

## ПРОБЛЕМЫ СТАНОВЛЕНИЯ ТЕОРИИ ГРОТЕСКА

### I

Значительное количество исследований, посвященных анализу гротескной образности, свидетельствует, что гротеск на протяжении нескольких столетий остается одним из наиболее востребованных художественных приемов. Вместе с тем единой точки зрения на его сущность и семантическую сферу применения в искусствоведении пока не сформировано. По этой причине представляется возможным выстроить типологию концептуальных научных направлений, связанных с рассмотрением одного из наиболее интересных и дискуссионных вопросов теории художественной условности.

Отметим, что материалом для этой классификации послужат, прежде всего, работы европейских и отечественных литературоведов, так как именно они составляют основу формируемой теории гротеска<sup>1</sup>. Американское литературоведение крайне редко обращается к этой проблеме, исключая понятие гротеска почти из всех литературоведческих справочников.

Два определения, данные Оксфордским словарем и словарем терминов *fantasy*, доказывают, что восприятие гротеска в США остается на уровне XIX в. и не соответствует современным разработкам<sup>2</sup>.

**Первый подход** к анализу разных видов гротеска ориентируется на первоначальное значение слова, подчеркивающее *способ* создания образов<sup>3</sup>.

Исследователи стремятся приблизиться к точной дефиниции понятия, где гротеск был бы представлен как особый принцип сочетания элементов в единое целое, т.е. приоритетной в данном случае является

*поэтика* гротеска. Очевидно, что такой подход особенно важен, поскольку положенный в его основу структурный критерий позволяет отграничивать гротеск от других приемов (например, гиперболизации), от придаваемого ему значения эстетической категории, а также и от категории комического (поскольку гротеск – один из его приемов наряду с другими). Более определенно в этом случае проявляется и взаимосвязь гротеска с основными видами комического (сатирой и юмором), где гротеск также может реализовывать себя в качестве одного из принципов изображения.

Таким образом, данный подход, стремящийся точно дифференцировать гротеск *как прием* с целью его обнаружения и анализа в произведении, обладает в искусствоведении особым статусом, так как наиболее точно определяет сам предмет исследования и может служить основой для постановки других аспектов проблемы.

Самыми значительными работами, в которых гротеск рассматривается с этой точки зрения, являются отечественные исследования Ю.В. Манна «О гротеске в литературе»<sup>4</sup> и О.В. Шапошниковой «Гротеск и его разновидности»<sup>5</sup>.

Осмысление *гротеска как эстетической категории* характерно для **второго типа** исследований. Очевидно, начало этому подходу было положено в XVIII в., что получило отражение в работах немецких исследователей, писателей, философов. В.Б. Байкель считает, что «утверждение гротеска как эстетической категории началось с выхода в свет трактата Мезера “Арлекин или защита гротескно-комического”»<sup>6</sup>. Работа Мезера<sup>7</sup> свидетельствует, что понятие гротеска начинает терять свои отличительные черты, выходить за рамки художественного приема, разрастаться до неопределенного «гротескного мира» или «гротескной культуры» и определяться через соотношение с категорией комического. Следовательно, с Мезера начинается устойчивое восприятие гротеска как элемента сферы комического без указания точной связи между ними. Это

приводит, во-первых, к смешению самостоятельного художественного приема<sup>8</sup> и более широкого понятия – эстетической категории комического, во-вторых, при расширении понятия самого гротеска до эстетической категории – к их взаимозаменяемости или образованию некой третьей категории «гротескно-комического»<sup>9</sup>. Так, Зульцер во «Всеобщей теории изящных искусств» (1771–1774)<sup>10</sup>, уже опираясь на работу Мезера, относит гротеск к сфере комического, в то время как гротеск – и это неоднократно отмечалось – может быть не связан с ним. Таким образом, с XVIII в. развивается представление о комическом начале внутри гротескного образа (т.е. представление о том, что все гротескные образы неизбежно комичны, а все комическое гротесково).

Как эстетическую категорию гротеск осмысляют и немецкие романтики, в том числе Ф. Шлегель и Жан Поль. Однако их мотивация такого широкого понимания термина иная: гротеск связывается с особенностью романтического мировоззрения, в котором он становится характерной формой существования мира, представленного человеческому взору через символ. Утверждается, что гротеск – «насыщенная многими смыслами форма искусства, в основании своем имеющая мистическую идею»<sup>11</sup>. Таким образом, представление романтиков о глубокой философичности гротескных форм выводит гротеск из сферы низкой комеди, отказывающей ему в способности выражать высокое, духовное содержание.

В XX в. как эстетическую категорию рассматривает гротеск и В. Кайзер в интересной, но противоречивой работе «Гротеск в искусстве и литературе» (1956)<sup>12</sup>. В рамках основной концепции – эстетической категориальности гротеска, в защиту которой автор так и не привел достаточно аргументов, – Кайзер рассматривал и проблему его формальной выраженности, считая, что гротеск лишен особых, присущих только ему форм. По мысли исследователя, они придали бы ему

определенную устойчивость, что противоречит самой сути гротеска, выражающего постоянное движение. Однако, анализируя прозу Гофмана или сюрреалистическую живопись, т.е. предпринимая конкретный анализ, Кайзер характеризует гротеск именно через его внешние, формальные проявления, через его структуру, опровергая тем самым свои теоретические положения.

**Третий тип** анализа гротеска отличает стремление описать «гротескный мир», не опираясь на точную дефиницию понятия. Это приводит нередко к фиксации не столько черт этого мира, сколько к описанию эмоций, которые он порождает. Гротеск в таких работах определяется преимущественно через содержательные критерии, что свидетельствует о его исключительной смысловой функциональности, но не способствует терминологической упорядоченности, так как в результате исчезают границы самого предмета исследования. Такой подход характерен как для теоретических работ, так и для исследований конкретного художественного мира. Примером тому могут служить работы немецких исследователей Г. Меншинга<sup>13</sup> и К. Гучке<sup>14</sup>. В них окончательно разрушаются границы понятия, и гротеск смешивается с другими приемами, формами, отдельными жанрами искусства.

А. Хайдзик стремится различать «гротеск содержания» и «гротеск формы»<sup>15</sup>, однако в итоге также определяет гротеск через содержательный критерий – как «деформацию человеческого человеком»<sup>16</sup>. Характерно и определение американского исследователя Б. Мак-Элроя: «гротескное искусство <...> – искусство синтетическое, в котором магия, чувственность и игра сплавлены интуицией в мир чудовищного»<sup>17</sup>.

Подобная тенденция прослеживается и в отечественных исследованиях в частности, в работах А. Ф. Лосева<sup>18</sup> и Н. Я. Берковского<sup>19</sup>.

Очевидно, что основная проблема определений такого рода состоит в том, что называемые авторами черты могут быть результатом не только

гротескной образности и потому, при всей их значимости и смысловой глубине, универсального критерия для обнаружения гротеска не содержат.

Особая роль в становлении теории этого вопроса принадлежит М. Бахтину и его известной работе «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса»<sup>20</sup>.

Бахтин, анализируя поэтику книги Рабле, стремился выявить именно универсальный критерий для определения гротеска и оговаривал необходимость наличия в образе двух разноплановых элементов, находящихся в состоянии еще не завершенной метаморфозы. Однако, рассматривая определенный образ как гротескный, исследователь нередко не отмечал в нем синтеза приемов, и в первую очередь гипербол и литот, непосредственно связанных с гротеском в карнавальных образах Возрождения. Кроме того, из-за стремления автора утвердить приоритетность ренессансного гротеска акцент в исследовании закономерно смещался в сторону анализа семантики этого приема. В итоге под гротеск вновь стали подпадать не только не гротескные формы, но и целые жанры<sup>21</sup>.

Интерес к *психологии создания и восприятия* гротескных форм определяет в представленной типологии **четвертое направление исследований**.

Искусствоведов равно занимает как внешнее восприятие гротескных образов, психологическое поле вокруг них, с точки зрения читателя или зрителя, так и процесс возникновения подобных произведений, т.е. мотивы самих художников, приводящие к появлению гротесков.

Отслеживая специфику психологического восприятия этого типа образности в хронологической последовательности, можно видеть, что в «слове гротеск как обозначении определенного, идущего из античности орнамента для Ренессанса было не только нечто игровое и фантастическое, но нечто тревожное, зловещее...»<sup>22</sup>. «После определений Готтшеда и

Винкельмана <...> остается незыблемым соотношением гротеска с мечтой, фантазией художника»<sup>23</sup>.

В романтизме акцент постепенно переносится с проблемы восприятия на глубинные мотивы *происхождения* образов. Римский орнамент связывают с уже существующим «звериным стилем» и современными гротескными картинами, называемыми «снами художников»<sup>24</sup>. Ранее в подобных «снах» часто видели объективацию психологических комплексов автора и лишали такое искусство интеллектуального начала. Романтики же, как отмечалось, «реабилитировали» гротеск, и он стал для них выражением интуитивно чувствуемого Знания, средством приближения к пониманию и воплощению Истины. В результате интерес к бессознательному, проявленный художниками в XIX в., в начале XX-го привел к появлению известных психоаналитических исследований<sup>25</sup>.

В. Кайзер, в частности, в рамках своей многоаспектной работы, утверждает, что гротеск – это «отчужденный мир, оформление той неподвластной и непонятной человеку силы, которое предстает как “оно”»<sup>26</sup>. Неотъемлемой чертой гротеска исследователь считает «демоническое» начало, и Х. Сандиг, анализирующий в свою очередь эту концепцию, пишет, что, по мысли Кайзера, в основе творения гротеска лежат психологические комплексы и порождаемый ими страх<sup>27</sup>.

Отметим, что, с этой точки зрения, проявляет интерес к гротеску и американское литературоведение. Такова, например, упоминавшаяся работа Б. Мак-Элроя.

Рассматривая гротеск с подобных позиций, Мак-Элрой также стремится уточнить психологические причины, порождающие гротескный образ, и анализирует силу их воздействия на психику читателя или зрителя. В итоге автор заключает, что «гротеск не адресуется к

рационалисту в нас или ученому в нас, но следует примитивному, детскому началу, к нашему потенциальному сумасшествию»<sup>28</sup>.

Безусловно, гротеск, в особенности романтический и модернистский, не лишен такой направленности, и в нем всегда есть нечто бесконтрольное, иррациональное, продиктованное свыше, что не поддается логическому осмыслению и пугает возможным источником происхождения этих форм. Однако нельзя согласиться с тем, что гротеск нигде не апеллирует к разуму: совершенно очевидно, что он может быть также проекцией сознательного, рационально продуманного замысла и, по существу, искусственно заданной моделью. Кроме того, в произведениях могут быть представлены «синтетические» формы, свидетельствующие, что гротескная действительность осваивается художником постепенно, преломляясь через его анализирующее сознание. В результате он приближается к такой точке зрения на объект, которую определяют как позицию «над преодолённым хаосом»<sup>29</sup>.

## II

Исследование каждого из указанных способов анализа приводит к необходимости наиболее подробно остановиться на проблемах **поэтики гротеска** и прежде всего тех её аспектах, которые остаются спорными или малоизученными. Таковыми являются «гротеск и фантастика», «гротеск и двойничество», «гротеск и превращение» (метаморфоза), а также целый ряд других, не менее значимых и требующих своего разрешения вопросов.

При решении проблемы «гротеск и фантастика» – одного из самых принципиальных вопросов теории гротеска – часть исследователей считает, что образ является гротесковым только в том случае, если объединение разнородных элементов носит фантастический характер, т.е. не встречается в природе никогда. Этой позиции придерживались Х. Зульцер, Г. Шнееганс, Ф. Фишер, А. Бушмин, Ю. Борев, Д. Николаев, О. Шапошникова<sup>30</sup>. Авторы других работ (Ю. Манн, М. Бахтин, Ф. Томсон,

В.Г. Степанов, А. Аксельрод, Л. Кобзарева)<sup>31</sup> расширяли сферу и возможности гротеска, выводя его за пределы фантастического.

Характерно, что на фантастичности гротеска настаивают преимущественно авторы теоретических работ, не связанные конкретным материалом. В исследовании О.В. Шапошниковой, например, именно фантастический характер соединения элементов выходит на первый план, что приводит к постепенному вытеснению термина «гротеск» термином «фантастика».

На наш взгляд, подобную замену нельзя считать правомерной: очевидно, что само понятие «гротеск» возникло отнюдь не из-за фантастического характера образа, а по причине неожиданного сопоставления элементов. В данном случае наиболее убедительным можно считать утверждение Ю.В. Манна о том, что не гротеск служит фантастике, а фантастика гротеску, что её роль – подчиненная<sup>32</sup>. Таким образом, сущностной чертой гротескной формы является само *сближение* разнородных элементов, в результате которого и возникает алогичное единство. Разумеется, это значительно расширяет границы гротеска, но оправдывается самой художественной практикой.

Более того, исследователи конкретного художественного мира, в общем, вынуждены утверждать, что гротеск существует и вне фантастики, иначе значительное число явлений (прежде всего т.н. «гротеск ситуации») окажется неатрибутированным, в то время как принцип их построения полностью отвечает «логике» гротескного образа. По этой причине многие сторонники обязательной фантастичности гротеска, анализируя определенный материал, также начинают рассматривать нефантастические формы как гротескные. Это лишь еще раз доказывает, что реальность всегда сложнее любой научной теории.

Из наиболее интересных проблем, связанных с нефантастическим гротеском, отметим принцип построения коллажей, которые также могут



строиться на основе алогичного сопоставления и отвечать характеру гротескного образа. Отчасти результатом использования этого принципа в кинематографе стал эксперимент Л. Кулешова, известный как «эффект монтажа», трюковые картины Ч. Чаплина, эксцентрические гэги ФЭКСов Г. Козинцева и Л. Трауберга, театральные принципы В. Мейерхольда и Б. Брехта, графика и живопись экспрессионистов и сюрреалистов.

Исходя из логики гротескного образа, можно, очевидно, говорить и о языковых, или стилистических приемах гротеска.

Известно, что языковой прием предполагает определенную схему построения фразы, и гротеск может проявляться в ней в её абсолютной алогичности, оксюморонности, содержательном несоответствии частей<sup>33</sup>. Несоответствие стиля предмету изображения также можно считать стилистическим приемом гротеска. Однако для обозначения большинства подобных конструкций существуют понятия оксюморона, нонсенса, языкового парадокса, и вопрос о переводе этих понятий в плоскость более широкого явления, каковым является гротеск, пока остается открытым.

Другая, не менее интересная проблема, связана с характером приема двойничества, который, с точки зрения его гротескной структуры, еще не был предметом специального исследования. Оставляя в стороне философскую и психологическую мотивацию использования этого приема, оговорим лишь очевидную связь его с гротескным принципом построения форм.

Основная черта, позволяющая рассматривать двойничество как одно из проявлений гротеска, – это не объединение, а, напротив, алогичное *разъединение* элементов, которые в идеале должны быть представлены в единстве<sup>34</sup>. Очевидно, что само сосуществование разнонаправленных психологических тенденций внутри сознания персонажа при значительной степени их несовместимости уже можно считать гротеском<sup>35</sup>. Если же двойники – образы-схемы, становящиеся персонификациями

психологических тенденций героя, то при наличии фантастических свойств они также могут рассматриваться как гротескные, поскольку сочетают в себе реальные черты и абстрактное фантастическое начало.

Вместе с тем вопрос о гротескной сущности персонификаций или близких по характеру построения образов не вполне еще определен. Например, гротескны ли образы Христа, Воланда, герои басен и волшебных сказок, персонажи жанра *fantasy*? Другими словами, всегда ли соединение реального и фантастического является обязательным залогом гротеска или, помимо формальных критериев, есть содержательные или мировоззренческие аргументы, ограничивающие пространство этого приема? Единой точки зрения на этот вопрос в искусствоведении пока также не существует.

Назовем и другую проблему: гротеск и превращение.

Сама метаморфоза – процесс фантастический, и наибольший интерес в данном случае связан не с ним, а с образами, которые подвержены превращению, и теми, что возникают в результате метаморфозы.

Определяя их особый статус, отметим, что о гротеске в превращении, очевидно, правомерно говорить в двух случаях: во-первых, если превращающийся образ изначально объединяет в себе свойства реальные и фантастические, во-вторых, если сама возможность превращения оправдана опять же фантастическими, *имплицитно* существующими в нем возможностями представлять в любом обличье. Образ остается внутренне цельным, но как бы дробится внешне, проявляя своего рода поливалентность: он предстает то животным, то птицей, то предметом вещественного мира. Возникший новый образ, если он так же способен претерпевать изменения подобного рода, вновь может быть отнесен к образам, гротескным по своей природе.

В контексте указанных выше проблем следует отметить и необходимость отграничения гротеска от таких приемов, как гипербола и

литота, с одной стороны, и контраст – с другой, поскольку они нередко воспринимаются как его синонимы.

Для иллюстрации разницы между гротеском и гиперболой приведем известную цитату из работы С. Рубинштейна «Основы общей психологии»<sup>36</sup>, в которой выделяются две разновидности творческого воображения: 1) комбинирование – сочетание данных в опыте элементов в новые комбинации и 2) акцентирование – подчеркивание в образе определенных черт, увеличение, уменьшение, заострение. Соответственно, первая разновидность нашла одно из своих воплощений в гротеске, а вторая – в гиперболе и литоте.

Разницу между этими приемами ощущали уже в XVIII–XIX вв., когда появилась связка понятий «гротеск» и «арабеск». Точных определений не существовало, однако интуитивно художники понимали, что простое искажение – это, по их терминологии, гротеск (т.е. современная гипербола), а пересоздание мира – арабеск, закрепившийся в XX в. за понятием гротеска.

Вместе с тем нельзя не отметить и то обстоятельство, что приемы могут быть тесно связаны между собой, и в ряде случаев гиперболизация может стать средством обнаружения гротескного образа, подчеркивая его двойственный, полуфантастический или всецело фантастический характер.

Добавим, что и простое сведение *контрастов* также не образует гротеска. По этой причине даже столь знаменитые стяжения, как комическое и трагическое, низкое и высокое, реальное и фантастическое, в их принадлежности к гротеску в каждом конкретном случае все же требуют уточнения. Одним из примеров могут послужить жанры *fantasy*, так как, по логике, эти тексты можно было бы считать сплошь гротескными.

Очевидно, что собственно гротеск возникает лишь тогда, когда контраст дает *явный* алогизм.

Наконец, следует обратить внимание на гносеологическую сторону проблемы. Наиболее остро она была сформулирована Д.С. Лихачевым<sup>37</sup>, который утверждал, что образ можно считать гротескным лишь в случае *сознательного* использования этого принципа построения в художественных целях, т.е. связывал гротеск с обязательной его условностью<sup>38</sup>. Если же гротескная форма не условна, как в мифологии, религии, фольклоре, если гротеск выражает особое мировоззрение и используется без осознания его как приема, то подобная форма не гротескова.

Действительно, если говорить о гротеске как элементе вторичной условности, то первая, «досознательная» стадия его существования не должна рассматриваться. С другой стороны, если учитывать онтологический аспект проблемы, то важнее окажется объективно существующая структура гротескной связи элементов в образе. В любом случае невозможно игнорировать тот факт, что многим принципам изобразительности пришлось пройти длинный путь от бессознательного их применения до использования в качестве определенных художественных приемов. Гегель, например, анализируя становление символа, указывал на те же периоды его развития от меньшей осознанности к большей<sup>39</sup>.

В целом, говоря о гротеске как одном из древнейших способов построения художественного мира и признавая наличие целого ряда дискуссионных вопросов, связанных с ним, есть основания полагать, что гротеск имеет особую структуру (алогичное соединение разнородных элементов в единое целое или противоестественный их распад) и не должен смешиваться с гиперболизацией, контрастом и другими приемами или жанрами искусства. Очевидно и то, что на современном этапе прием обладает самостоятельностью и может не зависеть от фантастики. Вместе с тем гротескный принцип изобразительности может быть реализован на разных уровнях художественной системы произведения (в том числе на

уровне сюжета, композиции, системы образов, стиля), и назначение его связано с выражением как дисгармонии, так и гармонии мира.

---

<sup>1</sup> Основой для создания предложенной типологии послужил анализ значительного числа работ отечественных, европейских и американских исследователей, который нашел отражение в нескольких публикациях автора. См., например: *Козлова Д.В.* Основные подходы к определению понятия «гротеск» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Вып. 1 (2). 2000. С. 119–124. (Филология).

<sup>2</sup> *The concise Oxford Dictionary of Literary terms / Edited by Chris Baldick. Oxford, 1990; Critical Terms for Science Fiction and Fantasy. A Glossary and Guide to Scholarship / Edited by Gary K. Wolfe. N.Y.; London, 1986.*

<sup>3</sup> «Итальянцы XVI столетия когда говорили об орнаментальном гротеске как о *sogni dei pittori*, то имели в виду манеру творчества» (*Kayser W.* *Das Grotteske in Malerei und Dichtung.* Oldenburg; Hamburg, 1957. S. 133). А.С. Дежуров утверждает также, что «слово «гротеск» в немецкой словесности изначально обозначало художественный прием, как и в итальянском языке» (*Дежуров А.С.* Гротеск в немецкой литературе XVIII века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1996. С. 10–11).

<sup>4</sup> *Манн Ю.В.* О гротеске в литературе. М., 1966.

<sup>5</sup> *Шапошникова О.В.* Гротеск и его разновидности: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1978.

<sup>6</sup> *Байкель В.Б.* Гротеск и немецкая поэтика второй половины XVIII века // От риторической культуры к культуре Нового времени. Тюмень, 1994.

<sup>7</sup> *Moser J.* *Anwalt des Vaterland: Wochenschriften. Aufsätze. Fragment.* Leipzig, 1978.

<sup>8</sup> Так как гротеск первоначально понимался как самостоятельный прием.

<sup>9</sup> Образование этой категории отражено уже в заглавии трактата Мёзера: «Арлекин или защита гротескно-комического».

<sup>10</sup> *Sulzer J.G.* *Allgemeine Theorie der schonen Kunste.* Bd. 2, Hildesheim, 1964.

<sup>11</sup> Подробнее об этом см.: *Дежуров А.С.* Указ. соч.

<sup>12</sup> См.: *Kayser W.* *Op. cit.*

<sup>13</sup> *Menshing G.* *Das Grotteske in modernen Drama – dargestellt an ausgewählten Beispielen:* Diss. phil., Bonn, 1961.

<sup>14</sup> *Guthke K.S.* *Die modern Tragikomedie – Theorie und Gestalt.* Gottingen, 1968.

<sup>15</sup> *Heidsiecke A.* *Das Grotteske und das Absurde in modernen Drama.* Stuttgart, 1966.

<sup>16</sup> *Ibid.* S. 18.

<sup>17</sup> *MacElroy B.* *Fiction of the Modern Grottesque.* N.Y., 1989. P. 16.

<sup>18</sup> *Лосев А.Ф.* Гомер. М., 1960. С. 200.

<sup>19</sup> *Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. Л., 1974. С. 485.

<sup>20</sup> *Бахтин М.М.* Творчество Ф. Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 31.

<sup>21</sup> Мысль о возможности существования романа-гротеска высказывалась и в диссертации А.С. Дежурова (*Дежуров А.С.* Указ. соч.).

<sup>22</sup> *Kayser W.* *Op. cit.* S. 15.

<sup>23</sup> *Ibid.* S. 18.

<sup>24</sup> Подробнее об этом: *Дежуров А.С.* Указ. соч. См. также: Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980.

<sup>25</sup> Наибольший интерес исследователей, с этой точки зрения, вызывают произведения Н. Гоголя, Э. По и Ф. Кафки.

<sup>26</sup> *Kayser W.* *Op. cit.* S. 198, 199.

<sup>27</sup> Sandig H. *Deutsch Dramaturgie des Grotesken um dei Jahrhundertwende*. Munchen, 1980. S. 31.

<sup>28</sup> MacElroy B. *Op. cit.* P. 5.

<sup>29</sup> Например, идею «укрощения» гротеска в поздних произведениях Гоголя высказывал Ю.В. Манн. В более широком контексте она нашла свое отражение в работе М.В. Глостановой: *Глостанова М.В. Гротеск в литературах Запада // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века*. М., 2002.

<sup>30</sup> См.: *Sulzer J.G. Allgemeine Theorie der schonen Kunste*. Bd. 2. Hildesheim, 1964.; *Schneegans H. Geschichte der grotesken Satire*. Strassburg, 1894; *Vischer F.T. Uber das Erhabene and Komische*. Frankfurt a. M., 1967; *Бушмин А.С. К вопросу о гиперболе и гротеске в сатире Щедрина // Вопросы советской литературы*. Вып. V. М.; Л., 1957; *Борев Ю.Б. Проблемы теории литературы*. М., 1958; *Николаев Д. Границы гротеска // Вопросы литературы*. 1968. № 4; *Николаев Д. Сатира Щедрина и реалистический гротеск*. М., 1977; *Шапошникова О.В. Гротеск и его разновидности: Дис. ... канд. филол. наук*. М., 1978.

<sup>31</sup> См.: *Манн Ю.В. Указ. соч.*; *Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса*, М., 1990; *Thomson Ph. The grotesque*. London; Methuen, 1972; *Степанов В.Г. Гротеск в «Мертвых душах» Н.В. Гоголя // Вопросы русской литературы*. Вып. 2 (50). Львов, 1987; *Аксельрод А.Ш. Гротеск в романах Т. Смолетта: Автореф. дис. ... канд. филол. наук*. Минск, 1986; *Кобзарева Л.В. Гротеск как средство создания сатирического характера: (По роману Г. Манна «Учитель Унрат») // Проблемы характера в литературе зарубежных стран*. Свердловск, 1988.

<sup>32</sup> Подробнее об этом: *Манн Ю.В. Указ. соч.*

<sup>33</sup> Анализ стилистического гротеска представлен в работах В. Виноградова и В.Г. Степанова. См.: *Виноградов В. Натуралистический гротеск (Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос») // Виноградов В. Избранные труды. Поэтика русской литературы*. М., 1976; *Степанов В.Г. Указ. соч.*

<sup>34</sup> См., например, новеллу Э. По «Вильям Вильсон», роман Э.Т.А. Гофмана «Эликсиры сатаны», повесть Н. Гоголя «Нос», повесть Ф.М. Достоевского «Двойник», новеллу Г.Х. Андерсена «Тень», одноименную пьесу Е. Шварца и целый ряд других произведений.

<sup>35</sup> Наиболее показательной в данном случае является новелла Э. По «Бес противоречия».

<sup>36</sup> *Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии*. М., 1940. С. 276, 278.

<sup>37</sup> *Лихачев Д.С. Человек в древней Руси*. М., 1970.

<sup>38</sup> Подобной точки зрения придерживается и Ф. Бельтраме, ссылаясь на работу Л.Е. Пинского (*Бельтраме Ф. Эстетика гротеска: к проблеме теоретического обоснования // Гротеск в литературе: Материалы конференции к 75-летию профессора Ю.В. Манна*. М.; Тверь, 2004; *Пинский Л.Е. Реализм эпохи Возрождения*. М., 1961. С. 120). Отдельные аспекты этой проблемы были отмечены также в работах О.В. Шапошниковой (см. указ соч.) и В.А. Грехнева (*Грехнев В.А. Словесный образ и литературное произведение*. Н. Новгород, 1997. С. 49–50).

<sup>39</sup> *Гегель Г. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. Эстетика*. М., 1969. С. 19.