

**КАРНАВАЛЬНОЕ НАЧАЛО И ТЕАТРАЛЬНОСТЬ –
(ИДЕЯ, СТИЛЬ, ЯЗЫК) – В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ
(ПРОИЗВЕДЕНИЯ Э.Т.А. ГОФМАНА, Н.В. ГОГОЛЯ,
М.А. БУЛГАКОВА)/**

136

**CARNAVAL BEGINNING AND THEATRICALITY – (IDEA, STYLE,
LANGUAGE) – IN THE LITERARY TEXTS BASED ON E.T.A. HOFF-
MANN’S, N. GOGOL’S AND M. BULGAKOV’S WORKS**

[Ecaterina NICULCEA](#)

Lecturer, Ph.D. Student

("Alecus Russo" Balti State University, Republic of Moldova)

ecaterina.niculcea@usarb.md, <https://orcid.org/0009-0003-4411-8393>

Abstract

Theater and carnival play an important role in the creation of E.T.A. Hoffmann, N.V. Gogol and M.A. Bulgakov. The authors don't make any differences between theatrical performance and folk entertainment of the carnival type. For the German writer both the theater and the carnival become an integral part of the capriccio "Princess Brambilla". In N.V. Gogol's stories there are almost no theatrical elements, but the carnival penetrates into life, into the private life of the main characters. The introduction of carnival elements in M.A. Bulgakov's novel "Master and Margarita" both the theatrical performance and the comparison of Satan's great ball to folk entertainment increases satirical and ironical implication. The presence of these elements helps to realize the fact that the reality is full of bureaucracy, lies and criminal attempts to please one's superiors. That's why the real world seems more dangerous than the world, where the undisguised evil, Voland, the prince of darkness, rules.

Keywords: theater, carnival, creation, type, capriccio, story, novel, character

Rezumat

Teatrul și prezentarea sub formă de carnaval joacă un rol deosebit în creația scriitorilor E.T.A. Hoffmann, N. Gogol și M. Bulgakov. Aceștea nu fac nici o deosebire între restricțiile teatrale și prezentarea ca carnaval. Pentru E.T.A. Hoffmann, atât teatralitatea, cât și prezentarea ca carnaval devin părți integrante ale lucrării sale „Princesa Brambilla”. În operele lui N. Gogol, nu sunt înregistrate elemente de teatralitate propriu-zise, însă conturul de carnaval pătrunde parcă în viața personajelor. Apariția elementelor de carnaval în nuvela lui M. Bulgakov „Maestrul și Margareta” produce un efect ironic și satiric. Elementele de carnaval în operele scriitorilor menționați redau birocrăția, minciuna și criminalitatea din societate. Iată de ce lumea reală pare mai periculoasă chiar decât cea în care domnește Voland.

Cuvinte-cheie: teatru, carnaval, creație, tip, capriccio, povestire, roman, personaj

Зародившийся в культовых процессиях в честь бога Диониса театр постепенно отделяется от них и становится благодаря своей массовости одним из основных источников не только развлечений, но и знаний. По утверждению С. Апта, греческий театр «был учителем народа, его на-

ставником» и играл, таким образом, воспитательно-просветительную роль в культурной жизни греков (*Антич.др.*, 1970, с. 11). На протяжении веков он сохранял за собой ведущую роль в общественной жизни античного мира, сохраняя независимость от других литературных жанров, хотя партиями хора театр обязан, прежде всего, хоровой лирике, которая, по мнению С. Шервинского, «к концу VI столетия ... нашла широкое применение в театре» (*Антич.лир.*, 1968, с. 9). Но, отталкиваясь от лирического жанра, театр образует совершенно новый тип искусства, подчиняющийся особым правилам, составляющим его своеобразие.

Параллельно с театром продолжает существовать и обрядовое шествие, прославляющее деяния одного из богов греческого или римского пантеона, превращающееся впоследствии в празднества карнавального типа, как например сатурналии (Бахтин/Bahtin, 1990, с.11), непременным атрибутом которых становится маскарад, переодевание и связанное с ним изменение внешности.

В эпоху средневековья театральное действо, как и литература, и наука, становится носителем религиозных догм и церковных устоев. И лишь народным празднествам, известным под именем карнавала, удастся отстоять независимость от духовных притязаний клира. Как неоднократно подчеркивает М. Бахтин в монографии «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса», карнавал нередко противостоял призыву служителей церкви к аскетическому образу жизни: «Организуя карнавальные обряды смеховое начало абсолютно освобождает их от всякого религиозно-церковного догматизма, от мистики и от благоговения, они полностью лишены и магического и молитвенного характера (они ничего не вынуждают и ничего не просят). Более того, некоторые карнавальные формы прямо являются пародией на церковный культ. Все карнавальные формы последовательно внецерковны и внерелигиозны» (*ibidem*). Подобные столкновения мирских желаний, уходящих корнями в языческие традиции, и требований духовных пастырей отображены в картине Питера Брейгеля Старшего «Битва масленицы и поста».

В период романтизма происходят изменения в концепции о сущности произведения искусства. Если начиная с античности театральное представление и религиозные процессии являлись самостоятельными, независимыми действиями, то в эпоху романтизма они утрачивают свой суверенный характер. Немецкие романтики выступают за синтез искусств, при котором музыка, театр, живопись и литература становятся компонентами одного произведения, где они взаимодействуют как одно органическое целое.

Необычайные способности и многостороннее дарование немецкого романтика Э.Т.А. Гофмана позволили ему достичь целостности восприятия различных по своей природе искусств. В своем каприччио, литератур-

ном произведении, чья композиция, сюжет, «фигурный ансамбль», атмосфера связаны между собой не по определенным правилам, а лишь согласно воле причудливой фантазии автора, писателю удастся сочетать как изображение действия на подмостках, так и описание народного гуляния, иными словами, театральное действо с карнавалом. Но так как фантазия становится движущей силой каприччио, то даже театральная постановка утрачивает в нем свою строгость и превращается в близкую к народному шуточному представлению комедию масок, в которой актеры движимы не заученными ролями, а собственными порывами, ведь в ее основе лежит импровизация, напрямую связанная с повседневным бытом не только актеров, но и зрителей.

Театральное представление и карнавальное шествие представлены как противоположные начала в каприччио Э.Т.А. Гофмана, хотя их и объединяют многие сходные черты. Назовем некоторые из них: переодевание, разыгрывание роли, которую называет костюм, подмена внешности новой и возвращение к первоначальному облику, в свой первоначальный образ, после сбрасывания масок знаменующего возврат в реальность.

В то же время отчетливо выступает и их отличительная черта: обеспечивающая свободу действия ряженым незапрограммированность карнавального действия, его непредсказуемость, невозможная в театре. Эта раскрепощенность распространяется и на выражение чувств участников карнавала. Тогда как в театре все действия и эмоции подчинены идейному замыслу драмы, что исключает всякие отклонения от текста или вольности в исполнении роли, подобная дифференциация в описании театральной постановки четко прослеживается в следующих случаях у Э.Т.А. Гофмана: «заговорил наконец Джильо Фава таким выпрненным тоном, словно стоял на сцене театра «Аргентина»» (Гофман/Gofman, 1962, с. 226); «Я красив, природа одарила меня всякими приятными талантами, а главное, я актер. Молодой актер, который, как я, божественно играет влюбленных принцев со всеми положенными охами и ахами» (*idem*, с. 228); «трагические герои, разодетые в золото и серебро, повторяя напыщенные стихи, которыми, как они воображали, приводят публику в восторг» (*idem*, с. 244); «все эти патетические деяния, которыми раньше кичился мой театр, стали наводить на публику смертельную скуку ... Вот я и послал к чертям всю эту трагическую ахинею» (*ibidem*). Все демонстрирует скованность, нарочитость, гротескное преувеличение чувственного восприятия, неестественность поведения Джильо и других актеров.

Карнавалу чужды строгие правила театрального действия. Он полон жизнерадостности, нашедшей свое выражение в многочисленных шалостях. Забросать конфетти, устроить шуточный бой на деревянных шпагах, повздорить из-за мнимой обиды, нанесенной несправедливой

оценкой костюма — лишь некоторые из проказ столь любимых участниками карнавала. Но именно они, по верному замечанию М. Бахтина, выражают вольнодумные устремления народа.

На фоне карнавала и исполняемой актерами пьесы происходит еще одно представление, скрытое от глаз зрителей-обывателей и большинства участников карнавала. Главный герой каприччио надевает странный костюм и благодаря ему становится похож на таинственного принца Кьяшпери, и швея Джачинта, примерив только что завершенное ею платье, превращается в заморскую принцессу Брамбиллу, ищущую своего возлюбленного. Их необычный маскарад становится неожиданным откровением даже для самих героев — Джилио и Джачинта узнают друг в друге принца и принцессу, поисками которых уже давно был занят каждый из них.

Представление приобретает необычное значение в данном контексте. Переодевание, сохранение верности приобретенной роли и выполнение всех условностей, возложенных на главных героев — своеобразный путь самопознания. Именно на пути такого кажущегося самоотречения и актер, и молодая швея, отдаляясь от своего будничного «Я», обретают самих себя, в своем истинном образе — принца и принцессу.

Переоценка ценностей героями и трансформирование театра находятся в динамичном взаимодействии, обуславливая, таким образом, становление каждого из факторов. Из строго построенного представления, лишённого всякой свободы исполнения и требующего на потребу публики кривляния актеров, которые выдают свои наигранные переживания за искренние, театральная постановка превращается в близкую быту комедию масок, где подлинные чувства и обыденные ситуации выдвигаются на первый план.

Итальянская комедия масок — апогей импровизации — знаменует отход от застывшей, статичной формы театральной постановки, лишённой возможности увести действие пьесы от запрограммированности либретто, и провозглашает тем самым переход от ложно-прекрасного к прославляющему естественность спектаклю.

Джилио с Джачинтой проходят также процесс «очищения», отказываясь от обманчивых, неверных лжесущностей, от выпренных речей и напрасных поисков, устремлений. Подобный путь приводит их к новому пониманию самих себя и помогает определить свое место в жизни, сочетать свои фантазии с действительностью, претворять импровизированные на сцене ситуации в жизнь.

Каприччио «Принцесса Брамбилла» — одно из последних произведений Э.Т.А. Гофмана. В нем несмотря на фантастичность происходящего, приводимого в движение авторским воображением, все же постулируется доминанта реальности над миром фантазии, из которой реальность берет свои истоки.

Тесную связь ирреального с действительностью соблюдает и в петербургских повестях Н.В. Гоголь, здесь эта взаимосвязь образует основной стержень повествования. Немецкий филолог М. Горлин утверждает, что эпический мир русского писателя-реалиста сформировался под влиянием произведений Э.Т.А. Гофмана, известных в России в 30-х гг. XIX в. (Gorlin, 1933, с. 5).

Следует отметить, что сцены карнавала в произведениях Н.В. Гоголя не так разнообразны, как в каприччио его немецкого предшественника. В повести «Рим», заключающей сборник петербургских повестей, описание карнавального шествия, как верно отметил Ю. Манн, лишено всякой фантастичности и, следовательно, ничем не отличается от средневековых традиций его празднования, изученных М. Бахтиным. В повести можно отметить и «новый строй людских отношений» (Манн/Mann, 1988, с. 6), при котором наблюдаем «отступление от правил и норм, как социальных ... так и моральных, этических» (*ibidem*), «изменение внешности» (*ibidem*), «травестирование всего страшного» (*idem*, с. 7), например смерти, и, наконец, «нерасчлененность народной жизни» (*ibidem*).

Фантастический план проникает и в первое произведение Н.В. Гоголя — сцены народных гуляний в «Вечерах на хуторе близ Диканьки». Не случайно Ю. Манн указывает на особенность танца старушек в «Сорочинской ярмарке»: в их поведении «вносится момент марионеточности, безжизненного исполнения предписанной воли» (*idem*, с. 12-13), которая близка «механическому принуждению» (*idem*, с. 13). В повести «Заколдованное место» танец — традиционное выражение веселья, жизнерадостности, осознания собственной силы и молодости — не ладится из-за непреодолимой магии места, нарушающей индивидуальное и общественное действия (*idem*, с. 16).

Карнавал принимает в творчестве Н.В. Гоголя двойственную форму. С одной стороны, он лишен всех атрибутов фантастики, с другой, его внешняя «реалистическая» оболочка проникнута духом ирреального мира, который в форме диктата «универсальной силы» (*ibidem*) внедряется в объективный мир и управляет им.

Творчество Э.Т.А. Гофмана не знает подобной многослойности образа карнавала и его проявлений. Фантастика писателя, уводя человека от реальности, носит не враждебный ему характер, а скорее примирительный, так как именно с его помощью отвергнутые друг другом Джильо и Джачинта находят друг друга. В конечном счете, «витание в облаках» является и для Э.Т.А. Гофмана не чем иным, как преодолением противоречий действительности.

При сравнении текстов немецкого романтика с произведениями Н.В. Гоголя приходим к выводу, что карнавальное действие в творчестве русского писателя — не убежище для истомившихся на жизненном пути путников. Тем сильнее поражает отсутствие в повестях русского пи-

сателя других компонентов, занимающих в каприччио Э.Т.А. Гофмана главное место — представления комедии масок и театральных постановок в их классической форме.

Отказ Н.В. Гоголя от описания сценических жанров в рамках эпического произведения представляется не случайным. Обращаясь к карнавальному началу в «Вечерах», близких к народному творчеству, проникнутых малороссийской культурой, автор утверждает присутствие некоей сверхчувственной силы, управляющей бытием, которая, не допуская произвола со стороны участников гуляний, превращает их в актеров-марионеток. Таким образом, театральность приникает в жизнь, а не отгораживается от нее. В этом заключается сходство с каприччио Э.Т.А. Гофмана, хотя разработка подобного перехода различна. У немецкого автора искусственность трагедий, в которых играл Джильо, уходит, уступая место жизнеутверждающей комедии масок, у Н.В. Гоголя живые люди приобретают черты безжизненных механизмов.

В петербургских повестях нет места театральному действу в силу особенности гоголевской концепции театра. В каждой из повестей есть главный герой, одушевленное лицо (Акакий Акакиевич) или неодушевленный предмет (Невский проспект, нос, портрет), на котором сконцентрировано действие, в то время как действия других персонажей лишь оттеняют их поступки. В драматических произведениях Н.В. Гоголя главные персонажи растворены в окружающей их обстановке, что позволяет то смеяться открыто над пороками времени, то бичевать их сатирой. Так, на примере одной судьбы (художника, писателя Акакия Акакиевича, носа майора Ковалева) или сменяющихся сцен, происходящих на Невском проспекте, воспроизводится специфика эпохи, ее уродство, ее разрушающая, деформирующая природа.

Большие изменения претерпевает театр и карнавал в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». В нем присутствуют и театр, и цирк, и бал, и представления коллектива любителей. Все напрямую связано с театральными прототипами, как в творчестве Э.Т.А. Гофмана. Как и немецкий автор, М.А. Булгаков был хорошо знаком с жизнью театра, не только с той частью, которая видна зрителю, но и с его закулисными буднями. Многократно ставившаяся на сцене пьеса «Дни Турбиных» преумножила опыт русского драматурга и помогла взглянуть на театральный мир с необычных позиций.

В каприччио Э.Т.А. Гофмана герои, познав свое собственное «я», демонстрируют его на сцене в полных импровизаций пьесах, сближая тем самым быт, жизненные ситуации с театральными условностями. Театр комедии масок несколько отходит от традиционного деления на зрителей и актеров, хотя, как одна из форм сценического искусства, частично сохраняет свою элитарность: на подмостках продолжает играть ак-

тер-профессионал Джильо, предварительно изменивший свое амплуа и отказавшийся от нарочитой манеры исполнения роли. Элитарность представлений театра комедии масок смягчается тем, что Джачинта — бывшая швея, прежде далекая от актерского быта — превращается в актрису, с большим талантом импровизирующую на сцене.

В романе «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова нет четкого разделения на сцену и актеров — с одной стороны и на театральные залы и зрителей — с другой. В этом произведении зрители зачастую становятся актерами (выступление обычных граждан в сне Никанора Ивановича), а актеры — зрителями (поведение Воланда и его свиты на сцене театра варьете). Перенесение людей из повседневности на сцену, а актеров на места для зрителей разрушает привычную концепцию театра и позволяет участникам представления посмотреть на себя со стороны, из зала, но не для того чтобы, как у Э.Т.А. Гофмана, познать себя, а с определенной авторской целью — в сатирическом свете раскрыть пороки общества. И хотя и у Э.Т.А. Гофмана, и у М.А. Булгакова на сцене представляется всеобщему вниманию то, что скрыто в глубинах души, театр у русского писателя не приносит духовную свободу временным актерам, лишь порицание и осмеяние.

Разрушая барьер между действием на сцене и действием в зрительном зале, уничтожая разницу между актером и посетителем театра, М.А. Булгаков сближает театральность и карнавализацию. Как утверждает М. Бахтин, именно возможность перехода из одной пространственной сферы в другую выражает сущность карнавала: «карнавал не знает разделения на исполнителей и зрителей. Он не знает рампы даже в зачаточной ее форме. Рампа разрушила бы карнавал (как и обратно: уничтожение рампы разрушило бы театральное зрелище). Карнавал не созерцают, — в нем живут, и живут все, потому что по идее своей он всенароден. Пока карнавал совершается, ни для кого нет другой жизни, кроме карнавальной. От него некуда уйти, ибо карнавал не знает пространственных границ. Во время карнавала можно жить только по его законам, то есть по законам карнавальной свободы. Карнавал носит вселенский характер, это особое состояние всего мира, его возрождение и обновление, которому все причастны» (Бахтин, 1990, с. 12).

Параллельно с таким видом театрального искусства М.А. Булгаков развивает и другой: писатель обращается к балу как одной из форм массового гуляния. Так можно трактовать великий бал у сатаны в ночь весеннего полнолуния. Множество приглашенных, представители разных слоев общества, размах, с которым велись приготовления к балу и с которым он проходил, не имеют себе равных в трехмерном пространстве, т.е. в реальном мире, в Москве 30-х гг.

Примечательно, что именно всенародность, а также отсутствие сценической площадки, рампы, разделения на актеров и зрителей (*ibidem*) представляются М. Бахтину важнейшими критериями, характеризую-

щими карнавал как народное гуляние. Эти же особенности выявляем и в описании великого бала сатаны в романе М.А. Булгакова.

Естественный вопрос: является ли массовый народный праздник, каким его видит М. Бахтин, и бал в романе «Мастер и Маргарита» абсолютно идентичными проявлениями карнавального начала или между ними существуют различия?

Убеждаемся, что карнавал как всеобщее празднество в значительной мере отличается от бала весеннего полнолуния. Основной отличительной чертой нам представляется их кажущаяся общедоступность. Внимательно вчитываясь в главы, предшествующие описанию бала, замечаем, что каждый может принять участие в торжестве и лишь избранные — желанные гости на празднике. Ведь бал организован темными силами ради прославления своего могущества, и каждый из присутствующих отмечен печатью греха, будь то совершенное преступление или игнорирование моральных норм (жены и мужа, отравлявшие друг друга, торговли ядами, содержательницы ночных притонов).

Если увидеть бал с таких позиций, то станет ясно, что ни грандиозность задуманного мероприятия, ни многочисленные гости не смогут придать событию подлинное, неудержимое веселье, а именно оно поддерживало народ в период господства церкви, помогало сопротивляться проповедуемому ею религиозному аскетизму.

Отметим также, что великий бал сатаны — не открытая, безудержная форма праздника. Он скован цепями правил и ритуалов (встреча гостей, определенная форма одежды, непрменный танец королевы). Немаловажную роль играет имя королевы бала, ее происхождение. По словам Коровьева, «Установилась традиция, ... хозяйка бала должна носить имя Маргариты, во-первых, а во-вторых, она должна быть местной уроженкой» (Булгаков, 1987, с. 656).

Устанавливаем интертекстуальные связи между трагедией И.В. Гете «Фауст» и романом «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова. Маргарита в трагедии немецкого классика представлена жертвой Мефистофеля-сатаны, а героиня, носящая это же имя в романе русского автора, заключает договор с Воландом, живым воплощением зла. Подобное событие свидетельствует, что произведение русского автора проникнуто духом театра, а творение И.В. Гете — трагедия, и все же содержание романа М.А. Булгакова заключается в ином — в создании комического плана.

Обращение М.А. Булгакова к трагедии «Фауст» позволяет провести параллель между образами Мефистофеля и Воланда, так как оба героя выступают в качестве повелителей тьмы, которые «вечно совершают благо» (Булгаков, 1987, с. 463), хотя и поступают тем самым вразрез со своими желаниями. Воланд — не добрый дух, приносящий покой и душевное равновесие, а князь тьмы, хотя его сподручные кажутся раз-

лученным мастеру и Маргарите спасительными силами, ведь они одни способны противостоять вопиющей несправедливости московской жизни 30-х гг.

Элементами карнавала и театрального действия наполнены представления театра варьете, и концертная программа, приснившаяся Никанору Ивановичу. Оба типа представлений разоблачают порочные связи, человеческие недостатки, суеверия и предрассудки, скрывающиеся под личиной благопристойности и порядочности. Иное — на великом бале сатаны, где гости не прячут темной сути, а открыто появляются в своей истинной греховной ипостаси, присущей им как подчиненным сатаны.

В романе М.А. Булгакова, на первый план выдвигается контраст между реальным миром, в котором все — лишь фикция, ошибка, обман зрения, где подлинное оказывается гадким, отталкивающим, и ирреальным планом, который с самого начала раскрывает свою подлинную природу, где не приукрашиваются изъяны. Поэтому даже греховный мир Воланда воспринимается как более привлекательный, правдивый, нежели обманчивый, неверный план действительности.

Театральное и карнавальное начала занимают значительное место в произведениях Э.Т.А. Гофмана, Н.В. Гоголя и М.А. Булгакова. Четкого разграничения между театральной постановкой и народным гулянием карнавального типа писатели не делают. Для немецкого автора и театр, и карнавал становятся неотъемлемыми частями каприччио «Принцесса Брамбилла». У Н.В. Гоголя, хотя театральные элементы отсутствуют, все же карнавальное начало проникает в жизнь, в бытие главных героев. У М.А. Булгакова введение карнавального элемента в театральное представление и сравнение великого бала у сатаны с массовым народным гулянием привносит в роман «Мастер и Маргарита» сатирический, иронический подтекст. Наличие этих элементов помогает осознать повседневность с ее бюрократией, ложью и преступным подбострастием к вышестоящим, и все предстает более опасным, чем мир, исполненный неприкрытого зла, в котором правит Воланд, князь тьмы.

Использованная литература:

*** (1968). Античная лирика (Вступительная статья С. Шервинского). В: *Библиотека всемирной литературы* (том 4). Изд-во «Художественная литература» / (1968). *Antichnaya lirika (Vstupitel'naya statya S. Shervinskogo)*. V: *Biblioteka vsemirnoj literatury* (tom 4). Izd-vo «Hudozhestvennaya literatura» (= *Антич. лир.*, 1968).

*** (1970). Античная драма (Вступительная статья С. Апта). В: *Библиотека всемирной литературы* (том 5). Изд-во «Художественная литература» / (1970). *Antichnaya drama (Vstupitel'naya statya S. Apta)*. V: *Biblioteka vsemirnoj literatury* (tom 5). Izd-vo «Hudozhestvennaya literatura» (= *Антич. др.*, 1970).

Gorlin, M. (1933). *N. V. Gogol und E. Th. A. Hoffmann*. Otto Harrassowitz Kommissions Verlag.

Бахтин, М.М. (1990). *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса* (2-е издание). Изд-во «Художественная литература» / Bahtin, M.M. (1990). *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura srednevekovya i Renessansa* (2-e izdanie). Izd-vo «Hudozhestvennaya literatura» (= Бахтин/Bahtin, 1990).

Булгаков, М.А. (1987). *Романы: Белая гвардия. Жизнь господина де Мольера. Театральный роман. Мастер и Маргарита* (Предисловие Е. Сидорова). Изд-во «Литература артистикэ» / Bulgakov, M.A. (1987). *Romany: Belaya gvardiya. Zhizn gospodina de Molera. Te-atralnyj roman. Master i Margarita* (Predislovie E. Sidorova). Izd-vo «Literatura artistike» (= Булгаков/Bulgakov, 1987).

Гофман, Э.Т.А. (1962). *Избранные произведения в 3-х томах* (том 2). Изд-во «Художественная литература» / Gofman, E.T.A. (1962). *Izbrannye proizvedeniya v 3-h tomah* (tom 2). Izd-vo «Hudozhestvennaya literatura» (= Гофман/Gofman, 1962).

Манн, Ю.В. (1988). *Поэтика Гоголя* (2-е издание, дополненное). Изд-во «Художественная литература» / Mann, Yu.V. (1988). *Poetika Gogolya* (2-e izdanie, dopolnennoe). Izd-vo «Hu-dozhestvennaya literatura» (= Манн/Mann, 1988).