

## Развитие традиций гоголевского гротеска в прозаическом наследии эмоционалистов

М.М. Бахтин в статье «Рабле и Гоголь» назвал творчество Н.В. Гоголя «самым значительным явлением смеховой литературы нового времени»<sup>1</sup>. Характеризуя элементы народной смеховой культуры в его наследии, Бахтин отметил, что «украинская народно-праздничная и ярмарочная жизнь, отлично знакомая Гоголю, организует большинство рассказов в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» <...> Праздник, связанные с ним поверья, его особая атмосфера вольности и веселья выводят жизнь из ее обычной колеи и делают невозможное возможным <...> гоголевский смех в этих рассказах – чистый народно – п р а з д н и ч н ы й с м е х»<sup>2</sup>. В «Вечерах на хуторе близ Диканьки» и в других более поздних произведениях Гоголя Бахтин обнаруживал многие традиционные элементы карнавальной культуры и «гротескного реализма».

В первые десятилетия XX века тяготение к гротеску приняло невиданные масштабы, выражая общую тенденцию европейского искусства к отображению алогичного, абсурдного, хаотичного мира. «И искусство, выросшее из этой, сегодняшней реальности, – разве может не быть фантастическим, похожим на сон?» – писал в начале 1920-х гг. Е. Замятин и призывал подрывать жизнь «самым страшным из динамитов – улыбкой», используя сдвиги, искажения, кривизну<sup>3</sup>.

«Фантастический, похожий на сон» – таков стиль многих произведений петербургских писателей-эмоционалистов. М. Кузмин, К. Вагинов, Ю. Юркун составили литературное ядро группы эмоционалистов (1922 – 1925). В 1922 – 1923 гг. вышло три выпуска альманаха «Абраксас», в которых были опубликованы «Декларация эмоционализма», рассказы Юркуна, первые повести Вагинова, созданные в гротескном стиле.

В прозаическом наследии эмоционалистов гротеск представлен широко и разнообразно. Творчество Ю. Юркуна и К. Вагинова может быть отнесено к гротеску как типу художественной образности, основанному на фантастике,

гиперболе, смеховой культуре. В художественном универсуме эмоционалистов гротеск присутствует и в качестве стилеобразующих примет, маркирующих различные периоды культуры, которые формировали гротеск как явление – от гротескной архаики, античного гротеска, средневековой и ренессансной смеховой, карнавальной культуры до барочного, романтического, реалистического, модернистского гротеска.

Испытав всевозможные влияния мирового искусства, эмоционалисты наследовали также традиции гоголевского гротеска и карнавализации. В среде их современников-петербуржцев комические аспекты творчества Гоголя были очень популярными: в 1920-е гг. увидели свет монографии А.Л. Слонимского «Техника комического у Гоголя» (1923) и В.В. Гиппиуса «Гоголь» (1924), статья Вяч. Иванова «Ревизор» Гоголя и комедия Аристофана» (1926) и др.; исследовал поэтику Гоголя и Л.В. Пумпянский – прототип Тептелкина, главного героя первого романа Вагинова «Козлиная песнь». Назову некоторые элементы народной смеховой культуры, которые сближают прозаическое наследие эмоционалистов с творчеством Н.В. Гоголя.

#### 1. Интерес к народно-праздничной и ярмарочной жизни.

Тематика праздника, вольно-веселая праздничная или ярмарочная атмосфера определяют сюжет, образы и тон рассказов из «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Мотивы русской ярмарки, балагана, скоморошества, образы балаганных персонажей в карнавальном и трагическом обличье встречаем в рассказе Ю. Юркуна «Петрушка» (1921): «из-за кулис появляется огромное лакированное деревянное лицо Петрушки. Превосходящий всякую карикатурность нос не то шведа, не то англичанина»<sup>4</sup>, образ балаганного зазывалы («выползает оборванный с синим, малиновым и зеленым лицом раешник. Поставил одну ногу на плешь бородатому карлику»), в его речи сочетаются брань и хвала, алогизмы и нелепица («Мать твою так, / Здорово дураки! <...> Был у немцев, у гишпанцев, / У французов и тальянцев, / Очень нравилось везде. / А лучше Рассеи нет нигде. / Там, где весело, где сыто, / Где тепло, где все умыто, / Все чин-чином, блеск, парад, / А у нас зато рай-сад. /

Пьянство, свиньи, дрянь, корыто, / Дети биты, неумыты, / Леший сам не разберет, / Что тут делает народ»<sup>5</sup>; образы карликов, горбунов, уродов, характерные для гротеска в его традиционных балаганных, низовых формах (в произведениях Юркуна «Дурная компания», «Катарина», «Поезд стоит сорок минут», «Софья-Доротея», «Игра и игрок» и др.).

М. Кузмин в своем творчестве разных лет неоднократно обращался к теме карнавала и маскарада. Изобразил он и итальянский карнавал, вольных дух которого так восхищал Гоголя<sup>6</sup>: римский карнавал в романе «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро» (1916) и венецианский в повести «Из записок Тивуртия Пенцля» (1920). Герой «Записок», молодой немец из Кенигсберга, так описывал Венецию времен «спора двух Карлов» – Гоцци и Гольдони (1760 – 1770-х гг., кануна Великой Французской революции): «Положим, тут так затыкают уши от всяких политических новостей, будто на свете только и существуют, что комедии, да показательные диковинки. Но пусть! В этой веселой, смеющейся колыбели забываешь, действительно, все, кроме масок, концертов, опер, комедий, аббатов, чичисбеев, комедиантов, гондольеров, маленьких Терцинеточек с их шоколадом, попугаями, собачками и обезьянками, кроме влажного неба и небесной воды. Пение, пение, пение! Не то духовный концерт у сироток, не то колыбельная, не то баркарола – зауспокойный карнавал!.. может быть... я смотрю как-то со стороны. Что-то последнее чудится мне в этих вздохах любви»<sup>7</sup>; и далее: «до сих пор не могу привыкнуть к маскам. Белые бауты меня просто пугают»<sup>8</sup>. В описание венецианского карнавала вводится «сторонняя точка зрения» персонажа-повествователя, которая напоминает гоголевский «заинтересованно-восхищенный и в то же время отстраненный взгляд на народное веселье, единство, согласие», являющий собою в финале «Сорочинской ярмарки» «резкий диссонанс к нерасчлененной цельности карнавального начала»<sup>9</sup> («Скучно оставленному! И тяжело и грустно становится сердцу, и нечем помочь ему» — I, 136). Гротескный образ «зауспокойного карнавала» в Венеции конца XVIII в., вызывающий ассоциации с дореволюционной, довоенной

жизнью в артистических кругах Петербурга 1900 – 1910-х гг., перекликается с образом «танцующих старушек» (из финала «Сорочинской ярмарки»), «на ветхих лицах которых веяло равнодушие могилы» (1, 135), и с определением, данным им позже М.М. Бахтиным: «образ пляшущей старости (почти пляшущей смерти)», характерный для карнавальной культуры<sup>10</sup>.

Своего друга К. Вагинова М.М. Бахтин назвал «истинно карнавальным писателем»<sup>11</sup>, но и его герой-протагонист, подобно гоголевскому и кузминскому, выглядит сторонним наблюдателем карнавала – тоскующим и одиноким. Приведу характерный фрагмент карнавальной повести «Звезда Вифлеема» (1922) (она репрезентирует своеобразный советский «черный карнавал», модернистский гротеск): «Я – в сермяге поэт. Бритый наголо череп. В Выборгской снежной кумачной стране, в бараке № 9, повернул колесо на античность. Глухо стонут ветры. Вернулся дух в брненное тело. У дверей часовой чешет винтовкою ухо»<sup>12</sup>.

## 2. Гротескная концепция тела.

Х. Гюнтер писал о том, что Гоголь был «гениальным изобретателем гротескного тела в русской литературе»<sup>13</sup>. Главные типы гротескных фигур Гоголя – это опредмечивание, овеществление одушевленного; редукция персонажа до одного внешнего признака (усы, талии); гротескная экспансия человеческого тела, распадение тела на отдельные части («Нос»); растворение в среде, в результате чего окружение персонажа выступает в роли гротескного продолжения тела (описание Собакевича, Плюшкина)<sup>14</sup>. Вот характерный набросок к первому тому «Мертвых душ»: «И в самом деле, каких нет лиц на свете. Что ни рожа, то уж, верно, на другую не похожа. У того исправляет должность командира нос, у другого губы, у третьего щеки, распространившие свои владения даже на счет глаз, ушей и самого даже носа, который через то кажется не больше жилетной пуговицы; у этого подбородок такой длинный, что он ежеминутно должен закрывать его платком, чтобы не оплевать. А сколько есть таких, которые похожи совсем не на людей. Этот – совершенная собака во фраке <...>» (VI, 332).

Сочетание антропоморфного и зооморфного или предметного рядов, гротескная экспансия тела наглядны в поэтике Ю. Юркуна и К. Вагинова. Сравним, к примеру, упомянутый нос Петрушки, купеческое «рыло морского черта», «обгорелую морозами образину» «чудовищной проститутки»<sup>15</sup> в рассказе «Петрушка»; гротескность, фантастичность, иррациональность как элементы в структуре сознания героя-романтика Юркуна (гротескные видения в восприятии ребенка из рассказа «Серебряное сердце»: гости «были люди сердитые: одни лицом строили кузнечика, другие тарасили глаза – и все чтобы напугать Михаила <...> кашляли, как городовые, так громко, будто отрывают доску от забора»; «все ведьмы засмеялись»<sup>16</sup> и т.д.); гротескную внешность гадалки Паниной из повести Вагинова «Звезда Вифлеема» («В желтом платке с пятнами сала и сажи. Нос огурцом. Вместо щек – водой надутые колбы»<sup>17</sup>) и др.

Бахтин писал, что карнавальные гротескные тела воплощают материально-телесный низ<sup>18</sup>; по мнению философа, еда, питье, половая жизнь в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» «носят праздничный, карнавально-масленичный характер»<sup>19</sup>. Примеры гротескно-карнавальной концепции тела можно обнаружить в романе Кузмина «Римские чудеса» (1921) (уродливое тело старой, голой, поющей ведьмы), в описании учителя Гая Юлия Эврикла в первом фрагменте повести «Звезда Вифлеема», персонажей рассказа «Петрушка»: « – Карраул... – запищал он на все балаганы и ярмарку.

Выбегают директор театра, жена его – кассирша с большим ридикюлем, необыкновенной приземистости, как и брюнетистости женщина. За нею выскочил было и плотник, ее любовник, но вскоре чересчур очевидный для всех его непристойный вид был причиной того, что он опять удалился туда же, откуда и пришел»<sup>20</sup>.

### 3. «Веселая чертовщина».

М.М. Бахтин отметил, что в «Вечерах» и других произведениях Гоголя «существенную роль играет веселая чертовщина, глубоко родственная по характеру, тону и функциям веселым карнавальным видениям преисподней и дьяблериям»<sup>21</sup>. Так, в «Пропавшей грамоте» описаны танцующие ведьмы и

черти: «Батюшки мои! ахнул дед, разглядевши хорошенько: что за чудища! рожи на роже, как говорится, не видно. Ведьм такая гибель, как случается иногда на Рождество выпадет снегу: разряжены, размазаны, словно панночки на ярмарке. И все, сколько ни было их там, как хмельные, отплясывали какого-то чертовского тропака. Пыль подняли, боже упаси, какую! Дрожь бы проняла крещеного человека при одном виде, как высоко скакало бесовское племя. Деда, несмотря на страх весь, смех напал, когда увидел, как черти с собачьими мордами, на немецких ножках, вертя хвостами, увивались около ведьм, будто парни около красных девушек; а музыканты тузили себя в щеки кулаками, словно в бубны, и свистали носами, как в волторны» (I, 187-188). В карнавальном контексте «Вечеров на хуторе близ Диканьки» танец чертей и ведьм воспринимается как сниженная, травестированная параллель<sup>22</sup>, гротескно-фантастическое карнавальное «двойничество» по отношению к праздничной, веселящейся ватаге молодежи, танцующим и смеющимся парням и девушкам.

Во второй части «Римских чудес» Кузмина образ танцующей ведьмы выполняет подобную функцию. «Мешковатый», «толстый Парис» рассказывает приятелям о своей любовнице Волписке – так образуется в романе пара карнавальных двойников Париса-Александра и его возлюбленной Прекрасной Елены из первой части романа. На фоне утонченно-поэтического, возвышенного изображения прорицательницы Елены и ее гностически-христианского окружения ведьма Волписка выглядит подчеркнуто-материально, крайне антиэстетично, буффонно: «На перекрестке курился маленький костер. Голая старуха ударяла по медному тазу для бритья и пела. Волосы, груди и живот дрябло висели; беззубый рот шамкал какие-то дикие слога. Притом она стегала себя по синеватой заднице, попеременно поворачиваясь к нам то этою частью тела, то передними мешками. Наконец, ударив сильнее всех предыдущих разов и громко вскрикнув, она присела на корточки и стала жидко испражняться, будто у нее был понос. Вонючий дым заволок картину, шипя»<sup>23</sup>. Образ ведьмы оппозиционирует основные свойства

Елены: грубая материальность ведьмы противопоставлена высокой духовности Елены-Энной, оборотничество ведьмы является символическим переходом в другой мир и пародией на метаморфозы-перевоплощения зона Энной-Софии («Эфир родимый, прости! Еленой делается предвечная мудрость!»<sup>24</sup>), маленький костер ведьмы – пародия на «зареву Трои» в вещи памяти Елены; контрастно поданы магические вещи: сакральное зеркало Елены – профанно-карнавальный таз для бритья у ведьмы, но то и другое из меди, металла Венеры; голос Елены «звенел в эфире» – «беззубый рот» ведьмы «шамкал какие-то дикие слога»; пылающим глазам Елены симметрией служат «синеватые» ягодицы ведьмы (карнавальный контраст верха и низа, лица и зада, по Бахтину). Обе героини – противоположные проявления общего источника – магии; слово *ведьма* имеет древне-русский корень *вѣд-*, со значением «ведать», «предвидеть», «знать»; санскритское *veda* означает «священное знание». Карнавальные образы «провинциального» Париса, «компания оригиналов», ведьмы Волписки, фракийских колдуний («грязные нищие, бормочущие какой-то вздор, наполовину грубые шарлатанки, наполовину помешанные»<sup>25</sup>) придают роману Кузмина ироничную, комическую окраску и созданы бурлескной параллелью к гностическим персонажам с их магией (гностиическая магия наоборот) и исполненному лиризма и трагизма стилю первой части романа, демонстрируя амбивалентность мира «Римских чудес» с его «веселой относительностью» (по Бахтину) всех своих проявлений.

#### 4. «Карнавальные образы коллективов».

Согласно наблюдениям М.М. Бахтина, народная культура «придает глубину и связь карнавализованным образам коллективов» Гоголя (Невскому проспекту, чиновничеству, канцелярии, департаменту); карнавализованные коллективы «изъяты народным смехом из «настоящей», «серьезной», «должной» жизни»<sup>26</sup>. Любопытную аналогию встретим в повести Юркуна «Клуб благотворительных скелетов» (1915), где описаны веселые загробные похождения скелетов – по благотворительным делам, т.е., пользуясь

терминологией Бахтина, представлена концепция «веселой смерти»<sup>27</sup>.

М.М. Бахтин отметил, что гротеск у Гоголя – «не простое нарушение нормы, а отрицание всяких абстрактных, неподвижных норм, претендующих на абсолютность и вечность»<sup>28</sup>. Отказ от официальности, общих правил и норм стал основной идеей повести «Клуб благотворительных скелетов», главный герой которой (один из скелетов) заявил: «Общие вкусы, правила, приемы – гибель и вред всему новому, живому. <...> и покойничкам, оказывается, нельзя поступать по-мертвецки – ничего не выходит. Притом общества лишают прелести почина и действенности не только всякое искусство, но и религию, и добродетель, которые тоже – великое искусство. <...> только при личном почине, личной любви, личной милостыне почиет над нею тайна и благословение. <...> пока будут официальные <...> командировки по благим делам, будут получаться лишь жалкие фарсы!»<sup>29</sup>. Эта мысль нашла продолжение и в «Декларации эмоционализма»: «Имея дело с неповторимыми эмоциями, минутой, случаем, человеком, эмоционализм признает только **ФЕНОМЕНАЛЬНОСТЬ** и **ИСКЛЮЧИТЕЛЬНОСТЬ** и отвергает **ОБЩИЕ** типы, каноны, законы психологические, исторические и даже природные, считая единственно обязательным закон смерти»<sup>30</sup>.

##### 5. Мотив марионетки, куклы, автомата.

Х. Гюнтер отметил, что в «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Гоголь, пользуясь приемами вертепа и народной комедики, приближается к мотивам марионетки, куклы, которые часто встречаются у романтиков. Исходя из комической механизации тела, Гоголь в результате приходит к изображению трагедии куклы»<sup>31</sup>. В финале «Сорочинской ярмарки» появляется странный образ танцующих, как заводные куклы-автоматы, старушек: «Все неслось. Все танцовало. Но еще страннее, еще неразгаданнее чувство пробудилось бы в глубине души при взгляде на старушек, на ветхих лицах которых веяло равнодушие 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, подтанцовывая за веселящимся народом, не обращая даже глаз на молодую чету» (I, 135-136). М.М. Бахтин писал о том, что здесь дан характерный карнавальный «образ пляшущей старости (почти п л я ш у щ е й с м е р т и)».

В «Повести о многомиллионном наследстве» (1921) Ю. Юркуна дан столь же гротескный образ старичка-марионетки, «куклы», автомата, имеющий отношение к дихотомии живого и мертвого. В огромной парикмахерской, из которой ушли все посетители, персонал окружил и слушает старичка в сюртуке или фраке со звездой: «Лицом он похож на Победоносцева при смерти, а может быть, уже и умершего. <...> Старик по-петрушечьи скрипучим голосом рассказывает неизвестно кому, но вряд ли парикмахерам. Да, кажется, те и не слушают его, всецело занятые тем, как ходит у него ходуном челюсть или как внезапно некстати подгибаются коленки, после чего ручонки, высохшие, не то как у ребенка, не то как у марионетки в беспомощности встряхиваются и долго потом кажется, что сами по себе болтаются, как он только подымает их»; «Тут старик как демонстрируемый попугай, или кукла у чревовещателя, разом закричал и заболтал ручками»<sup>32</sup>. Продолжением гоголевских мотивов и прямой цитатой из Гоголя является заключительная саркастическая фраза молодого «вертлявого» секретаря старика, неожиданно сближающая финал «Повести» Юркуна с развязкой комедии «Ревизор»: «Все – я, все это – я, – как бы говорил, раскланиваясь, на все стороны, молодой человек. – Теперь у него нет других наследников, кроме меня <...> И так повсюду я, и прежде всего я, и последний и первый это тоже – я. И вообще все, все – я. Потом, забрав внезапно высокопревосходительную куклу под мышки, – (старичок, верно, высохший, совсем был легкий. А может быть, это и была настоящая кукла), – остановился, обвел внезапно строгими всю гоготавшую и гогочущую вот и до сих пор парикмахерскую:

« – Над чем смеетесь? – Над собою же смеетесь!» – Сказал – хотя и росовый, слащавый, но теперь вдруг такой строгий – и... вышел...»<sup>33</sup>.

Финальные слова произнесены после рассказа старика о его дочери, погубленной молодым секретарем. Концовка «Повести» с ее гоголевскими аллюзиями, образы бездушного циника-секретаря, гогочущих парикмахеров, гротескного, похожего на умершего Победоносцева старичка-куклы сближают творение Юркуна с гоголевским комплексом мотивов – мертвенности, автоматизма, омертвения, комплексом мотивов «мертвых душ». Секретарь, старичок-марионетка и их окружение – это те же, что и у Гоголя, «тела без душ или с чудовищно суженной душой»<sup>34</sup>. Как и его великий предшественник Гоголь, Юркун погружает читателя в «автоматическую», кукольную, механическую реальность, в которой утеряны ценности и выживает, побеждает здесь отнюдь не самый достойный.

#### 6. Гротескный стиль.

Ю.В. Манн отметил, что у позднего Гоголя гротеск переходит «на преимущественно стилистический уровень текста», совокупность примет которого описана в монографии «Поэтика Гоголя»<sup>35</sup>. Стиль некоторых произведений Юркуна и всей прозы Вагинова – тоже, безусловно, гротескный, он содержит балаганную речь, подобную речи зазывалы, имена-прозвища, искажения слов, сдвиг планов и т.п. Например, стихотворный «пролог» раешника к балаганному представлению в «Петрушке» или характеристика «нового искусства», данная старичком в «Повести о многомиллионном наследстве»: «Великое у них, у подлецов, искусство было! <...> А теперь что пошло. Тьфу, тьфу... Падаль. Хуже даже падали. Дергаденты какие-то пошли и мордобисты.

– Футуристы, верно, хотели сказать <...>

– Нет, мордобисты... Бльбомбольты, Чеховские, Дрюсовы и Достоевские какие-то. Вот то ли дело наши были, в наше время: Константин Масальский, Кукольник, И. Лажечников, – и до сих пор читают еще. Лучше и не найти»<sup>36</sup>.

#### 7. Традиции менипповой сатиры.

М.М. Бахтин, разрабатывая теорию менипповой сатиры, писал о том, что в русской литературе представлены две линии развития мениппеи: первая,

цирково-балаганная, представлена Гоголем, вторая, церковно-проповедническая, представлена Достоевским<sup>37</sup>. По мнению философа, «Ночь перед Рождеством» – «карнавализованная мениппова сатира»<sup>38</sup>.

Повести Вагинова «Звезда Вифлеема» и «Монастырь Господа нашего Аполлона», «Клуб благотворительных скелетов» Юркуна, «Печка в бане» Кузмина в жанровом отношении являются модификациями мениппеи и продолжают ее цирково-балаганские традиции. Смеховое и в то же время серьезное отношение к российской пореволюционной действительности стало фоном для поиска героями-протагонистами Вагинова художественных и общечеловеческих ценностей. В ранней прозе Вагинова прослеживаются характерные элементы мениппеи: яркое выражение «серьезно-смехового» начала, духа «живой современности», «приключения идеи или правды в мире», социальный утопизм, то есть поиски «последних», предельных ответов на такие же вопросы, предельная свобода сюжетного и философского вымысла, экспериментирующей фантастики, фамильярный контакт самого высокого с самым низменным, оксюморонное построение образов и сюжетов, сочетание несочетаемого, противоположного, «трусобный натурализм», предельный диапазон и смешение топографических, темпоральных, психологических планов, атмосфера безумия и граничащих с нею грез, сна; эксцентричность, нарочитая многостильность, увлечение актуальной проблематикой<sup>39</sup>.

Эмоционалисты, наследуя принципы гротескного повествования Гоголя, сумели спроецировать гоголевскую «логику обратности» на широкий диапазон явлений современной жизни. Время, отраженное в произведениях Вагинова, Юркуна, Кузмина, – время грандиозного кризиса, потрясшего всю Россию, весь мир. Привычная жизнь стала абсурдной, страшной, мир – «перевернутым», гротескным. Опираясь на заложенные Гоголем основы поэтики русского гротеска, эмоционалисты собрали явления и факты, свидетельствующие об отклонении современной жизни от нормы, они показали абсурд и гротеск как неотъемлемые элементы новой, советской реальности.

#### Примечания

- 
- <sup>1</sup> *Бахтин М.М.* Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура) // *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 526.
- <sup>2</sup> Там же. С. 527.
- <sup>3</sup> *Замятин Е.* О литературе, революции, энтропии и о проч. // *Писатели об искусстве и о себе.* М.; Л., 1924. С. 138.
- <sup>4</sup> *Юркун Ю.И.* Дурная компания: Роман, повести, рассказы. М., 1995. С.437.
- <sup>5</sup> Там же. С. 433.
- <sup>6</sup> См. письмо Н.В. Гоголя А.С. Данилевскому из Рима (от 2 февраля 1938 г.): «Теперь время карнавала: Рим гуляет напрапоало. Удивительное явление в Италии карнавал, а особенно в Риме, – всё, что ни есть, всё на улице, всё в масках. <...> В других местах один только народ кутит и маскируется. Здесь всё мешается вместе. Вольность удивительная <...>» (11, 122).
- <sup>7</sup> *Кузмин М.А.* Избранные произведения. Л., 1990. С.483.
- <sup>8</sup> Там же. С. 484.
- <sup>9</sup> См.: *Манн Ю.В.* Творчество Гоголя: смысл и форма. СПб., 2007. С. 17.
- <sup>10</sup> *Бахтин М.М.* Указ. соч. С. 528.
- <sup>11</sup> См.: *Никольская Т.Л.* Константин Вагинов, его время и книги // *Вагинов К.К.* Козлиная песнь: Романы. М., 1991. С. 8.
- <sup>12</sup> *Вагинов К.К.* Звезда Вифлеема. Абракасас. <Вып. 2>. Пг., 1922, ноябрь. С. 15.
- <sup>13</sup> *Гюнтер Х.* Гротескное тело у Гоголя // *Гротеск в литературе: Материалы конференции к 75-летию профессора Ю.В. Манна.* М.; Тверь, 2004. С. 29.
- <sup>14</sup> Там же. С. 30.
- <sup>15</sup> *Юркун Ю.И.* Указ. соч. С. 432.
- <sup>16</sup> Там же. С. 254, 264.
- <sup>17</sup> *Вагинов К.К.* Указ. соч. С. 14.
- <sup>18</sup> *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 34.
- <sup>19</sup> *Бахтин М.М.* Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура) // *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 527.
- <sup>20</sup> *Юркун Ю.И.* Указ. соч. С. 437.
- <sup>21</sup> *Бахтин М.М.* Указ. соч. С. 527.
- <sup>22</sup> Ю.В. Манн отметил: «Танец травестирован перенесением человеческого, украинского, сельского колорита и антуража на «бесовское племя». Сцена дана глазами деда, с изумлением и «смехом» наблюдающего, что и за чертями водится такое же» (*Манн Ю.В.* Указ. соч. С. 20).
- <sup>23</sup> *Кузмин М.А.* Указ. соч. С. 497-498.
- <sup>24</sup> Там же. С. 492.
- <sup>25</sup> Там же. С. 497.
- <sup>26</sup> *Бахтин М.М.* Указ. соч. С. 535.
- <sup>27</sup> Там же.
- <sup>28</sup> Там же.
- <sup>29</sup> *Юркун Ю.И.* Указ. соч. С. 228-230.

---

<sup>30</sup> Кузмин М., Радлова А., Радлов С., Юркун Юр. Декларация эмоционализма // Абракасас. <Вып. 3>. Пг., 1923. С.3.

<sup>31</sup> Гюнтер Х. Указ. соч. С. 30.

<sup>32</sup> Юркун Ю.И. Указ. соч. С. 449, 451. «Непроизвольные движения и гримасы персонажей» как одна из форм «странно-необычного в плане изображаемого» (описанная Ю.В. Манном в «Поэтике Гоголя» на примере произведений Л. Тика и Н.В. Гоголя) в творчестве Ю. Юркуна могли быть влиянием немецкой романтической традиции. Сравним у Л. Тика в «Белокуром Экберте», где говорится о старухе, связанной со сверхъестественными силами: «Рассматривая ее, я не раз приходил в ужас, потому что лицо ее было в беспрестанном движении и голова тряслась...»; Эразм Спикхер, потерявший свое отражение, «был точно весь на пружинках, он вертелся на стуле, во все стороны и сильно размахивал руками» («Приключения накануне Нового года») (цит. по: Манн Ю.В. Указ. соч. С. 106).

<sup>33</sup> Юркун Ю.И. Указ. соч. С. 451-452.

<sup>34</sup> Гюнтер Х. Указ. соч. С. 31.

<sup>35</sup> Манн Ю.В. Указ. соч. С. 706.

<sup>36</sup> Юркун Ю.И. Указ. соч. С. 450-451.

<sup>37</sup> Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 4 (1). М., 2008. С. 746.

<sup>38</sup> Там же. С. 747.

<sup>39</sup> Подробнее см. в статье: Шатова И.Н. О карнавальной природе ранней прозы К. Вагинова // Мова і культура: (Науковий журнал). К., 2009. Вып. 11. Т. XI. С. 258-265.