

## **ТИПОЛОГИЯ И ФУНКЦИИ ГРОТЕСКНЫХ ФОРМ В МИСТИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ ЮРИЯ ЮРКУНА**

*Досліджується типологія форм гротеску та їх роль у створенні художньої картини світу містичної й інфернальної прози Юрія Юркуна. Доведено, що на тлі різноманітних гротескних форм і модифікацій в містичних оповіданнях Юркуна домінують прояви карнавального, романтичного й модерністського гротеску.*

*Ключові слова:* Ю. Юркун, гротеск, містика, онірична поетика, двійництво.

Петербургский писатель и художник Юрий Юркун (Иосиф Иванович Юркунас, 1895–1938), участник группы эмоционалистов (1921–1925), свой первый роман „Шведские перчатки” опубликовал в 1914 г., а последний сохранившийся рассказ – в 1923 г. Гротеск стал одной из ярких составляющих поэтики Юркуна, связанных с образным выражением глубинных экспрессивно-смысловых пластов его прозы. Цель предлагаемой статьи – выявление типологии гротескных форм и их функций в мистической и инфернальной „малой прозе” Юркуна: в рассказах „Клуб благотворительных скелетов”, „Красный жук”, „Петрушка”, „Повесть о многомиллионном наследстве. Сон”, а также в произведениях, вошедших в книгу „Рассказы, написанные на Кирочной ул., в доме под № 48” (1916): „Побрякушка”, „Неизвестная машина”, „Двойник”, „Стелло Курти”, „Последние ноты певицы Арто”.

Новелла Юркуна „Красный жук” (1915) создана под влиянием „Трильби” (1894), известного романа английского писателя и художника Дж. Дю Морье (под воздействием „Трильби” написан и знаменитый готический роман Г. Леру „Призрак Оперы”, 1910). Главный персонаж новеллы Юркуна навеян образом загадочного музыканта и гипнотизера Свенгали, который делает очаровательную модель Трильби О’Фералл знаменитой певицей. В новелле „Красный жук” таинственный музыкант Свенгали выступил с импровизациями на вечере старинной музыки и покориł столичную публику своей феерической игрой. И музыка, и облик „великого музыканта” – демоничны, инфернальны. По отзывам лучших композиторов, в его потрясающей музыке слышен „какой-то демонизм, гений не от Бога” [9, с. 385], „магические фокусы” и фейерверки. Свенгали говорит и пишет „о городе, прокопченном фабричными трубами”, „о любви к медузе” [9, с. 391], вместо нот записывает свои произведения особенными знаками с изображениями черных чертиков, которые никто не может разобрать. Настолько же демоничен и гротескный облик Свенгали, высокого, сильного, с черной включенной бородой и „неописуемой странности” страшными глазами: „Когда он глядел обычно, они светились просто гипнотическим блеском гениального человека”, но при наклоне головы его глаза чудесно

опрокидывались книзу и открывали „белки ярко-зеленой эмали” [9, с. 387]. По мнению композитора Вольтова, Свенгали – приверженец дьявола, именно от него он получил власть, славу, „магические фокусы”. В комнате Свенгали висит огромный плакат, на котором „намалеван с декадентским пошибом огненными красками большой дьявол, оскаливший большие, того же огненного цвета зубы” [9, с. 389]. Булавка с красным эмалевым жуком, символ чистой любви Берты (дочери Вольтова), подчеркивает цинизм и балаганность образа Свенгали: он носил ее „для маскарада”.

„Дьявол в лице великого фокусника Свенгали” искушает Вольтова и тот предаёт свои идеалы, выгоняет дочь. Лунными ночами ему стали мерещиться притаившиеся на крыше террасы „в темноте за дымовыми трубами черти в цилиндрах, с перстнями, усыпанными алмазами, с тростями о золотых набалдашниках” [9, с. 391]. Уродливая внешность Вольтова (длинные острые ногти, „безобразная голова с совершенно лысым черепом” [9, с. 386]) говорит о демонических метаморфозах, произошедших с некогда добропорядочным, счастливым музыкантом. Но „дьявол подтрунивает и над своими приверженцами”: „Во вторник г. Свенгали начал увертюру к своей самой зловещей опере „Экстазу медузы”, наметил первый хор, а около полуночи, когда вернулся с концерта и расположился в глубоком кресле, огненный черт с плакатного рисунка сошел и задушил его. <...> его нашли в ужасном виде с распоротыми щеками, в разорванной сорочке и с вылезшими из орбит глазами, которые были удивительно странными и поразили весь ученый мир ярко-зеленой окраской белков” [9, с. 392]. Накануне своей смерти Вольтов предсказал, что в честь Свенгали дьявол взорвет военный пороховой погреб. Так и произошло: пороховой погреб был взорван, а безумец и романтик Вольтов умер, рассказав господину Н., одному из руководителей новой школы в музыке, о своих демонических соблазнах и дьявольском искушении.

Помимо inferнальных мотивов, трагических и мрачных, мистическая новелла Юркуна обладает и другими приметами романтического гротеска: она содержит мотив страдания человека-куклы (восковой куклы) и мотив безумия, связанные с образом Вольтова. Старый композитор после известия о смерти его дочери Берты сходит с ума (по настоянию Свенгали). Мотив безумия, впрочем, не лишен ироничной, пародийной нотки. В газете сообщили о том, что на Литейном проспекте задержан „сошедший с ума сэндвич”, который после каждого абсурдного монолога выкрикивал полные смысла слова: „Великий Свенгали дает второй концерт и на нем будут присутствовать светлые ангелы”. В „примечании редакции” говорилось: „Последнее нас наталкивает на мысль, что перед нами только хитрая реклама наглых футуристов” [9, с. 390].

В рассказах Юркуна „Побрякушка” и „Клуб благотворительных скелетов” inferнальная тематика и готический, макабрический гротеск поданы не трагично, а комично, пародийно, карнавальным. Мистическая тема „жизни после смерти” оригинально решается в „Клубе

благотворительных скелетов” (1915), где изображено благотворительное общество, участниками которого были умершие люди-скелетики. Перед нами – модификация мениппеи (термин М.М. Бахтина), жанровая форма комического рассказа-гротеска, в котором гротескная картина мира конкретизирована гротескными образами персонажей, их гротескными характеристиками, портретами, деталями, стилем, гротескно-абсурдными ситуациями.

В рассказе „Побрякушка” изображен „не хитрый, не сложный” бес (в духе народной демонологии, карнавальная трактовка), искуситель женских сердец, в котором старики и старухи без труда опознали дьявола. Его внешний вид – комически-гротескный: „Рыжей с малиновым от темноты оттенком была его кривая борода, скошенные циничным лукавством гадко-прегадко глядели его глаза, сильно он был горбатым, сильно хромал”; „Хромой попрыгал, повизжал в чудесное создание своих рук и, поведя таинственно гадкими косыми буркалами, заковылял к концу деревни, туда, где заходило солнце. От хромой ноги под ним подымалась такая пыль, что старухи молодухам неоспоримым старались доказать его происхождение.

– То дым, то дым! – шамкали они” [9, с. 288–289]. Слепящая глаза „пестротой цветов, золота и серебра, неописуемой красоты побрякушка” заливалась и трещала в руках рыжебородого, заставляя беспокойно „гарцевать чувства и мысли” женщин. Крашенные стекла инструмента переливались „в видениях молодух”, щемя сердца любовью к владельцу побрякушки. Благодаря „магическому инструменту” женщины, кто помоложе, не спали всю ночь, ожидая нового появления „рыжебородого красавца”; в их искаженном восприятии „его малиновая борода – ну, точно украшением была к волшебной игрушке, а глаза, ну вточь цветные стекла!” Наутро, когда отцы и мужья были на работе, рыжебородый снова пришел с востока, а через девять месяцев „родились у молодух черненькие с рожками и копытцами” [9, с. 288–289].

Хромой, кривой „не хитрый” черт с его нехитрым магическим инструментом для соблазна молодых женщин (как и другие образы уродов, карликов, горбунов из прозы Юркуна) – персонаж традиционный, балаганный, характерный для гротеска в его „низовых” формах. Героя „Побрякушки” характеризует и карнавальная мотив переодевания, маскировки: „в манишке при галстукке, съехавшем под левое ухо, и пиджачной паре немудреного закройщика, да манжетах с запонками крупной жести легче было признать его за переодетого немецкого солдата” [9, с. 288]. Как многие другие персонажи средневековых дьяблерий, смеховых загробных видений, пародийных легенд, герой „Побрякушки”, говоря словами М.М. Бахтина, – „смешное страшилище”, „представитель материально-телесного низа” [1, с. 49].

Гротескная острота мироощущения [8, с. 160], гротескно-карнавальная персонажи преобладают и в графических работах Юркуна, о которых вспоминала художница О.Н. Гильдебрандт-Арбенина: „Живопись его – в эфире и эфирна, будто вовсе невесома: игра зайчиков, переливы радужных брызг, веселые, весенние миражи, танцующие –

гротесковые или лирические – воплощенные в фигурок, чувства человеческие, сматериализовавшиеся в вербных чертиков – „мечты управхоза”, – в современных нимф – „мечты художника”, – огромный светлый рой очень реальных нереальных существ, которых никак нельзя назвать „нечистью”, потому что они посверхземному чисты и, несмотря на вечные плутни и будни, почти непорочны” [2, с. 190].

Образы театрально-балаганных персонажей не только в карнавальном, но и в трагическом обличье представлены в позднем рассказе „Петрушка” (1921). Автор описывает здесь магический сеанс „гадания в зеркало”. „Из фантастической туманности зеркала” всплывают то лирические, то гротескные сцены, при этом гротеск уравнивает поэтичные картины и восторженную экзальтацию участника мистического сеанса. На смену „музыке райского сквозняка Дебюсси” и чудесным, сказочным видениям в зеркале (летающим тройкам с развивающимися гривами, с летучим грохотом игрушечных бубенчиков, оглушившим сердце) приходят гротескно-трагические реалии из петроградской пореволюционной жизни: „костры за решетками”, ветер, метель, „вьюга с остервенелым шипением и ревом”, босяк-пролетарий, „чудовищная проститутка” „с невероятной образиной”. „Обгорелую морозами образину несет к костру и чудовищная проститутка... Сиплый голос и... Свист, вой, какая сирена метели закружила, оглушила сердце и разум!

Сердце, – как на колу мочало посреди пустынейшего двора. Треплют его вьюги, тянет ветер, а оно все болтается и не сорвется.

– Мама, мама. – Кричит ветер... Русский ветер. Какая у тебя мама, в...к. Была ли? Может быть, та же проститутка с невероятной образиной. Слава Богу, все-таки мама, не с воздухом же я взялся?” [9, с. 432].

Чудовищный, уродливый образ падшей женщины-матери – своеобразное порождение иррациональной действительности, порождение подсознательных страхов и ужасов, навеянных войной, разрухой, всей сложной, неустроенной российской жизнью конца 1910 х – начала 1920-х гг. Вероятно, тератологический образ проститутки гротескно олицетворяет мать босяка-пролетария, а вместе с ним – мать всей осиротевшей, бездомной босяцко-пролетарской России.

Далее в зеркале появляется изображение театрально-балаганного представления, в котором чередуются захватывающее дух выступление балерины и гротескно-комические сцены с участием карикатурных персонажей: купца „с рылом морского черта”, босяка (в роли трикстера) с его петрушечьим писком, раешника, Петрушки („выползает оборванный с синим, малиновым и зеленым лицом раешник. Поставил одну ногу на плешь бородатому карлику” [9, с. 433]; „из-за кулис появляется огромное лакированное деревянное лицо „Петрушки”. Превосходящий всякую карикатурность нос не то шведа, не то англичанина” [9, с. 437] и т. д.). Гротескны и другие ярмарочные фигуры, например, жена директора театра – „кассирша с большим ридикюлем, необыкновенной приземистости, как и брюнетистости женщина” [9, с. 437] и ее любовник-плотник. Трагический и карнавальный гротеск, эксцентрично-буффонные стихи раешника служат в рассказе неким противовесом для

фантастически-чудесных, одухотворенных картин на тему „таинственнейшего из таинственных – блеска искусства” (Лой Фуллер в танце „серпантин”, танец и облик Тамары Карсавиной, лица девушек у „райского Островского” и П. Федотова). Контрастные сочетания и чередования сцен и персонажей подчинены правилу музыкальной композиции, о котором писал в те же годы друг Юркуна М. Кузмин в рецензии на постановку комедии „Двенадцатая ночь” [5, с. 553].

Рассказы Юркуна из эмоционалистского альманаха „Абракасас”: „Петрушка”, „Игра и игрок”, „День в балетном училище”, „Повесть о многомиллионном наследстве. Сон” являются главами неоконченного романа „Туман за решеткой” (другой вариант названия – „Туманный город”), который, по мнению М. Кузмина, „больше всего имеет общего, конечно, с произведениями Клингера. Это ново и замечательно” [5, с. 374]. В.К. Кондратьев так охарактеризовал прозу Юркуна начала 1920-х гг.: „Это впечатление сновидения или гипноза, которое создают последние по времени из дошедших до нас рассказов, объясняет имеющееся упоминание о „сюрреальных” текстах Юркуна” [4, с. 13].

Исследователь постмодернистского гротеска Н.Ю. Невярович, рассматривая поэтику „сна-смерти” в романе Д. Липскерова „Последний сон разума”, предлагает новую дефиницию – „онирический гротеск, актуализирующий процессы подсознания, порывающий с причинно-следственными связями мышления, причудливо контаминирующий живое и неживое, разноприродные части тела в единое целое; играющий со временем и пространством, другими словами, – складывающий причудливо-странные узоры из фрагментов разрушающегося мира. <...> В онирическом пространстве сна, свободном от жесткого контроля разума, человеческие страхи, фобии, комплексы, тревоги и страсти в карнавальных образах-эквивалентах реконструируют действительность по своим, „перевернутым”, законам подсознания” [6, с. 110].

По средневековой традиции, мистика, фантастика, гротеск нередко вводятся в прозу Юркуна благодаря поэтике сна. К примеру, в рассказе середины 1910-х гг. „Серебряное сердце” говорится о снах ребенка, пережившего потрясение и тяжелую утрату: „Снилось после Михаилу, как падало сердце, он летит за ним в воду, вода страшная, головы с зелеными ртами вылазят оттуда” [9, с. 265]. Онирический стиль и хронотоп, нарушение причинно-следственных, логических связей, игра со временем и пространством ощущаются в произведениях эмоционалистов, опубликованных в альманахе „Абракасас” (1922–1923): в рассказах Юркуна „Петрушка”, „Игра и игрок” (и в более раннем рассказе „Последние ноты певицы Арто”), в повестях К. Вагинова „Звезда Вифлеема” и „Монастырь Господа нашего Аполлона”, в пьесе С. Радлова „Убийство Арчи Брейтона” и др.

„Повесть о многомиллионном наследстве” (1921) Юркуна имеет подзаголовок „Сон”, но она более традиционна по методу письма. Образы ее главных героев – старичка-миллионера и его „вертлявого” секретаря-циника – причудливо совмещают в себе живое и мертвенное, человеческое и бесчеловечное, создавая впечатление от всего

происходящего как „сна-смерти”. Гротескный облик старичка-марионетки является вариацией известных по немецкой романтической литературе людей-марионеток, кукол, автоматов, имеющих отношение к дихотомии живого и мертвого: „лицом он похож на Победоносцева при смерти, а может быть, уже и умершего”, „как ходит у него ходуном челюсть или как внезапно некстати подгибаются коленки, после чего ручонки, высохшие, не то как у ребенка, не то как у марионетки в беспомощности встряхиваются и долго потом кажется, что сами по себе болтаются” [9, с. 449], „старик как демонстрируемый попугай, или кукла у чревоушателя, разом закричал и заболтал ручками” [9, с. 451], „забрав высокопревосходительную куклу под мышки, – (старичок, верно, высохший, совсем был легкий. А может быть, это и была настоящая кукла)” [9, с. 452] и т. д. В образе старичка, по М.М. Бахтину, по-своему реализован „гротескный мотив трагедии куклы” [1, с. 49].

Присутствуют в „Повести” элементы карнавального, балаганного гротеска („Старик по-петрушечьи скрипучим голосом рассказывает неизвестно кому” [9, с. 449]) и стилевой гротеск – в речи старичка, например, в его сравнительной характеристике литературы первой половины XIX в. и „нового искусства”: „Великое у них, у подлецов, искусство было! Всякому скажу, что великое. А теперь что пошло. Тьфу, тьфу... Падаль. Хуже даже падали. Дергаденты какие-то пошли и мордобисты. <...> Бльбомбольты, Чеховские, Дрюсовы и Достоевские какие-то. Вот то ли дело наши были, в наше время: Константин Масальский, Кукольник, И. Лажечников, – и до сих пор читают еще” [9, с. 450].

Тема „сна-смерти” совсем иначе реализуется в раннем рассказе „Стелло Курти” (1913). Герою рассказа Онуфрию Степановичу Владимирову после знакомства с итальянским художником Стелло Курти приснился „кошмарный сон”: летящий быстрее вихря поезд, падение с крыши паровоза и ужасная гибель Стелло, раздавленного колесами. С тех пор страшный сон (который казался ему вещим) и безумный страх перед возможной смертью друга стали преследовать Владимирову; его психика не выдержала и он покончил с собой. Сон, вселяющий в персонажа мистический ужас, выявляет комплекс психоаналитических мотивов, объясняющих подсознательные страхи и желания героя. Безумные переживания в связи с отсутствием и отъездом друга искажают мировосприятие Владимирову, деформируя его по законам ужасного сна или горячечного бреда. Герой рассказа склонен думать, что все, увиденное им во сне, произойдет или уже происходит наяву, сновидение размывает границы реальности и кошмарной фантазмагии. Владимиров видит изувеченного Стелло, горящие здания, падающие строения, которые привиделись ему в том страшном сне, слышит „адский грохот” или неестественную тишину: „В ожидании лекарства Владимиров сидел спокойно; ему казалось, был в комнате дым, падали постройки, шума Онуфрий не слышал, но постройки так реально горели, так по-настоящему падали, рушились, что он перестал разбираться в ощущениях: слышит ли действительно он шум или просто постройки падают бесшумно, беззвучно...” [9, с. 318].

Онирический гротеск в рассказе Юркуна содержит готический элемент, связанный с категорией ужасного, *macabre* (вид изувеченных, окровавленных, обезображенных щек и кистей рук Стелло, его „страшного, кровавого” призрака). Онирическое пространство рассказа (описание горячечных видений, бредовых галлюцинаций Владимирова) отражает логику сна и безумия, предвосхищая сюрреалистическую технику воспроизведения подобной „логики”. Алогичен и сюрреалистичен прием соединения несоединимого. Так, во сне Владимирова Стелло Курти во фраке, в белоснежной сорочке с двумя черными жемчужинами – и с непокрытой головой, с котомкой за плечами сидит на крыше паровоза; этот портрет словно создан по принципу М. Эрнста „встречи двух несводимых реальностей в среде, им одинаково чуждой” (цит. по: [7, с. 161]). Сюрреальны и inferнальны многие эсхатологические видения Онуфрия Степановича: беззвучно рушащиеся дома, летящий адский поезд-экспресс („Это – экспресс?! Какой дьявол экспресс! Это быстрее вихря! Поезд летит безумно быстро, он летит, как по воздуху... но почему же стучат колеса? Шум и грохот какой-то адский”), горящие железные строения („Онуфрий видит кругом огонь, горят не то дома, не то высочайшие железные постройки – куда упирается их верх, – не видно” [9, с. 314]).

Макабрический гротеск встречается также в раннем мистическом рассказе Юркуна „Неизвестная машина” (1913). „Неизвестной машиной” назван человеческий организм. В рассказе описаны случаи пробуждения в могилах от летаргического сна, случай „воскрешения” умершего от брюшного тифа и не менее таинственное псевдоразложение уснувших во время летаргии.

Рассказ „Последние ноты певицы Арто” посвящен той же теме мистической, необъяснимой „жизни после смерти”: скоростно скончавшаяся на сцене певица Ирена Арто воскресла на мгновение, чтобы завершить две недопетые фразы своей последней арии. Атмосфера этого потустороннего, ирреального „концерта” восставшей из гроба певицы снова передана в стиле, предвосхищающем сюрреализм: „в эту минуту из моих рук выпадает цветочный горшок и мне кажется, что он разбивается, не долетая до пола, беззвучно раздвигается стена, ледяной ветер, словно порыв страшной бури, пронизывает меня. Я не вижу больше электричества, все как бы заливается фосфорическим светом, обворожительная улыбка Сары Бернар вдруг озаряет лицо Арто <...>. На мгновение, тянущееся века, замирает жизнь на всем земном шаре, останавливает свой свет луна, земля свой бег, настает гробовая тишина, и Ирена, не сбрасывая с лица обворожительной улыбки, поет.

Поет из арии две фразы, разражаясь короткой руладой: „Я твоя”. – Арто dokonчила арию, которую она тогда не допела, – и опять наступила тишина... мое тело обвевал ветер, пронизывая меня своим мертвым холодом до костей...” [9, с. 324–325]. Сюрреальный хронотоп этого видения характеризуется нарушением темпоральных и раздвижением пространственных границ, замедлением и остановкой бега времени,

метаморфозами, произошедшими с мертвым лицом певицы и пространством гостиной, в которой находился катафалк.

В прозе Юркуна своеобразно реализуется мотив двойничества как формы распада сознания на самостоятельные сущности. По мнению Д.В. Козловой, если двойничество имеет фантастический характер, то соответствует структуре гротеска, так как распавшиеся абстрактные сущности приобретают черты живого и способность самостоятельно функционировать в усеченном виде; если двойники – образы-схемы, становящиеся персонификациями психологических тенденций героя, то при наличии фантастических свойств они могут рассматриваться как гротескные [3, с. 6]. Рассказ Юркуна „Двойник”, вероятно, написан под влиянием новеллы Э. По „Вильям Вильсон”: в нем столь же гротескно-фантастически реализуется классическая форма двойничества. Двойник у Юркуна, как и у Э. По, становится материализованной совестью героя (на что указывают мотивация его появления и inferнальные обстоятельства исчезновения: „кругом было зарево, пламя <...> от ближайших кустов... их вид был декорацией оперного ада” [9, с. 298]). В отличие от Вильсона, не узнававшего себя в двойнике, герой Юркуна узнал себя, как только смог разглядеть поближе („Но лед, вода меня окатили, когда высокий стройный гусар придвинулся ближе ко мне... Тысячей слов не пересказать... Это был я!” [9, с. 297]). После фантастической встречи с двойником-совестью герой рассказа Юркуна необъяснимым образом забывает о своей „удивительной любви” к единственной женщине, доставшейся ему ценой обмана и предательства друга („без намека на угрызания совести”). Как и в новеллах Э. По, в рассказе Юркуна образ двойника порождает особую ситуацию, фантастическую по своей природе: двойник ночью проник в комнату через запертое окно, посидел у кровати героя и исчез, растаял у самого окна. Рассказ „Двойник” построен на ключевом ощущении иррациональности, эмоционального шока.

Исследование творчества Юрия Юркуна позволяет говорить о том, что диапазон форм и модификаций гротеска в мистической и inferнальной „малой прозе” писателя необычайно широк. Преобладают проявления карнавального, романтического и модернистского гротеска: образы людей-марионеток, кукол, автоматов, имеющие отношение к дихотомии живого и мертвого; готический элемент гротеска, связанный с категорией ужасного, *macabre* (иногда решаемый пародийно); inferнальные персонажи; образы карликов, горбунов, уродов, характерные для гротеска в его традиционных балаганных, „низовых” формах; гротескные образы трикстеров; образы балаганных персонажей в карнавальном и трагическом обличье; мотив балагана, образы балаганных персонажей и в карнавальном, и в трагическом обличье (Петрушка из одноименной повести: „мотив двойничества как формы распада сознания на самостоятельные сущности; гротескность, фантастичность, иррациональность как элементы в структуре сознания героя-романтика; онирический гротеск, мотив безумия, сна, видения; стилевой гротеск; жанровая форма ироничного рассказа-гротеска, в котором гротескная картина мира конкретизирована гротескными



образами персонажей, их гротескными характеристиками, портретами, деталями, стилем, гротескно-абсурдными ситуациями.

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1990. – 543 с.
2. Гильдебрандт-Арбенина О.Н. „Девочка, катящая серсо...” : Мемуарные записи. Дневники / Ольга Гильдебрандт-Арбенина ; [сост. А.Л. Дмитренко]. – М. : Молодая гвардия, 2007. – 349 с. – (Библиотека мемуаров : Близкое прошлое ; вып. 25).
3. Козлова Д.В. Художественно-философские истоки и формы гротеска в новеллистике Э.А. По : автореф. дисс. на соискании учен. степени канд. филол. наук. / Д. В.Козлова – Нижний Новгород, 1998. – 18 с.
4. Кондратьев В.К. Портрет Юрия Юркуна / Василий Кондратьев // Юркун Ю.И. Дурная компания : Роман, повесть, рассказы ; [сост. П.В. Дмитриева, Г.А. Морева]. – СПб. : Терра-Азбука, 1995. – С. 5–18.
5. Кузмин М.А. Проза и эссеистика : в 3-х т. / М. Кузмин; [сост. Е.Г. Домогацкая, Е.А. Певак]. — М. : Аграф, 2000. Т. 3 : Эссеистика. Критика.– 768 с.
6. Невярович Н.Ю. Природа и функции онирического гротеска в романе Д. Липскерова „Последний сон разума” / Невярович Н. // Південний архів. Філологічні науки : збірник наукових праць. Вип. XLII. – Херсон : Вид. ХДУ, 2008. – С. 110–117.
7. Турчин В.С. По лабиринтам авангарда / В.С. Турчин. – М. : Изд-во Моск. унта, 1993. – 248 с.
8. Юркун Ю.И. Графика из собрания Музея Анны Ахматовой в Фонтанном Доме / Юрий Юркун ; [предисловие С.А. Бобковой]. – СПб. : Вита Нова, 2009. – 160 с.
9. Юркун Ю.И. Дурная компания : Роман, повесть, рассказы / Юр. Юркун ; [сост. П.В. Дмитриева, Г.А. Морева]. – СПб. : Терра-Азбука, 1995. – 509 с.

### **Аннотация**

*Исследуется типология форм гротеска и их роль в создании художественной картины мира мистической и инфернальной прозы Юрия Юркуна. Диапазон гротескных форм и модификаций в мистических рассказах писателя широк; преобладают проявления карнавального, романтического, модернистского гротеска.*

*Ключевые слова:* Юр. Юркун, гротеск, мистика, онирическая поэтика, двойничество.

### **Summary**

The grotesque form typology and their role in the creation of the artistic picture of the world of the mystic infernal Yury Yurkun's prose is being under investigation. The grotesque forms and modifications scope in mystic stories is wide in author's stories; the manifestations of carnival, romantic, modernist grotesque prevail.

**Key words:** Yur. Yurkun, grotesque, mysticism, oneiric poetics, doubling.

Стаття надійшла до редколегії 7.10.2010 р.