e-ISSN 3060-5059
DOI: 10.67227

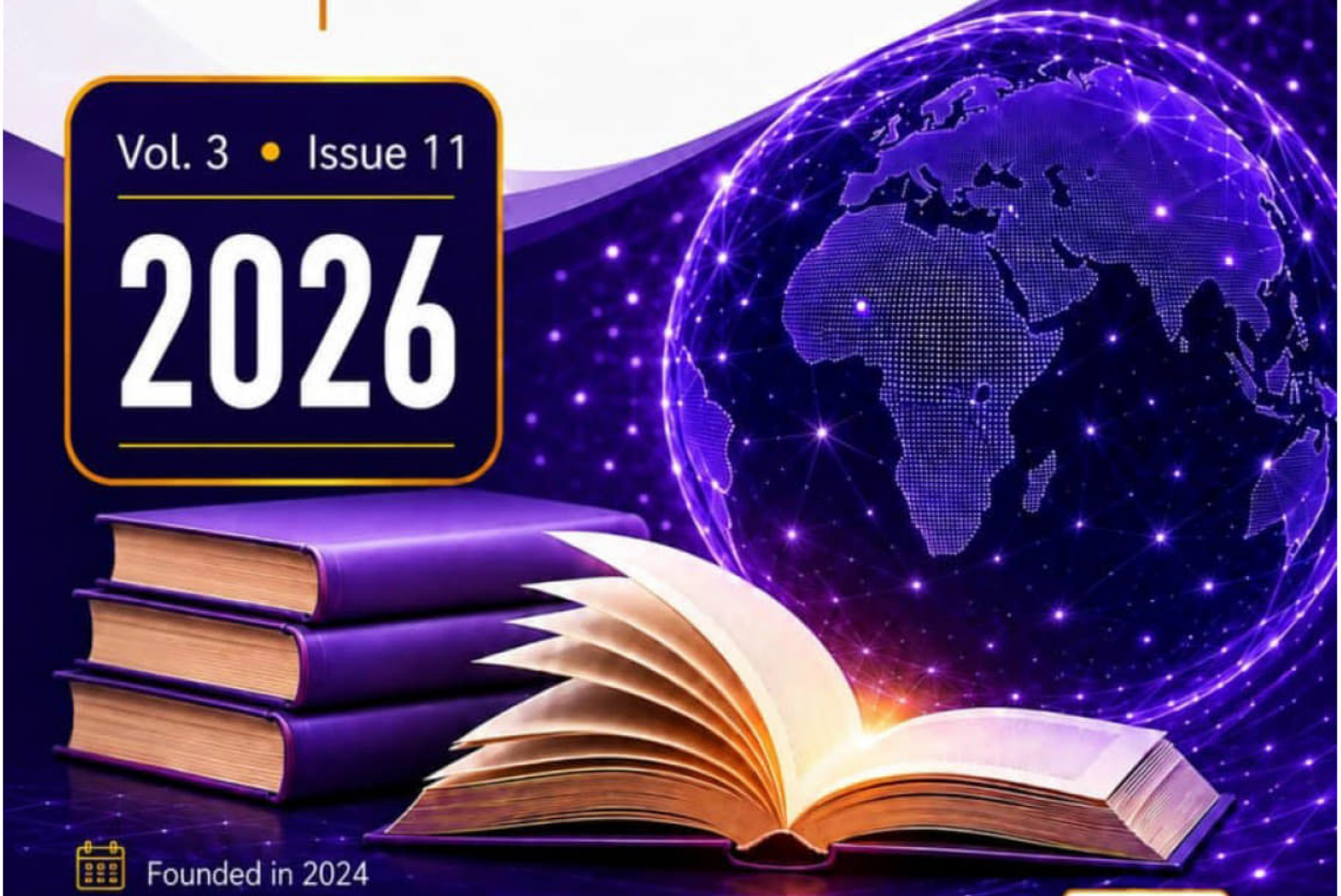
IJTIMOIY-GUMANITAR SOHADA ILMIY-INNOVATSION TADQIQOTLAR

ILMIY METODIK JURNAL

Scientific and Innovative Research in Social and Humanitarian Studies

Vol. 3 • Issue 11

2026



Founded in 2024

publishscience.uz | publish_science_journal@mail.ru

PEER REVIEWED • OPEN ACCESS

ISSN 3060-5059 (Online)
Article / Original paper https://doi.org/10.67227/6gxss491

N. V. GOGOL VA M. Y. SALTIKOV-SHEDRIN IJODIDA SATIRA BADIIY METOD SIFATIDA

Xudoyorova Muxlisa Xasanovna
Osiyo xalqaro universiteti, magistrant.
e-mail: mukhlisakhudoyorova@gmail.com **ORCID**: https://orcid.org/0000-0003-1137-3404

Annotatsiya.
Maqolada satira N. V. Gogol va M. Y. Saltikov-Shedrin ijodida badiiy metod sifatida tadqiq etiladi. “Revizor”, “O‘lik jonlar”, “Bir shahar tarixi” va “Janob Golovlyovlar” asarlari to‘qqizta mezon bo‘yicha qiyosiy tahlil qilinib, Gogol satirasi o‘quvchining o‘zini tanishiga, Saltikov-Shedrin satirasi esa tahliliy masofa va grotesk tiplashtirishga asoslanishi ko‘rsatib beriladi.
Kalit so‘zlar: satira, badiiy metod, grotesk, komiklik, ezop tili, parodiya, tiplashtirish, Gogol, Saltikov-Shedrin.

САТИРА КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТОД В ТВОРЧЕСТВЕ Н. В. ГОГОЛЯ И М. Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА

Худоёрова Мухлиса Хасановна
Азиатский международный университет, магистрантка.

Аннотация.
В статье исследуется сатира как художественный метод в творчестве Н. В. Гоголя и М. Е. Салтыкова-Щедрина. На основе девяти критериев проводится сравнительный анализ произведений «Ревизор», «Мёртвые души», «История одного города» и «Господа Головлёвы». Показано, что сатира Гоголя ориентирована на самопознание читателя и узнавание им собственных черт, тогда как сатира Салтыкова-Щедрина основывается на аналитической дистанции и гротескной типизации.
Ключевые слова: сатира, художественный метод, гротеск, комическое, эзопов язык, пародия, типизация, Гоголь, Салтыков-Щедрин.

SATIRE AS AN ARTISTIC METHOD IN THE WORKS OF N. V. GOGOL AND M. E. SALTYKOV-SHCHEDRIN

Xudoyorova Muxlisa Xasanovna
Asia International University, Master's Student.

Abstract.
The article examines satire as an artistic method in the works of N. V. Gogol and M. E. Saltykov-Shchedrin. A comparative analysis of The Government Inspector, Dead Souls, The History of a Town, and The Golovlyov Family is conducted according to nine criteria. The study demonstrates that Gogol's satire is oriented toward readers' self-recognition, encouraging them to identify their own characteristics in the depicted figures, whereas Saltykov-Shchedrin's satire relies on analytical distance and grotesque typification.
Keywords: satire, artistic method, grotesque, the comic, Aesopian language, parody, typification, Gogol, Saltykov-Shchedrin.

Введение. Сатира принадлежит к тем понятиям, которые обозначают одновременно жанровую традицию, восходящую к римской поэзии, и особый способ художественного освоения действительности. В русской литературе XIX века на первый план выходит второе значение. Сатира перестаёт быть только обличительным жанром и становится методом, то есть принципом отбора материала, построения образа и организации всей художественной системы произведения. Две вершины этого процесса связаны с именами Н. В. Гоголя и М. Е. Салтыкова-Щедрина.

Преемственность между ними очевидна и неоднократно описана. Щедрин вступил в литературу в эпоху, которую Н. Г. Чернышевский назвал гоголевским периодом русской литературы, и охотно вводил в свои циклы персонажей предшественников, как это было с грибоедовским Молчалиным. Однако преемственность не означает тождества. При общем предмете осмеяния, будь то бюрократическая Россия, помещичий быт или духовное оскудение человека, писатели строят сатирическое высказывание по разным законам. Для Гоголя смех оказывается путём к нравственному самоузнаванию. Для Щедрина он превращается в инструмент анализа социального механизма, который воспроизводит одни и те же формы власти и покорности.

Актуальность сопоставления определяется двумя обстоятельствами. Во-первых, понятие сатиры в современной науке пересматривается, и ряд исследователей предлагает понимать её не как жанр и не как разновидность комического, а как особую эстетическую модальность [12, с. 427]. Во-вторых, для узбекского литературоведения и преподавания русской литературы в Узбекистане гоголевская и щедринская традиции имеют национальное измерение. Освоение гоголевского опыта узбекскими писателями, в том числе через

переводы Абдуллы Кадыри и Абдуллы Каххара, сыграло заметную роль в становлении узбекской сатирической прозы [2].

Цель статьи состоит в том, чтобы выявить типологические различия сатиры как художественного метода у Гоголя и Щедрина и описать их в виде системы сопоставимых параметров. Для этого необходимо уточнить теоретическое содержание понятия сатирического метода, проанализировать сатирическую поэтику «Ревизора» и «Мёртвых душ», с одной стороны, и «Истории одного города», «Господ Головлёвых» и сказок — с другой, а затем свести результаты в типологическую модель. Новизна работы заключается в том, что сопоставление проведено не по отдельным приёмам, а по девяти параметрам, которые охватывают объект осмеяния, позицию читателя, тип комического, характер гротеска, сюжетную организацию, принцип типизации, речевые средства, способ выражения идеала и тип финала.

АНАЛИЗ ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДОЛОГИЯ

Классическое определение задачи сатиры в русской критике принадлежит Н. К. Михайловскому. По его словам, она состоит «в бичевании или осмеивании уклонения действительности от идеала» (цит. по [5, с. 8]). В этой формуле существенны два момента. Сатира предполагает идеал, даже если он не изображён прямо, и измеряет действительность расстоянием до него. Именно величина и характер этого расстояния, как будет показано ниже, различают Гоголя и Щедрина.

Типологию смеха, на которую опирается анализ, разработал В. Я. Пропп, выделивший насмешливый смех как основной и наиболее значимый для искусства вид, связанный с обнаружением скрытых недостатков [9]. М. М. Бахтин показал, что гоголевский смех уходит корнями в народную смеховую культуру с её амбивалентностью и праздничной вольностью и потому не сводится к обличению [1, с. 484–495]. Близкую мысль развивает В. И. Тюпа. В его концепции художественная сатира основана на совмещении позиций автора, героя и читателя, а её подлинная глубина раскрывается в бахтинской формуле «покаянное самоотрицание всего данного во мне» [12, с. 421–422]. Гоголь, по заключению исследователя, превратил сатиру из инвективы в «эстетическую модальность художественного письма» [12, с. 427].

Для изучения поэтики Гоголя основополагающими остаются работы Ю. В. Манна. Исследователь показал, что в «Ревизоре» действие строится на ошибке, порождённой страхом, и потому интрига приобретает «миражный» характер [7, с. 175], а сюжет, развивающийся из столкновения многих сил, несёт героя, «как поток щепку» [7, с. 176]. Б. М. Эйхенбаум на материале «Шинели» описал механизм гоголевского сказа, в котором комическая словесная мимика соединяется с патетической декламацией, и из этого соединения рождается гротеск [13, с. 306–326]. Стилевую природу гоголевской гиперболы и повтора исследовал А. Белый [3].

Щедриноведение выработало собственный понятийный аппарат. Д. П. Николаев обосновал понятие реалистического гротеска как принципа сатирической типизации, при котором фантастическое допущение служит обнажению реальной сущности явления [8]. А. С. Бушмин рассматривал художественный мир Щедрина как целостную систему, в которой публицистическая мысль и образная форма неразделимы [4]. В. Н. Виноградова на лингвистическом материале показала, как в щедринской сатире работают маски наивного рассказчика, номинации в кавычках и иронические переименования, через которые читатель восстанавливает истинный смысл явлений [5, с. 9–11]. Для анализа пародийной основы «Истории одного города» продуктивно определение Ю. Н. Тынянова, согласно которому в пародии «обязательна неувязка двух планов, смещение их» [11, с. 201].

Сопоставительные работы о Гоголе и Щедрине чаще всего фиксируют преемственность тем и типов либо сравнивают отдельные приёмы. Системного описания различий на уровне метода, то есть на уровне отношений между автором, героем и читателем, пока недостаточно. Этот пробел и определяет задачу настоящего исследования.

Под сатирическим методом в работе понимается не совокупность приёмов, а принцип, который связывает три уровня художественного целого. Аксиологический уровень определяет, что осмеивается и с позиции какого идеала. Коммуникативный уровень определяет, какое место в сатирическом высказывании отводится читателю, становится ли он объектом смеха, свидетелем или соучастником разоблачения. Поэтологический уровень охватывает конкретные средства, то есть гротеск, сюжетную организацию, способы типизации и речевые приёмы. Девять параметров сопоставления распределяются по этим уровням. Объект осмеяния, способ выражения идеала и тип финала относятся к аксиологическому уровню, позиция читателя и тип комического — к коммуникативному, характер гротеска, сюжет, типизация и речевые средства — к поэтологическому. Такое разграничение позволяет проверить гипотезу о том, что различия в приёмах у Гоголя и Щедрина производны от различий в установках.

Материалом послужили тексты Гоголя по Полному собранию сочинений в 14 томах [6] («Ревизор», первый том «Мёртвых душ», «Театральный разъезд после представления новой комедии», «Авторская исповедь») и тексты Щедрина по Собранию сочинений в 20 томах [10] («История одного города», «Господа Головлёвы», сказки). Использованы сравнительно-типологический и историко-литературный методы, структурно-семантический анализ образа и сюжета, а также элементы коммуникативного анализа, позволяющие описать распределение ролей между автором, героем и читателем. Единицей сопоставления выступает параметр сатирического метода. Всего выделено девять параметров, каждый из которых проверялся на материале произведений обоих писателей. При поиске литературы и подготовке текста статьи использовались инструменты искусственного интеллекта; полученные результаты проверены автором, который несёт за них ответственность.

ISSN 3060-5059 (Online)

ОБСУЖДЕНИЕ

Гоголь сам сформулировал исходную установку своей сатиры. В «Авторской исповеди» он писал, что в «Ревизоре» решился «собрать в одну кучу всё дурное в России, какое я тогда знал», чтобы «за одним разом посмеяться над всем» [6, т. 8, с. 440]. Существенна здесь не только широта охвата, но и способ её достижения. Уездный город лишён названия, его чиновники не имеют биографии за пределами пьесы, а сама коллизия ожидания ревизора задана заранее и не зависит от индивидуальной вины. Обобщение достигается сгущением, а не перечислением. Город становится моделью всей России, и зритель уже не может отнести увиденное только к другим.

Эту установку закрепляют эпиграф «На зеркало неча пенять, коли рожа крива» [6, т. 4, с. 5] и знаменитая реплика Городничего «Чему смеётесь? Над собою смеётесь!..» [6, т. 4, д. V, явл. VIII]. Реплика обращена в зал и разрушает рампу. Как показал В. И. Тюпа, в «Ревизоре» и «Мёртвых душах» снимается граница между объектом, субъектом и адресатом осмеяния [12, с. 420]. Зритель смеётся над Городничим и в момент смеха узнаёт себя, так что сатира становится актом самопознания. Отсюда принципиальное отсутствие в комедии положительного героя. Гоголь объяснял его тем, что единственным «честным, благородным лицом» пьесы был смех [6, т. 5, с. 169].

Механизм сюжета соответствует этой установке. Хлестаков никого сознательно не обманывает, его принимают за ревизора потому, что этого требует страх чиновников. Интрига, по определению Ю. В. Манна, оказывается миражной [7, с. 175], и события развиваются не по воле героев, а как стихийный поток [7, с. 176]. Сатирический эффект возникает из несоответствия между масштабом страха и ничтожеством его причины. Гротеск у Гоголя рождается, таким образом, внутри бытовой логики, без открытой фантастики, из самой алогичности обыденных отношений.

Принцип типизации у Гоголя индивидуален при всей широте обобщения. Хлестаков, Городничий, Чичиков, Ноздрёв обладают неповторимым речевым обликом, и именно поэтому их имена стали нарицательными, а слово «хлестаковщина» обозначает уже не персонажа, а тип поведения. Говорящие фамилии работают у Гоголя прежде всего через звук и экспрессию. Ляпкин-Тяпкин воспроизводит небрежность судейского дела самой звуковой формой фамилии, Держиморда превращает служебную функцию в прозвище, Сквозник-Дмухановский соединяет пронырливость с пустым надуванием. Оценка в таких именах присутствует, но она растворена в игре и не отменяет живого лица.

В «Мёртвых душах» тот же принцип развёрнут в эпическом масштабе. Галерея помещиков строится как ряд вариаций одного качества — омертвения души, и каждая вариация закреплена в вещном мире героя. Мебель Собакевича похожа на своего хозяина, запустение усадьбы Плюшкина повторяет запустение его внутренней жизни, приторная любезность Манилова растворяет всякую определённость. Деталь выполняет здесь ту роль, которую у Щедрина будет выполнять фантастическое допущение: она обнажает сущность без нарушения правдоподобия. Сатиру уравновешивает лирическое начало. Автор признаётся, что ему суждено смотреть на жизнь «сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слёзы» [6, т. 6, с. 134]. Смех и скорбь у Гоголя не противостоят друг другу. Они составляют две стороны одного взгляда, обращённого к человеку, который способен измениться.

Наблюдение Б. М. Эйхенбаума о том, что в «Шинели» гротеск возникает из столкновения игрового сказа и патетической декламации [13, с. 306–326], можно распространить на сатирическую поэтику Гоголя в целом. Его смех постоянно переходит в сострадание, а осмеяние — в проповедь. Поэтому, по замечанию В. И. Тюпы, гоголевский смех неантагонистичен, в отличие от публицистической насмешки [12, с. 423]. Немая сцена в финале «Ревизора» переводит действие из социального плана в план суда над человеком, и исследователь справедливо указывает на её сакральный подтекст [12, с. 423].

Щедрин принимает от Гоголя широту обобщения, но меняет его направление. В «Истории одного города» объектом сатиры становится уже не человек, узнающий себя, а механизм власти и покорности, воспроизводящий себя из поколения в поколение. Форма летописи выбрана не случайно. Глуповский архивариус излагает чудовищные события тоном благоговейного усердия, и между этим тоном и сутью описываемого возникает та «неувязка двух планов», которую Ю. Н. Тынянов считал обязательным признаком пародии [11, с. 201]. Пародируется не только летописный стиль, но и сама идея исторического повествования, оправдывающего любую власть.

Принцип гротескной типизации предельно ясен в главе «Органчик». В голове градоначальника Брудастого вместо мозга помещается механизм, исполняющий две «пьесы»: «разорю!» и «не потерплю!» [10, т. 8, с. 280–291]. Фантастическое допущение здесь не украшает повествование, а работает как аналитическое средство. Оно доводит до буквальности то, что в действительности существует скрыто, а именно начальственную волю, сведённую к двум окрикам. Характерно, что фантастика у Щедрина получает почти техническое объяснение, ведь испорченный органчик чинит органных дел мастер Байбаков. Д. П. Николаев называет такой гротеск реалистическим, поскольку его условность служит обнажению реальной сущности [8]. Тот же принцип определяет «Опись градоначальникам» [10, т. 8, с. 277–279], где биографии правителей сжаты до абсурдных формул, и финальную главу с образом Угрюм-Бурчеева, превращающего город в казарму, и с таинственным «оно», после которого история прекращает своё течение [10, т. 8, с. 397–423].

Существенное отличие Щедрина от Гоголя состоит в том, что объектом сатиры становится не только власть, но и сами управляемые. Глуповцы образуют коллективного героя летописи, и их долготерпение, покорность и готовность принять любого градоначальника изображены с не меньшей беспощадностью, чем

самодурство правителей. В главе «Голодный город» народное бедствие встречено сначала долгим терпением и надеждой на начальство, а когда терпение иссякает, гнев глуповцев обрушивается не на виновника беды, а на беззащитную жертву [10, т. 8, с. 306–317]. В главе «Войны за просвещение» насильственное внедрение градоначальником Бородавкиным горчицы и прочих новшеств превращает саму идею просвещения в карательную экспедицию [10, т. 8, с. 333–352]. У Гоголя народ остаётся за пределами сатирического поля и связывается с лирическим образом Руси в финале поэмы. У Щедрина он входит в это поле, потому что сатира направлена на систему отношений, а система включает обе стороны.

В отличие от гоголевского зрителя, щедринский читатель не призван узнавать себя в градоначальнике. Он поставлен в позицию аналитика, расшифровывающего иносказание. Этому служит эзоповская манера, которую сам Щедрин связывал с цензурными условиями, но считал небезвыгодной, поскольку она заставляет писателя отыскивать особенно выразительные черты и делает его намерения общедоступными [5, с. 8–9]. Маска наивного рассказчика, ирония номинаций, эвфемизмы вроде «вразумления», за которыми угадывается насилие, создают дистанцию между текстом и его истинным смыслом [5, с. 9–11]. Сатирическое понимание достигается здесь не самоузнаванием, а разоблачающим чтением.

«Господа Головлёвы» показывают, что щедринская сатира способна приобретать трагическое звучание. Порфирий Головлёв, известный в семье под именами Иудушки, кровопивушки и откровенного мальчика [10, т. 13, с. 5–263], воплощает пустословие как форму духовной смерти. Сатирический метод соприкасается здесь с гоголевским изображением мёртвой души, но приходит к иному итогу. Гоголь оставлял своим героям возможность возрождения и задумывал её как сюжет следующих томов поэмы. Щедрин доводит распад до конца и лишь в позднем проблеске совести героя обозначает утраченную человеческую меру.

Сказки Щедрина завершают эволюцию метода. Зоологическая аллегория, восходящая к басенной традиции, обобщает социальные типы до степени пословицы. Премудрый пискарь, медведи на воеводстве, карась-идеалист становятся не столько персонажами, сколько формулами общественного поведения. Аллегория у Щедрина не скрывает смысл, а, напротив, делает его общедоступным, и в этом проявляется та небезвыгодность эзоповского языка, о которой писал сам сатирик [5, с. 8–9].

РЕЗУЛЬТАТЫ

Сопоставление позволяет свести различия в типологическую модель, представленную в табл. 1.

Таблица 1

Типологическая модель сатирического метода Н.В.Гоголя и М.Е.Салтыкова-Щедрина

Параметр	**Н.В.Гоголь**	**М.Е.Салтыков-Щедрин**
1. Объект осмеяния	Нравственное омертвение человека, пошлость обыденного существования	Механизм власти и массовой покорности, воспроизводящий себя во времени
2. Позиция читателя	Самоузнавание, снятие границы между зрителем и героем [12; с. 420]	Аналитическая дистанция, расшифровка иносказания [5; с. 9–11]
3. Тип комического	Синтез юмора и сатиры, “видный миру смех” и “незримые, неведомые ему слёзы” [6; т. 6, с. 134]	Сарказм, обличительная насмешка
4. Гротеск	Вырастает из алогизма быта, без открытой фантастики	Фантастическое допущение как средство анализа [8]
5. Сюжет	Миражная интрига, комедия ошибки [7; с. 175]	Пародийная летопись, цикл эпизодов [11; с. 201]
6. Типизация	Индивидуальный характер, ставший нарицательным	Функциональный и собирательный тип (градоначальник, глуповцы)
7. Речевые средства	Сказ, словесная мимика, говорящие фамилии [13]	Эзопов язык, иронические номинации, эвфемизмы [5; с. 10-11]
8. Выражение идеала	Смех как “честное лицо” пьесы, лирические отступления [6; т. 5, с. 169]	Идеал дан через масштаб отрицания [5; с. 8]
9. Финал	Немая сцена, нравственный суд [12; с. 423]	“Оно”, прекращение истории [10; т. 8, с. 397-423]

Модель показывает, что различие между писателями проходит не по линии приёмов, которые во многом общи (гипербола, говорящие фамилии, гротеск), а по линии коммуникативной установки. Гоголь строит сатиру как высказывание, включающее читателя в число осмеиваемых. Щедрин строит её как высказывание, выводящее читателя из числа осмеиваемых и делающее его соучастником разоблачения. Первое соответствует нравственно-религиозной программе Гоголя, для которого цель смеха заключается в исправлении человека. Второе соответствует социально-аналитической программе Щедрина, для которого смех служит средством осознания устройства общества.

Второй результат касается природы гротеска. У обоих писателей гротеск обнажает сущность явления, но

ISSN 3060-5059 (Online)

достигается это разными средствами. Гоголевский гротеск имманентен быту. Он возникает тогда, когда обычный порядок вещей доведён до своего логического предела, как в истории Хлестакова, которого чужой страх превращает в ревизора. Щедринский гротеск трансцендентен быту. Он открыто вводит невозможное — органчик в голове или фаршированную голову градоначальника Прыща [10, т. 8, с. 277–279] — и через невозможное объясняет возможное. Можно сказать, что Гоголь показывает фантастичность реальности, а Щедрин — реальность фантастики.

Как общие приёмы реализуются в двух поэтиках, показывает табл. 2.

Таблица 2

Реализация общих приёмов в сатирической поэтике Н.В.Гоголя и М.Е.Салтыкова-Щедрина

Приём	**Н.В.Гоголь**	**М.Е.Салтыков-Щедрин**
Гипербола	Субъективная, исходит от персонажа: “тридцать пять тысяч одних курьеров” [6; т. 4, д. III, явл. VI]	Повествовательная, характеризует систему: судьбы правителей в “Описи градоначальникам” [10; т. 8, с. 277–279]
Говорящие имена	Звуковая игра и экспрессия: Ляпкин-Тяпкин, Держиморда, Сквозник-Дмухановский	Прямая оценка: Угрюм-Бурчеев, Перехват-Залихватский, Прыщ
Деталь	Вещь повторяет хозяина (мебель Собакевича, усадьба Плюшкина)	Деталь доведена до символа (органчик, фаршированная голова)
Фантастика	Необъяснённая, сохраняющая тайну (“Нос”)	Рационализированная, технически мотивированная (мастер Байбаков)
Пародия	Литературный штамп в устах героя (Хлестаков как автор “Юрия Милославского”)	Пародия на летопись и казённый документ (“Оправдательные документы”) [10; т. 8, с. 424-434]
Речевая характеристика	Сказ с мимико-артикуляционной игрой [13; с. 306-326]	Пустословие Иудушки, эвфемизмы и иронические переименования [5; с. 11]

Данные табл. 2 позволяют уточнить наблюдение о различии установок. Гипербола у Гоголя чаще всего субъективна. Её создаёт сам персонаж, как Хлестаков с его «тридцатью пятью тысячами одних курьеров», и она характеризует говорящего. У Щедрина гипербола принадлежит повествованию и характеризует систему. Говорящие фамилии у Гоголя построены преимущественно на звуковой игре и экспрессии (Ляпкин-Тяпкин, Держиморда), щедринские же прямо выражают оценку (Угрюм-Бурчеев, Перехват-Залихватский). Фантастическое у Гоголя остаётся необъяснённым, как в «Носе», где рассказчик сам признаёт непостижимость случившегося, тогда как у Щедрина оно рационализировано и почти технически мотивировано. Иначе говоря, гоголевская сатира сохраняет тайну человека, а щедринская стремится к полной прозрачности общественного механизма.

Третий результат относится к функции идеала. По формуле Н. К. Михайловского, сатира измеряет действительность степенью её отклонения от идеала [5, с. 8]. У Гоголя это расстояние преодолимо, поэтому рядом с осмеянием возникает лирика, а смех получает статус положительного героя [6, т. 5, с. 169]. У Щедрина расстояние так велико, что идеал не может быть изображён внутри художественного мира и присутствует лишь как мера отрицания. Отсюда различие финалов. Немая сцена «Ревизора» означает суд, который совершается над человеком и обращён к его совести [12, с. 423]. Апокалиптическое «оно» в «Истории одного города» означает катастрофу системы, неспособной измениться изнутри [10, т. 8, с. 397–423].

Распределение параметров по трём уровням подтверждает исходную гипотезу. На аксиологическом уровне различие сводится к расстоянию до идеала, преодолимому у Гоголя и непреодолимому внутри художественного мира Щедрина. На коммуникативном уровне оно выражается в противопоставлении включения читателя в художественный мир и его аналитического отстранения. Различия поэтологического уровня, то есть имманентный или трансцендентный гротеск, миражная интрига или пародийная летопись, индивидуальный или функциональный тип, оказываются следствием различий на двух первых уровнях. Иными словами, приём у обоих сатириков вторичен по отношению к установке, и сходство приёмов не должно заслонять различия методов.

Наконец, сопоставление проясняет характер преемственности. Щедрин наследует у Гоголя не столько отдельные типы, сколько сам принцип обобщения, позволяющий через уездный город или вымышленный Глупов изобразить всю страну. Однако обобщение получает у него иную опору — уже не нравственную психологию личности, а социальную функцию. В этом смысле Щедрин доводит до логического завершения возможность, намеченную у Гоголя в «Повести о капитане Копейкине» и в образе «значительного лица» из «Шинели», где человек почти растворён в должности.

Полученная модель имеет и практическое значение. Она помогает объяснить, почему гоголевская традиция в узбекской литературе в значительной мере связана с сатирической прозой малых форм и гиперболой, восходящей одновременно к народному юмору и к Гоголю [2]. При преподавании русской

ISSN 3060-5059 (Online)

литературы узбекоязычной аудитории сопоставление по параметрам удобно тем, что переводит разговор о сатире из области оценок в область анализа и позволяет соотносить русскую и национальную сатирические традиции на единых основаниях.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведённый анализ позволяет сделать ряд выводов. Сатира у Гоголя и Щедрина выступает не набором приёмов, а художественным методом, который определяет отбор материала, построение образа и сюжета, отношения между автором, героем и читателем. Общий арсенал средств, включающий гиперболу, гротеск, говорящие имена и пародию, не отменяет принципиального различия коммуникативных установок.

Гоголевская сатира построена на самоузнавании. Она снимает границу между зрителем и героем, превращает смех в путь нравственного очищения и уравновешивает осмеяние лирикой. Её гротеск вырастает из алогизма быта, а интрига имеет миражный характер. Щедринская сатира построена на аналитическом дистанцировании. Она делает читателя соучастником разоблачения, использует эзопов язык, пародию и открытую фантастику как средства анализа общественного механизма и выражает идеал через масштаб отрицания.

Предложенная модель, включающая девять параметров, может служить основой для дальнейших сопоставительных исследований, в том числе изучения рецепции гоголевской и щедринской традиций в узбекской сатирической литературе, а также для разработки методики преподавания русской классики в вузах Узбекистана.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бахтин М. М. Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура) // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. – Москва: Художественная литература, 1975. – С. 484–495.

2. Бегжанова М. А. Проблемы освоения традиций Н. В. Гоголя в узбекской советской литературе: дис. … канд. филол. наук: 10.01.03. – Ташкент, 1983. – 197 с. – URL: https://www.dissercat.com/content/problemy-osvoeniya-traditsii-nv-gogolya-v-uzbekskoi-sovetskoi-literature.

3. Белый А. Мастерство Гоголя: исследование. – Москва; Ленинград: ОГИЗ; ГИХЛ, 1934. – 324 с.

4. Бушмин А. С. Художественный мир Салтыкова-Щедрина: избранные труды. – Ленинград: Наука, 1987. – 365 с.

5. Виноградова В. Н. Языковая картина мира в сатире М. Е. Салтыкова-Щедрина // Словообразование. Стилистика. Лингвистическая поэтика: сборник научных статей, посвящённый юбилею В. Н. Виноградовой / под ред. Н. А. Николиной, З. Ю. Петровой, Н. А. Фатеевой. – Москва: Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН, 2024. – С. 8–16. – URL: https://ruslang.ru/sites/default/files/doc/vinogradova_anniv/1-vinogradova.pdf.

6. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: в 14 т. – Москва; Ленинград: Издательство АН СССР, 1937–1952. – URL: http://feb-web.ru/feb/gogol/texts/ps0/ps8/ps8-432-.htm.

7. Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. – 2-е изд., доп. – Москва: Художественная литература, 1988. – 413 с.

8. Николаев Д. П. Сатира Щедрина и реалистический гротеск. – Москва: Художественная литература, 1977. – 358 с.

9. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. – Москва: Искусство, 1976. – 183 с.

10. Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений: в 20 т. – Москва: Художественная литература, 1965–1977. – URL: https://rvb.ru/saltykov-shchedrin/01text/vol_08/01text/0231-0245.htm.

11. Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – Москва: Наука, 1977. – С. 198–226.

12. Тюпа В. И. Сатирический дискурс Гоголя // Analysieren als Deuten: Wolf Schmid zum 60. Geburtstag / hrsg. von L. Fleishman, Ch. Gölz, A. A. Hansen-Löve. – Hamburg: Hamburg University Press, 2004. – P. 417–427. – URL: https://hup.sub.uni-hamburg.de/oa-pub/catalog/download/89/chapter-22/409?inline=1.

13. Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б. М. О прозе: сборник статей. – Ленинград: Художественная литература, 1969. – С. 306–326. – URL: https://www.ruthenia.ru/volsky/etc/eichen-2.doc.