

ГРОТЕСК В ПРОЗЕ И ПУБЛИЦИСТИКЕ И. А. БУНИНА

Пращерук Н. В.

Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина
(Екатеринбург, Россия)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4407-5293>

Аннотация. На материале двух рассказов и трех очерков исследуются гротескные формы поэтики и письма, к которым прибегает Бунин-художник, рисуя состояние русской жизни 1916–20-х годов. Показывается, что гротеск у писателя не связан с комическим и карнавално-смеховым началами его художественного мышления (М. М. Бахтин), а вырастает на почве трагического мировидения художника и содержательно соотносится с такими категориями, как страшное, абсурдное, *das Unheimliche* (жуткое, зловещее), чудовищное (W. Kayser, И. П. Смирнов). Выявляется многообразие гротескных форм поэтики и письма. В рассказах «Старуха» и «Безумный художник» гротескная картина мира создается целой системой контрастов, а также интермедийным характером образного ряда, восходящим к тератологическому стилю средневекового графического искусства и принципам живописи в целом. В «Старухе» роль гротескного субъекта выполняет повествователь, акцентируя гротескную реальность гротескным нарративом. В «Безумном художнике» эта роль отводится персонажу, который не только контрастирует с окружающим миром, но и является творцом *das Unheimliche*, деформирующим этот мир. В очерках реальность представлена опосредованно – в различных ее отражениях / зеркалах, которые преобразуют единичное в закономерное, а также выполняют роль увеличительного стекла, еще более усиливающего чудовищность, абсурдность упомянутых фактов. В очерке «Пресловутая свинья» гротескный нарратив осуществляется многими гротескными субъектами, подавленными объективным ходом вещей, утратившими личностную идентичность и сотворившими чудовищные «документы эпохи». Очерк «Самогон и шампанское» гротескно заостряет тему интеллигентского прекраснотвория по отношению к народу. В «Супе из человеческих пальцев» гротескная образность, возникающая из эпистолярного диалога с Горьким, становится средством символического обобщения. Людоедство трактуется писателем как то, на чем держится новый режим в России. Гротеск у Бунина, обогащенный яркой вещественностью и визуальностью образного ряда, становится мощным средством концептуализации авторской мысли и ее эстетического воплощения.

Ключевые слова: публицистика; гротеск; интермедийность; литературные стили; литературное творчество; русские писатели; рассказы; очерки.

GROTESQUE IN BUNIN'S PROSE AND JOURNALIST ESSAYS

Natalia V. Prashcheruk

Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin (Ekaterinburg, Russia)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4407-5293>

Abstract. The following article contains a study of grotesque forms of poetry and writing used by Bunin for portraying the state of Russian life from 1916 to 1920s based on the contents of his two stories and three journalist works. It is shown that Bunin's grotesque style is not related to comic aspects of his artistic mind (M. M. Bakhtin), but is rooted from the tragic worldview and in its contents are related to such categories as frightening, absurd, *das Unheimliche* (horrible, omnious), monstrous (W. Kayser, I. P. Smirnov). A plentora of grotesque forms of poetry and writing is unveiled. In "Old lady" and "Mad painter" stories, an atmosphere of grotesque is created with a whole system of contrasts, introduction of a grotesque subject and also an intermedial visual pattern, which originates from a teratological style of medieval visionary art, and principles of fine arts as a whole. In "old lady" the narrator plays a role of a grotesque object, he emphasizes the grotesque reality by grotesque narrative.

In "Mad painter" this role is occupied by a character who is not only contrasted to the world but is also a creator of das Unheimliche, which deforms this world. In the stories reality is shown indirectly – through different reflections / mirrors that transform unique to regular and play a role of a magnifying glass, which even further unveils the monstrosity and absurdity of the earlier mentioned facts. In "Notorious pig" the grotesque narrative is completed by many grotesque subjects, suppressed by the objective course of events, stripped off their personal identity and created the horrible "documents of age". "Moonshine and champagne" highlights the topic of sweet soulfulness of intellectuals towards the people. In "Human finger soup" grotesque imagery, appearing from epistolary dialogue with Gorky becomes a means of symbolic synthesis. Cannibalism is explained as a base for new Russian regime. In journalist works, Bunin extensively utilizes the effect of alienation, dissolution of subjective identity in objectivity, a principle of a magnifying glass. Bunin's grotesque, enriched with bright objectivity and visuality of linguistic imagery, becomes a powerful means of conceptualization of the writer's thought and its aesthetical embodiment.

Key words: journalism; grotesque; intermediality; literary styles; literary creation; Russian writers; stories; essays.

Для цитирования: Пращерук, Н. В. Гротеск в прозе и публицистике И. А. Бунина / Н. В. Пращерук. – Текст : непосредственный // Филологический класс. – 2020. – Т. 25, № 2. – С. 48–57. – DOI: 10.26170/FK20-02-04.

For citation: Prashcheruk, N. V. (2020). Grotesque in Bunin's Prose and Journalist Essays. In *Philological Class*. Vol. 25. No. 2, pp. 48–57. DOI: 10.26170/FK20-02-04.

«Бунин и гротеск» – звучит, на первый взгляд, почти парадоксально, поскольку речь идет о художнике редкой органики и смыслов, являющихся в полноте вещественности. Трудно представить, что он сознательно идет на деформации изображаемого мира, прибегает к нарочитым формам условного, разрушающего принцип жизнеподобия искусства. Вероятно, что, если и говорить о гротеске в бунинском мире, то только как о приеме, нечастой стилевой доминанте. Думаю, что буниноведы и сегодня в большинстве своем разделяют точку зрения К. Зайцева, высказанную им в 1930-е годы в одной из статей о писателе: «О чем бы он ни говорил, о себе ли, или о каком-либо мельчайшем наблюдении из жизни других людей или над природой – он всегда перед лицом вселенной. Может быть, поэтому он всегда прост и серьезен. Бунину чужд юмор, чужд гротеск, чужда сатира. Он способен изобразить человека, обладающего юмором, и вложить ему в уста речи, искрящиеся юмором, но сам он неспособен юмористически отнестись к жизни» [Зайцев].

Однако, если вникнуть в этот вопрос более основательно, опираясь на современное понимание гротеска как типа мировидения и формы поэтики, во многом разнящегося с юмором [Гротеск 2008: 50–52; Смирнов 2008; Смирнов [http](#)], окажется, что многие стереотипные представления о специфике индивидуального почерка «художника, Господом Богом коронованного» (формула Тэффи), могут

быть если и не опровергнуты, то существенно скорректированы. И это, кроме того, немало важная возможность уточнить и расширить наши представления о диапазоне творческих устремлений художника и результатах этих устремлений.

Обратимся к конкретным произведениям, которые, как мне кажется, являются наиболее показательными для анализа в заданном темой ключе. Это рассказы «Старуха» (1916), «Безумный художник» (1921), очерки первых лет эмиграции.

В рассказе «Старуха» (1916) русский мир представлен художником как уже шагнувший в катастрофу будущих десятилетий. Произведение строится на целой системе контрастов / соединений несоединимого – героев, миров, в которых они пребывают, нарративов и интонаций. Плачущая старуха («Эта глупая уездная старуха сидела на лавке в кухне и рекой лилась, плакала...» [Бунин 1965–1967, т. 4: 412]) и – по контрасту – ее «наниматели», поглощенные мелкими играми на театре жизни, нескончаемая галерея участвующих в «разливанном море веселия», контрастирующая с многомиллионной Россией – бабами, стариками и детьми, тяжело страдающими от войны, забравшей кормильцев. Реалистическое письмо, согретое состраданием и окрашенное скорбными интонациями, соседствует здесь с описаниями, полными сарказма, которые в финале взрываются подчеркнутой гротескной образностью и гротескным повествова-

нием. Этот заключительный фрагмент, представляющий собой визуальный образ «разливанного моря веселия», чрезвычайно любопытен:

«Плакала и вечером, подав самовар в хозяйскую столовую и отворив дверь пришедшим гостям, – в то время, когда по темной, снежной улице брел к дальнему фонарю, задуваемому вьюгой, оборванный караульщик, все сыновья которого, четыре молодых мужика, уже давно были убиты из пулеметов немцами, когда в непроглядных полях, по смрадным избам, укладывались спать бабы, старики, дети и овцы, а в далекой столице шло истинно разлитое море веселия: в богатых ресторанах *притворялись* богатые гости, делая вид, что им очень нравится пить из кувшинов ханжу с апельсинами и платить за каждый такой кувшин семьдесят пять рублей; в подвальных кабаках, называемых кабаре, нюхали кокаин и порою, ради вящей популярности, чем попадая били друг друга по раскрашенным физиономиям молодые люди, *притворявшиеся* футуристами, то есть людьми будущего; в одной аудитории *притворялся* поэт лакей, певший свои стихи о лифтах, графинях, автомобилях и ананасах; в одном театре лез куда-то вверх по картонным гранитам некто с совершенно голым черепом, настойчиво у кого-то требовавший отворить ему какие-то врата; в другом выезжал на сцену, верхом на старой белой лошади, гремевшей по полу копытами, и, прикладывая руку к бумажным латам, целых пятнадцать минут пел за две тысячи рублей великий *мастер притворяться* старинными русскими князьями, меж тем как пятьсот мужчин с зеркальными лысыми пристально глядели в бинокли на женский хор, громким пением провожавший этого князя в поход, и столько же нарядных дам ели в ложах шоколадные конфеты; в третьем старики и старухи, больные тучностью, кричали и топали друг на друга ногами, *притворяясь* давным-давно умершими замоскворецкими купцами и купчихами; в четвертом худые девицы и юноши, раздевшись донага и увенчав себя стеклянными виноградными гроздьями, яростно гонялись друг за другом, *притворяясь* какими-то сатирами и нимфами...» [Бунин 1965–1967, т. 4: 414–415] (курсив мой. – Н. П.).

Перед нами выразительнейшая картина «пира во время чумы», страшная в своих точных и беспощадных деталях, словно приближившийся ад, где нет места подлинному чувству и подлинной жизни. Не случайно через весь фрагмент ведется мотив притворства, выраженный навязчивыми повторами слов *притворялись, притворявшиеся, притворяясь*. Острота трагического видения того, что происходит, явлена, вероятно, в только и возможной здесь форме – форме особой тотальной избыточности. Заметим для начала, что довольно пространственный фрагмент есть одно чудовищно, неправдоподобно, гротескно разросшееся предложение. Гротескно избыточен подавляющий (совсем не щадящий читателя!) перечислительный ряд мест увеселения, показанных со многими подробностями: богатые рестораны, подвальные кабаки, аудитории, в которых лакей притворяется поэтом, четыре театра... Гротескно избыточна галерея участников этого пира: «молодые люди, притворяющиеся футуристами», «лакей, певший свои стихи», «пятьсот мужчин с зеркальными лысыми», «старики и старухи, больные тучностью» и т. д., и т. д. Очевидна подобная перегруженность / перенасыщенность деталями развернутой перед нами вакханалии: «ханжа с апельсинами», «стихи о лифтах, графинях, автомобилях и ананасах», «старая белая лошадь, гремевшая по полу копытами», «стеклянные виноградные гроздья», «зеркальные лысины», «бумажные латы», «картонный гранит» и т. п. Наконец, здесь же (а как иначе при таком строении фрагмента?) мы встречаем раздражающее нагромождение запятых и точек с запятыми, которое, кажется, будет нескончаемым, и мы никогда не доберемся до точки: и, в самом деле, в конце этого безумного предложения стоит многоточие.

Следовательно, можно говорить как о гротескном образе мира, явленном словом повествователя, так и о гротескном характере самого этого слова. В лице повествователя мы обретаем гротескного субъекта, представляющего саму реальность как чудовищно деформированную, абсурдную и отчужденную от настоящего, и одновременно доводящего – за счет особой нарративной стратегии и практики – это свое видение до чрезвычайности.

Рискну предположить, полагаясь на бунинский дар визуализации и его всегдашнюю готовность к живописанию, что эстетика указанного фрагмента восходит к тому тератологическому орнаменту, шире – тератологическому стилю средневекового графического искусства, который основан на нагромождении чудовищно-фантастических образов, звериных, зооморфных и антропоморфных мотивов и непосредственно связан с происхождением гротеска [Власов 2008: 484]. Типологическое сходство налицо – нагромождение и соединение / вязь / неразрывность картинок, демонстрирующих в уродливом поведении монструозных персонажей – причем вне зависимости от того, как они включены в адские театральные действия – в качестве актеров или зрителей – идею распадающегося мира и распадающегося в этом мире человека.

Лейттема плача старухи в таком контексте обретает трагическое и символическое звучание, усиленное финальной фразой повествователя: «Словом, до самой поздней ночи, пока одни караулили, а другие укладывались спать или веселились, горькими слезами плакала глупая уездная старуха под хриплый, притворно-отчаянный крик, долетавший из гостиной ее хозяев:

Ах, тѣжело, тѣжело, господа,
Жить с одной женой всегда!»

[Бунин 1965–1967, т. 4: 415].

«Горькие слезы глупой уездной старухи» – это плач по миру, в котором подлинное вытеснено «притворно-отчаянным». А кольцевая композиция рассказа красноречиво свидетельствует об определенности, даже жесткости позиции автора, также увидевшего этот мир в трагической и уродливой фантазмагории распада.

На первый взгляд, сходный принцип выстраивания гротескной образности мы находим в другом знаковом произведении Бунина – его рассказе «Безумный художник», написанном в 1921 году, уже в Париже. Похожий контраст / соединение несоединимого – уездного города, готовящегося к празднику Рождества, и художника, прибывшего туда из-за границы и несущего с собой совсем другой мир, никак не соотносящийся с укладом провинциальной жизни с его еще сохранившимися традициями. Вместе с тем очевидно,

что роль гротескного субъекта передана главному герою – безумному художнику. Повествователь на сей раз более сдержан, отстранен – вероятно, потому что катастрофа уже разразилась, распадающийся мир рухнул – и ему остается выбрать позицию стойка, констатирующего случившееся.

Герой рассказа приезжает в «древний русский город» в канун Рождества, чтобы исполнить давно задуманное – создать картину, посвященную событию, ознаменовавшему начало новой истории человечества: «Я наконец воплещу все то, что сводило меня с ума целых два года. Весь мир должен узнать и понять это откровение, эту благую весть! В мире... нет праздника выше Рождества. Нет таинства, равного рождению человека. Последний миг кровавого старого мира! Родается новый человек!» [Бунин 1965–1967, т. 5: 43]. Названа дата приезда героя в город: «Двадцать четвертое декабря тысяча девятьсот шестнадцатого года!» [Бунин 1965–1967, т. 5: 42]. Очевидно, что, точно обозначая время, ставшее для многих русских людей знаком рокового рубежа, художник сразу же расставляет необходимые акценты. Личное безумие героя измеряется общей мерой национальной трагедии. Этот рассказ органичен в ряду «Окаянных дней», «Конца», «Косцов», «Пингвинов» – произведений, гневных и пронзительных по остроте переживания утраты родины, когда еще «боль не отстоялась в думу». Черты и знаки того родного, милого сердцу, что когда-то составляло целый мир, щедро явлены в рассказе, организуя его пространство. В самом начале дается описание провинциального русского города, в котором, несмотря на последующие упоминания о войне, еще все наполнено предпраздничным уютом, теплотой, отмечено ладом, покоем: «Золотилось солнце на востоке, за туманной синью далеких лесов, за белой снежной низменностью, на которую глядел с невысокого горного берега древний русский город. Был канун Рождества, бодрое утро с легким морозом и инеем» [Бунин 1965–1967, т. 5: 41]. Традиционность жизни здесь подчеркивается повтором слова «старый», акцентирующим семантику употребленного ранее «древний»: «В старой большой гостинице на просторной площади, против старых торговых рядов, было тихо и пусто, прибрано к празднику»

[там же]. Тишина провинциального города, «янтарный» уютный номер («в комнатах было тепло, уютно и спокойно, янтарно от солнца, смягченного инеем на нижних стеклах» [там же: 42], «рыжий бородач на козлах», коридорный – «молодой малый с веселыми глазами» – все и все вокруг даны по контрасту с описанием героя-художника («бледное измученное лицо», «невидящий взор очень близорукого и рассеянного человека»), с его лихорадочным возбужденным состоянием. Он чужой в этом простом и ясном мире. Не случайно хозяин гостиницы немного опасается странного гостя и предлагает коридорному присматривать за ним. Мы узнаем, что художник прибыл из-за границы, в недавнем прошлом пережил личную трагедию – смерть жены и новорожденного сына. Его поведение кажется окружающим необычным, пугающим. Художник рассказывает незнакомым людям про свой замысел, который как будто продиктован евангельским сюжетом и евангельскими образами: «Я должен написать вифлеемскую пещеру, написать Рождество и залить всю картину – и эти ясли, и младенца, и мадонну, и льва, и ягненка, возлежащих рядом, – именно рядом! – таким ликованием ангелов, таким светом, чтобы это было воистину рождением нового человека...» [там же: 44–45]. Однако его основная идея связана не столько со священной историей и с воплотившимся Богом, сколько с рождением нового человека, и только. Знаменательно, что, предваряя свой рассказ о будущей картине, художник цитирует Евангелие от Луки: «Слава в вышних Богу и на земле мир, в человецех благоволение» (Лк. 2:14). Это возгласили ангелы, когда родился Спаситель, и именно этой строчкой начинается Великое славословие православного рождественского богослужения. Откуда приходят эти строчки к герою? Вероятнее всего, их подсказала память, та традиция религиозной жизни, к которой он принадлежал, в недрах которой формировался. Приведенная цитата тем более значима в контексте последующего поведения художника: он в буквальном смысле шарахается от церкви. «Внезапно впадая в ярость», он кричит привезшему его к часовне извозчику: «Стой, негодяй! Зачем ты привез меня к часовне? Я боюсь церковью и часовен! Стой!»

[там же: 44]. Как знак мертвенности его души прочитываются сравнения: «белые, точно алебастровые руки» и «бледное и худое его лицо» (когда он спал) «было похоже на алебастровую маску» [там же: 42, 45]. Речь идет о душе, забывшей о своей небесной родине. И это, как обычно у Бунина, отражается во внешнем облике. «Говорящие» детали прямо связаны с темой побеждающей смерти. Именно так воспринимается подчеркнуто «бледный колорит» всего облика бунинского художника. То, как он выглядит в момент завершения своего труда, можно трактовать как своего рода кульминацию «бледного сюжета», как символическую картину вытесненной из его мира настоящей жизни: «Теперь он был бледен такой бледностью, что губы у него казались черными. Вся куртка его была осыпана разноцветной пылью карандашей. Темные глаза горели нечеловеческим страданием и вместе с тем каким-то свирепым восторгом» [там же: 50]. Тема усилена мотивом «мертвых рук», который, вероятно, можно трактовать как знак неспособности к подлинному творчеству. Побежденным смертью, а не уповающим на воскресение и вечную жизнь предстает бунинский герой-художник. Это подчеркивается эпизодом, когда он пытается рисовать Богородицу с Младенцем с фотографии своей жены-покойницы и погибшего новорожденного сына, лежащих в гробах.

Следовательно, и контраст героя и окружающего мира, и его образ в целом, включая портрет, и характер его творческого поведения, как и конкретной ситуации, связанной с написанием картины – гротескны по своей природе. Однако это все «подступы» к финальному описанию того, что сотворил художник «в полной противоположности своим мечтам»:

«Дикое черно-синее небо до зенита пылало пожарами, кровавым пламенем дымных разрушающихся храмов, дворцов и жилищ. Дыбы, эшафоты и виселицы с удавленниками чернели на огненном фоне. Над всей картиной, над всем этим морем огня и дыма величаво, демонически высился огромный крест с распятым на нем, окровавленным страдальцем, широко и покорно раскинувшим длани по перекадинам креста. Смерть, в доспехах и зубчатой короне, оскалив свою гробную

челюсть, с разбегу подавшись вперед, глубоко всадила под сердце распятого железный трезубец. Низ же картины являл беспорядочную грудку мертвых – и свалку, грызню, драку живых, смешение нагих тел, рук и лиц. И лица эти, ощеренные, клыкастые, с глазами, выкатившимися из орбит, были столь мерзостны и грубы, столь искажены ненавистью, злобой, сладострастием братоубийства, что их можно было признать скорее за лица скотов, зверей, дьяволов, но никак не за человеческие» [Бунин 1965–1967, т. 5: 50].

При всех отличиях этого фрагмента от предыдущего, в котором картинка списаны непосредственно с реальности, в нем, как и в ранее рассмотренном, невербальное (уже непосредственно относящееся к живописи) передается вербальными средствами. Однако язык передачи существенно иной. Перед нами кристаллизация и концептуализация увиденного по гротесковому типу. Повествователь «рубит» своими чеканными и жесткими формулировками, не оставляя читателю ни единого шанса найти хотя бы иллюзию утешения, например, в лиризме. Четкость формулировок, последовательность освещения композиции картины – от общего плана / фона к центру и затем – к крупному, приближающему к нам («лица... ощеренные, клыкастые, с глазами, выкатившимися из орбит»), подчеркнута констатирующий тон в соединении с содержанием описанного, воплощенным в экспрессивной, гротескной образности и лексике, как раз и создают нужный эффект чрезвычайно выразительного финала. В этой ударности, значимости описания акцентирована как позиция повествователя, принципиально дистанцирующегося от безумного художника и его творения, так и – шире – позиция автора, в полной мере осознавшего глобальный, апокалиптический смысл свершившегося.

Такой финал, тем более, если иметь в виду исторический и биографический фон написания рассказа, логично было бы трактовать как символический (аллегорический) образ национальной катастрофы, как пророчество о судьбе России, ввергнутой в бездну братоубийственной войны. Однако позиция автора, думается, объемнее. Отсюда такое четкое выстраивание дистанции между повествователем и героем, широкая опора на гротеск-

ную – по принципу ожившего полотна – образность. Картина, отмеченная ярким гипернатурализмом, воспринимается как нечто подчеркнuto антиэстетическое, как сотворенное и входящее в мир зло, а художник предстает как творец этого зла. Трактовка исторических событий, свидетелем которых был Бунин, следовательно, осложнена и углублена здесь размышлениями о природе творчества и нравственном выборе художника [Пращчерук 2015].

В первые годы эмиграции Бунин пишет целый ряд очерков, в которых доминируют предельно трагические и гневные интонации, пафос конца. Среди них – «Суп из человеческих пальцев», «Пресловутая свинья», «Самогон и шампанское» и др. Заголовки этих очерков уже красноречивы. Повествователь, «alter ego» автора, потрясен состоянием мира в революционной России, степенью расчеловечивания этого мира. Реальность такова, что она оказывается страшнее и абсурднее самых фантастических прогнозов и развертывается – во всех ее чудовищных, не вмещааемых человеческим сознанием подробностях – по принципу, сформулированному самим писателем в одном из очерков: «Всяческой чепухи, истинно русской, и трагикомической, и прямо жуткой, – ведь на каком страшном переломе была тогда Россия! – хоть отбавляй. И чепуха эта все росла, превращалась в злую и непроглядную тьму» [Бунин 1997: 92]. Симптоматично, что реальность в указанных очерках не изображается повествователем прямо – как нечто, увиденное им и переживаемое, она представлена опосредованно – в различных ее отражениях / зеркалах, которые, с одной стороны, преобразуют – путем повторов и особых комбинаций – единичное в закономерное, а, с другой, – выполняют роль своеобразной призмы – увеличительного стекла, еще более усиливающего чудовищность, абсурдность упомянутых фактов, формирующих гротескный характер действительности. Так, в «Пресловутой свинье» речь идет о периодике: «Пересмотрел клочки дневника, который я воровски вел в прошлом году в большевистской Одессе и в котором много выписок из разных „советских“ газет» [Бунин 1997: 54]. Тем самым повествователь отводит себе роль собирателя и реги-

стратора, а приведенные выписки обретают статус документальных свидетельств, призванных убедить читателя в отсутствии всякого вымысла. Не случайно, приводя особенно фантастические, монструозные примеры из периодической печати, повествователь замечает: «Клянусь честью, что я списываю буквально!» [Бунин 1997: 56]. Проиллюстрируем двумя наиболее показательными фрагментами: «Григорьев окружил себя петлюровскими офицерами с засаленными рожами, вздумал выкупаться в рабочей крови, объявил себя гетманом и пускает глупые провокации, сочиненные в пьяном виде, о распятии Христа коммунистами, хотя всякий трудящийся должен знать, что не дело коммунистов распинать Христа, восставшего против буржуазии, и что *все* предатели и сутенеры должны быть изловлены и преданы в руки рабочих и крестьян...» [Бунин 1997: 55]; «...передовицы с заголовками: „Вперед!“, „На последнюю отчаянную схватку с прихвостнями Антанты!“, „Прочь малодушие!“, „Все к оружию!“, „Социалистическое отечество в опасности!“, описания торжественных похорон „борцов, павших с улыбкой на устах, под звуки Интернационала“, некрологи: „ушел еще один из нас! Не стало светлого, стойкого товарища Матьяша! Гроб его утопает в цветах, у гроба – знамена всех секций советских пекарей...“ – и вдруг совершенно неожиданное объявление: „Завтра в зале Пролеткульта грандиозный Абитур-Бал... После спектакля призы: 1) за маленькую изящную ножку, 2) за самые черные глаза... Хор исполнит Интернационал... Товарищ Коррадо изобразит лай собаки, визг цыпленка, пение соловья и других животных вплоть до пресловутой свиньи...“» [Бунин 1997: 55–56] (курсив автора. – Н. П.).

Сфокусированная подобными отражениями реальность, уродливо-деформированная по своей природе, закономерно порождает гротескный нарратив («*все* предатели и сутенеры»). Но не только. По-видимому, закономерно ставить вопрос о многих и многих гротескных субъектах, подавленных такого рода объектностью, утративших свою личностную идентичность и «сотворивших» подобные «документы эпохи». Им, оказывается, «несть числа», что акцентируется повествователем с помощью приведенной под-

борки повторов – из одной корреспонденции в другую – с выделением красноречиво повторяющихся *вся, все* и т. п.: «„Ультиматум“ Раковского Румынии – „в 48 часов очистить Буковину и Бессарабию и предать суду *всех* чиновников, *всех* помещиков и *вообще* *всех* буржуев, повинных в преступлениях против народа...“; Распоряжение о выдаче „*всем* трудящимся“ по восьмушке горохового хлеба, – в городе был ужасный голод, – и рядом воззвание: „Граждане! Все к спорту!...“; (...) „Париж *весь* в баррикадах“... „рыбаки, прибывшие на шаланде из Вилкова, передают о поголовном восстании *всех* жителей по Дунаю...“ (...) – „смерть *всем* французским империалистам и издыхающей болгарской буржуазии!..“ Громовая статья о необходимости измерить „*все* комнаты во всех одесских буржуазных домах – в длину, в ширину и высоту...“ „Декрет об изъятии у буржуазии *всех* матрацов...“; Известия из Москвы: (...) Нардком решил реставрировать *все* памятники искусства... *Вся* Индия охвачена революционным пожаром... (...); Резолюция красноармейцев г. Вознесенска: „мы, красноармейцы-вознесенцы, борясь за освобождение *всего* мира, клянемся до последней капли крови...“» [Бунин 1997: 54–55] и т. п.

Любопытно, что, дистанцируясь от подобного сочинительства, повествователь определяет свое отношение к нему также в выразительном гротескном образе – обезьяны, катающей чурбан: «Теперь передо мною петербургская „Правда“ за июль и август нынешнего года. Пересматриваю (...) Все то же, буквально все то же, что с тоской, болью, отвращением читал в восемнадцатом году в Москве, а в девятнадцатом в Одессе. Трудно представить себе более скудный и паскудный трафарет (...) все та же страшная в своей маниакальности и в своей неукротимой энергии обезьяна, остервенело, с пеной у рта катающая чурбан...» [Бунин 1997: 56–57]. Другое дело, что повествователь остается в границах собственного «я», не растворенного *во всех* и не помноженного на них.

В очерке «Самогон и шампанское» увеличительной призмой, через которую дается реальность, становятся представления интеллигенции о народе. Однако, если в «Пресловутой свинье» гротеск (практически по В. Кайзеру)

«выражает собой демоническое и имперсональное» [Kaysler 1957: 202], от чего повествователь подчеркнуто дистанцируется, то в «Самогоне и шампанском» он мужественно включает себя в круг тех самых «прекраснодушных» интеллигентов, пребывавших, да и отчасти пребывающих до сих пор в иллюзиях по отношению к народу. Это можно расценивать как акт высокой ответственности за то, что произошло с Россией, потому что на самом деле хорошо известны бунинские «Деревня» и «Суходол», каприйские рассказы – в их ряду по-модернистски гипернатуралистический «Ночной разговор», в которых писатель как раз пытался развеять интеллигентские народнические иллюзии, сломать стереотипы. Образ реальности строится изнутри повествовательного «мы»: «Народ, народ, народ... Нужды народа, идеалы народа, душа народа... „Дело народа“ и „Власть народа“, „Воля народа“. Пришла великая война. Чего только не ввалили мы о народе, о его патриотическом подъеме!; Вот так и мы в Париже фантазируем...» [Бунин 1997: 88] – вина на всех (позиция христианина). В очерке приводится уже известная по «Окаянным дням» пословица «Из нас, как из дерева, – и дубина, и икона» [там же: 88]. Однако она не развернута авторским пояснением, как в «Окаянных днях» [Бунин 1992: 56], но лишь динамично подкреплена кратким констатирующим выводом: «Была старая армия, была дисциплина, страшное сознание, что нельзя не покоряться государству, отечеству, власти – и была икона» [Бунин 1997: 88]. А далее – автор дает примеры, иллюстрирующие прекраснодушие интеллигенции, доходящее до полного абсурда: «В Англии, во Франции стали выходить тогда книги о русской душе, так они и назывались: «Душа России» – а в то же время я видел однажды какой-то английский журнал и в нем такую картинку: много снега на заднем плане – маленький коттедж, а на переднем идущая к нему девочка, в хорошенькой шубке и со связкой учебников в руке; и коттедж этот, как оказалось при ближайшем рассмотрении, изображал русскую сельскую школу, а девочка – ученица этой школы, и имела эта девочка, как гласила подпись под картинкой, престранное для девочки имя:

– Петровна!

Думаю, что недалеко были и мы от такой же Петровны» [Бунин 1997: 89]. И еще более красноречивый пример, контрастно заостряющий тему: «Раз, весной пятнадцатого года, я гулял в московском зоологическом саду и видел, как сторож, бросавший корм птице, плававшей в пруде и жадно кинувшейся к корму, давил каблуками головы уткам, бил сапогом лебедя. А придя домой, застал у себя Вячеслава Иванова и долго слушал его высокопарные речи о „Христовом лике России“ и о том, что после победы над немцами, предстоит этому лику „выявить“ себя еще и в другом великом „задании“: идти и духовно просветить Индию, да, не более не менее, как Индию, которая постарше нас в этом просвещении этак тысячи на три лет! Что же я мог сказать ему о лебедях? У них есть в запасе „личины“: лебедя сапогом – это только „личина“, а вот „лик“... [там же: 90].

Думается, что специфика гротескной образности в этом очерке интонационно иная, она связана, вероятно, уже с многократно (с 1905 года!) передуманным и пережитым, окрашена не гневом, а горькой мудростью давно открывшейся правды.

Другой вариант – в «Супе из человеческих пальцев». Включаясь в эпистолярную историю, Бунин не скрывает своего негодования, комментируя оправдательные суждения Горького и выделяя курсивом слово *все-таки*: «К дикому изумлению самого Сатаны оказалась вдруг в этом веке и в этом мире страна, „напрягающая всю свою волю на творчество социального опыта“ – и уже давшая, благодаря этому „опыту“, возможность, – пусть даже только возможность! – совершенно серьезно и перед лицом всего цивилизованного человечества спорить: – „едят или *еще* не едят в этой стране суп из пальцев ближнего своего?“... К позору всего этого человечества, известный русский писатель совершенно серьезно принужден доказывать, что на пространстве большевистского опытного поля, именуемого советской Россией, люди *„все-таки еще не дошли“* до пожирания себе подобных!» [Бунин 1997: 49–50]. Обнажая и остроя смысл горьковского высказывания, Бунин как будто бы следует за своим оппонентом (ср. суждение Горького из письма Уэллсу – «Мы живем в такие дни, когда самое разнузданное и злое

воображение не может создать ложь и клевету, которые были бы страшнее и постыднее правды» [там же: 47]). Однако у него, очевидно, другие задачи – он переводит конкретный факт для полемического обсуждения в символический план. Людоедство, каннибализм трактуется им не только как вполне допустимая реальность, но и как метафора, прямо выводящая к авторскому видению того, на чем держится новый режим в России: «...разве не злейшее каннибальство этот трехлетний „опыт“ над страной, каннибальски алчущей и жаждущей, замерзающей во тьме и снегах, до нага раздетой и разутой, заедаемой вшами, под пятой свирепейших в мире деспотов? Разве не сверхканнибальство – пять бесстыдных гимны этому опыту, соловьем заливаясь о всяческих культурах, о русской литературе и науке – в то время, как Россия по горло потонула в крови и всяческих нечистотах, и моральных, и физических, и почти вся русская интеллигенция перебита в „чрезвычайках“, раздавлена морально и физически, поколе-

ла с голоду, разбежалась куда глаза глядят...» [там же: 50–51].

Очевидно, что И. А. Бунин не был ни юмористом, ни сатириком. Его гротеск не связан с категориями комического и карнавално-смехового [Бахтин 1990]. Бунинские гротескные формы поэтики и письма, выполняющие различные функции в зависимости от жанра, проблематики и субъектной организации того или иного произведения, вырастают на почве трагического мировидения художника, переживающего события 1917–1920 годов в России как национальную катастрофу, обернувшуюся чудовищными деформациями, разрушениями, смертью и ужасом расчеловечивания. Пребывая в прямой связке с такими категориями, как страшное, абсурдное, *das Unheimliche* (жуткое, зловещее), гротеск у Бунина, осложненный и обогащенный яркой вещественностью и визуальностью разного ряда, становится мощным средством концептуализации авторской мысли и ее эстетического воплощения.

Литература

- Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – 2-е изд. – М.: Худ. лит., 1990. – 543 с.
- Бунин, И. А. Собрание сочинений: в 9 т. / И. А. Бунин. – М.: Худ. лит., 1965–1967.
- Бунин, И. А. Окаянные дни: Дневники, рассказы, воспоминания, стихотворения / И. А. Бунин. – Тула: Приок. кн. изд-во, 1992. – 319 с.
- Бунин, И. А. Великий дурман / И. А. Бунин. – М.: Совершенно секретно, 1997. – 352 с.
- Власов, В. Г. Тератологический орнамент / В. Г. Власов // Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. – СПб.: Азбука-классика, 2008. – Т. 9. – 765 с.
- Гротеск. Гротескный субъект // Поэтика: словарь актуальных терминов. – М., 2008. – 358 с.
- Зайцев, К. Бунин / К. Зайцев // ОГЛМТ ОФ 16975/74. – Ф. 14. – Оп. 2, 37. Вырезка из газеты «Россия и славянство».
- Пращерук, Н. Духовное измерение модернистской эпохи в прозе И. А. Бунина 1910–1940-х гг. / Н. Пращерук // *Quaestio Rossica*. – 2019. – Vol. 7, № 2. – Р. 413–424.
- Пращерук, Н. В. Благая весть или дьявольское наваждение: рассказ И. А. Бунина «Безумный художник» в контексте гоголевского «Портрета» / Н. В. Пращерук // Вестник Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого. – 2015. – № 1 (84). – С. 118–121.
- Смирнов, И. П. Олитературенное время. (Гипо)теория литературных жанров / И. П. Смирнов. – СПб.: Издательство РХГА, 2008 – 264 с.
- Смирнов, И. П. О гротеске и родственных ему категориях / И. П. Смирнов. – URL: <http://ec-dejavu.ru/g-2/Grotesque-3.html> (дата обращения: 10.04.2020).
- Kayser, W. *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* (1957) / W. Kayser. – Oldenburg, Hamburg, 1961. – 228 p.
- Frances, S. Connelly. *The Grotesque in Western Art and Culture: The Image at Play* / S. Connelly Frances. – Cambridge University Press, 2012. – x, 190 с.
- Geoffrey Galt Harpham. *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature* / Geoffrey Galt Harpham. – Davies Group Publishers, 2006. – 273 с.

References

- Bakhtin, M. M. (1990). *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura Srednevekov'ya i Rennsansa* [Creativity of Francois Rabelais and folk culture of the middle Ages and Renaissance]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura. 543 p.

- Bunin, I. A. (1965–1967). *Sobranie sochinenii: v 9 t.* [Collected works, in 9 vols.]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura.
- Bunin, I. A. (1992). *Okayannye dni: Dnevniki, rasskazy, vospominaniya, stihotvoreniya* [Damned days: diaries, stories, memoirs, poems]. Tula, Priokskoe knizhnoe izdatel'stvo. 319 p.
- Bunin, I. A. (1997). *Velikii durman* [Great Datura]. Moscow, Sovershenno sekretno. 352 p.
- Frances, S. Connelly. (2012). *The Grotesque in Western Art and Culture: The Image at Play*. Cambridge University Press. 190 p.
- Geoffrey, Galt Harpham. (2006). *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Davies Group Publishers. 273 p.
- Grotesk. Grotesknyi sub'ekt [Grotesque. Grotesque subject]. (2008). In *Poetika: slovar'aktual'nyh terminov*. Moscow. 358 p.
- Kaysner, W. (1961). *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung (1957)*. Oldenburg, Hamburg. 228 p.
- Prashcheruk, N. (2019). Duhovnoe izmerenie modernistskoj epohi v proze I. A. Bunina 1910–1940-h gg. [The spiritual dimension of the modernist era in the prose of I. A. Bunin in the 1910s and 1940s.]. In *Quaestio Rossica*. Vol. 7. No. 2, pp. 413–424.
- Prashcheruk, N. V. (2015). Blagaya vest' ili d'yavol'skoe navazhdenie: rasskaz I. A. Bunina «Bezumniy khudozhnik» v kontekste gogolevskogo «Portreta» [Good news or the devil's delusion: I. A. Bunin's story "The Mad Artist" in the context of Gogol's "Portrait"]. In *Vestnik Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta im. Yaroslava Mudrogo*. No. 1 (84), pp. 118–121.
- Smirnov, I. P. (2008). *Oliteraturnoe vremya. (Gipo) teoriya literaturnyh zhanrov* [Literature time. (Hypo) theory of literary genres]. Saint Petersburg, Izdatel'stvo RHGA. 264 p.
- Smirnov, I. P. *O groteske i rodstvennyh emu kategoriyah* [About the grotesque and related categories]. URL: <http://ec-dejavu.ru/g-2/Grotesque-3.html> (mode of access: 10.04.2020).
- Vlasov, V. G. (2008). Teratologicheskii ornament [Teratological ornament]. In *Novyi entsiklopedicheskii slovar' izobrazitel'nogo iskusstva, in 10 vols*. Saint Petersburg, Azbuka-klassika. Vol. 9. 765 p.
- Zaitsev, K. Bunin [Bunin]. In *OGLMT OF 16975/74 F. 14, Op. 2, 37. Vyrezka iz gazety «Rossiya i slavyanstvo»*.

Данные об авторе

Пращерук Наталья Викторовна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия).

Адрес: 620083, Россия, Екатеринбург, пр. Ленина, 51.
E-mail: pnv1108@gmail.com.

About the author

Prashcheruk Natalia Viktorovna – Doctor of Philology, Professor of the Department of Russian and Foreign Literature, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin (Ekaterinburg, Russia).