

# ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 82.091

ОЛЬГА НІКОЛЕНКО

(Полтава)

## ТИПОЛОГІЯ ГРОТЕСКНИХ ФОРМ У ТВОРЧОСТІ Е. Т. А. ГОФМАНА Й М. БУЛГАКОВА («КРИХІТКА ЦАХЕС НА ПРИЗВИСЬКО ЦИНОБЕР» І «СОБАЧЕ СЕРЦЕ»)

У статті уточнено визначення поняття «гротеск» і його провідних ознак: синтетизм, цілісність, різновекторність смислів, динамізм, моделювання і концептуальність, поетика «дивного». Гротеск здатен виявити приховану сутність явищ реальної дійсності, а також процеси людської психіки, свідомості й підсвідомості. Гротеск відкритий до різних смислів, що дозволяє його використовувати письменникам різних епох, напрямів, течій. Гротеск – історична категорія, яка видозмінюється й наповнюється різним змістом, виконує різні функції залежно від викликів часу.

Особливу увагу в статті приділено романтичному і модерністському гротеску, які представлені в творчості німецького письменника Е. Т. А. Гофмана і російського письменника М. Булгакова. У статті здійснено компаративний аналіз повістей «Крихітка Цахес на призвисько Цинобер» Е. Т. А. Гофмана й «Собаче серце» М. Булгакова.

*Ключові слова:* Е. Т. А. Гофман, М. Булгаков, гротеск, романтизм, модернізм, гротескний світ, мотив перетворення, образ, «двійники», поетика «дивного».

До XVIII ст. гротеск існував у культурі Європи передовсім як категорія пластичного мистецтва. Він широко застосовувався у будівництві в добу бароко, а також у XVIII–XIX cc. У 1810-х рр. Е. Т. А. Гофман розмальовував гротесками декорації для Варшавської музичної академії і башту єпископського замку Альтенбург неподалік від Бамберга, опублікував серію карикатур на Наполеона I у Дрездені. У 1820–1840-х рр. М. Гоголь розробляв візерунки арабесків і моресків для стін і вітражів у родовому маєтку Васи́лівці Полтавської губернії, вивчав і перемальовував гротескні композиції у храмах Риму.

Гротескні форми ввійшли в художню літературу вже в добу Середньовіччя, і їхній розвиток ніколи не припинявся. Вони були популярними в різні епохи, особливо в добу Відродження, бароко, Просвітництва, романтизму й навіть реалізму та XX–XXI cc. «Божественна комедія» Данте Аліґ'єрі, «Гаргантюа і Пантаґрюель» Ф. Рабле, «Дон Кіхот» М. Сервантеса де Сааведра, «Пригоди Лемюеля Гуллівера» Дж. Свіфта, «Життя і думки Трістрама Шенді, джентльмена» Л. Стерна та ін. засвідчують сміхову наповненість гротескних форм та їхній зв'язок із народною культурою, про що писав ще М. Бахтін [1]. Відповідно до викликів часу гротеск виконував різні функції: християнсько-просвітницьку, соціально-критичну, політичну тощо.

Як категорія естетики гротеск став об'єктом глибокого вивчення у працях німецьких філософів і письменників наприкінці XVIII ст. У роботі «Арлекін, або Захист гротескно-комічного» (1761) Ю. Мезер виявив такі особливості гротеску, як химерність, порушення пропорцій і сміховий початок [22]. К. Ф. Фльогель писав про те, що гротеск являє собою межове явище між комічним і трагічним [19]. Й. В. Гете у нарисі «Про арабески» (1789) не розрізняв поняття «арабеск» і «гротеск», але розглядав їх як дещо «дивне», «викривлене», «неприродне» [3].

Німецькі романтики (єнський гурток) зробили значний внесок у вивчення природи гротеску. Засади теорії романтичного гротеску закладені Ф. Шлегелем (хоча він також не розрізняв поняття

«гротеск», «арабеск», «мореск»). У праці «Розмова про поезію» (1800) Ф. Шлегель визначив гротеск як химерне переплетіння різноманітних елементів дійсності, внаслідок чого відбувається порушення звичної світобудови. Ф. Шлегель відзначив такі особливості гротескних форм, як «вільну фантастичність образів» і «зміну ентузіазму й іронії». Гротеск, на його переконання, є втіленням «містичного», «вільного передчуття безкінечності», «дивацтва й динамізму світу» [15]. Ще один важливий висновок Ф. Шлегеля полягає в тому, що він поєднав поняття «жанр» і «гротеск». У праці «Листи про роман» (1801) уміщено характеристику роману як «зібрання арабесок» поезії й прози, реальності й фантазії.

Великий внесок у розроблення теорії романтичного гротеску зробили також А. В. Шлегель («Лекції про драматичне мистецтво», 1809–1811), Ф. Шеллінг у лекціях із філософії мистецтва (початок 1800-х рр.), І. Кант («Критика здатності до судження», 1790), Жан Поль («Підготовча школа естетики», 1804) тощо. У їхніх працях були визначені такі ознаки гротеску, як «нищівний гумор» (Жан Поль), «вільна краса» (І. Кант), внутрішній зв'язок комічного і трагічного (А. В. Шлегель, Ф. Шеллінг).

У ХІХ ст. філософи й науковці замислилися над тим, а чи має якийсь прихований смисл поєднання непоєднуваного в гротесках (чи то моресках, арабесках)? Одні вважали, що гротеск є «беззмисловою формою», «беззмисловим викривленням світу» (Ф. Т. Фішер, Ф. Аст), а інші – що гротеск являє собою «інший світ» або «прихований смисл реального світу» (Ф. Шлегель, А. Шопенгауер та ін.).

Г. Шнееганс у роботі «Історія гротескної сатири» (1894) розмежував поняття «гротеск», «арабеск» і «мореск», визначивши ключову ознаку гротеску – синтез сатири й фантастики.

У ХХ ст. проблемами гротеску найбільше займалися німецькі дослідники, серед яких варто особливо відзначити В. Кайзера. У праці «Гротеск. Його становлення в живописі й поезії» (1957) він виокремив як найбільш яскравий гротеск романтиків і модерністів, вважаючи, що реалізму гротеск не притаманний [20; 21]. Із ним не погодився російський учений Ю. Манн, котрий обґрунтував термін «реалістичний гротеск» у праці «Про гротеск у літературі» (1966) [9].

Ще в 1920-х рр. формалісти, зокрема Б. Ейхенбаум у статті «Як зроблена «Шинель» М. Гоголя», висунули тезу про необов'язковість фантастики в межах гротеску, бо для нього достатньо «зсуву площин» дійсності, перетворення реальності, «переміщення планів» для створення нового (гротескного) світу, але при тому «реальність залишається реальною» [16].

М. Бахтін у знаменитій монографії «Творчість Ф. Рабле й народна культура середньовіччя й Ренесансу» (1965) розкрив специфіку середньовічного та ренесансного гротеску епох: зв'язок із народною культурою, всенародний характер, ідея єдності й невичерпності буття, універсальність, креативна свобода, ігровий початок, всеперемагальний сміх [1].

У романтичному гротеску М. Бахтін визначив такі конститутивні ознаки: камерний карнавал («переживаемый в одиночку с острым осознанием отъединенности»); редукція сміху із гумору в іронію та сарказм; зміна картини світу – світ стає чужим і страшним для людини; утілення таємничості світу та внутрішнього життя особистості. Дослідник виокремив провідні мотиви німецького романтизму, пов'язані з гротескними формами: божевілья, маски, маріонетки (ляльки) та її трагедії. Спостереження над природою гротеску М. Бахтін поглибив у статті «Рабле і Гоголь» (1940, 1970).

У 1969 р. були опубліковані німецькою мовою праці М. Бахтіна «Гротескний образ тіла» і «Теорія гротеску Вольфганга Кайзера» [18; 19], які стали новим кроком у теоретичному осмисленні проблем гротеску.

Незважаючи на значну кількість праць, що з'явилися у ХХ – на початку ХХІ ст. (Ф. Дюрренматт, Ф. Гайд, М. Куртіс, Б. Гюнтер, А. Хайдзік, Я. Зунделович, Д. Ніколаєв, О. Шапошникова, Т. Любимова, О. Дежуров та ін.), еволюція гротескних форм та взаємодія між ними не часто привертала увагу дослідників.

Питання визначення гротеску та його ключових ознак і функцій теж до сьогодні є відкритою проблемою літературознавства. Це обумовлює актуальність нашої статті. Мета розвідки – уточнити поняття «гротеск», його конститутивні ознаки, семантико-функціональний зміст в епоху

романтизму й модернізму; на прикладі творів Е. Т. А. Гофмана «Крихітка Цахес на прізвисько Цинобер» і М. Булгакова «Собаче серце» показати органічний зв'язок між формами романтичного і модерністського гротеску; розкрити традиції і новаторство митців у галузі гротеску.

Ми виходимо з того, що гротеск – це принцип художньої типізації, що ґрунтується на поєднанні різнорідних елементів у єдину художню цілість або розкладання їх, що приводить до утворення нових естетичних структур, які виявляють приховану сутність подій і явищ.

Поняття «гротеск», на нашу думку, доцільно використовувати в різних значеннях: 1) як прийом у художньому тексті («вкраплення» окремих гротескних образів, сюжетних ситуацій тощо); 2) як спосіб організації тексту як художнього цілого. І в першому, і в другому випадках гротеск є принципом художньої типізації – утілення засобами мистецтва загального в конкретних образах і формах, виявлення загального в конкретному.

Гротеск як поєднання непоєднуваного або розклад цілісного (звідси – наділення компонентів непритаманними їм ознаками, вільне суміщення компонентів і ознак) може виявлятися на різних рівнях структури художнього тексту: імагогічному (поєднання в одному художньому образі різнорідних елементів, властивостей, ознак, функцій тощо); сюжетно-композиційному (зсув планів, стрімкі сюжетні повороти, немотивовані колізії, контраст, порушення сюжету вставками, відступами, замовчуваннями, перервами та ін.); тематично-мотивному (концентрація (актуалізація) певних тем і мотивів довкола гротескних утворень); просторовому (звуження або розширення простору, зсув просторових площин, вільне переміщення в них, неймовірні просторові утворення і деформації та ін.); темпоральному (порушення хронологічної послідовності, зсув часових планів, суміщення і розклад різних часових потоків, їхнє прискорення або уповільнення, уведення фантастичного (чарівного) компонента тощо); жанровому (жанрова дифузія, розімкнення жанрових канонів, порушення і суміщення жанрових матриць, ознак); стильовому (вільне поєднання різнорідних стильових елементів); мовному (порушення семантичної валентності слів, мовних норм, мовна гра, нагромадження певних словесних засобів, оказіональні структури, невідповідність тону оповіді його змісту тощо).

Характерними ознаками гротеску є: 1) синтетизм (поєднання непоєднуваного – комічного і трагічного, жахливого й смішного, реального й фантастичного, високого й нищого тощо); 2) цілісність (гротеск завжди є цілісною й нерозкладною структурою, окремі елементи в ньому мають значення тільки в органічній єдності); 3) різновекторність смислів («пучок смислів» – історичних, соціальних, філософських, естетичних та ін.; перетікання смислів, актуалізація певних значень); 4) динамізм (здатність гротескних структур до динаміки, трансформації, модифікації, об'єднання, розкладу, створення нових структур); 5) моделювання і концептуальність (гротеск відображає певну концепцію чи модель світу й людини); 6) знаковість (гротеск – знак іншого світу, іншої реальності, прихованої сутності явищ); 7) поетика «дивного» (прийоми одивнення, карнавал, фантастика, гра, уведення різних точок зору, їхнє суміщення, нашарування тощо). Гротеск здатен виявити приховану сутність явищ реальної дійсності, а також процеси людської психіки, свідомості й підсвідомості. Гротеск відкритий до різних смислів, що дозволяє його використовувати письменникам різних епох, напрямів, течій. Гротеск – історична категорія, яка видозмінюється й наповнюється різним змістом, виконує різні функції залежно від викликів часу.

Е. Т. А. Гофман стояв у витоків гротескно-фантастичної течії в європейському романтизмі. У його спадщині, що наскрізь просякнута гротеском, виявилися такі ознаки, як інтерес до соціально-філософських і соціально-психологічних аспектів життя людини й людства; критика негативних тенденцій розвитку суспільства, зокрема «машинізації», відчуження особистості; створення фантазмагоричних (нерідко абсурдних) картин, що відображають духовні (моральні) зсуви в суспільстві й у внутрішньому світі людини; використання неміметичних засобів (фантастики, контрасту, алегорії, гротеску та ін.) у розкритті дисгармонії буття.

Гротеск Е. Т. А. Гофмана за своїм змістом і функціями є романтичним. Він увібрав контрасти й символіку християнського гротеску, його біблійний міфологізм і народну (німецьку) культуру (німецькі міфи, легенди, казки). Поділ гротескного світу Е. Т. А. Гофмана на філістерів (духовно обмежених людей, які живуть винятково прагматичними, матеріальними інтересами) та

ентузіастів (творців, наділених духовністю, креативною фантазією й особливим баченням світу) має витоки в біблійному міфі про боротьбу філістимлян проти ізраїльтян (нім. Philister – представник філістимлян, які, згідно з Біблією, переслідували євреїв).

Основою створення гротескного світу в повісті Е. Т. А. Гофмана «Крихітка Цахес на прізвисько Цинобер» (1818) є чарівний компонент, що походить із чарівних казок про фей та могутніх магів, які мають здатність надавати предметам і явищам незвичайних властивостей. Початок повісті цілком реальний, вона розпочинається з опису поневірянь бідної селянки Лізи, яка терпить різні муки й нещастя через злигодні, а також через те, що в неї народився син-потвора Цахес, якого вона скрізь мусить тягати за собою. Але вже на перших сторінках твору використовується казкова фантастика. Випадково Лізу із Цахесом побачила добра фея Рожабельверде, яка вирішила виправити природну несправедливість і нагородити Цахеса чарівним даром. Відтоді всі сприймали потворного Цахеса за красеня й приписували йому всі найкращі риси, вчинки та успіхи інших людей. Прийом казкової фантастики (втручання феї у земний світ) поєднується із гротескним прийомом метонімії, коли позитивні якості й здобутки інших приписували Цахесу.

Почвара Цинобер – це гротескний образ духовної обмеженості, аморальності, нахабства, брутальності. Цей гротескний образ виявляє здатність до динаміки: у процесі розвитку сюжету він стає ще гіршим і морально потворнішим. Цахес, якого (після втручання феї у його долю) стали шанобливо називати Цинобер, швидко піднімається сходами кар'єри. Він нічого не вмє робити, він не тільки потворний зовні, але й брутальний, духовно обмежений, аморальний і зухвалий, але чари феї принесли йому високі посади (він став навіть першим міністром) і відзнаки – орден Золотисто-плямистого Тигра, а водночас – захоплення людей, що були ніби засліплені й не бачили справжньої внутрішньої сутності Цахеса. Під впливом чар Цинобра перебувають не тільки правителі та їхнє оточення, а й прекрасна Кандида (яку щиро кохає студент Бальтазар) та її батько – професор університету Мош Терпін, який із радістю віддає доньку заміж за «надзвичайно обдарованого й талановитого юнака».

Крім гротескного прийому чарівного та гротескного образу Цахеса, у повісті Е. Т. А. Гофмана знаходимо й гротескний світ – зображення фантастичної держави Керепес, у якій зміщені всі поняття про добро і зло, моральне й аморальне, справжнє й викривлене. Події відбуваються у вигаданому автором князівстві Керепес, де правлять князі Пафнутій і Барсануф. Розповідач перериває повісткування про теперішнє описами минулих часів, про те, як люди жили раніше і що сталося внаслідок реформи освіти, запровадженої князем Пафнутієм і його міністром Андресом, колишнім камердинером. Освітою вони називали посилення суворих порядків у державі, боротьбу із небезпечними настроями, вільнодумством та жителями, погляди яких суперечили державній машині. Переслідувань зазнавали феї та інші персонажі, що втілювали свободу думки й учинків. Фея Рожабельверде теж була серед тих, кого переслідували, проте вона змогла вижити у світі насильства й духовних обмежень, хоча й оселилася в притулку та змінила своє ім'я на Рожа-Гожа-Зеленава, а потім – на Рожа-Гожа. Однак вона не перестала творити добро й різні дива силою своєї доброї фантазії. Проте навіть її чудеса не могли змінити усталені порядки в державі, де на посади призначалися зовсім не ті, хто на них заслуговував, де не цінували чесну працю, мистецтво, вільну думку.

В образах правителів Керепесу піддано критиці державну машину, яка слугує не народові, а лише особистим інтересам володарів. А князівство Керепес постає як образ абсурдного суспільства, в якому зміщені всі цінності й пріоритети, де аномальне видається за нормальне. Невипадково у повісті звучать відповідні слова й вирази: «хабарництво», «арешт», «і стіни мають вуха», «таємний» (радця, експедитор), «конфіскувати», «підрізати крила», «вигнати» тощо. Атмосфера переслідування, підслуховування, підлабузництва панує у Керепесі. Бальтазар постійно запитує себе, чи це він збожеволів, чи збожеволіло все суспільство довкола. У світі, де панує насильство і прагматичний розрахунок, знецінюються мораль, мистецтво, людяність. Письменник викриває соціальний абсурд засобами комічного, серед яких важливу роль відіграє гротеск.

Е. Т. А. Гофман відтворив світ філістерів, де люди прагнуть грошей і високих посад не завдяки особистим здібностям і працелюбності, а завдяки наближенню до владарів. Цахес робить стрімку кар'єру лише з допомогою трьох золотих волосків, якими наділила його фея Рожа-Гожа. Професор Мош Терпін сподівається через шлюб своєї дочки із Цахесом теж обійняти вигідну посаду й покращити фінансове становище. Навіть мати Цахеса, селянка Ліза, прагне заробити хоча б трохи грошей на своєму синові-потворі: коли він був живий, вона жебракувала, усім показуючи потвору, а коли він помер, продавала цибулю на його похоронах. Князі та їхнє оточення не знають, що таке чесно працювати задля держави, не дбають про народ, а всі державні інституції зайняті абсолютно марними справами, як-от засідання Орденської комісії, що визначала кілька тижнів, як потрібно носити орден Золотисто-плямистого Тигра – зі скількома гудзиками.

Філістерство панує не тільки в князівському оточенні, а й проникає в молодіжне середовище. Наприклад, студент Фабіан повчав свого приятеля Бальтазара, щоб той займався винятково практичними, корисними справами, а не витрачав час на заняття поезією й споглядання природи. Кохання Бальтазара до прекрасної Кандиди та написання віршів викликає у Фабіана насмішки. Фабіан не вірить у різні дива, не бачить ніякого сенсу в мистецтві. Проте зустріч із чарівником Проспером Альпанусом та подальші пригоди з Бальтазаром переконали його в зворотному.

Студент Бальтазар у повісті «Крихітка Цахес на прізвисько Цинобер» утілює поетичне світобачення. Він наділений даром бачити те, чого ніхто не бачить. Тому саме йому, творчій особистості, відкривається краса природи, він чує її музику, здатний на глибокі почуття й утілення прекрасного в мистецтві слова. Однак поява Цахеса стає на заваді не тільки його діяльності як поета, але і його щастю з коханою. Успіх поеми Бальтазара приписують нікчемі Цинобру, а Кандида, перебуваючи, як і всі, у захопленні від Цахеса, віддає йому руку й серце.

Але у гротескно-казковому світі Е. Т. А. Гофмана на допомогу поетові й ентузіастові Бальтазару приходять чарівна сила добра. Маг і чародій Проспер Альпанус вирішив допомогти студентові й відновити справедливість. Але для того Бальтазар мусив побачити й відчути внутрішнім зором таємну силу Проспера Альпануса. Фабіан бачив у Просперові звичайного лікаря, але Бальтазар вірив у нього – і його віра була винагороджена. Проспер Альпанус домовився із феею Рожею-Гожею про те, щоб знешкодити Цинобра. Альпанус дав Бальтазарові чарівний предмет (маленький лорнет), щоб той міг віднайти чарівні золоті волосини на голові Цахеса й вирвати їх, тим самим відкривши всім його справжню сутність. Бальтазар як казковий герой винагороджується чарівником за своє вірне кохання, поетичний талант і прагнення боротися зі злом. У фіналі він перемагає Цахеса, одружується з Кандидою, отримує від Альпануса прекрасний маєток і живе із дружиною довго й щасливо. Він займається творчістю, а вона – домашнім господарством і сімейним затишком. Щасливий фінал утілює ідеал письменника про перемогу добра над злом, ентузіастів – над світом філістерів.

У гротескному світі Е. Т. А. Гофмана сміх – позитивний герой повісті, який знімає маски з невидимого зла. Коли Бальтазар вирвав чарівні волосини з голови Цахеса, всі зрозуміли, що він нікчема, і людей охопив регіт. Незважаючи на те, що Цинобер кричав про те, що він міністр, ніхто не слухав його, усі прозріли й тільки сміялися над потворою. Цинобер помер, як зазначає розповідач, «гумористичною смертю». Коли зчинилося якесь повстання чи революція, розповів камердинер, Цахес хотів сховатися в туалеті, посковзнувся і – впав у срібний горщик. Тільки маленькі тоненькі ніжки стирчали з посудини. Ця картина теж є гротескною: замість поважного міністра перед очима читачів постає цілком побутовий предмет, з якого стирчать ніжки. Замість високого чину – ніщо.

Повість сповнена яскравих символів, серед яких велику роль відіграють різні предмети – як побутові, так і чарівні. Три золоті волоски – це символ необмеженої влади, яка згубно впливає на суспільство і на свідомість людей. Орден Золотисто-плямистого Тигра – символ марнославства. Срібний горщик – символ нікчемності того, хто претендує на владу й багатство. Магічне намисто, яке Проспер Альпанус подарував Кандиді, щоб вона ніколи не дратувалася, – символ домашнього спокою і людських стосунків. Маленький лорнет – символ особливого внутрішнього бачення, яке

має допомогти людині розпізнати приховану сутність явищ. Небесна музика природи – символ мистецького покликання.

У романтичному гротеску Е. Т. А. Гофмана втілено ідею синтезу мистецтв. Зокрема, у його гротескних структурах використані принципи музично-театрального мистецтва: контраст як основа ансамблю персонажів, принцип варіаційного розвитку сюжету, орієнтація на емоційність виявлення прихованої сутності, різнохарактерність сцен (розділів). Крім того, гротескні структури Е. Т. А. Гофмана засновані на візуалізації образів (детальні описи зовнішності, одягу, інтер'єру тощо), що зумовлене захопленням автора образотворчим мистецтвом, зокрема карикатурою.

Функції гротеску Е. Т. А. Гофмана полягають у виявленні згубного впливу «машинізації» суспільства на індивідуальну та масову свідомість, відтворенні романтичного двосвіття, сповненого контрастів і боротьби не тільки у зовнішньому, а й у внутрішньому світі персонажів.

Серед засобів створення гротескних структур у повісті Е. Т. А. Гофмана «Крихітка Цахес на прізвисько Цинобер» домінують контраст, метонімія, алогізм, травестія, бурлеск тощо. Фантастика сміливо введена у світ побутовий, звичний, вона розкриває приховану сутність явищ. Серед гротескних форм у Е. Т. А. Гофмана превалюють «дивні» образи, вміщені у звичний світ; мотиви божевілья, ляльки, грошей; хронотоп руйнування (у світі руйнуються колишні уявлення, ненормальне сприймається за нормальне); багатоярусна композиція (різні площини, де відбуваються різні події, між якими внутрішній зв'язок). Гротескним структурам, які втілюють страшне, чуже, потворне, протистоять образи творців (Бальтазар та його друзі), мотиви мистецтва, молодості, кохання.

М. Булгаков у своїх сатиричних повістях 1920-х рр. спирався на досягнення Е. Т. А. Гофмана й М. Гоголя в галузі гротеску. Як відомо, повість «Собаче серце» (1925) не була надрукована за життя письменника і стала причиною його цькування в радянську добу. У повісті М. Булгакова «Собаче серце» простежується двосвіття – протиставлення світу творців і науковців (професор Преображенський) і світу радянських обивателів (Швондер і члени домкому, а також Шариков, який пристає до них). Замість гофманівських філістерів у М. Булгакова введено представників радянської системи, що втілюють безкультур'я, брутальність, нахабність і нестримне бажання влади.

У повісті М. Булгакова «Собаче серце», як і в Е. Т. А. Гофмана, використано прийом трансформації та перейменування персонажа (Цахес – Цинобер, Шарик – Шариков). Тільки якщо в Е. Т. А. Гофмана це досягається казково-чарівним способом, то у М. Булгакова – фантастичним, який описується як науково доведений факт. Однак спільним для обох митців є цілковита інтеграція (чи навіть асиміляція) перетворених персонажів (Цинобра й Шарикова) у реальний світ, який їх не тільки приймає, а й усіляко підтримує, заохочує, винагороджує посадами і званнями. І Цахес, і Шариков виявляють здатність до динаміки. Якщо на початку їхнього перетворення вони лише смішні й кумедні у своїх намаганнях досягти певного становища в суспільстві, то у процесі еволюції вони стають жахливішими, відразливішими й загрозовішими для суспільства.

У гротескних формах Е. Т. А. Гофмана застосовуються романтичні прийоми і засоби (символіка, чарівні предмети, неймовірні ситуації тощо). Гротеск М. Булгакова має реалістичну природу (на думку Ю. Манна, це «реалістичний гротеск»). У повісті «Собаче серце» простежуємо мінімум фантастичних прийомів: наділення собаки Шарика мовленням, перетворення Шарика на Шарикова і його інтеграція із суспільством. Радянська дійсність зображена в реальних формах, гротеск у повісті М. Булгакова фактично є художнім каталізатором виявлення аномальності й абсурдності тогочасного життя. До речі, підзаголовок повісті М. Булгакова – «Чудовищная история» (рос.). Ключовим тут є слово «история», тобто автор прагне подати свій варіант викладу радянської історії на противагу радянсько-офіційній. Слово «чудовищная» передбачає наявність «чудовища» або «чудовищного». Цю функцію перебирає на себе Шариков, у якого знаходяться численні «двійники». Фантастичне й жахливе, вміщені М. Булгаковим у реальний світ, надають реальній дійсності семантики «світу навиворіт», «світу чужого і жахливого».

Гротеск у повісті «Собаче серце» спрямований на виявлення духовної потворності «нових людей» і «нового радянського світу». Шариков – символ духовної ницості й пристосуванства до

тогочасного суспільства, а шариковщина – утілення державної машини, яка знищувала все людське, природне й талановите.

Слідом за Е. Т. А. Гофманом М. Булгаков наділяє образи своїх ентузіастів особливим баченням того, що ніхто не бачить. Професор Преображенський розуміє жахливу сутність нового «радянського створіння» (Шарикова) і, як Бальтазар, відновлює справедливість – перетворює його знов на собаку. Але якщо в Е. Т. А. Гофмана вчинком Бальтазара визначається щасливий казковий фінал повісті, то у М. Булгакова момент зворотного перетворення Шарикова на Шарика не означає кінця абсурдного світу, адже у Шарикова залишилися реальні «двійники» – Швондер, члени домкому та інші представники радянської влади.

Особливу роль у створенні художнього світу, який викриває радянську систему, відіграє мовний гротеск. «Мовлення» собаки Шарика («читання» навпаки), а потім Шарикова (сповнене радянських штампів і канцеляризмів) відображає глобальні зсуви не тільки в галузі мови, а й у людській свідомості того часу. Зіткнення т. зв. нормального «тваринного» погляду з людським аномальним світом також сприяє створенню образу радянського світу як «світу навиворіт». Гротеск у повісті М. Булгакова засвідчує взаємодію реалізму й модернізму, актуалізує проблеми історії, науки, культури, людської свідомості.

Романтичний ідеал Е. Т. А. Гофмана втілений у земному й казково-чарівному просторах: у земному світі Бальтазар винагороджується щасливим сімейним життям із прекрасною Кандідою й улюбленим заняттям – поезією; у казковому просторі маг Альпанус відлітає у чарівний світ, де тільки він є володарем.

У М. Булгакова думку про вільний ідеальний світ на противагу суспільному абсурду втілює професор Преображенський, його творча діяльність – наука і музичний мотив з опери «Аїда» («К берегам священным Нила в тихом сумраке ночей...»).

Отже, на підставі проведеного дослідження можна зробити висновок про те, що Е. Т. А. Гофман і М. Булгаков використовували типологічно подібні форми гротеску, які мають соціально-філософський зміст. Двосвіття (філістери й ентузіасти в Е. Т. А. Гофмана, ентузіасти й радянські чиновники в М. Булгакова) визначає специфіку гротескних світів митців. Гротескні образи Цахеса й Шарикова виявляють здатність до асиміляції з навколишнім світом, проходять певну еволюцію, стаючи жахливішими й загрозовішими для інших. Природну справедливість у гротескному світі Е. Т. А. Гофмана й М. Булгакова відновлюють ентузіасти (студент Бальтазар і науковець Преображенський). Однак якщо в гротескному світі Е. Т. А. Гофмана домінують казково-чарівні елементи, то у М. Булгакова – реалістичні й умовно-наукові. У Шарикова виявляються «двійники», які засвідчують тотальне поширення радянської системи та її сталість у масовій свідомості.

Фінали повістей «Крихітка Цахес на прізвисько Цинобер» і «Собаче серце» уславлюють перемогу справедливості, добра, людяності й творчості над духовною потворністю і владою. Якщо у Е. Т. А. Гофмана фінал мотивований законами чарівної казки (маг і чарівник Альпанус допомагає студенту Бальтазарові разом із його друзями перемогти Цахеса), то в М. Булгакова фінал обумовлений логікою наукового експерименту, який, на думку професора Преображенського, був невдалим. Ідея невдалого гротескно-фантастичного експерименту перетворення собаки Шарика на людину була спроектована автором на соціальний експеримент, який розпочався у 1917 р. І в цьому виявилось геніальне передбачення М. Булгакова, адже, як довела історія, той тривалий радянський експеримент був невдалим і протиприродним.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – Москва : Худож. лит., 1990. – 543 с.
2. Булгаков М. А. Собачье сердце / М. А. Булгаков // Булгаков М. А. Избранные произведения : в 2 т. – Київ : Дніпро, 1989. – Т. 1. – С. 454–545.
3. Гете Й. В. Об арабесках / Й. В. Гете // Гете Й. В. Собрание сочинений : в 10 т. – Москва : Худож. лит., 1980. – Т. 7. – С. 168–216.

4. Гофман Е. Т. А. Крихітка Цахес на прізвисько Цинобер / Е. Т. А. Гофман. – Київ : Абабагаламага, 2003. – 320 с.
5. Дежуров А. С. Гротеск в немецкой литературе XVIII века : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.05 «Литературы народов Европы, Америки и Австралии» / А. С. Дежуров. – Москва, 1996. – 20 с.
6. Денисов В. Д. Гоголевские «Арабески» / В. Д. Денисов // Гоголь Н. В. Арабески. – Санкт-Петербург : Наука, 2009. – С. 271–360.
7. Жан Поль. Приготовительная школа эстетики / Жан Поль. – Москва : Наука, 1981. – 448 с.
8. Кант И. Критика способности суждения / И. Кант. – Москва : Наука, 1994. – 365 с.
9. Манн Ю. В. О гротеске в литературе / Ю. В. Манн. – Москва : Сов. писатель, 1966. – 268 с.
10. Манн Ю. В. Русская философская эстетика / Ю. В. Манн. – Москва : Наука, 1969. – 342 с.
11. Менглинова Л. Б. Гротеск в русской советской прозе 1920-х годов : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.02 / Л. Б. Менглинова. – Томск, 1982. – 219 с.
12. Ніколенко О. М. «Столичний текст» М. Гоголя і М. Булгакова / О. М. Ніколенко, Т. В. Шарбенко. – Полтава : АСМІ, 2009. – 190 с.
13. Чижевський Д. І. Про «Шинель» Гоголя / Д. І. Чижевський // Сорочинський ярмарок на Невському проспекті. Українська рецепція Гоголя / упоряд. В. Агеева. – Київ : Факт, 2003. – С. 205–229.
14. Шалагінов Б. Б. Амадей Гофман і Амадей Моцарт: ще раз про музичність романтичної прози / Б. Б. Шалагінов // VII Міжнародні Чичерінські читання «Світова літературна класика у «великому часі» : зб. тез. – Львів : ЛНУ, 2011. – С. 148–149.
15. Шлегель Ф. Лекции о драматическом искусстве и литературе / Ф. Шлегель // Шлегель Ф. Эстетика, философия, критика. – Москва : Наука, 1983. – Т. 1. – 478 с.
16. Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя / Б. М. Эйхенбаум // Эйхенбаум Б. М. О прозе : сб. ст. – Ленинград : Худож. лит., 1969. – С. 306–326.
17. Bachtin M. Die groteske Gestalt des Leibes / M. Bachtin. – München : Carl Hanser Verlag, 1969.
18. Bachtin M. Wolfgang Kaysers Theorie des Grotesken / M. Bachtin // Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. – Frankfurt/M. – 1990. – S. 24–31.
19. Flögel K. F. Geschichte des Groteske-komischen / K. F. Flögel. – München : G. Müller, 1788.
20. Kayser W. Das Groteske in Malerei und Dichtung / W. Kayser. – München, 1954. – 152 s.
21. Kayser W. Das Groteske. Seine Geschaltung in Malerei und Dichtung / W. Kayser. – Oldenburg, 1957. – 228 s.
22. Möser J. Harlekin oder Vertheidigung des Groteske-komischen / J. Möser. – Neuausgabe Edition Mnemosyne, Neckargmünd, 2000.
23. Schneegans H. Geschichte des grotesken Satire / H. Schneegans. – München, 1914.

#### REFERENCES

1. Bakhtin M.M. (1990) Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura srednevekovyia i Rennanssa [Creativity of Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and the Renaissance]. Moskva: Khudozhestvennaya literatura. (in Russian)
2. Bulgakov M.A. (1989) Sobache sertse [Heart of a Dog]. Kiev: Dnipro, pp.454-545. (in Russian)
3. Gete Y.V. (1980) Ob arabeskakh [About arabesques]. Moskva: Khudozhestvennaya literatura. vol. 7. pp. 168-216. (in Russian)
4. Hofman E.T.A. (2003) Krykhitka Tsakhes na prizvysko Tsynober [A Small Zaches, called Cinnabar]. Kyiv: Ababahalamaha. (in Ukrainian)
5. Dezhurov A.S. (1996) Grotesk v nemetskoj literature XVIII veka [Grotesque in the German literature of the XVIII century]. (PhD Thesis). Moskva.
6. Denisov V.D. (2009) Gogolevskie «Arabeski» [Gogol's "Arabesque"]. Sankt-Peterburg: Nauka. (in Russian)
7. Zhan Pol. (1981) Prigotovitel'naya shkola estetiki [Preparatory school of aesthetics]. Moskva: Nauka. (in Russian).
8. Kant I. (1994) Kritika sposobnosti suzhdeniya [Criticism of Judgment]. Moskva: Nauka. (in Russian)
9. Mann Yu.V. (1966) O groteske v literature [About the grotesque in the literature]. Moskva: Sovetskiy pisatel. (in Russian)
10. Mann Yu.V. (1969) Russkaya filosofskaya estetika [Russian philosophical aesthetics]. Moskva: Nauka. (in Russian).
11. Menglinova L.B. (1982) Grotesk v russkoj sovetskoy proze 1920-kh godov [Grotesque in the Russian Soviet prose of the 1920s]. (PhD Thesis). Tomsk.



12. Nikolenko O.M., Sharbenko T.V. (2009) «Stolichniy tekst» M. Gogolya i M. Bulgakova [«Metropolitan text» by M. Gogol and M. Bulgakov]. Poltava: ASMI. (in Russian)
13. Chyzhevskiy D. I. (2003) Pro «Shynel» Hoholia [About the "Overcoat" by Gogol]. Sorochynskiy yarmarok na Nevskomu prospekti. Ukrainska retseptsiiia Hoholia. Kyiv: Fakt. Pp.205-229.
14. Shalahinov B.B. (2011) Amadei Hofman i Amadei Motsart: shche raz pro muzychnist romantychnoi prozy [Amadeus Hoffman and Amadeus Mozart: once more about the musicality of romantic prose]. VII Mizhnarodni Chycherinski chytannia «Svitova literaturna klasyka u «velykomu chasi». Lviv: LNU. pp.148-149.
15. Shlegel F. (1983) Lektsii o dramaticheskome iskusstve i literature [The lectures about dramatic art and literature]. Estetika, filosofiya, kritika. vol.1. Moskva: Nauka ). (in Russian)
16. Eykhenbaum B.M. (1969) Kak sdelana «Shinel» Gogolya [How is Gogol's "Overcoat" made]. O proze: Sb. statey. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura. pp. 306-326.
17. Bachtin M. (1969) Die groteske Gestalt des Leibes. München: Carl Hanser Verlag.
18. Bachtin M. (1990) Wolfgang Kaysers Theorie des Grotesken. Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Frankfurt/M. pp. 24-31.
19. Flögel K.F. (1788) Geschichte des Groteske-komischen. München: G.Müller.
20. Kayser W. (1954) Das Groteske in Malerei und Dichtung. München.
21. Kayser W. (1957) Das Groteske. Seine Geschaltung in Malerei und Dichtung. Oldenburg.
22. Möser J. (2000) Harlekin oder Vertheidigung des Groteske-komischen. Neuausgabe Edition Mnemosyne, Neckargmünd.
23. Schneegans H. (1914) Geschichte des grotesken Satire. München.

**OLHA NIKOLENKO**

**TYPOLOGY OF GROTESQUE FORMS IN WORKS BY E. T. A. HOFFMANN AND M. BULGAKOV ("LITTLE ZACHES, GREAT ZINNOBER" AND "HEART OF A DOG")**

The article deals with the definition of the term "grotesque" and its main features, such as syntheticity, integrity, dynamism, polysemy, conceptuality, and the poetics of weirdness. The grotesque reveals the inner sense of reality, the processes of psychics, consciousness, and sub-consciousness. It is open to different meanings which have appealed to writers of different epochs, trends, and styles. It is a historical category which changes and obtains different meanings, reflecting time.

This article pays primary attention to the romantic and modern grotesque in works by the German writer E. T. A. Hoffmann and the Russian writer M. Bulgakov. It compares the stories by E. T. A. Hoffmann and "Heart of a Dog" by M. Bulgakov. These two writers use typologically familiar forms of the grotesque with deep social and philosophical content. The characters, such as fillisters and enthusiasts in E. T. A. Hoffmann's story and the enthusiasts and Soviet officials in M. Bulgakov's story represent the peculiarities of the writer's grotesque world. The Grotesque characters of Zaches and Sharikov Zaches and assimilate into the world, evaluate, and become uglier and more dangerous for others. The student Balthasar and the scholar Preobrazhenskyi bring natural justice into the grotesque worlds of E.T.A. Hofmann and M. Bulgakov. In the grotesque world of E. T. A. Hoffmann, the elements of fairy tale predominate, but realistic and almost scientific elements dominate in M. Bulgakov's grotesque world. The character Shvonder is a double character to the character Sharikov, which represents the expansion of Soviet system and highlights its stable presence in the public mind. The endings of "Little Zaches and Great Zinnober" by E. T. A. Hoffmann and "Heart of a Dog" by M. Bulgakov highlight the victory of justice, kindness, and creativity over inner ugliness and power. If the end of the story by E. T. A. Hoffmann follows the format of a fairy tale when the magician Alpanus helps the student Balthasar and his friends to defeat Zaches, the end of the story by M. Bulgakov is very logical when professor Preobrazhenskyi explains that the scientific experiment is not successful. The idea of an unsuccessful experiment to transform the dog Sharik into a human being reflects the social experiment of 1917. Bulgakov's genuine prediction proved that the Soviet social experiment was unnatural and unsuccessful.

**Key words:** E. T. A. Hoffmann, M. Bulgakov, grotesque, romanticism, modernism, grotesque world, the motive of transformation, image, "double character", the poetics of weirdness.

Одержано 10.10.2017 р.