах (черт, ведьмы, колдуны), непосредственно участвующих в сюжете, в отличие от невидимого демонизма, проявляющегося на уровне подтекста.

потеха...» (I, 122) – обнаруживается сходство свадебных приготовлений с традиционными пиршественными обычаями. Особенно показательна сцена переодевания: «Начнут, бывало, наряжаться в хари – боже ты мой, на человека не похожи! Уж не нынешних переодеваний, что бывают на свадьбах наших. <...> Смех нападет такой, что за живот хватаешься. Пооденутся в турецкие и татарские платья: все горит на них, как жар... А как начнут дуреть, да строить штуки... ну, тогда хоть святых выноси. <...> Шум, хохот, ералаш поднялся, как на ярмарке» (I, 122).

Заметим, что в «Вечерах...» свадьбы совершаются при участии нечистой силы (за исключением «Страшной мести» и «Ивана Федоровича Шпоньки и его тетушки»). По мнению А.Х. Гольденберга, в «Вечерах...» присутствует множество героев-сирот: «Грицько (“Сорочинская ярмарка”), Петро (“Вечер накануне Ивана Купала”) – круглые сироты. Полусироты – Левко (“Майская ночь”), Вакула (“Ночь перед Рождеством”), Катерина (“Страшная месть”). И даже Иван Федорович Шпонька – сирота, находящийся под покровительством своей тетушки» [41, с. 19]. Сиротство героев изначально придает свадьбам у Гоголя печать обреченности на неудачу, поскольку сироты в народной обрядности являются нечистыми существами, которым запрещено участвовать в свадебном обряде.

Характерно, что в «Ночи перед Рождеством» кража месяца чертом не разрушает карнавальное веселье, а создает условия для его развития. Темнота не только не препятствует святочным гуляньям, но даже придает им особую прелест: возникающая путаница и хаос становятся источником дополнительного комизма. Колядование продолжается, парубки не прекращают веселья, а невозможность различить лица и предметы порождает карнавальную неразбериху, усиливающую праздничную атмосферу. Более того, именно темнота делает возможной комедию с Солохой: в ее хате под покровом ночи разворачивается фарсовая ситуация с множественными ухажерами: дьяком, головой, казаком, каждый из которых вынужден прятаться в мешок при появлении следующего. Эта карнавальная драма

многоугольной любви, где представители власти и церкви оказываются в унизительном положении, была бы невозможна при свете дня.

Как известно, ночь накануне Ивана Купала, как и ночь перед Рождеством считалась временем «наибольшего разгула нечистой силы» [31, с. 363], М. Бахтин говорит о народно-карнавальном духе «Вечеров на хуторе близ Диканьки», в которых важное место занимает нечистая сила, «глубоко родственная по характеру, тону и функциям веселым карнавальным видениям преисподней и дьяблериям» [14, с. 512]. Для понимания роли нечистой силы в карнавальной системе Гоголя особенно важно замечание А.И. Иваницкого о специфике русской карнавальной традиции: «в русском народно-традиционном сознании бесовский мир был не просто потусторонним (иным), но “зазеркальным”: представлял “правильный” (русский, православный и социально упорядоченный) мир “наоборот”, но при этом был мнимым, а потому – смеховым, утверждая реальный “от противного”» [84, с. 202]. Демоническое присутствие создает «зазеркальный» мир, в котором нормативный порядок предстает в инвертированном виде. Независимо от того, идет ли речь о людях, предметах или демонических силах – все они оказываются в состоянии равенства. Именно в этом состоянии пограничной неопределенности Н.В. Гоголь характеризует всех присутствующих как «чудовище», намекая на их выход за пределы повседневной идентификационной парадигмы и превращение в некую новую, гибридную форму существования. Авторское замечание о том, что на ярмарке все «ходило вверх ногами» (I, 89) – формулировка, представляющая собой не просто изображение физического переворота пространства, но и метафору тотального опрокидывания ценностной системы. Этот «зазеркальный» мир реализуется через несколько взаимосвязанных механизмов карнавализации.

Этот прием пространственного переворачивания реализуется в разных формах и на разных уровнях текста. А.Х. Гольденберг справедливо отмечает, что такие «“перевернутые”, зеркальные изображения будут возникать на всем протяжении творческого пути Гоголя в ряду инвариантных пространственных

моделей его художественного мира» [41, с. 52]. Показательна в этом отношении сцена с зеркалом Пааски в «Сорочинской ярмарке»: «встала она, держа в руках зеркальце, и, наклоняясь к нему головою, трепетно шла по хате, как будто бы опасаясь упасть, видя под собою вместо полу потолок с накладенными под ним досками, с которых низринулся недавно попович, и полки, уставленные горшками» (I, 110). Напряженное состояние Пааски – это не только физический страх падения, но и тревога перед утратой стабильности привычного мира. Подобное познавательное смятение носит не только сенсорный, но и концептуальный характер: прием зеркального переворачивания заставляет читателя переосмыслить отношения между реальностью и иллюзией, подлинным и ложным, верхом и низом. Кроме того, водная стихия выполняет прежде всего функцию зеркала, создающего эффект удвоения и переворачивания мира.

В произведениях Гоголя, таких как «Ганц Кюхельгартен», «Майская ночь...» и «Страшная месть», водная поверхность удваивает небесный свод, создавая ощущение безграничности пространства. В этих случаях зеркальное отражение носит преимущественно статический характер: водная гладь функционирует как неподвижное зеркало, в котором космос обретает свое перевернутое подобие. В «Сорочинской ярмарке» переход крестьян через реку Псел сопровождается описанием перевернутого мира: «небо, зеленые и синие леса, люди, возы с горшками, мельницы – все опрокинулось, стояло и ходило вверх ногами, не падая в голубую прекрасную бездну» (I, 89). Здесь мотив переворачивания приобретает динамический характер: отражение не статично, оно «стоит и ходит», создавая эффект балансирования между реальностью и ее двойником. Движение отраженных объектов «вверх ногами» создает парадоксальное ощущение устойчивости невозможного, превращая водную поверхность в пространство, где законы гравитации и логики оказываются временно отменены.

Водная стихия, однако, не ограничивается функцией зеркального отражения. В повестях «Майская ночь» и «Вий» она приобретает

дополнительные, более сложные значения: становится границей между миром людей и иным миром. В «Майской ночи» водная поверхность пруда отделяет мир живых от царства мертвых: мачеха-русалка, обитающая в водной глубине, сохраняет связь с человеческим миром, но принадлежит уже иному пространству. Показательно, что эта граница допускает пересечение: главный герой встречается у водной границы с обитательницами иного мира. В повести «Вий» водная стихия становится не только границей, но и средством трансформации. Ведьма обретает облик прекрасной панночки именно в водной среде – купаясь в реке; философ Хома Брут видит в воде мистические видения, раскрывающие скрытую сущность явлений.

Механизм переворачивания низа и верха в произведениях Гоголя тесно связан с трансформацией мужской и женской гендерной идентичности¹. Это проявляется в изображении могущественных женщин и слабых мужчин. Ю.В. Кондакова называет это «андрогинными именами», указывая: «Своеобразное карнавальное переодевание словно присутствует в ряде имен Н.В. Гоголя и М.А. Булгакова. Имена женщин, которыми наделяются

¹ Следует отметить, что в позднем творчестве Гоголя также наблюдается мотив гендерной инверсии. В «Риме» особенно примечательно описание того, как мастер Петручьо «разорвал на себе юбку и последний платок жены, нарядясь женщиной» (III, 212). В «Носе» эта инверсия приобретает символический характер: в рамках пародийной религиозной логики (где нос уподобляется Спасителю), Ковалев принимает на себя традиционно женскую функцию деторождения. В «Женитьбе» и во втором томе «Мертвых душ» традиционно женскую роль свахи берет на себя Кочкирев и Чичиков. Наиболее показательным примером в «Мертвых душах» служит манипулирование именем «Елизавета Воробей». Собакевич намеренно добавляет к женскому имени «Елизавета» твердый знак «ъ», характерный для мужских форм, записывая как «Елизаветъ» и тем самым успешно вводя в заблуждение Чичикова. Посредством простого графического изменения Собакевич смог изменить восприятие Чичиковым пола крепостной, тем самым повлияв на ход сделки. Подобное манипулирование выходит за рамки индивидуального обмана и отражает зависимость всего общества от устоявшихся гендерных стереотипов. Гнев Чичикова при обнаружении истины – «Это что за мужик: Елизавета Воробей. Фу ты пропасть: баба! Она как сюда затесалась? Подлец, Собакевич, и здесь надул» (V, 132) – не только выражает его личное разочарование, но и обнажает закостенелость традиционных гендерных представлений. Еще более развернуто размытие гендерных границ представлено в эпизоде первой встречи Чичикова с Плюшкиным. Писатель намеренно затягивает процесс гендерной идентификации: Чичиков замечает ругань неизвестной персоны, которая «начала вздорить с мужиком». «Долго он не мог распознать, какого пола была фигура: баба или мужик. <...> Ой, баба! – подумал он про себя и тут же прибавил: – Ой, нет! – Конечно, баба! – наконец сказал он, рассмотрев попристальнее» (V, 111).

мужчины, и, наоборот, женские имена с «мужским элементом» мы будем называть именами-андрогинами» [250].

В «Сорочинской ярмарке» прозвище Солопия Черевика содержит женский элемент («черевик» означает башмачок), что намекает на его подчиненное положение перед властной женой. Эта фамилия с женской окраской намекает на его положение «под каблуком» у сильной жены¹. Его жена даже ругает его и его друзей: «Эх вы, бабы! бабы!.. Разве вы козаки? разве вы мужчины? Вам бы дали в руки веретено да посадили прядь за гребнями!» (I, 102). Социальные последствия подобного гендерного переворачивания проявляются в перераспределении семейной властной структуры. Именно из-за своей властной мачехи Параски впервые попадает на ярмарку только в восемнадцать лет. В традиционном обществе социальная жизнь дочери обычно контролируется отцом, но здесь подлинным лицом, принимающим решения, является мачеха с мужскими чертами.

В повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» гендерная инверсия получает отражение в образе Василисы Кашпоровны, которая при встрече с племянником «почти подняла его на руках» (II, 256). Физические характеристики тетушки убедительно свидетельствуют о гендерном переворачивании: «рост она имела почти исполинский, дородность и силу совершенно соразмерную», настолько выраженные, что автор замечает – «ей более всего шли бы драгунские усы и длинные ботфорты». Психологическое воздействие ее маскулинности оказывается столь интенсивным, что «все мужчины чувствовали при ней какую-то робость и никак не имели духу сделать ей признание» (II, 256–257). Данная характеристика функционирует не просто как портретная деталь, но и как опровержение гендерных понятий: традиционно мужские атрибуты – физическая мощь, властные полномочия и способность к принуждению, здесь узурпируются женским персонажем.

¹ При всей властности мачехи Грицько все же бросил в нее грязь, запачкав ее одежду, что также отражает механизм переворачивания: «но парубок не хотел, кажется, кончить этим: не думая долго, схватил он комок грязи и швырнул вслед за нею. Удар был удачнее, нежели можно было предполагать: весь новый ситцевый очипок забрызган был грязью» (I, 90).

Подобное перераспределение мужских качеств представляет собой явное нарушение патриархальной иерархии.

Более того, фамилия Василисы Кашпоровны, которая ассоциируется со «шпорами», носит мужские черты, а фамилия ее племянника Ивана Феодоровича Шпоньки носит женские черты, поскольку она происходит от предмета женского рода, значение которого проясняется в гоголевском «Лексиконе малороссийском»: «Шпонька, запонка». Эта ассоциация с предметом женского гардероба намекает на феминизацию мужского персонажа. В «Старосветских поместьях» формально Афанасий Иванович является главой семьи и хозяином имения, но фактически вся жизнь усадьбы организована Пульхерией Ивановной, именно она – центр, вокруг которого вращается весь мир. После смерти Пульхерии Ивановны Афанасий Иванович буквально теряет способность к самостоятельной жизни.

Заметим, что гендерная инверсия непосредственно связана с появлением нечистой силы. При столкновении с ужасающей красной свиткой и свиной рожей: «Кум, выведенный из своего окаменения вторичным испугом, пополз в судорогах под подол своей супруги» (I, 103). Мужчина полностью утрачивает традиционную роль защитника, обращаясь за защитой к женщине. Этот образ под подолом жены представляет собой не только описание мужской трусости, но и символ полного опрокидывания гендерных властных отношений. Гендерное переворачивание пространственных позиций еще более углубляет этот эффект: «– Так, как будто бы два человека: один наверху, другой внизу; который из них черт, уже и не распознаю! – А кто наверху? – Баба! – Ну вот, это ж то и есть черт» (I, 104). Наверху находится женщина, и этот диалог связывает верхнее положение женщины с дьявольской идентичностью, что отражает как страх перед женской властью, так и тревогу из-за переворачивания традиционного гендерного порядка. Гендерную инверсию в речи Хиври отмечает С.В. Синцова, указывая, что «в монологе Хиври мужчины уподоблены женщинам, а чуть дальше красную свитку, носимую мужчинами, примеряет перекупка». Подобный «мотив ряжения мужчин в

женщин и наоборот опять-таки характерен как для фольклора, так и для литературной традиции» [156, с. 263].

Профанация сакрального реализуется через систематическое нарушение героями церковных установлений, что создает карнавальное смешение высокого и низкого. И.А. Виноградов в комментарии отмечает, что «одним из основополагающих мотивов “Вечеров на хуторе близ Диканьки” является тема отпадения человека от данного ему Божественного откровения – тема преступления христианских заповедей ради пустых – продиктованных тщеславием и гордостью – светских приличий, или же нарушение заповедей ради плотских, греховных удовольствий» (I, 506). В «Ночи перед Рождеством» обнаруживается недолжное поведение героев в день самого строгого поста – Рождественского сочельника [См.: 29, с. 16–23].

В «Сорочинской ярмарке», по мнению И.А. Виноградова, действие происходит во время Успенского поста. Основное внимание уделяется нарушению поста, о чем свидетельствует диалог, в котором попович говорит о «приношениях» мирян и рассчитывает на сладостные приношения от Хавроны Никифоровны. Эта подмена благочестивых пожертвований греховными удовольствиями подчеркивает, что смысл поста для героя полностью утрачен [См.: 22, с. 328]. В «Вечере накануне Ивана Купала» главные герои сознательно нарушают церковные предписания без какого-либо дьявольского принуждения. Внешний облик Пидорки демонстрирует намеренное пренебрежение библейскими заповедями о скромности женского убранства. Ее «шитый золотом кунтуш» (I, 117) и яркие наряды противоречат христианским требованиям к подобающей женской одежде [См.: 22, с. 333], что свидетельствует о предпочтении мирской красоты духовной чистоте. Вместо участия в заутрене Петро предпочитает проводить время в сельском шинке «в такую пору, когда добрый человек идет к заутрене» (I, 118). Кроме того, сакральная еда становится инструментом угрозы: «Слушай, паноче! <...> знай лучше свое дело, чем мешаться в чужие, если не хочешь, чтобы козлиное горло твое было

залеплено горячею кутьею» (I, 116). Традиционно кутья употребляется в постные дни перед Рождеством, но в карнавальном контексте она превращается в оружие.

В «Ночи перед Рождеством» церковный дьяк обращается к Богу ради своих непристойных помыслов: «Ради Бога, добродетельная Солоха <...> дрожа всем телом. – Ваша доброта, как говорит писание Луки глава трина... трин... Стучатся, ей-Богу, стучатся! Ох, спрячьте меня куда-нибудь» (I, 183). Примечательный парадокс состоит в том, что посещение Солохи ее ухажерами происходит именно в период Рождественского сочельника. Намерение этих персонажей отправиться на кутью к дьяку, где помимо ритуального блюда будет водка и «много всякого съестного» (I, 169), резко контрастирует с религиозными требованиями этого времени. Слова казака Чуба: «Там теперь будет добрая попойка!» (I, 170) еще более подчеркивают неподобающее поведение в святой день.

В «Пропавшей грамоте» поведение главного героя вступает в явное противоречие с религиозными предписаниями. Несмотря на то, что действие разворачивается во время поста, он сознательно нарушает запрет на скромную пищу. Примером служит сцена застолья, где дед, оказавшись в пекле, с удовольствием поедает свинину и колбасу: «Ну, это еще не совсем худо, – подумал дед, завидевши на столе свинину, колбасы, крошеный с капустой лук и много всяких сластей, – видно, дьявольская сволочь не держит постов» (I, 160). В «Иване Федоровиче Шпоньке и его тетушке» также наблюдается равнодушие к церковному посту, Иван Федорович «заблаговременно запасся двумя вязками бубликов и колбасою и, спросивши рюмку водки... начал свой ужин...» (I, 252). Вскоре к постоялому двору подъезжает сосед Шпоньки, помещик Григорий Григорьевич Сторченко, который также, не обращая внимания на значение христианского поста, начинает ужинать курицей.

Более того, в «Вии» наблюдается мотив профанации сакрального, который проявляется в карнавальном снижении образа заступника веры –

местом рождения Хомы становится хлев: «Старуха разместила бурсаков: ритора положила в хате, богослова заперла в пустую камору, философи отвела тоже пустой овечий хлев» (II, 142). Таким образом, священная религиозная миссия связана с низменным животным пространством, создавая абсурдный контраст между религиозным и мирским.

Нечистая сила осуществляет формирование карнавального мира через прямое искушение героев, побуждая их к нарушению религиозных заповедей. Ярким примером прямого искушения нечистой силой может служить сюжет в «Сорочинской ярмарке», где, чтобы добиться согласия Черевика на брак с Параской, Грицько не гнушается обратиться за помощью к колдуну-цыгану, нарушая христианские заповеди, запрещающие обращение к колдовству. Он пытается достичь цели посредством магического обмана и хитрости, что не только противоречит нравственным принципам честности, но и означает отступление от священных наставлений ради удовлетворения личных желаний. В «Вечере накануне Ивана Купала» демоническое искушение приобретает более сложную форму. Появление Басаврюка создает особое психологическое напряжение: селяне испытывают к нему одновременно страх и ощущают неспособность ему противостоять. Такая противоречивая реакция обнажает двойственную природу карнавальной свободы – она воплощает как освобождение от оков, так и притяжение неведомой опасности.

Образ Басаврюка мало отличается от образа обычного казака, однако принципиальное различие состоит в его внезапных переходах от «низа» к «верху»: «Гуляет, пьянствует и вдруг пропадет, как в воду... Там, глядь – снова будто с неба упал... Понаберет... козаков: хохот, песни, деньги сыплются, водка как вода...» (I, 115). Эта способность свободно перемещаться между мирами и социальными состояниями воплощает карнавальную логику отмены границ и иерархий. Еще более значимо то, что Басаврюк «на Светлое Воскресение не бывал в церкви...» (I, 116) – деталь, маркирующая его окончательный разрыв со священным порядком. Басаврюк

как представитель нечистой силы демонстрирует модель существования вне церковных установлений, более того – процветания в таком состоянии, что само по себе становится формой искушения для других персонажей.

Именно под прямым воздействием Басаврюка – дьявола в человеческом обличье – выбор Петра становится понятным: столкнувшись с брачными препятствиями, обусловленными имущественным неравенством, он решается на сделку с нечистой силой ради обретения богатства, не гнушаясь даже убийством ребенка. Он не только нарушает церковные запреты, но и переворачивает основы человеческой морали. Любовь, традиционно связанная с созиданием жизни, оборачивается убийством; стремление к браку ведет к детоубийству; желание счастья достигается через преступление.

Подобная ситуация также находит отражение в «Ночи перед Рождеством»: при столкновении с неудачей в любви Вакула сначала задумывается о самоубийстве, а затем напрямую ищет помощи у нечистой силы. И вновь карнавальная логика диктует переворачивание: в священную ночь Рождества герой обращается не к Богу, а к черту; желание угодить возлюбленной оборачивается готовностью погубить душу. Примечательно, что в повести этот карнавальный переворот получает комическое разрешение: черт оказывается побежденным, но сам факт обращения к нему свидетельствует о проникновении карнавальной логики в сознание героя.

Таким образом, профанация сакрального через непосредственное искушение нечистой силой реализует центральный карнавальный принцип, где демоническое вытесняет божественное, запретное становится допустимым, а нарушение заповедей превращается в стратегию достижения целей. Демоническое присутствие создает карнавальное пространство, в котором сделка с нечистой силой становится способом решения жизненных проблем.

Демоническая способность к метаморфозе создает особую карнавальную атмосферу всеобщей маскировки и сокрытия истинной сущности. Если в

традиционном карнавале маска представляет собой временное притворство, осознаваемое как игра, то демоническая метаморфоза у Гоголя представляет собой подлинное превращение, стирающее границу между подлинным и мнимым. В ранних повестях эта способность нечистой силы к трансформации становится архетипом всеобщего сокрытия. Подобное переодевание (ряжение) не только создает карнавальную атмосферу смешения реальности и фантастики, но и воплощает принцип карнавального переворачивания [См.: 41, с. 90].

В «Сорочинской ярмарке» появляется «сатана в костюме ужасной свиньи», Басаврюк предстает дьяволом в человеческом образе, мать Вакулы Солоха оборачивается ведьмой в «Ночи перед Рождеством», черт способен свободно изменить собственную внешность: «Черт в одну минуту похудел и сделался таким маленьким, что без труда влез к нему в карман» (I, 198). В «Страшной мести» отец Катерины скрывает свою колдовскую сущность. Подобные ситуации включают также превращение дочери пана писаря в утопленницу, ее мачехи в ведьму, а затем снова в утопленницу. Мачеха-ведьма ночью превращается в кошку, утром возвращается в человеческий облик. В «Вечере накануне Ивана Купала» наблюдаются многоступенчатые превращения ведьмы в собаку, кошку, сгорбленную старушку. В «Пропавшей грамоте» способностью к превращению обладают не только персонажи, но и связанные с нечистой силой предметы – карты, которые подсунули герою черти. В «Вии» панночка оборачивается прекрасной девушкой и отвратительной старой ведьмой. В этом пространстве персонажи словно скрываются за масками, оставаясь неуловимыми.

Присутствие нечистой силы порождает особую функцию фамильярно-площадной речи в карнавальном мире Гоголя. С одной стороны, она становится инструментом карнавального уравнивания социальных иерархий, наиболее ярко это проявляется в языковом выборе казака при обращении к императрице в «Ночи перед Рождеством», когда он намеренно

использует самое грубое мужицкое наречие. Подобный языковой выбор представляет собой осознанную карнавальную тактику, устанавливающую возможности равноправного диалога на лингвистическом уровне. Гоголевский бранный дискурс демонстрирует также особое внимание к семейным отношениям: «Нечестивец! поди умойся наперед! Сорванец негодный! Я не видала твоей матери, но знаю, что дрянь! и отец дрянь! и тетка дрянь! Столетней! что у него молоко еще на губах...» (I, 90). Аналогично в «Майской ночи»: «Провалитесь, проклятые сорванцы! – кричал голова, отбиваясь и притопывая на них ногами. – Что я вам за Анна! Убирайтесь вслед за отцами на виселицу, чертовы дети! Поприставали, как мухи к меду! Дам я вам Ганны...» (I, 134). Подобные инвективы зачастую затрагивают родственные связи, отражая деконструкцию традиционной семейной иерархии карнавальным словом. С другой стороны, фамильярно-площадная речь служит защитным механизмом против демонического. Брань как компонент гоголевского языкового искусства демонстрирует способность бороться с нечистой силой. По наблюдениям Е.А. Сафрон, фамильярно-площадная речь, свойственная представителям низших общественных слоев, выступает в качестве защитного механизма самосохранения [См.: 152, с. 57]. Брань часто связывается с нечистой силой, становясь инструментом самозащиты: «Чтоб ты подавился, негодный бурлак! Чтоб твоего отца горшком в голову стукнуло! Чтоб он подскользнулся на льду, антихрист проклятый! Чтоб ему на том свете черт бороду обжег» (I, 90).

Анализ ранних произведений Н.В. Гоголя демонстрирует, что нечистая сила выступает не просто декоративным элементом фольклорной стилизации, но структурообразующим фактором карнавальной системы. Демоническое в мире Гоголя – это не внешняя угроза, а внутренний принцип организации художественной реальности, создающий условия для тотального переворачивания. Присутствие нечистой силы осуществляет двойное воздействие: через прямое искушение героев, побуждая их к нарушению религиозных заповедей, и через создание атмосферы «зазеркального» мира, в

котором происходит опрокидывание всех норм – социальных, гендерных, этических.

2.2. Карнавализованный рассказчик в «Вечерах на хуторе близ Диканьки»

Фигура рассказчика в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» является ключом к пониманию карнавализованного характера произведений. Эти персонажи являются не традиционными наблюдателями, а активными участниками и организаторами карнавального пространства, которые уникальным способом создают яркий литературный карнавальный мир.

Карнавализованная природа рассказчика прежде всего проявляется в его ярких личных характеристиках. Вместо анонимного повествователя появляется живой и колоритный образ пасечника Рудого Панько. Рассказчики у Гоголя обладают именем, яркими чертами и социальной идентичностью. Образ пасечника Рудого Панька гармонирует с радостной атмосферой карнавала, он выступает не в роли высокомерного авторитета, а в качестве носителя народной карнавальной традиции.

Важно, что рассказчики «Вечеров...» воспринимают свои, казалось бы, абсурдные сказочные истории не как субъективные вымыслы, а как неотъемлемую часть самой жизни. Фантастическое и реальное здесь не имеют четких границ, магия может в любой момент проникнуть в повседневную жизнь любого человека точно так же, как она вторгается в судьбы обычных украинцев в рассказах. Подобное отношение к историям само по себе обладает глубоким карнавальным смыслом: оно размывает строгие границы между рациональным и иррациональным, реальностью и фантазией, создавая открытое пространство, где возможно все.

В «Вечерах...» представлена сложная система рассказчиков. Главных фигур три: пасечник Рудый Панько¹, дьячок Фома Григорьевич и панич в гороховом кафтане – представители разных социальных слоев: простых тружеников, церковных деятелей и дворян. В карнавальном контексте эти рассказчики из разных слоев обретают равные права голоса, формируя то хоровое начало, которое объединяет все точки зрения в едином поле. Каждый привносит культурную перспективу и языковой стиль своего сословия, но эти различия существуют не для усиления социального расслоения, а для показа богатства и разнообразия человеческого опыта. Через их совместное повествование все социальные уровни равноправно участвуют в одном карнавальном пространстве, образуя подлинное диалогическое сообщество.

Более того, в произведениях есть множество второстепенных повествователей, и их присутствие делает источники историй еще более разнообразными: в «Сорочинской ярмарке» историю красной свитки рассказывает кум; в «Вечере накануне Ивана Купала» рассказ о красоте Пидорки исходит от дедовой тетки, история ее судьбы рассказана проходившим мимо казаком; в «Майской ночи» историю предания о русалке рассказывает Левко, утверждающий, что слышал ее от стариков, винокур в этой повести оправдывает свои суеверия рассказом о покойнике с галушкой в рту; в «Пропавшей грамоте» сам дед берет на себя роль рассказчика, и все развитие истории полностью строится на его воспоминаниях, а запорожец является носителем множества необычных смешных историй и присказок. История Ивана Федоровича Шпоньки и его тетушки излагается приятелем Пасечника Степаном Ивановичем Курочкой. Пасечник упоминает в предисловии ко второй части цикла ряд других своих рассказчиков: Захара Кириловича Чухопупенко, Тараса Ивановича Смачненького, Харлампия Кириловича Хлосту и Осила с позабытой фамилией. Старец-бандурист в «Страшной мести» повествует об истории казаков Ивана и Петра [См.: 22, с.

¹ В работе С.А. Дубровской показано, что фигура Рудого Панька несет в себе черты «традиционного образа шута (используются белый и рыжий цвета)» [68, с. 301].

284–285]. Подобная множественная структура создает эффект «коллективного свидетельства», где фантастические истории благодаря многочисленным подтверждениям из разных социальных слоев обретают не логическую, а эмоциональную и культурную подлинность, становясь частью коллективной памяти.

Стоит обратить внимание на использование мотива маски. Как указывает С.А. Яровой при анализе стратегии «речевых масок» в «Вечерах на хуторе близ Диканьки»: «Примеряя на себя речевую маску пасечника, Гоголь будто перевоплощается в иную речевую личность, временно играет роль этого персонажа» [187, с. 33]. Как отмечает М.П. Шустов: «Удачу Гоголя можно объяснить тем, что ему удалось нарушить безличную позицию сказителя (он же автор или соавтор сказки), заменив ее позицией конкретного рассказчика, не идентичного автору» [183, с. 13]. Эта стратегия «речевых масок» воплощает принцип слияния автора и рассказчика в единое целое: автор не разрушает позицию своего карнавализованного персонажа, их образы остаются неразделимыми. В карнавальном контексте маска имеет двойное значение: с одной стороны, она скрывает подлинную идентичность автора, позволяя Гоголю относительно безопасно выражать определенные взгляды, которые могли быть острыми для тогдашней социальной среды, с другой стороны, она наделяет автора новой идентичностью народного рассказчика, позволяя ему непосредственно участвовать в карнавале рассказа, а не быть внешним наблюдателем.

Стратегия масок особенно явно проявляется в обращении к господину в гороховом кафтане. Макар Назарович лишь раз называется по имени, чаще появляясь под описательным наименованием «господин в гороховом кафтане». Подобный способ именования отнюдь не случаен, благодаря связи с традицией шутов он приобрел игровые культурные смыслы. Согласно исследованию Т.Н. Бунчук, русская идиома «шут гороховый» выявляет устойчивую связь между горохом и шутовским началом в славянской культуре [19]. Способ обращения пасечника к этому дворянину выражает

тонкую насмешку, неизбежно заставляя читателя вспомнить о русском народном выражении «шут гороховый»¹.

Примечательно, что предисловие к «Вечерам...» открывается критическим диалогом с вымышленным читателем, и подобное структурное решение имеет глубокий смысл. Внешняя критическая перспектива заставляет повествователя занять полемическую позицию самоутверждения. Основная цель рассказчика – через собственное повествование достичь глубокого резонанса со слушателями или читателями, что по сути представляет собой стремление к пониманию и отклику. Пасечник даже предвосхищает критику читателей, в предисловии он имитирует голос критика: «Это что за невидаль: «Вечера на хуторе близ Диканьки»? Что это за «Вечера? И швырнул в свет какой-то пасичник! Слава Богу! еще мало ободрали гусей на перья и извели тряпья на бумагу! Еще мало народу, всякого звания и сброду, вымарало пальцы в чернилах! Дернула же охота и пасичника потащиться вслед за другими! Право, печатной бумаги развелось столько, что не придумаешь скоро, что бы такое завернуть в нее» (I, 82).

В процессе развертывания всего предисловия образ вымышленной аудитории постоянно изменяется, а психологическая дистанция между повествователем и аудиторией постепенно сокращается. Подобное сокращение дистанции не случайно, а является сознательным стратегическим выбором повествователя. Через этот процесс сближения читатель постепенно превращается из наблюдателя в участника, из критика в союзника, наконец становясь членом карнавального сообщества. Взаимодействие рассказчика с читателем носит карнавальный характер. Такая коммуникация устанавливает равноправный диалог. М.М. Бахтин указывал, что речь Панька построена «в

¹ В «Ревизоре» примечательна сцена затруднения Хлестакова с определением адреса Тряпичкина: «Любопытно знать, где он теперь живет – в Почтамтской или Гороховой?» (IV, 275). Еще в поэме «Мертвые души», когда речь идет о прибытии капитана Копейкин в Петербург, на глазах «Невский проспект, или там, знаете, какая-нибудь Гороховая» (V, 193). Упоминание Гороховой улицы здесь не случайно и обладает глубокой символической значимостью. В данном контексте Гороховая улица предстает как пространство, символически насыщенное мотивами маскарада и смеха.

тоне подчеркнуто фамильярной болтовни с читателями» [14, с. 512]. В предисловии к первой части пасечник обращается к читателям: «мои любезные читатели, не во гнев будь сказано (вы, может быть, и рассердитесь, что пасечник говорит вам запросто, как будто какому-нибудь свату своему или куму)» (I, 82). Рассказчик в «Майской ночи» беседует с читателем, регулярно втягивая его в повествование прямыми вопросами и репликами: «Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи! Всмотритесь в нее...» (I, 132); «Но кто такой этот голова, наделавший так много неблагоприятных для себя толков и речей <...> Покамест Каленик достигнет конца пути своего, мы, без сомнения, успеем рассказать о нем...» (I, 134). Эти диалоги, благодаря своей игровой, разговорной манере, сближают рассказчика с читателями и слушателями. Данная манера общения нарушает формальный этикет литературной коммуникации, непосредственно вовлекая читателя в доверительный круг. Аудитория превращается из пассивного получателя в активного участника повествовательного процесса, где каждый может в любое время вставить слово, возразить или расхохотаться. Подобная интонация и атмосфера создают игровое пространство, где повествователь делится историями, откровенно признавая их субъективность и приглашая к пересмотру любых утверждений. Показательно, что пасечник не только приглашает читателей выслушать истории, но и приглашает их участвовать в подлинном пиршестве: «Зато уже как пожалуете в гости, то дынь подадим таких, каких вы отроду, может быть, не ели; а меду, и забожусь, лучшего не сыщете на хуторах. <...> Приезжайте только, приезжайте поскорей; а накормим так, что будете рассказывать и встречному и поперечному» (I, 86).

Дьячок Фома Григорьевич представляет иную повествовательную перспективу. В отличие от пасечника Рудого Панько, он освещает диканьский мир изнутри, поскольку сам является частью этого мира. Данный рассказчик присутствует в «Вечере накануне Ивана Купала», «Пропавшей грамоте» и «Заколдованном месте». В то время как в первых двух текстах он ограничивается передачей услышанного от деда, в последней повести его

статус принципиально меняется – он становится одновременно и рассказчиком, и участником событий. Фома в процессе повествования часто взаимодействует с аудиторией: «Если парубок и девка живут близко один от другого... сами знаете, что выходит» (I, 117); «известно, зачем ходят к отцу, когда у него водится чернобровая дочка» (I, 118).

В «Пропавшей грамоте» особенности подобного живого взаимодействия проявляются еще отчетливее. Рассказ начинается с вопроса, предполагающего чужую речь: «Так вы хотите, чтобы я вам еще рассказал про деда? Пожалуй, почему же не потешить прибауткой» (I, 154). Еще интереснее то, что в «Заколдованным месте» рассказ с самого начала прерывается прямой речью к слушателям, и это прерывание не только не разрушает связности повествования, но и создает правдоподобную иллюзию присутствия аудитории на месте: «Да что ж эдак рассказывать? Один выгребает из печки целый час уголь для своей трубки, другой зачем-то побежал за комору. Что, в самом деле! ... Добро бы поневоле, а то ведь сами же напросились. Слушать так слушать» (I, 271). Создание ощущения присутствия участника является важной характеристикой карнавальной атмосферы.

Рассказчик как проводник карнавальной деятельности имеет главную миссию – создание смеха, через который он стремится строить и поддерживать сообщество. В.Ш. Кривонос подчеркивает, что «гоголевскому смеху нужны были единомышленники. Ведь смех не мог существовать без тех, для кого он звучал, кого он призван был возродить к новой, на принципах народной нравственности основанной жизни, кому он нес внутреннюю свободу, понимание истинно человеческих ценностей, сознание собственной правоты. И Гоголь все свои надежды обращал к тем, для кого он писал» [100, с. 21]. Стремление к единомышленникам показывает, что повествователь берет на себя важную функцию поиска и объединения карнавальных спутников. Создание и поддержание сообщества через совместный смех представляет собой одну из самых фундаментальных социальных функций карнавала.

Однако такой смех является не простым развлечением или времяпрепровождением, а культурной деятельностью с глубоким социальным значением. Посредством смеха люди могут временно освободиться от пут повседневной жизни и угнетения социальной иерархии, обрести подлинную духовную свободу. В карнавализованном контексте смех становится особым языком, универсальным символом выражения, способным преодолевать сословные границы и разрушать культурные барьеры. Благодаря общему смеху, рождается идеальное сообщество, в котором стираются реальные социальные различия.

Таким образом, рассказчики у Гоголя воплощают несколько важных аспектов карнавального духа и предвосхищают открытия современной нарратологии: они эффективно разрушают строгие границы между автором и читателем, высокой литературой и массовой литературой, письменным языком и устной традицией; создают беспрецедентное пространство равноправного диалога; через совместный смех и щедрые приглашения на пир строят подлинное карнавальное сообщество. Система повествования демонстрирует сложную иерархию голосов, где нормы стилевого поведения сказового персонажа преодолеваются, но обогащаются особой организацией повествования. Вместе с тем они искусно сохраняют способность к рефлексии, такая тонкая напряженность как раз составляет важный источник уникального художественного обаяния Гоголя.

2.3. Уязвимость карнавала и ее проявления

Карнавальный мир в изображении Н.В. Гоголя внешне преисполнен жизненной силы и динамики, однако, «даже и самое “невинное” карнавальное веселье представляет собой в конечном счете если не прямо греховное, то во всяком случае пустое, бездумное времяпрепровожденье» (I, 515). Как справедливо отмечают исследователи Ю.В. Манн, Е.А. Радь,

О.П. Стасенко¹, в радостных сценах скрываются глубинные диссонирующие элементы, обнаруживается явление отступления от карнавала или феномен антикарнавала.

Это явление представляет собой не случайный нарративный прием, а результат внутренних противоречий самого карнавала, выявляя фундаментальную уязвимость карнавальной культуры. На наш взгляд, такая дисгармония возникает из временного характера карнавала. «В противоположность официальному празднику карнавал торжествовал как бы временное освобождение от господствующей правды и существующего строя, временную отмену всех иерархических отношений, привилегий, норм и запретов» [14, с. 18]. Его существование обречено на краткосрочность, что придает ему естественную уязвимость: любое незначительное воздействие может мгновенно нарушить это хрупкое равновесие.

Прежде всего, уязвимость карнавала проявляется в сложных отношениях с нечистыми силами. А.Х. Гольденберг подчеркивает неразрывную связь карнавальных празднеств и потустороннего ужаса в произведениях Гоголя. Праздники представляют собой не только моменты радости, но и опасные моменты, когда действуют злые силы, а человек соприкасается с дьяволом [41, с. 17–18]. В ранних произведениях Гоголя карнавал имеет тесную и противоречивую связь с нечистой силой. Образ дьявола в карнавальных координатах обнаруживает выраженную амбивалентность: с одной стороны, присутствие нечистой силы приводит мир в состояние беспорядка, что составляет духовную основу карнавала; с другой стороны, страх, порождаемый дьявольским началом, способен мгновенно разрушить карнавальную радость, возвращая участников из состояния освобождения к тревоге и ужасу.

Эта двойственность получает яркое воплощение в «Сорочинской ярмарке». Дневная ярмарка преисполнена торговой суетой и народным

¹ Подробнее см.: Глава 1, параграф 1.4.

весельем, люди погружены в атмосферу радости. Однако с наступлением ночи, Красная свитка из пекла черта и свиная рожа вызвали страх у всех, «все теснее жались друг к другу; спокойствие разрушилось, и страх мешал вся кому сомкнуть глаза свои» (I, 99). Ярмарка с ее освобождающим смехом в одно мгновение превращается в место паники и суеверного ужаса.

Ярким примером служит Басаврюк в «Вечере накануне Ивана Купала», в образе которого полностью проявляется сложность сверхъестественных сил. Он приносит не только золото и соблазны, но и сопровождающие их страх и бедствие. Противоречивая реакция крестьян при встрече с ним, одновременно боязнь и неспособность полностью отвергнуть его соблазны – ярко иллюстрирует карнавальную уязвимость. Их карнавал основывается на принципиально неустойчивом фундаменте: с одной стороны, жажда освобождения и удовлетворения, которые несет сверхъестественная сила, с другой стороны, глубокое осознание ее опасной природы. Это внутреннее противоречие накладывает на любой карнавал отпечаток временности: он может в любой момент распасться из-за пробуждения страха.

В «Старосветских помещиках» жизнь Товстогубов представляет собой идеализированное изображение тихой сельской идиллии: супруги гостеприимны, их усадьба представляет собой замкнутый мир изобилия и благодушия, существующий словно вне времени. Именно побег кошки порождает в Пульхерии Ивановне смертельный страх: «я знаю, что я этим летом умру; смерть моя уже приходила за мною!» (II, 295), который мгновенно разрушает идиллическое благополучие, превращая карнавальную беззаботность в тревогу и обреченность. Кошка Пульхерии Ивановны убежала в лес и, по мнению хозяйки, встретилась там с дикими кошками, которые представляют нечистую силу – «народ мрачный и дикий» (II, 294). М.Я. Вайскопф справедливо отмечает, что она эволюционировала из черной кошки-ведьмы «Майской ночи» [21, с. 347].

Даже победы героев над нечистой силой не устраниют эту угрозу. Вакула в «Ночи перед Рождеством» с помощью народной мудрости избавляется от

черта, и дед в «Пропавшей грамоте» игровым способом одерживает верх над ведьмами. Эти победы, хотя и представляют торжество над сверхъестественной угрозой, сама возможность таких побед подразумевает существование борьбы. Это доказывает фундаментальную неустойчивость карнавального состояния: людям необходимо постоянно бороться с угрозами для поддержания карнавала, и даже после победы страх остается, что видно по реакции ребенка в «Ночи перед Рождеством» [См.: 115, с. 25–26], само это усилие свидетельствует о внутренней уязвимости карнавального феномена.

Более того, пробуждение индивидуального сознания становится внутренним источником карнавальной уязвимости. В произведениях Гоголя мы наблюдаем нарастающее напряжение между индивидуальным сознанием и коллективным карнавалом. Традиционная карнавальная культура основывается на коллективном сознании, подчеркивает всеобщее участие и универсальное жизнеутверждение. Полное растворение индивидуальности демонстрируется в коллективном действе: «весь народ срастается в одно огромное чудовище и шевелится всем своим тулowiщем на площади и по тесным улицам, кричит, гогочет, гремит» (I, 91). В этом звуковом хоре «шум, брань, мычание, блеяние, рев – все сливается в один нестройный говор» (I, 91), где человеческие и животные голоса сосуществуют на равных правах, разрушаются барьеры между цивилизованным и диким. Для усиления карнавальной атмосферы автор использует метафору водопада: «Вам верно, случалось слышать где-то валящийся отдаленный водопад, когда встревоженная окрестность полна гула и хаоса чудных неясных звуков вихрем носится перед вами» (I, 91). Как справедливо отмечает Ю.В. Манн, подобное изображение соответствует основополагающим чертам бахтинского карнавала: «В карнавальном начале срастание людей в единое существо, “физический контакт тел” знак нерасчленимой общности народного начала» [115, с. 15]. Наблюдение А.И. Иваницкого о том, что здесь проявляется «неделимость народного целого как “родового тела”» [83, с. 26], дополнительно раскрывает глубинный смысл этой коллективности.

Каждый индивид может стать потенциальной угрозой в карнавальном пространстве, поскольку пробуждение индивидуальности неизбежно влечет за собой сомнение в коллективных нормах, а такое сомнение подрывает коллективную основу, на которой зиждется карнавал. Как отмечает М. Романовская, в ходе анализа творчества Ф. Достоевского М. Бахтин существенно переосмыслил содержание понятия «карнавал», пытаясь продемонстрировать его связь с категорией «диалог». Ключевой характеристикой карнавального явления служит его способность формировать особое пограничное состояние, предназначенное для проверки концепций, которые реализуются через человеческую индивидуальность [См.: 147, с. 10–13]. Исходя из данного положения, можно заключить, что карнавальный персонаж представляет собой отражение внутреннего мира действующего субъекта. Индивид перестает быть существом, невольно сливающимся с коллективом, и становится активным субъектом, способным инициировать, подвергать сомнению и даже преобразовывать коллективный опыт. В «Ночи перед Рождеством» мы наблюдаем типичное проявление пробуждения индивидуального сознания: «толпы колядующих, парубки особо, девушки особо, спешили из одной улицы в другую. Но кузнец шел и ничего не видал и не участвовал в тех веселостях, которые когда-то любил более всех» (I, 181). Эта трансформация глубоко символична: кузнец не исключается из карнавальной атмосферы, а активно отчуждается от нее. Пробуждение его индивидуального сознания вызывает фундаментальные внутренние изменения, и карнавальные сцены, прежде его привлекавшие, становятся для него бессмысленными.

В «Майской ночи...» мы также наблюдаем, как противостояние между родственниками (отец и сын из-за любовного конфликта) разрушает коллективные узы, основанные на кровном родстве. Традиционно кровные связи считались наиболее прочными социальными отношениями, способными обеспечить коллективную основу, необходимую для карнавала. Однако, когда индивидуальные интересы вступают в противоречие с семейными, даже эти,

казалось бы, незыблемые отношения становятся хрупкими. Единство, основанное на родственных чувствах и кровных узах, легко разрушается, что демонстрирует неспособность даже самых базовых коллективных форм противостоять натиску индивидуалистических тенденций.

Кроме того, фигуры сироты Грицько в «Сорочинской ярмарке» и Петра в «Вечере накануне Ивана Купала» также демонстрируют разрушение коллективного единства. По мнению А.Х. Гольденберга, сирота «воспринимался как лицо ущербное не только социально, но и ритуально. Обделенность сироты, лишение своей доли в патриархальной общине делали его в семейных обрядах лицом нежелательным, чтобы его обездоленность не распространилась на окружающих и на саму обрядовую ситуацию» [41, с. 18–19]. В этом контексте Е.А. Радь также отмечает, что прозвище «Петр Безродный» в «Вечере накануне Ивана Купала» свидетельствует о «разъединенности с семьей, об оторванности от своих корней» [144, с. 33]. Безродное состояние Петра делает его угрозой в карнавальном пространстве – его существование напоминает, что не все индивиды могут естественно включиться в коллектив. Именно поэтому тетка «всеми силами старалась наделить его родней» (I, 116).

Сталкиваясь с вызовом индивидуального сознания, карнавальное пространство принимает различные стратегии противодействия, однако эти стратегии часто дают обратный эффект, еще более обнажая его уязвимость. Наиболее типичной стратегией является механизм исключения. В «Сорочинской ярмарке» сожительнице Солопия «с хохотом отталкивала толпа народа» (I, 111), голос Хиври «никто не слушал» (I, 111), «несколько пар обступило новую пару и составили около нее непроницаемую танцовщую стену» (I, 111). Поскольку карнавал представляет собой слияние коллективного сознания, реальные обстоятельства принуждают его исключать тех индивидов, которые не могут полностью слиться с коллективом. Он неспособен подлинно учитывать реальные чувства и достоинство индивида, а может лишь поддерживать поверхностное единство

через исключение инакомыслящих голосов, в том числе посредством силы смеха.

В «Вечере накануне Ивана Купала» упоминается эпизод на свадьбе: «С теткой покойного деда, которая сама была на этой свадьбе, случилась забавная история: была она одета тогда в татарское широкое платье и с чаркою в руках угощала собрание. Вот одного дернул лукавый окатить ее сзади водкою; другой, тоже, видно, не промах, высек в ту же минуту огня, да и поджег... пламя вспыхнуло, бедная тетка, перепугавшись, давай сбрасывать с себя, при всех, платье... Шум, хохот, ералаш поднялся, как на ярмарке. Словом, старики не запомнили никогда еще такой веселой свадьбы» (I, 123). Свадьба по своей природе призвана приносить радость и представляет собой карнавальное пространство, где тетушка изначально была активной участницей. Однако этот эпизод превращает ее из субъекта карнавала в его объект – источник коллективного веселья. Такой механизм обретения радости через совместное высмеивание индивидуального несчастья обнажает нравственный изъян карнавальной культуры: ей необходимо попирать индивидуальное достоинство ради поддержания коллективной радости.

Примечательна также сцена из «Майской ночи», когда некто спрашивает пана писаря: «нужно бы для именитого гостя дать приказ, чтобы с каждой хаты принесли хоть по цыпленку, ну, полотна, еще кое-чего...» (I, 153). Подлинный карнавал должен представлять собой спонтанный коллективный опыт, но здесь он требует осуществления посредством «приказа». Принудительный «карнавал» наглядно доказывает отсутствие коллективной солидарности, каждый индивид сводится к единице вклада, их воля полностью игнорируется.

В ситуации, когда традиционный коллективный карнавал оказывается неспособным принять индивида, возникает интересный феномен, на который указывает С.А. Дубровская: понятие «карнавала в одиночку» [68, с. 303]. Показательный пример Каленика демонстрирует этот механизм. В его монологе, полном ругательств и клятв, создается карнавальная ситуация:

принижая важных лиц села, Каленик одновременно коронует себя. «Карнавал в одиночку» представляет собой способ индивидуальной саморегуляции при невозможности включиться в коллективный карнавал. Он сохраняет некоторые характеристики карнавала – переворачивание, насмешку, самоувенчание – но утрачивает важнейшее качество: коллективность.

Если в рамках этой концепции рассматривать всяческие самоувенчания и перевороты персонажей как особенности карнавала в одиночку, то уязвимость всего карнавала становится очевидной. Этот феномен глубоко отражает внутренний механизм карнавальной уязвимости. Когда индивиды не могут найти свое место в коллективе, они создают собственное карнавальное пространство. Однако такой индивидуализированный карнавал, по сути, неполноценен, поскольку лишен социального признания и эмоционального резонанса, присущих коллективному карнавалу. Монолог Каленика, хотя и обладает карнавальной формой, больше напоминает одинокое самоувенчание, неспособное принести подлинное удовлетворение и освобождение. Само существование такого «карнавала в одиночку» свидетельствует об упадке традиционного коллективного карнавала, предвещая фундаментальную дилемму, с которой сталкивается карнавальная культура в современных условиях.

Особого внимания заслуживает то, что хотя танец в произведениях Гоголя часто выступает как символ национального и коллективного единства, его функция в действительности гораздо сложнее¹. Этот идеал коллективного единства часто дает сбои или разрушается. В повести «Заколдованное место» дед тщетно пытается увлечь гостей танцем, но его ноги ему не подчиняются; в «Вии» Хома танцует в полном одиночестве. Эти эпизоды демонстрируют

¹ И.А. Виноградов указывает на амбивалентный характер танца в творчестве Гоголя. С одной стороны, механические движения пожилых людей в finale «Сорочинской ярмарки» воплощают осознание быстротечности жизни и одновременно выражают глубинное стремление к бессмертию. С другой стороны, анализ танцевальных сцен в повестях «Страшная месть», «Заколдованное место», «Тарас Бульба» и «Майская ночь» показывает, что танец обладает способностью омолаживать человека, пробуждать воспоминания о юности и тем самым символически продлевать жизнь [См.: 22, с.330–331].

распад коллективности и смещение акцента на индивидуальное, часто бессильное или изолированное переживание.

Показательна в этом отношении сцена танцующих старушек в финале «Сорочинской ярмарки»: «Все танцевало. Но еще страннее, еще неразгаданнее чувство пробудилось бы в глубине души при взгляде на старушек, на ветхих лицах которых веяло равнодушием могилы, толкавшихся между новым, смеющимся, живым человеком. Беспечные! даже без детской радости, без искры сочувствия, которых один хмель только, как механик своего безжизненного автомата, заставляет делать что-то подобное человеческому, они тихо покачивали охмелевшими головами, подплясывая за веселящимся народом, не обращая даже глаз на молодую чету» (I, 111).

Бахтин интерпретирует танцующих старушек как существенный компонент карнавала, обнаруживая в них черты карнавального «образа пляшущей старости (почти пляшущей смерти)» [14, с. 512]. Между тем Ю.В. Манн указывает на их марионеточность и безжизненность [См.: 115, с. 16]. Движения старушек лишены искреннего эмоционального вовлечения, напоминая скорее автоматическую привычку. Они внешне включены в карнавал, однако не проживают его внутренне. Примечательно, что Гоголь уже заложил объяснение этого феномена, отмечая, что «все обратилось, волею и неволею, к единству и перешло в согласие» (I, 111) – индивиды могут принимать участие в действе либо вольно, либо невольно.

Такой способ невольного участия обнажает еще один изъян карнавала: его способность деградировать до исключительно внешней формы, утрачивая внутреннее духовное наполнение. Превращаясь в социальную обязанность или механическую привычку, карнавал утрачивает свою освободительную природу, вырождаясь в бессодержательную церемонию. Карнавальная энергия оказывается неспособной пробудить подлинный энтузиазм каждого участника, и вынуждена опираться на инерцию и внешнее принуждение для создания видимости единства. Неспособность карнавала затронуть

человеческие души делает его чрезвычайно уязвимым – отсутствие искренних переживаний грозит его мгновенным крахом.

Таким образом, карнавальная уязвимость, проявляющаяся в произведениях Гоголя, отражает глубокий кризис традиционной коллективной культуры под натиском современности. Пробуждение индивидуального сознания, проникновение властных отношений, двойственность сверхъестественных сил, появление механического участия, а также отчуждение в отношениях человека и природы – все эти факторы вместе составляют множественные вызовы карнавальной культуре. Чем больше карнавал стремится поддерживать свое поверхностное единство, тем более он обнажает свою внутреннюю уязвимость. Он неспособен подлинно интегрировать индивидуальные различия, не может справляться со сложными реальными противоречиями, не может найти устойчивый способ существования в современных условиях. Уязвимость карнавала представляет собой не только проблему самой карнавальной культуры, но и универсальную дилемму, которую демонстрирует вся традиционная коллективная культура перед лицом вызовов современности.

2.4. Телесность и пища в карнавальной системе

Изображение гротескного тела у Гоголя отражает его глубокое понимание и творческое развитие бахтинской концепции «материально-телесного низа». Эта гротескность представляет собой не простое уродование или преувеличение, а является средством ниспровержения и переосмыслиения обычных эстетических стандартов через крайнюю материализацию и деформацию тела.

В карнавальной системе принцип «материально-телесного низа» реализуется наиболее ярко. Карнавализованное тело – не духовный носитель, а материальная форма существования, полная чувственности и жизненной силы. Через деформацию и слияние оно преодолевает противопоставление духа и плоти, создавая мир, полный жизненной энергии. По мнению

М. Бахтина, в «Вечерах...», «Еда, питье и половая жизнь <...> носят праздничный, карнавально-масленичный характер» [14, с. 512]. Пища как ключевой элемент карнавализированного телесного выражения в гоголевском повествовании обретает символическое значение и культурную функцию, далеко превосходящие физиологические потребности. Как справедливо указывает Е.И. Анненкова: «Чуть ли не во всех произведениях Гоголя герои либо участвуют в трапезе, отдавая ей должное, либо равнодушны к ней (что всегда констатируется), то есть так или иначе проверены способностью ощутить (или, напротив, проигнорировать) «пир» жизни в его телесном выражении» [248]. В этом наблюдении подчеркивается фундаментальная важность пищи в гоголевской эстетической системе: она является не только основой материального существования, но и прямым воплощением духовного отношения и жизненной философии.

В произведениях Гоголя мотив пищи последовательно связан с карнавальным пиршеством. В «Тарасе Бульбе» писатель раскрывает широту казачьей души через образы застолья. Мотив пира, отраженный в дискурсе Тараса Бульбы, получает воплощение в изображении запорожского социума: «Это было какое-то беспрерывное пиршество, бал, начавшийся шумно и потерявший конец свой <...> Это общее пиршество имело в себе что-то околдовывающее <...> Это производило ту бешеную веселость, которая не могла бы родиться ни из какого другого источника» (II, 322).

Сцены с пищей демонстрируют значимые социальные и ритуальные характеристики, что находит подтверждение и в словах Рудого Панька: «Зато уже как пожалуете в гости, то дынь подадим таких, каких вы отроду, может быть, не ели; а меду, и забожусь, лучшего не сыщете на хуторах. <...> Приезжайте только, приезжайте поскорей; а накормим так, что будете рассказывать и встречному и поперечному» (I, 86).

Особенно показательным примером становится повесть «Старосветские помещики», где сами фамилии Товстогуб и Товстогубиха вызывают ассоциации с ртом и темой пищи. Характерно их гостеприимство, которое

свидетельствует о связи пищи с социальными ритуалами. Тела персонажей словно отражают их склонность к еде. Подобный предельно материализованный способ существования воплощает как утверждение телесных удовольствий в карнавальной культуре, так и намек на опасность духовного оскудения.

В «Ночи перед Рождеством» пиршественный акцент делается на образе толстого Пацюка, обладающего явной карнавальной гротескностью (полнота, обжорство, сцены поглощения вареников и галушек, сопровождаемые разговорами о черте). «Шаровары, которые носил он, были так широки, что какой бы большой ни сделал он шаг, ног было совершенно незаметно, и казалось – винокуренная кадь двигалась по улице» (I, 187). Полнота Пацюка представляет не простую физиологическую характеристику, а внешнее воплощение карнавализированного образа жизни. Сравнение человеческого тела с орудиями винного производства намекает на прямую причинно-следственную связь между питанием и телесной формой. Карнавальное обжорство находит прямое выражение в текстах: «Я думаю, сюда по целой четверти барана кидали; а колбасам и хлебам, верно, счету нет! Роскошь! целые праздники можно объедаться» (I, 191).

В тексте слово «пшеница» становится носителем чарующей силы: «Это магическое слово заставило его в ту же минуту присоединиться к двум громко разговаривавшим негоциантам, и приковавшегося к ним внимания уже ничто не в состоянии было развлечь. Вот что говорили негоцианты о пшенице» (I, 92). Такая характеристика ставит пищу в центр человеческой коммуникации и общественных взаимодействий. Пища выступает не просто как источник питательных веществ, но и как катализатор эмоциональных реакций и социального поведения, служа ключевым элементом связи между личностью и окружающей средой.

Необходимо отметить, что алкоголь играет важную роль в гоголевских описаниях питания, являясь трансформирующим агентом карнавализации. Преодоление страха или поднятие настроения посредством опьянения

способствует продолжению карнавала. Как отмечает Е.А. Радь: «Метафору водки можно рассматривать и как необходимый элемент праздничной сферы, и как причастность к дьявольским силам» [144, с. 33]. Эта двойственность отражает амбивалентную природу алкоголя: он одновременно способствует карнавальному освобождению и открывает двери дьявольским силам. В питейных заведениях и трактирах Петр поддается соблазну Басаврюка – «дьявола в человеческом образе», «бесовский человек». Карнавальная среда магнитически влечет к себе демонических существ, причем распознать их природу невозможно, поскольку они маскируются под человеческий облик. «В этом гиблом месте, пьянствуя и веселясь на покупном пиру, они обретают забвение, что, по мнению народа, идет от бесовства» [54, с. 10].

В «Сорочинской ярмарке» ясно демонстрируется карнавальная роль алкоголя: «Баклажка прокатилась по столу и сделала гостей еще веселее прежнего» (I, 100). Спиртное не только снимает повседневные поведенческие запреты, но и создает временное состояние освобождения, в котором высвобождаются скрытые смелость и дух сопротивления. Показательно, что даже в финале танцующие старухи характеризуются как те, кого «один хмель только <...> заставляет делать что-то подобное человеческому» (I, 111).

Особенно ярко освободительная функция алкоголя проявляется в трансформации поведения персонажей. Изначально робкий церковный писарь под воздействием алкоголя осмеливается «распускать язык», вызывая сатану: «Да хоть бы и в самом деле сатана: что сатана? Плюйте ему на голову! Хоть бы сию же минуту вздумалось ему стать вот здесь, например, передо мною: будь я собачий сын, если не поднес бы ему дулю под самый нос» (I, 100). Аналогичное превращение наблюдается и в поведении Каленика, который после выпивки проклинает голову: «Что мне голова? Чтоб он издохнул, собачий сын! Я плюю на него! Чтоб его, одноглазого черта, возом переехало! Что он обливает людей на морозе...» (I, 140). Таким образом, алкоголь в карнавальной среде выступает у Гоголя как средство психологического

раскрепощения, позволяющее персонажам преодолеть страх и социальные запреты.

Пища выступает и как посредник между телом и миром. Принципиально важным аспектом гоголевской поэтики становится связь пищи с темами жизни и смерти. Ярким примером служит описание: «Вареник остановился в горле поповича... глаза его выпятились, как будто какой-нибудь выходец с того света только что сделал ему перед сим визит свой» (I, 99). Пища становится не только источником питательных веществ, но и носителем смертельной угрозы. Подобное описание сводит тему смерти к уровню плоти и пищеварительной системы, создавая карнавальный комический эффект. В «Сорочинской ярмарке» данная связь получает гротескное выражение через сопоставление человеческого тела с колбасами: «Да думать нечего тут; я готов вскинуть на себя петлю и болтаться на этом дереве, как колбаса перед Рождеством на хате, если мы продадим хоть одну мерку» (I, 92). Аналогичное описание наблюдается и в «Ночи перед Рождеством»: «Немудрено, однако ж, и смерзнуть тому, кто толкался от утра до утра в ад, где, как известно, не так холодно, как у нас зимию, и где, надевши колпак и ставши перед очагом, будто в самом деле кухмистр, поджаривал он грешников с таким удовольствием, с каким обыкновенно баба жарит на Рождество колбасу» (I, 175). Сопоставление образа повешенного с тем, как хранят пищу, создает одновременно комический и ужасающий эффект. Связывая серьезную угрозу самоубийства с повседневным хранением пищи, смерть снижается до уровня материальной жизни, теряя свою трагичность и священность. «Царство ему Небесное! чтоб ему на том свете елись одни только буханцы пшеничные да маковники в меду» (I, 113). Религиозные представления о загробном мире тесно переплетаются с пищей. В «Старосветских помещиках» предчувствуя близкую смерть, Пульхерия Ивановна отказалась от еды. После ее смерти еда превращается в медиум общения с мертвой. Когда Афанасию Ивановичу подали мнишки со сметаной, он попытался сказать: «Это то кушанье, которое по... покой... покойни...» (II, 300), но не смог закончить фразу и разрыдался. В

этот момент еда становится знаком от умершей, каждое блюдо становится напоминанием о потере любимой.

В «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» суд – центр правовых и «культурных» норм – становится центром пищи: «на площадь выступает крыльцо, на котором часто бегают куры, оттого что на крыльце всегда почти рассыпаны крупы или что-нибудь съестное...» (II, 469), сама же крыша суда «была бы даже выкрашена красною краскою, если бы приготовленное для того масло канцелярские, приправивши луком, не съели, что было, как нарочно, во время поста, и крыша осталась некрашеною» (II, 469). Эти описания связывают серьезное судебное учреждение с повседневной пищевой жизнью, и через вмешательство пищи профанируется и размывается авторитет власти.

Принципиально важным становится гротескное слияние тела с природой и пищей. В «Иване Федоровиче Шпоньке и его Тетушке» лицо героя представлено как универсальная совокупность пищевых образов: «Иван Иванович вздыхал после каждого слова, кивая слегка головою; ежели до хозяйственных, то высывал голову из своей брички и делал такие мины, глядя на которые, кажется, можно было прочитать, как нужно делать грушевый квас, как велики те дыни, о которых он говорил, и как жирны те гуси, которые бегают у него по двору» (I, 264). Аналогичный прием наблюдается и в «Пропавшей грамоте»: «Возле коровы лежал гуляка парубок с покрасневшим, как снегирь, носом» (I, 155). Кроме того, в «Вии»: «...сенаторы наелись такого количества арбузов и дынь, что на другой день аудитория слышала от них вместо одной лекции две: одну произносил рот, а другую урчала в животе сенатора» (II, 416).

Как подчеркивает А.И. Иваницкий, в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» наблюдаются универсальные народные превращения, когда «человек или природа, синекдохически означаясь своим признаком или состоянием (в том числе временным), в конечном счете превращаются в него, как бы утрачивая свою материальность» [83, с. 28]. В ранних произведениях гротеск нередко

связан с природой, и в нем реализуется принцип синкретического единства человека и космоса. Этот принцип находит воплощение в многочисленных примерах олицетворения природных явлений. В «Вечере накануне Ивана Купала»: «цветы начали между собою разговаривать голоском тоненьким, будто серебряные колокольчики; деревья загремели сыпучею бранью...» (I, 120), в «Майской ночи»: «Задумчивый вечер мечтательно обнял синее небо» (I, 127), описание винокура представляет еще один классический пример гротескного тела: «Это проворная, видно, птица! – сказал винокур, которого щеки в продолжение всего этого разговора беспрерывно заряжались дымом, как осадная пушка, и губы, оставив коротенькую люльку, выбросили целый облачный фонтан» (I, 144–145), Подобное описание сравнивает органы человеческого тела с природными явлениями, рот становится производителем облаков, и границы между телом и природой растворяются. В карнавализованном мировоззрении человек представляет собой не противника природы, а ее органическую составную часть. Аналогично в «Пропавшей грамоте» ночь обретает способность к действию: «...если бы не обволокло ночь всего неба...» (I, 156).

Принцип анимализации тела дополнительно усиливает тему слияния с природой. В «Вечере накануне Ивана Купала»: «волосы ее, черные, как крылья ворона» (I, 117), это сравнение связывает черты человеческого тела с животными образами, создавая одновременно соблазнительный и ужасающий эффект. В «Ночи перед Рождеством» описание Оксаной своих кос достигает той же цели: «Разве черные брови и очи мои так хороши, что уже равных им нет и на свете? <...> Будто хороши мои черные косы? Ух! их можно испугаться вечером: они, как длинные змеи, перевились и обвились вокруг моей головы» (I, 172), Анимализация тела представляет собой не принижение, а утверждение и празднование человеческой животности: в карнавализированной системе ценностей животность воплощает первозданную жизненную силу и природную подлинность.

Таким образом, гоголевское изображение карнавализированного тела создает целостную художественную систему, в которой материально-телесный принцип становится основой для кардинального переосмыслиения традиционных эстетических и этических категорий. Через мотивы пищи, алкоголя, гротескных трансформаций тела писатель формирует альтернативную картину мира, где торжествует жизненная сила и чувственное наслаждение, а границы между человеком, природой и потусторонним миром оказываются проницаемыми и подвижными.

ГЛАВА 3. ТРАНСФОРМАЦИЯ КАРНАВАЛЬНОГО НАЧАЛА В ПОЗДНЕМ ТВОРЧЕСТВЕ Н.В. ГОГОЛЯ¹²

Творческая эволюция Н.В. Гоголя демонстрирует переход от романтической концепции народной культуры к реалистическому осмыслению современного общества. Если в ранних произведениях карнавальное начало органически связано с фольклорной традицией и демонологией, где смеховая стихия неразрывно переплетена с действием сверхъестественных сил в идиллическом пространстве малороссийской деревни, то поздние произведения писателя обнаруживают принципиально иную художественную стратегию: карнавальная образность обретает социально-критическую направленность, сохраняя при этом свою разрушительно-обновляющую силу.

Художественное освоение карнавальной культуры Гоголем опиралось на два источника: украинскую народно-праздничную традицию и непосредственное наблюдение европейского карнавала в период пребывания

¹ При подготовке данной главы были использованы материалы статьи: *Фан Сюжань. Особенности проявления карнавального начала в повести Н.В. Гоголя «Невский проспект»* // Litera. М., 2024. № 6. С. 108–117., *Фан Сюжань. К вопросу о карнавальном начале в повести Н.В. Гоголя «Записки сумасшедшего»* // Вестник Воронежского гос. ун-та. Серия: Филология. Журналистика. Воронеж. 2025. № 1. С. 74–78., *Фан Сюжань. Анализ поэтики карнавализации в творчестве Н.В. Гоголя: на примере повести «Нос»* // Мир науки, культуры, образования. Горно-Алтайск. 2025. № 3 (112). С. 477–480.

² Прежде всего необходимо заметить, что в состав петербургских повестей традиционно включают пять произведений: «Невский проспект», «Нос», «Портрет», «Шинель», и «Записки сумасшедшего». Повести «Невский проспект» и «Портрет» были созданы в 1833–1834 гг., «Записки сумасшедшего» – в 1834 г., «Нос» – в 1832–1833 гг. (впервые опубликован в 1836 г.), «Шинель» – в 1836–1842 гг. Особо следует отметить, что вторая редакция «Портрета» была существенно переработана в 1841–1842 гг. и опубликована в журнале «Современник» в 1842 г. Столь значительная хронологическая протяженность создания цикла затрудняет его однозначное отнесение к раннему или позднему периоду творчества писателя. Однако для целей настоящего исследования мы рассматриваем петербургские повести как единый художественный комплекс, требующий целостного анализа в рамках одного творческого этапа. Подобный подход обусловлен прежде всего тематическим единством цикла: все входящие в него произведения объединены изображением пошлости городской жизни и сходным набором художественных элементов.

в Риме. Е.Д. Федотова [172] и М.С. Черепенникова [177] обращают внимание на то, как опыт жизни в Риме повлиял на понимание Гоголем карнавальной культуры. Гоголь осознавал, «что описание карнавала демонстрирует квинтэссенцию итальянской души, открывая более глубокие и вечные пласти в понимании римских Сатурналий и философии «Золотого века», в преодолении бренности бытия, в раскрытии концепций лица и маски, индивида и толпы, художника и общества, воспринимаемых через стихию народной мысли и народного юмора» [177, с. 18].

Именно переписка Гоголя с друзьями и родственниками предоставляет непосредственный материал для анализа его карнавального опыта и позволяет проследить, как жизненные впечатления трансформировались в художественные образы. Яркая карнавальная атмосфера Рима передана в письме к А.С. Данилевскому от 26 февраля 1838 года: «Теперь время карнавала <...> забиаки, забравшись на балкон, имеют возможность целые четверть часа валять горстями и ведрами мучные шарики на сидящих в колясках, большею частию на дам, которым и больно и смешно» [24, т. 3, с. 85]. В письме к сестрам от 28 апреля 1838 года также описывается великолепие римского карнавала: «Вообразите, что в продолжение всей недели все ходят и ездят замаскированные по улицам во всех костюмах и масках. Иной одет адвокатом с носом, величиною через всю улицу, другой турком, третий лягушкой и чем ни попало. Кучера даже на козлах одеты женщинами в чепчиках. Всякий старается одеться во что может, кому не во что, тот просто выпачкает себе рожу, а мальчишки выворотят свои куртки и изодранные плащи. У каждого в руках по целому мешку шариков, сделанных из муки. Этими шариками они бросают друг в друга и засыпают совершенно всего мукою. Все смеются и хохочут. Иногда, вместо муки, бросают конфеты» [24, т. 3, с. 86].

Этот непосредственно пережитый карнавальный опыт нашел отражение в художественных произведениях писателя. Биографический контекст творческой деятельности Гоголя предоставляет важные ключи к пониманию

карнавальных явлений в его произведениях. Показательным примером служит сцена первой встречи Чичикова с Плюшкиным, которая имеет тонкие переклички с карнавальной традицией, наблюдавшейся писателем в Риме. Деталь с мукой в описании спины Плюшкина – «запачканную мукою, с большой прорехою пониже» (V, 111) – образует показательную параллель с карнавальной традицией бросания муки и конфетти с балконов, которая упоминается в вышеупомянутых письмах Гоголя.

Описание карнавала в переписке Гоголя и соответствующие сцены в его литературных произведениях, хотя и не полностью повторяются, имеют очевидные точки соприкосновения. Эта связь проявляется в двух аспектах. Во-первых, в приеме гиперболизации: упомянутый в письме адвокат с «носом величиною через всю улицу» перекликается с флейтистом из «Рима», у которого клистирная трубка «вышиною в колокольню» (III, 205); во-вторых, в характере ролевой игры: описанный в письме «кучер, наряженный женщиной в чепце» тематически перекликается с переодеванием из «Рима», где «мастер Петручьо тоже заложил свое платье в Гету жидам и разорвал на себе юбку и последний платок жены, нарядясь женщиной...» (III, 212).

Принципиально то, что Гоголь не воспроизводит карнавальные формы (как это сделано, например, в вышеупомянутом фрагменте «Рим»), а претворяет карнавальное начало в художественную структуру произведений: смеховую инверсию, телесную гиперболизацию, разрушение привычных иерархий. Обращение к карнавальному началу народной культуры было не случайным. По мнению Е.А. Смирновой, перед Гоголем стояла сложнейшая задача – найти язык, понятный всем слоям общества. В условиях, когда громадный разрыв между духовной жизнью низших и высших слоев общества казался непреодолимым [159, с. 20–21], карнавальное начало с его способностью объединять «высокое» и «низкое», снимать иерархические барьеры, представлялось естественным художественным средством для решения этой задачи. Если в традиционном карнавале смех обладает обновляющей силой, то в произведениях Гоголя карнавальные элементы

служат средством художественного исследования социальной деградации и духовного распада. Таким образом, карнавальная поэтика становится у писателя инструментом критического анализа действительности.

3.1. Роль карнавального начала в изображении социальной действительности

3.1.1. Карнавальное пространство

Ключевой характеристикой карнавального пространства в произведениях Гоголя выступает его принципиальная незавершенность: оно характеризуется не реализованным весельем, а потенциальной возможностью всеобщего участия и временного снятия социальных границ. Принципиально важно, что у Гоголя карнавальное пространство обнажает абсурдность и лживость официальной жизни именно через контраст между возможностью освобождения и ее трагической нереализованностью.

Если в ранних малороссийских повестях карнавальное пространство создается на фоне народных праздников и ярмарок, где карнавальное переживание органично вплетено в жизнь, то в позднем творчестве сам город, театр, аукцион трансформируются в особые локусы, где карнавальное освобождение становится возможным, но не гарантированным. Эта специфика отличает гоголевский карнавал от классической бахтинской модели: карнавальный хронотоп открывает возможность для радости и свободы, однако реализация этой возможности остается проблематичной.

Прежде всего, карнавальное пространство у Гоголя создает видимость открытости и всеобщего участия, размывая привычные социальные перегородки. Согласно М. Бахтину, «в карнавале все активные участники, все причащаются карнавальному действу» [15, с. 138]. В повести «Нос» Петербург обретает черты карнавального пространства, где разыгрываются причудливые события. Первоначальное намерение Ковалева поместить в газете объявление о поиске носа имеет глубокое карнавальное значение. Газета как официальный печатный орган своего времени призвана

поддерживать серьезный тон общественного диалога. Однако в повести это средство массовой коммуникации превращается в площадку карнавального действия, где частное происшествие обретает характер публичного зрелища, а официальное слово становится инструментом описания абсурдного события. Отметим, что намерение Ковалева поместить объявление в газете могло бы вовлечь и самих читателей в карнавальное действие, что демонстрирует типичную черту карнавала: стирание границы между зрителями и участниками. «Между тем слухи об этом необыкновенном происшествии распространились по всей столице, и, как водится, не без особых прибавлений» (III, 60). Это повествование демонстрирует текучесть и вариативность информации в городе, что соответствует баухинской концепции открытости карнавального дискурса. Заметим, что весть о случившемся создает иллюзию всеобщей вовлеченности, стирая привычные сословные рамки, проникая во все слои столичного общества: «всем этим происшествиям были чрезвычайно рады все светские, необходимые посетители раутов, любившие смешить дам, у которых запас в то время совершенно истощился» (III, 61). Однако эта мнимая общность держится не на подлинном чувстве, а на жажде сплетен и скандала. Люди объединены лишь поверхностным любопытством, светская беседа нуждается в новом материале для развлечения. Такая межклассовая циркуляция дискурса разрушает границы между формальным и неформальным, элитарным и массовым, превращая Петербург в пространство карнавального общения.

Сходные процессы карнавализации провинциального пространства обнаруживаются в поэме «Мертвые души», где приезд Чичикова превращает губернский город в особое карнавальное пространство. Появление героя становится катализатором преображения застывшего, солнного города, вызывая к жизни дремавшие социальные энергии и вовлекая все слои общества в единое действие. Чичиков быстро становится главной темой городских разговоров, все высказывают свои мнения, ведутся жаркие дискуссии. На балу у губернатора его присутствие производит поразительный

эффект: «распространил он радость и веселье необыкновенное. Не было лица, на котором бы не выразилось удовольствие или по крайней мере отражение всеобщего удовольствия» (V, 157).

Кульминация карнавализации городского пространства наступает после распространения слухов о покупке мертвых душ: «пошли толки, толки, и весь город заговорил про мертвые души и губернаторскую дочку и Чичикова, и все, что ни есть, поднялось. Как вихорь взметнулся дотоле, казалось, дремавший город! Вылезли из нор все тюрюки и байбаки, которые позалеживались в халатах по несколько лет дома, <...> все те, которых нельзя было выманить из дома даже зазывом на расхлебку пятисотрублевой ухи с двухаршинными стерлядями и всякими тающими во рту кулебяками; словом, оказалось, что город и люден, и велик, и населен как следует» (V, 184). Город словно пробуждается от спячки, вовлекая в общее движение даже тех, кто годами не покидал своих домов. Карнавальное пространство создает иллюзию всеобщего участия, временного упразднения привычных границ.

Однако существенно отметить, что карнавальное пространство «Мертвых душ» обнаруживает свою глубинную амбивалентность: оно несет не только освобождение и веселье, но и страх, тревогу, даже смерть. Для обывателей город превращается в источник развлечения и приятного времяпрепровождения, но для чиновников это же пространство становится местом угрозы и опасности. Ожидание приезда генерал-губернатора и циркулирующие слухи о личности и намерениях Чичикова порождают атмосферу всеобщей тревоги среди представителей власти. Кульминацией этого страха становится внезапная смерть прокурора: «Все эти толки, мнения и слухи, неизвестно по какой причине, больше всего подействовали на бедного прокурора. Они подействовали на него до такой степени, что он, пришедши домой, стал думать, думать и вдруг, как говорится, ни с того ни с другого умер» (V, 203). Таким образом, карнавальное пространство оборачивается своей зловещей стороной: то, что для одних является источником развлечения и светской беседы, для других становится буквально

смертельной угрозой. Эта двойственность демонстрирует специфику гоголевского карнавала, где возможность освобождения и веселья неразрывно связана с разрушительными последствиями, а праздничное пространство оказывается пространством катастрофы.

Во второй части повести «Портрет» аукционный зал выполняет функцию карнавального пространства, которое у Гоголя не обязательно наполнено весельем – оно предоставляет возможность общего участия, собирая вместе людей разных сословий. Автор подчеркивает: «Зал, в котором он производится, всегда как-то мрачен» (III, 99). Мрачность атмосферы, однако, не отменяет главного – отсутствия социальных барьеров. На аукцион приходят купцы и аристократы, богачи и бедняки. Особую категорию составляют «благородные господа, которых платья и карманы очень худы, которые являются ежедневно без всякой корыстолюбивой цели, но единственно, чтобы посмотреть, чем что кончится, кто будет давать больше, кто меньше, кто кого перебьет и за кем что останется» (III, 99). Эти люди не делают ставок. Их влечет сам процесс торгов – азарт соперничества между участниками. Кроме того, они приходят слушать истории (далее художник Б. действительно рассказывает свою). Таким образом, аукцион становится местом публичного развлечения, доступного всем независимо от материального положения. Именно в этой открытости и проявляется суть карнавала. Однако эта возможность равноправного участия оборачивается превращением искусства в товар.

В повести «Коляска» карнавальное пространство создается благодаря приезду кавалерийского полка. Гоголь подчеркивает резкий контраст между прежним состоянием города и его преображением. Открывая повествование, автор констатирует: «Городок Б. очень повеселел, когда начал в нем стоять кавалерийский полк. А до того времени было в нем страх скучно» (III, 146). Далее он добавляет: «Но как начал стоять в уездном городке Б. кавалерийский полк, все переменилось. Улицы запестрели, оживились – словом, приняли совершенно другой вид» (III, 147). Привычная серость провинциального

существования внезапно сменяется праздничной атмосферой. В формировании этого карнавального пространства ключевую роль играет пиршество. Оно не только порождает возможность для праздничного веселья, но и организует всю нарративную структуру произведения, определяя знакомство героев, движение сюжета и его кульминационный момент.

Пир выступает как обязательный элемент социального бытия этого мира: генерал и помещики знакомятся за столом, именно во время застолья Чертокуцкий начинает расхваливать своих лошадей, запуская основное действие. Однако эти пиры не приносят подлинной радости. Чертокуцкий использует обеды как инструмент социального продвижения: «В прошлые выборы дал он дворянству прекрасный обед, на котором объявил, что если только его выберут предводителем, то он поставит дворян на самую лучшую ногу» (III, 148). Финальный комический крах героя, проспавшего визит гостей после застолья (он вернулся домой только в три часа утра), обнажает пустоту провинциального существования, где пиршства структурируют всю социальную жизнь, но не создают подлинных человеческих связей.

Н.В. Гоголь в «Ревизоре» сознательно разрушает обычные театральные правила – границу между действием на сцене и восприятием зрителей. Как справедливо отмечает С.А. Дубровская, «осмеиваемый находится в кругу смеющихся, т.е. смеется над собой. Гоголь стремится раздвинуть рамки сцены, дать понять зрителям, что они – прямые участники действия» [68, с. 328]. Знаменательно, что центральная реплика комедии – «Чему смеетесь? Над собою смеетесь!» – обращена непосредственно к аудитории, обнажая глубинный замысел драматурга. Художественная стратегия писателя создает возможность всеобщего карнавального действия, где каждый присутствующий становится не пассивным зрителем, но деятельным участником разворачивающегося представления. Однако это участие оказывается амбивалентным: зрители превращаются не в освобожденных участников праздника, а в соучастников изображаемых пороков. Карнавальное

пространство театра не обновляет, а разоблачает, превращая смех в инструмент болезненного самопознания.

Карнавальное пространство размывает границы между реальностью и фантазией. М. Бахтин говорит о карнавале как о «второй жизни», «втором мире» [14, с. 21]. Ритуалы и формы развлечений, основанные на смехе, придают миру и межличностным отношениям неофициальный характер. Это позволяет временно отстраниться от официальной жизни и погрузиться во вторую, карнавальную реальность.

В повести «Невский проспект» карнавальная инверсия воплощается через пространственную организацию текста. Невский проспект предстает как карнавальное пространство, где причудливо переплетается реальное и фантастическое, трагедия и комедия, благородство и пошлость. Как указывает М. Бахтин, во время карнавала «жизнь на короткий срок выходит из своей обычной, узаконенной и освященной колеи и вступает в сферу утопической свободы» [14, с. 103]. На Невском проспекте стираются сословные границы, представители разных слоев общества смешиваются в пеструю толпу. Для одних Невский проспект – место, где можно заработать на жизнь, для других – «выставка всех лучших произведений человека» (III, 11), где можно встретить служащих с бархатными бакенбардами, дам в роскошных нарядах и людей с талисманами. Таким образом, Невский проспект объединяет в себе обыденную реальность и утопическую мечту.

Невский проспект в повести Гоголя напоминает читателю маскарад, иллюзорный мир, где люди ходят в масках. Согласно Бахтину, «в романтическом гротеске маска, оторванная от единства народно-карнавального мироощущения, получает ряд новых значений, чуждых ее изначальной природе: маска что-то скрывает, обманывает и т.д.» [14, с. 121]. В эпизоде, где художник Пискарев воспыпал страстью к незнакомой красавице, Гоголь мастерски показывает, как грань между реальностью и фантазией истончается в восприятии героя. Пискарев, увидев прекрасную незнакомку, тут же погружается в мир фантазий и мечтаний,

теряя связь с реальностью. «Тротуар несся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась к нему навстречу, и алебарда часового вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами блестела, казалось, на самой реснице его глаз» (III, 15). Данный фрагмент показывает, как реальность искажается в восприятии героя, как грань между действительностью и фантазией становится зыбкой и неуловимой.

Карнавальный принцип означает сосуществование и переплетение двух противоположных миров. В «Невском проспекте» этот принцип воплощен в параллельных сюжетных линиях поручика Пирогова и художника Пискарева, которые представляют собой два контрастных мировосприятия, два способа взаимодействия с реальностью. Их жизни разворачиваются в противоположных пространствах: обыденном мире и мире возвышенных грез.

Ценностными ориентирами Пирогова являются повседневные, материальные вещи, а не возвышенные идеалы, он гонится за мимолетным счастьем. Преследуя белокурую незнакомку, Пирогов стремительно скрылся в подворотне одного из довольно захудальных домов. Его приключения разворачиваются в прозаическом мире немецких ремесленников, где царят грубые нравы и плотские утехи. Столкновение с этой реальностью для Пирогова становится своего рода отрезвляющим опытом, после которого он возвращается к привычной жизни. Поручик Пирогов с самого начала относился к встрече с замужней блондинкой как к приключению и не стремился к глубокой привязанности. И хотя он чувствует себя незаслуженно оскорбленным, у него хватает практичности и легкомыслия, чтобы быстро выкинуть из головы этот неприятный инцидент. Автор саркастически замечает: «Но все это как-то странно кончилось: по дороге Пирогов зашел в кондитерскую, съел два слоеных пирожка, прочитал кое-что из “Северной Пчелы” и вышел уже не в столь гневном положении» (III, 38).

Мир Пискарева, напротив, – мечтательный и идеалистический. Герой воспринимает окружающее сквозь призму своих грез. Для него случайная

встреча с женщиной становится откровением, а прохожая незнакомка – божеством. Столкновение с прозаической реальностью приюта разврата становится трагедией героя. Не в силах совместить гнусную реальность с романтическими идеалами, он предпочитает уйти в свой мир грез и предаться вечному сну. Совершенно разные, противоположные судьбы Пискарева и Пирогова отражают главную идею повести «Невский проспект», которую Г.А. Гуковский, сформулировал так: «...пошлость блаженствует, а благородство гибнет в муках...» [49, с. 336].

Таким образом, Невский проспект как карнавальное пространство предоставляет возможность встреч, социального смешения, преображения жизни. Однако эта возможность оборачивается тотальным обманом: «Все обман, все мечта, все не то, чем кажется» (III, 39). Карнавальная свобода оказывается иллюзией, ведущей либо к трагедии (Пискарев), либо к пошлому забвению (Пирогов). Пространство обещает освобождение, но не способно его осуществить.

3.1.2. Карнавальное действие: увенчание и развенчание

Известно, что «основное карнавальное действие – шутовское увенчание и развенчание короля» [14, с. 20]. Через временную трансформацию идентичности и последующее насильственное наказание этот ритуал отражает свойственное народной смеховой культуре ниспровержение и реконструкцию властных структур. В позднем творчестве Гоголя данный карнавальный механизм обретает специфическую модификацию, будучи неразрывно связан с системой социальных чинов и должностей. Принципиально важно, что увенчание и развенчание предстает здесь не как статичное состояние, но как динамический процесс, разворачивающийся во времени. Этот процесс структурируется через последовательность двух фаз: фаза мнимого возвышения (присвоение или имитация более высокого социального статуса) неизбежно сменяется фазой развенчания, которая реализуется через акт разоблачения.

В повести «Нос» обнаруживается мотив увенчания-развенчания. Отделившись от лица Ковалева нос обретает превосходящий своего «хозяина» социальный статус статского советника пятого класса. Эта трансформация по сути является карнавальным увенчанием, возводящим подчиненную часть тела в господствующее положение. Гоголевское описание носа как высокопоставленного чиновника насыщено ироническими деталями: «он был в мундире, шитом золотом, с большим стоячим воротником; на нем были замшевые панталоны; при боку шпага <...> в шляпе с плюмажем» (III, 45). Нос не только обретает официальный чин, но и в совершенстве усваивает манеры высшего света, органично вписываясь в светскую жизнь через характерные для нее ритуалы: посещение оперы, верховую езду и поездки в карете.

Следует отметить, что карнавальное увенчание в повести носит преходящий характер. Во встрече носа и Ковалева в Казанском соборе возникает типичный момент возможного разоблачения, где нос искусно прибегает к чиновничьей риторике: «Судя по пуговицам вашего вицмундира, вы должны служить по другому ведомству» (III, 46). Подчеркивая формальное разделение служебных рангов, нос успешно отстаивает свое мнимое положение. Окончательное разоблачение в повести происходит лишь благодаря вмешательству полиции, нос перехватывается, лишается всех бюрократических атрибутов и возвращается к своему изначальному состоянию: просто носа Ковалева.

Процесс развенчания носа имеет двойственное значение: на нарративном уровне он означает завершение абсурдного сюжета и возвращение естественного порядка; на социально-политическом уровне он намекает на то, что любые попытки вызова устоявшейся иерархической системе в конечном итоге будут пресечены официальными силами. Слава, которой обладал нос, представляет лишь временную власть, и эта нарративная структура прекрасно воплощает подчеркиваемую Бахтиным характерную черту карнавальной смены власти.

Примечательно, что с утратой носа меняется и сам майор Ковалев: его поведение становится манерным, а речь – заикающейся, что усугубляет противоестественное главенство части над целым. При этом двойственность гоголевского карнавала проявляется в демонстрации непрочности такого перевернутого миропорядка: высокомерный Нос в повести оказывается в крайне униженном положении – цирюльник Иван Яковлевич собирается завернуть его в тряпку. Более того, карнавальное снижение проявляется в ироничном контрасте между прежним презрительным отношением Ковалева к нищим и его собственным вынужденным переодеванием. Герой, ранее насмехавшийся над нищенской внешностью, теперь сам принадлежит к числу людей «с завязанными лицами и двумя отверстиями для глаз» (III, 45). Его социальный статус фактически низводится до положения тех самых нищих старух, которых он прежде подвергал осмеянию. Это вынужденное переодевание демонстрирует внешнее снижение социального статуса героя. Функционирование бакенбардов как знака социального статуса в повести демонстрирует карнавальное размывание иерархических границ. «При Николае I только чиновники, высоко стоящие на иерархической лестнице, могли позволить себе ношение коротких бакенбард около ушей» [184, с. 204].

В «Портрете», обнаружив в раме портрета тысячу червонцев, Чартков переживает карнавальное восхождение. Еще недавно нищий художник стремительно переходит от скромных надежд на поддержание элементарных условий существования к роскошной жизни (изысканным нарядам, духам, помадам и великолепной квартире на Невском проспекте). Он «стал ездить на обеды, сопровождать дам в галереи и даже на гулянья, щегольски одеваться» (III, 90). Подъем социального положения наиболее наглядно проявляется в трансформации обращений к герою. В бедности он был просто «Чартков», получив червонцы, становится «Андреем Петровичем», а утвердившись в высшем свете, удостаивается титулов «почтенный наш Андрей Петрович» и «заслуженный наш Андрей Петрович» (III, 82, 92). Эта цепочка именований фиксирует полное перерождение, от безвестного живописца до светской

знаменитости. Однако данное увенчание по сути своей фальшиво. Общественное признание проистекает не из подлинного художественного дара, а зиждется на купленной славе: герой оплачивает хвалебные статьи в газетах, искусственно создавая репутацию.

Развенчание Чарткова совершается при встрече с подлинным шедевром искусства. В отличие от его поточных коммерческих портретов, это произведение хранит живую связь с духовным миром и внутренней сущностью творца. Такая нравственная чистота выявляет всю низость собственного творчества Чарткова: «Высокая прелесть небесной кисти сталкивается с низменными проявлениями» [9, с. 19]. Прежние художественные идеалы и нынешняя реальность падения образуют непримиримый контраст, срывающий маску заслуженного Андрея Петровича и обнажающий истину, что перед нами предатель искусства, продавший душу.

Наиболее развернуто действие увенчания-развенчания представлено в «Ревизоре», где момент ошибочного увенчания Хлестакова при полном неведении самого героя неизбежно приводит к последующему развенчанию. В «Ревизоре» также наименования Хлестакова претерпевают последовательную трансформацию: от «мошенника», «плута», «шерамыжника», «подлеца» до «благородного человека», «просвещенного человека», «почтенного гостя», «приятного гостя», «вашества превосходительства», «высокоблагородной светости господина», «именитого гостя» (IV, 237–293). Параллельно меняется и отношение к его слуге Осипу – по мере возвышения статуса Хлестакова возрастает и почтительность в обращении с лакеем, что создает драматический контраст. Это возвеличивание ничтожного человека, равно как и последующие ругательства Городничего после раскрытия обмана («надувало», «подлец»), демонстрируют классический карнавальный механизм увенчания-развенчания.

Уже в первом диалоге между слугой Хлестакова Осипом и Мишкой в доме городничего обнаруживается тонкий намек на мнимое положение героя. На вопрос Мишки о генеральском чине барина Осип отвечает с

примечательной двусмысленностью:

«Мишка. Что, дядюшка, скажите: скоро будет генерал?

Осип. Какой генерал?

Мишка. Да барин ваш.

Осип. Барин? Да какой он генерал?

Мишка. А разве не генерал?

Осип. Генерал, да только с другой стороны» (IV, 251), поскольку, как верный слуга, он прекрасно осведомлен об истинном положении своего господина – незначительного петербургского чиновника.

Процесс развенчания реализуется через множественные оговорки героя. Хлестаков обнаруживает пристрастие к азартным играм – наклонность, совершенно несовместимую с образом государственного мужа. В беседе с городничим он без всякого стеснения вопрошає: «Скажите, пожалуйста, нет ли у вас каких-нибудь развлечений, обществ, где бы можно было, например, поиграть в карты» (IV, 253). Примечательно, что когда городничий, движимый желанием скрыть собственные прегрешения, начинает осуждать карточные игры, Хлестаков, словно забывая о принятой на себя роли, не в силах удержаться от характерных возражений: «Ну, нет, вы напрасно, однако же... Все зависит от той стороны, с которой кто смотрит на вещь. Если, например, забастуешь тогда, как нужно гнуть от трех углов... ну, тогда конечно... Нет, не говорите, иногда очень заманчиво поиграть» (IV, 254). Его реплика, исполненная неосторожной искренности, раскрывает не только глубину увлечения карточной игрой, но и основательное знание специфической терминологии азартных игроков, создавая разительный контраст с благородным обликом государственного человека.

Притязания на литературную образованность также выдают героя: он присваивает себе роман М.Н. Загоскина «Юрий Милославский», но его тут же опровергает Марья Антоновна: «там написано, что это господина Загоскина сочинение» (IV, 256). При просьбе сочинить стихи экспромтом он с видимым затруднением произносит чужие строки, отговариваясь забывчивостью: «Да у

меня много их всяких. Ну, пожалуй, я вам хоть это: «О ты, что в горести напрасно на Бога ропещь, человек!...» Ну и другие... теперь не могу припомнить; впрочем, это все ничего» (IV, 280). Повествуя о петербургской жизни, Хлестаков неосмотрительно проговаривается: «Как взбежишь по лестнице к себе на четвертый этаж – скажешь только кухарке: «На, Маврушка, шинель...» Что ж я вру – я и позабыл, что живу в бельэтаже» (IV, 257). В то время особы значительные обыкновенно занимали второй этаж, тогда как верхние этажи предназначались для людей скромного достатка. Не менее символична сцена, когда он хвастливо заявляет: «Во дворец всякий день езжу. Меня завтра же произведут сейчас в фельдмарш... (Поскальзывается и чуть-чуть не шлепается на пол, но с почтением поддерживается чиновниками)» (IV, 258). Это физическое «падение» символически указывает на духовную фальшь его утверждений.

Развенчание Хлестакова неизбежно, поскольку он не понимает норм поведения, присущих социальной роли «ревизора» (величия, сдержанности, расчетливости, самоконтроля). Его хвастовство превращается в языковой карнавал. Речь Хлестакова демонстрирует типичную карнавальную вольность – он беспрепятственно рассуждает о столице, литераторах и монархе, создавая атмосферу временной отмены социальных табу.

Парадоксально, но чиновники верят ему. Это свидетельствует о том, что в изображаемом Гоголем мире граница между истиной и ложью изначально размыта. Привыкшие к преувеличениям, приукрашиванию действительности и напыщенной риторике, городские власти оказываются беззащитны перед представлением, доводящим эту логику до крайности. Столкнувшись с гипертрофированным отражением собственных практик, они утрачивают способность различать подлинное и фальшивое. Таким образом обнажается абсурдность так называемой нормальной социальной логики самой по себе – система, построенная на лжи и видимости, неминуемо принимает за истину ее театрализованную, карнавальную версию.

Тем не менее, увенчание Хлестакова приносит ему немалые земные блага: бесплатное проживание, деньги, обручение с дочерью городничего и всеобщее почитание горожан. Однако его мнимое «царствование» дважды завершается «развенчанием»: сначала через чтение почтмейстером его личного письма, раскрывающего истину, а окончательно – с прибытием подлинного ревизора.

По мнению С.А. Дубровской, процесс увенчания сопровождается атмосферой страха: Бобчинский «...чуть не умер со страху»; «Артемий Филиппович (Луке Лукичу) Страшно просто. А отчего, и сам не знаешь <...> Городничий (один). До сих пор не могу очнуться от страха» [68, с. 326]. В теории карнавализации страх и смех составляют диалектическую пару. Страх чиновников является источником комического эффекта – зрители смеются над чиновниками, над которыми властвует их собственный страх, а также над «коронованным» самозванцем. Этот страх – страх власти, и он высмеивается через карнавал. Как справедливо отмечает И.А. Виноградов в своем исследовании, сюжетообразующим стержнем «Ревизора» является «гроза идущего вдали правительенного закона – и еще более неотвратимого Страшного Суда» [30, с. 147]. Это глубинное измерение пьесы приобретает особую выразительность именно благодаря диалектике страха и смеха.

Примечательна и финальная немая сцена, которой Гоголь придавал исключительное значение, где диалектика страха и смеха достигает кульминации. Окаменевшие фигуры чиновников, застывших в гротескных позах, являются собой, с одной стороны, объект зрительского смеха, а с другой – визуализацию того метафизического ужаса, который, согласно авторскому замыслу, должен вызывать не сатирическое злорадство, а катарическое переживание.

Процесс увенчания разворачивается как постепенная трансформация самосознания Поприщина в «Записках сумасшедшего». Изначально он – мелкий чиновник, чье благоговение перед начальством выражается в подобострастных размышлениях («Да, не нашему брату чета!

Государственный человек» (III, 160). По мере того, как меняется его самоощущение, прежнее почтение к власти сменяется дерзким, почти площадным неуважением: «Какой он директор? Он пробка, а не директор» (III, 172). В этом резком переходе от раболепия к бунту проявляется сама суть карнавального мироощущения – способность опрокидывать устоявшиеся социальные роли. Кульминацией этой трансформации становится пребывание героя в сумасшедшем доме, где Поприщин, приняв роль «короля», полностью освобождается от социальных ограничений. Его рассуждения о государственных делах, политические прокламации и космические фантазии о «спасении луны» воплощают сущностную черту карнавала – абсолютную свободу высказывания, не скованную рамками официальной культуры и здравого смысла.

М.М. Бахтин, анализируя образную систему народных празднеств, подчеркивает следующее: «В этой системе образов король есть шут. Его всенародно избирают, его затем всенародно же осмеивают, ругают и бьют, когда время его царствования пройдет» [14, с. 214]. С.С. Аверинцев также отмечает этот аспект, указывая, что «в начале начал всяческой «карнавализации» – кровь» [3, с. 10]. Это ритуальное насилие неразрывно связывает карнавальное веселье с жестокой реальностью.

В повести эпизод избиения Поприщина в сумасшедшем доме образует уникальную параллель с традиционным карнавальным ритуалом увенчания-развенчания. К этому моменту Поприщин, который на тот момент считал себя испанским королем, уже совершил воображаемое увенчание. Когда его ударили «два раза палкою по спине так больно» (III, 174), в его помраченном сознании это насилие интерпретируется как «рыцарский обычай при вступлении в высокое звание» (III, 174) (необходимое условие для увенчания и развенчания).

Особенно иронично то, что в ответ на последующие побои он лишь замечает, что «такую имеют власть в Испании народные обычаи!» (III, 175). Это свидетельствует о том, насколько глубоко народная культура (карнавал)

укоренилась в его сознании – герой ошибочно воспринимает насилие как часть обычая.

В повести «Шинель» обретение и потеря шинели перекликаются с карнавальным ритуалом увенчания-развенчания. Этот процесс проявляется в судьбе главного героя и касается также значительного лица. Новая шинель для Башмачкина не столько одежда, сколько символ возвышения, самоуважения и гордости. То, как портной надевает на него новую шинель, напоминает церемонию увенчания маленького человека. Речь идет не о превращении в короля, а о том, что этот момент вовлекает окружающих в карнавальное действие. Как описано в тексте: «Все в ту же минуту выбежали в швейцарскую смотреть новую шинель Акакия Акакиевича. Начали поздравлять его, приветствовать, так что тот сначала только улыбался, а потом сделалось ему даже стыдно. Когда же все, приступив к нему, стали говорить, что нужно вспрыснуть новую шинель и что, по крайней мере, он должен задать им всем вечер» (III, 131). Новая шинель становится поводом для нарушения обыденного порядка и возникновения карнавала, а Башмачкин ненадолго испытывает чувство признания и уважения, обретает небывалую уверенность и радость. Однако, когда с него снимают шинель, церемония увенчания оборачивается развенчанием. Потеряв шинель, он немедленно возвращается к прежнему смиренному и терпеливому существованию. Жестоким ударом становится то, что при попытке получить помочь он подвергается беспощадному разносу и унижению со стороны значительного лица. Все это окончательно разрушает его надежду вернуть шинель и уничтожает ту малую толику достоинства, которую он обрел в момент увенчания.

Примечательно, что после смерти Башмачкина появляется привидение, которое пытается сорвать теплую шинель со значительного лица. Встреча с призраком производит на чиновника огромное впечатление. Сняв шинель, значительное лицо словно переживает символическое развенчание, после которого его отношение к подчиненным заметно меняется: он редко говорит с

подчиненными резко или строго, а если и приходится делать выговор, то сначала выясняет суть дела.

В поэме «Мертвые души» главный герой Чичиков не переживает развенчания, но действительно проходит возможные моменты развенчания, создающие напряженную атмосферу неустойчивости его мнимого социального положения. Само предприятие Чичикова по покупке мертвых душ становится механизмом карнавального увенчания. Приобретая «мертвый капитал», герой парадоксальным образом обретает в глазах провинциального общества статус состоятельного человека. В городе распространяются слухи о том, что он «не более не менее как миллионщик» (V, 151). Эта молва производит на обывателей желаемое впечатление: жители проникаются к нему еще большим расположением, особенно в женском обществе, где его персона вызывает живейший интерес, появляются даже анонимные любовные письма от таинственных поклонниц.

Кульминацией мнимого возвышения Чичикова становится бал у губернатора, где герой оказывается в центре всеобщего внимания. Гоголь описывает этот момент триумфа следующим образом: «Появление его на бале произвело необыкновенное действие. Все, что ни было, обратилось к нему навстречу» (V, 156). Однако именно это торжественное событие становится отправной точкой для возможного развенчания. Первым сигналом грядущего краха служит изменение в поведении Чичикова по отношению к губернаторской дочке: его невнимательность и нарушение светского этикета вызывают недовольство дам, «дамы стали говорить о нем в разных углах самым неблагоприятным образом» (V, 165). Это недовольство постепенно нарастает, подготавливая почву для развенчания. Появление Ноздрева существенно усиливает угрозу развенчания. Во время прежней встречи с Чичиковым Ноздрев проницательно распознает мошенническую сущность героя, прямо называя его: «Ну да ведь я знаю тебя: ведь ты большой мошенник» (V, 77). На балу Ноздрев пытается разоблачить аферу Чичикова с покупкой мертвых душ перед всем обществом. Однако в конечном счете

развенчание не происходит: дурная репутация Ноздрева как заядлого врунанейтрализует его обличительные речи. Тем не менее слухпущен, и неизвестно, какую форму он примет в процессе распространения по городу.

Карточная игра¹, в которую вовлечен Чичиков, также таит в себе потенциал развенчания. Согласно Бахтину, «Природа игры (в кости, в карты, на рулетке и т.п.), – карнавальная природа <...> Атмосфера игры – атмосфера резких и быстрых смен судеб, мгновенных подъемов и падений, то есть увенчаний – развенчаний» [15, с. 193]. В тексте зафиксирован примечательный момент, «Председатель никак не мог понять, как Павел Иванович, так хорошо и, можно сказать, тонко разумевший игру, мог сделать подобные ошибки и подвел даже под обух его пикового короля» (V, 168). Эта ошибка Чичикова, вызванная внутренним напряжением и страхом развенчания, становится еще одним признаком его неустойчивого положения.

Окончательный удар по репутации Чичикова наносит неожиданный приезд помещицы Коробочки, которая своими расспросами о цене на мертвые души провоцирует новый виток слухов и домыслов в городе. Это событие катализирует перемену в отношении общества к герою и непосредственно приводит к его бегству из города. В «Мертвых душах» карнавальное увенчание-развенчание реализуется не как одномоментный акт разоблачения, но как серия накапливающихся подозрений и постепенного разрушения социальной маски героя, что создает особое художественное напряжение.

¹ Внутренняя связь между игрой и карнавальным ритуалом заключается в том, что оба создают пороговое состояние. Таким образом, азартная игра представляет сюжет увенчания-развенчания, поэтому игра в «игроках» естественно способна принести это ощущение увенчания-развенчания. Значимым при этом является то, что азартные игры в России, и вообще игры на большие суммы, с 1832 г. официальным указом императора Николая I были запрещены [См.: 23, с. 76]. Сам факт нарушения императорского указа превращает игру в карнавальный акт неповиновения официальной власти. Если карнавал, по Бахтину, есть временное освобождение от господствующей правды и существующего строя, то участие в запрещенной игре становится формой карнавального бунта против регламентированного порядка.

Таким образом, в творчестве Гоголя действие увенчания-развенчания функционирует как средство разоблачения фальшивости социальных притязаний и абсурдности чиновничьей иерархии.

3.1.3. Карнавальная профанация: стратегия снижения высокого

Одним из центральных механизмов карнавальной инверсии в творчестве Н.В. Гоголя выступает профанация – художественный прием намеренного снижения высоких понятий посредством бытовых, нарочито прозаических деталей. Как справедливо отмечает Ю.В. Манн, в творчестве Гоголя присутствует «случай “богохульства”, снижения высоких “понятий” с помощью бытовых, нарочито прозаических» [116, с. 88].

Религиозная профанация наиболее последовательно реализуется в творчестве Гоголя как средство изображения утраты подлинной веры и торжества утилитарного отношения к священному. Наиболее отчетливо данная стратегия проявляется в «Ревизоре», где смешение сакрального с повседневным достигает особой художественной выразительности. Примечательна записка городничего, содержащая кощунственную фразу: «...уповая на милосердие Божие, за два соленые огурца особенно и пол порции икры рубль двадцать пять копеек» (IV, 250), где возвышенные понятия низводятся до уровня бытовых мелочей. С.А. Дубровская акцентирует внимание на тотальном характере кощунственного начала в комедии. По ее наблюдениям, данный мотив воплощается в состоянии «без царя в голове молодого человека» и пронизывает всю структуру драмы. Словесная ткань реплик городничего изобилует профанирующими интонациями. Фраза «Авось бог вынесет и теперь» демонстрирует утилитарное отношение к вере, превращающее божественное покровительство в инструмент разрешения житейских затруднений [68, с. 326].

Пародийное изображение покаянного обращения к Всевышнему отличается особой выразительностью: «О, ох, хо, хо, х! грешен, во многом грешен. (Берет вместо шляпы футляр.) Дай только, боже, чтобы сошло с рук поскорее, а там-то я поставлю уж такую свечу, какой еще никто не ставил: на

каждую бестию купца наложу доставить по три пуда воску. О боже мой, боже мой!» (IV, 232). В этом монологе обнаруживается не подлинное духовное сокрушение, а своеобразная коммерческая сделка с Творцом, извращающая тем самым сущность христианского таинства. По мнению М.Н. Виролайнен, в немой сцене поза городничего представляет собой кощунную пародию [32, с. 358–359].

В повести «Нос» отчетливо прослеживается карнавальное переворачивание сакрального и профанного. В православной традиции хлеб имеет явную евхаристическую символику, однако в повести это священное значение парадоксально снижается самим актом обнаружения в нем носа. Более того, сам акт разрезания хлеба кухонным ножом приобретает характер пародийного снижения церковного таинства до бытового, даже гротескного действия. М.Я. Вайскопф интерпретирует эпизод с разрезанием хлеба цирюльником как кощунственную пародию на евхаристию, то есть на священное таинство преломления хлеба в православной литургии [21, с. 328–330]. Примечательно, что по мнению Л.П. Рассовской, в повести Гоголя присутствует кощунственная религиозная пародия, где нос майора Ковалева представлен в образе «спасителя», а процесс его отделения и возвращения имитирует религиозный нарратив от непорочного зачатия до рождения [145, с. 195]. Такой прием снижения возвышенной религиозной символики до уровня абсурдного бытового происшествия обнаруживает смеховую природу карнавального дискурса, превращающего ортодоксальный религиозный нарратив в обыденный фарс.

К примерам карнавальной инверсии сакрального и профанного в повести можно отнести изображение церковного пространства. В сцене случайной встречи Ковалева со своим носом в церкви показана примечательная картина: прихожане сосредоточены не на молитве, а на том, что рассматривают друг на друге платья и шляпки. Такое описание трансформирует сакральное пространство в место светского общения, где церковь перестает быть сферой общения души с Богом, становясь сценой демонстрации социального статуса.

В «Женитьбе» указание Подколесина «Вот опять пропустил мясоед» прямо указывает на временной фон истории. Согласно православной традиции, после мясоеда наступает Великий пост, во время которого нельзя совершать венчания. Однако в тот же день Кочкарев требует: «Да позвольте, сударыня, я хочу, чтобы сей же час было венчанье <...> чтобы сию же минуту было венчанье» (IV, 360), демонстрируя пренебрежение религиозными традициями, фактически провозглашая победу мирских желаний над священным порядком. Характерно описание свахой воскресного платья Агафьи Тихоновны: «А к воскресному-то как наденет шелковое платье – так вот те Христос, так и шумит» (IV, 317), где имя Христа и шелест шелкового платья находятся на одном дискурсивном уровне, полностью размывая границы между священным и мирским. В «Мертвых душах» наблюдается подобное противоречие, «во время обедни у одной из дам заметили внизу платья такое руло, которое растопырило его на полуцеркви...» (V, 154–155).

Существенную трансформацию в поздних произведениях Гоголя претерпевает образ свадебного обряда. Если в ранних произведениях свадьба, несмотря на препятствия, в конечном итоге завершалась успешным союзом, то в позднем творчестве свадебный обряд более не гарантирует гармоничной развязки, становясь точкой концентрированного взрыва социальных противоречий.

«Ревизор» и «Женитьба»¹ отражают указанную перемену: свадебный обряд более не гарантирует гармоничной развязки, а становится точкой сосредоточенного взрыва социальных противоречий и индивидуальных затруднений. Изменение природы свадьбы профанирует изначально священное, превращая его в коммерческую деятельность. Как отмечает

¹ Смена названия пьесы «Женитьба» имеет глубокое символическое значение. Первоначально произведение называлось «Женихи», затем было изменено на «Женитьба», но развитие сюжета не соответствует тому, что предвещает заглавие. Такое несоответствие названия и содержания само по себе является ниспровержением традиционных нарративных ожиданий. Зрители, судя по названию пьесы, ожидают увидеть успешную свадьбу, но в действительности представлены провал и бегство от брака.

А.А. Токонова: «Гоголь представляет женитьбу как коммерческое предприятие, лишенное романтики и любви» [167, с. 333]. Процесс сватовства демонстрирует не любовь или чувство долга, а утилитарные расчеты, полностью движимые корыстью и выгодой. В ранней версии «Женитьбы» слова свахи звучали: «Скоро совсем не будешь годиться для супружеского долга», указывая на серьезное отношение к браку как к обязательству, к которому герой просто не готов. Однако в окончательной версии эта фраза изменена на «Скоро совсем не будешь годиться для супружеска дела» (IV, 317), низводя брак от священного «долга» до мирского «дела» – рутинной процедуры, коммерческой деятельности или бытовой мелочи, полностью лишая его возвышенного смысла и искренних чувств.

В «Женитьбе» свадьба прежде всего предстает как воплощение социальных норм. Уговоры Кочкирева, обращенные к Подколесину, ясно выражают эту концепцию: «Здесь нет ничего такого. Дело христианское, необходимое даже для отечества...» (IV, 319) – поднимая вопрос с уровня личного выбора до высоты религиозного долга и патриотической ответственности, что отражает принудительные требования коллективных норм к индивидуальному поведению в традиционном обществе. Особую роль в этой деформации играет чрезмерное внимание персонажей к чиновничьим рангам, что превращает союз, который должен основываться на чувствах, в чисто социальную сделку. Кочкирев, представляя Подколесина невесте, в первую очередь подчеркивает его социальное положение: «...надворный советник; служит экспедитором» (IV, 335). Такой способ представления полностью приравнивает ценность человека к его позиции в бюрократической системе, отодвигая на второй план личные качества, способности и обаяние. Вопрос Жевакина во втором акте восьмой сцены еще больше усиливает эту тенденцию: «Да не нужно ли аттестат, послужной список? Может быть, невеста захочет полюбопытствовать?» (IV, 350). Такое внимание к официальным документам отражает всестороннее проникновение современной бюрократической системы в сферу частной жизни.

Еще более ироничной является неожиданная оговорка Кочкарева в разговоре с другом: «Я говорю тебе это не с тем, чтобы к тебе подольститься, не потому что ты экспедитор, а просто говорю из любви...» (IV, 357). Это отрицание, напротив, обнажает решающую роль чина в межличностных отношениях. Даже в самой тесной дружбе сословные различия остаются неизбежным фактором реальности.

В процессе сватовства внимание обеих сторон сосредоточено на сравнении чиновничих рангов, что подчиняет брак сословной иерархии. В карнавальном контексте окончательный побег Подколесина составляет фундаментальный бунт против всей системы сословного брака. Отказываясь участвовать в союзе, основанном на сословных расчетах, Подколесин фактически осуществляет карнавальную защиту свободы индивидуального выбора против принудительных коллективных норм.

Искусство утрачивает свою духовную высоту и превращается в коммерческое ремесло. Гоголь в «Портрете» раскрывает истинную сущность искусства, которая не должна смешиваться с мирскими страстями: «во сколько раз ангел одной только чистой невинностью светлой души своей выше всех несметных сил и гордых страстей сатаны, во столько раз выше всего, что ни есть на свете, высокое созданье искусства. <...> все принеси ему в жертву и возлюби его всею страстью, <...> тихой небесной страстью, а не страстью, дышащей земным вожделением» (III, 115). Однако Чартков, критикуя современную живопись, обнаруживает, что рынок наводнен бездарными картинами. По его словам, такая живопись «самоуправно стала в ряды искусств, тогда как ей место было среди низких ремесл» (III, 66). Эти произведения утратили духовность живописи, «Те же краски, та же манера, та же набившаяся, прибыкшая рука, принадлежавшая скорее грубо сделанному автомату, нежели человеку!..» (III, 66). Художественное творчество превратилось в механическое воспроизведение. Цель существования этих картин проста – заработать деньги. Чартков указывает, что святость, которую зрители видят в картинах, на самом деле «существует только в воображении

рассматривателей мысль, будто бы видно в них присутствие какой-то святости» (III, 90).

Стратегия именования в творчестве Гоголя также воплощает мастерство профанирующего искусства. Как отмечал Бахтин, имя Башмачкина демонстрирует «глубоко амбивалентный образ <...> По звуковому сходству с каким-либо словом родного языка имя может получить характер прозвища, переродиться в прозвище (например, имя Акакий («какать») связано по звуку с образом материально-телесного низа (исправления), также Хоздазад) <...> Имя освящает, прозвище профанирует; имя официально – прозвище фамильярно» [13, с. 702, с. 704]: будучи официальным христианским именем с сакральным значением, оно неизбежно вызывает ассоциации с материально-телесным низом. В «Невском проспекте» профанация осуществляется через пародийное использование имен литературных гениев: «...известный Шиллер, жестяных дел мастер в Мещанской улице. Возле Шиллера стоял Гофман <...> довольно хороший сапожник с Офицерской улицы, большой приятель Шиллера» (III, 31). Это описание полностью переворачивает возвышенное впечатление читателей об этих двух литературных мастерах, представляя их как грубых пьяниц и неотесанных ремесленников: «Шиллер был пьян и сидел <...> выставив свой довольно толстый нос и поднявши вверх голову; а Гофман держал его за этот нос двумя пальцами и вертел лезвием своего сапожнического ножа на самой его поверхности» (III, 31).

В произведениях Гоголя представлено пародирование военных элементов. Так, в комедии «Ревизор» автор сравнивает нерадивых чиновников, представших на встречу с Хлестаковым «в полном параде и мундирах», «на военную ногу», с целым «эскадроном» (IV, 264). Процесс дачи взятки мнимому ревизору представлен как настоящая военная операция – захват города организованной группой мошенников. Не случайно после удачного «подношения» судья Ляпкин-Тяпкин торжествующе заявляет: «Город наш!» (IV, 267). Подобный прием военной травестии используется и в поэме

«Мертвые души»¹. Ноздрев сравнивается с поручиком, бесстрашно идущим на приступ крепости. Герой сражается не ружьем и саблей, а черешневым чубуком: «“Бейте его!” – кричал Ноздрев, порываясь вперед с черешневым чубуком, весь в жару, в поту, как будто подступал под неприступную крепость» (V, 85).

Таким образом, карнавализация у Гоголя функционирует как многомерный инструмент сатирического изображения социальной действительности николаевской России. Гротескные приемы, заимствованные из народной смеховой культуры, наполняются трагическим содержанием и служат диагностике социальных болезней: абсурдности бюрократической иерархии, коррумпированности чиновничества, духовного оскудения, утраты подлинных ценностей.

3.2. Персонажи и символы как носители карнавального начала

В творчестве Гоголя персонажи и символы обладают карнавальными чертами и функционируют как носители народно-праздничной культуры, систематически противопоставляемой официальному миропорядку.

Особую категорию карнавальных персонажей составляют безумцы, воплощающие парадоксальное единство мудрости и безумия. Фигура безумца выполняет функцию карнавального обличителя социальной несправедливости. Эти персонажи – маргиналы, вытесненные на периферию общества, но именно их карнавализованное поведение ставит под вопрос устоявшиеся социальные нормы, вызывая не только смех, но и глубокую

¹ По словам Ю.Д. Нечипоренко, «“Мертвые души” можно рассматривать как праздник неповиновения, оргию, которая показывает каждого помещика в его личном бунте против правил, желания вырваться на простор «расхристанной» жизни без подчинения и диктата» [125, с. 389]. Именно нарушающий порядок поступок Чичикова – торговля мертвыми душами – парадоксальным образом оживляет умершие души. В «Мертвых душах» профанация также проявляется в кардинальном извращении системы ценностей. Символическое замещение двуглавого орла, символизирующего высшую императорскую власть, грубой надписью «питейный дом» представляет собой коренное извращение иерархии значений.

рефлексию о природе социального угнетения. Особенно показательным в контексте карнавальной амбивалентности является образ Поприщина в «Записках сумасшедшего». Его безумие создает особую атмосферу карнавальной свободы, позволяющую герою открыто бросить вызов официальной бюрократической системе.

В отношении к службе Поприщин открыто противостоит нормам бюрократической системы. Он отказывается быть «заложником» фиксированного рабочего времени и регламента: «уже давно было десять <...> я бы совсем не пошел в департамент» (III, 158). Что еще важнее, его неявка на службу обусловлена не ленью, а пониманием высокого значения своего служения: «если бы не благородство службы, я бы давно оставил департамент» (III, 158). Это говорит о том, что его выбор свободы основан на собственных принципах. Точка зрения известного гоголеведа И.А. Виноградова может служить теоретической основой для понимания свободолюбивой природы Поприщина. По мнению исследователя, герой не является психически больным в физиологическом смысле, а скорее предстает «личностью, избравшей главной жизненной ценностью личное самоутверждение» [28, с. 40]. Поприщин избегает строгого следования установленным правилам, живет, руководствуясь собственными желаниями, полностью следя своим внутренним побуждениям.

Более того, стремление Поприщина к духовной свободе проявляется в его поведении. Он любит читать, увлечен театром¹: «Как только грош заведется в кармане – никак не утерпеть не пойти» (III, 162). Это духовное стремление, не ограниченное материальными условиями, является еще одним проявлением его свободной сущности. Отрицание Поприщины социальных норм и

¹ Примечательно, что театральные вкусы Поприщина тяготеют к водевилям вроде «Филатки и Мирошки» – к тем самым представлениям, о которых Гоголь в «Невском проспекте» отзываетя неодобрительно: «В театре, какая бы ни была пьеса, вы всегда найдете одного из них, выключая разве если уже играются какие-нибудь «Филатки», которыми очень оскорбляется их разборчивый вкус». Однако даже такое, пусть и не самое возвышенное, стремление к культурной жизни характеризует Поприщина как человека, жаждущего приобщения к искусству.

условностей представляет собой не просто проявление безумия, а воплощение карнавальной свободы.

Было бы проще рассматривать героя исключительно как клинический случай душевного расстройства, однако «безумие воспринимается как следствие индивидуальности и гениальности» [93, с. 283]. В случае с Поприциным амбивалентность проявляется в его способности сохранять рациональность суждений даже в моменты явного помешательства. Процесс размывания границ между разумом и безумием наиболее отчетливо проявляется в психологической эволюции Поприщина, отраженной в датировке его дневниковых записей. Поначалу его описания окружающего мира относительно рациональны, что отражается в четкой хронологии («3 октября», «4 октября»). Постепенно восприятие героя меняется, погружаясь в мир фантазий, что проявляется в нарастающей временной дезориентации: от первого разрыва хронологии («6 ноября») к полной утрате временных ориентиров, к абсурдным датам («Год 2000 апреля 43 числа», «Мартобря 86 числа. Между днем и ночью», «Никоторого числа. День был без числа») (III, 170–173). Эта хронологическая путаница создает в повести особое художественное пространство, характерное для карнавальной поэтики, где происходит размывание привычных временных и пространственных границ. При этом на протяжении всего повествования сохраняется способность героя к острым социальным наблюдениям, которые облекаются в различные формы: от прямых замечаний до гротескных образов и метафор. Так, в повести создается своеобразный художественный «антимир», где привычные категории реальности теряют свою однозначность, а сознание героя демонстрирует сложное переплетение безумия и проницательности.

Особенно показательно его отношение к любви в сравнении с гоголевским Пискаревым: если последний слеп и иррационален в любви, то Попричин, даже в состоянии помешательства, сохраняет определенную трезвость суждений. Это наглядно проявляется в его реакции на замужество Софи. Узнав о ее браке с камер-юнкером, герой проходит закономерный путь

от отрицания («Не может быть, чтобы ее мог так обворожить камер-юнкер»), через растерянность («не могу более читать») к рациональному принятию ее выбора, делая при этом проницательное замечание: «О, это коварное существо – женщины!» (III, 168–172). Подобная психологическая динамика свидетельствует о том, что даже в своем кажущемся хаотичным душевном состоянии герой сохраняет определенное рациональное восприятие действительности.

Примечательно, что в «Портрете» также присутствует образ безумца – Чартков, однако мы не можем отнести его к карнавализованным персонажам. Это становится очевидным при сопоставлении с безумием Поприщина из «Записок сумасшедшего». Согласно Е.О. Третьякову, безумие Поприщина не случайно, «герой пытается изменить мир через изменение собственного сознания и личности, через поиск своего индивидуального поприща» [168, с. 34]. Его бред обладает продуктивностью и откровенческим характером: он деконструирует существующий порядок, предлагая читателю новую оптику восприятия реальности. Безумие Чарткова, напротив, имеет совершенно иную природу. Оно деструктивно и лишено какого-либо прозрения. Герой одержимо скапает и уничтожает произведения искусства, но эти действия не содержат ни самоанализа, ни критической прозорливости – лишь механическую разрядку зависти и отчаяния. Безумие Поприщина сопровождается языковым карнавалом: абсурдные высказывания и перевёрнутая логика деконструируют официальный дискурс, тогда как Чартков погружается в нарастающее молчание, утрачивая способность к речи. Если Поприщин в безумии обретает свое поприще, то Чартков окончательно теряет всякую точку опоры: он оказывается чужд и миру искусства, и миру коммерции, будучи отвергнут обоими.

Центральное место в галерее гоголевских карнавальных типов занимает Хлестаков, который, по мнению Н.В. Капустина, создан Гоголем с опорой «не столько на библейские тексты, сколько на фольклорную традицию», что непосредственно соотносится с ядром бахтинской теории карнавала –

народной культурой. Более того, в Хлестакове мы видим характер плута. Плут является одной из трех классических карнавальных масок (наряду с шутом и дураком), выделенных М. Бахтиным. Эта фигура восходит к средневековому народному празднику, через обман и лицедейство плут разоблачает официальную ложь, через маски – обнажает истинные лица, через мнимую низость – выясняет подлинную ничтожность власти и богатства. М. Бахтин считает, что плут – «это лицедеи жизни, их бытие совпадает с их ролью, и вне этой роли они вообще не существуют литературно» [16, с. 195]. Это означает, что плут принципиально отличается от персонажей традиционного романа, которые обладают устойчивой внутренней сущностью (характером, мотивацией, ценностями), внешнее поведение которых лишь выражает эту сущность. Напротив, у плута нет сущности вне роли, его существование и есть само представление.

В «Ревизоре» Гоголь не наделяет Хлестакова никакой психологической глубиной или устойчивыми чертами характера. Он представляет собой пустое, текущее существование. Когда городские чиновники принимают его за ревизора, он не просчитывает и не принимает решения, а мгновенно, инстинктивно начинает играть эту роль. В знаменитой сцене хвастовства в третьем акте он все более воодушевляется, полностью погружаясь в создаваемую им самим иллюзию. Хлестаков воспринимает провинциальный город как пространство собственного карнавального действия, где он выступает режиссером праздничной атмосферы: «Хорошие заведения. Мне нравится, что у вас показывают проезжающим все в городе. В других городах мне ничего не показывали» (IV, 252). Хлестаков стремится создать праздничную атмосферу в напряженной обстановке и распространить карнавальную фамильярность на чиновников: «Без чинов, прошу садиться... Я не люблю церемонии. Напротив, я даже стараюсь всегда проскользнуть незаметно» (IV, 255). В тот момент Хлестаков действительно является тем важным лицом, которое на дружеской ноге с Пушкиным, тем вельможей, который чуть не стал фельдмаршалом. Не существует настоящего Хлестакова,

играющего фальшивого важного человека, есть только Хлестаков, становящийся важным человеком.

Аналогичную функцию выполняет Чичиков в «Мертвых душах». Гоголь описывает его: «В бричке сидел господин, не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так чтобы слишком молод» (V, 9). Гоголь отказывается наделить персонажа какими-либо определенными чертами: Чичиков есть пустая маска, которую можно наполнить любым содержанием по необходимости. Когда Чичиков посещает разных помещиков, эта характеристика проявляется еще отчетливее. Он не маскируется под разных людей, а в каждом визите действительно становится другим человеком, словно надевая разные маски: перед Маниловым он учтивый, соблюдающий этикет джентльмен; перед Собакевичем расчетливый, деловитый коммерсант; перед помещицей Коробочкой терпеливый, понимающий, надежный гость; перед Ноздревым он пытается стать щедрым, грубоватым собутыльником. Он также сыграл роль подставного жениха, а также свахи и дружки Тентетникова. «В нем нет законченности, определенности социальных и психологических черт, присущих другим характерам поэмы. Это герой дороги, эластично принимающий любую форму в предлагаемых ему обстоятельствах» [41, с. 38].

Ключевым является то, что при переключении между этими ролями не существует подлинного Чичикова как устойчивого субъекта. Гоголь никогда не показывает читателю момент, когда он снимает маску, даже наедине он готовится к следующему выступлению или оценивает эффект предыдущего. Его жизнь есть сумма этих ролей, а настоящий Чичиков – тот самостоятельный, сущностный субъект вне всех ролей – не существует. Таким образом, и Хлестаков, и Чичиков полностью воплощают бахтинскую концепцию плута как лицедея жизни, чье бытие совпадает с ролью и вне этой роли не существует.

Парные комические фигуры усиливают карнавальную атмосферу. Бобчинский и Добчинский в «Ревизоре», непосредственные катализаторы

комедийного действия, занимая в социальном пространстве уездного города «положение городских сплетников и шутов» [116, с. 79], функционируя как своего рода развлекательные персонажи, предназначенные для увеселения городских обывателей. Аналогичную функцию в «Женитьбе» выполняют Жевакин и Онучкин, также выступающие как герои-двойники, напоминающие традиционные шутовские образы.

Художественное пространство комедии насыщено разнообразными образами мошенников, при этом все действующие лица выступают под масками, предъявляют взаимные обвинения, создавая атмосферу неразличимости подлинного и мнимого: купец Абдулин подвергается порицанию за нежелание заменить обветшавшую шпагу; Хлестаков характеризует трактирщика как мошенника, упрекая его в том, что тот не подает мягкого мяса, а предлагает жаркое твердое, как бревно.

Парадоксальную роль в карнавальной системе играет фигура императора Николая I. Не менее значимым представляется и факт официального одобрения пьесы «Ревизора». Ф.А. Бурдин в «Воспоминаниях артиста об Императоре Николае Павловиче» отметил, что при просмотре пьесы Государь «с удовольствием выслушал комедию, смеялся от души и приказал поставить на сцене. Впоследствии он говорил: “В этой пьесе досталось всем, а мне в особенности”» [1, т. 3, с. 33].

Вопреки одобрению Государя, постановка «Ревизора» на самом деле сопровождалась значительным противодействием. А.О. Смирнова отметила, что Государь «один велел принять “Ревизора” вопреки мнению его окружения» [24, т. 4, с. 9]. П.П. Каратыгин сообщал: «по слухам запрещенной цензурою, но дозволенной к представлению самим государем, по усердному ходатайству Жуковского» [1, т. 1, с. 833]. В воспоминаниях С.Т. Аксакова также отмечено, что «в 1835 году дошли до нас слухи из Петербурга, что Гоголь написал комедию «Ревизор» <...> Говорили, что эту пьесу никакая бы цензура не пропустила, но что Государь приказал ее напечатать и дать на театре <...> Долго затруднялась цензура в пропуске Ревизора к

представлению, но воля Государя все решила» [1, т. 2, с. 667–668]. Сам Гоголь стремился получить одобрение царя, отмечая в «Театральном разъезде»: «Великодушное правительство глубже вас прозрело высоким разумом цель писавшего» (III–IV, 623–624). Согласие Николая I на постановку «Ревизора», по мнению В. Набокова, было своего рода чудом, «которое как нельзя более соответствовало перевернутому миру Гоголя» [123, с. 59].

Таким образом, возникает вопрос: почему царь согласился на постановку «Ревизора», несмотря на противодействие своего окружения и цензоров? Возможно, для понимания одобрения его постановки царем важно учитывать дух карнавала, который функционирует не только как критика действительности, но и как форма социального регулирования. Представители аристотелевской школы подчеркивали роль карнавала как предохранительного клапана. С их точки зрения, временное нарушение порядка и карнавальное раскрепощение эффективно снижают социальное напряжение, высвобождая накопленные в повседневной жизни эмоции. Правители средневековья четко осознавали этот аспект, рассматривая карнавал как действенный инструмент поддержания общественной стабильности. Разрешая народу ограниченную вседозволенность в определенное время и в определенном пространстве, они фактически укрепляли социальный контроль в обычное время.

В.В. Гиппиус видел в этом «известный расчет» – стремление избежать судьбы «Горя от ума», «разошедшегося по всей России в списках; разрешенный и истолкованный как веселая комедия <...> “Ревизор” был бы отчасти обезврежен» [Цит. по: 35, с. 284]. И.А. Виноградов справедливо отметил, что «Первостепенная роль Императора в разрешении “Ревизора” к постановке и печатанию несомненно доказана <...> Государь принял пьесу именно как написанную для пользы государства в целом, для пользы своей семьи и для собственной пользы» [25, с. 396, с. 398]. То есть, это делалось для того, чтобы поддерживать социальную стабильность. Хотя традиционно карнавал рассматривается как народное противостояние официальной власти,

с другой стороны, он может интерпретироваться и как механизм социального контроля со стороны власти, предоставляющей регламентированное пространство для выхода социального недовольства. Иными словами, Николай I, возможно, увидел в «Ревизоре» способ выпустить пар социального недовольства под своим контролем, предотвратив тем самым более серьезные волнения.

Символическая система карнавальных образов в творчестве Гоголя характеризуется особой смысловой концентрацией. Образ колеса в «Мертвых душах» выступает как ключевая репрезентация карнавального начала, чья символическая природа проистекает из вечного вращательного движения: в процессе вращения колесо постоянно переживает циклы подъема и спуска, идеально воплощая бахтинскую концепцию переворачивания положений и смену ценностей. Примечательно, что уже в начале поэмы упоминается колесо, при этом экипаж как символ статуса не находится в центре внимания, напротив, люди больше говорят о колесе: «Вишь ты <...> вон какое колесо! что ты думаешь, доедет то колесо, если б случилось, в Москву или не доедет?» (V, 9). Наблюдение А. Белого «В начале Чичиков – не лицо, а какое-то полнотелое колесо» [17, с. 24] напрямую связывает главного героя с колесом – он, подобно колесу, находится в вечном движении, не имея ни устойчивой идентичности, ни стабильной нравственной позиции. Как справедливо отмечает Ю.Д. Нечипоренко: ««Мертвые души» выстроены на циклах: Чичиков колесит по окрестностям уездного города, и каждая встреча сообщает его делу новый поворот» [125, с. 389]. Кроме того, С.А. Дубровская отмечает сходство формы копейки с колесом и указывает: «наказ отца Чичикова, одушевляющий копейку («больше всего береги и копи копейку <...> копейка не выдаст, в какой бы беде ты ни был»), становится своеобразной карнавальной проекцией на последующую судьбу героя» [68, с. 338].

Стратегия именования в «Женитьбе» дополнительно обогащает содержание образа колеса. В фамилии Подколесина скрыт карнавальный символ – «колесо». Кроме того, фамилия Кочкарев также обладает глубоким

символическим значением. «Кочка» означает бугор или неровную дорогу, намекая на тряску и ухабы пути¹.

В повести «Невский проспект» символическим пространственным образом, раскрывающим двойственную природу мира, выступает лестница. Прежде всего, образ лестницы представляет собой ниспровержение и смещение реального пространства. Описание лестницы неоднократно встречается в повести, например, когда Пискарев впервые видит красавицу, «лестница вилась, и вместе с нею вились его быстрые мечты» (III, 18). Пискарев бежал со всех ног, «взлетал» по лестнице, но путь в рай оказался путем в ад. Перед героем раскрывается вся низменная и презренная жизнь, и, чтобы вернуться к реальности, по лестнице надо сбежать вниз. Как отмечает Бахтин, для карнавала характерна «логика непрестанных перемещений верха и низа» [14, с. 20]. Таким образом, контраст между мечтой и реальностью становится еще более ощутимым. Лестница превращается в пространственный туннель, связывающий возвышенный мир иллюзий и низменную реальность.

Во-вторых, образ лестницы разделяет мир надвое. В сцене, когда Пискарев во сне посещает бал, «воздушная лестница с блестящими перилами, надушенная ароматами, неслась вверх» (III, 19). Блестящие перила наводят на мысль о роскоши, в отличие от грязной, темной лестницы в реальности. Можно сказать, что лестница во сне – это вход в царство веселья, символизирующий начало сна, который ведет человека в мир сновидений. Пискарев, который в реальности является бедным художником низкого статуса, во сне становится почетным гостем на балу и танцует с выбранной им девушкой. Лестница выступает как мост между двумя различными

¹ Мы также замечаем карнавальные черты других имен в произведении: Яичница, Жевакин, Брандахлыстова. Все эти имена связаны с едой и пищевством, особенно происхождение фамилий Жевакина и Онучкина, корни которых связаны с народным выражением «жевать онучку», намекающим на грубое, низовое состояние жизни. Жевакин рассказывает о странных фамилиях в армии: «Помойкин, Ярыжкин, Перепрев, лейтенант. А один мичман, и даже хороший мичман, был по фамилии просто Дырка...». Все эти фамилии несут комический и сатирический смысл.

состояниями, позволяя ему на время ощутить карнавальное мироустройство, в котором стираются привычные социальные грани.

На протяжении всей повести образ лестницы проходит через жизненную траекторию главных героев. Для Пискарева лестница служила своеобразным порталом между реальностью и мечтами, а история Пирогова разворачивалась в карнавальном пространстве, где «верх» и «низ» символизировали не только физическое расположение, но и противоположные полюса социальной иерархии. Лестница образно отражает перипетии в судьбе героев, символизируя иллюзорную радость и жестокое разочарование. Бинарные оппозиции «идеал и реальность», «благородное и низменное» подобны верху и низу лестницы, персонажи теряются между ними и не могут обрести гармонию и устойчивость в жизни.

Таким образом, система карнавальных персонажей и символов в творчестве Гоголя образует сложную художественную структуру, направленную на релятивизацию официального миропорядка. Персонажи-плуты (Хлестаков, Чичиков), парные комические фигуры (Бобчинский и Добчинский, Жевакин и Онучкин), амбивалентные безумцы (Попричин) и император (Николай I) функционируют как носители карнавального сознания, обнажающие социальные противоречия через смех и гротеск. Парадоксальная роль императора в легитимации карнавальной критики раскрывает двойственную природу карнавала как протesta и социального регулирования. Символические образы – колесо, лестница – воплощают динамику карнавального переворачивания, создавая многомерное художественное пространство, где происходит постоянная смена верха и низа, идеала и реальности, разума и безумия. В этой системе карнавал выступает не просто как литературный прием, но как фундаментальный принцип организации художественного мира, где маски срываются, обнажая истинную природу социальных отношений.

3.3. Карнавальный гротеск в изображении отчуждения человека

Художественная система Гоголя основывается на последовательном использовании гротескных трансформаций, которые разрушают традиционные представления о телесной целостности и человеческой идентичности, раскрывая трагическое подчинение индивида социальным и материальным силам. Эти приемы восходят к традиции народно-карнавального гротеска – телесной гиперболизации, фрагментации, абсурду, снижению через материально-телесный низ. Однако в творчестве Гоголя формальные приемы этой традиции сохраняются (разборка и сборка тела, гиперболизация органов, абсурдные трансформации), но их функция радикально меняется: из средства утверждения жизни они становятся инструментом художественного изображения отчуждения личности. Гротеск перестает быть веселым и регенерирующим и приобретает трагические оттенки, раскрывая процесс утраты субъектности, распада телесной целостности и подчинения человека внешним силам.

Абсурдность как основа гротескного мира проявляется в нарушении законов правдоподобия. В «Ревизоре» Гоголь гротескно изображает заседателя, пострадавшего от мамки в детстве, и потому «с тех пор от него отдает немного водкою» (IV, 223). Ю.В. Манн отмечает, что элементы преднамеренного абсурда обнаруживаются уже в черновой редакции пьесы «Ревизор», в частности, в именах, которые Погоняев дает своим детям: Николай, Иван, Яков, Мария и Перепетуя, что представляет «неожиданное отклонение от нормы» [116, с. 88]. Аналогично, в поэме «Мертвые души», прозвища крестьян также нарушают норму, Петр Савельев Неуважай-Корыто, Коровий кирпич, Колесо Иван, Григорий Доезжай-не-доедешь и др. Все ложные утверждения Хлестакова представлены в гротескно-преувеличенной форме, например, когда он заявляет о тридцати пяти тысячах курьеров, отправленных на его поиски.

В «Записках сумасшедшего» гротеск реализуется через создание альтернативной реальности, где животные обретают человеческие качества, а космос включается в круг бытовых забот. Переписка собак представляет собой яркий пример гротескной реальности. Собаки в повести не просто наделены человеческой речью, но и демонстрируют исключительное владение языком: «Письмо писано очень правильно. <...> Да эдак просто не напишет и наш начальник отделения» (III, 165). Их эпистолярный дискурс оказывается более осмысленным и проницательным, чем человеческий. В.Ш. Кривонос оспаривает распространенное мнение о том, что переписка собак является продуктом воображения Поприщина, утверждая, что она представляет собой часть гротескной реальности повести [101, с. 148]. Поприщин, действительно, похищает письма собак – это не его выдумка, а реальное событие в рамках гротескного мира повести, наряду с говорящими рыбами в Англии и коровами, покупающими чай.

Гротескный образ луны заслуживает особого внимания. Как отмечает исследователь С.В. Синицкая, «Луна, звезды, космические полеты – часто встречающиеся в театре, фольклоре, литературе атрибуты сумасшествия» [155, с. 73]. Эта символика сама по себе носит гротескный характер, устанавливая иррациональную связь между небесным телом и психическим состоянием человека. Поприщин проявляет особую озабоченность судьбой луны, стремясь защитить этот «нежный шар». Его восприятие луны трансформируется от обычного созерцания до параноидальной заботы о ее благополучии. Гротескность проявляется в том, что герой включает космос в круг своих бытовых забот.

Проявления отчуждения личности в гоголевских текстах многообразны. В «Записках сумасшедшего» деградация Поприщина раскрывается как утрата субъектности – процесс, в котором живой человек постепенно лишается способности к самостоятельному действию и мышлению. Замкнутое пространство сумасшедшего дома, где система контроля и наказания (удары палкой, обливание холодной водой) полностью подчиняет пациентов воле

медицинского персонала, становится метафорой отчужденного общества, превращающего людей в объекты манипуляции и механического принуждения. В «Портрете» Живописи Чарткова демонстрируют фрагментацию и механизацию тела во всей полноте: «Кисть невольно обращалась к затверженным формам, руки складывались на один заученный манер, голова не смела сделать необыкновенного поворота, даже самые складки платья отзывались вытвреженным и не хотели повиноваться и драпироваться на незнакомом положении тела» (III, 95). Живопись превращается в стандартизированную, механическую операцию, каждая часть тела получает фиксированный способ изображения, утрачивая жизненность и индивидуальность. Чартков из творца низводится до копировальной машины, его художественная практика сама становится образцом отчужденного труда повторяющегося, механического, лишенного творческого начала. Целостность человека разрушается, индивидуальность стирается, все превращаются в взаимозаменяемые детали.

Более того, центральным механизмом проявления отчуждения личности становится гротескная трактовка частей тела как самостоятельных субъектов. Части тела, элементы одежды, должности, звания занимают место человека и существуют отдельно от него. Г.А. Гуковский утверждает, что описания Гоголя «лишены черт индивидуального портрета» [49, с. 261]. И.Н. Шатова предлагает новый вариант интерпретации этого явления, указывая на присутствие элементов карнавального гротеска в произведении Гоголя (редукция персонажа до одного внешнего признака) [180].

Особенно ярко это проявляется в образе Носа. Так, в «Невском проспекте» для Шиллера нос был не просто органом тела. Поскольку нос являлся символом огромного аппетита к табаку, это побуждало бережливого Шиллера принять меры к избавлению от своего разорителя. В «Записках сумасшедшего» по словам Поприщина, все носы находятся в луне. То есть в глазах героя нос перестает быть просто частью тела, обретая самостоятельную жизнь. Для Поприщина разрушение носа символизирует смерть человека, что

объясняет его отчаянный призыв спасти луну – в его сознании нос неразрывно связан с человеческой жизнью.

В одноименной повести нос функционирует одновременно в нескольких измерениях: как фаллический символ (утрата мужского достоинства), как социальный маркер (потеря статуса) и как знак телесной целостности. Сцена, в которой Ковалев «закрыл платком лицо, показывая вид, как будто у него шла кровь» (III, 44), не только подчеркивает материальность тела, но и через образ пустоты «ровное и гладкое место» (III, 44) конструирует незавершенную, находящуюся в процессе изменения телесную форму. Такая презентация тела одновременно отходит от классического эстетического стремления к телесной целостности и замкнутости и отвергает нормативное описание тела в официальном дискурсе. Отсутствие носа и образ пустоты на лице Ковалева перекликается с интерпретацией Л.П. Рассовской темы деторождения, представляя лицо мужчины-чиновника как пространство с репродуктивной функцией.

Гротеская природа этой утраты раскрывается через характерную для народной смеющейся культуры тему разборки и сборки тела. Сцена, где Ковалев пытается приставить нос обратно к лицу, демонстрирует радикальное разрушение телесной целостности: «Нос не приклеивался!.. Он поднес его к рту, нагрел его слегка своим дыханием и опять поднес к гладкому месту, находившемуся между двух щек; но нос никаким образом не держался» (III, 57); более того, «нос был как деревянный и падал на стол с таким странным звуком, как будто бы пробка» (III, 57). Эта попытка механического воссоединения частей тела превращает человеческое тело в разборно-сборную конструкцию, лишенную органического единства. Однако гротескный эффект усиливается парадоксальным переворачиванием привычных иерархий: часть тела отказывается подчиняться воле целого. Нос не только не возвращается на свое место, но и обретает самостоятельную личность и более высокий социальный статус, чем его «хозяин». Такая инверсия отношений между

Ковалевым и его носом создает комический эффект, одновременно раскрывая глубинный кризис телесной и личностной идентичности героя.

Следует также отметить, что нос в повести выступает метафорой мужской сексуальной потенции. М.М. Бахтин, анализируя «Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф. Рабле, особое внимание уделял выпуклостям и отверстиям определенных частей гротескного тела, рассматривая такую телесную презентацию как ключевую характеристику народной смеховой культуры. Исследователь неоднократно указывает на связь между носом и половой сферой [14, с. 36, с. 99, с. 340], которая имеет длительную традицию в народной смеховой культуре. В частности, И.Д. Ермаков развивает эту мысль, рассматривая нос как фаллический символ, а его утерю – как страх кастрации [См.: 72]. Потеря носа Ковалевым означает не только социальную смерть, но и символизирует утрату важной мужской черты. Такая интерпретация позволяет глубже понять причины панического состояния Ковалева: его страх связан не только с утратой социального положения, но и с потерей мужского достоинства.

Между социальным поведением Ковалева и состоянием носа существует очевидный параллелизм, особенно ярко проявляющийся в описаниях взаимодействия с женщинами. В повести подчеркивается выгодное социальное положение Ковалева при наличии носа, майор находился в доминирующей позиции брачного выбора. Особо отмечается, что Ковалев был в хороших отношениях со «статской советницей Палагеей Григорьевной Подточиной, штаб-офицершей... женами статских советников, штаб-офицерскими женами и их дочерьми» (III, 50). Такие описания не только намекают на степень его социальной активности, но и подразумевают его доминирующее положение и право выбора как мужчины в гетеросоциальных отношениях.

Резким контрастом предшествующему положению служит драматическое изменение социального поведения Ковалева после потери носа. В момент его утраты, даже встречая приглянувшуюся даму, «он отскочил, как

будто бы обжегшись» (III, 47). Этот фрагмент раскрывает полную утрату Ковалевым былой уверенности в себе. Такое изменение поведения отражает глубинную связь между телесной целостностью и социальным положением, свидетельствуя о том, что мужчина без носа (значимой телесной детали) теряет способность к привычному социальному взаимодействию. Изменение поведения Ковалева после возвращения носа также можно проследить в повести: «вечно в хорошем юморе, улыбающегося, преследующего решительно всех хорошенъких дам» (III, 63). Чрезмерное стремление Ковалева продемонстрировать возвращение к прежнему состоянию через активное общение с дамами подчеркивает неразрывную связь между телесным и социальным началами в художественном мире повести.

Глаза ростовщика в повести «Портрет» не могут остаться без внимания. Чартков замечает, подойдя к портрету: «эти чудные глаза, и с ужасом заметил, что они точно глядят на него» (III, 73). «В портрете ростовщика Гоголь обозначил фронтон между материальным и идеальным в человеке, выявил ситуацию очеловечения вещи и овеществления человека через образ “живых глаз”» [10, с. 14]. Данный образ реализует двоякую трансформацию: с одной стороны, вещественное изображение обретает духовную способность взирать, совершая переход от объекта к субъекту; с другой стороны, живая личность редуцируется до зрительного органа, запечатленного на холсте, целостность тела нарушается, а существование превращается в сохраняемый и передаваемый предмет.

Кроме того, клиенты, обращающиеся к Чарткову за портретами, стремятся не к достоверному воспроизведению собственного облика, а к идеализированному и приукрашенному виртуальному образу. Текст живо демонстрирует этот процесс. Заказчики выдвигают разнообразные требования к изменениям: одна дама «во что бы ни стало хотела уменьшить рот и сжимала его до такой степени, что он обращался наконец в одну точку, не больше булавочной головки <...> Один требовал себя изобразить в сильном, энергическом повороте головы; другой с поднятыми кверху вдохновенными

глазами <...> Кто хотел Марса, он в лицо совал Марса; кто метил в Байрона, он давал ему байроновское положенье и поворот. Коринной ли, Ундиной, Аспазией ли желали быть дамы, он с большой охотой соглашался на все и прибавлял от себя уже всякому вдоволь благообразия» (III, 89). Здесь происходит распад личности: реальный индивид разлагается на произвольно комбинируемые и заменяемые части тела и культурные символы. Рот можно уменьшить, выражение глаз изменить, все лицо заменить мифологическим или литературным образом. Человек перестает быть целостным организмом и превращается в набор деталей, подлежащих сборке.

В «Женитьбе» описание Агафьей Тихоновной идеального мужа прекрасно воплощает эту гротескную логику телесной реорганизации: «Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазаровича, да, пожалуй, прибавить к этому еще дородности Ивана Павловича – я бы тогда тотчас же решилась» (IV, 341). Это полностью разрушает традиционное представление о человеке как о цельной личности, устанавливая прямую связь между чертами характера и конкретными частями тела. Сцена нападения Ноздрева на Чичикова в «Мертвых душах» дополнительно демонстрирует этот нарративный эффект телесной фрагментации: «...уже, зажмурив глаза, ни жив ни мертв, он готовился отведать черкесского чубука своего хозяина <...> но судьбам угодно было спасти бока, плеча и все благовоспитанные части нашего героя» (V, 86).

Внешние атрибуты вытесняют человеческую сущность. Гротескное изображение телесности раскрывает особую форму распада личности, где внешние атрибуты социального статуса приобретают гипертрофированное значение. Как отмечает С.В. Голубева, «достоинство персонажей “Петербургских повестей” определяется внешними признаками: чинами, сюртуками, шинелями, перстнями, усами, бакенбардами и т.п» [40, с. 146]. Невский проспект выступает как «выставка всех лучших произведений человека», где можно встретить «служащих с бархатными, атласными

бакенбардами», «дам с тысячами сортами шляпок, платьев и платков» и «людей с перстнем с талисманом» (III, 9, 11). В повести «Нос» эта материализация идентичности особенно очевидна во взаимодействии Ковалева с газетной экспедицией, когда чиновник спросил о его фамилии, герой предпочел назвать себя «коллежским асессором, или, еще лучше, состоящим в майорском чине» (III, 50). Ироническое замечание Гоголя в начале повести: «Если скажешь об одном коллежском асессоре, то все коллежские асессоры, от Риги до Камчатки, непременно примут на свой счет» (III, 43), проницательно раскрывает феномен поглощения индивидуальности бюрократическим статусом, где чин становится доминирующим маркером идентичности.

В «Портрете» Гоголь пишет: «Пред ним были только мундир, да корсет, да фрак, пред которыми чувствует холод художник и падает всякое воображение. Даже достоинств самых обыкновенных уже не было видно в его произведениях» (III, 91). Человеческая сущность исчезает, остается лишь оболочка социальной принадлежности, мундир олицетворяет должность, корсет и фрак – сословие. Эти внешние атрибуты более не подчинены человеку, а становятся субъектом, тогда как сам человек деградирует до носителя этих знаков. В «Шинели» Бахтин отмечает, что ведь переодевание – «есть обновление одежд и своего социального образа» [14, с. 93]. Одержанность персонажа шинелью достигает уровня телесного органа, отвергая возможность обновления, что приводит к отчуждению персонажа.

Параллельно процессу овеществления через внешние атрибуты развивается другая линия овеществления – слияние тела с пищей. В «Мертвых душах» создается устойчивая метафорическая система. Характерно описание: «Свеж он был, как кровь с молоком; здоровье, казалось, так и прысгало с лица его» (V, 62) – где тело связывается с пищей. Изображение крестьянских образов дополнительно усиливает эту тему: внешность дяди Митяя напоминает «деревенскую колокольню, или, лучше, на крючок, которым достают воду в колодцах», а дядя Миняй выглядит как «исполнинский самовар,

в котором варится сбитень для всего прозябнувшего рынка, с охотою сел на коренного, который чуть не пригнулся под ним до земли» (V, 89).

Многочисленные упоминания пищи в тексте создают устойчивую метафорическую систему: тараканы выглядывают «как чернослив» (V, 9), тюфяк у Петрушки сравнивается с блином, у Манилова глаза «сладкие, как сахар» (V, 18), а губернаторскую дочку описывает с лицом как «свеженькое яичко» (V, 88). В «Мертвых душах» каждый персонаж демонстрирует свою личность через отношение к пище, например, обжорство Собакевича, скучность Плюшкина.

В повести «Нос» совет доктора Ковалеву «положить нос в банку со спиртом или, еще лучше, влить туда две столовые ложки острой водки и подогретого уксуса, и тогда вы можете взять за него порядочные деньги» (III, 58) трансформирует часть тела в товар, который можно сохранить и продать, осуществляя карнавальное снижение человеческого достоинства. Одновременно гоголевское сравнение: лицо, где было «место совершенно гладкое, как будто бы только что выпеченный блин» (III, 51), через уподобление частей тела пище создает характерное для карнавала единство между телом и едой. Рекомендация врача несет отчетливые признаки карнавальной логики: физиологический орган, утративший свою первичную функцию на лице, приобретает новое значение в системе рыночного обмена.

Таким образом, в творчестве Гоголя происходит эволюция трактовки личности, если в его ранних произведениях личность изображается как активный субъект¹, то в позднем творчестве происходит исследование трагического отчуждения человека, неразрывно связанного с давлением социальных оков. Особенность гоголевской карнавализации заключается в том, что гротескные приемы – разборка и сборка тела – приобретают трагические оттенки, выходя за рамки чистого комизма.

¹ Подробнее см.: Главу 2, параграф 2.3.

3.4. Тема смерти в карнавальной системе координат

Смерть обладает особым смыслом. А.Х. Гольденберг объясняет онтологические основания гоголевской концепции смерти, согласно которой «души умерших предков возрождаются в их потомках». Эта идея связана с архаическими народными представлениями о родовой преемственности и связи поколений. Исследователь также отмечает, что «археопоэтическое сознание Гоголя проявляется в наделении героев чертами и свойствами животных». Эти идеи наиболее отчетливо реализуются в ранних произведениях писателя: «Пропавшей грамоте», «Страшной мести», «Заколдованным месте», «Старосветских помещиках» и «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» [41, с. 16].

Вместе с тем смерть у Гоголя получает и иное художественное воплощение. Как показал М.М. Бахтин, карнавальная смерть «всегда чревата новым рождением» [14, с. 275], поскольку «рождение и смерть представляют собой утвердительный и отрицательный уровни дуализма, а образ карнавальной смерти содержит и рождение, и смерть» [14, с. 438]. В этой системе координат уход из жизни трактуется не как окончательный конец, которого следует пассивно ожидать, а как неотъемлемая часть циклического развития бытия, где смерть неизбежно порождает обновление жизни. Если в архаической модели смерть обеспечивает продолжение рода через возрождение предков в потомках, то в карнавальной – она понимается не через кровное родство, а через универсальный принцип обновления, который может принимать различные формы: духовной трансформации, освобождения от невыносимой реальности, обретения новой субъектности или включения в коллективную память.

В повести «Нос» принцип смерти-рождения воплощается через религиозный календарь. Выбор временных координат носит явно символический характер. Особого внимания заслуживают две даты: 23 февраля (время масленичного гуляния) в первоначальном варианте и 25 марта

(праздник Благовещения) в окончательной редакции произведения. Такое соотношение времени действия отражает глубинную связь между народно-карнавальной и православной религиозной традициями в художественном мире повести. Благовещение, само по себе содержащее мотивы зачатия и рождения, позволяет интерпретировать отделение носа не как разрушение целого, а как начало нового жизненного цикла.

Особое значение приобретает трактовка смерти как освобождения и обретения субъектности. В «Невском проспекте» смерть Пискарева интерпретируется как освобождение и возможность нового существования. Д.А. Нечаенко связывал смерть Пискарева с мистериальным действом и карнавализацией [252]. На первый взгляд, в повести представлен трагический сюжет: разочаровавшийся в жизни художник решает покончить с собой. Однако автор изображает смерть главного героя в гротескно-карнавальном ключе, соединяя трагедию и комедию.

Смерть в карнавальной системе координат выражается в «сочетании смерти со смехом» [14, с. 437]. В повести смех красавицы и ее приятельницы стал одной из причин самоубийства Пискарева. По мере развития сюжета восприятие смеха Пискаревым претерпевает изменения. При первой встрече на Невском проспекте «легкая улыбка сверкнула на губах ее» (III, 15) зарождает в сердце Пискарева чувство влюбленности. При следующей встрече в приюте разврата улыбка приобретает оттенок пошлости: «этая улыбка была исполнена какой-то жалкой наглости» (III, 17), и идеальный образ богини, созданный Пискаревым, начинает разрушаться. Окончательный крах иллюзий происходит, когда смех красавицы и ее приятельницы становится полон сарказма и издевки: «приятельница сделала какую-то глупую мину на жалком лице своем, которою чрезвычайно рассмешила красавицу» (III, 27). Как отмечает Л.Ю. Фуксон, «в мире “Невского проспекта” улыбка и смех совершенно лишены подлинной веселости» [175, с. 24]. Смех перестает сопутствовать красоте и любви, становясь одним из факторов, толкающих Пискарева на самоубийство.

На основании теории Бахтина об амбивалентности карнавальной смерти К.В. Баринова выдвигает идею о том, что смерть может быть связана с сексуальными образами [См.: 12, с. 8]. Так, приют разврата служит местом для занятия секс-бизнесом и местом, где разрушаются прекрасные фантазии главного героя. Мечты Пискарева и его стремление к идеальной женщине воплощают подавленное сексуальное желание. Его идеализация женщины и стремление к недостижимому идеалу красоты могут рассматриваться как форма сублимации сексуальных порывов, которая в конечном итоге приводит к психологическому конфликту и трагической развязке. Кроме того, стремление Пискарева к воплощению своего идеала можно рассматривать как метафору «рождения», отражающую его желание взращивать и создавать прекрасное. Когда возможность такого «рождения» разрушается столкновением с реальностью, герой выбирает саморазрушение и смерть, чтобы избавиться от боли. Причем смерть Пискарева – это не только наказание за излишнюю мечтательность, но и избавление от трагической реальности. Для главного героя смерть – это карнавальное облегчение, после которого начинается возрождение.

Кроме того, смерть Пискарева изображается через описание орудий, к ней приведших, – руки и маленькой бритвы: «Окровавленная бритва валялась на полу. По судорожно раскинутым рукам и по страшно искаженному виду можно было заключить, что рука его была неверна...» (III, 28). Рука – это часть тела, которая олицетворяет жизнь и подвижность. Маленькая бритва как предмет ежедневного ухода за собой должна была использоваться для поддержания опрятности и приличия в жизни. Оба этих образа изначально связаны с жизнью и бодростью, но в сцене смерти Пискарева они становятся орудиями самоубийства, олицетворяя собой двойственный характер смерти, тонкую грань между жизнью и смертью. По сравнению с другими способами самоубийства (например, повешение, принятие яда и т.д.) самоубийство с помощью маленькой бритвы кажется еще более неэффективным и трудоемким. Этот, казалось бы, непрактичный способ смерти, с одной

стороны, подчеркивает твердое намерение Пискарева покончить с собой, а с другой стороны, еще больше усиливает абсурдный, антигероический характер смерти, делая ее похожей на фарс.

В «Записках сумасшедшего» жизнь в сумасшедшем доме приводит к деградации личности Поприщина. Физические истязания и душевные муки в сумасшедшем доме приводят героя к состоянию духовной смерти: его рассудок угасает, личность распадается, а существование превращается в подобие смерти при жизни. В этом контексте финальное восклицание его «Матушка, спаси твоего бедного сына» (III, 176) приобретает особое значение и символизирует возможность возвращения к органической жизни на грани духовной смерти. При этом образ матери здесь выступает не просто как объект мольбы о помощи, а как символ потенциального возрождения. Материнское начало противопоставляется механической марионеточности, предлагая возможность преодоления отчуждения через возвращение к живому, органическому существованию.

В «Шинели» смерть становится единственным способом обретения новой, деятельной сущности для героя, отчужденного от жизни. С.А. Дубровская отмечает, что изначальная «отдельность» и «оторванность от мира народной культуры» лишают Башмачкина шанса на обновление при жизни. Однако именно перед смертью и после нее происходит его освобождение и возрождение. Сначала это «карнавальное обновление» в предсмертном бреду, когда герой сквернохульничал, а затем – окончательное перерождение в призрака, который, вопреки своему имени, «делает зло» [68, с. 322–323]. Смерть становится для Башмачкина не концом, а единственным возможным способом обрести новую, деятельную сущность.

Иной механизм карнавальной смерти реализуется через снятие индивидуальной трагичности и включение в коллективное бессмертие. Описание умерших крепостных в «Мертвых душах» демонстрирует уникальную карнавальную особенность. Как отмечает С.А. Шульц, крестьянские смерти предстают «“веселыми” – трагизм индивидуальной

конечности снимается в общем карнавальном пафосе незавершенного настоящего и “коллективного народного тела”» [182, с. 145], где индивидуальное умирание становится моментом коллективного бессмертия. Плач Коробочки также окрашен своеобразно: «И умер такой все славный народ, все работники. После того, правда, народилось, да что в них, все такая мелюзга» (V, 50). Здесь индивидуальная смерть обретает трансцендентное значение: умершие не исчезают бесследно, но через вхождение в коллективную память получают своего рода бессмертие, они запоминаются как «славный народ», становясь частью коллективного нарратива. Гоголь углубляет эту тему через противопоставление могилы и старости, раскрывая позитивный смысл смерти в карнавальной логике: «Грозна, страшна грядущая впереди старость, и ничего не отдает назад и обратно! Могила милосерднее ее, на могиле напишется: здесь погребен человек! но ничего не прочитаешь в хладных, бесчувственных чертах бесчеловечной старости» (V, 124). В этой антитезе могила наделяется атрибутом «милосердия», поскольку гарантирует сохранение индивидуальной идентичности, и покойный обретает право быть увековеченным. Напротив, старость оказывается бесчеловечной: она заставляет человека физиологически угасать, одновременно стирая всякий след его социального существования.

По мнению М. Бахтина, «смерть индивида – только момент торжествующей жизни народа и человечества, момент – необходимый для обновления и совершенствования их» [14, с. 365]. Так, в «Портрете» безумие и смерть Чарткова трактуются как необходимое условие обновления и возрождения искусства. Гоголь комментирует это следующим образом: «К счастию мира и искусств, такая напряженная и насильтвенная жизнь не могла долго продолжаться» (III, 97). Эта фраза указывает на то, что смерть Чарткова полезна, даже необходима для развития общества и искусства. Согласно бахтинской теории, гибель отдельного человека не конец, а необходимое звено в обновлении коллективной жизни. Смерть Чарткова как деградировавшего художника очищает мир искусства от разлагающих

элементов и освобождает место для подлинного творчества. Однако в тексте присутствует и другая форма смерти-рождения, где «искусство живописца открывает ростовщику путь к земной вечности» [171, с. 10]. Ростовщик действительно ожил, но эта жизнь представляет собой противоестественное, злое существование. В отличие от карнавальной концепции, где смерть приносит обновление, бессмертие ростовщика нарушает естественный жизненный цикл, продлевая существование разложения и зла¹.

Принцип смерти-рождения проявляется через снятие трагичности смерти и превращение ее в источник жизненной энергии. В «Ревизоре» Хлестаков видит смерть как инструмент любовных манипуляций. Обращаясь к Марье Антоновне с предложением руки и сердца, он безапелляционно заявляет, что ее решение предопределяет «такое мне суждено: жизнь или смерть» (IV, 281), и даже с преувеличенным пафосом утверждает, что при отрицательном ответе он «недостоин земного существования» (IV, 282). С подобной же экзальтированностью в обращении к Анне Андреевне он торжественно провозглашает: «Отдайте, отдайте! Я отчаянный человек, я решусь на все: когда застрелюсь, вас под суд отадут» (IV, 284). В «Мертвых душах» сначала Чичиков произносит величания Коробочке, но после ее отказа продать мертвые души переходит к угрозам-проклятиям («да пропади они и околей со всей вашей деревней!» (V, 54)), эти угрозы привели к тому, что покойники были уступлены всего за пятнадцать рублей. Смерть здесь не конец, но средство достижения жизненных целей, парадоксальным образом становясь источником жизненной энергии. Более того, А.Х. Гольденберг, анализируя диалог Чичикова и Манилова, полагает, что сцена купли-продажи мертвых душ на фольклорном уровне представляет собой пародийную игру в похороны, которая в традиционной культуре обладает символической функцией

¹ Именно поэтому в произведениях, рассмотренных во второй главе, тема смерти и возрождения не затрагивается: представление о бессмертии здесь связано с нечистыми силами, не ведет к развитию и становится препятствием на пути преобразования.

стимулирования жизненного воспроизведения, через «игра в “умруна”» утверждается и активизируется жизненная сила [41, с. 22].

Наиболее показательна сцена торга между Чичиковым и Собакевичем. Стремясь продать мертвых крепостных по более высокой цене, помещик расхваливает их так, словно они все еще живы, перечисляя их профессиональные достоинства и трудовые навыки: «каретник Михеев! ведь больше никаких экипажей и не делал, как только рессорные. И не то как бывает московская работа, что на один час, – прочность такая, сам и обобьет, и лаком покроет!» (V, 100). Далее он продолжает с тем же воодушевлением: «Пробка Степан, Милушкин, кирпичник! мог поставить печь в каком угодно доме. Максим Телятников, сапожник: что шилом кольнет, то и сапоги, что сапоги, то и спасибо, и хоть бы в рот хмельного. А Еремей Сорокоплехин!» (V, 100). В устах Собакевича умершие крестьяне обретают призрачную витальность: смерть и жизнь оказываются неразличимы, мертвые говорят через живого, а их прижизненная ценность становится предметом торга. Умершие превращаются в товар, в аргумент в переговорах, демонстрируя карнавальную логику, где смерть не отменяет социального и экономического функционирования индивида.

Еще более радикальное размывание границы между живым и мертвым обнаруживается в эпизоде с Плюшкиным, где Чичиков приобретает не только умерших, но и беглых крепостных. Примечательно, что для героя обе категории оказываются функционально эквивалентными. Обращаясь к списку беглых душ, он размышляет, приравнивая их к мертвым: «продолжал он, переводя глаза на бумажку, где были помечены беглые души Плюшкина, – вы хоть и в живых еще, а что в вас толку! то же, что и мертвые» (V, 133). В этой формуле обнажается логика гоголевского мира: физическая жизнь не гарантирует подлинного существования, в то время как смерть не означает полного исчезновения. Беглые крестьяне, формально живые, приравниваются к умершим в силу своей социальной недоступности и экономической бесполезности для владельца. Таким образом, критерием различия жизни и

смерти становится не биологическое состояние, а способность функционировать в качестве объекта собственности и обмена. Эта карнавальная инверсия обнажает абсурдность крепостнического миропорядка, где социальная смерть оказывается равнозначной физической, а мертвые души обретают экономическую ценность.

В народной культуре свадьба и похороны выступают как равнозначные явления обновления жизни. Этот архаический комплекс «свадьба – похороны» находит многоуровневую реализацию в произведениях Гоголя, «метафора „свадьбы“ – это метафора победы над смертью, нового рождения, омоложения» [174, с. 75]. В комедии «Женитьба» соединение мотивов смерти и брака представлено наиболее откровенно – на уровне речи персонажа. Слова Подколесина о посещении могилы отца Кочкарева («Спасибо, брат, век буду помнить твою услугу. Будущей весною навещу непременно могилу твоего отца» (IV, 361)) демонстрируют карнавальное соединение этих мотивов: готовясь к женитьбе как началу новой жизни, герой одновременно обещает посетить кладбище. Это сближение свадьбы и похорон в одной фразе обнажает их глубинное родство как переходных обрядов. В поэме «Мертвые души» тот же архетипический комплекс реализуется на более сложном, сюжетно-композиционном уровне. Весь комплекс архетипических мотивов жениха-похитителя присутствует в городских слухах о Чичикове. Ходили слухи о том, что Чичиков собирается жениться на дочери губернатора. Эта призрачная свадьба закончилась в итоге похоронами прокурора. Память Л.И. Арнольди, слушавшего авторское чтение второго тома «Мертвых душ» в Калуге, донесла до нас фрагмент из впоследствии уничтоженной главы: Улинька, решив вступить в брак с Тентетниковым, «вечером ходила на могилу матери и в молитве искала подкрепления своей решимости» [1, т. 2, с. 386]. Посещение Улинькой материнской могилы накануне свадьбы демонстрирует сакральное единство брачного и похоронного обрядов: и свадьба, и похороны мыслятся народным сознанием как переходные ритуалы, требующие благословения предков и обеспечивающие связь поколений.

Примечательно, что акт сожжения второго тома отражает центральную идею самой поэмы «Мертвые души». Как отмечает А.Х. Гольденберг, «конечной целью поэмы было, по замыслу Гоголя, духовное воскрешение ее героев. Для реализации этого замысла понадобились особые поэтические средства, источники которых писатель находил в традиционной народной культуре» [41, с. 26], эта народная культура воплощает логику смерти-возрождения. В статье «Четыре письма к разным лицам по поводу “Мертвых душ”» из сборника «Выбранные места из переписки с друзьями» появляется мысль о возрожденном заново тексте: «Нужно прежде умереть, чтобы воскреснуть <...> Как только пламя унесло последние листы моей книги, ее содержание вдруг воскресло в очищенном и светлом виде, подобно фениксу из костра» (VI, 86). Физическое уничтожение текста рассматривается как необходимое условие для того, чтобы духовное содержание обрело более чистую форму. Посредством такого созидающего разрушения писатель пытается осуществить переход от несовершенного реального выражения к идеализированному духовному выражению.

Таким образом, смерть в творчестве Гоголя последовательно переосмысляется через призму карнавальной культуры. Лишенная своей трагической окончательности, она становится амбивалентным, жизнеутверждающим событием, неразрывно связанным с рождением и обновлением, будь то через освобождение от невыносимой реальности («Невский проспект», «Записки сумасшедшего», «Шинель»), вхождение в коллективную память («Мертвые души», «Портрет»), превращение в источник жизненной энергии («Ревизор», «Женитьба») или духовное преображение текста (сожжение второго тома). Различная степень полноты возрождения – от завершенного цикла до проблематичного перерождения – отражает не отказ от карнавального принципа, но напряжение между универсальной логикой обновления и трагизмом отчуждения героев от животворящих народных начал в условиях современного мира. Однако даже в самых трагических случаях смерть сохраняет свою амбивалентность,

оставаясь моментом духовной трансформации и потенциального возрождения. В конечном счете, карнавальное изображение смерти является ключевым элементом уникальной поэтики Гоголя, в которой неразрывно сплетены разрушение и созидание, трагедия и фарс.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследование показало, что карнавализация у Гоголя представляет собой не прямую рецепцию бахтинской концепции народно-смеховой культуры, а сложный процесс творческой трансформации карнавальных элементов, обусловленный индивидуально-авторским мировоззрением и художественным методом писателя. Гоголь не просто наследует карнавальную традицию, но подвергает ее критическому переосмыслению, доводя до кризиса и в конечном счете создавая на ее основе принципиально новую художественную систему.

Анализ ключевых механизмов реализации принципа карнавализации выявил их системную взаимосвязь. Центральным элементом этой системы выступает карнавальная инверсия – фундаментальное «переворачивание» социальных и гендерных иерархий, ценностных ориентиров, оппозиции «сакральное – профанное». Данная инверсия последовательно воплощается через поэтику карнавального гротеска, акцент на образах материально-телесного низа, амбивалентную трактовку смерти в ее диалектической связи с рождением, а также через мотив маскарада, вскрывающий условность и искусственность социальных ролей.

Важным аспектом гоголевской карнавализации является внимание к личности героя. И в ранних, и в поздних произведениях писатель уделяет внимание индивиду, однако характер этого внимания существенно трансформируется. В ранних текстах индивидуальность героя часто вступает в противоречие с коллективом карнавала, создавая драматическое напряжение и становясь препятствием для развития карнавального действия. Пробуждающееся индивидуальное сознание нарушает органическое единство народного празднества, привнося в него элемент рефлексии и отчуждения.

В поздних произведениях личность проявляется иначе: через карнавальный гротеск Гоголь изображает процесс отчуждения и

дегуманизации человека в условиях современной цивилизации. Карнавальные механизмы здесь служат средством художественного исследования человеческой личности, подвергшейся разрушительному воздействию социальных условностей и утратившей связь с живыми источниками бытия. Таким образом, можно предположить, что карнавализация становится способом выражения гуманистической позиции писателя, его глубокой озабоченности судьбой человека в современном мире.

При анализе ранних и поздних произведений Гоголя обнаружена существенная трансформация карнавального начала. В раннем творчестве карнавализация органически связана с фольклорной традицией, демонологией и идиллическим пространством малороссийской деревни. Нечистая сила функционирует здесь как структурообразующий фактор карнавальной системы, создавая условия для тотального переворачивания норм. Романтическая природа раннего гоголевского карнавала проявляется в его амбивалентности: праздничное веселье здесь всегда содержит элемент тревоги, смех граничит со страхом, а карнавальная свобода оказывается хрупкой и временной. Вмешательство демонических сил одновременно усиливает карнавальную стихию и подчеркивает ее опасность для человека, не готового к полному растворению в коллективном празднестве.

В позднем творчестве обнаруживается принципиально иная художественная стратегия: карнавальные элементы обретают социально-критическую направленность, сохраняя при этом свою разрушительно-обновляющую силу. Перемещение карнавального действия из традиционного народного пространства в урбанистическую среду порождает феномен «псевдокарнавала», лишенного подлинной жизненной силы и характеризующегося искусственностью. Городской карнавал утрачивает функции обновления и ниспровержения, представляя собой лишь ложную имитацию.

Особую значимость приобретает эволюция от внимания к коллективному веселью к сосредоточению на индивидуальном сознании. Доминирование

индивидуального начала в карнавальных элементах разрушает всенародность и единство традиционного карнавала, что приводит гоголевских героев к жизненной трагедии. Это свидетельствует о глубоком внимании писателя к индивидуальной судьбе человека, а не только к изображению коллективного празднества. Карнавальная уязвимость, проявляющаяся в произведениях Гоголя, отражает глубокий кризис традиционной коллективной культуры под натиском современности.

Анализ системы персонажей выявляет функционирование гоголевских героев как литературных воплощений устойчивых карнавальных масок. Плут (Хлестаков, Чичиков) воплощает маску лицедея жизни; шутовские пары (Бобчинский и Добчинский) воспроизводят структуру карнавальных двойников; безумец (Поприщин) воплощает продуктивное единство мудрости и безумия, деконструируя официальный дискурс через языковой карнавал. Символическая система (колесо, лестница) материализует динамику карнавального переворачивания, создавая многомерное художественное пространство постоянной смены верха и низа.

Карнавализация приобретает принципиальное значение как художественный механизм социальной критики и выявления экзистенциального трагизма. Через использование карнавальных элементов Гоголь разоблачает системную коррупцию российского чиновничества, духовное омerteвение современников, утрату подлинных человеческих связей. При этом гоголевская карнавализация становится средством художественного исследования процессов отчуждения и деградации личности. Гротескные приемы – разборка и сборка тела, марионеточность персонажей – приобретают трагические оттенки, выходя за рамки чистого комизма. Особую трансформацию претерпевает тема смерти, которая в карнавальной системе координат лишается трагической окончательности и становится амбивалентным, жизнеутверждающим событием. Однако даже в самых трагических случаях смерть сохраняет свою амбивалентность, оставаясь моментом духовной трансформации и потенциального возрождения.

Таким образом, феномен карнавализации в творчестве Н.В. Гоголя представляет собой сложное, многоуровневое явление, не сводимое к прямому воплощению бахтинской теории народной смеховой культуры. Гоголь выступает не простым наследником карнавальной традиции и не полным ее отступником, а творческим преобразователем, который на основе народной смеховой культуры создает уникальную художественную систему, вплетающую в карнавальную традицию тревогу современности, религиозное чувство и трагедию пробуждающейся индивидуальности.

БИБЛИОГРАФИЯ

Источники:

1. Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников. Полный систематический свод документальных свидетельств. Научно-критическое издание: В 3 т. / Издание подготовил И.А. Виноградов. М.: ИМЛИ РАН, 2011–2013.
2. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 17 т. / Сост., подгот. текстов и comment. И.А. Виноградова, В.А. Воропаева. М.: Изд-во Московской Патриархии, 2009–2010; 2013.

Исследования:

I

3. Аверинцев С.С. Бахтин, смех, христианская культура // М.М. Бахтин как философ. М.: Наука. 1992. С. 7–19.
4. Аверинцев С.С. Бахтин и русское отношение к смеху // От мифа к литературе: сб. в честь 75-летия Е.М. Мелетинского. М., 1993. С. 341–345.
5. Александрова С.В. Повести Н.В. Гоголя и комедийные традиции его времени: автореферат дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2001. 22 с.
6. Асанина М.Ю., Дубровская С.А., Осовский О.Е. Проблемы смеха и «смехового слова» в отечественном литературоведении последних десятилетий // М.М. Бахтин в Саранске: документы, материалы, исследования. Саранск: «Красный Октябрь», 2006. № 2–3. С. 111–128.
7. Асанина М.Ю., Осовский О.Е. Слово смеховое // М.М. Бахтин в Саранске: документы, материалы, исследования. Саранск: «Красный Октябрь», 2006. № 2–3. С. 147–149.
8. Асанина М.Ю. «Смехового слова» в художественной прозе У. Фолкнера второй половины 1920-х – начала 1930-х гг. (на материале произведений

«Йокнапатофского цикла»: автореферат дис. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2004. 22 с.

9. Бабаева З.Э. Реалистический план в повести Н.В. Гоголя «Портрет» // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. Воронеж, 2012. № 2. С. 16–19.
10. Баль В.Ю. Мотив «Живого портрета» в повести Н.В. Гоголя «Портрет»: Текст и контекст // Вестник Томского государственного университета. Томск, 2009. № 323. С. 13–15.
11. Баринова К.В. Карнавализованная драматургия Николая Зрдмана: монография. Владивосток.: Издательский дом Дальневосточного федерального ун-та, 2012. 184 с.
12. Баринова К.В. Особенности проявления и трансформация карнавального начала в пьесе Николая Эрдмана «Самоубийца» // Вестник Томского гос. ун-та. Томск, 2009. № 319. С. 7–10.
13. Бахтин М.М. Собрание сочинений; В 7 т. Т. 4(1): «Франсуа Рабле в истории реализма» (1940 г.). Материалы к книге о Рабле (1930–1950-е гг.). Комментарии и приложения. М.: Языки славянских культур, 2008. 1120 с.
14. Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7-ми томах. Т. 4 (2): «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (1965). «Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура)» (1940, 1970). Комментарии и приложения. М.: Языки славянских культур, 2010. 752 с.
15. Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6: Проблемы поэтики Достоевского Работы 1960-х – 1970-х гг. М.: Русские словари языки славянской культуры. 2002. 799 с.
16. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. С. 121–290.
17. Белый А. Мастерство Гоголя. М.: Книжный Клуб Книговек, 2011. 416 с.
18. Бергсон А. смех. М.: Панорама, 2000. с. 604.

19. Бунчук Т.Н. Шут гороховый // Русская речь. М., 2012. № 4. С. 119–124.
20. Бычкова А.Ю. Карнавальный субстрат ассоциации мотивов носа и еды в повести Н.В. Гоголя «Нос» // Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения: Материалы VIII всероссийской научно-практической конференции молодых ученых 27–28 апреля 2007 г.: В 2 ч. / Под ред. Д.А. Олицкой. Томск: Изд-во Томского ун-та. 2008. Ч. 1: Литературоведение. С. 43–45.
21. Вайскопф М.Я. Сюжет гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М.: Российской гос. гуманитарный ун-т, 2002. 686 с.
22. Виноградов И.А. Гоголевская энциклопедия. Произведения, наброски, подготовительные материалы. В 7 т. Т. 1: А–Ж. М.: ИМЛИ РАН, «Река времен», 2024. 1024 с.
23. Виноградов И. А. Концепт закона в творчестве Н. В. Гоголя // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск, 2020. Т. 18. № 2. С. 64–86.
24. Виноградов И.А. Летопись жизни и творчества Н.В. Гоголя (1809–1852). С родословной летописью (1405–1808). Научное издание: В 7 т. М.: ИМЛИ РАН, 2017–2018.
25. Виноградов И.А. Н.В. Гоголь и цензура. Взаимоотношения художника и власти как ключевая проблема гоголевского наследия. М.: ИМЛИ РАН, 2021. 1014 с.
26. Виноградов И.А. Повесть Н.В. Гоголя «Вий»: Из истории интерпретаций // Н.В. Гоголь и современная культура: Материалы докладов и сообщений международной научной конференции (Москва, 31 марта – 3 апреля 2006 г.). М.: Книжный дом «Университет», 2007. С. 105–122.
27. Виноградов И.А. Пьеро, Коломбина и Арлекин: к истории создания «Тараса Бульбы» и «Ревизора» Н.В. Гоголя // Русская литература. СПб., 1999. № 1. С. 36–44.
28. Виноградов И.А. «Романтик» Поприщин: История замысла повести Н.В. Гоголя «Записки сумасшедшего». Часть 1 // Stephanos. М., 2024. № 4 (66). С. 40–75.

29. Виноградов И.А. Страсти по Гоголю. О духовном наследии писателя. М.: Вече, 2018. 320 с.
30. Виноградов И.А. Эволюция текста: авторский комментарий Н.В. Гоголя к поэтике комедии «Ревизор» // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск, 2020. Т. 18. № 1. С. 146–174.
31. Виноградова Л.Н., Толстая С.М. Иван Купала // Славянские древности: этнолингвистический словарь: В 5 т. Т. 2. / Под общ. ред. Н.И. Толстого. М.: Международные отношения, 1999. С. 363–368.
32. Виролайнен М.Н. Исторические метаморфозы русской словесности. СПб.: Амфора, 2007. 495 с.
33. Воропаев В.А. Гоголевская «Повесть о капитане Копейкине»: фольклорные источники и смысл // Гоголь и народная культура. Седьмые Гоголевские чтения: Материалы докладов и сообщений. Международная конференция / под общ. Ред. В.П. Викуловой. М.: ЧеРо, 2008. С. 51–61.
34. Воропаев В.А. Заметки о фольклорном источнике гоголевской «Повести о капитане Копейкине» // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. М., 1982. № 6. С. 35–41.
35. Воропаев В.А. Над чем смеялся Гоголь, или почему царю понравился «Ревизор» // Гоголь и мировая художественная культура. Двадцатые Гоголевские чтения. М.: Новосибирск, 2021. С. 279–286.
36. Гарин И.И. Загадочный Гоголь. М.: Терра, книжный клуб, 2002. 640 с.
37. Генина Н.Е. «Тройчатка» как литературный карнавал // Молодая филология. Новосибирск, 2009. С. 111–118.
38. Гиппиус В.В. Гоголь // Гиппиус В.В. Гоголь; Зеньковский В. Н.В. Гоголь. СПб.: Logos, 1994. С. 9–188.
39. Головко Т.И. К проблеме смеха в народной художественной культуре // Мир науки, культуры, образования. Горно-Алтайск. 2009. № 1. С. 106–109.

40. Голубева С.В. Антиномия «внешнего» и «внутреннего» человека в повести Гоголя «Нос» // Вестник Костромского гос. ун-та им. Н.А. Некрасова. Кострома, 2014. Т. 20. № 3. С. 145–148.
41. Гольденберг А.Х. Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя. М.: ФЛИНТА, 2021. 232 с.
42. Гончаров С.А. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. СПб.: Российский гос. педагогический ун-т им. А.И. Герцена, 1997. 340 с.
43. Горинова Н.В. Традиции В. Савина в комедии Г. Юшкова «Коми бал»: приемы карнавализации // Вестник Челябинского гос. ун-та. Челябинск, 2011. № 11 (226). С. 33–37.
44. Горчанова Т.Х., Бокова М.Я. Смеховое слово в карнавализованном мире Н.В. Гоголя // Филологический аспект: международный научно-практический журнал. Нижний Новгород, 2024. № 6 (110). С. 104–108.
45. Гринштейн А.Л. Квазикарнавальные мотивы и образы в литературе XX века // Россия и Запад. Диалог культур. Материалы 2-й международной конференции (Москва, 28–30 ноября 1995 года). М., 1996. С. 120–128.
46. Грайс Б. Ницшеанские темы и мотивы в Советской культуре 30-х годов // Бахтинский сборник. М., 1992. С. 104–126.
47. Грайс Б. Тоталитаризм карнавала // Бахтинский сборник. М., 1997. С. 76–80.
48. Гудкова С.П., Дубровская С.А., Шаронова Е.А. Своеобразие художественного пространства драматургии А.С. Пушкина: смеховой дискурс // Гуманитарные науки и образование. М., 2013. № 4. С. 123–127.
49. Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1959. 532 с.
50. Гуревич А.Я. К истории гротеска. «верх» и «низ» в средневековой латинской литературе // История – нескончаемый спор. М.: Российский гос. гуманитарный ун-т, 2005. С. 50–69.

51. Гуревич А.Я. Проблемы средневековой народной культуры. М.: Искусство, 1981. 359 с.
52. Гурин С.П. Концепция карнавала М. Бахтина и теория архаического праздника В. Топорова // Труды Саратовской православной духовной семинарии. Саратов, 2017. № 11. С. 364–378.
53. Давыденко Л.А. Костюм как предмет рефлексии Н.В. Гоголя в письмах 1836–1839 гг. // Вестник Томского гос. ун-та, Томск, 2008, № 309. С. 12–15.
54. Денисов В.Д. Историческая мифология в первой малороссийской повести Н.В. Гоголя «Вечер накануне Ивана Купала» // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск, 2017. Т. 15. № 2. С. 7–23.
55. Дмитриев А.В., Сычев А.А. Смех: социофилософский анализ. М.: Альфа-М, 2005. 591 с.
56. Добренко Е.А. Гоголи и Щедрины: уроки «положительной сатиры» // Новое литературное обозрение. М., 2013. № 3 (121). С. 163–191.
57. Долгорукова Н.М. Стратегии рецепции М.М. Бахтина в СССР. К постановке проблемы // Новый филологический вестник. М., 2017. № 1 (40). С. 20–34.
58. Дубровская С.А. Гоголевское «смеховое слово» в литературном сознании поэта-современника // Вестник Университета Российской академии образования. М., 2010. № 1. С. 24–27.
59. Дубровская С.А. «Гоголь и Рабле» как сюжет отечественного литературоведения 1940–1980-х гг. // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. М., 2014. Т. 73. № 6. С. 62–71.
60. Дубровская С.А. Карнавальная традиция в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» // Русский язык в контексте национальной культуры: материалы II Международной научной конференции. Саранск: Изд-во Мордовского гос. ун-та им. Н.П. Огарева, 2012. С. 407–412.

61. Дубровская С.А. Концептосфера смеха в исследованиях российских литературоведов // Интеграция образования. Саранск., 2006. № 4. С. 298–299.
62. Дубровская С.А. Международная Бахтинская конференция в Шанхае // Регионология. Саранск. 2018. Т. 26. № 1. С. 179–183.
63. Дубровская С.А. Особенности функционирования «смехового слова» в русской литературе первой трети XIX века // Интеграция образования. Саранск, 2007. № 3. С. 141–146.
64. Дубровская С.А. Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура) // Бахтинский вестник. Саранск, 2022. № 1(7). С. 60–66.
65. Дубровская С.А. «Смеховое слово» в драматургии Н.В. Гоголя // Эл. журнал «Гуманитарные и Социальные науки». 2010. № 6. С. 150–157.
66. Дубровская С.А. Смеховое слово в карнавализованном пространстве эпистолярия Н.В. Гоголя // Филологические науки: Вопросы теории и практики. Тамбов, 2018. № 4 (82). Ч. 1. С. 13–16.
67. Дубровская С.А. «Смеховое слово» в пародических балладах М.А. Дмитриева. // Известия Волгоградского гос. педагогического ун-та. Волгоград., 2010. № 10(54). С. 106–112.
68. Дубровская С.А. Смеховое слово в русском литературном сознании 1810-х – начала 1840-х гг.: проблемы теории, истории, поэтики: дис. ... д-ра филол. наук. Саранск, 2018. 420 с.
69. Дэйвид Шеппард. «Общаясь с мирами иными...»: противоположные взгляды на карнавал в новейших российских и западных бахтиноведческих исследованиях // Михаил Бахтин: pro et contra. Творчество и наследие М.М. Бахтина в контексте мировой культуры. СПб., Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 2002. Т. II. С. 443–458.
70. Елистратова А.А. Гоголь и проблемы западноевропейского романа. М.: АН СССР. Наука. 1972. 304 с.

71. Еремина В.И. Н.В. Гоголь // Русская литература и фольклор (первая половина XIX века). Л., 1976. С. 273–291.
72. Ермаков И.Д. «Нос» // Ермаков И.Д. Психоанализ литературы: Пушкин. Гоголь. Достоевский. М.: Новое литературное обозрение, 1999. С. 262–295.
73. Есаулов И.А. Юродство и шутовство в русской литературе // Есаулов И.А. Пасхальность русской словесности. М.: Кругъ, 2004. С. 155–185.
74. Жаворонкова М.Ю. Брачный мотив в драматургии Н.В. Гоголя // СибСкрипт. Кемерово, 2016. № 1 (65) С. 171–175.
75. Живов В.М. Двоеверие и особый характер русской культурной истории// Разыскания в области истории и предыстории русской культуры. М.: Языки славянских культур, 2002. С. 306–316.
76. Жигула К.К. Структура и функции гротеска в повести Н.В. Гоголя «нос» // Диалог культур – диалог о мире и во имя мира: материалы XIV Международной студенческой научно-практической конференции (Комсомольск-на-Амуре, 21 апреля 2023 г.). Комсомольск-на-Амуре: Амурский гуманитарно-педагогический гос.ун-т, 2023. С. 167–173.
77. Жилина Н.П., Жилина-Элс Т. Юродство как подвиг истинной святости в творчестве русских писателей XIX века // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск. 2020. Т. 18. № 3. С. 61–81.
78. Завьялова И.А. «Петербургские повести» Н.В. Гоголя: гротеск в изображении «Странного города» // Известия Самарского научного центра РАН. Самара. 2012. № 2 (3). С. 727–731.
79. Загибалова М.А. Карнавал и карнавализация как пограничные феномены культуры // Известия Волгоградского гос. технического ун-та. Серия: Проблемы социально-гуманитарного знания. Волгоград, 2013. Т. 13. № 9 (112). С. 96–98.
80. Зарецкий В.А. Народные исторические предания в творчестве Н.В. Гоголя: История и биографии: дис. ... д-ра филол. наук. Екатеринбург, 1999. 463 с.

81. Зенкин С.Н. Амбивалентность сакрального и словесная культура (Бахтин и Дюргейм) // Новое литературное обозрение. М., 2015. № 132. С. 58–72.
82. Золотарев И.Л. Гротескный реализм в «Ревизоре» Н.В. Гоголя // Известия Южного федерального ун-та. Филологические науки. Ростов-на-Дону, 2016. № 1. С. 43–50.
83. Иваницкий А.И. Бахтин и Гоголь: еще раз о гоголевском смехе в раблезианском отражении // Литературоведческий журнал. М., 2025. № 1 (67). С. 23–29.
84. Иваницкий А.И. К вопросу разграничения поэтики и мироощущения (на материале «Женитьбы» Н.В. Гоголя // Имагология и компаративистика. Томск, 2022. № 17. С. 192–215.
85. Иваницкий А.И. Ломоносовское барокко в зеркале поэмы Гоголя // Культура и текст. М., 2023. № 2 (53). С. 62–73.
86. Иваницкий А.И. Гоголь. Морфология земли и власти. М.: Российский гос. гуманитарный ун-т, 2000. 188 с.
87. Иванов Вяч. Вс. Из заметок о строении и функциях карнавального образа // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973. С. 37–53.
88. Иванова С.В., Артемова О.Е. Роль карнавализации в идентификации культурного кода (на материале современного американского медиадискурса) // Вестник Ленинградского гос. ун-та им. А.С. Пушкина, СПб., Т. 7. № 1. 2011. С. 125–136.
89. Илюшин А.А. По поводу «карнавальности» у Достоевского // М.М. Бахтин: Проблемы научного наследия. Саранск, 1992. С. 85–91.
90. Иноуэ Ю. Звуковые преобразования текста в фантазию гоголевского мира (в повести Н.В. Гоголя «Нос») // Труды института русского языка им. В.В. Виноградова. М., 2023. № 2. С. 148–155.
91. Иткулов С.З. Трансформация карнавального мироощущения в поэтике нонсенса Нового времени (на примере повестей Н.В. Гоголя) // Актуальные проблемы русского языка и культуры речи. Иваново, 2005. С. 67–74.

92. Каратаева С.В. «Невский проспект»: поэтика телесности // Вестник Алтайской гос. педагогической академии. Барнаул. 2009. № 9. С. 108–117.
93. Катошина И.И. Архетип безумца в американской литературе второй половины XX – начала XXI века // Художественная картина мира в фольклоре и литературе: Материалы всероссийской научной конференции с международным участием (Астрахань, 20–21 апреля 2023 г.). / Под общей ред. О.Е. Романовской, сост.: О.Е. Романовская [и др.]. Астрахань: Федеральное гос. бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Астраханский гос. ун-т им. В.Н. Татищева», 2023. С. 274–284.
94. Каутс Рут. Христианство в творчестве Бахтина (гл. 1) // Слово и образ. Вопросы изучения христианского литературного наследия. М., 2021. № 1 (3). С. 131–151.
95. Киржаева В.П., Осовский О.Е. О двух термин М.М. Бахтина в контексте истории отечественного литературоведения XX века // Филология и культура. Philology and culture. Казань, 2016. № 1 (43). С. 223–228.
96. Кожинов В.В. К методологии истории русской литературы (О реализме 30-х годов XIX века) // Вопросы литературы. М., 1968. № 5. С. 60–82.
97. Кошемчук Т.А. О Бахтине, карнавализации, Рабле и Достоевском // Верхневолжский филологический вестник. Ярославль, 2015. № 2. С. 151–156.
98. Кривонос В.Ш. Гротескная реальность и нарративный гротеск в «Записках сумасшедшего» Гоголя // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. М., 2015. Т. 74. № 5. С. 45–50.
99. Кривонос В.Ш. «Мертвые души» Гоголя и становление новой русской прозы. Проблемы повествования. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1985. 158 с.
100. Кривонос В.Ш. Проблема читателя в творчестве Гоголя. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1981. 215 с.

101. Кривонос В.Ш. Фантастика и гротескная реальность у Гоголя // Третий Лемовские чтения: сборник материалов Всероссийской научной конференции с международным участием памяти Станислава Лема (Самара, 24–26 марта 2016 г.). Самара: Самарский национальный исследовательский ун-т им. академика С.П. Королева, 2016. С. 145–161.
102. Кривуля Н.Г. Элементы карнавализации в кинематографе А. Хржановского // Карнавальный код в искусстве и на телевидении: сб. материалов научной конференции (Москва, 18 мая 2023 г.) / Сост. и науч. ред. Н.Г. Кривуля. М: ВШТ МГУ, 2024. С.42–67.
103. Кунильский А.Е. Смех Достоевского: прав ли Бахтин? // Знание. Понимание. Умение. М., 2007. № 4. С. 148–154.
104. Ларокка Дж. Внутри и вокруг Гоголя. Лев Пумпянский и Михаил Бахтин // Литературоведческий журнал. М., 2021. № 4 (54). С. 60–78.
105. Лебедева А.И. Карнавальное начало в цикле повестей Н.В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» // Молодая наука в современном университете: Материалы II Международной научно-практической конференции (Владимир, 10 апреля 2024 г.). Владимир: Владимирский гос. ун-т им. А.Г. и Н.Г. Столетовых, 2024. С. 69–77.
106. Лильберг Р.Э. Феноменология карнавала в новейшем отечественном кинематографе: культурологические и семиотические аспекты // Философская школа, М. № 4. 2018. С. 42–50.
107. Лихачев Д.С., Панченко А.М. «Смеховой мир» древней руси. Л.: Наука: Ленинградское отделение, 1976. 213 с.
108. Лобин А.М., Шейко В.А. Поэтика гротеска в «петербургской повести» «Нос» Н.В. Гоголя // Поволжский педагогический поиск. Ульяновск, 2022. № 4 (42). С. 86–92.
109. Лотман Ю.М. Гоголь и соотнесение «смеховой культуры» с комическим и серьезным в русской национальной традиции // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1974. С. 131–133.

110. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Новые аспекты изучения культуры Древней Руси // Вопросы литературы. М., 1977. № 3. С. 148–166.

111. Ма Мэнцю. М.М. Бахтин как носитель русской традиции: современное восприятие идей Бахтина в Китае // Вестник Российского ун-та дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. М., 2022. Т. 27. № 2. С. 359–370.

112. Максимов Б.А. Благонамеренный карнавал: Невский проспект глазами Гоголя // Русская литература и журналистика в движении времени. М., 2017. № 1. С. 29–53.

113. Мальцев Л.А. Гоголевское «карнавальное» начало в романе В. Гомбровича «Фердиндурка» // Н.В. Гоголь и славянские литературы / РАН. Институт славяноведения; отв. ред. Л.Н. Будагова. М.: Изд-во «Индрик», 2012. С. 261–270.

114. Мальцев Л.А. Гоголь и Гомбрович сквозь призму теории карнавала М.М. Бахтина // Х Гоголівські читання: зб. наукових праць матеріалів міжнародної наукової конференції (Полтава, 18–20 квітня 2011 р.) / Полтавський національний пед. ун-т ім. В.Г. Короленка; редкол.: М.І. Степаненко (головн. ред.), О.М. Ніколенко (заступ. головн. ред.) [та ін]; Полтава: ПНПУ, 2011. С. 105–111.

115. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М.: Coda, 1996. 474 с.

116. Манн Ю.В. Комедия характеров с гротескным «отсветом» // Манн Ю.В. Комедия Гоголя «Ревизор». М.: Художественная литература, 1966. С. 78–102.

117. Махлин В.Л. Карнавализация // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 339–340.

118. Мельникова Л.А. Карнавальное начало в романе г. Белля «Групповой портрет с дамой» // Язык и культура. Новосибирск, 2014. № 11. С. 127–130.

119. Мешков В.М. Николай Гоголь и Михаил Бахтин // Гуманитарий: актуальные проблемы гуманитарной науки и образования, Саранск, 2016. № 1 (33). С. 24–30.

120. Миллер В.Ф. Русская Масленица и западноевропейский карнавал. М.: Университетская типографія (М. Катковъ), 1884. 43 с.

121. Минюхина Е.А. Фольклорная образность в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души»: дис. ... канд. филол. наук. Вологда, 2006. 198 с.

122. Мочульский К.В. Духовный путь Гоголя // Мочульский К.В. Гоголь. Соловьев. Достоевский / Сост. и послесловие В.М. Толмачева; Примеч. К.А. Александровой. М.: Изд-во «Республика», 1995. С. 5–60.

123. Набоков В. Государственный призрак // Набоков В. Николай Гоголь. М.: Corpus, 2025. С. 59–88.

124. Налетова Т.Б. Рассказчик и читатель в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя // Вестник Костромского гос. ун-та им. Н.А. Некрасова. Кострома. 2012. № 2. С. 145–148.

125. Нечипоренко Ю.Д. Ярмарка у Гоголя // Жертвоприношение: Ритуал в искусстве и культуре от древности до наших дней. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 383–391.

126. Никонов А.Н. Проблема научной терминологии в творческом наследии М.М. Бахтина (на примере понятий «карнавал», «смеховое слово» и «мениппея») // Журнал Белорусского гос. ун-та. Философия. Психология. Минск, 2024. № 1. С. 16–22.

127. Ницше Ф. Рождение трагедии // Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 1/1: Рождение трагедии. Из наследия 1869–1873 гг. М.: Культурная революция, 2012. С.7–144.

128. Обуховая И.А. «Смеховое слово» в отечественной «малой прозе» 20-х годов XX века (И.Э. Бабель, М.М. Зощенко, М.А. Булгаков, П.С. Романов: автореферат дис. ... канд. филол. наук: Ульяновск, 2012. 18 с.

129. Осовский О.Е. Бахтин в Шанхае. «Уроки китайского» для бахтинистики // Вопросы литературы. М., 2019. № 2. С. 207–233.

130. Осовский О.Е. Ф. Рабле Карнавал и карнавальная культура в работах М.М. Бахтина 1930–1950-х гг // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 2002. № 1. С. 59–74.

131. Осовский О.Е., Дубровская С.А. Разработка концепции «Смехового слово» в трудах М.М. Бахтина 1930–1960 гг // Филологические науки: Вопросы теории и практики. 2014. № 4. С.163–167.

132. Падерина Е.Г. О банальном и оригинальном в «Игроках» Гоголя // Вопросы театра, М. 2009. №. 1–2. С. 252–264.

133. Паньков Н.А. Теория карнавала и русское отношение к смеху // Вестник Московского гос. ун-та. Серия 9. Филология. М., 2005. № 2. С. 60–73.

134. Перетц В. Гоголь и малорусская литературная традиция // Н.В. Гоголь. Речи, посвященные его памяти. СПб., 1902. С. 50–51.

135. Пинский Л. Рабле в новом освещении // Вопросы литературы. М., 1966. № 6. С. 200–206.

136. Пинский Л.Е. Рабле // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А.А. Сурков. М.: Современная энциклопедия. 1975. С. 128–129.

137. Пинский Л.Е. Юмор // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А.А. Сурков. М.: Современная энциклопедия.1975. С.1012–1018.

138. Платон. Полное собрание сочинений в одном томе. М.: Изд-во АЛЬФА-КНИГА, 2016. 1311 с.

139. Полякова А.А. Структурообразующая роль народного календаря в цикле Н.В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки»: дис. ... канд. филол. наук. М., 2008. 178 с.

140. Попова И.Л. «Карнавал» как термин М.М. Бахтина: генезис понятия сквозь призму истории текста // Известия Ран. Серия литературы и языка, М., 2008. Т 67. № 2. С. 46–52.

141. Попова И.Л. Книга М.М. Бахтина о Франсуа Рабле и ее значение для теории литературы. М.: ИМЛИ РАН, 2009. 464 с.

142. Попова И.Л. «Рабле и Гоголь» как научный сюжет М.М. Бахтина // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. М., 2009. Т. 68. № 6. С. 12–18.

143. Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. М.: Искусство, 1976. 183 с.

144. Радь Э.А., Сидорова И.А. Антикарнавал и антиповедение в повести Н.В. Гоголя «Вечер накануне Ивана Купала» // Евразийский союз ученых. СПб., 2015. № 11–4 (20). С. 33–34.

145. Рассовская Л.П. Кощунственные произведения Пушкина и Гоголя («Гавриилиада» и «Нос»)// Рассовская Л.П. Изображение человека в художественных произведениях Пушкина и Гоголя: диалоги и дискуссии. Самара: Самарский ун-т, 2004. С. 182–198.

146. Роготнев И.Ю. Художественный мир М.Е. Салтыкова-Щедрина и антимир смеховой культуры: монография. Пермь: Пермский гос. ун-т. 2010. 308 с.

147. Романовская М. Личность, диалог и карнавал в миропонимании Бахтина // Новый филологический вестник. М., 2013. № 1 (24). С. 9–24.

148. Ростова Н.Н. Почему юродивый – не элемент «Смеховой культуры»? // Вестник Московского гос. ун-та. Серия 7. Философия. М., 2008. № 5. С. 69–92.

149. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1999, 384 с.

150. Рыклин М.К. Тела террора // Террорологии. Тарту; М.: Эйдос. 1992. С. 34–52.

151. Сандлер С.В. Тема карнавала в контексте философии М.М. Бахтина // Studia Litterarum. М., 2016. № 1 (3–4). С. 10–28.

152. Сафон Е.А. Карнавальное начало в романе В.В. Орлова «Шеврикука, или любовь к привидению» // Вестник Воронежского гос. ун-та. Серия: Филология. Журналистика. Воронеж, 2019. № 2. С. 54–58.

153. Серебрякова Е.Г. Театрально-карнавальный компонент в прозе М.А. Булгакова 20-х годов: автореферат дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2002. 24 с.

154. Серман И.З. Гоголь и Блез Паскаль // Русская литература. СПб., 2004. № 2. С. 162–168.

155. Синицкая С.В. Тригей, Арлекин, Бонардин, Поприщин, или Театральный комментарий к «Запискам сумасшедшего» // Театрон. СПб., 2010. № 1 (5). С. 70–81.

156. Синцова С.В. Гендерная проблематика «Вечера хуторе близ Диканьки» как результат взаимодействия фольклорных и литературных традиций // Вестник Татарского гос. гуманитарно-педагогического ун-та. Казань, 2011. № 1 (23). С. 262–267.

157. Скрипник А.В. Феномен куклы и кукольного театра в повести «Невский проспект» Н.В. Гоголя // Вестник Томского гос. ун-та. Томск, 2013. № 376. С. 32–36.

158. Смирнова Е.А. Национальное прошлое и современность в «Мертвых душах» // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. М., 1979. Т. 38. № 2. С. 85–95

159. Смирнова Е.А. Поэма Н.В. Гоголя «Мертвые души». Л: Наука, 1987. 200 с.

160. Стасенко О.П. Диалог творческих систем Н.В. Гоголя и Питера Брейгеля Старшего в контексте карнавальной культуры: личность и карнавал // Stephanos. М., 2022. № 5 (55). С. 70–77.

161. Страф И.К. «Народная смеховая культура» у Рабле как прием архаизации повествования // Studia Litterarum, М., 2018. Т 3. № 2. С. 10–25.

162. Степанов Н.Л. Гоголевская «Повесть о капитане Копейкине» и ее источники // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. Т. XVIII. Вып.1. М., 1959. С. 40–44.

163. Сяо Цзиньюй. Эстетика смеха М.М. Бахтина и китайская народная смеховая культура // Вестник Московского ун-та. Серия 7. Философия. М., 2006. № 1. С. 73–82.

164. Тамарченко Н.Д. «Эстетика словесного творчества» М.М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. М.: Изд-во Кулагиной, 2011. 399 с.

165. Таумов И.Д. Элементы карнавализации в комедиях Гоголя // Парадигмы: сб. статей молодых филологов. Тверь, 2003. С. 154–159.

166. Теслюк Д.А. Уничтожение тела и реконструкция телесности в «петербургских повестях» Н.В. Гоголя // Молодежные Чеховские чтения в Таганроге: Материалы XV международной научной конференции (Таганрог, 27–28 апреля 2023 г.) / Ростовский гос. экономический ун-т (РИНХ); отв. ред. Т.М. Субботина, О.А. Яковлева. Ростов-на-Дону, 2023. С. 271–275.

167. Токонова А.А. «Женитьба» Н.В. Гоголя как многоплановая социальная сатира: система персонажей и художественные приемы // Вестник Бишкекского гос. ун-та, Бишкек, 2024, № 3 (69) С. 331–337.

168. Третьяков Е.О. Философия и поэтика четырех стихий в повести Н.В. Гоголя «Коляска»: значение отсутствия // Сибирский филологический журнал. Новосибирск, 2014. № 2. С. 27–35.

169. Турбин В.Н. Карнавал: религия, политика, теософия // Бахтинский сборник. М., 1990. С. 6–29.

170. Турбин В.Н. Пушкин. Гоголь. Лермонтов: об изучении литературных жанров. М.: Просвещение, 1978. 241 с.

171. Федоров А.В. Дар как ответственность. Повесть Н.В. Гоголя «Портрет» // Литература в школе. М., 2013. № 9. С. 7–10.

172. Федотова Е.Д. Н.В. Гоголь о Риме и о римском карнавале // Искусство Евразии. 2020. № 1 (16). С. 270–276.

173. Федяева Т.А. Диалог и сатира: проблемы поэтики сатиры неклассического типа. СПб.: Петрополис, 2013. 284 с.

174. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанр. М.: Лабиринт, 1997. 445 с.

175. Фуксон Л.Ю. Символический и ценностный аспекты интерпретации литературного произведения (повесть Гоголя «Невский проспект») //

Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. М., 1997.
Т. 56. № 5. С. 22–29.

176. Хализев В.Е., Шикин В.Н. Смех как предмет изображения в русской литературе 19 века // Контекст 1985: литературно-теоретические исследования. М., 1986. С. 176–227.

177. Черепенникова М.С. Итальянские путешествия Гете и Гоголя. Интертекстуальные параллели (к 270-летию Гете и 210-летию Гоголя) // Филология и человек. Казань, 2019. № 2. С. 7–20.

178. Черная Т.К. Карнавализация в системе художественной индивидуальности Гоголя (повести) // Черная Т.К. Русская литература XIX века (Ч. 1). Поэтика художественно-индивидуальных систем в литературном процессе / Министерство образования и науки Российской Федерации, Ставропольский гос. ун-т. Ставрополь: Изд-во Ставропольского гос. ун-та, 2004. С. 460–475.

179. Черная Т.К. Синтез архаических и художественно-индивидуальных поэтических структур в творчестве Н.В. Гоголя // Наука. Инновации. Технологии, Ставрополь, 2009. № 3. С. 5–14.

180. Шатова И.Н. О карнавальной природе ранней прозы К. Вагинова // Мова і культура. Київ. 2009. Вип. 11. Т. 11. С. 258–265.

181. Шведова С.О. Театральная поэтика барокко в художественном пространстве «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя // Гоголевский сборник. СПб., 1993. С. 41–54.

182. Шульц С.А. Жанровая традиция «диалогов мертвых» в поэме Гоголя «Мертвые души» // Гоголевский сборник. СПб., Самара, 2005. Вип. 2 (4). С.141–147.

183. Шустов М.П. Сказочная традиция в гоголевских повестях «Вечера на хуторе близ Диканьки» // Литература в школе. М., 2009. № 12. С. 7–13.

184. Щербак Ю.Е. Телесный мотив в повести Н.В. Гоголя «Нос» // Пятый этаж: сб. научных статей молодых ученых. Барнаул: Алтайский гос. педагогический ун-т, 2015. С. 204–206.

185. Щукин В.Г. Дух карнавала дух просвещения. М.М. Бахтин и Ю.М. Лотман // Вопросы философии. М., 2008. № 11. С. 95–130.

186. Якубова Р.Х. Традиции балаганного искусства в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя // Фольклор народов России: Миф. Фольклор. Литература: межвузовский научный сб. Том Выпуск 24. Уфа: Башкирский гос. ун-т, 2001. С. 260–270.

187. Яровой С.А Авторские стратегии взаимодействия с читателем в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н.В Гоголя // Отечественная филология. М., 2024. № 2. С 29–35.

II

188. Ван Сюй. Полифония, карнавал и хронотоп: поиск антропологической ценности диалогической теории Бахтина // Вестник Хубэйского ун-та. Ухань, 2024. № 4. С. 78–85. (на китайском языке: 汪旭. 复调、狂欢与时空体: 巴赫金对话理论的人学价值探寻. 湖北大学学报(哲学社会科学版). 2024. 第 4 期. 78–85 页.).

189. Ван Цзяньган. Поэтика карнавала: исследование литературной мысли М.М. Бахтина. Шанхай: Изд-во «Сюэлинь», 2001. 381 с. (на китайском языке: 王建刚. 狂欢诗学: 巴赫金文学思想研究. 上海: 学林出版社. 2001. 381 页.).

190. Ван Чжигэн. Бахтин: культура юродства и теория карнавализации // Обзор зарубежной литературы. Пекин.: 2020. № 1. С. 160–174. (на китайском языке: 王志耕. 巴赫金: 圣愚文化与狂欢化理论. 外国文学评论. 2020. 第 1 期. 160–174 页.).

191. Ван Чжигэн. Карнавализация и культурное обновление // Вестник Шихэцзыского ун-та. Шихэцзы, 2019. Т. 33. № 3. С. 88–94. (на китайском языке: 王志耕. 狂欢化和文化更新. 石河子大学学报(哲学社会科学版). 2019. 第 3 期. 88–94 页.).

192. Ван Чуньхуэй. Краткий анализ карнавальной поэтики Бахтина // Цилу сюэкань. Цзинань, 2004. № 5. С. 159–160. (на китайском языке: 王春辉. 巴赫金“狂欢化诗学”浅析. 齐鲁学刊. 2004. 第 5 期. 159–160 页.).

193. Гуань И. Исследование взаимосвязи теории карнавализации Бахтина и народного карнавала // Красота и эпоха. Чжэнчжоу, 2023. № 6. С. 34–37. (на китайском языке: 关屹. 巴赫金“狂欢化理论与民间狂欢节关系研究. 美与时代. 2023. 第 6 期. 34–37 页.).

194. Ли Вэньнин. Истоки и развитие теории карнавализации: дис. канд. филол. наук. Ухань: Центрально-Китайский педагогический ун-т, 2009. 186 с. (на китайском языке: 李文宁. 狂欢化理论的渊源与发展. 华中师范大学. 2009. 186 页.).

195. Ли Ся. О тезисе «комедия выше трагедии»: размышления о баhtинской теории карнавального смеха // Вестник Ляньюньганского педагогического ин-та. Ляньюньган, 2004. № 2. С. 48–50. (на китайском языке: 李霞. 浅谈“喜剧高于悲剧”: 由巴赫金狂欢节笑文化研究想到的. 连云港师范高等专科学校学报. 2004. 第 2 期. 48–50 页.).

196. Лин Цзяньхуоу. Теория карнавала Бахтина в историческом ракурсе // Вестник Северо-Западного педагогического ун-та. Ланьчжоу, 2008. № 4.

C. 14–20. (на китайском языке: 凌建侯. 史学视野中的巴赫金狂欢理论. 西北师大学报(社会科学版). 2008. 第 4 期. 14–20 页.).

197. Лин Цзяньху. Теория карнавала и историческое исследование // Русская литература и искусство. Пекин, 2008. № 1. С. 59–65. (на китайском языке: 凌建侯. 狂欢理论与史学考证. 俄罗斯文艺. 2008. 第 1 期. 59–65 页.).

198. Лун Сиху, Ван Юхуа. О комическом духе в теории карнавализации Бахтина // Вестник Цзянсийского института образования. Наньчан, 2004. № 5. С. 82–85. (на китайском языке: 龙溪虎, 王玉花. 论巴赫金狂欢化理论的喜剧精神. 江西教育学院学报. 2004. 第 5 期. 82–85 页.).

199. Лэй Яньлинь. Культурные истоки, формирование и развитие концепции гротескного реализма Бахтина // Вестник Хунаньского педагогического ун-та. Чанша, 2001. № 2. С. 199–201. (на китайском языке: 雷艳林. 巴赫金论“怪诞现实主义”的文化根源及形成发展. 湖南师范大学社会科学学报. 2001. 第 2 期. 199–201 页.).

200. Ма Чжэньхун. О теории карнавализации Бахтина и его художественном восприятии смерти // Вестник Яньянского ун-та (Общественные науки). Яньян, 2008. № 6. С. 107–111. (на китайском языке: 马振宏. 论巴赫金的“狂欢化”理论和“死亡”艺术观. 延安大学学报. 2008. 第 6 期. 107–111 页.).

201. Ма Ли. Двуликий Янус: анализ проблемы субъективности в эстетической антропологии Бахтина // Вестник Гуансийского института национальностей. Наньнин, 2003. № 6. С. 41–46. (на китайском языке:

马理. 双面的雅努斯: 试析巴赫金的美学人类学主体性的涵义问题. 广西民族学院学报. 2003. 第 6 期. 41–46 页.).

202. Мэй Лань. предметный и реляционный миры: сравнительный анализ эстетического воспитания Шиллера и теории карнавализации Бахтина // Вестник Уханьского института науки и технологического образования. Ухань, 2002. № 2. С. 13–18. (на китайском языке: 梅兰. 对象世界与关系世界 – 席勒的审美教育思想与巴赫金狂欢化思想比较. 武汉科技大学学报. 2002. 第 2 期. 13–18 页.).

203. Не Чэнцюнь, Чэн Сюжань. Антиномия реализма: о четырех уровнях гротескного реализма // Обзор китайской книги. Пекин, 2022. № 2. С. 94–106. (на китайском языке: 聂成军, 程旭冉. 现实主义的二律背反: 论怪诞现实主义的四个层级. 中国图书评论. 2022. 第 2 期. 94–106 页.).

204. Су Хуэй. Теоретический вклад Бахтина в западную эстетику комического // Вестник Центрально-Китайского педагогического ун-та. Ухань, 2002. № 1. С. 82–88. (на китайском языке: 苏晖. 巴赫金对西方喜剧美学的理论贡献. 华中师范大学学报. 2002. 第 1 期. 82–88 页.).

205. Сун Чуньсян. Религиозное измерение карнавала: исследование теории карнавала Бахтина: дис. канд. филол. наук. Пекин: Китайский народный ун-т, 2008. 224 с. (на китайском языке: 宋春香. 狂欢的宗教之维: 巴赫金狂欢理论研究. 北京: 中国人民大学. 2008. 224页.).

206. Сунь Лэй. Ключевые слова западной литературной теории: карнавализация // Зарубежная литература. Пекин, 2018. № 3. С. 94–104.

(на китайском языке: 孙磊. 西方文论关键词: 狂欢化. 外国文学. 2018. 第3期. 94–104页.).

207. Сю Ти. Теория карнавализации и комическое сознание: прозрения Бахтина // Вестник Центрально-Китайского педагогического ун-та. Ухань, 2001. Т. 40. № 3. С. 89–92. (на китайском языке: 修倜. 狂欢化理论与喜剧意识: 巴赫金的启示. 华中师范大学学报(社会科学版). 2001. 第3期. 89–92页.).

208. Ся Чжунсянь. Исследование поэтики карнавализации Бахтина. Пекин: Изд-во Пекинского педагогического ун-та, 2000. 227 с. (на китайском языке: 夏忠宪. 巴赫金狂欢化诗学研究. 北京: 北京师范大学. 2000. 227页.).

209. Ся Чжунсянь. Открытия, глубоко укорененные в народной культуре // Литературная критика. Пекин, 2005. № 3. С. 54–60. (на китайском языке: 夏忠宪. 深深植根于民间文化的创见. 文学评论. 2005. 54–60页.).

210. Ся Чжунсянь. Рабле и народная смеховая культура, карнавализация: Бахтин о Рабле // Обзор зарубежной литературы. Пекин, 1995. № 1. С. 120–125. (на китайском языке: 夏忠宪. 拉伯雷与民间笑文化、狂欢化: 巴赫金论拉伯雷. 外国文学评论. 1995. 第1期. 120–125页.).

211. Ся Чжунсянь. Теория карнавализации М.М. Бахтина // Вестник Пекинского педагогического ун-та. Пекин, 1994. № 5. С. 74–82. (на китайском языке: 夏忠宪. 巴赫金狂欢化诗学理论. 北京师范大学学报(社会科学版). 1994. 第5期. 74–82页.).

212. Сяо Цзиньюй. Соборность и гротескный реализм в русской классической литературе // Иностранные языки и их преподавание. Далянь, 2019. № 4. С. 101–110. (на китайском языке: 萧净宇. 聚和性与俄罗索文学经典中的怪诞现实主义. 外语与外语教学. 2019. 101–110 页.).

213. У Чжэньюй. Культура на границах: поэтика карнавализации М.М. Бахтина и изучение М. Камилла в области средневекового искусства // Евразийские гуманитарные исследования. Пекин, 2024. № 2. С. 59–66. (на китайском языке: 吴振宇. 边缘上的文化: 巴赫金的狂欢化诗学聚和性与卡米尔的中世纪艺术研究. 欧亚人文研究. 2024. 第 2 期. 59–66 页.).

214. У Чэнду. Значение теории карнавализации Бахтина для современной массовой культуры // Вестник Дунцзян. Харбин, 2006. Т. 23. № 1. С. 26–30. (на китайском языке: 吴承笃. 巴赫金的狂欢化理论对当代大众文化的启示. 东疆学报. 2006. 第 1 期. 26–30 页.).

215. У Чэнду. Обзор поэтической теории Бахтина: от социологической поэтики к культурной поэтике: дис. канд. филол. наук. Цзинань, Шаньдунский ун-т, 2006. 142 с. (на китайском языке: 吴承笃. 巴赫金诗学理论概观: 从社会学诗学到文化诗学. 济南: 山东大学. 2006. 142 页.).

216. У Янъян. Исследование влияния карнавальной поэтики Бахтина на китайскую литературную критику: магистр. дис. Шэньян: Ляонинский ун-т, 2017. 44 с. (на китайском языке: 吴洋洋. 巴赫金狂欢化诗学对中国文学批评的影响研究. 沈阳: 辽宁大学. 2017. 44 页.).

217. Хань Цифэй. Красота карнавала: эстетическое прочтение теории карнавала Бахтина: магист. дисс. Цюйфу: Цюйфуский педагогический

ун-т, 2014. 41 с. (на китайском языке: 韩其飞. “狂欢”之美 – 巴赫金狂欢理论的美学解读. 曲阜: 曲阜师范大学. 2014. 41 页.).

218. Ху Мань. Карнавал как китайский языковой феномен: лингвистическая интерпретация теории карнавализации Бахтина: магистр. дис. Ухань, Центрально-Китайский педагогический ун-т, 2010. 44 с. (на китайском языке: 胡漫. 作为话语类型的“狂欢” – 巴赫金狂欢化理论的语言解读. 武汉: 华中师范大学. 2010. 44 页.).

219. Хун Синь. Присутствие другого: о гротескной поэтике Бахтина // Русское литературоведение. Пекин, 2024. № 3. С. 150–160. (на китайском языке: 洪昕. 他者的在场: 论巴赫金的怪诞诗学. 俄罗斯文艺. 2024. 第 3 期. 150–160 页.).

220. Цинь Юн. Карнавал и юмор: сравнительный анализ дискурса сопротивления у Бахтина и Фэн Мэнлуна // Вестник Янчжоуского ун-та. Янчжоу, 2000. № 4. С. 9–12. (на китайском языке: 秦勇. 狂欢与笑话: 巴赫金与冯梦龙的反抗话语比较. 扬州大学学报 (人文社会科学). 2000. 第 4 期. 9–12 页.).

221. Цзэн Цзюнь. Наследование и развитие Бахтиным концепции сатиры Шиллера: к вопросу об эстетико-историческом значении теории смеха Бахтина // Исследования зарубежной литературы. Ухань, 2001. № 3. С. 8–14. (на китайском языке: 曾军. 巴赫金对席勒讽刺观的继承与发展: 兼及巴赫金笑论的美学史意义. 外国文学研究. 2001. 第 3 期. 8–14 页.).

222. Цинь Юн. О влиянии дионаисийской теории на концепцию телесности Бахтина // Вестник филологического факультета Нанкинского

педагогического ун-та. Нанкин, 2003. № 3. С. 95–100. (на китайском языке: 秦勇. 论酒神理论对巴赫金躯体思想的影响. 南京师范大学文学院学报. 2003. 第 3 期. 95–100 页.).

223. Чжан Кайянь. Сравнительное исследование идей Фэн Мэнлуна и Бахтина о происхождении романа // Вестник Центрально-Китайского педагогического ун-та. Ухань, 2013. № 1. С. 92–98. (на китайском языке: 张开焱. “史统散而小说兴”与“史诗衰而小说兴”: 冯梦龙与巴赫金小说起源思想比较研究. 华中师范大学学报 (人文社会科学版). 2013. 第 1 期. 92–98 页.).

224. Чжан Цзяньхуа. Культурные коннотации и поэтическое выражение карнавального дискурса в прозе Гоголя // Преподавание русского языка в Китае. Пекин, 2009. Т. 28, № 4. С. 11–17. (на китайском языке: 张建华. 果戈里小说狂欢化传统的文化意蕴及诗学表达. 中国俄语教学. 2009. 第 4 期. 11–17 页.).

225. Чжао Исяоань. О тенденции карнавализации в развитии русской лексической системы // Исследования языка и культуры. Пекин, 2023. № 1. С. 63–66. (на китайском языке: 赵怡萱. 浅谈俄语词汇系统发展的狂欢化趋势. 语言与文化研究. 2023. 第 1 期. 63–66 页.).

226. Чжао Сяобин. Лотман и Бахтин // Обзор зарубежной литературы, Пекин, 2003, № 1. С. 14–20. (на китайском языке: 赵晓彬. 洛特曼与巴赫金. 外国文学评论. 2002. 第 1 期. 14–20 页.).

227. Чжао Юн. Раскрытие и расширение народного дискурса: о теории карнавализации М.М. Бахтина // Исследования зарубежной литературы.

Ухань, 2002. № 4. С. 1–9. (на китайском языке: 赵勇. 民间话语的开拓与放大: 论巴赫金的狂欢化理论. 外国文学研究. 2002. 第 4 期. 1–9 页.).

228. Чжоу Вэйчжун. Двойственность – основная философская позиция карнавальной поэтики Бахтина // Вестник Юго-Западного транспортного ун-та. Чэнду, 2004. Т. 5. № 6. С. 26–30. (на китайском языке: 周卫忠. 双重性 – 巴赫金狂欢诗学的基本哲学立场. 西南交通大学学报 (社会科学版) . 2004. 第 5 期. 26–30 页.).

229. Чжоу Цзиу. К вопросу о гротескном реализме Бахтина // Вестник Сюйчжоуского педагогического ун-та. Сюйчжоу, 2001. № 3. С. 76–82. (на китайском языке: 周继武. 试论巴赫金的怪诞现实主义. 江苏师范大学学报 (哲学社会科学版) . 2001. 第 3 期. 76–82 页.).

230. Чжун Цзинвэнь. Становление китайской фольклористической школы. Харбин: Издательство Хэйлунцзянского образования, 1999. 170 с. (на китайском языке: 钟敬文. 建立中国民俗学派. 哈尔滨: 黑龙江教育出版社. 1999. 170 页.).

231. Чэн Сюжань. О напряжении между реальностью и антиреальностью в гротескном реализме Бахтина // Цзиньгу вэньчжуан. Пекин, 2020. № 40. С. 21–24. (на китайском языке: 程旭冉. 论巴赫金怪诞现实主义的现实性与反现实性间的张力. 今古文创. 2020. 第 40 期. 21–24 页.).

232. Чэн Хуань. Интерпретация сериала «Лучшие пончики» с точки зрения теории карнавализации Бахтина: магист. дисс. Чжэнчжоу: Чжэнчжоуский ун-т, 2022. 67 с. (на китайском языке: 程欢. 巴赫金狂欢化理论视角下的《超级甜甜圈》解读. 郑州大学. 2022. 67 页.).

233. Чэн Чжэнминь. Культурная поэтика М.М. Бахтина. Пекин: Изд-во Пекинского педагогического ун-та, 2001. 264 с. (на китайском языке: 程正民. 巴赫金的文化诗学. 北京: 北京师范大学出版社. 2001. 264 页.).

234. Чэн Суэ. Бахтин о гротескном реализме // Вестник Хубэйского ун-та. Ухань, 2003. № 3. С. 58–61. (на китайском языке: 陈素娥. 巴赫金论怪诞现实主义. 湖北大学学报 (哲学社会科学版) . 2003. 第 3 期. 58–61 页.).

235. Ян Линьфэн. Исследование романа «Мастер и Маргарита» в контексте теории карнавализации Бахтина: магистр. дис. Чанчунь: Цзилиньский ун-т, 2023. 66 с. (на китайском языке: 杨林凤. 巴赫金狂欢化理论视域下的《大师与玛格丽特》研究. 吉林大学. 2023. 66 页.).

236. Янь Мин. Существует ли карнавал в Китае? Применение и переосмысление теории карнавала // Общественные науки Шаньдуна. Цзинань, 2011. № 1. С. 159–162. (на китайском языке: 鄒鸣. 中国有狂欢吗? 狂欢理论的应用与反思. 吉林大学. 2011. 第 1 期. 159–162 页.).

237. Янь Чжэнь. Вымысел в истории культуры: семь недостатков теории карнавала Бахтина // Исследования литературы и искусства. Пекин, 2006. № 12. С. 82–88. (на китайском языке: 阎真. 文化史的虚构: 巴赫金狂欢理论的七大缺失. 文艺研究. 2006. 第 12 期. 82–88 页.).

238. Янь Чжэнь. Двойной дефицит истории и логики: критика теории карнавала Бахтина // Вестник Хунаньского ун-та. Чанша, 2011. № 2. С. 78–82. (на китайском языке: 阎真. 历史和逻辑的双重缺失: 巴赫金狂欢理论批判. 湖南大学学报. 2011. 第 2 期. 78–82 页.).

239. Янь Чжэнь. Миф, рожденный воображением: критика теории карнавала Бахтина // Литературная критика. Пекин, 2004. № 3. С. 56–62. (на китайском языке: 阎真. 想象催生的神话:巴赫金狂欢理论质疑. 文学评论. 2004. 第 3 期. 56–62 页.).

III

240. Gasperetti David. The Carnivalesque Spirit of the Eighteenth-Century Russian Novel. *The Russian Review*, vol. 52, no. 2, 1993, pp. 83–166.

241. Gilhus I.S. Laughing gods, weeping virgins: laughter in the history of religion / Ingvild Sælid Gilhus. London; New York: Routledge, 1997. VII, 173 c.

242. Grotjahn Martin. Beyond laughter. Humor and the Subconscious. Michigan: McGraw-Hill. 1966. 285 c.

243. Helle. L.J. Gogol's carnival: Joyful relativity or Grotesque Nihilism? Some comments on dead souls // Scando-Slavica. Tomus, 45: 1. С. 5–17.

244. Marteinson P. On the problem of the Comic: A Philosophical Study on the Origins of Laughter. Ottawa: Legas Press, 2006. 220 c.

245. Tihanov G. Bakhtin's Discovery and Appropriations: in Russia and in the West // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск. 2024, № 1, С. 7–25.

246. Walker M. Bakhtin and Gogol, or, The Question of Allegory and the Politics of Carnival // Year book of comparative literature, Toronto, 2015, № 61. С. 130–155.

Интернет-ресурсы

247. Анкета «ДКХ». [Электронный ресурс]. URL: <https://www.nevmenandr.net/dkx/?y=1996&n=4>. (дата обращения: 09.01.2024).

248. Анненкова Е.И. Телесное и духовное в традиционной народной культуре и в прозе Н.В. Гоголя (Семантика и функции еды). [Электронный ресурс].

URL: <https://www.domgogolya.ru/science/researches/1465/?GPySclid=megu5m2az8596452241>. (дата обращения: 05.09.2024).

249. Капустин Н.В. О традициях средневекового жанра *exempla* в комедии Н.В. Гоголя «Ревизор» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.domgogolya.ru/science/researches/762/> (дата обращения: 04.07.2024).

250. Кондакова Ю.В. Гоголь и Булгаков: поэтика и онтология имени [Электронный ресурс]. URL: <https://m-bulgakov.ru/publikacii/gogol-i-bulgakov-poetika-i-ontologiya-imeni/p8>. (дата обращения: 05.01.2025).

251. Кошемчук Т.А. Смеховая культура, карнавал, карнавализация, Достоевский и особенности философствования Бахтина. [Электронный ресурс]. URL: <http://russian-literature.com/ru/research/sankt-peterburg/ta-koshemchuksmehovaya-kultura-karnaval-karnavalizaciya-dostoevskiy-i-osobennostifilosofstvovaniya-bahtina> (дата обращения 24.03.2025).

252. Нечаенко Д.А. О современной трактовке сновидений художника Пискарева в повести Н.В. Гоголя «Невский проспект». [Электронный ресурс]. URL: <https://www.domgogolya.ru/science/researches/1499/> (дата обращения 24.03.2024).

253. Шульц С.А. Неосуждение и / или прощение: наблюдения о теологии Л.Н. Толстого на фоне философии И. Канта и М.М. Бахтина. [Электронный ресурс]. URL: <https://ojs.lib.unideb.hu/slavica/article/view/5458> (дата обращения: 04.01.2025).