

**W KRĘGU PROBLEMÓW
ANTROPOLOGII LITERATURY**

**CIAŁO I RZECZ
W LITERATURZE**

W KRĘGU PROBLEMÓW ANTROPOLOGII LITERATURY

CIAŁO I RZECZ W LITERATURZE

STUDIA POD REDAKCJĄ

WANDY SUPY I IWONY ZDANOWICZ



BIAŁYSTOK 2016

Recenzenci:

prof. dr hab. Ludmiła Łucewicz
dr hab. Alina Orłowska
dr hab. Halina Tvaranovitch, prof. UwB
dr hab. Dariusz Kulesza, prof. UwB

Projekt okładki:

Redakcja i korekta

Barbara Piechowska (jęz. polski)
Agata Rozumko (jęz. angielski)
Iwona Zdanowicz (jęz. rosyjski)
Bazyli Siegień (jęz. białoruski i ukraiński)

Redakcja techniczna i skład:

Bartosz Kozłowski

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2016

Wydanie publikacji sfinansowano ze środków
Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku

ISBN 978-83-7431-491-6

Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku
15-097 Białystok, ul. M. Skłodowskiej-Curie 14, (85) 745 71 20
<http://wydawnictwo.uwb.edu.pl> e-mail: ac-dw@uwb.edu.pl

Druk i oprawa:

SPIS TREŚCI

Ciało i rzecz w literaturze

Татьяна Автухович Оппозиция нагой/одетый человек в современной культуре	15
Joanna Getka Lekarstwa, narzędzia i metody leczenia w domu w XVIII wieku (na materiale porad z druków bazyliańskich)	33
Валентина Бондаренко Вещный мир в традиционных русских колыбельных песнях	49
Weronika Dulęba Jak kocha kamień? Status przyrody nieożywionej w wybranych utworach Marii Sadowskiej	59
Walentyna Jakimiuk-Sawczyńska Роль предметов в жизни и творчестве Тэффи	71
Евдокия Нестерова Золотая окружность – вещная судьба мира	81
Rafał Siwicki W kręgu najprostszyc rzeczy. Rola przedmiotów w <i>Białym statku</i> Czingiza Ajtmatowa	91
Magdalena Ślawska <i>Leksikon YU mitologije</i> , czyli przeszłość zaklęta w rzeczach	103
Marta Zambrzycka Używki w powieści kryminalnej na przykładzie powieści Erika Axla <i>Sunda Oblicza Victorii Bergman</i>	117

Ольга Бараш Метафізика вещи в творчестве «бездомных» поэтов (Збигнев Херберт и Иосиф Бродский)	129
Ирина Коган Вещный мир современной российской детской поэзии	141
Beata Siwek Символика реквизита в современной белорусской драматургии	149
Вольга Нікіфарова Рэчы, дарагія сэрцу, у мастацкім свеце лірычнай прозы Янкі Брыля	165
Iwona Mityk Kondycja ludzi i rzeczy w wybranych opowiadaniach Andrzeja Stasiuka	177
Кира Гордович Мотивы и образы в книге Л. Улицкой <i>Священный мусор</i>	191
Dorota Żygadło-Czopnik „O czym rzeczą rzeczy”, czyli wspomnienia rodzinne w powieści <i>Zaziemie</i> Jany Šrámkovej	197
Monika Knurowska Świat rzeczy w zbiorze opowiadań Asara Eppela <i>Trawiasta ulica</i>	211
Анна Синицкая «При помощи вещей»: сюжет как rebus в новейшей драме	227
Валентина Біляцька Функція речі в ритуалі та повсякденному житті (на матеріалі українських історичних романів у віршах)	243
Наталія Городнюк Концепт машини у модерністському романі 20-х рр. ХХ ст.: компаративні аспекти	255
Нина Мороз Метафізика искусственного тела в новеллистике Р. Брэдбери (<i>Электрическое тело пою!</i>)	269

Ирина Плеханова Метаморфозы тела в одноактной драматургии Л. Петрушевской	281
Анастасия Липинская Что значит быть человеком? Тело и машина в новеллизациях ролевой игры <i>Warhammer</i>	295
Андрей Марданов Феномен замещающей реальность симуляции в творчестве Мартина Эмиса	305
Татьяна Светашёва Новые твёрдые поэтические формы в русскоязычном Интернет-пространстве	315
Юрий Лабынцев Современное интернетвидение героики защитников крепости Осовец как кибертекст	327

TABLE OF CONTENTS

Татяна Автухович The naked/clothed man opposition in contemporary culture	15
Joanna Getka Medicines, tools, and methods of treatment at home in the 18 c (based on Basilian prints)	33
Валентина Бондаренко World of things in the traditional Russian lullabies	49
Weronika Dulęba How a stone loves. The Status of inanimate nature in the selected novels of Maria Sadowska	59
Walentyna Jakimiuk-Sawczyńska The role of items in Teffi`s life and creation	71
Евдокия Нестерова The golden circumference: a thing as world`s fate	81
Rafał Siwicki Among the simplest things. The role of things in Chingiz Aitmatov`s <i>The White Ship</i>	91
Magdalena Ślawska <i>Leksikon YU mitologije</i> – the past enchanted in things	103
Marta Zambrzycka Stimulants in a detective story on the example of the novels Erik Axel Sund <i>Faces of Victoria Bergman</i>	117

Ольга Бараш Metaphysics of the thing in the work of “homeless” poets (Z. Herbert and J. Brodsky)	129
Ирина Коган The world of things in modern Russian children’s poetry	141
Beata Siwek The symbolism of theatrical properties in contemporary Belorussian drama	149
Вольга Нікіфарова Things dear to the heart in the artistic world of lyrical prose of Yanka Bryl	165
Iwona Mityk The condition of the people and things in selected stories by Andrzej Stasiuk	177
Кира Гордович Motifs and imagery in L. Ulitskaya’s <i>Sacred Trash</i>	191
Dorota Żygadło-Czopnik “What are the things talking about”, or the family memories in Jana Šrámkova’s novel <i>Zázemí</i>	197
Monika Knurowska The world of objects in Asar Eppel’s stories of <i>The Grassy Street</i>	211
Анна Синицкая “By means of things”: the plot as “a rebus” in the latest drama	227
Валентина Біляцька The Function of thing in the ritual and everyday life (on materials of Ukrainian historical novels in verse)	243
Наталія Городнюк Concept of a machine in modernist novel of the 1920 s: comparative aspects	255
Нина Мороз Metaphysics of artificial body in Ray Bradbury’s short stories (<i>I Sing the Body Electric!</i>)	269

Ирина Плеханова Metamorphoses of the body in one-act plays by L. Petrushevskaya	281
Анастасия Липинская To be human: body and machine in Warhammer novels	295
Андрей Марданов The Phenomenon of Simulation Replacing Reality in Martin Amis's Works	305
Татьяна Светашёва New closed form poems on the Internet in Russian	315
Юрий Лабынцев Contemporary internetvideo heroism of defenders of the fortress Osovets as cybertext	327

CIAŁO I RZECZ W LITERATURZE

Татьяна Автухович

Гродненский государственный университет имени Янки Купалы

Оппозиция нагой/одетый человек в современной культуре

Оппозиция наготы и одежды относится к числу наиболее осязаемых и семиотически отмеченных в культуре. Даже на бытовом уровне, указывает Е. Фарино, одежда

выдает наш пол, возраст, профессию, общественное положение, вкус, отношение к моде, к себе, к собеседнику, наше мировоззрение, локализует нас в определенной национальной культуре, в определенной эпохе, солидаризирует с одними, антагонизирует с другими и т.п., позволяет проявить себя или, наоборот, упрятать – выдать за “такого же” или за “кого-то другого”¹.

Одежда относится к числу древнейших антропотехник, с помощью которых эксплицируется сущность человека. Безмолвный язык вещей, по словам П. Слотердайка,

(...) такой же древний, как человеческая коммуникация, даже более древний, потому что уходит корнями в дочеловеческое и доэволюционное, в сферу животного чувства и ориентации. Нам может что-либо говорить не только словесный язык, вещи тоже говорят с теми, кто понимает, как использовать свою чувственность².

Этим обуславливается широкий спектр использования костюмного кода в литературе: от описаний костюма персонажа как средства психологической, социальной, мировоззренческой характеристики до разработки ситуации переодевания в качестве сюжетного и игрового моделирования его судьбы (анонимная *Повесть о Фроле Скобееве*, *Домик в Коломне* и *Барышня-крестьянка* А. С. Пушкина, *Принц и нищий* М. Твена и др.).

¹ Е. Фарино, *Введение в литературоведение*, Санкт-Петербург 2004, с. 183.

² П. Слотердайк, *Критика циничного разума*, Киев 2002, с. 137.

Одежда выступает и как характеристика системы ценностей – человека и общества в целом: так, в произведениях Н. Страхова и Н. В. Гоголя одежда выполняет метонимическую функцию как показатель отсутствия личности и полного вытеснения человека деталями его костюма; напротив, в Советском Союзе этот принцип выступал в инверсированном виде, что проявлялось в отношении к культуре одежды («тряпок») как к мешанству. В определенных ситуациях одежда выполняет символическую функцию и способна сигнализировать о степени свободы/несвободы личности: в романе Е. Замятина *Мы* юнифы (одинаковая униформа) жителей города выступает как знак унификации человека в тоталитарном обществе; напротив, вызывающе пестрая одежда «стиляг» в 50-е годы XX века воспринималась как манифестация протеста против обезличивания. Одежда может также выступать как демонстративный по отношению к власти поведенческий жест – в качестве примера можно привести эпизод из времени правления Павла I (1796), при котором ношение одежды, пришедшей из революционной Франции («демократические» длинные панталоны санкюлотов, фракы, круглые шляпы, короткая стрижка), преследовалось полицией, но уже на другой день после смерти императора все жители столицы появились в запрещенной одежде, протестуя таким способом, с одной стороны, против прусских симпатий императора, с другой стороны, выражая солидарность с идеями свободы³; из того же ряда – предпочтения М. Булгакова, который после революции продолжал носить монокль, галстук и костюм, что резко выделяло его на фоне одетых в военные шинели и кожаные тулупы современников. В основе использования одежды в качестве поведенческого жеста лежит мифопоэтическое представление о том, что смена одеяния отражает гибель старого и утверждение нового мира.

Значима и нагота. Наличие синонимических, хотя и коннотативно окрашенных понятий «голый» и «нагой» выявляет цивилизационно-нормативный смысл как одежды, так и ее отсутствия. И. Кон в своем обзоре культурологических концепций наготы показал, что представление о наготе восходит к Библии и связано с грехопадением Адама и Евы, в результате которого первые люди познали чувство стыда и были вынуждены обратиться к одежде, которую им предоставил «первый портной» (И. Кон) Бог. В чувстве стыда интериорируются требования нормативной культуры (Н. Элиас, Г. П. Дюрр)

³ *Русский костюм. 1750-1830. Вып. 1*, Москва 1960, с. 18-19.

и осознание человеком своего духовного и телесного несовершенства. В то же время в наготе, как и в одежде, проявляется потребность человека в самовыражении и театрализации (Н. Евреинов, М. Волошин). Отметим, что в языке присутствует различие понятий «голый» / «нагой», которые коррелируют с рядами раздетый, естественный, лишенный культурной ценности, стыдный, неприличный, безнравственный, объективно данный / одетый «духовной одеждой» (Н. Евреинов), культурно и эстетически значимый, субъективно воспринимаемый и оцениваемый, нравственный⁴. Добавим к этому, что нагота в символическом аспекте стремится к выражению общезначимого, общечеловеческого.

Трудно согласиться с мнением о том, что «голое тело почти асемiotично, оно может выдавать только сведения о поле, возрасте и физической силе человека»⁵. Символическая функция голого тела очевидна уже в древней Руси, что отразилось в литературе: голое тело является выражением либо социального статуса, как правило, утраченного (*Повесть о Горе-Злочастии*), и нищеты (*Азбука о голом и небогатом человеке*), либо приобретенного или изначально присущего сакрального статуса (юродивые в Древней Руси); в определенных ситуациях она может сигнализировать о перемещении в «чужое» культурное и природное пространство (В *Хождении за три моря* Афанасия Никитина, например, автор воспринимает отсутствие одежды на жителях, прежде всего женщинах, Индии как признак антимира, поскольку оно выступало резким контрастом по отношению к традиционно целомудренному костюму людей в Древней Руси).

Позднее семантика соотношения голого и нагого обыгрывается в литературе: так, нагота может ассоциироваться с истиной (тонкая разработка семантики нагого и голого в сказке Андерсена *Голый король* и романе Л. Толстого *Война и мир* или прямолинейная реализация традиционного отождествления «голая правда» в стихотворении В. Хлебникова *Свобода приходит нагая...*); она выступает как манифестация исходного естественного, природного равенства, общности людей (кинопритча В. Жалаквичюса *Воскресный день в аду*) и эротического начала, отражая в этом качестве меру дозволенного и недозволенного в искусстве. «Нагота функционирует, таким образом, как философская и нравственная категория», - подчеркивает Е. Фарино⁶.

⁴ См. об этом: Игорь Кон, *Мужское тело в истории культуры*, [online], http://nashaucheba.ru/v29676/кон_игорь._мужское_тело_в_истории_культуры/?page=2, [26.08.2014].

⁵ Е. Фарино, *Введение...*, с. 184.

⁶ Там же, с. 199.

В повседневной жизни семиотический характер одежды и наготы не всегда осознается и проявляется, как правило, в ситуациях «перехода» из одного временного, культурного или этнического пространства в другое, когда именно через одежду или ее отсутствие обнажаются и становятся очевидными оппозиции мужское/женское, свое/чужое, высшее/низшее, традиционное/новое, нравственное/ безнравственное, нормальное/извращенное, определяющие восприятие одежды и наготы, то есть выявляется их культурно-антропологический смысл как маркеров повседневной жизни.

Соотношение наготы и одежды всегда культурно обусловлено, поэтому отношение к нагому и одетому человеческому телу менялось на протяжении веков, и эти изменения отражали социокультурные, мировоззренческие и антропологические сдвиги в общественном сознании. В данной статье мы рассмотрим изменение отношения к внешнему виду человека на рубеже XX-XXI вв. как отражение переломной ситуации рубежа XX-XXI вв., ситуации взрыва. Как писал Ю. М. Лотман, «понятие взрыва напоминало бы нам скорее такие явления, как рождение нового живого существа, или любое другое творческое преобразование структуры жизни»⁷. Иными словами, нас будут интересовать антропологические сдвиги рубежа XX-XXI вв., как они отразились в современной литературе и культуре. При этом сразу следует оговорить наличие цивилизационного разрыва, который характеризует отношение к одежде и нагоде, например, в европейской и бывшей советской культуре, которая и догоняет западный мир, и в то же время консервирует свои ценности.

Очевидно, что самым заметным и драматичным для постсоветского пространства является изменение соотношения духовное/телесное, что выражается, прежде всего, в отношении к одежде, поскольку одежда является культурным фактором, который «формирует актуальный тип телесности»⁸. Если в Советском Союзе приоритетным в общественном сознании было духовное начало, в то время как внимание к телесному (одежде) рассматривалось на уровне общественного сознания как проявление мещанства, то после перестройки произошло резкое качание маятника и на первый план вышло телесное (в широком его понимании) начало. Именно поэтому для многих людей, «рожденных в СССР», такое изменение ценностной парадигмы является трагическим предательством идеалов социализ-

⁷ Ю.М. Лотман, *Культура и взрыв*, [в:] Ю.М. Лотман, *Семиосфера*, Санкт-Петербург 2000, с. 20.

⁸ Б. Марков, *Культура повседневности*, Санкт-Петербург 2008, с. 28.

ма и того принципиально нового общества, которое, по их мнению, строилось на одной шестой части земной суши. В книге С. Алексиевич *Время секунд хэнд* во многих высказываниях встречается общий, хотя и по-разному оцениваемый, мотив – подмены, недоумения и разочарования в результатах перестройки.

(...) Вот она – свобода! Такую ли мы ее ждали? Мы были готовы умереть за свои идеалы. Драться в бою. А началась «чеховская» жизнь. Без истории. (...) Новые мечты: построить дом, купить хорошую машину, посадить крыжовник... Свобода оказалась реабилитацией мещанства, обычно замордованного в русской жизни. Свободой Его Величества Потребления. Величия тьмы.

(...) Появились совсем другие вещи. Не топорные сапоги и старушечьи платья, а вещи, о которых мы всегда мечтали: джинсы, дубленки... женское белье и хорошая посуда... Все цветное, красивое. Наши советские вещи были серые, аскетичные, они были похожи на военные. Библиотеки и театры опустели. Их заменили базары и коммерческие магазины.

(...) Вместо красного флага – Христос воскрес! И культ потребления... Человек засыпает с мыслью не о чем-то таком высоком, а о том, что он сегодня чего-то не купил. (...) Страна пропала из-за дефицита женских сапог и туалетной бумаги, из-за того, что апельсинов не было. Этих джинсов проклятых! Теперь наши магазины похожи на музеи. На театры. И меня хотят убедить, что тряпки от Версаче и Армани – это все, что необходимо человеку⁹.

Инерция многолетней – не только советской, но русской, шире – христианской традиции, которую советская культура только присвоила, настолько велика, что современники культурного «взрыва» не в состоянии выстроить объективную систему восприятия и оценки происходящих в культуре изменений. Знаменательно в этом плане то, что мнения и оценки простых людей совпадают с мнением интеллектуалов. Так, известная сценаристка Д. Смирнова в своей публицистической инвективе, направленной против гламурных журналов, определяет их как «заговор огромных корпораций против человека» и пишет:

⁹ С. Алексиевич, *Время секунд хэнд*, [online], <http://www.litres.ru/svetlana-aleksievich/vremya-sekund-hend>, [20.08.2014].

Там и человека-то нету, там только потребитель. Гламурные журналы – министерство пропаганды этой хунты. Именно они внушают идею вечной молодости, отвергая огромную культурную и цивилизационную категорию – старость. Именно они навязывают внешние и поведенческие стандарты, униформу, вытаптывая индивидуальности. Они до полного уже безумия раскручивают маховик консьюмеризма, они делают из людей рекламоносителей. Они создают новые символы и, соответственно, новую религию, в которой на месте счастья – богатство, на месте поступка – покупка, вместо любви – половая физкультура, вместо самопознания – тесты, вместо борьбы с грехами – диеты, вместо семьи – фитнес-клуб, вместо мировоззрения – сезонная мода¹⁰.

Обратим внимание на показательную интерпретацию в цитатах храма и рынка, которые в сознании говорящих – носителей советской культуры – в равной степени противоречат истинным, в их понимании – духовным, ценностям. Между тем аскетизм советского быта (одежды) был выхолощенным, инверсированным и обусловленным, скорее, экономическими причинами, нежели идеологическими установками, аналогом средневекового христианского аскетизма, игнорировавшего телесное в пользу духовного. При этом нельзя забывать и о том, что в пространстве средневекового города Храм и Рынок находились рядом, на главной площади, что было символическим выражением антиномичного, но все-таки единства христианской культуры, которая противопоставляла телесное и духовное, но каждой из сторон оппозиции отводила свое, хотя и не равнозначное, место в ценностной иерархии. Советская культура – в ее пропагандистском изводе – стремилась полностью исключить телесное начало из системы ценностей. Именно поэтому в стране всеобщего дефицита любой товар, прежде всего тот, который обеспечивал телесные потребности человека, становился гипертрофированным выражением нехватки и потребительского вождения, что блестяще показал в своей книге *Очередь* В. Сорокин.

Показательно и то, что подмена и предательство ценностей социализма как воплощения высшей духовности ассоциируется в сознании современников «крупнейшей геополитической катастрофы XX века», как назвал распад СССР В. Путин, только и прежде всего с перестройкой, хотя процесс разрушения аскетической советской ментальности начался намного раньше, уже в 1950-1960-е годы, доста-

¹⁰ Д. Смирнова, «Подсудимый не всегда и не везде был таким гадом», [в:] «Критическая масса» 2004, № 4, [online], <http://magazines.russ.ru/km/2004/4/smi4.html>, [14.04.2010].

точно вспомнить процессы против «стиляг» и повесть Ю. Трифонова *Обмен*.

Гипертрофия телесного воспринимается – с позиций разрушенной советской культуры – как уродливое и ненормальное явление. В утверждении рынка люди старшего поколения видят не восстановление прав телесного, а попрание социального равенства как завоевания социализма и утверждение социального неравенства, которое наиболее наглядно ощущается именно на уровне одежды:

У нас в классе училась бедная девочка, ее родители погибли в автомобильной катастрофе. Она осталась с бабушкой. Весь год ходила в одном и том же платье. Так вот ее никому не было жалко. Как-то быстро стало стыдно быть бедным...¹¹.

Сегодня на постсоветском пространстве одежда функционирует как фактор разъединения людей по имущественному и социальному признаку, что порождает очевидный ценностный конфликт в их сознании. Книга О. Робски *Casual* о буднях обитателей Рублевки представляет материал для социологического анализа ментальных трансформаций, происходящих в современном российском обществе:

На детских качелях во дворе сидели очаровательная девушка в голубых джинсах и длинноволосый молодой человек. Они обнимались и без умолку болтали, прерываясь только для поцелуев.

Он не сводил с нее влюбленных глаз. Она кокетливо улыбалась и поддразнивала его.

Люди заглядывались на них и завидовали их молодости.

<...> Мне захотелось стать этой девушкой и целоваться на качелях.
<...>

Мы встретились с девушкой глазами. Ее взгляд потух. Она хотела бы сидеть в моей одежде и ехать в мой дом. И смотреть на мир из окна моей машины¹².

Смысл данного эпизода проясняет мысль М. М. Бахтина, который ввел понятия «внутреннего» и «внешнего» тела: «внешнее тело» построено взглядом другого, а «внутреннее тело» переживается самим человеком. «Внутреннее тело – мое тело как момент моего самосознания – представляет из себя совокупность внутренних органических ощущений, потребностей и желаний, объединенных вокруг вну-

¹¹ С. Алексиевич, *Время секунд хэнд...*

¹² О. Робски, *Casual*, [online], http://royallib.ru/book/robski_oksana/Casual.html, [18.08.2014].

тренного центра»¹³. Эпизод из книги О. Робски красноречиво выявляет, во-первых, «ножницы» между тем, как воспринимает героиню случайно встреченная девушка, и тем, как она воспринимает себя; во-вторых, ценностный конфликт в их сознании, в котором сталкивается духовное/внутреннее и телесное/внешнее, желание естественного, природного человеческого счастья и внушенное цивилизацией и актуализированное современными социальными и ментальными трансформациями стремление к богатству и внешнему статусу. Конфликт извечно неразрешимый, о котором, например, в XVIII веке вопрошал Державин: «Подай, Фелица, наставленья, / Как пышно и правдиво жить» и печалился Карамзин, повествуя о судьбе «бедной Лизы». Конфликт «внутреннего» и «внешнего» тела можно считать одним из проявлений того антропологического сдвига, социологическое измерение которого предлагает О. Робски.

В то же время книга О. Робски дает представление о возрастании ценности модных и дорогих вещей. Хотя действие *Casual* разворачивается в ограниченном сословном круге, тем не менее книгу можно рассматривать как своеобразный индикатор процессов, происходящих в обществе в целом. Так, для жителей Рублевки, быт которых столь красочно живописует О. Робски, именно статусность, а также цена и известность бренда являются решающими факторами при выборе одежды:

Я, Катя и Лена, посадив Алекс за руль, отправились за весенне-летней коллекцией.

В магазинах был ажиотаж.

Все ходовые размеры Вuеmаgіn в «Италмоде» разобрали еще в конце февраля. Лена, заискивающе глядя в глаза продавцам, умоляла принести ей что-нибудь из подсобки. Все самое лучшее продавцы оставляли для «своих» клиентов.

Я схватила несколько цветастых сарафанов и поглядывала в сторону джинсов.

Катя мерила курточку от Валентина.

<...> Лена мерила уже десятую пару туфель от Chanel, а мы с Катей изучали сумки.

– Мы заколочки новые получили, – предложила продавщица, – и косметику из «Круз-коллекции». Очень интересная. <...>

¹³ М. Бахтин, *Автор и герой в эстетической деятельности*, [в:] М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, Москва 1986, с. 48.

– Подойдут к моему DolceGabbana? – Лена вышла в изящных босоножках в горошек на высоком каблуке. «Лагерфельд сошел с ума», – назвала я эту модель про себя.

– Милые. – Катя вежливо улыбнулась.

– Если честно, вон те лучше. – Я показала на черные с длинными ремешками туфли. <...>

– Gucci будем смотреть? – весело спросила Лена.

– Все что угодно, только не Gucci, – ответила Катя, и я с ней согласилась.

Потратив двенадцать тысяч на троих, мы заехали пообедать в «Виллу»¹⁴.

Дорогая брендовая одежда еще в большей степени, чем прежде, сигнализирует о принадлежности человека к «своему» миру, по ней безошибочно определяют «чужака»:

В ресторан зашла странная пара: он был в тельняшке, она в бриллиантах. «Не погиб ли у нее муж?» – подумала я.

– Чмырь какой-то, – определил Олег, – не местный¹⁵.

Соответственно одевание предполагаемой любовницы мужа внушает героине уверенность в том, что покойный не мог иметь отношения с девушкой, которая одета не по правилам рублевского круга:

Светлана разлила чай и насыпала в белую, без декоративных излишеств тарелку пряники. На ней был джинсовый комбинезон и ярко-оранжевая майка. Забранные в длинный белый хвост волосы делали ее похожей на беременную кенгуру.

– Хочешь потрогать? – предложила она, поднося мою руку к своему животу.

– Нет. – Я вежливо улыбнулась, чтобы не показаться грубой.

Я была уверена, что Серж здесь никогда не был¹⁶.

Едва ощутимая авторская ирония аранжирует это повествование о повседневных проблемах обитательниц Рублевки, живущих в искусственном мире, в котором никто не поверит в то, что можно надеть фальшивые бриллианты, поскольку одно кольцо на пальце героини может стоить дороже целого магазина где-нибудь в рабочем районе; в котором собаку перекрашивают под цвет очередного пла-

¹⁴ О. Робски, *Casual...*

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.

тья хозяйки, а появление в одежде из прошлогодней коллекции рассматривается как дурной тон.

Если справедлив тезис о том, что одежда – это сборка своего «я», в процессе которой происходит выстраивание своего «внутреннего тела» и моделирование реакции окружающих на «внешнее тело», то совершенно очевидно, что для героини *Casual* именно второй аспект оказывается решающим. Так, после гибели мужа, она выбирает наряд для визита в милицию, руководствуясь не собственными чувствами и не ситуацией, а только и прежде всего статусными соображениями:

Придирчиво выбирала одежду в шкафу. Жена Сержа должна выглядеть сногшибательно. Даже в милиции. Надела розовые шелковые брюки. Мне их купил муж¹⁷.

Очевидно моделирующее влияние гламурных рекламных и кинообразцов на построение героиней своего «внешнего тела»: на похороны она надевает черное платье и черные очки, воспроизводя визуальный стереотип зарубежных фильмов.

Книга О. Робски отчетливо демонстрирует актуализацию и проблематизацию моды в общественном сознании, что всегда характерно для переломных эпох. Это объясняется тем, что мода, являясь «одним из механизмов социальной регуляции и саморегуляции человеческого поведения», по своим ценностным характеристикам принадлежит к сложным объектам, поскольку ориентирована на оппозитивные цели, среди которых социальное равенство/элитарность, красота/польза и т.д., и это изначально делает ее дискуссионной в общественном сознании; «через моду происходит становление Я»¹⁸. Приверженность обитателей Рублевки и не только их к дорогой брендовой одежде, повышение роли гламура в повседневной жизни можно рассматривать через сатирическую оптику, что характерно для многих публицистических высказываний. Можно согласиться с философами и культурологами, которые с тревогой указывают на то, что в мировоззренческом плане доминирование телесного, актуальным аспектом которого является одежда, в современном мире сигнализирует об утрате «ощущения трансцендентного, божественного измерения бытия»¹⁹, на то, что восстановление в правах одежды в современном мире потенциально может иметь и негативные антропологические

¹⁷ Там же.

¹⁸ См.: А.Б. Гофман, *Мода и люди: Новая теория моды и модного поведения*, Москва 1994.

¹⁹ Ю.В. Павленко, *История мировой цивилизации. Философский анализ*, Киев 2002, с. 622.

последствия: реклама как основной регулятор моды культивирует образ молодого мужчины и девушки, что сказывается на отношении к старости: мир будущего – при всех успехах медицины – это мир молодых людей.

Вместе с тем, если абстрагироваться от идеологических коннотаций, то нельзя не признать, что, во-первых, через приобщение к одежде модных западных фирм осуществляется цивилизирующее влияние моды и тем самым происходит восстановление в правах телесного начала и освобождение от аскетических запретов советской культуры. Во-вторых, с помощью красивой, оригинальной и дорогой одежды человек может противостоять обезличиванию, которым чревата современная городская культура. В-третьих, мода и реклама нивелируют сословные и статусные ограничения. Еще в 80-е годы Богумил Райнов в повести *Моя незнакомка* описал ситуацию, когда героиня искусно имитировала одежду дорогих фирм, чтобы создать имидж богатой аристократки. Сегодня можно констатировать ситуацию, скорее, обратную: происходит демократизация, омассовление моды, одежда приобретает серийный характер, и задача видится в том, чтобы противостоять модному стандарту, чтобы выразить свою индивидуальность.

Символическое единение храма и рынка в современном культурном пространстве может рассматриваться как один из путей утверждения единства духовного и телесного как антропологического идеала. Безусловно, достижение такого идеала – длительный процесс, и можно предположить, что на рубеже XX-XXI вв. человечество находится только в начале движения к нему.

Поэтому исследователи по-разному оценивают изменение отношения к одежде, происходящее сегодня. С одной стороны, утверждается, что современный город, для которого характерна культурная гетерогенность, демонстрирует огромное разнообразие стилей одежды, за которым стоит стремление к самовыражению и через это – индивидуализация сознания (Э. Уилсон). С другой стороны, есть мнение, что для современности характерны доминирование повседневного стиля и унификация внешнего облика горожан, за которым стоит десемантизация одежды, поскольку одежда уже не является означивающим фактором (Э. Хилл). В этом проявляется один из парадоксов современной культуры: индивидуализация сознания, атомизация общества парадоксально сочетается со стандартизацией и унификацией внешнего облика людей.

Отметим, что современная русская литература фиксирует также слом и перверсию гендерных ролей, кризис идентичности, когда происходит смешение и даже инверсия мужского и женского. Феминистское стремление современной женщины к профессиональной самореализации нивелирует в ней женское начало. Так, в романной серии А. Марининой постоянно акцентируется «инаковость» героини, Анастасии Каменской, по отношению к ее мужскому и женскому окружению. Рациональность, интеллектуальность, эмоциональная холодность, сосредоточенность на работе вытесняют противоположные качества, традиционно ассоциирующиеся с женским началом: интуитивность, способность к эмпатии и сопереживанию, погруженность в семью и любовь. Гендерная инверсия приводит к «стиранию личности» (Г. М. Пономарева), что в свою очередь отражается на одежде героини, которая предпочитает джинсы, кроссовки, куртку, свитер и мучается, надев туфли на каблуках и платье. Такие предпочтения получают разные объяснения: для Насти они мотивированы соображениями удобства, для ее будущей невестки Даши – стремлением скрыть, спрятать свою индивидуальность (*Убийца поневоле*).

Г. М. Пономарева, анализируя романы А. Марининой, видит в «граничном» положении героини, ее асексуальности, андрогинности отражение общей тенденции, которая характеризует современную ситуацию и экспансия которой угрожает обществу в целом: в постсоветской российской культуре новая гендерная ориентация не просто разрушает привычные стереотипы, опровергая «традиционно-патриархальную или формально-уравнительную советскую системы гендерных статусов», но и выступает «активным дестабилизирующим фактором, способствующим падению стереотипов “мужского мира” постсоветской эпохи»²⁰. Думается, что дестабилизируемым оказывается и мир в целом: стиль унисекс – лишь внешняя манифестация глубинных трансформаций, происходящих в общественном сознании и сигнализирующих об ином отношении к проблеме деторождения, Бога и человека и т.д. Еще более шокирующим является стиль 2000-х «gender-bending»: программное смешение мужского и женского, за которым стоит не только отрицание традиционных сексуальных ролей, но и отказ от сексуальной составляющей в отношениях между мужчиной и женщиной²¹. В этом контексте актуализацию гламурного (женственного) стиля в журналах и женском

²⁰ Г. Пономарева, *Женщина как «граница» в произведениях Александры Марининой*, [в:] *Пол. Гендер. Культура*, Москва 1999, с. 191.

²¹ См.: О. Вайнштейн, *Денди: мода, литература, стиль жизни*, Москва 2005, с. 570-573.

любовном романе как популярном жанре современной массовой литературы хотелось бы интерпретировать как попытку сохранить традиционные ценности (семья и т.д.) и представления об устройстве мира.

Глубинные трансформации, происходящие сегодня в обществе, может быть, наиболее заметно отразились в отношении к обнаженному человеческому телу. Известно, что обнаженное тело, не только мужское, но даже женское, было одним из табуированных объектов в России. «Путь, пройденный западным искусством – воспевание мужского тела как наиболее близкого образа и подобия Божьего в период итальянского Возрождения, обязательное изображение обнаженного женского тела в искусстве XVIII века <...>, характерное для XIX века соотнесение женского ню с сексуальной доступностью модели/проститутки, фрагментированное, расчлененное изображение женского тела в канонических произведениях модернизма – все это не есть история русского искусства»²². Русское культурное пространство определяет разработанная культура стыда, который в данном контексте выступает как репрессивная функция. Как указывают исследователи, это результат и проявление византийской традиции с ее жестким запретом на натурализм в иконописи и ригористическим возвышением духовного в ущерб телесному. Хотя – и в этом парадокс русской культуры – такая эстетическая целомудренность сочеталась с бытовой распущенностью в повседневной жизни, тем не менее, именно в России (в славянском пространстве) нагота была одним из самых семиотизированных и ценностно окрашенных феноменов. Необходимость обнажить тело воспринималась и воспринимается в этом контексте как вынужденная и ситуативно обусловленная. Соответственно насильственное обнажение выступает как репрессивное воздействие, направленное на унижение и уничтожение личности.

Так, А. Платонов в рассказе *Девушка Роза*, привлекая мифологический контекст, аранжирует повествование об издевательствах немцев над героиней, которая в результате пыток утратила разум, использованием костюмного кода: Розу выпустили из тюрьмы, она «вышла оттуда в нищем платье, обветшалом еще от первых давних побоев, и босая, потому что башмаки ее пропали в тюремной кладо-

²² Дж. А. Айзек, *Художницы авангарда*, [в:] Хересис/Идиома, № 26, с. 6. Цит. по: Н.Ю. Каменецкая, *Гендерные репрезентации телесности в российском искусстве*, [в:] *Выбор метода. Изучение культуры в России 1990-х годов*, Москва 2001, с. 280-281.

вой»²³. Старуха в чужом доме, куда зашла нищая гостья, «обрядила ее, как невесту, в свое старое девичье платье, обула ее в прюнелевые башмаки и накормила, чем могла»²⁴. Когда немцы забрали у девушки красивую одежду и снова нарядили в ветошь (ветошь это почти нагота. – Т. А.), люди опять дали ей пальто и теплый платок на голову. Семантика этих переодеваний очевидна и в то же время многозначна: одежда, подаренная старухой, несет значение смерти и воскрешения уже в новом качестве; одежда, подаренная неизвестными, отражает семантику человеческого тепла и защищенности в холодном обезличенном мире; одевание девушки своими и ее раздевание немцами противостоят друг другу как восстановление человека и его уничтожение.

Более публицистично и прямолинейно писал об этом В. Гроссман в романе *Жизнь и судьба*:

Теперь он (Крымов. – Т. А.) знал, как раскалывали человека. Обыск, споротые пуговицы, снятые очки создавали в человеке ощущение физического ничтожества. (...) В единстве физического и духовного человека заключался почти всегда беспроясненный ход следовательской работы. Душа и тело – сообщающиеся сосуды, и, разрушая, подавляя оборону физической природы человека, нападающая сторона всегда успешно вводила в прорыв свои подвижные средства, овладевала душой и вынуждала человека к безоговорочной капитуляции²⁵.

И в другом месте:

Когда человек раздевается догола, - он приближается к самому себе. (...) Гольный человек, глядя на себя, не делает выводов, кроме одного: «Вот я»²⁶.

Как пишет И. Кон, запреты на обнажение – наиболее заметно в отношении к мужскому телу – рухнули в России только в 90-е годы, и в этом, с одной стороны, проявился кризис советской модели маскулинности (мужчина-воин и спортсмен уступил место мужчине как объекту эротического поклонения; бодибилдинг как самоцель, забота о здоровье и красоте тела, прежде имевшие исключительно женскую «прописку», стали повседневной реальностью жизни мужчины), с другой стороны – вызов традиционной православной

²³ А. Платонов, *Девушка Роза*, [в:] *Собрание сочинений в 3 т*, Москва 1985, т. 3, с. 123.

²⁴ Там же, с. 124.

²⁵ В. Гроссман, *Жизнь и судьба*, Минск 1990, с. 412.

²⁶ Там же, с. 413.

культуре²⁷. За всем этим стоит разрушение традиционных стереотипов, взаимодействие мужского и женского, и главное – расширение рамок самоидентификации и соответственно самореализации (самоутверждения). Можно даже предположить, что культивирование наготы в современной повседневной культуре является одним из способов самосохранения человечества: утрате чувственности, снижению либидо как неизбежным результатам урбанизации, стрессов, сопровождающих жизнь современного человека, противостоит мощное природное витальное начало, которое реализуется в моде.

Бесспорным, однако, является то, что нагота, обнажение сегодня – и акт продажи и потребления, имеющий вполне реальную рыночную стоимость (мужской стриптиз), и способ идеологического протеста (движение Femen), и направление в искусстве (обнаженные акции художника-акциониста Петра Павленского). Но за всем этим стоит определенный смысл, и в таком понимании данные акции функционируют в качестве риторических фигур, максимально приближаясь к исходному значению термина «фигура» – положение тела, отличающееся от естественного, обычного положения в пространстве.

Ироническую трактовку «текстуализации» бытового жеста и превращения его в акт искусства, то есть в значимый жест, текстовую фигуру, дает С. Носов в романе *Грачи улетели*. В данном случае уместно вспомнить о том, что нагота, шире – телесность в культуре постмодернизма «реализует традиционные функции ментальности – применительно к процедуре осмысления опытного содержания телесность приобретает статус “внутреннего”, а ментальность – “внешнего” ракурса»²⁸. Другими словами, обыгрывание и инверсия традиционной оппозиции телесность / нагота заполняет пустоту смыслов и утрату ценностей, характерную для постмодернистской культуры.

Отношение общества к подобным инновациям чаще всего негативное, в чем, с одной стороны, проявляется давление контролирующих и кодифицирующих норм традиционной культуры. В этом контексте отношение к наготы, прежде всего мужской, – это, по меткому выражению О. Вайнштейн, «тест на терпимость»²⁹, и его наше общество пока сдает лишь частично. С другой стороны, можно предположить, что в подобном восприятии демонстративной наготы проявляется механизм самосохранения культуры как одного из регуляторов и условий существования человечества.

²⁷ И. Кон, *Мужское тело в истории культуры...*

²⁸ А.А. Грицанов, *Тело, [в:] Постмодернизм*, Минск 2001, с. 826.

²⁹ О. Вайнштейн, *Денди...*, с. 575.

Подводя итог этого по необходимости обзорного эскиза современных процессов в культуре, можно констатировать, что сложные и неоднозначные трансформации в оппозиции нагой/одетый человек свидетельствуют о проблематизации всех основ культуры и самого человека на рубеже XX-XXI вв. «Ситуация, в которой оказался человек в XX в., хорошо выражена словами М. Шелера: человек сегодня не знает, что́ он есть, но он знает, что он этого не знает. Путь человека проблематичен, и в этих условиях уже бессмысленно пытаться определить вечную идею, суть и назначение человека. (...) Эта неспециализированность и незавершенность человека, отличающая его от вещи, означает и нечто позитивное, а именно открытость миру»³⁰. В то же время культурологи констатируют, что процесс развития человечества как раз сводится к постепенному «стиранию сложных семиотических интерпретаций, которые были нанесены на тело культурой», к числу таких интерпретаций («татуировок») относится и одежда³¹, а также отношение к голому/нагому телу.

Поэтому осцилляцию значений и ценностных коннотаций в рамках оппозиции одетый/нагой человек, которая характеризует современную переломную ситуацию в культуре, корректнее всего рассматривать как проявление самопознания и становления нового антропологического вида.

³⁰ Б. Марков, *Культура...*, с. 37.

³¹ Там же, с. 119.

SUMMARY**The of naked/clothed man opposition in contemporary culture**

Anthropological shifts taking place in the modern culture have been examined in the article using the example of the transformation of the opposition of a nude/clothed person. It has been shown that the global modification of the value connotations concerning clothing and nudity occurs in former Soviet states. It has been maintained that the negative perception of the new social and cultural situation has been caused by the conservative tendencies which stand against the widening of the sphere of personal freedom, the forming of the most complete and harmonious person's ideal in unity of his mental and corporal main point. The coming-to-be of the new anthropological species taking place during the present stage of the cultural development has been accompanied by the removal of the complicated semiological prohibition which earlier characterized the attitude toward clothing and nudity.

Keywords: clothing, nudity, transitional period, anthropological shifts, interpretation, semiological prohibition.

Ключевые слова: одежда, нагота, переходная эпоха, антропологические сдвиги, интерпретация, семиотические запреты.

Lekarstwa, narzędzia i metody leczenia w domu w XVIII wieku (na materiale porad z druków bazyliańskich)

Drukowane porady mnichów

Zdrowie, długie życie od zawsze było jednym z największych trosk człowieka:

dobrze powiedział Horacyusz, nie bądź może nic droższego nad zdrowie, y lubo Monarchowie tego świata, mogą swego państwa ludzi bogatemi y w honory obfitującymi uczynić, ale nie zdrowymi¹.

Od zarania dziejów stosowano więc rozmaite lekarstwa, mikstury, a nawet zaklęcia dla poprawy bądź utrzymania zdrowia. Porady te były przekazywane ustnie z pokolenia na pokolenie, spisywane w księgach rękopiśmiennych albo domowych *silva rerum*. Niemal natychmiast po pojawieniu się druku zaistniała możliwość szybszego propagowania tych sposobów za pomocą różnego rodzaju poradników medycznych.

Tym, którzy nie umieli sobie pomóc samodzielnie, z pomocą przychodzili nie tylko medycy, ale również różnego rodzaju babki, szeptunki. W miastach działały szpitale. Szpitale organizowano również na prowincji, najczęściej przy klasztorach. Na wschodnich rubieżach dawnej Rzeczypospolitej prowadzili je między innymi bazylianie.

W „oświeconym” XVIII wieku notuje się znaczny rozwój nauk medycznych, przede wszystkim położnictwa. Przyczyniło się to do wzrostu liczby ludności w Europie². Przeżywająca w końcu XVIII wieku ogromny kryzys polityczny Rzeczypospolita nie mogła się poszczycić znaczną poprawą

¹ J. Retzen, *Kalendarz Polski y ruski, święta roczne, biegi miesięczne. Signa zodiaci. Aspecta. Wybory. Prognostyk generalny, y pertykularny w sobie zawierający. Na rok Pański 1714, po przestępnym wtóry. Przez Jana Retzena, Astrologa pruskiego z wielką czulością wyrachowany y do druku podany....*, Supraśl [1713].

² E. Rostworowski, *Historia powszechna. Wiek XVIII*, Warszawa 1977, s. 16.

opieki lekarskiej. Właśnie słaba dostępność do i tak niezbyt dobrej pomocy lekarskiej, połączona z niezajomością podstawowych metod leczenia i wiarą w przesady medyczne sprawiała, że mimo imponujących również w Rzeczpospolitej wskaźników przyrostu naturalnego (w latach 1772-1791 wyniósł ok. 20%³), odsetek dzieci, które dożyły w zdrowiu dorosłości był mały. Według ustaleń badaczy średnia długość życia w Polsce w XVII-XVIII wieku wynosiła ok. 22 lata (kobiet – 22,3 lata, mężczyźni zaś – 21,8), a wieku rozrodczego dożywało około 35% populacji⁴.

W tej sytuacji nie dziwią nie tylko nadzieje i sposób życzeniowości XVIII-wiecznego społeczeństwa, wyrażone we frazach: „Żebyście syny synów swoich oglądali” czy „Wnuków swoich wnuki oglądajcie”⁵, ale i działania Komisji Edukacji Narodowej stawiającej na podniesienie poziomu medycyny oraz wykorzenienie ciemnoty i zabobonów z jednej strony, z drugiej zaś – praca drukarzy, tłoczących różnego rodzaju poradniki medyczne dla zwykłych odbiorców. W akcję propagowania nowych metod leczenia włączyli się również bazylianie, których zakłady typograficzne (głównie w Wilnie, Supraślu i Poczajowie) wydawały książki uwzględniające zróżnicowanie stanowe, językowe i edukacyjne swoich odbiorców, dzięki czemu mieli ogromne możliwości popularyzacyjne. Wedle drukarzy, poradniki, pomoce i rozprawy naukowe miały służyć „nie tylko lekarzom, gospodarzom y rozmaitym rzemieślnikom, ale zgoła każdemu stanowi oboiey płci”⁶ w doksztalcaniu czytelników już po ukończeniu szkoły. W tym celu ukazały się zarówno wznowienia starych, jak i rozpoczęto druk nowych książek z dziedziny medycyny domowej. Można wśród nich wymienić poradnik zakonnik i uczonego alchemika Aleksego Pedemontana, zawierający nie tylko informacje na temat budowy ciała ludzkiego, ale i leczenia chorób oraz dostępnych lekarstw. Rzeczywiście, tego typu porady były potrzebne.

³ Ibidem, s. 21.

⁴ Por. B. Papużyński, *Ludność Brzeżan w XVII-XIII w.*, „Przegląd Demograficzny Polski”, 9/1976; I. Gieysztorowa, *Rodzina staropolska w badaniach demograficznych*, [w:] *Spółczeństwo staropolskie*, t. II, pod red. Andrzeja Wyczańskiego, Warszawa 1979, za: Ludwika Ślękowa, *Muza domowa. Okolicznościowa poezja rodzinna czasów renesansu i baroku*, Wrocław 1991, s. 59, 80.

⁵ S. Podgórski, *Rycerski węzeł złotej Nałęczcy [...] podczas ślubnego parolu nowych oblubieńców Jegomości Pana Józefa z Macieja z Nalepic Nalepca [...] i jejmość panny Katarzyny z Małachowic Małachowskiej [...]*, b.m. 1701, za: Ludwika Ślękowa, *Muza domowa. Okolicznościowa poezja domowa czasów renesansu i baroku*, Wrocław 1991, s. 89.

⁶ Por. wstęp do: Alexego Pedemontana *Medyka y Philosopha, Taiemnice Wszystkim Oboiey Płci nie tylko ku leczeniu rozmaitych chorob, poczawszy od głowy, aż do stop, bárzo potrzebne; ale y Gospodárzom, Rzemieślnikom, zwłaszcza przedniejszych y subtelniejszych robot, do ich rzemiosł należących, y innym wielce pożyteczne. Z Łácińskiego Języka ná Polski przedtym przelożone, y w porządek dobry wpráwione; przez Sebastyána Slaskowskiego; do których przydane są lekárstwa wyborne y doświadczone, ná rozmaite choroby, teráz dla żądánia wielu Godnych Osob przedrukowane*, W Supraslu W Drukárni WW. OO. Bazyliánów, Roku 1737.

Ze względu na często odludne położenie dworów i dworków szlacheckich, były one odcięte od pomocy lekarskiej. Ich mieszkańcy dla własnego bezpieczeństwa musieli opanować choćby podstawowe zasady leczenia rozmaitych chorób oraz zapobiegania im, tak by „każdy czasu swej choroby zwłaszcza w niebytności lekarza, albo w ubóstwie swoim mieć w pogotowiu lekarstwo, częstokroć łatwe, a doświadczone”⁷. Reklamując swoje porady, odwoływali się przy tym do doświadczenia zagranicznych medyków, którzy z powodzeniem stosowali te metody również w Polsce, ale czynili z tego swoistą tajemnicę, ze względu na oczekiwane zyski.

Na marginesie warto zauważyć, że choć poradnik ten w ciągu pięćdziesięciu lat (1737-1788) ukazał się w Supraślu pięciokrotnie (1737, 1750, 1758, 1786, 1788), to nie wydaje się, by akurat ten tytuł przypadł do gustu czytelnikom. Przeciwnie – wydanie pod różnymi tytułami tego samego tekstu (edycje tytułowe), świadczy raczej o trudności ze zbytem. W tym przypadku oferta bazylianów była chybiona. Wydany tekst, pierwotnie przetłumaczony na polski już w XVI wieku przez Marcina Siennika (1568), był anachroniczny. Także jego adaptacja dokonana przez drugiego tłumacza, Sebastiana Śleszkowskiego (I edycja Kraków 1620 rok), uzupełniona o różne porady gospodarskie (jak skleić stłuczone naczynie, porady kucharskie itp.), nie była nowoczesnym poradnikiem medycznym.

Znacznie bardziej poszukiwane były sposoby samodzielnego przygotowania lekarstw na różne choroby. Ogromnym zainteresowaniem cieszyły się naturalne sposoby leczenia (opis ziół, a także domowe sposoby leczenia ziołami, korzeniami i jagodami), i to nawet nie ze względu na wiarę w ich większą skuteczność, ale cenę i dostępność. Tego typu informacje zawierały, na przykład, również kilkakrotnie przedrukowana *Wiadomość ciekawa każdemu wielce pożyteczna o skutkach y mocy zboż wszelakich, jarzyn i ziół różnych...* Pawła Jana Biretowskiego czy *Apteka domowa dla poratowania zdrowia*, zawierająca dodatkowo opis samodzielnej produkcji lekarstw *dla koni, bydła i innego drobiu*⁸. Nie znaczy to jednak, że nie drukowano tekstów zawierających opis przygotowania lekarstw ze środków dostępnych w sprzedaży. Informacje takie zawiera na przykład *Krótko*

⁷ Ibidem.

⁸ P.J. Biretowski, *Wiadomość ciekawa każdemu wielce pożyteczna o skutkach y mocy zboż wszelakich, jarzyn i ziół różnych... ku zdrowiu ludzkiemu wielce służąca... z poważnych autorów zebrana... Teraz zaś przedrukowana*, Supraśl 1774, 1779, 1797; *Apteka domowa dla poratowania zdrowia potrzebna z autorów różnych zebrana, tak też lekarstwa dla koni, bydła i innego drobiu. Z przydatkiem ciekawych wiadomości za pozwoleniem zwierzchności do druku podana*, Poczajów 1788.

specyfikacja medykamentów Chrystiana Zygmunta Richtera⁹, twórcy popularnej w zbiorach szlachty polskiej tak zwanej *Apteczki Halskiej*. Warto przy okazji zwrócić uwagę na fakt, że książki te zawierają rejestr alfabetyczny (w przypadku *Apteczki Halskiej*) omówionych chorób, co daje pewne wyobrażenie o chorobach znanych w XVIII wieku, takich jak:

apoplexya i inne zarazy apoplektyczne to iest mdłość i zawrót głowy, arthritivaga – ból po członkach ciała chodzący, podagra, gonogra, ból nerek i zapalenie krwi, burzenie i zapalenie krwi, gangrena, albo ogień piekielny, inflammacye gardła i róża, maligny i petocie¹⁰, febry, kołtun, oczy błąką naszłe¹¹ i in.).

Poradniki przekazywały zresztą informację nie tylko o tym jak leczyć, ale i jak zapobiegać chorobom. Związane z tym było prowadzenie odpowiedniego „porządku” życia, w zależności od wieku, płci oraz temperamentu (w XVIII wieku powszechnie uznawana była charakterystyka czterech temperamentów – krwistego, flegmistego, cholerycznego i melancholicznego)¹².

Co więcej – wydawano nie tylko poradniki, w których uczono jak leczyć ludzi, ale i zwierzęta gospodarskie. Ze względu na ich cenę i rolę w gospodarstwie, niejednokrotnie to o nie troszczono się bardziej niż o własne zdrowie. Jedną z najbardziej znanych tego rodzaju publikacji była *Książka lekarstw końskich* (Począjów 1788).

Na potrzeby niezainteresowanych dogłębną wiedzą odbiorców porady medyczne zamieszczano również w kalendarzach. Ze względu na dużą popularność tego typu wydań (były one drukowane w wysokich nakładach

⁹ Z.Ch. Richter, *Krótką specyfikacją medykamentów w Hali Magdeburgskiej preparowanych z informacją należyta zażywania y ich skutków...* Wydana naprzód łacińskim językiem, teraz na polski przetłumaczona i do druku podana przez Dawida Samuela Madaj medicinae doktora w Hali, Supraśl 1745.

¹⁰ Ibidem, dodatek II.

¹¹ P.J. Biretowski, *Wiadomość ciekawa...*, [b.m.] 1797, registr II.

¹² Tego typu poradnikami były np. *Porządek życia...*, Szymona Tissota przetłumaczony przez Ludwika Perzynę i trzykrotnie przedrukowany poradnik medyczny Jana Pawła Biretowskiego. Por.: Sz. A. Tissot, *Porządek życia, w czerstwości zdrowia w długie prowadzący lata za wszystkich dzieł P. Tyssota w jedno zebrany...*, Supraśl 1789.

od pięciu do siedmiu tysięcy¹³), szansa na dotarcie porad medycznych do czytelników była bardzo wysoka. Dodatkowo grono czytelników było zróżnicowane – kalendarze rozchodziły się przecież nie tylko wśród elitarnych bywalców salonów arystokratycznych, lecz także wśród niższych warstw – drobnej szlachty i mieszczan, znajdowały się nawet w wiejskich plebaniach i chatach¹⁴. Zauważali to zresztą sami drukarze:

gruntowne przestrogi gospodarskie, albo ciekawe Astronomiczne, Fizyczne lub polityczne wiadomości, tym pożyteczniejszymi i szacowniejszymi będą dla powszechności Astronomiczne, Fizyczne i polityczne dzieła nie w każdego ręku mogą się znajdować, Kalendarza łatwiej nabyć można, a bez niego nikt się nie obejdzie¹⁵.

Z drugiej strony można przypuszczać, że właśnie drukowanie porad zdrowotnych przyczyniało się do zbytu tych wysokonakładowych wydawnictw. Kalendarze, choć krytykowane już przez współczesnych i utożsamiane niejednokrotnie z anachronicznymi zachowaniami ich czytelników, miały jednak swoje zalety. Józef Ignacy Kraszewski zauważał, że

kalendarz wciska się wszędzie, nieustannie bierze się go do ręki, czytać się go musi, choćby w słotny dzień ziewania i nudy, a gdy się oczom naprzykrzy zawarta w nim wiadomość utkwi wreszcie w umyśle i raz na sto pobudzi do dalszego kształcenia się¹⁶.

Było to możliwe dzięki temu, że oprócz mierzenia czasu, zawierały podane w sposób przystępny dla czytelnika również informacje z wielu dziedzin: historii, polityki europejskiej i krajowej, geografii, matematyki, nauk ścisłych i przyrodniczych, a także astronomii i meteorologii, gospodarstwa wiejskiego czy właśnie sztuki medycznej. Fakt ich zamieszczania w kalendarzach nie dziwi również z innego powodu: astrologię studiowano

¹³ Np. nakład kalendarza na rok 1796 wyniósł 5000 egzemplarzy, co zostało zapisane w supraszkim *Obrachowaniu różnych xiąg 10 I 1795-10 I 1796*. Por. też: *Kalendarz półstuletni 1750-1800*, wybór, wstęp i opracowanie B. Baczko, H. Hinz, Warszawa 1975, s. 7; M. Cubrzyńska-Leonarczyk, *Oficyna supraska 1695-1803. Dzieje i publikacje unickiej drukarni bazylianów*, Warszawa 1993, s. 177. Ponieważ kalendarze drukowano najczęściej dwukrotnie – jesienią roku poprzedzającego ten, na który kalendarz był szykowany i – w razie dobrej sprzedaży – wiosną roku ukazanego na kalendarzu, przy charakterystyce tych wydawnictw podawana będzie data – rocznik kalendarza, nie zaś potencjalny rok jego wydania.

¹⁴ M. Górczyńska, *Popularyzacja wiedzy w polskich kalendarzach okresu Oświecenia (1737-1821)*, Lublin 1999, s. 8.

¹⁵ *Kalendarz polski y ruski na rok pański przestępny na rok 1788 pod znakiem księżycy. Wyrażający Święta rzymskie i ruskie, tudzież aspekty wybory, bieg planet odmiany powietrza czas siania, szczepienia, lekarstw używania, dni feralne, wschód y zachód słońca, zaćmienia y inne ciekawe obserwacye*, Supraśl.

¹⁶ P. Kowalski, *Kalendarze*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, Wrocław 1997, s. 165.

na medycynie, stąd redaktorami kalendarzy bywali także lekarze. Wiedza ta nie była oczywiście dogłębna, były to raczej urywki, skróty informacji przedrukowywane z wydanych również przez bazylianów poradników. Fakt ten świadczy o dbałości drukarzy chcących przekazać ówczesne osiągnięcia wiedzy: wiadomości o leczeniu zwierząt są niejednokrotnie wzięte prosto ze wspomnianej wyżej *Książki lekarstw końskich*. W kalendarzach były również urywki literatury pięknej, np. fragmenty wydanych w Supraślu *Przygód Guliwera*.

Lekarstwa

Jak wspomniano wyżej, polecane w poradnikach leki można podzielić na naturalne – pochodzenia roślinnego – i komponowane z dostępnych w aptekach składników. Stawiano przy tym na samowystarczalność leczącego się, dlatego wśród proponowanych lekarstw dominowały specyfiki pochodzenia roślinnego, ziołowe, możliwe do przygotowania samemu.

Zalecano przy tym powściągliwość w przyjmowaniu lekarstw:

Wszyscy tak młodzi, jako i starzy, którzy jeszcze przy dobrym zdrowiu zostają, i do tego czasu żadnego szwanku i szkody w życiu swoim nie odnieśli, niechay swoiey natury, albo przyrodzenia Lekarstw, osoblowie purgującemi nie obciążaią, ani często onych używaią, aby przyrodzona gorącość nie osłabiała, i rozmaite wilgotność zbyteczne, albo gwałtowne onym nie zaszkodziły¹⁷.

Kalendarze powielały powszechnie panujące opinie, że każda choroba ma swoje dni krytyczne, co było ściśle związane z przyjmowaniem leków. Dni te, kiedy to „w Pacyencie mieszaią się humory i choroba się mieni na polepszenie, albo na pogorszenie”¹⁸, w niektórych rocznikach wymieniano nawet dokładnie (i wskazywano 7, 14, 21, 28, 35 itd. dzień od początku choroby), choć zastrzegano przy tym, że „raz prędzey, drugi leniwiej postę-

¹⁷ *Klucz prognostykarski to iest: rzetelne objaśnienie słów y przezwisk niewyrozumiałych, których... Astrologowie w Kalendarzach y prognostykach swoich używaią, a przez to miasta i osoby pewne rozumieią z przydatkiem słonecznego Wschodu y Zachodu...*, [1768].

¹⁸ *Np. Klucz prognostykarski to iest: rzetelne objaśnienie słów y przezwisk niewyrozumiałych, których... Astrologowie w Kalendarzach y prognostykach swoich używaią, a przez to miasta i osoby pewne rozumieią z przydatkiem słonecznego Wschodu y Zachodu; y praktyki gospodarskiej na Meridianach przeznaczonych Xięstw W. X. L. i Pruskiego a naprzód na ich stołeczne miasta, Wilno i Gdańsk, do których na 30 mil y daley, okoliczne odległe mieysca, iakoto: Żmudzkie, Siewierskie y Czernichowskie Xięztwa, także Kujawy, Pomorszczyzna ect. ect.... bez znaczney dyfferencyey stosować się mogą każdego dnia na kilkaset niemal lat następujących lat służącego...*, [b.m. 1754].

puie, tedy nie zawsze w te dni przypadają Crises”) i radzono, by zawczasu zaopatrzyć pacjenta w odpowiednie lekarstwa. Z drugiej strony sugestie: „wybicia z głowy niepotrzebnej skrupulacyi chorych, że gdy trzeba wziąć z recepty Pana Medyka lekarstwo”¹⁹ należy rozpatrywać jako racjonalizację zachowań chorego, który miał z przyjęciem leku nie czekać, aż nastąpi dzień feralny, ale kurować się od początku wystąpienia objawów.

Wspomniane „purganse”, czyli środki przeczyszczające, stosowane były w XVIII wieku bardzo chętnie, zapewne ze względu na problemy gastryczne wywołane ciężkostrawną dietą²⁰. Oprócz wielu obwarowań mających przeciwdziałać nadużywaniu tego sposobu poprawy samopoczucia, bazylianie sugerowali również zmianę trybu życia. Te przestrogi przed nadmiernym objadaniem się i sugestiami wstrzemięźliwości („pracuy, miey w pokarmach i napoiach wielką baczność, dobre zdrowie twoie i dni twe zaprowadzisz w długie lat przeciągi”²¹) bazylianie zamieszczali także w wydawanych przez siebie powieściach oświeceniowych, fragmenty których również ukazywały się w kalendarzach.

Wśród łatwo dostępnych środków o działaniu leczniczym znalazły się między innymi: babka, borówka, barwinek, cząber („cząber”), chrzan, cykoriaria, dzięgiel, fiołki, grzebień (lilia wodna), len, żyto, pszenica, ryż.

Rekomendowano warzywa – buraki na biegunki, szparagi na bóle oczu, rzodkwie – na bóle brzucha i jako środek odwadniający – na zatrzymanie moczu, marchew na kamienie i wrzody, sok z ogórków na nadmierne pragnienie w czasie gorączki.

Kobietom polecano pasternak – z jednej strony miał wspomagać laktację, z drugiej zaś – sporządzony z niego czopek pomagał wywołać poród martwego płodu.

Wśród leków pochodzenia roślinnego była również ruta (*Ruta graveolens* v. *sylvestris*): utłuczona w moździerz z solą, przyłożona bezpośrednio na ranę miała działanie odkażające i tamujące krwawienie. Polecano ją między innymi w leczeniu konsekwencji wypadków, np. „gdy koniowi

¹⁹ *Klucz prognostykarski...*, [b.m. 1768].

²⁰ *Niektóre reguły o sposobnym czasie do używania lekarstw i purgansów*, [w:] ibidem.

²¹ *Klucz prognostykarski to iest: rzetelne wiadomości o roku i iego częściach, o poprawie kalendarza i sposobie iego używania, o biegu słonecznym przez XII Zodyacznych znaków, tudzież wykłady lat klimaterycznych, dni feralnych, podeyrzanych lub krytycznych, przyczyny zaćmienia Słońca, Xiężycy i innych planet, przestrogi do puszczania krwi i używania lekarstw, wiadomości starożytnie ciekawe, doświadczenia i wieszczby względem odmian powietrza, urodzaiu, zdrowia, trzęsienia ziemi. Zawieraiacy z przydatkiem kalendarza poprawnego i starego Wschodu i Zachodu; słońca, czasów i świąt pryncypalniejszych, w które dni ubywaią lub przybywaią, dla wygody nakręcania Zegarów i praktycznych gospodarskich na horyzont Krakowski i blisko sto mil w około niego służący... przedrukowany. W Supraslu WW. OO Bazilianow*, [b.m. 1781].

z nieostrożności na wylot kowal przetnie żyłę²², oraz w stanach zapalnych – kiedy zwierzę moczyło się krwią. Sugerowano wówczas wymieszanie dziesięciu łyżek soku ze świeżej ruty z winem i octem i stosowanie osiem dni z rana.

Młode, jare, „dobrze wywiane” żyto przed podaniem choremu powinno być najpierw ugotowane w wodzie deszczowej, a następnie wysuszone. Specyfik ten, ze względu na działanie przeczyszczające – „czyści to wewnętrznie koniowi, także i rupie wyprowadza z jelit²³ – doradzano stosować przy problemach gastrycznych nie tylko zwierząt, ale i ludzi²⁴. Stosować go należało minimum trzy dni dwa razy dziennie²⁵. Żyto rozgotowane z kolei w winie miało mieć działanie kojące przy bólach kończyn „paralizem zarażonych²⁶”.

Zboże, a dokładniej – produkty zbożowe – pomagać miały i na inne choroby ludzi i zwierząt. Okłady z ciepłego chleba umoczonego w occie miały pomagać koniowi uderzonemu w oko, a roztarta skórka pieczywa żytniego ugotowana w occie winnym lub piwnym służyła wspomagająco przy obrażeniach kończyn również u ludzi. Otręby, ze względu na właściwości oczyszczające, w połączeniu z miodem, olejkiem migdałowym czy tłuczoną solą miały z kolei pomagać w leczeniu „ropą plujących, gorączek cholerycznych, w czerwoney biegunce i innych ciekączkach²⁷”.

Z dostępnych w każdym gospodarstwie produktów do leczenia chętnie wykorzystywano miód. Przaśny, w połączeniu z owsem, oprócz działania przeciwkaszlowego stosowano również przeciw paskudnikowi – pasożytowi końskich oczu. Na kaszel pomagała też nalewka z rozgotowanego ryżu.

Mąką ryżową, z uwagi na jej właściwości wysuszające, proponowano posypywać krosty w czasie ospy – dawało to szansę na brak dziurek pospowych.

Olej z siemienia lnianego zmieszany z solą (bądź roztarte na proszek nasienie lniane rozgotowane z octem winnym i solą) stosowano na tzw. myszy końskie, zaś nasienie lniane rozgotowane w różanej wodzie miało

²² *Kalendarz polski y ruski na rok 1790 pod znakiem księżycy. Wyrażający Święta rzymskie i ruskie, tudzież aspekty wybory, bieg planet odmiany powietrza czas siania, szczepienia, lekarstw używania, dni feralne, wschód y zachód słońca, zaćmienia y inne ciekawe obserwacye...*, Supraśl, *Kalendarz polski y ruski na rok 1796 pod znakiem księżycy. Wyrażający Święta rzymskie i ruskie, tudzież aspekty wybory, bieg planet odmiany powietrza czas siania, szczepienia, lekarstw używania, dni feralne, wschód y zachód słońca, zaćmienia y inne ciekawe obserwacye*, Supraśl.

²³ *Kalendarz polski y ruski na rok 1790...*; *Kalendarz polski y ruski na rok 1796...*

²⁴ P.J. Biretowski, *Wiadomość ciekawa...*, 1797, s. 3-4.

²⁵ *Kalendarz polski y ruski na rok 1790...*; *Kalendarz polski y ruski na rok 1796...*

²⁶ P.J. Biretowski, *Wiadomość ciekawa...*, 1797, s. 4.

²⁷ *Ibidem*, s. 10-11.

zastosowanie w leczeniu oparzeń. Tłuszcz psi lub lisi zalecano jako maść podczas wypadania włosów.

Nieco egzotycznymi lekami były jaskółcze gniazdo spalone na proszek i wymieszane z cukrem, stosowane na bielmo i błonkę, czy napar z mrowiska i mrówek, który stosowany przez trzy dni miał leczyć nosaciznę. Pszczoły i dżdżownice zesmażane razem na maśle miały służyć jako specyfik na porost włosów. Jednym z najbardziej skomplikowanych lekarstw do przygotowania był specyfik na kaszel i dychawicę u koni: do czystego garnka napełnionego oliwą należało wpuścić żywego węgorza, a następnie rozgotować go w piecu, po uprzednim oblepieniu garnka ciastem. Podawać koniowi należało przecedzony płyn.

Jeśli się jednak zastanowić – choroby typu nosacizna są nieuleczalnymi chorobami zwierząt, zwłaszcza bydła, nawet dzisiaj, a zwierzęta nią dotknięte kieruje się do uśpienia w obawie przed rozszerzeniem się choroby. Rodzi się więc pytanie: czy rzeczywiście wierzono w skuteczność tych lekarstw? Podawanie receptur tak skomplikowanych specyfików, kojarzących się wręcz z miksturami wiedzim, mogło zniechęcić do ich przygotowania, ale sam fakt istnienia tajemniczego specyfiku na trudne choroby mógł po pierwsze – dawać nadzieję na uleczenie zwierzęcia, po drugie, może co bardziej istotne – przekonywał do zakupu poradnika.

W razie niedostępności ziół bądź chęci skorzystania z gotowych lekarstw można było skorzystać z propozycji gotowych leków z tzw. apteczki halskiej. Był to ułożony przez Chrystiana Zygmunta Richtera gotowy zestaw leków, z którego można było nabyć „tak każde z osobna, iako y raz zebrane w małych Apteczkach potrzebującym i upraszającym dawaią się”²⁸ w zależności od sumy, którą się chciało włożyć – w mniejszej albo większej gramaturze. By można było wyliczyć sobie, ile będzie kosztował wybrany zestaw, w książce zamieszczono cennik lekarstw za jeden łut substancji. Zgodnie z nim – *Essentia Dulcis concentrata* kosztowała 24 zł, *Essentia Dulcis ordynaria* – 6 zł, *Essentia Amara* – 1 zł, *Esstia Antyhipochondriaca* – 1 zł, *Pilalae Polychrestae* – 4 zł, *Pilalae contra Obstructione* – 2 zł, *Pilalae Purgantes* – 3 zł, *Pulvis Bezoardicus* – 1 zł, *Pulvis Antispasmodicus* – 1 zł, *Pulvis contra Acredinem* – 18 gr, *Pulvis Witalis* (jedna dawka) – 9 gr, *Balsami Cephalici* (quintlik) – 45 gr. Oczywiście, podano zastosowanie danych lekarstw – *essentia dulcis* miała na przykład uniwersalne działanie przy wszystkich chorobach, ze względu na właściwości wzmacniające. Polecana była zarówno osobom starszym, jak i kobietom w ciąży, bo jak stwierdzano:

²⁸ Z.Ch. Richter, *Krótką specyfikacją medykamentów...*, s. 2. W dalszej charakterystyce niniejszego źródła liczba w nawiasie oznacza numer strony, z której zaczerpnięto wybraną informację.

„jest wiele przykładów, że matki rodziły dzieci wielką chorobę cierpiące, gdy zaś brzemiennie będące tej Essencyi zażywały szczęśliwe i zdrowe potomstwo na świat wydały” (s. 5). Nie było to jedyne działanie tej substancji: polecano ją na rany i wrzody, dzięki właściwościom oczyszczającym, na skurcze, łamanie w kościach, drętwienie w stawach, bóle oczu, zębów, uszu, bóle przy rodzeniu, a także przy złym ułożeniu dziecka (ze względu na działanie wzmacniające, nie podawano, że lek może zmienić ułożenie płodu). Sugerowano w końcu, że można stosować tę esencję w chorobach, w których nie ma żadnego bólu ani nasilonych objawów, czyli w przypadkach, kiedy niepotrzebna jest pomoc lekarska. *Essentia Amara* – zrobiona z gorzkich substancji – miała mieć właściwości oczyszczające krew, stąd polecana była przede wszystkim w „chorobach z których defekt szkorbutowy pochodzi” (s. 18), na świerzb, wrzody, ropę, parchy, ale także na wiatry, *na nabrzmiałość i pełność żołądka*, na obstrukcję żołądka, „ustawiczne febry”, a u osób o charakterze flegmatycznym – nawet w przypadku apopleksji. Równie szerokie zastosowanie miała *Essentia Antihypocondriaca*, „bardzo pomocna [...] na febry tercyanny y kwartanny” (s. 25), „w powietrzu zaraźliwym także iest wielką prezerwatywą od choroby” (s. 26), szczególnie zaś lek ten był polecany na „Hipokondyę, na Melancholię Hipokondryczną, na zawroty, na bole głowy..., na palpitaacją serca, na wiatry pochodzące z zbytnej krwi burzenia, na miesięczne upławy lub na ich zatrzymanie...” (s. 27). *Pigułki Polychrestae* były pomocne szczególnie kobietom, ze względu na wspomaganie żołądka, oddalały wszelkie choroby z niego pochodzące: „częste odrzygwania, albo odrzucenia, wiatry” (s. 30), na wszystkie biegunki, hemoroidy, ale także na bóle głowy, łagodzenie dolegliwości miesięczkowych. Radzono je stosować również kobietom brzemiennym, gdy „dochodzi do pewnych znaków, że nieprawdziwy płód nosi, ale się tylko fałszywie obciążenie czuje” (s. 42). *Pilulae Purgantes* – w odróżnieniu od poprzednich – *Polychrestae*, które tylko lekko laxują żołądek – były znacznie silniejsze w działaniu. *Pulvis Bezoardicus* miały być środkiem zapobiegawczym „od zarazy przez różne maligny, sprawuje poty bez poruszenia krwi” (s. 56), w problemach żołądkowych na ostrość żółci, ale także w sytuacjach, gdy „się kto przelęknie czego, albo gdy się zbytecznie spracuje” (s. 57). *Pulvis contra acredinem* miał z kolei „osobliwy skutek we wszystkich rodzajach choroby, w których się znajduje ostrość, albo kwas” (s. 61), ale także w chorobach typu ospa, odra, różyczka („purpura”), w których nie można było – zdaniem autorów poradnika – stosować kuracji gwałtownej. Ze względu na jego łagodne działanie polecany był także dzieciom.

Jak widać, wszystkie te leki związane były w mniejszym lub większym stopniu z chorobami układu pokarmowego, te zaś z trybem życia i żywie-

niem XVIII-wiecznych obywateli Rzeczypospolitej. Dlatego jeszcze raz warto podkreślić, jak bardzo zasadnymi były zamieszczane w kalendarzach przestrogi dotyczące konieczności zdrowego żywienia. Ze względu na szeroki zakres działania i uniwersalność niemal każdego z tych środków, nie wydaje się jednak, by były one w pełni skutecznymi lekarstwami. Dawały jednak nadzieję na radzenie sobie z chorobami, na które nawet dzisiejsza medycyna nie zawsze znajduje środki.

Narzędzia

Niezależnie od różnego rodzaju lekarstw i leczniczych mikstur w użyciu były też rozmaite sprzęty mające przynieść ulgę choremu. Wśród nich można wymienić popularne w XVIII wieku, a praktykowane do dziś, stawianie baniek, ale także puszczała, służące do upuszczenia krwi, lewatywa, która, o czym będzie niżej, pomocna była w najróżniejszych przypadkach, między innymi reanimacji.

W zależności od miejsca przyłożenia, bańki miały leczyć różne dolegliwości. Na bóle zębów i głowy bazylianie doradzali stawiać pod brodą, na krew z nosa – pod piersiami, na „wrzedzielnice wszelkie” – pod kolanami. Bańki postawione na potylicy miały leczyć choroby oczu, pod łopatkami – usuwać ból piersi i inne²⁹.

Bańki, podobnie jak puszczała, stosowano również do puszczenia krwi. Służyły temu znane i obecnie pijawki. Warto podkreślić, że i tu – podobnie jak w przypadku środków przeczyszczających – zalecano umiar. I o ile z zalecenia lekarza krew należało puszczać bez wahania, to w przypadku kuracji z „obierania”, tj. na własne życzenie, by puszczenie krwi nie przyniosło więcej szkód niż pożytków, przed przystąpieniem do stosowania tych sprzętów należało zadbać o pomyślny układ planet i pogodę (ani za zimą, ani za ciepłą). Procedurom mogli się poddawać ludzie w określonym wieku – między 14. a 50. rokiem życia. Należało przy tym pamiętać o wielu szczegółach: latem i na wiosnę krew puszczać należało z prawej strony ciała, zimą i jesienią zaś – z lewej. Niewskazanymi do procedury były przy tym dwa dni przed i po nowiu, kiedy to Księżyc „wilgotności swojej, której ciała ludzkie wielce potrzebują całe pozbywa”. Jeśli dodatkowo utoczy się z człowieka wówczas krew, to – straszono – raz, że skraca mu się życie, a dwa – osłabia – przez co staje się podatny na nowe infekcje. Nie należało puszczać krwi również na jeden dzień przed i po pełni Księ-

²⁹ *Klucz prognostykarski...* [1768]; *Klucz prognostykarski...* [1781].

życa, a także w okresie dwunastu godzin po pierwszej i ostatniej kwadrze Księżyca, w czasie Kanikuly i innych. Szczegółowe informacje kierowano do przedstawicieli różnych typów charakterów – terminy puszczenia krwi melancholików różniły się od terminów zabiegu w przypadku choleryków czy flegmatyków. Udzielano także praktycznej rady, jak nie zemdleć podczas puszczenia krwi: „nie zemdleje ten, który zimną wodę w gębie trzyma, albo sól na języku”³⁰.

Metody

Wśród metod dla poratowania zdrowia można wymienić prewencyjne i reagujące, przy czym proponowane procedury zazwyczaj można było przeprowadzać w domu.

Wśród pierwszych można oczywiście wymienić racjonalizację trybu życia, zamianę ciężkostrawnej diety na zdrowszą oraz ograniczenie spożywania alkoholu. Ukazywano zwyczaje innych państw (z Włoch i Turynii, Egiptu), co skłaniało zapewne do refleksji. Podawano pozytywne przykłady:

dłużej pospolicie Włosi żyją, bo w jedzeniu i piciu miarę mają, w Polsce wielu ludziom bankiety, y pniaństwa ukróciły życia³¹, czy Roku 1613 Fridericus Fornarus Suffragenus Bambergensis, będąc visitorem Thuringie, znalazł w nich dwieście ludzi po sto dziesięciu mających lat, a jednego sto pięćdziesiąt lat żyjącego. [...] Nie znajdziemy w Polsce tego szczęścia, bo pijaństwo dla poratowania zdrowia byź wynalezione rozumiemy³².

Przestrogi przed nadmiernym pijaństwem ukazywały się także w żartobliwych broszurach, np. *Bando przeciwko gorzałce y wszystkim iey naśladowcom*³³.

³⁰ Kalendarze tłumaczyły przy tym, jak określić temperament, umieszczając cechy każdego z nich. Np. *Klucz prognostykarski...* [1768]; *Klucz prognostykarski...* [1781].

³¹ J. Retzen, *Kalendarz Polski y ruski, święta roczne, biegi miesięczne. Signa zodiaci. Aspecta. Wybory. Prognostyk generalny, y pertykularny w sobie zawierający. Na rok Pański 1713, bez przybyśzu i przestępu. Przez Jana Retzena, Astrologa pruskiego z wielką czulością wyrachowany y do druku podany...*, Supraśl.

³² J. Retzen, *Kalendarz Polski y ruski, święta roczne, biegi miesięczne. Signa zodiaci. Aspecta. Wybory. Prognostyk generalny, y pertykularny w sobie zawierający. Na rok Pański 1718, po przestępnym wtóry. Przez Jana Retzena, Astrologa pruskiego z wielką czulością wyrachowany y do druku podany...*, Supraśl.

³³ Broszurę *Bando przeciwko gorzałce y wszystkim iey naśladowcom. Na rekwizycyję różnych osób gorzałką się bawiających, tak w Polsce, w Litwie iako y po inszych krajach etc. etc. z przydatkiem odzowu tabaki do przyjaźni z gorzałką, tudzież kalumnij włożonych od niektórego na te dwie siostry filozofa, a refutacyami, przez wziętych w ich szkołach studentów*

Poza dbaniem o dietę zakonnicy zalecali odpowiedni tryb życia, dbanie o moralność, poszanowanie wartości rodzinnych i społecznych: „Słuchay Matematyka: Kto chce bydź długoletnim na ziemi (obietnicę Bóg wypełni) niechay szanuie Rodziców swoich”³⁴.

Wśród zalecanych sposobów leczenia chorób napotykałyśmy drastyczne, np. nacinanie skóry i żył. Leczenie okładami z miodu wspomnianego już pasożyta zwierząt – paskudnika – można wzmocnić nacięciem odpowiednich żył w uszach, a do tego rozdrapaniem dziąseł i nozdrzy, które potem należało smarować solą. Sugerowano przy tym, by nie bać się, gdy spowoduje to obfite krwawienie.

Metody ratunku w nagłych wypadkach ludziom „utopionym, powieszonym, zaduszonych czadem i innymi gazami oraz odmrożonym” zawierał poradnik supraski z 1776 roku³⁵, autorstwa prawdopodobnie lekarza Wojewodziny Kijowskiej – Chirnesa.

Wśród proponowanych sposobów wymieniono sztuczne oddychanie metodą usta-usta. Wedle rady, poszkodowanego trzeba

natchnąć świeżym powietrzem. To się stanie najkrótszym sposobem, kiedy zdrowy i silny człowiek usta swoje na ustach mniemanego umarłego położy, y za kilkakrotnym powtórzeniem z przyciskiem wiele tchu napuści, lecz przy tym nos chorego zatkany być musi, ażeby się tym pewniej do płuc dostało powietrze³⁶.

Obok tej nowatorskiej metody, znajdujemy tam szereg innych rad, również określanych jako nowoczesne, jednak – z dzisiejszego punktu widzenia budzące wątpliwości. Wyciągniętego z wody topielca, który leży „bez czucia i pulsu”, nie zaleca się reanimować na miejscu. Mimo że krytykowane są metody uznawane za przestarzałe, polegające na próbie pozbycia się wody z płuc przez położenie poszkodowanego na baczkę, to sugerowane „nowoczesne” porady również nie wydają się być sensowne. Sugeruje się delikatnie przewieźć poszkodowanego do domu, a tam zaaplikować mu tytoniową lewatywę (podobne zalecenie dotyczyło wisielca) i nacierać mu skronie octem.

W przypadku odmrożenia nie zaleca się natychmiastowego przenoszenia poszkodowanego do nagrzanego pomieszczenia, co jest zgodne i z dzisiejszymi zaleceniami o stopniowym ogrzewaniu organizmu, jed-

Moczy-wąsa y Tabakulskiego objaśnionych drukowano w XVIII wieku trzykrotnie (Supraśl 1720, 1758, 1782).

³⁴ Ibidem.

³⁵ *Nauczanie przez jakie sposoby nagle zginione i za umarłe poczytane osoby ratowane być mogą ku pożytkowi publicznemu na żądanie znanych osób*, Supraśl 1776.

³⁶ Ibidem.

nak porada, by uszkodzonego zmrożonego człowieka najpierw zakopać w śniegu, zdaje się być chybioną.

Przy okazji warto odnotować, że wspomniane wyżej puszczenie krwi było również uniwersalnym sposobem sprawdzenia stanu uszkodzonego (gdy krew nie spływała, należało kontynuować procedury reanimacyjne).

Zakończenie

Opisane porady zmierzały w jednym celu: ukazywały, że aby spędzić długie, szczęśliwe życie należy zachować umiar w jedzeniu i piciu, jak i stosowaniu różnego rodzaju procedur medycznych. Choć czytając drukowane przez zakonników porady, łączące cechy medycyny ludowej z osiągnięciami nauk medycznych i farmakologii, niejednokrotnie można uznać za dyskusyjne z punktu widzenia ich skuteczności, to są one niezaprzeczalnie znakomitym materiałem kulturoznawczym, mówiącym o sposobie myślenia ówczesnych ludzi. Radzono w nich, by w zdrowiu i w chorobie zawierzyć osobom, które mają doświadczenie – stąd w pierwszym przypadku nawoływanie o szacunek dla starszych (rodziców) i postępowanie wedle ich rad, w razie choroby zaś – zdanie się na wykształconych w tej dziedzinie ludzi, nie zaś stosowanie na wpuł magicznych, i do tego często szkodliwych, środków.

SUMMARY**Medicines, tools, and methods of treatment at home in the 18 c
(based on Basilian prints)**

In addition to missionary activity Basilian Order also conducted publishing activities. Monks were publishing not only religious books but also those on secular themes, including health. Their ways of treatment may seem controversial and ineffective from today's perspective, but it does not change the fact that such prints are an excellent source for the study of people's consciousness and culture in the eastern part of the Republic of Poland in the 18th century.

Keywords: Basilian typography, 18th century, medicine, tools, methods, prints.

Słowa kluczowe: drukarstwo bazylikańskie, XVIII wiek, lekarstwa, narzędzia medyczne, metody leczenia.

Валентина Бондаренко

Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет

Вещный мир в традиционных русских колыбельных песнях

Адресатом традиционных колыбельных песен являются младенцы доречевого периода развития, младшие дети в период начального овладения языком. Поэтому зачастую исследователи не придавали особого значения коммуникативной значимости колыбельных. По нашему мнению, слово в колыбельных песнях воздействует не только на непосредственного адресата – т.е. укачиваемого младенца, но и на более старших детей, которые являются необходимым звеном сохранения и передачи фольклорной традиции пестования.

Основной функцией колыбельных песен, по мнению многих исследователей (и большинства исполнителей) является функция укачивания, успокоения, погружения в сон. Однако «главной личностной задачей младенческого периода является формирование так называемого «базового доверия к жизни» – интуитивной уверенности человека в том, что жить хорошо и жизнь хороша»¹. Если опираться на мнение ученых, исследующих формирование личностной картины мира, утверждающих, что «возникшая в сознании ребенка картина мира в значительной степени зависит от освоенных им текстов»², то становится очевидной важность традиционных текстов материнского фольклора, особенно колыбельных, для освоения младенцем культурных кодов нации, что, в свою очередь, позволяет говорить о безусловно развивающем влиянии традиционных текстов материнского фольклора на воспитание языковой личности.

¹ М.В. Осорина, *Секретный мир детей в пространстве взрослых*, Санкт-Петербург 2010, с. 23.

² Т.Д. Попкова, *Философско-антропологические аспекты детства*, [в:] *Антропологические основания теоретического мышления: материалы научной конференции*, Екатеринбург 2005, с. 223–225.

Нас интересуют тексты традиционных колыбельных песен с точки зрения отражения ими основных элементов вещной картины мира: интерьера, одежды, пищи, предметов обихода, предметной атрибутики внешности героев. По мнению известного фольклориста В. П. Аникина³, все известные тексты традиционных колыбельных песен можно отнести в той или иной степени к нескольким десяткам основных сюжетных тем, что дает нам возможность говорить обобщенно о роли традиционных колыбельных песен в формировании национальной картины мира и воспитании русской языковой личности⁴. Вещный мир русских колыбельных песен ярок, радостен, полон любви к младенцу, родному дому, земле. От центра мира, в котором находится ребенок, пространство концентрически расширяется. Такая композиция пространства характерна для традиционной картины мира⁵.

Поскольку «фольклорное слово всегда ценностно ориентировано, оно не только обозначает понятие или реалию, но и выражает свое отношение к ним»⁶, каждое упоминание в колыбельных песнях предметов вещного мира не случайно, а обусловлено задачами включения младенца в культурное поле этноса, воспитания доверия к миру, обозначения должного и недолжного поведения, обеспечения безопасного существования младенца в этом мире.

Понятие дома, родного пространства выражено в колыбельных и словесно, и имплицитно: это и упоминания дома, завалинки, ворот, терема, сеней, горенки, это и хозяйственная деятельность внутри дома (приготовление пищи в печи, совместная трапеза), приглашение ночевать (приди, котя, ночевать, нашу деточку качать), это и обозначение пространства вокруг дома – от хозяйственных построек (ворота, вороточки, воротцы, сарай, двор) и до находящихся в отдалении улицы, пашенки, реки, лужка, леса, моря, заморья, торжка, базарчика, ярмарки, лавки, Питера.

Пространство внутри дома организовано с точки зрения обеспечения безопасности младенца в разные периоды его развития. По-

³ В.П. Аникин, *Начало всех начал*, [в:] *Мудрость народная. Жизнь человека в русском фольклоре. Вып.1. Младенчество; Детство*, Москва 1991, с. 8

⁴ Н.Ф. Злобина, *Стиль устной словесности как фактор формирования языковой личности (по исследованиям Ф.И. Буслаева)*, «Обсерватория культуры: журнал-обозрение» 2013, № 5, с. 100-105.

⁵ А.Б. Теплова, *Формирование представлений о телесности ребенка в игровом взаимодействии с воспитывающим взрослым*, «Фундаментальные исследования. Педагогические науки» 2013, № 4, с. 1229.

⁶ Там же.

сколькx первым и наиболее безопасным местом пребывания младенца в избе была колыбель (качуля, зыбка, люлька, люлечка, колыбелечка, колыбель), поскольку колыбель «является одним из тех предметов, с которых ребенок начинает осваивать мир вещей и которые вводят его в пространство культуры»⁷, место в центре картины мира традиционных колыбельных песен занимает колыбель с младенцем. Именно этот нехитрый предмет обыденного человеческого существования получил в колыбельных развернутое описание всех частей как средоточие красоты, гармонии, безопасности. Технически устройство колыбели дается довольно точно («Колыбель, колыбелька ж. зыбка, люлька, качалка, баюкалка, колыска; она делается различно: пяльца обшитые холстом и привешенные за углы на веревочках; кузовок на очепе, с подножкой для качанья; кровать на круглых полозках и пр.»⁸), колыбели подвешивались с помощью пояса, колец и крюка к гибкому кленовому или ореховому шесту, но материалы, из которых изготовлены детали колыбели и ее убранства, имеют символический смысл. Кольца-пробойцы серебряные, крюки золотые, ремни бархатные, пояс и подцепочки шелковые, полог шитый-браный с золотой бахромой, колыбелька золота, дубова, точеная, новоточеная, вокруг позолоченная, сверху медью околоченная, вся раскрашенная, вся расписанная – такой предстает перед нами колыбель в фольклорных описаниях. Интересно, что самая важная часть колыбели, дающая ей возможность качаться, – очеп, – всегда простой – кленовый, ореховый, то есть такой, каким пользовались исполнители. Ребенок находится в центре безопасного мира, место его пребывания должно быть красочным, богатым, самым лучшим, крепким, не поддающимся никакой порче, что подчеркивает важность и ценность самого младенца в иерархии ценностных смыслов.

Песни, в которых дается развернутое описание колыбели, построены обычно концентрически: от более широкого пространственного круга (изба, сени) мир суживается до лежащего в колыбели младенца:

Сон ходит по сеним,
Дремота – по новым
А сон ходит, спрашивает:
- Где моей Аннушки
Люлечка висит? –
А ее люлечка –

⁷ Д.А. Баранов, *Символические функции русской колыбели*, [в:] *Славяно-русские древности. Вып.3; Проблемы истории Северо-Западной Руси*, Санкт-Петербург 1995, с. 235.

⁸ В.И. Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка*, Москва 1989, Т. 2, с. 144.

Во высоком терему,
 В шитом браном пологу,
 Шитый браный положок –
 С золотой бахромой,
 Кольца, пробойцы –
 Серебряные,
 Крюк золотой,
 Тесьмы шелковые.
 А вся люлечка
 Да она точеная,
 а вокруг она
 Да позолоченная,
 А в той люлечке
 Аннушка качается,
 Ивановна забавляется!⁹.

Качалась колыбель на оцепе вверх-вниз, не так, как современные колыбели, кровати и коляски. Такое покачивание является наиболее полезным физиологически, развивает вестибулярный аппарат младенца, а в народной традиции подбрасывание вверх – залог роста, благополучия, здоровья. Не случайно колыбель всегда «в высоком терему», так как семантика слова «высокий» имеет положительную окраску – противоположный низкому, направленный вверх, к горнему миру.

Глубокий смысл имеет включение в интерьер колыбели образов святых, Иисуса Христа, Богородицы и «крестной силы», то есть настоящего креста. Непременным атрибутом любой крестьянской избы были иконы Спасителя, Богородицы, особо чтимых святых (Николая Мирликийского, Космы и Дамиана, Архангела Михаила, Ангела Хранителя). Подобные упоминания в текстах колыбельных святых можно считать описанием артефакта:

Все хранители с тобой,
 Спас, Микола над тобой,
 Спас, Микола в головах –
 Крестна сила на грудях¹⁰.

⁹ *Мудрость народная. Жизнь человека в русском фольклоре. Вып.1. Младенчество; Детство*, Москва 1991, с. 48.

¹⁰ Там же, с. 65.

В этих строках явно говорится об иконах, висящих над изголовьем колыбели, и о нательном крестике младенца, который является собой прообраз крестного знамения, «силы крестной».

Внутренне убранство избы и внешнее пространство двора в колыбельных отражено не только через упоминание отдельных предметов интерьера (лавочка, подушечка, одеяльце, перинка), но и через название видов хозяйственной деятельности (боронить пойдешь, будешь сено косить), описание действий выросшего младенца (будешь в церковь ходить, выучишься в книге). При всей лаконичности и краткости текстов колыбельных в них дается достаточно полная картина как вещного, предметного мира, так и мира отвлеченного, мира социальных отношений, мира духовного, мира мифологического¹¹.

Предметы в традиционных колыбельных не только именуется, часто они даны в действиях, моделирующих положительные социальные стереотипы поведения младенца в дальнейшем, регламентирующих взаимоотношения с другими членами семьи, дающих установку на весь дальнейший жизненный путь:

Вырастешь большой,
Станешь под окошком сикарёк,
На полоске – пахарёк,
В темном лесе – лесничок.
Станешь птичку ловить
И родителей кормить¹².

Пространство дома, избы включает сени, терем, пол, лавки, окошки, печь, кровать и центральный артефакт – зыбку, колыбель, люлечку, качулю. Окна, окошечки в избе красные, с хрустальным стеклом. Внутри избы стоит печь, лавочки, тесовая кровать с перинкой пуховой (перина, перинка, пушок), в некоторых колыбельных в ней «много перья петухова». Есть подушечка мягка, бела, зголовье высоко, одеяльце шелковое, мишурненькое, соболиное. На лавочках полно ребят, которые едят крашеными ложками «кашку мазную» (масляную), кашку с маслицем, кашку с молочком, яблочки. Пекутся в избе блины и «олашки» (олады), макаются в масличко. «Вицей» (прутиком) детей не секут, вместо этого предлагают испечь яичко. Старым старушкам дарят «мягкий калач, да еще с патокою», детям – прянички, калачики, яблочки, медок, рожочек с молочком, калачики с мед-

¹¹ А.Б. Теплова, *Образный мир русских колыбельных песен как основа становления картины мира ребенка*, «Педагогика искусства» 2013, № 1, с. 77-83.

¹² *Мудрость народная. Жизнь...*, с. 40.

ком. Калач печется не простой, а «натертый, крутой, с посеребряной дугой», пекутся «витушки гороховые, а маленьким ребятам – кувалдышки». Есть в доме и «ржаной каравай», и уха, и «рыбка с чесночком». В погребеке хранится ситный пирог, сметанка и творог, пресное молочко и сывороточка. Котику за укачивание младенца сулят «хлебца кусок и говядинки другой», рюмку вина и конец пирога, «папы в обе лапы» («Детское: папка, хлеб, хлебец, хлебушка»¹³), «мяса кусок, молока тусок», «кусок пирога и кувшин молока», «редьки хвост, склянку вина и конец пирога». Котик приносит младенцу баранки, пирожок, находит на печи горшок каши и «калачи как огонь горячи». Картина мира, формируемая подобными установками, характеризуется устойчивостью, благополучием, безопасностью и привлекательна для ребенка.

Контент «одежда, убранство» включает в себя перечисление того, что будет носить младенец, когда вырастет, что и кому будет дарить младенец, что привозят в подарок членам семьи. Причем возможные подарки разделяются по социально-возрастным категориям адресатов, что дает младенцу представление о структуре окружающего социума, о внешних признаках определения социального статуса человека:

Мамушкам, нянюшкам –
 Обносочки дарить,
 Старым старушкам –
 По повойничку,
 Молодым молодкам –
 По кокошничку,
 Сенным девушкам –
 По ленточке.
 Золото монисто –
 То маменьке,
 Соболи, куницы –
 То папеньке...¹⁴.

Что касается предметов одежды самого младенца, то их можно разделить на две группы. Предметы одежды из первой группы, как и описания колыбели, передают в символическом виде идею богатства, высшего качества, отсутствия изъянов, порчи: кунья шуба у младенца в ногах, соболиная шапка в головах, ему сулят:

¹³ В.И. Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка*, Москва 1990, Т. 4, с. 16.

¹⁴ *Мудрость народная. Жизнь...*, с. 46.

«будешь в золоте ходить, чисто серебро волочить, олово да медь под ногами тереть, парчову шубу носить, золоты кольца носить, камку волочить», «спи в камке, пробудись в тафте, в алом бархате», «сарфан золотой, с ленточками, с позументочками», «станешь в бархате ходить, руки в золоте носить, бархат-атлас за ногой волочить».

Другая группа включает в себя самые обычные предметы одежды: зипун, шапочку, валенки, сапожки, – их сулят купить младенцу, – и пеленки, подстилки, – их ходят мыть (стирать) мать, сестра.

В текстах колыбельных встречается перечисление членов семьи младенца и вполне правдоподобных подарков для них, обычно именно такие покупки привозились с ярмарок: матери – китайки, отцу – кумачу (на две ластовицы), братцу – бархатцу (ластовицу, бархату на шапочку, луковку), сестре – ленточку (рукавицы, штоф дорогой), дедку – сапоги (катанцы), бабке – коты (лапанцы, трех – соболий пух), пестунье – цепочку серебряную (поцепочку серебряную). Цветовая гамма одежды в колыбельных яркая, праздничная, это алый, кумачовый, золотой, серебряный цвета.

Внешность младенца в колыбельных описывается и прямыми определениями (красавица, хорошенькая, пригоженькая, милашенька), и опосредованно, через личностные качества (хороший да баской, хорошая моя, милое дитя, золотце моё, сугревушка, теплая сугрева, отцу-матери замена), отношение исполнителя (моё дитятко, дитя маленькое, крохотанненькое, свечушка, моя светлая, маленькая, ребенок дорогой, ненаглядной, золотой, милованный, ненаглядный), через будущее благополучие и отношение других людей (вырастешь велик – станут девушки любить, будешь счастливый, талантливый, будешь в золоте ходить, золоты кольца носить, камку волочить), через сравнение (примерю летом – к алому цветочку, зимой – к белому снежочку).

Хотя в песнях присутствуют наименования частей тела (сердце, грудь, ручки, ножки, головка, пузо, кулачок), они не связаны с внешностью, лицо же обозначено только упоминанием глаз (глазки закройвай). Гораздо важнее оказывается описание младенца как будущего работника, кормильца (трудницок, работницок, пахорец, сикорец, сенокосничек, отцу-матери замена, станешь родителей кормить, станет Машу кормить). Мы встречаем здесь упоминания множества повседневных крестьянских работ, младенец получает представление об основных видах хозяйственной деятельности и инструментах, труд становится неотъемлемым и ценностно значимым для личности

элементом традиционной картины мира. Запрягать коней, боронить, пахать, рубить дрова, ловить рыбу, плести лапти, шить верхнюю одежду, работать, «денежку носить», охотиться – все эти необходимые работы являются знаком своеобразной инициации, признаком принадлежности к взрослому миру.

С помощью лексики колыбельных в языковом сознании ребенка выстраивается иерархически правильно устроенный мир, отражающий реально существующие социальные и родственные связи, определяющий функции и роли предметов вещной среды, окружающих ребенка. Это мир безопасный, принимающий младенца как особую ценность, являющий собой своё, родное пространство, расширяющееся по мере взросления ребенка, прогнозирующий правильный вектор взросления, расставляющий ценностные ориентиры, намечающий цели и установки дальнейшей жизни младенца. В эстетике вещного мира традиционных колыбельных легко прослеживается связь с нравственными установками народа. Вербально-семантический ряд описаний вещной среды дает представление о системе взглядов на мир, формируемой в русском материнском фольклоре.

Таким образом, материнский фольклор, особенно колыбельные песни, позволяют сформировать у младенца традиционную картину мира. Лексика, усваиваемая младенцем из колыбельных песен, формирует не только первый уровень языковой личности, т.е. лексикон, но одновременно организует ценностно-смысловые связи между понятиями и прогнозирует цели и установки, т.е. начинает образовывать тезаурус и прагматикон языковой личности.

Если сравнить тексты традиционных колыбельных с популярными в настоящее время авторскими колыбельными, в первую очередь, с одной из самых исполняемых и известных (*Снят усталые игрушки* из ежедневной передачи *Спокойной ночи, малыши*)¹⁵, мы заметим следующее: при кажущемся разнообразии лексики, обозначающей предметы вещного мира и отвлеченные понятия (игрушки, книжки, одеяла, подушки, ночь, сказка, дом, луна, радуга, конь, слоненок, перо, жар-птица, дети, ребята, день), целостной картины мира не возникает. Более того, не возникает самого понятия «дом» в значении своего, родного, безопасного пространства. Нет обозначения младенца как своего, родного, уникального, невозможно выстроить какие-либо отношения между предметами и людьми, о которых сообщается младенцу. Базовая установка, относящаяся ко всем людям: «должны

¹⁵ З. Петрова, А. Островский, *Снят усталые игрушки*, [online], http://www.bayushki.ru/lullaby_texts_teleprogramm.htm, [16.09.2014].

все люди ночью спать», не дает ничего младенцу для понимания ценностных категорий взрослого существования. В *Колыбельной Медведицы*¹⁶ из мультипликационного фильма *Умка* текст начинается сложной метафорой, которую сложно понять детям:

Ложкой снег мешая,
Ночь идет большая...

Место дома в ней занимает льдина, окружающее пространство – седые суровые моря, соседи – белые медведи. Еще один широко известный и популярный текст – *Колыбельная Светланы*¹⁷ из кинофильма *Гусарская баллада*. В нем картина ночи (ночь, как день, светла) тоже рисуется сложными сравнениями (звезды, как веснушки; ночь, как сон, светла; лунный сад листьями сонно шелестит). Предметный мир представлен лексемами подушка, свечка, звезды; пространство – лексемами лунные поляны, лунный сад, и хотя в тексте присутствует любовное обращение к младенцу (мое сердечко), она обращена к другому младенцу (моя Светлана). Это лирическое описание не дает ребенку возможности сформировать понятную ему картину мира.

Нисколько не умаляя художественных достоинств этих лирических произведений, заметим, что использование их в качестве единственных (или основных текстов) для укачивания ребенка младшего возраста, полезно в качестве выражения любви, развития музыкального слуха, знакомства с выразительными средствами языка, но совершенно недостаточно для формирования языковой картины мира.

На основании вышеизложенного можно сделать вывод, что использование в повседневном общении с младенцем традиционных колыбельных помогает решить важнейшую задачу коммуникативного взаимодействия поколений – формирование всех уровней языковой личности, включенной в ценностно организованную картину мира.

¹⁶ Е. Крылатов, Ю. Яковлев, *Колыбельная Медведицы*, [online], http://www.bayushki.ru/lullaby_texts_films.htm#1, [16.09.2014].

¹⁷ Т. Хренников, А. Гладков, *Колыбельная Светланы*, [online], http://www.bayushki.ru/lullaby_texts_films.htm#1, [16.09.2014].

SUMMARY

World of things in the traditional Russian lullabies

This paper discusses the features of the description of interiors, clothing and appearance in Russian folk lullabies. We investigate the linguistic role of descriptions of corporeal environment in shaping the linguistic personality. Texts of traditional Russian maternal folklore are compared with the author's lullabies. The relationship of the aesthetics of the world of things in a poetic text with the moral attitudes of the author is analyzed. Verbal and semantic descriptions of a number of corporeal environment provides insight into the belief system of the world, formed in Russian maternal folklore.

Keywords: maternal folklore, world of things, linguistic personality, lullabies, artifact.

Ключевые слова: материнский фольклор, вещный мир, языковая личность, колыбельные, артефакт.

Jak kocha kamień? Status przyrody nieożywionej w wybranych utworach Marii Sadowskiej

W niezbyt obszernym dorobku literackim Marii Sadowskiej, liczącym w sumie około dwudziestu utworów, niewydawanych po wieku XIX, a do dziś w dużej mierze zapomnianych i rozproszonych, świat przyrody, zarówno tej ożywionej (świat zwierząt i roślin), jak i tej nieożywionej, materialnej, a zatem świat rzeczy, zajmuje miejsce szczególne. Sadowska obdarzona była wyjątkową wrażliwością i intuicją, które – dzięki bogatej wyobraźni i poczuciu humoru, nieraz udowodnionych w twórczości (jej ulubioną formą literacką była swoicie pojęta humoreska¹), a także w korespondencji prywatnej – potrafiła doskonale przelać na świat innych bytów. Odnosząc się w obrazowaniu literackim do symboliki przedmiotów oraz wykorzystując zbudowane na podstawie myślenia archetypicznego metafory, pisarka snuła opowieść o ludziach sobie współczesnych, których oceniała surowo i – zdaje się – darzyła mniejszą sympatią niż przedmioty, będące bohaterami jej utworów. Rzeczy w twórczości Marii Sadowskiej odgrywają rolę istotną i różnorodną – mogą stanowić jedynie tło rozgrywanych wydarzeń, ale niekiedy są także ich głównymi bohaterami. Niniejszy artykuł przedstawia różne sposoby istnienia świata rzeczy w twórczości autorki.

Rzecz – atrybut bohatera

Rozważania na temat statusu przyrody nieożywionej w twórczości Marii Sadowskiej rozpocznę od sytuacji najbardziej typowej, czyli użycia świata rzeczy do kreacji świata przedstawionego i jego bohaterów. Na poziomie fabuły – zgodnie z konwencją XIX-wiecznej powieści, w której przedmioty

¹ Była to humorystka stawiająca przed sobą przede wszystkim zadania satyryczne. Por. J. Sławiński, *Humoreska*, [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1976, s. 158.

współtworzą środowisko postaci, a to z kolei warunkuje jej charakter² – atrybuty bohaterów Sadowskiej stanowią o ich statusie majątkowym, a niekiedy także kondycji umysłowej i duchowej. W *Historii kamienia przy drodze opowiadanej „Kołkowi w płocie”* (1866) główny bohater zostaje odrzucony przez ukochaną Eleulalję z powodu niedostatku rzeczy luksusowych. Jako człowiek nieposiadający majątku i niedbający o wartości materialne, gdyż zabiegał on głównie o miłość swojej wybranki, a jego codziennym zajęciem było filozoficzne rozmyślanie o uczuciu, „chodził zawsze piechotą, żokejem jego było prawidło do butów ściągania, jadł na obiad pieczone kartofle... pił wodę ze studni, i nie śpiewał nigdy!!”³, podczas gdy jego konkurent do ręki Eleulalji – hrabia Ireneusz:

był to pan całą gębą! [...] jeździł sam poczworną karetą, miał żokeja w czerwonej kurtce, nosił się w angielskim korcie, jadał trufle, pił prawdziwy porter i śpiewał fałszywie cavatiny z oper. Słowem, był powszechnie szanowany!⁴.

Status majątkowy w XIX wieku determinował pozycję jednostki w społeczeństwie, dlatego też utrzymanie go – nawet pozorne⁵ – uważano za najwyższą wartość, a drogie przedmioty doskonale się nadawały do mistyfikowania dobrobytu. Bohaterowie Sadowskiej bardzo dobrze zdają sobie z tego sprawę, dlatego też dziedzic rodu książęcego – Emil z *Czterech ideałów. Kartek z życia imć pana Fulgentego* (1861) – „dla utrzymania blasku rodowego, żył nad dochody, przeżywał i przegrywał wszystko, miał ogromne długi, jak prawdziwy «pan» i mało się o nie troszczył, jako książę natus”⁶. Maria Sadowska odnosiła się do takich działań z właściwym sobie humorem, podszytym gorzką ironią. Postawy bohaterów z pozoru zacnych i mądrych pisarka kompromitowała, zestawiając je z postawami postaci ubogich, co prawda, i często niewykształconych, a także nielegitymujących się szlacheckim pochodzeniem (choć nie jest to regułą), jednak reprezen-

² E. Ihnatowicz, *Literacki świat rzeczy. O realiach w pozytywistycznej powieści obyczajowej*, Warszawa 1995, s. 175; E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, t. 2, Warszawa 1968, s. 293-294 (Auerbach za Balzakiem określa to zjawisko terminem *milieu*); A. Martuszevska, *Poetyka polskiej powieści dojrzałego realizmu (1876-1895)*, Wrocław 1977, s. 124.

³ M. Sadowska, *Historia kamienia przy drodze opowiadana „Kołkowi w płocie”*. Cz. 2, *Jak ja zostałem kamieniem*, „Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuk Pięknych” 1866, nr 5, s. 37.

⁴ Ibidem.

⁵ O otaczaniu się zbytkiem jako mistyfikacji w polskiej powieści XIX wieku pisała E. Ihnatowicz, *Literacki...*, s. 175-179.

⁶ M. Sadowska, *Cztery ideały. Kartki z życia imć pana Fulgentego*, „Kurier Wileński” 1861, nr 84-100.

tujących – zgodnie z ideami romantyzmu, w których autorka była mocno zakorzeniona – wartości duchowe. Takie postaci, choć w świecie przedstawionym często odrzucane przez innych bohaterów, cieszą się autorską sympatią, bo to one właśnie są głosicielami idei Sadowskiej, którą mierzył blichtr i powierzchowność wartości społeczeństwa prepozytywnistycznego i pozytywistycznego, opanowanego – parafrazując słowa jednego z bohaterów *Czterech ideałów* – zarazą zysku.

Przeciwwagą dla rzeczy sankcjonujących wysoki status majątkowy bohatera są w twórczości Sadowskiej książki, którymi otaczają się tak zwani „rycerze ducha”⁷. Są to postaci wyalienowane z problemów świata zewnętrznego, prowadzące pustelniczy tryb życia w niejako innej od rzeczywistej przestrzeni czasowej, bo obcujący na co dzień z mistrzami minionych wieków, ich jedynymi towarzyszami są więc wielkie dzieła myśli ludzkiej. Żywot poświęcony nauce, choć obdarzony szacunkiem Sadowskiej, jej bohaterom nie dawał szczęścia w XIX wieku. Przez społeczeństwo pustelniczy tryb życia w służbie idei uznawany był za anachroniczny. Z kolei wyalienowanie często prowadziło do obłędu, czego dowodzi historia Karola z *Pamiętników muchy* (1861), lub do dysonansu pomiędzy wyznawanymi ideami a rzeczywistością – tak się dzieje w przypadku Fulgentego, narratora i głównego bohatera humoreski *Cztery ideały*. Ten wyznawca idei wolności, gorący zwolennik zmniejszenia ucisku chłopów i od najmłodszych lat wielki przeciwnik działalności ekonomów, a jednocześnie dziedzic trzech wsi, poświęcając się życiu umysłowemu nie jest w stanie wcielić w życie swoich przekonań, gdyż jak sam tłumaczył – jako filozof rozmyślający nad ideą szczęścia, która ma być podstawą odrodzenia ludzkości, nie mógł się jednocześnie zajmować „brudną kuchnią powszedniego życia”⁸. Tymczasem ucisk chłopów w jego własnych wsiach z woli zarządców stawał się coraz większy. I choć do Fulgentego co jakiś czas docierały bardzo smutne dla niego wieści o tym, jak namaszczeni przez niego rządcy, rekrutujący się zresztą z ludzi uważających się za przyjaciół bohatera, poczynali sobie z mieszkańcami jego włości, jedynym działaniem, na jakie mógł się zdobyć filozof, były kolejne traktaty moralne o wolności ludów oraz rozmowy z ekonomami, podczas których dziedzic przedstawiał im swoje założenia oraz odczytywał fragmenty *Ekonomii politycznej*⁹. Oczywiście, w realnym życiu chłopu wyposażenie ekonomów w podstawy teoretyczne nie było w stanie niczego zmienić. Dysonans pomiędzy założeniami bohatera a praktyką życia na włościach do niego należących stał się jego osobistym niepowodze-

⁷ M. Sadowska, *Pamiętniki muchy*, Wilno 1861, s. 21.

⁸ M. Sadowska, *Cztery ideały...*, „Kurier Wileński” 1861, nr 100.

⁹ Ibidem.

niem. W toku narracyjnym historia ta została opowiedziana ze swadą i humorem, jednak humor Sadowskiej nie jest jowialny i powierzchowny, ale zawsze ma drugie dno. Pierwszy gorzkość humorystyki pisarki zauważył Władysław Korotyński, recenzent jej utworu *Podróż na około świata (odbyta w trzech godzinach)*. Jako korespondent „Gazety Warszawskiej” pisał on, iż w humorze Sadowskiej „boleść głęboka miesza się z pustym śmiechem i miota duszą czytelnika, niewiedzącego, co z sobą ma począć: czy śmiać się aż do łez, czy płakać aż do serdecznego śmiechu!”¹⁰. Autorka uprawiała bowiem w swojej twórczości ten rodzaj komizmu, któremu Stefan Garczyński przypisze funkcje demaskatorskie, stwierdzając, iż: „to błazenkowie są na ogół realistami. [...] Ludzie czynu i humoryści są bystrymi obserwatorami, stoją blisko powszednich spraw”¹¹. Jest więc humor Sadowskiej, niczym humorystyka Bolesława Prusa, podporządkowany zadaniom satyrycznym i rewizjonistycznym, jak humor wielkich pisarzy oświecenia, którzy starali się uczyć bawiąc¹², niczym satyry Ignacego Krasickiego – dotyczący nie ludzi, a ich przywar, będących zdaniem pisarki przyczyną rozpadu tego, co najcenniejsze, czyli więzi międzyludzkich, i wykorzystywania słabszych. Historia życia Fulgentego jest oczywistą refleksją nad nieprzystawalnością teorii systemów filozoficznych XIX wieku, w których już dużo mówi się o wyzwoleniu warstw najbiedniejszych, do codziennej praktyki życiowej. Jest dowodem na to, że idea – nawet najwznioślejsza – jeśli nie zostanie podparta działaniem, pozostanie martwa.

Znaczącym atrybutem bohaterów Sadowskiej jest cygaro lub fajka. Palenie w utworach pisarki to domena męska. Takie obrazowanie świata jest zgodne z założeniami obyczajowości XIX-wiecznej, według której

wszędzie na świecie kobieta paląca publicznie [...] budziła zdziwienie, niechęć czy społeczne potępienie, także ze strony samych mężczyzn, uznających ten nałóg za przywłaszczenie sobie męskiego obyczaju, przyjemności dla nich zarezerwowanej¹³.

Na publiczne palenie pozwalały sobie ówczesznie jedynie kobiety ekscentryczne, wyzwolone – emancypantki i sufrażystki, a także artystki

¹⁰ W. Korotyński, *Korespondencja „Gazety Warszawskiej”, Wilno, 15 sierpnia 1859 roku*, „Gazeta Warszawska” 15.08.1859, Wilno.

¹¹ S. Garczyński, *Anatomia komizmu*, Poznań 1989, s. 19.

¹² Por. M. Michalski, *Komizm jako rewizjonistyczna kategoria historycznoliteracka*, „Słupskie Prace Filologiczne” 2007, nr 5; R. Doktor, *Poeta uśmiechnięty. O wyobraźni komicznej Ignacego Krasickiego*, Wrocław 1992.

¹³ M. Kreft, *Fatalne przyzwyczajenie*, [w:] *Sekrety Orzeszkowej*, pod red. G. Borkowskiej, M. Rudkowskiej, I. Wiśniewskiej, Warszawa 2012, s. 187.

i prowokatorce społeczne oraz kobiety tak zwanych „lekkich obyczajów”¹⁴. U Sadowskiej brak jednak takich femin, a palenie męskie również obarczane jest konotacjami emocjonalnymi, wskazuje bowiem zwykle na „chorobę duszy”. Cygaro jest nieodłącznym atrybutem towarzystwa melancholików z *Czterech ideałów*, których Fulgenty poznaje u księcia Emila. Są to mężczyźni bogaci, ale znudzeni, a wręcz umęczeni życiem, upatrujący swoje największe szczęście w śmierci, mającej ich wyzwolić od jałowej egzystencji. Panowie ci noszą znaczące nazwiska, takie jak: Szkieletowicz czy Strępc, i rzeczywiście doskonale wpisują się w konwencję człowieka umarłego za życia, choć jest to obraz groteskowy:

tak po angielsku gardzili życiem, iż każdy z nich gotów był za życia sprzedać siebie do kliniki anatomicznej, byleby mu z góry zapłacono; [...] ale niestety, były to tylko pia desideria, epoka Czattertonów minęła, bankiery nie dają na hipotekę serc, a anatomicy nie kupują żywych trupów!¹⁵

Sam Fulgenty po fajkę sięga dopiero w drugiej części swoich przygód, w humoresce zatytułowanej *Stara panna. Kartka z życia imć pana Fulgentego* (1861), kiedy to już stracił wiarę w swoje cztery ideały: bezinteresowną i poetyczną miłość kobiety, prawdziwość uczuć, równość wszystkich w miłości oraz siłę sprawczą wiedzy i mądrości. Ma także za sobą trudne doświadczenia życiowe – trzy zawody miłosne oraz utratę czwórki swoich dzieci. Nałóg tytoniowy charakteryzuje zatem u Sadowskiej ludzi zawiedzionych życiem, w jakimś stopniu nim znudzonych i zniechęconych, zrezygnowanych, niezdolnych do podjęcia aktywności życiowej i tym samym zmiany swego losu, jest wyrazem życiowej porażki. Konotacje te są stałe w twórczości pisarki.

Znaczenie metaforyczne kamienia i badyla

Na poziomie metaforyki symbolicznej elementami pochodzącymi ze świata materii nieożywionej najbardziej znaczącymi w twórczości Marii Sadowskiej są kamień i badyl, rozumiany jako uschła część niegdyś żywej rośliny.

¹⁴ Por. ibidem.

¹⁵ M. Sadowska, *Cztery ideały...*, „Kurier Wileński” 1861, nr 92.

Kamień wyraźnie fascynował pisarkę jako nośnik różnorodnych znaczeń¹⁶ i jednocześnie obraz utrwalony w wielu związkach frazeologicznych, po które autorka sięgała w swojej twórczości. Kamień odgrywał rolę szczególnie w wyobraźni romantycznej, z której Sadowska wyrastała. Jako integralna część natury, stała i niezmienna, stanowił kamień dla romantyków symbol kosmicznego, bezkresnego *Universum*, łączącego świat materialny z duchowym. Idea *Universum* wywodziła się z wczesnoromantycznej filozofii niemieckiej Friedricha Wilhelma Schellinga, Henricha Steffensa, Johanna Wilhelma Ritтера i częściowo Franza von Baadera, którzy zgodni byli co do istnienia niedającego się poznać empirycznie, kosmicznego i przenikniętego duchem panteizmu *Universum*, w którym pierwiastki duchowe spotykały się z materialnymi. Teoria ta kontynuowana była w pracach niemieckich filozofów romantycznych – Augusta Wilhelma i Friedricha Schległów, Novalisa oraz Friedricha Schleiermachera¹⁷. Szczególny status kamienia w archetypowym myśleniu człowieka miał jednak swój początek na długo przed filozofią wyrosłą na gruncie romantycznym. Jak podaje Manfred Lurker

twierdząc, że twardość kamienia, często jego bardzo szczególny kształt oraz fakt, że przy pomocy niektórych kamieni można uzyskać ogień, wszystko to sprawiało, iż ludzie żyjący w bezpośrednim związku z przyrodą przypisywali kamieniom nadludzkie właściwości¹⁸.

Człowiek pierwotny upatrywał w kamieniu symbol życia i płodności, w starożytnym Egipcie i w Starym Testamencie kamień był czczony jako symbol wieczności, a żyjący na przełomie er przedchrystusowej i pochrystusowej żydowski filozof Filon mówił o kamieniach obdarzonych duszą¹⁹. W takim kontekście kamień pojawia się w literaturze romantycznej w IV części *Dziadów* Adama Mickiewicza:

¹⁶ W. Kopaliński podaje kilkadziesiąt konotacji symbolicznych kamienia: „Kamień jest symbolem praprzyczyny, istnienia, kości Matki-Ziemi; Słońca, ognia, grzmotu; potęgi (opiekunczego bóstwa), bóstwa, Boga, ołtarza; Chrystusa, Kościoła, św. Piotra, próby, męczeństwa, śmierci; duszy (która opuściła ciało); grobu; obrony duszy zmarłego; świadka; kary; martwość, nieczułości, jałowości; ciężaru; fundamentu; siły, twardości, niezmienności, spoistości; broni; trudności, trudu; długowieczności, wigoru życiowego, płodności, bezpłodności; fallicznym; milczenia, mowy, pamięci, mądrości, zgody z samym sobą, wewnętrznej harmonii, (amulet) szczęścia i zdrowia; złości; bólu. Roztrzaskany gład oznacza rozkład psychiczny, kalectwo, śmierć i zniszczenie”. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2007, s. 136.

¹⁷ A. Kowalczyk, *Stolica, pałac, więzienie, piekło czy raj? Romantyczna wizja kamiennego świata w „Królu zamczyska” Seweryna Goszczyńskiego*, [w:] *Kamień w literaturze, języku i kulturze*, pod red. M. Roszczyńskiego i K. Wądołny-Tatar, Kraków 2013, s. 106.

¹⁸ M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 82.

¹⁹ Ibidem, s. 82-83.

Gdybyś wziął martwy kamień, z którym igra dziecię,
I gdybyś z tym kamieniem obchodził po świecie,
A potem, do Ojczyzny wróciwszy z daleka,
Ten sam kamień, dla tegoż samego człowieka,
Co nim kiedyś jak dziecko igrał przy piastunie,
Dziś dla starca zmarłego dał pod głowę w trunie;
Gdyby z tego kamienia gorzka łza nie ciekła,
Księżę, kamień bez sądu rzuć prosto do piekła!²⁰

Cytat ten, przytoczony niedokładnie, pojawia się jako motto jednego z rozdziałów *Pamiętników muchy* Marii Sadowskiej i odnosi się do głównego bohatera, będącego jednocześnie narratorem powieści, przemierzającego świat pod postacią muchy i poszukującego silnego wzruszenia, które doprowadzi go do łez, a tym samym przyczyni się do osiągnięcia zbawienia. W utworze tym metafora kamienia została wykorzystana jako intertekstualne nawiązanie, które w treści utworu nabiera wydźwięku ironicznego i jest głównym elementem satyry na ludzki charakter.

W twórczości Sadowskiej nie brak oryginalnych odwołań do topiki kamienia. W sposób najpełniejszy istotę tego nieożywionego elementu przyrody pisarka zbadała w *Historii kamienia przy drodze opowiadanej „Kołkowi w płocie”*, w której uczyniła przydrożny kamień głównym bohaterem i narratorem. Opowiada on przywołanemu w tytule kołkowi dzieje swojego życia i wyjaśnia okoliczności, które doprowadziły go do egzystencji w postaci spetryfikowanej. Okolicznością tą była miłość zdradzona dla żądzy pieniądza przez ukochaną Eleulalję. Bohater, jeszcze jako człowiek obdarzony wielką wrażliwością, tak silnie przeżył zawód miłosny, że przypłacił go życiem, stając się tym samym nieśmiertelną i niepozbanioną uczuć częścią przyrody. Narracja kamienia jest pretekstem do refleksji o kondycji ówczesnej ludzkości. Kamień, który kiedyś był człowiekiem, nie ma najlepszego zdania o ludziach. Na początku swojej opowieści mówi o przewrotności natury ludzkiej, wspominając swoją egzystencję w postaci człowieka następująco:

Będąc człowiekiem, posiadałem wszystkie warunki człowiecze, to jest: płakałem, kiedy mi się śmiać chciało, a śmiałem się szalenie, kiedy łzy zalewały mi piersi; chwaliłem, kiedy wstręt miałem do czego, i przeciwnie, ganiłem wszystko, co mnie zachwycało; nie wierzyłem nigdy *sobie*, tylko ludziom, a to w ten sposób: że wypierałem się tego, co dla mnie było szczęściem, skoro ludzie nie uznali to za moje szczęście; sąd ich o moich uczuciach i wrażeniach, był dla mnie *prawem*, i stosowałem się bezwarunkowo do

²⁰ A. Mickiewicz, *Dziady* cz. IV, [w:] idem, *Dziady*, Kraków 1999, s. 58.

tego prawa, [...], byleby usłyszeć: „jaki on jest szczęśliwy”. Bo trzeba ci wiedzieć Kołku, że „szczęście” podług przyjętej mody u ludzi, nie mieszka w nich, tylko zależy od sądu drugich! Tak więc dla tych i tym podobnych przymiotów, byłbym *doskonałym* człowiekiem, gdyby nie jedna kardynalna wada, która paraliżowała najpiękniejsze inne przymioty. Oto: „nigdy nie chodziłem po ziemi!”²¹

Z relacji kamienia przydrożnego wynika, że człowiekiem doskonałym jest wpływowy, chłodny realista, który zachowuje swoje prawdziwe uczucia pod maską pozorów. Według spetryfikowanego narratora jedynie taki typ ludzki jest w stanie stawić czoło realiom wieku pary i elektryczności. Zbyt poważne traktowanie uczuć, stawianie ich ponad dobra materialne, określone Mickiewiczowską metaforą „niechodzenia po ziemi”, staje się przyczyną osobistych tragedii. Prowadząc narrację z pozycji kamienia, Sadowska snuje refleksję o człowieku, przeciwstawiając niestałość i zmienność jego poglądów, uczuć i charakteru, trwałości i stałości reprezentowanych przez narratora, którego – odwołując się do symboliki kamienia – należy interpretować jako duszę człowieka zaklętą w przyrodę. Sąd kamienia o ludzkości jest obiektywny, gdyż miał on szansę poznać życie zarówno z perspektywy człowieka, jak i z perspektywy innej części natury. Co więcej – kamień jest istotą długowieczną, wiele przeżył i wiele widział, a zatem jego opinia jest nie tylko obiektywna, ale zdaje się także wiarygodna. Refleksja kamienia zgodna jest z opiniami Sadowskiej na temat kondycji ludzkiej drugiej połowy XIX wieku, obecnymi w całej jej twórczości. Refleksja ta została wyrażona w omawianym utworze także w typowy dla pisarki sposób – poprzez komiczną degradację, której podlegają wartości cieszące się ogólną aprobatą społeczną²². U Sadowskiej sprawcami takiej degradacji często są właśnie przedmioty lub zwierzęta.

Kamień jako metafora pamięci – symbol na wskroś romantyczny – został użyty przez Sadowską w *Podróży na około świata (odbytej w trzech godzinach)* (1859). Głazy są w tej powiastce ostatnią pamiątką po świetnej niegdyś świątyni „Miłości bliźniego”, znajdującej się w krainie Miłości. Strzeże ich duch ostatniego męczennika, który złożył w tejsze świątyni swoje życie. Takie obrazowanie wyraża tęsknotę Sadowskiej za prawdziwością uczuć, której nie znajdowała we współczesnej sobie rzeczywistości. W wyobraźni pisarki kamień często wiąże się z tęsknotą za lepszym światem, w którym prawdziwe uczucia i drugi człowiek – to wartości ważniejsze niż chęć zysku i blichtr codzienności.

²¹ M. Sadowska, *Historia...*, s. 36.

²² A. Okopień-Sławińska, *Komizm*, [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów...*, s. 196.

Kamień w twórczości Marii Sadowskiej ma jednak dwojakie oblicze. Znaczeniem negatywnym autorka obdarza go wtedy, gdy jest schronieniem dla obcego i złego – jak pisze Sadowska dla „jaszczurek szyderstwa, egoizmu i złej woli”²³, które to wychodzą spod niego w najmniej oczekiwanym momencie i negatywnie wpływają na losy bohaterów pozytywnych – albo jako myśli, jak dzieje się w *Starej pannie*, albo jako inni bohaterowie, jak hrabia Onufry z *Czterech ideałów*, o znaczącym nazwisku – Jaszczur. W takim wypadku kamień jest symbolem nieznanego losu, który w każdej chwili może zaskoczyć czymś zupełnie niespodziewanym, złem czyhającym w niemalże każdym zakamarku rzeczywistości.

W *Czterech ideałach* autorka nawiązuje także do frazeologii kamienia – główny bohater Fulgenty mówi o swoim przyjacielu Henryku, że ten musiałby mieć serce z kamienia, gdyby nie uległ czułości kobiety, o której rękę do niedawna zabiegał, a która poważnie go zawiodła, żartując z jego uczucia. Jest to konwencjonalne wykorzystanie frazeologizmu.

Badyl z kolei jest w metaforycznej wyobraźni Sadowskiej symbolem śmierci uczuciowej i umysłowej. Mianem badyla określa się Flugenty jako bohatera *Starej panny*:

dalej po bolesnych zawodach serca mego [...] porównałem się do *badyla* i byłem wiernym daguerotypem suchej rośliny, co to choć bezlistna i bezbarwna, ma jeszcze w ziemi korzeń niespróchniały, z którego mogłyby świeże wytrysnąć gałązki²⁴.

Badyl ma jednakże w obrazowaniu Sadowskiej konotacje pozytywne, bo choć symbolizuje zastój i rezygnację, to jednak jest to stan przejściowy, stanowiący niejako hibernację konieczną do dalszej ewolucji. W tym kontekście w twórczości Sadowskiej pojawiają się także metafory pochodzące ze świata zwierząt, jak na przykład mucha, pod której postacią dusza głównego bohatera *Pamiętników muchy* przemierza świat, aby zrozumieć błędy popełnione za życia i, tym samym, zdobyć większą świadomość nie tylko samej siebie, ale także ludzkiej natury w ogóle.

Śmieci – wartości potencjalne

Istotne dla obrazowania Sadowskiej jest także śmietnisko. Podobnie jak badyl, egzystujący na poły martwym życiem w obumarłej sadzawce, będą-

²³ M. Sadowska, *Stara panna. Kartka z życia imć pana Fulgentego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1861, nr 89, s. 229.

²⁴ Ibidem, s. 229.

cej także obrazem wysypiska, śmieci są rzeczami bezużytecznymi, pomiędzy którymi ukryty jest potencjał. Według Sadowskiej to właśnie między rzeczami niepotrzebnymi, zapomnianymi i wyrzuconymi przez ludzkość, można znaleźć przedmioty najbardziej wartościowe. W *Historii kamienia przy drodze opowiadanej „Kołkowi w płocie”* pisarka udowadnia, że o wartości nie może decydować miejsce pochodzenia. Tyłowy kamień, choć odrzucony przez ludzkość, jawi się przecież w opowieści jako jednostka obdarzona nadzwyczajną wrażliwością i mądrością, której brakowało mu, gdy był jeszcze człowiekiem. W swojej apostrofie do „Kołka w płocie” kamień mówi o pozorach następująco:

Rękopism twój zacny Kołku, znalazłem w śmieciach żydowskiego podwórka, pod skorupami glinianych garnków, rozbitych szkieł i pod szmatami starej przegniłej waty [...]!... Nie wątpię, iż nie dla jednego antykwariusza, podobne archiwum, nie byłoby zbyt obiecujące, lecz czyż miejsce nadaje wartość przedmiotowi?... Głupcy co tak sądzą!... Odwieczna maksyma: Nie sądź z pozorów!²⁵.

Gloryfikacja śmietnika – rozumianego zarówno dosłownie, jak i metaforycznie, poszukiwanie największych wartości na marginesie, pośród rzeczy nieistotnych, jest typowe dla pisarstwa kobiecego końca XIX i początku XX wieku. Ówczesne pisarki, zmarginalizowane i wykluczone z głównego nurtu kultury²⁶, często poruszały w swoich utworach tematy uznane przez głównych twórców literatury – mężczyzn – za poboczne i nieistotne. Dzięki swojej wrażliwości – innej od męskiej – kobiety autorki wyczuły na problemy nieobecne w myśleniu męskim. Śmietnik w pisarstwie twórczyń XIX-wiecznych często symbolizował właśnie to, co tylko z pozoru było nieistotne. Na początku XX wieku, Antoni Mazanowski, pisząc o współczesnych sobie powieściopisarkach, zarzucił im fascynację tym, co brzydkie, Nieliterackie i nieznaczące: „Czyż potrzeba, aby koniecznie w poszukiwaniu pereł wszystkie śmietniska rozgrzebywać szeroko, a cuchnącymi ich miazgami zatruwać powietrze!”²⁷. Dla Sadowskiej retoryczne pytanie Mazanowskiego musiałyby być kompletnym absurdem, gdyż w jej wyobraźni śmietnik jest metaforą dość pojemną znaczeniowo – symbolizuje zarówno psychikę ludzką (jak w przypadku Fulgentego, który porównuje się

²⁵ M. Sadowska, *Historia...*, „Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuk Pięknych” 1866, nr 4, cz. 1, s. 28.

²⁶ Status kobiet autorek w XIX wieku w literaturze polskiej opisała Krystyna Kłosińska w książce *Ciało, pożądanie, ubranie. O współczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999, s. 7-26.

²⁷ A. Mazanowski, *Współczesna galeryja powieściopisarek polskich*, „Przegląd Powszechny” 1916, s. 317.

do martwej sadzawki), jak i nowoczesnego człowieka zajętego pomnażaniem zysku i odrzucającego tym samym prawdziwe wartości jako pozornie niepotrzebne i bezużyteczne (*Historia kamienia przy drodze opowiedanej „Kołkowi w płocie”*). Śmietnik jest zawsze obdarzony u Sadowskiej potencjałem, ale aby mógł on zostać zrealizowany, należy go odkryć i znaleźć w nim ukrytą wartość. A wartość ta w twórczości Sadowskiej zawsze schowana jest pod powierzchnią pozorów i znaleźć ją mogą tylko wytrwali i zasługujący na taką nagrodę bohaterowie.

Świat rzeczy w twórczości Marii Sadowskiej, choć na poziomie fabuły może być obdarzony dużą samodzielnością, zawsze podporządkowany jest refleksji o człowieku. Wykorzystując konwencję humoreski, własne poczucie humoru oraz właściwości przywoływanych przedmiotów, pisarka często zestawia świat materii nieożywionej ze światem człowieka. Budując skojarzenia, zasadzone zazwyczaj na archetypicznym myśleniu o rzeczach i przeciwstawieniu cech przedmiotowych cechom jednostki ludzkiej (w porównaniu tym zazwyczaj źle wypada człowiek), Sadowska opowiada o świecie ludzi XIX wieku. Ludzi, którzy, zdaniem autorki, są owładnięci przez żądzę zysku, wypierającą życie duchowe i uczuciowe, i zastępującą je zdobyczami rozumu oraz obietnicą korzyści materialnych, które dla człowieka XIX wieku stają się jedynym bogiem godnym składania ofiar całopalnych z samych siebie, bliskich, uczuć, a także z osób hierarchicznie od siebie zależnych. Ten smutny wniosek jest obecny w większości utworów Marii Sadowskiej – humoresek podszytych sceptycznym smutkiem jednostki wrażliwej i nie do końca potrafiącej się odnaleźć w zastanej rzeczywistości.

SUMMARY**How a stone loves. The Status of inanimate nature in the selected novels of Maria Sadowska**

In the (not too extensive) literary output of Maria Sadowska, numbering a total of about twenty novels (insufficiently appreciated in the nineteenth century and today largely forgotten), both the animate (fauna and flora) and inanimate (things) world occupy a special place. Sadowska was blessed with exceptional sensitivity and intuition that she was able to pour into the world of other beings, through the rich imagination and sense of humor, which sometimes showed in her work – her favorite literary form was a humorous novel – as well as in private correspondence. Referring to literary symbolism of objects and using constructions on the basis of thinking archetypal metaphors, writer concocts a story about the people of her contemporaries, which – it seems – bestowed less sympathy than objects that did the heroes of their works. Things in the works of Maria Sadowska play important and diverse roles at the same time – sometimes they belong to background events, but sometimes they are the main protagonists. This article shows the different ways of being in the world of things in the works of the author.

Keywords: Maria Sadowska, literature of the nineteenth century, stone, writing women, realist novel, humorous novel, woman writer, *Universum*.

Słowa kluczowe: Maria Sadowska, literatura XIX wieku, kamień, pisarstwo kobiece, powieść realistyczna, humoreska, kobieta autorka, *Universum*.

Роль предметов в жизни и творчестве Тэффи

В жизни и в творчестве Тэффи большую роль играли предметы. Термин предметы понимаем как всякие материальные вещи, необходимые человеку для жизни, в том числе мебель, одежда, обувь, картины, фотографии и другие вещи.

Надежда Тэффи (1872-1852)¹ прожила долгую жизнь; до Октябрьской революции жила в России, а после революции – в эмиграции, на своём веку много видела – две войны и упомянутую революцию. Голодала, страдала, жила в одиночестве, однако одно осталось неизменным – пристрастие к красивым предметам, вещам и одежде.

Самое раннее воспоминание Тэффи о предметах связано с историей публикации одного из ее рассказов². Однажды Куприн сказал Тэффи, что она написала скверный рассказ. Тэффи как начинающая писательница решила, что, если такой авторитет, как А. Куприн, не видит у нее таланта, то писать больше не будет. Это событие она вспоминает так:

Сидела я с друзьями в одном из литературных ресторанчиков (...) и подсел к нам Пётр Пильский.

– Отчего, – говорит, – вы больше не пишете?

– Не могу, – вздохнула я. – Таланта нет. Писательница я никакая.

– Что за вздор! Вот начинается новая газета. Будет выходить по понедельникам. Нужны маленькие рассказы. Попробуйте.

– Да не хочется. Раз нет способностей, так нечто лезть.

– А вы попробуйте. Заплатят двенадцать рублей. А за эти деньги можно купить у Вейса прелестные башмачки. Ведь вы любите красивые башмачки?

¹ Это литературный псевдоним Надежды Александровны Лохвицкой, по мужу Бучинской.

² Н. Тэффи, *Мой XX век, Моя летопись*, Москва 2004, с. 183.

– Ну ещё бы! Я-то? Да больше всего на свете!³.

Тэффи рассказ написала (он был опубликован в газете „Понедельник”) и купила красные башмачки, в которых часто ходила на встречи с читателями.

Итак, можно сказать, что на судьбу Тэффи – писательницы, повлияли красные девичьи башмачки, о которых, между прочим, через пятьдесят лет вспомнит один из почитателей Тэффи. На весть в газетах о её болезни написал ей письмо, вспоминая её красивые красные башмачки⁴.

Тэффи как женщина много внимания уделяла одежде. Даже во время войны. Она неоднократно просила, чтобы дочь, жившая в Лондоне, где легче было купить товары, купила ей кусок материи на платье или на юбку⁵.

А. Седых вспоминал:

С посылками из Америки ей вообще не везло. Однажды пришёл пакет от кого-то из Чикаго. Раскрывает и среди прочих вещей находит диковинную пару шерстяного белья, что-то вроде егерского. Гимнастическое трико, длинные штаны и фуфайка, всё вместе, одна цельная штука. Тэффи повертела её в руках, и не то из любопытства, не то из врождённой женской любви к примеркам, решила попробовать, как она в этом будет выглядеть. Начала натягивать трико на себя, стоя посреди комнаты, и по ошибке попала двумя ногами в одну штанину. И, должно быть, от усилия, в эту же секунду начался у неё припадок грудной жабы (...) – Вот я так стою посреди комнаты (...) боюсь пошевелинуться, и в голову мне приходит мысль: а вдруг я сейчас умру (...) и найдёт меня консержка в этом трико, с двумя ногами одной штанине... – вспоминала Тэффи...⁶.

Из сказанного следует, что красивая одежда очень интересовала Тэффи. За ней она следила не только при жизни, но и думала о том, чтобы не быть плохо одетой после смерти. Подруга Тэффи – И. Одоевцева, вспоминала, что

Тэффи по привычке, ежедневно следила за собой: Бархатный берет, обычно кокетливо скошенный на левый глаз, строго и прямо надви-

³ Там же.

⁴ Упомянутое письмо находится в Бахметьевском архиве русской и восточноевропейской истории и культуры Колумбийского университета (Бахметьевский архив). Эти материалы я заказала и получила летом 2013 года.

⁵ Там же.

⁶ А. Седых, *Далёкие, близкие*, Москва 1995, с. 95-96.

нут на лоб до самых бровей, скрывая затейливые завитки на висках. Клетчатый шарф, обычно не без лихости и кокетства закинутый вокруг шеи, распластан на плечах⁷.

Для Тэффи в жизни необходимы были женские помады и украшения. Как элегантная женщина она никому не показывалась в натуральном виде – ненапудренная, с неподкрашенными губами и неподведенными глазами. Когда этого не сделала, тогда говорила, что у неё неавантажный вид; часто повторяла, что хочет нравиться всем;

Старухой я никогда не буду. Даже в день своей смерти⁸. В такой ситуации она открывала сумочку, доставала зеркальце, подкрашивала губы и говорила, что когда у неё ненамазанные губы, то голос у неё звучит глухо и ничего весёлого она сказать не может⁹.

Тэффи в своей жизни несколько раз меняла квартиры. Первый раз самостоятельную квартиру сняла, когда захотела вступить на литературный путь. Так как была ещё молодой начинающей писательницей, не обращала особенного внимания на условия жизни, потому что большее и лучшее не могла себе позволить. Одна из русских переводчиц, современных Тэффи, когда она была ещё в России и только что оставила семью, стала в Петербурге жить самостоятельно, так её (Тэффи) вспоминает:

Она жила где-то на Лиговке, в более чем скромных меблированных комнатах у чухонки. В её комнатухе стоял диван, из которого вылезали конский волос и мочало, на столе шипел плохо вычищенный самовар и лежали в бумаге сыр, масло и колбаса по-студенчески. Сама хозяйка в красном бумазейном капоте, с короткими рукавами, открывавшими очень красивые руки, полулежала на диване, у ног её в позе Гамлета лежал влюбленный в неё молодой критик. Она закинула руки за голову и сквозь зубы процедила замирающим тоном **„Я люблю купаться в жемчугах“**. Я помню, как помню, как меня поразило несоответствие обстановки и слов. Она даже не подумала сказать „мне хотелось бы или я любила бы, вообще употребить условное наклонение „она наивно и просто заявила, что она любит купаться в жемчугах. Я могла только позавидовать силе её воображения¹⁰.

⁷ И. Одоевцева, *О Тэффи*, [в:] Сост. В. Крейд, *Далёкие берега. Портреты писателей эмиграции. Мемуары*, Москва 1994, с. 319.

⁸ Там же.

⁹ Там же, с. 319.

¹⁰ Е. Трубилова, *Я люблю купаться в жемчугах*, [в:] Тэффи, *Стихи*, Москва 2011, с. 7.

Как замечает автор этих воспоминаний, жительница квартиры не обращала внимания на её обстановку. Предметы – диван, стол, самовар; продукты – сыр, масло и колбаса; одежда – красный бумазейный капот, с короткими рукавами – это предметы необходимые для повседневной жизни каждого человека. Они исполняют только служебную роль по отношению к человеку.

Прошло много лет. Тэффи стала знаменитой писательницей. Свои сборники рассказов отправляла в Польшу, в Германию, в Швейцарию и другие страны мира, и её финансовая ситуация улучшилась. Мария Верещагина – лучшая подруга Тэффи при её жизни и бывшая при её смерти писала чтобы закрыть уста клеветникам:

Н. А. Тэффи жила в квартире г-жи Лавровой (Оксинской). Обставив комнату своей собственной прекрасной мебелью красного дерева. На стенах – картины Коровина, портреты друзей – писателей. Около кровати-дивана – образки Спасителя и Серафима Саровского, кипарисный крестик, привезенный из русского монастыря. Все эти вещи делали темноватую комнату, выходящую окном во двор – уютной, и какой-то барский запах духов и еще чего-то приятного, свойственного всем её вещам, почему-то напоминая Петербург и представлялась её квартира там, о которой она любила рассказывать, где каждая вещь была ею выбрана она внимательно и со вкусом. Н. А. любила, чтобы каждая повседневная вещь, которой она пользовалась, была красива и ей нравилась. Будь это стаканчик для полоскания рта или наволочка для думки. Мужественно выносила свои страдания, она, когда была в состоянии, принимать у себя, была в первую очередь озабочена какой-нибудь красивой деталью своей внешности или изысканностью сервировки. Её талантливые золотые руки, немножко полные, с розовыми ногтями, прекрасно рисовали, вышивали, шили, играли на гитаре, на рояле. Её прелестный рисунок, изображающий избушку, занесенную снегом на фоне сумрачного, зимнего неба, о котором она рассказывает в своём рассказе. И времени не стало, висит у меня около нескольких её фотографий. На них она такая, какой была до последних дней своей жизни, на своих именинах за неделю до смерти. Маленькое бледное немножко острое лицо, окруженное пепельно-седыми (...) волосами. Удивительные, незабудочного цвета глаза. Несмотря на свой возраст, её иногда нельзя было назвать старой женщиной: всегда элегантная, заботилась о своей внешности и когда приезжала её дочь В. Грабовская из Лондона, Н. А. придумывала какую-нибудь скромную новость в своём туалете, которая бы

понравилась ей. Та дочь знала и любила и восхищалась этой чертой своей матери¹¹.

Рассмотрим, какие здесь предметы? Во-первых, это квартира, в которой комнату снимает пожилая, но обеспеченная женщина. Самые главные и необходимые предметы – это собственная прекрасная мебель красного дерева, кровать-диван и сервировка. Кроме того, около кровати были иконы Спасителя и святого Серафима Саровского, кипарисный русский крестик, то есть, предметы духовного культа и предметы украшения – картины Коровина и портреты друзей-писателей. Все эти вещи и запах духов создавали атмосферу комнаты и свидетельствовали о вкусе хозяйки так же, как и каждая повседневная вещь, которой она пользовалась, выбрана была внимательно, со вкусом, ей нравилась и была красива.

Приведенная цитата свидетельствует о том, что Тэффи любила украшать свои платья какой-то красивой деталью, любила прибавить к ним какую-то скромную новость в своем туалете к приезду гостей.

Кроме того, речь идет о предметах, которые делала хозяйка. Это изделия рисования, вышивания, шитья, писания картин. Она умела играть на гитаре и на рояле.

Из сказанного видно, что названные предметы и вещи играли в жизни Тэффи важную роль. Чтобы жизнь человека была полна, а он себя хорошо чувствовал, они необходимы: квартира, кровать, одежда, обувь, посуда; но и нужны для духовной жиз верующего человека – иконы святых и Спасителя, крестики; для души и эстетического вкуса – украшение стен (картины, портреты, стаканчики); для женщин – детали в одежде и в наружном виде – косметические украшения типа пудры, губные помады. Значит, хозяйка этой квартиры вела уравновешенный и упорядоченный образ жизни.

Предметы и вещи, окружающие Тэффи, касались необходимых условий. Устройство каждой квартиры, одежда и обувь свидетельствуют о материальном статусе человека, о его образовании, воспитании, художественном вкусе, культуре.

Что касается предметов, которые выступают в рассказах Тэффи, то они касаются разных тематических сфер, типа маски, телефон, вагон, письма, квартира, взятка, кулич, подарки, цветы и другие, свя-

¹¹ Это архивные материалы: TEFPI: Corespondence – NNC MN 96 – 2038 (это письмо написала Мария Верещагина к Редактору „Русской мысли” от 15.X.1952 г. в ответ на клевету, которая там появилась под названием „В комнате у Н.А. Тэффи”).

занные с жизнью и человеческой деятельностью. Несмотря на это, Тэффи знает цену предметам. В одном из своих рассказов, она писала:

Человек только воображает, что беспредельно властвует над вещами. Иногда самая невзрачная вещица вотрется в жизнь, закрутит её и перевернёт всю судьбу не в ту сторону, куда бы ей надлежало идти.
(рассказ *Жизнь и воротник*)¹².

Самыми интересными примерами, где выступают предметы и вещи, являются те, которые касаются поведения людей. Иногда самая маленькая вещь в одну минуту, столько „скажет” о людях, сколько они не знали друг о друге, хотя дружили целый век. Примером является рассказ *Брошечка*,¹³ где копеечная брошечка привела к разводу долголетних супругов Шариковых. Она была найдена дома. Каждый из супругов думал, что это подарок для любовницы мужа или любовника жены. Оказалось:

– Да жених мой – Митька, приказчик. Он, барыря-голубушка, подарил мне брошечку, а она и пропади. Уж я искала, искала, с ног сбилась, да, видно, лихой человек скрал. А Митрий кричит: „Растеряха ты! Я думал, у тебя капитал скоплен, а разве у растерях капитал бывает”. На деньги мои зарился... – сказала горничная¹⁴.

Малая брошечка стала причиной обличения фальши. „Сказала”, что в этом обществе никто никого не любит: ни супруги, ни двойные любовники, ни жених, ни невеста. Если кто-то колебался на что решиться, то развязка пришла сама. В действительности никто из героев этого рассказа не любил друг друга, не доверял, а все обманывали. Значит, это были „копеечные” связи.

В том, что предметы и вещи сильно действуют на людей, убедилась Олечка Розанова, с которой стали твориться чудеса вместе с покупкой воротника, нечаянно увиденного в магазине. Из покорной, тихой и любящей жены она превратилась в распутную. Так как ей казалось, что воротник требует компании, стала покупать одежду. За воротником последовала кофточка, юбка, башмаки, шляпа, пояс, перчатки, полосатый диван. Все деньги, предназначенные на хозяйство, она растратила, даже заложила серебро и золото. Обманывала мужа и всех вокруг. В её поведении произошла перемена. Она обстригла

¹² Тэффи, Юмористические рассказы, [в:] *Собрание сочинений в пяти томах*, Москва 2008, т. 1, с. 129.

¹³ Там же, с. 186.

¹⁴ Там же, с. 191.

волосы, стала курить и громко хохотать, изменила мужу, который её оставил. Вот к чему привел ничтожный воротник, который в конце концов был отдан прачке, потерялся¹⁵.

В рассказах Тэффи много говорится о случайности жизни, о том, что жизнь иногда, неожиданно, изменяет курс. Что тогда делать? Степанида Павловна после смерти мужа решила купить аптечку и лечить крестьян – рассказ *Аптечка*¹⁶. Этот небольшой предмет с баночками и инструкцией должен помочь ей и другим. Героиня решила жить для других. После лечения Фёклы от тошноты, советовала ей старательнее питаться – бульон, яйца и другие продукты, потому что капли ей не помогали. Оказалось, что у Фёклы даже хлеба нет. Крестьянка сказала:

А какое же я такое не чижолое есть стану, когда хлеба нетути, а восоркинские ребята и всю картошку покрали?

Я думала, ты мне своей водой хоть кишку стянешь, а оно ещё пуще на еду погнуло. Ты мне лучше её и не давай. Очень благодарим, а только лучше не давай (...)

Степанида Павловна дрожащими руками перебирала скляночки своей аптечки.

Неужели и от этого отречься? Как же так? Служение ближнему – самое святое дело! Чем же она виновата, что эта баба такая бестолковая (...).

Скляночки были гладенькие, аккуратненькие, с ярлычками, весь ящичек такой уютный, что отречься от него никак нельзя было. Невозможно и бессмысленно. Лучше просто прогнать Фёклу, чтобы не смела в усадьбу шляться¹⁷.

В этом рассказе соединилось несколько проблем: жажда перемен своего образа жизни и творение добра для крестьян под видом лечения. Самая жажда помощи и красивая аптечка – это слишком мало, чтобы помочь крестьянам. Надо лучше знать их нужды.

Бестолковой оказалась не баба, а барышня. Барышня разочаровалась в красивой аптечке, которая не оправдала её надежд.

Предметы и вещи часто выступают в роли подарков. Люди дарят их друг другу в знак благодарности, любви, дружбы, знакомства или по другим причинам. Чаще всего это бывают цветы (рассказ *Пода-*

¹⁵ Там же, с. 129- 132.

¹⁶ Тэффи, *Зверь*, [в:] Тэффи, *Собрание сочинений*, Москва 2008, т. 2, с. 324-328.

¹⁷ Там же, с. 328.

рок) взрослым и игрушки детям (рассказы *Неживой зверь*, *Чёртик в баночке*).

Очевидно, что все люди любят получать подарки, но иногда поведение может испортить всё (рассказ *Подарок*)¹⁸. Сперва всё начинается хорошо: милое ласковое поведение, но потом приходит мучение. Дама принесла подруге жёлтую розу и тысячу указаний, как за ней ухаживать. Мало того, ежедневно звонила и поучала добавочно, а в конце концов пришла на проверку лично. Жизнь женщины первернулась в ужас. Она купила новую розу и успокоилась, а гостя рассердилась и ушла из-за того, что это не та самая роза. Женщина больше от неё подарков не получала и хорошо. Таких практик можно не выдержать и умереть от расстройства нервной системы. Вот к чему может привести поведение людей, пришедших с самым красивым подарком, с розой.

Подарки, даруемые детям по разным случаям в форме игрушек, отводят их от родителей, которые в то время могут заняться чем-то другим. Рассказ *Неживой зверь*¹⁹ свидетельствует о том, что неживой зверь – игрушка малой Кати, кажется милее живых людей, которые за ней ухаживали. Мать нашла любовника, отца по целым дням не было дома, няньки пили и воровали, а девочка без присмотра подружилась с неживым бараном, который, казалось ей, стал её настоящим другом²⁰.

Другой характер имеет рассказ *Чёртик в баночке*²¹. В Вербное воскресенье малой девочке принесли с базара чертика в баночке. Он был худой, пузатый и некрасивый, но на тонкой резиновой пленочке. Он танцевал, а девочка вместе с ним. Сколько было радости и веселья. Хотя он сорвался с пленочки, девочка всё время его любила. Это пример беззаботного и счастливого детства.

В статье были рассмотрены далеко не все вещи и предметы, а только те, которые касались человеческого поведения. Мои исследования обнаружили, что предметы становились для героев рассказов источником радости или разочарования. Для Тэффи служили средством характеристики героев, определяли их характер и поведение, а также обличали фальшь, обман и недоброжелательность.

¹⁸ Там же, 125-128.

¹⁹ Там же, с. 296-300.

²⁰ Там же.

²¹ Там же, с. 384-387.

SUMMARY**The role of items in Teffi's life and creation**

The article consists of two parts. In the first part the role of Teffi's private belongings in her life is discussed. In the second part her creation is analyzed. The author of the article has taken into consideration only those private items that were connected with human behaviour. The analysis shows that the use of items in Teffi's poetry serves to describe heroes and their characters, ways of behaviour, inclinations to lies and unpleasantness.

Keywords: items, flat, clothing, first-aid kit.

Ключевые слова: вещи, квартира, одежда.

Евдокия Нестерова

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

Золотая окружность – вещная судьба мира

В рамках данного исследования будут изучены три предмета в различных фантастических произведениях, имеющих облик золотой окружности¹. Это: Единое Кольцо из эпопеи Дж. Р. Р. Толкиена *Властелин Колец*, Кольцо Эррет-Акбе или Амулет Мира из цикла У. ЛеГуин *Сказанья Земноморья*, Ауриин (Медальон Детской Королевы) из *Бесконечной истории* М. Энде.

Мы попытаемся проанализировать значение данных вещных образов, основываясь как на анализе текста каждого конкретного образа в произведении, так и на общем значении аналогичного образа – окружности в разных культурных традициях, на которые могут опираться современные писатели. В качестве вывода мы попытаемся оценить функциональную роль образов такого типа в современном фэнтези.

Единое Кольцо – невероятно могущественный предмет, в который вложена значительная сила одного из младших со-творцов Арды, Великое Кольцо Саурона, “Сокровище Сокровенной Мощи Врага”. Это “прекрасное золотое кольцо”, на котором “нет ни царапины, словно его никто никогда не носил”.

Сам Толкиен соотносит Единое Кольцо с миром, а мир, в свою очередь, с кругом²: “Все Средиземье было Кольцом Моргота (как Единое Кольцо было средоточием сил Саурона – Е. Н.)”³.

Эта вещь, созданная Темным Властелином, дает ему власть над всеми народами Арды. Саурон утратил большую часть своей мощи,

¹ Интересно отметить, что этот образ продолжает быть актуальным для фэнтези. Так, золотая окружность ограничивает мир и в *Песни льда и пламени* Дж. Мартина (См. карту мира в титрах к сериалу *Игра престолов* по данному произведению).

² Circles of the World “круги Мира”: J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings (The Return of the King)*, London 2008, p. 1394.

³ J.R.R. Tolkien, *The History of Middle-Earth*, Volume 10: *Morgoth's Ring*, London 2002, p. 400 (Перевод мой – Е.Н.).

когда в битве лишился своего Кольца, но, если он получит его вновь, “сила его станет необоримой”⁴. Это Кольцо каждому дает “соразмерно его силам”, поэтому великим оно способно дать власть над миром, обращая их самих в Темных Владык⁵. Если же власть над миром получит Саурон – это приведет к необратимым последствиям. Поэтому Кольцо должно быть уничтожено любой ценой.

Основное действующее лицо в романах У. Ле Гуин о Земноморье – маг Гед. От древнего дракона он получает задание – найти и соединить две половины Кольца Эррет-Акбе – короля, погибшего много веков назад. Земноморье поделено на два королевства: Каргайд и Острова. Однако трон Островов пустует с тех пор, как Эррет-Акбе погиб, не сумев объединить эти две половины мира. Ему принадлежал магический амулет, на котором была высечена Руна Мира. Священная Руна, или Руна Мира, должна была служить гарантией мира и справедливости в Земноморье. Кольцо расколосось, и одна половина была утеряна, а вторая спрятана во враждебном волшебникам королевстве Каргайд. “С тех пор как утрачено Кольцо Мира, настоящего мира в Земноморье быть не может”⁶, Каргайд постоянно нападает на Острова, Драконы нападают на людей (изначально же это – один народ), магия мира иссякает. По предсказаниям, и трон Хавнора будет вновь занят королем лишь после восстановления амулета. Этот амулет – “небольшой кусочек темного металла – то ли часть какого-то сломанного браслета, то ли половинка кольца”⁷. Он напоминает женский или детский браслет. Геду удастся соединить кольцо и воссоздать Руну. “Со времен возвращения Кольца Эррет-Акбе варвары Каргада прекратили свои набеги и заключили соглашения о мире и дружбе с Внутренними Островами”⁸.

Амулет Мира расколот, и его необходимо соединить, чтобы вернуть в мир равновесие. Единое Кольцо должно быть расплавлено,

⁴ Дж.Р.Р. Толкиен, *Хранители Кольца*, [online], [http://books.google.ru/books?id=m82mBA AAQBAJ&pg=PT91&lpg=PT91&dq=Саурон+%22сила+его+станет+необоримой"&source=bl&ots=gKcy5PxHEP&sig=tWssink1UBlim7WcgBnCLU10rmU&hl=en&sa=X&ei=5txPVPНсM8K8ygOJmYLwAw&ved=0CCMQ6AEwAQ#v=onepage&q&f=false](http://books.google.ru/books?id=m82mBA AAQBAJ&pg=PT91&lpg=PT91&dq=Саурон+%22сила+его+станет+необоримой), [28.10.2014].

⁵ “Это кольцо наделяет могуществом, соразмерным тому, кто им в данный момент владеет”, Дж.Р.Р. Толкиен, *Властелин Колец*, [online], http://rulibs.com/ru_zar/sf_fantasy/tolkin/5/j53.html, [28.10.2014].

⁶ У. Ле Гуин, *Сказанья Земноморья. Краткое описание Земноморья*, [online], <http://www.litmir.net/br/?b=97546&p=111>, [28.10.2014].

⁷ У. Ле Гуин, *Волшебник Земноморья*, [online], <http://www.litmir.net/br/?b=16993&p=29>, [28.10.2014].

⁸ У. Ле Гуин, *Сказанья Земноморья. На последнем берегу*, [online], <http://www.fantclubcrimea.info/bibl/?act=5&page=5>, [28.10.2014].

чтобы Арду не «поглотила Тьма». Единое Кольцо и Кольцо Эррет-Акбе – противоположно организованные образы. Однако модели мира, которые они представляют, основаны на разных в основе своей началах. Ключевой принцип Земноморья – равновесие: “*В молчании – слово, А свет – лишь во тьме*” – так открывается первый роман цикла, *Волшебник Земноморья*. Арда же – Мир, основанный на принципе единства: она придумана Единым Творцом, а Темный Властелин, жаждущий занять Его место, создает кольцо, которое называет Единым. Итак, единство может быть «хорошим» или «плохим», но без него Арда немыслима.

Единое Кольцо и Амулет Мира опираются на один и тот же прототипический символ: образ окружности, репрезентирующий мир. Окружность как модель мира типична для традиционных мифологий и философии.

Этот образ в разной степени абстрактности присутствует в большинстве теогонических мифов. Окружность может принимать более вещественную форму, такую как яйцо, череп, панцирь черепахи в ранних мифах или кристаллизоваться собственно до абстрактного символа. Такова, например, мандола, состоящая из сочетания круга и квадрата. В западно-христианской изобразительной традиции широко распространен эмблематический образ циркуля с окружностью, представляющих творение мира Богом.

Классический ее [эмблемы] вариант выглядит следующим образом: из облака выступает рука, держащая вершину раскрытого циркуля, ножки которого оперты на землю и очерчивают круг, чаще всего этот круг замкнут, хотя порой его еще только предстоит замкнуть⁹.

В книге немецкого писателя М. Энде *Бесконечная история* (в другом переводе *Бесконечная книга* – Е. Н.) описано Королевство, или, вернее, мир Фантазия, и она гибнет: ее поглощает Ничто. Причина этого с одной стороны, в том, что Детская Королева, “средоточие всей жизни в Фантазии, которая существует лишь в силу её существования”¹⁰, смертельно больна, с другой стороны, в том, что дети в мире людей перестали верить в реальность Фантазии. Излечить Королеву, дав ей новое имя, и тем самым спасти “безграничное королевство” не может никто в Фантазии, это может сделать только человеческий ре-

⁹ А.В. Нестеров, *Циркуль и окружность. К вопросу о датровке «Прощанья, запрещающего грусть» Джона Донна*, [в:] Джон Донн, *По ком звонит колокол*, Москва 2004, с. 412. Подробнее об этом образе, его значении и эволюции см. там же, с. 398-419.

¹⁰ М. Энде, *Бесконечная книга*, Москва 1993, с. 29, 140.

бенок. Чтобы привести его в Фантазию, Атрей, главный герой книги, получает знак Детской Королевы – Аурин. Это амулет в виде “двух змей, светлой и тёмной, заглотивших хвосты друг друга и образовавших круг”¹¹. От успеха миссии Атрея зависит существование Фантазии.

Об Аурине, как и о Едином Кольце не сказано, из какого материала он сделан, он лишь назван “золотым амулетом”¹², однако его название очевидно отсылает к латинским словам *Aurum* «золото» и *aurus* «золотой», используемым для обозначения этого металла в химии и известным любому человеку, учившемуся в школе. На золото указывает и то, что символ-прототип Аурина (уроборос)

является важным элементом (в метафорическом смысле) ремесла средневековых алхимиков, символизируя преобразование элементов в философский камень, требующийся для трансформации металлов в золото¹³.

Образ Аурина опирается на несколько прототипов. В первую очередь это уроборос – дословно “змея, кусающая свой собственный хвост”. Это древний символ бесконечности Вселенной и времени, круговорота жизни, который также фигурирует в большинстве мифологий мира.

Несмотря на то, что символ имеет множество различных значений, наиболее распространённая трактовка описывает его как репрезентацию вечности и бесконечности, в особенности – циклической природы жизни: чередования созидания и разрушения, жизни и смерти, постоянного перерождения и гибели. Символ уробороса имеет богатую историю использования в религии, магии, алхимии, мифологии и психологии¹⁴.

Этот образ подчеркивает нерасторжимую связь кольца-мира и Змея¹⁵.

Другой образ, черты и значение которого прослеживаются в Аурине – кадуцей. Это жезл, с двух сторон оплетаемый змеями. Уроборос – это одна змея, в то время как Аурин составляют две. Кроме того,

¹¹ Там же, с. 177.

¹² Там же, с. 36.

¹³ Википедия, [online], <https://ru.wikipedia.org/wiki/Уроборос>, [28.10.2014].

¹⁴ Там же.

¹⁵ Дж. Купер, *Энциклопедия символов*, [в:] *Мифы нашего мира. Большой мифологический словарь*, [online], http://ml.volny.edu/dic.html?act=view_rec&id=933&t2=Уроборос&p2=mith_t, [28.10.2014].

медальон – Знак Королевы, – делает носящего его непрекосновенным для всех существ Фантазии. Мифический жезл Гермеса “обладал способностью примирять”, и подобные жезлы стали символом глашатаев и парламентаров¹⁶. Хотя материал (металл или камень), из которого были изготовлены древнейшие кадуцеи, не позволял изобразить двух змей разноцветными, у исследователей не вызывает сомнений, что две змеи кадуцея означают два различных начала, таких как материя и дух (конкретные интерпретации многочисленны)¹⁷.

Кроме того, на образ амулета Детской Королевы, вероятно, повлиял символ инь-ян, описывающий мир как гармоничное взаимодействие противоположных начал¹⁸.

Во всех трех случаях будущее целого мира напрямую зависит от событий, происходящих с тремя золотыми предметами в форме окружности. Арда, Земноморье и Фантазия – магические миры, благодаря чему данные вещи могут быть в них наделены особыми силами, которые и связывают их с Миром, и делают мир зависящими от них.

Однако эти вещи не только реализованная метафора “вещь как судьба мира”. Помимо реализованной сюжетом связи мира с этими предметами (судьбы вещи и судьбы мира), каждый из данных объектов является моделью мира. Образ каждой из этих вещей имманентно воплощает авторское видение картины мира.

Окружность, круг сами по себе выступают символом мира как целого с древнейших времен. Примеры подобного символа можно найти в мифологии и философии почти любой культуры: мандола, инь-ян, кельтское древо Тир Нан Огг, Йормунганд, ограничивающий пределы Срединного мира, и так далее. Вероятно, основа этого кода точно подмечена теоретиком смыслов и значений изобразительных образов В. Кандинским: круг – самая устойчивая фигура после точки (“наиболее стабильная форма плоскости – круг”¹⁹). Это образ развернутого, но цельного, стабильного феномена, каким понимают мир.

¹⁶ Википедия, [online], <https://ru.wikipedia.org/wiki/Кадуцей>, [28.10.2014].

¹⁷ *Мифы нашего мира. Большой мифологический словарь*, [online], http://ml.volny.edu/dic.html?act=view_rec&id=302&t2=Кадуцей&p2=mith_t; *Новые мифы*, [online], <http://newmif.ru/mifologija/134>; *Непознанное*, [online], http://www.iksinfo.ru/stati/artefakti/item/944-kadutsey.html#Znachjenije_Kaduceja_v_raznykh; [28.10.2014].

¹⁸ М. Энде глубоко знал и ценил культуру Востока; его второй женой была японка.

¹⁹ В. Кандинский, *Точка и линия на плоскости*, Санкт-Петербург 2005, с. 38.

Точка – это малый мир, со всех сторон более или менее равномерно огражденный и практически оторванный от окружения²⁰. Ее слияние со средой минимально, а при высшей степени округлости совершенно неуловимо. С другой стороны, она прочно утверждена на своем месте и не обнаруживает ни малейшей склонности к перемещению в каком-либо направлении, как по горизонтали, так и по вертикали. Среди плоскостных форм более всего к нейтральному неокрашенному покою тяготеет круг, поскольку является результатом двух равномерно действующих сил и не знает насильственности угла. В соответствии с этим точка в центре круга представляет максимальную степень покоя неизолированной точки²¹.

Золото же вследствие своего свойства не быть подверженным ржавению также традиционно понималось как образ совершенного, божественного. Такая трактовка металла не утеривала актуальности даже в период позднего Средневековья и вошла в новейшую литературу во многом благодаря алхимической традиции:

Алхимия была “искусством высвобождения отдельных фрагментов мироздания из ограниченности существования во времени и достижения совершенства, которое **для металлов мыслилось как золото**, а для человека – долголетие, затем – бессмертие и, наконец, искупление” (Выделение мое – Е. Н)²².

Кроме того, в этой традиции золото и круг это один и тот же символ: “Характерно, что в алхимической символике золото и Солнце изображались одним знаком: кругом с точкой в центре (знак этот и сегодня принят астрономами для Солнца)”²³. Таким образом, золотая окружность есть образ “совершенного совершенства”, бесконечной завершенности, мира как творения Бога: неизменного, вечного, идеального²⁴.

Однако внутренняя структура анализируемых образов на более глубоком уровне существенно расходится.

²⁰ “Точка – минимальная окружность, малый мир, более или менее обтесанный со всех сторон”. В. Кандинский, *Гезамткунстверке*, 1923, [в:] *Круглая поэзия*, [online], <http://diletant.ru/blogs/27019/8102/>, [28.10.2014].

²¹ В. Кандинский, *Точка и линия...*, с. 12, 63.

²² H.J. Sheppard, *European Alchemy in the Context of a Universal Definition*, [в:] *Die Alchemie in der europäischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte*, Weisbaden 1986, s. 16 - 17. Цитата по: А.В. Нестеров, *Густав Майринк: топография инога*, [в:] Г. Майринк, *Волшебный рог бюргера. Зеленый лик*, Москва 2000, т. 1, с. 434–435.

²³ А.В. Нестеров, *Густав Майринк: топография инога...*, с. 435.

²⁴ О символике золота как божественного, нетварного света. См. М.Н. Соколов, *Принцип Рая*, Москва 2011.

Вслед за французским философом, историком науки и философии А. Койре мы “используем термин “мир” в его полном значении, в каком он употреблялся в греческой и средневековой традициях, понимая под ним завершенное и самодостаточно целое”²⁵. В своем исследовании *От замкнутого мира к бесконечной Вселенной* Койре выделяет две модели: мир есть замкнутое явление, представление же о безграничности описывается термином “Вселенная”.

Единое Кольцо есть модель мира в полном смысле этого слова: замкнутого, сотворенного богом (“центрированного и иерархизированного” в терминологии Койре²⁶). Кольцо есть символ замкнутости, завершенности, оно совершенно и оно – одно. Его цель “связать и воедино собрать”, пусть и в отрицательном варианте, полностью соответствует внутренней логике организации Арды.

Амулет Мира есть образное представление двух состояний Земноморья: если его составляющие (карги и островитяне, люди и драконы, маги и люди, не признающие магию и т.д.) враждуют, мир разрушается. Если же между ними достигнуто равновесие, наступает мир. Тем не менее этот мир также замкнут.

Аурин в этом аспекте противостоит двум другим образам. Хотя он напоминает наиболее распространенный знак равновесия – инь-ян, репрезентируемая им модель мира не просто основана на равновесии, хотя оно играет значительную роль в пределах Фантазии. Переплетенные темная и светлая змея, с одной стороны, есть мир Фантазии и мир людей. С другой стороны, это знак без конца и начала, знак бесконечности. Уроборос – это “символ единства всех вещей”²⁷. Мир Фантазии несводим к единому началу (Детской Королеве сопутствует Старик из Странствующей Горы; кроме того, она нуждается в детях из мира людей).

Этот образ (как и всю *Бесконечную книгу*) стоит рассматривать как образ бесконечной Вселенной, “нечта, в отношении чего вопрос “где?” не может быть поставлен, так как по отношению к нему везде – это нигде, nullibi. В бесконечности вопрос “где?” не имеет никакого значения. Бесконечное не есть нечто, некая сфера, центр которой везде, а границы – нигде; это – то, центр чего тоже нигде, нечто, что не имеет ни границ, ни центра”²⁸. Башня Слоновой Кости, место обитания Королевы, “средоточия всего в Фантазии”, вечно перемещается:

²⁵ А. Койре, *От замкнутого мира к бесконечной Вселенной*, Москва 2001, с. 90.

²⁶ Там же, с. VIII, 2, 6.

²⁷ M.D. Harrel, *Secrets of the Spiritual Matrix*, Xulon Press 2008, p. 76.

²⁸ А. Койре, *От замкнутого мира...*, с. 179.

“поскольку Фантазия безгранична, её центр может быть повсюду – или, лучше сказать, он отовсюду равно удалён” – сказано в книге²⁹.

Бесконечная книга М. Энде, таким образом, впервые пытается создать мифологический образ мира, каким его представляет себе человечество на данный момент: образ Бесконечной Вселенной, в которой “существуют и другие миры”³⁰, в то время как ЛеГуин вслед за Толкиеном создает мифологический, классический образ конечного, централизованного и единично-единственного Мира. Неудивительно, что писатель использует в этих целях несколько основных образов произведения: это и Башня из Слоной Кости, и Бесконечная книга³¹, и – опорный образ, наиболее знакомый и легко прочитываемый – золотая окружность.

Как показывает анализ современных произведений фэнтези, наиболее насыщенные смыслом символы данного функционального стиля являются прямым развитием древнейших мифологических образов. Можно констатировать, что для современной культуры сохраняют актуальность мифологические образы, а значит, и определенный, ориентированный на синтез и цельность охвата знаний о мире, тип мышления. Кроме того, очевидна ориентация фэнтези на использование образов максимально широко бытовавших, возникавших в разных культурах независимо, и при этом имеющих схожие смыслы. Таким образом, фэнтези в сфере образности выходит на уровень глобального кода. Используя символы, исторически уже использовавшиеся практически во всем мире, фэнтези создает произведения, нацеленные на человека, читателя *всего мира*. Интуитивная понятность, узнаваемость предметных образов для читателя любой культуры также может объяснить феномен беспрецедентной востребованности и популярности данного направления во всех уголках Земли.

Итак, мы можем сделать вывод, что произведения фэнтези, во-первых, ретранслируют и актуализируют для современного читателя древнейшие мифологические образы. К таким устойчивым и традиционным для культуры всего человечества образам относится золотой круг как модель и образ мира. Фэнтези выступает одним

²⁹ М. Энде, *Бесконечная книга*, с. 139.

³⁰ Там же, с. 85.

³¹ О “замысле всеобщей книги, своего рода бесконечно растущей Библии, которая не представляла, а заменила бы реальность”. См. Б.В. Дубин, *Классическое, элитарное, массовое: Начала дифференциации и механизмы внутренней динамики в системе литературы*, [в:] *Интеллектуальные группы и символические формы: очерки социологии современной культуры*, Москва 2004, с. 15.

из каналов сохранения наиболее древних пластов культурной памяти человечества. Бум данной литературы свидетельствует о востребованности мифологического восприятия и желании вновь утвердить способ познания мироздания, стремящийся к цельности и гармонии, что передается текстами современного фэнтези как информация, имманентно содержащаяся в символике предметных и иных образов.

Во-вторых, фэнтези может выступать как мастерская для создания новых образов мифологического характера, которые отвечали бы как классической философско-религиозной системе миропонимания, представленной в мифах и философии вплоть до средневековой схоластики, так и современному представлению человечества об устройстве Вселенной.

SUMMARY**The golden circumference: a thing as the world's fate**

The article explores the roots of symbolism of things in modern fantasy literature. It focuses on the image of the golden circumference, which appears in J.R.R. Tolkien's, U. LeGuin's and M. Ende's main novels. The article lays bare the mythological roots of this image as well as showing that modern use of it confirms the meaning of the prototypical symbol. Golden circumference represents the world model in fantasy fiction as well as in ancient myths.

Yet the three objects in the novels represent three different world models. On the basis of the analyzed novels the author states that contemporary fantasy literature aims to use an object symbolical code bearing on global all-human archetypes. Therefore fantasy fiction creates a literature that can be called world, universal literature. The popularity of this functional style all over the world can be explained by the intuitive clarity and plainness of the object images resistant and traditional for most cultures for the reader. The boom of this kind of literature also points out the striving of contemporary reader for mythological, all-embarrassing way of thinking. Fantasy fiction is a retranslating of the myth's memory in new conditions. Fantasy literature can serve as a workshop for creating new mythological symbols that would respond to the conceptions of the world of our contemporaries.

Keywords: mythological roots of fantasy symbolism, succession of mythological figures and images, the golden circumference, world model, the closed world, the infinite Universe.

Ключевые слова: мифологические истоки символики фэнтези, наследование мифологических образов, золотая окружность, модель мира, замкнутый мир, бесконечная Вселенная.

RAFAŁ SIWICKI

UNIwersytet MIKOŁAJA KOPERNIKA W TORUNIU

W kręgu najprostszych rzeczy. Rola przedmiotów w *Białym statku* Czingiza Ajtmatowa

Biały statek (*Белый пароход*) uznawany jest za jeden z najważniejszych utworów Czingiza Ajtmatowa, cenionego pisarza pochodzenia kirgiskiego. Wydane w 1970 roku opowiadanie wyróżnia się na tle prozy radzieckiej tego okresu wieloaspektowymi odwołaniami do folkloru, realizowanymi zarówno poprzez włączanie do utworu literacko przetworzonych wątków (stylizacji) kirgiskiej ustnej twórczości ludowej, jak i za sprawą bohaterów obdarzonych tradycyjnym światopoglądem. W radzieckiej krytyce literackiej zagadnienia te na ogół pomijano lub ujmowano z perspektywy poetyki socrealizmu¹, jednak w badaniach zachodnich oraz nowszych badaniach rosyjskich wpływ folkloru w *Białym statku* poświęcano sporo uwagi, przydając im kluczowe znaczenie dla interpretacji utworu. Najczęściej dokonywano analizy odwołań do utworów folklorystycznych, co pozwalało na formułowanie zróżnicowanych i nieraz bardzo ciekawych odczytań opowiadania². W mniejszym stopniu rozpatrywany był wpływ tradycyjnego światopoglądu bohaterów, który – jak pokażę w niniejszym tekście – ma istotne znaczenie zarówno dla interpretacji poszczególnych elementów świata przedstawionego, jak i samych stylizacji wątków folklorystycznych obecnych w opowiadaniu.

Celem artykułu jest przedstawienie funkcji rzeczy w *Białym statku*, zwłaszcza w odniesieniu do badań etnograficznych. Za punkt wyjścia przyjmując obraz rzeczy zakorzeniony w tradycyjnym światopoglądzie lu-

¹ Recepcję *Białego statku* w krytyce radzieckiej obszernie omówił w swojej monografii twórczości Ajtmatowa Joseph P. Mozur. Zob. idem, *Parables from the Past. The Prose Fiction of Chingiz Aitmatov*, Pittsburgh-London 1995, s. 60–62.

² Zob. m.in. Г.Ф. Полякова, *Предание о Рогатой матери-оленихе в «Белом пароходе» Чингиза Айтматова*, Москва 1999; J.P. Mozur, op. cit., s. 62–68; N. Kolesnikoff, *Myth in the works of Chingiz Aitmatov*, Lanham [Maryland – USA] 1999, s. 43–53; П.М. Мирза-Ахмедова, *Национальная эпическая традиция в творчестве Чингиза Айтматова*, Ташкент 1980, s. 41–53.

dów turkijskich, postaram się wskazać zarówno wynikające z niego znaczenie najważniejszych przedmiotów występujących w opowiadaniu, jak i modyfikacje tego znaczenia, specyficzne dla utworu Ajtmatowa. Następnie dokonam zestawienia wniosków z tak przeprowadzonej analizy z zawartym w *Białym statku* schematem inicjacyjnym, co pozwoli na pogłębienie interpretacji opowiadania.

Dla zachowania spójności oraz pożądaney objętości wyводу skupię się jedynie na przedmiotach najważniejszych dla głównego bohatera, którego światopogląd w największym stopniu odpowiada myśleniu tradycyjnemu.

Analizę roli rzeczy w *Białym statku* warto rozpocząć od zwrócenia uwagi na ich specyficzny status w koczowniczych społecznościach pasterskich, które w nieodległej przeszłości tworzyły dzisiejszy naród kirgiski. Kazimierz Moszyński zauważył, iż świat materialny ludów nomadycznych był stosunkowo ubogi. Przedmiotów posiadano mało, musiały one być lekkie i wytrzymałe, tak aby nie sprawiały kłopotu w czasie częstych zmian miejsca obozowania³. Być może to właśnie niewielka ilość posiadanych rzeczy sprawiała, że w kulturze tradycyjnej ludów turkijskich (do tej grupy należą m.in. Kirgizi) spełniały one wiele pozaużytkowych funkcji. Ponieważ dla stale przemieszczających się ludzi posiadane przez nich sprzęty w dużej mierze stanowiły o zadomowieniu, jedną z przypisywanych im ról było towarzyszenie człowiekowi, powtarzanie jego drogi życiowej. W związku z tym wiele rzeczy zyskiwało ważne znaczenie rytualne, z kolei w odniesieniu do innych człowiek odczuwał specjalną więź⁴.

Z sytuacją takiej bliskiej relacji między człowiekiem a należącym do niego przedmiotem mamy do czynienia w *Białym statku*. Na kulturowe korzenie stosunku głównego bohatera opowiadania do swoich rzeczy zwróciła uwagę Galina Poliakowa⁵. Przeprowadzona przez nią analiza stanowi punkt wyjścia dla moich rozważań.

Główny bohater utworu, porzucony przez rodziców siedmioletni chłopiec, mieszka wraz z dziadkiem Momunem i jego drugą żoną w maleńkim osiedlu na skraju rezerwatu nad brzegiem jeziora Issyk-kul. Pozostałymi mieszkańcami leśniczówki są: główny leśniczy, bezwzględny i prymitywny Orozkuł wraz z żoną Bekej, córką Momuna i zarazem ciotką chłopca, oraz pomocnik leśniczego i jego żona. Za wyjątkiem dziadka dorośli nie poświęcają siedmiolatkowi zbyt wiele uwagi, toteż spędza on swoje dni samotnie, wśród niewielkiego kręgu prostych rzeczy. Tradycyjny światopo-

³ Zob. K. Moszyński, *Ludy pasterskie*, Cieszyn 1996, s. 25-26.

⁴ Пор. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Пространство и время. Вещный мир, ред. И.Н. Гемуев, Новосибирск 1988, passim, zwł. s. 106-107, 158-162.

⁵ Zob. Г.Ф. Полякова, op. cit., zwł. s. 134-151.

gląd przejęty od dziadka oraz dziecięca wyobraźnia pozwalają mu dostrzeżać swoich przyjaciół i wrogów w rosnących na pobliskich łąkach roślinach i znajdujących się tam głązach. Jednak najbliższe relacje łączą go z dwiema posiadanymi przezeń rzeczami: lornetką i teczką.

Drugi spośród tych przedmiotów chłopiec otrzymuje od dziadka w pierwszym dniu akcji opowiadania. Momun kupuje wnukowi teczkę w objazdowym sklepie, aby ten miał z czym chodzić do szkoły. Z pozoru zwyczajny przedmiot od razu staje się dla siedmiolatka rzeczą zupełnie wyjątkową, dostarczając mu niebywalej radości:

Мальчик сам не подозревал, что радость его будет такой большой. До сих пор он не думал о школе. [...] А с этой минуты мальчик не расставался с портфелем. Ликуя и хвалясь, он обежал тотчас всех жителей кордона⁶.

Chłopiec szybko włącza teczkę w krąg najbliższych mu rzeczy zaludniających jego świat duchowy. Zyskuje ona cechy żywej istoty, może słuchać i rozumieć, staje się dla bohatera przyjacielem, powiernikiem, czymś w rodzaju drugiego „ja”. Już w czasie pokazywania swojego nowego nabytku mieszkańcom leśniczówki chłopiec, który – jak wskazuje narrator – lubi rozmawiać sam ze sobą, zwraca się do teczki, przedłużając jak gdyby tok swojego rozumowania i wyjaśniając jej stosunki łączące go z poszczególnymi osobami⁷. Kształtująca się więź uwidacznia się, gdy bohater wraz z teczką i lornetką udaje się na wznoszącą się nieopodal górę, by stamtąd wypatrywać pojawiający się na jeziorze biały parostatek. W oczekiwaniu na jego pojawienie się chłopiec patrzy przez lornetkę na otaczające go tereny i wtedy, ku swojemu przerażeniu, zauważa, że niedopilnowany przez niego cielak narobił szkód przy domu. Wściekłość na twarzy babki, którą siedmiolatek również dostrzega w swoim silnym obiektywie, pozwala mu być pewnym, że zostanie ukarany, gdy tylko zejdzie na dół. Chłopiec dzieli wtedy winę pomiędzy siebie a towarzyszące mu przedmioty, czyniąc je pełnoprawnymi uczestnikami wydarzeń:

– Как мы теперь вернемся домой? – тихо сказал он портфелю. – Это все из-за меня и из-за теленка-дурака. И еще из-за тебя, бинокль. Ты всегда зовешь меня смотреть на белый пароход. Ты тоже виноват⁸.

⁶ Ч.Т. Айтматов, *Белый пароход*, [w:] idem, *Ранние журавли: Повести*, Алма-ата 1988, s. 205.

⁷ Por. Г.Ф. Полякова, op. cit., s. 135-138.

⁸ Ч.Т. Айтматов, op. cit., s. 213.

Bohater w ten sposób nie tylko stara się umniejszyć swoje przewinienie oraz znaleźć towarzyszy w trudnej sytuacji⁹. Podstawą jest tu wiara, że bliskie mu przedmioty mogą odczuwać wraz z nim te same emocje – chłopiec oczekuje od nich zrozumienia, którego nie otrzymuje od otaczających go dorosłych. Wszystkie te cechy relacji siedmiolatek i jego rzeczy widoczne są także w scenie, gdy, na skutek kłótni pomiędzy dziadkiem i wujkiem chłopca, towarzyszący mu podczas obiadu krewni zachowują milczenie, w pełnej napięcia atmosferze:

Так страшно, так тревожно становилось мальчику, что и еда не шла в горло. Хуже нет, когда за обедом люди молчат и думают о чем-то своем, недобром и подозрительном. «Может быть, это мы виноваты?» – мысленно сказал мальчик портфелю. Портфель лежал на подоконнике. Сердце мальчика покатило по полу, вскарабкалось на подоконник, поближе к портфелю и зашептало с ним. «Ты ничего не знаешь? Почему дедушка такой печальный? В чем он виноват?»¹⁰.

Poliakowa wskazała, że bliska więź bohatera *Białego statku* i należących do niego rzeczy może być motywowana psychologicznie, jest wyrazem samotności chłopca. Jednakże, jak zauważyła badaczka, swoje źródła może ona też mieć w ludowym światopoglądzie kirgiskim, bowiem szczególnie stosunek bohatera do jego teczki w pełni odpowiada tradycyjnym wyobrażeniom ludów turkijskich dotyczącym rzeczy¹¹. Etnografowie zwrócili uwagę na – wspomniany już przeze mnie – bliski związek pomiędzy człowiekiem a należącymi doń przedmiotami:

[...] для мифопоэтического сознания «живые вещи», наделённые собственной волей и характером, были вполне реальными. Однако эти качества они получали, лишь будучи включёнными в сферу человеческого бытия. Выступая партнёрами своего владельца в повседневности и ритуале, вещи как бы повторяли его жизненный путь¹².

Do rzeczy o szczególnym znaczeniu należały, między innymi, skórzany bukłak *tażuur*, przygotowywany z okazji narodzin człowieka i potem towarzyszący mu w czasie ważnych wydarzeń jego życia (pierwsze postrzyżyny, ślub itd.), oraz *kamcza*, rodzaj bicia używanego w jeździe konnej, a także niektóre elementy uzbrojenia. Jak wskazali badacze, bliski związek czło-

⁹ Por. Г.Ф. Полякова, op. cit., s. 138.

¹⁰ Ч.Т. Айтматов, op. cit., s. 246.

¹¹ Por. Г.Ф. Полякова, op. cit., s. 139-144.

¹² *Традиционное мировоззрение тюрков...*, s. 162.

wieka z tego rodzaju przedmiotami znalazł swoje odzwierciedlenie również w leksyce:

[...] сродненность человека с вещью отразилась в лексике. Не случайно в алтайском языке вещь, к которой человек привык, называлась «эшту», от «эш» – основы употребляемой в значениях «товарищ», «спутник», «жена», «один из пары» [...] ¹³.

Dotychczasowe rozważania warto uzupełnić o refleksję na temat innych funkcji pełnionych w utworze przez najważniejsze dla chłopca rzeczy – teczkę oraz lornetkę. Oba przedmioty mają przede wszystkim pozwolić bohaterowi na zdobycie wiedzy o otaczającym świecie. Znaczenie teczki – jako przedmiotu, z którym siedmiolatek ma chodzić do szkoły – jest tu dość oczywiste, należy jednak zwrócić uwagę, że lornetka nie tylko pozwala chłopcu widzieć więcej, ale niejednokrotnie odsłania mu prawdziwą naturę bytu. To dzięki niej zlokalizował on swoje ulubione głązy oraz dostrzegł ich podobieństwo do leżącego wielbłąda, wilka, siodła i czołgu, co znalazło odzwierciedlenie w nazwach, jakie nadał skałom, i które to podobieństwo nie budzi odtąd jego najmniejszych wątpliwości.

Jednakże wymienione wcześniej przedmioty odgrywają w utworze dużo istotniejszą rolę. Należy podkreślić, że chłopiec nie tylko zwierza się teczce ze swoich przeżyć, ale dzieli się z nią również ulubioną bajką o Rosochatej Matce-łani ¹⁴. Opowieść ta mówi o pochodzeniu plemienia Bugu, wywodzącego swoje początki od dwójki dzieci ocalonych przez mityczną Łanię, a jednocześnie jest zasadniczym elementem tożsamości należących do niego Kirgizów, w tym Momuna i jego wnuka. Chłopiec przystępuje do opowiedzenia tej najważniejszej dla siebie historii w przekonaniu, że jej znajomość jest obowiązkiem każdego, kto mieszka na brzegach jeziora Issyk-kul. Ponieważ w danym momencie akcji dziadek nie może mu jej opowiedzieć, bohater postanawia uczynić to za niego:

Он понимал, что деду не до сказки. «Мы попросим его в другой раз, – сказал мальчик портфелю. – А сейчас я сам расскажу тебе о Рогатой матери-оленихе, слово в слово, как дед. И рассказывать буду так тихо,

¹³ Ibidem, s. 166. Por. Г.Ф. Полякова, op. cit., s. 140-143.

¹⁴ Główny bohater *Białego statku* nazywa wszystkie opowieści swojego dziadka bajkami (ros. *сказка*), różnice gatunkowe wydają się być dla niego bez znaczenia. Biorąc pod uwagę, że zarówno chłopiec, jak i Momun wierzą w prawdziwość opowieści o Rosochatej Matce-łani oraz przypisują jej ogromne znaczenie, w jej kontekście należałoby mówić raczej o legendzie bądź micie (por. J.P. Mozur, op. cit., s. 62-63). Aby uniknąć nieścisłości, w niniejszym tekście, odnosząc się do bajki o Rosochatej Matce-łani, będę używał określenia Ajtmatowa ('bajka') lub neutralnych gatunkowo określeń 'opowieść' i 'historia'.

что никто не услышит, а ты слушай. Я люблю рассказывать и видеть все, как в кино. Дед говорит, что все это правда. Так было...»¹⁵.

Postawa chłopca wskazuje na ogromne znaczenie, jakie przypisuje on bajce o Łani. Uwagę zwraca dążenie bohatera, aby historię tę opowiedzieć dokładnie tak, jak zrobiłby to jego dziadek. Ta dbałość o szczegóły, widoczna w wielu miejscach opowieści siedmiolatka, może być interpretowana z jednej strony jako próba zachowania utworu w niezmienionym stanie, z drugiej strony – jest to też swoiste ćwiczenie w opowiadaniu. Pragnienie chłopca, aby utrwalić dziadkowe bajki poprzez powtarzane opowiadanie, ujawnia się także w scenie, gdy bohater przekazuje ich treść w czasie prowadzonej w myślach rozmowy z ojcem¹⁶.

Badania etnograficzne pokazały, że w społecznościach turkijskich – podobnie zresztą, jak w innych kulturach tradycyjnych – młodzi uczyli się wykonywania epiki głównie poprzez słuchanie doświadczonych wykonawców (kirg. *dżomokczu*¹⁷) – bardzo często swoich ojców bądź dziadków – i powtarzanie poznanych ze słuchu fragmentów w gronie rówieśników. Pierwsze wystąpienie przed dorosłą publicznością miało uroczysty charakter i oznaczało zakończenie przygotowawczego etapu nauki¹⁸. Jednak bohater *Białego statku* poznane legendy i bajki może opowiadać jedynie bliskim sobie przedmiotom lub w myślach, wyobrażanemu przez siebie ojcu. Wśród pozostałych mieszkańców leśniczówki chłopiec prawdopodobnie nie znalazłby nikogo, komu mógłby przedstawić zarówno krótkie opowieści, jak i ulubioną bajkę o Rosochatej Matce-Łani. Historia o pochodzeniu plemienia Bugu, będąc dla Momuna i jego wnuka świętą opowieścią, nie tylko wyjaśniającą ich rodowód, ale także sankcjonującą braterstwo wszystkich członków plemienia, przez pozostałych mieszkańców leśniczówki traktowana jest w najlepszym razie z pobłażliwym niedowierzaniem.

¹⁵ Ч.Т. Айтматов, op. cit., s. 222.

¹⁶ Mozur zwrócił uwagę, że poprzez swoje bajki Momun nie tylko uczy chłopca historii własnego plemienia, ale także szacunku wobec narodowych tradycji i folkloru. Starzec opowiadając wnukowi bajkę o chanie, który, znalazłszy się w niewoli, wybrał śmierć pod warunkiem, że będzie mógł usłyszeć rodzimą pieśń, wprost wzywa chłopca do pełnej poświęceń walki o zachowanie dziedzictwa przodków. Zob. J.P. Mozur, op. cit., s. 63.

¹⁷ W języku kirgiskim w odniesieniu do wykonawców utworów epickich funkcjonują przede wszystkim dwa terminy: *манасчы* ('manasчы', dotyczy wykonawców najdłuższego i najważniejszego kirgiskiego eposu *Manas*) oraz *жомокчу* ('dżomokczu', od *жомок* – 'bylina, epos bohaterski, opowiadanie, bajka'). Zob. *Киргизско-русский словарь*, сост. К.К. Юдахин, т.1, Фрунзе–Москва 1985, s. 259; por. także D. Somfai Kara, *Living Epic Tradition among Inner Asian Nomads*, [w:] *Rediscovery of Shamanic Heritage*, ed. M. Hoppál, G. Kósa, Budapest 2003, s. 184.

¹⁸ Zob. Б.Н. Путилов, *Эпическое сказительство*, Москва 1997, s. 12-29.

Zanim obszerniej zajmę się kwestią powołania chłopca do pełnienia roli *dżomokczu*, chciałbym zwrócić uwagę na istotną, jednakże nieco odmienną rolę, jaką w podtrzymywaniu opowieści odgrywa lornetka. To dzięki niej bohater może obserwować biały statek, co każdorazowo skłania go do snucia własnej historii. Siedmiolatek lubi wyobrażać sobie, że zamienia się w rybę, dzięki czemu może wypłynąć na spotkanie pięknemu parowcowi i przywitać się z ojcem, który – jak wierzy chłopiec – pełni na nim służbę. Chcąc uchwycić różnicę, jaką oba przedmioty (teczka i lornetka) pełnią w podejmowanej przez chłopca aktywności wykonawcy utworów epickich, należałoby stwierdzić, że teczka wykorzystywana jest przede wszystkim do gromadzenia i zachowywania dziedzictwa przodków, opowieści przechodzących z pokolenia na pokolenie. Z kolei lornetka pozwala tworzyć siedmiolatkowi własną opowieść. Odwołując się do metafory kina, pojawiającej się w utworze w odniesieniu do obrazu widzianego w lornetce, można zaryzykować stwierdzenie, że umożliwia ona chłopcu wyreżyserowanie własnej historii.

Warto teraz zwrócić uwagę na kolejny aspekt rzeczy w kulturze koczowniczych ludów turkijskich. Ze względu na fakt, iż każdy człowiek posiadał stosunkowo niewielką ich ilość, otrzymywanie nowych przedmiotów, zwłaszcza w przypadku dzieci, często wyznaczało nowe etapy w ich życiu. Posiadanie rzeczy było równoznaczne z wprowadzaniem do kultury, sprzyjało silniejszemu związaniu ze społecznością oraz zobowiązywało do pełnienia w niej nowych ról¹⁹. Otwierająca *Biały statek* scena, w której chłopiec otrzymuje od dziadka teczkę, niewątpliwie odwołuje się do tych znaczeń symbolicznych. Nowy przedmiot jest nie tylko sygnałem osiągnięcia pewnego wieku, ale też – co oczywiste – wskazuje, że chłopiec będzie od tej pory pełnił rolę ucznia. Przy czym, biorąc pod uwagę stosunek bohatera do teczki, można zaryzykować stwierdzenie, że chodzi tu nie tylko o naukę w szkole, ale również doskonalenie umiejętności wykonywania tradycyjnych opowieści.

Bogaty materiał etnograficzny dotyczący ludów zamieszkujących Azję Centralną zestawiony przez Borisa Putiłowa pokazuje, że wśród ludowych wykonawców utworów epickich powszechne jest przekonanie, że do pełnienia swojej roli otrzymali powołanie „z góry”, a więc od sił nadprzyrodzonych:

¹⁹ Zob. *Традиционное мировоззрение тюрков...*, s. 162-163. Autorzy opracowania wskazali, że w kulturze turkijskich mieszkańców południowego Altaju do takich przedmiotów należał m.in. wspomniany już przeze mnie skórzany bukłak *tażuur*.

В эпической среде поддерживалось представление об особых путях приобретения искусства сказителя. Этому не препятствовали известные всем свидетельства начального обучения, эмпирической передачи и усвоения опыта, факты длительной выучки мастеров. Эпическая среда с древних пор сохраняла веру в чудесные свойства эпического слова и в то, что способности к овладению им и к его воспроизведению в конечном счете – независимо от реальности – привносятся свыше, некими таинственными и предуказанными путями²⁰.

Zgodnie z ustaleniami etnografów, akt takiego powołania często następował we śnie lub na granicy jawy i snu, a jego istotę stanowiło spotkanie z istotami nadprzyrodzonymi czy duchami bohaterów eposów, którzy jakoby obdarzali powoływanych darem wykonywania epiki ludowej (a więc m.in. doskonałą pamięcią oraz odpowiednim głosem)²¹.

Podobne spotkanie z istotami nadprzyrodzonymi staje się też udziałem bohatera *Białego statku*. Chłopiec natrafia nieopodal leśniczówki na rodzinę jeleni (marali), co jest dla niego tym większym zaskoczeniem, ponieważ – zgodnie z opowiadaniem Ajtmatowa – zwierzęta te na skutek nadmiernych polowań wyginęły w okolicach jeziora Issyk-kul²². Siedmiolatek przeżywa spotkanie bardzo emocjonalnie, przy czym podkreślony zostaje jego nierzeczywisty charakter:

Затаив дыхание, мальчик вышел из-за камня, как во сне, протянув руки перед собой, подошел к берегу, к самой воде. Маралы нисколько не испугались. Они спокойно взирали на него с того берега²³.

Wkrótce po tym spotkaniu chłopiec zapada na tajemniczą chorobę i, kiedy leży w łóżku z gorączką, we śnie ponownie ukazują mu się marale. Udaje mu się wówczas porozmawiać z Rosochatą Matką-łanią, a ich krótki dialog dotyczy tożsamości chłopca. Znamienny jest fakt, że bohater, nie chcąc przyznać, że został porzucony przez rodziców, początkowo nie odpowiada na pytanie Łani:

²⁰ Б.Н. Путилов, op. cit., s. 45.

²¹ Zob. Б.Н. Путилов, op. cit., s. 45-52; D. Somfai Kara, op. cit., s. 180-189.

²² W zawartej w *Białym statku* bajce o Rosochatej Matce-łani postać ta występuje jako duch opiekuńczy kirgiskiego plemienia Bugu i okolic jeziora Issyk-kul. Ponieważ potomkowie uratowanych przez Łanię dzieci zaczęli polować na marale (a więc na dzieci Łani – czyli w pewnym sensie na swoich braci), Łania obraziła się na Bugińczyków i, zabierając ze sobą nieliczne pozostałe przy życiu marale, odeszła z ich ojczyzny. Spotkanie z rodziną marali jest dla chłopca równoznaczne z przebaczeniem ze strony Łani oraz jej powrotem nad jezioro Issyk-kul.

²³ Ч.Т. Айтматов, op. cit., s. 248.

Рогатая мать-олениха подозвала его к себе:

– Ты чей будешь?

Мальчик молчал: ему стыдно было говорить, чей он.

– Мы с дедом тебя очень любим, Рогатая мать-олениха. Мы тебя давно ждали – промолвил он.

– И я тебя знаю. И деда твоего знаю. Он хороший человек – сказала Рогатая мать-олениха²⁴.

Irena Maryniak w swojej książce *The Spirit of the Totem* wykazała, że przebieg tajemniczej choroby chłopca w dużej mierze nawiązuje do scenariuszy inicjacji szamańskich: bohater, leżąc w malignie, odczuwa m.in. palenie ogniem, rozmawia we śnie z duchami (tj. z Łanią) oraz dokonuje niezwykłych czynów itd. Powołanie bohatera do roli szamana potwierdza też – zdaniem badaczki – jego samotnicze usposobienie, skłonność do oddawania się rozmyślaniom i zmienność nastrojów²⁵.

Jednakże w czasie choroby chłopca narasta konflikt pomiędzy dorosłymi mieszkańcami leśniczówki. Gdy w dzień pojawienia się marali pokorny zazwyczaj Momun sprzeciwia się swojemu zięciowi, ten – w pierwszej chwili zaskoczony jego zachowaniem – później dąży już tylko do zemsty. Rozwścieczony Orozkuł bije i wyrzuca z domu swoją żonę oraz grozi Momunowi, że zwolni go z pracy i wypędzi z leśniczówki. Starzec ostatecznie musi ugiąć się przed swoim zięciem i godzi się na wszystko, aby załagodzić sytuację. Wbrew sobie zabija Łanię, aby Orozkuł mógł pojeść smacznego mięsa i odpowiednio ugościć swoich znajomych. Gdy chłopca opuszcza choroba i może wyjść z łóżka, trafia na początek świętokradczej uczty, widzi też, jak Orozkuł wyrąbuje siekierą rogi z głowy martwej Łani. Nie mogąc pogodzić się z tym, co się stało, chłopiec postanawia wypłynąć na spotkanie białemu statkowi, jednak tonie w lodowatej rzece. Klęska inicjacji szamańskiej bohatera, za jaką niewątpliwie należy uznać jego samobójczą śmierć kończącą utwór, powiązana została przez Maryniak z utratą ducha opiekuńczego w wyniku zabicia Łani przez dorosłych²⁶. Zakończenie opowiadania może być rozumiane także jako niepowodzenie inicjacji w dorosłość, manifestację przywiązania chłopca do wysokich wartości moralnych okresu dzieciństwa, a zarazem jego niezgodę na wejście w świat ludzi do-

²⁴ Ibidem, s. 250. Warto zwrócić uwagę, że na początku utworu chłopiec jest podobnie zmieszany podczas rozmowy ze sprzedawcą, gdy ten pyta go o rodziców.

²⁵ I. Maryniak, *Spirit of the Totem. Religion and Myth in Soviet Fiction 1964-1988*, London 1995, s. 102-103. Por. R. Siwicki, *Człowiek wobec przyrody w „Białym statku” Czyngiza Ajtmatowa*, [w:] *W kręgu problemów antropologii literatury. Antropologia codzienności*, red. W. Supa, Białystok 2013, s. 218-220.

²⁶ Zob. I. Maryniak, op. cit., s. 103. Por. J. P. Mozur, op. cit., s. 68.

rosłych, ludzi bezwzględnych i prymitywnych, niemających szacunku dla otoczenia²⁷.

Słabość wysuniętej przez Maryniak koncepcji inicjacji szamańskiej polega jednak na tym, że badaczka nie określiła, jaka byłaby rola chłopca po uzyskaniu przez niego nowego statusu. A jest to tym bardziej niejasne, gdyż bohater nie podejmuje niemal żadnej aktywności typowej dla działalności szamana. O wiele bardziej umotywowana wydaje się interpretacja inicjacji głównego bohatera jako powołania na *dżomokczu*, z którym powiązać można nie tylko spotkania chłopca z Łanią, ale także wszystkie wymienione przez Maryniak elementy scenariusza inicjacji szamańskich obecne w opowiadaniu. Jak bowiem pokazują przeprowadzone na szeroką skalę badania etnograficzne, których wyniki przedstawione zostały m.in. w pracach Putiłowa, Dávida Somfai Kara czy Andrieja Sagałajewa²⁸, obie inicjacje – szamańska i na wykonawcę utworów epickich – przebiegały w sposób bardzo zbliżony. Ostatni z wymienionych badaczy pisał o tym fakcie w następujący sposób:

Интересно, что сказительское искусство считалось таким же даром, как и шаманский. В тюркском обществе проявление любых способностей, отличных от нормы, рассматривалось как дар, посланный свыше²⁹.

Sagałajew wskazał także, iż profesja wykonawcy utworów epickich miała niezwykle istotne znaczenie dla niepiśmiennych ludów turkijskich: to od niego, podobnie jak od szamana, zależało zachowanie dziedzictwa przodków, nauki i wiedzy o świecie zbieranej przez pokolenia³⁰.

Odnosząc historię głównego bohatera *Białego statku* do scenariusza inicjacji na wykonawcę utworów epickich, należy wskazać, że trauma związana ze śmiercią Łani przekreśla możliwość dalszego opowiadania historii o pochodzeniu plemienia Bugu. Fakt, iż to właśnie dziadek Momun, podając się woli swojego okrutnego zięcia, zabił bezbronne i zarazem święte zwierzę, odbiera opowieści jakąkolwiek wiarygodność. W tej sytuacji chło-

²⁷ Zob. R. Siwicki, op. cit., s. 220-221.

²⁸ Zob. Б.Н. Путилов, op. cit., s. 58-64; D. Somfai Kara, op. cit., passim; A.M. Сагалаев, *Алтай в зеркале мифа*, Новосибирск 1992, s. 126-132. Somfai Kara wyróżnia trzy zasadnicze elementy wspólne między powołaniem szamańskim i powołaniem na wykonawcę utworów epickich: 1) dziecko zostaje wybrane przez duchy do podjęcia określonej działalności; 2) dziecko gubi się (np. w lesie) lub traci przytomność i otrzymuje od duchów swego rodzaju objawienie; 3) dziecko, które otrzymało takie objawienie, od czasu do czasu musi zapadać w trans, aby nawiązać kontakt z tymi duchami. Zob. idem, op. cit., s. 189.

²⁹ A.M. Сагалаев, op. cit., s. 127-128.

³⁰ Ibidem, s. 126-127.

piec może już tylko próbować dokończyć własną historię o powitaniu *Białego statku*, w rezultacie czego ginie.

Klęska inicjacji chłopca na *dżomokczu* niejako założona jest już w samym charakterze podejmowanych przez niego prób opowiadania. Swoje dwie najważniejsze historie odtwarza – z konieczności – jedynie w obecności teczki i lornetki. Rzeczy te, choć żywe w jego wyobraźni, wraz z rozpadem świata tradycyjnych wartości i magicznie ujmowanej rzeczywistości, ostatecznie dokonującym się poprzez zabicie łani, tracą swoje właściwości. Dalsze ćwiczenie się w opowiadaniu przestaje mieć jakikolwiek sens.

Na zakończenie niniejszych rozważań warto zaszygnalizować jeszcze jedną – obok chęci zachowania dziedzictwa przodków – funkcję podjętego przez głównego bohatera trudu opowiadania. Poprzez obie opowieści porzucony przez rodziców chłopiec próbuje określić swoją tożsamość i przezwyciężyć poczucie osierocenia. Historia o pochodzeniu plemienia Bugu może być uznana za próbę projekcji matki, ale też własnej tożsamości rodowej. Opowieść o białym statku w jeszcze bardziej oczywisty sposób wiąże się z chęcią określenia ojca, a więc przynależności rodowej. Niezrealizowane powołanie do roli *dżomokczu* staje się więc metaforą niepowodzenia w poszukiwaniu własnej tożsamości, utraconej z powodu porzucenia przez rodziców. Wnikliwe omówienie tego problemu wymaga już podjęcia osobnych rozważań.

SUMMARY**Among the simplest things. The role of things in Chingiz Aitmatov's
*The White Ship***

In this paper the meaning of things in Chingiz Aitmatov's novella *The White Ship* is analyzed in the context of their perception by the main character, a 7-year old Kirghiz boy, whose magical way of thinking allows him to treat his belongings (a briefcase, binoculars) as living, feeling beings, and his real friends. As it is showed, this attitude towards things has its roots in the meaning they had in Turkic nomadic cultures. Furthermore, it is noted that both the briefcase and the binoculars play a significant role in the main character's storyteller vocation, as he chooses the briefcase to retell it his grandfather's a sacred story of horned Deer-mother and uses the binoculars to create his own story of the white ship. The main character's failure in completing his storyteller's vocation is interpreted i.a. as an unsuccessful search for his own identity.

Key words: Chingiz Aitmatov, *The White Ship*, Turkic peoples' traditional culture, initiation.

Słowa kluczowe: Czingiz Ajtmatow, *Biały statek*, kultura tradycyjna ludów turkijskich, inicjacja.

Leksikon YU mitologije, czyli przeszłość zaklęta w rzeczach

Wzrost popularności prozy biograficznej i autobiograficznej skierował w ostatnich latach uwagę badaczy na zagadnienie pamięci oraz jej związków z literaturą piękną i historią¹. Zwłaszcza na gruncie pierwszej z wymienionych przestrzeni kategoria ta może się poszczycić zawrotną karierą. Dostrzec można, iż dociekania koncentrują się obecnie przede wszystkim na trzech problemach: pamięci literatury, pamięci w literaturze oraz literatury ujmowanej jako medium pamięci. Pierwsze z pojęć, stosowane przede wszystkim w odniesieniu do związków intertekstualnych, tzw. „aktów przypominania”², pojawiło się na gruncie literaturoznawstwa za sprawą Renate Lachmann³. Jej zdaniem literatura przypomina sobie samą siebie poprzez intertekstualne nawiązania do wcześniejszych utworów, gatunków czy konwencji. Drugie z wymienionych pojęć wiąże się z obecnymi w dziełach literackich strategiami przedstawiania wspomnień i rekonstruowania wydarzeń z przeszłości. Natomiast badacze ujmujący literaturę jako medium pamięci kierują swoją uwagę na różnego rodzaju formy wpływające na medialną skuteczność tekstów w procesie zapośredniczania pamięci⁴. W dalszej części swoją uwagę pragnę skierować na dwa ostatnie pojęcia, czyniąc tematem rozważań wykorzystywane na gruncie literatury strategie przywoływania przeszłości.

¹ Ne temat roli pamięci na gruncie literatury i literaturoznawstwa szeroko pisze Jerzy Kałużny. Zob. J. Kałużny, *Kategoria pamięci zbiorowej w badaniach literaturoznawczych*, „Kultura Współczesna” 2007, nr 3 (53), s. 85. Z kolei problematyką relacji zachodzących między pamięcią a historią zajęła się Barbara Szacka w książce *Czas przeszły, pamięć, mit*, poświęcając jej rozdział zatytułowany *Historia i pamięć zbiorowa*. Zob. B. Szacka, *Czas przeszły, pamięć, mit*, Warszawa 2006.

² Zob. J. Kałużny, op. cit., s. 87.

³ Zob. R. Lachmann, *Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt am Main 1990.

⁴ Szerzej zob. J. Kałużny, op. cit., s. 89.

Badacze koncentrujący się na sposobach funkcjonowania pamięci, zarówno autobiograficznej, jak i zbiorowej, w swych dociekaniach niezwykle często posługują się pojęciem medium – pośrednika w przekazywaniu minionych wydarzeń. Media, nazywane również nośnikami czy formami pamięci⁵, pełnią kluczową funkcję podczas nadawania znaczenia wydarzeniom z przeszłości. Dzięki nim pamięć zachowuje materialne podłoże, które jest niezbędne w procesie komunikacji i artykulacji jej treści⁶. Za ich pośrednictwem możemy przekazywać własne wspomnienia innym. Ponadto nośniki, takie jak pismo, dokumenty, książki czy fotografie, zapewniają również obiektywizm. Istnieje wiele klasyfikacji mediów pamięci⁷, a badacze zwracają również uwagę na fakt, iż każde społeczeństwo dysponuje charakterystycznymi dla siebie formami. Są one zmienne historycznie, a wachlarz możliwości mediatyzacji stale się poszerza dzięki rozwojowi mass mediów. W obiegu obrazów przeszłości uczestniczyć mogą różnorodne nośniki, nie tylko te, u podstaw których leżą nowoczesne sposoby komunikacji. Obecnie coraz częściej podkreśla się wkład uroczystości upamiętniających ważne wydarzenia, muzeów, archiwów, cmentarzy, pomników, a nawet ciała w proces kształtowania pamięci zbiorowej.

Przechodząc na grunt literatury, podkreślić należy, że nośnikami pamięci posilkują się często pisarze pragnący przy ich pomocy przekazać pamięć o wydarzeniach trudnych, bolesnych, często traumatycznych. Za takie bez wątplenia należy uznać rozpad Jugosławii, w efekcie którego wielu ludzi poczuło się apatrydami i nie potrafiło odnaleźć się w nowo powstałych państwach. Odczucia te zintensyfikował rozpoczęty w latach dziewięćdziesiątych XX wieku proces konfiskaty jugosłowiańskiej tożsamości i pamięci zbiorowej. Wielu twórców podjęło próbę wyartykułowania tego problemu za pomocą literatury, starając się przy tym przekazać pamięć o wspólnej przeszłości, która nagle stała się politycznie niepoprawna. Powstało wówczas wiele tekstów przywołujących obrazy Jugosławii sprzed rozpadu. Wspomnieć należy chociażby o utworach Dubravki Ugrešić, Slavenki Drakulić, Dževada Karahasana, Gorana Tribusona, Miljenka Jergovicia, Drago Jančara, Aleša

⁵ Takie określenie stosuje m.in. Marek Zaleski. Zob. M. Zaleski, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996.

⁶ Zob. B. Korzeniewski, *Medializacja i mediatyzacja pamięci – nośniki pamięci i ich rola w kształtowaniu pamięci*, „Kultura Współczesna” 2007, nr 3 (53), s. 11.

⁷ Peter Burke wymienia pięć mediów – tradycję ustną, posiadające konwencjonalny charakter wspomnienia i dokumenty pisemne, obrazy, rytuały pamięci, a także przestrzenie społeczne i geograficzne. Christoph Cornelissen do nośników pamięci zalicza literaturę, fotografię, dzieła sztuki, media elektroniczne oraz historię ujmowaną jako naukę. Z kolei klasyfikacja Aleidy Assmann opiera się na czterech nośnikach – piśmie, obrazie, cieple i miejscu. Szeroko na ten temat zob. *ibidem*, s. 20.

Debeljaka, Vesny Goldsworthy, Davida Albahariego czy Pavao Pavličicia. Wymienieni autorzy sięgnęli po różnego rodzaju formy służące utrwaleniu pamięci, dzięki czemu możliwy stał się powrót do przestrzeni kulturowo-histerycznej, kojącej nostalgię za utraconym domem. Twórcy ci w swoich tekstach dokonują rekonstrukcji przeszłości najczęściej w oparciu o różnego rodzaju dokumenty, listy, odnalezione po latach zapiski, pamiątki rodzinne, stare fotografie czy przedmioty codziennego użytku⁸.

Jugosławia jako przestrzeń nostalgiczna stała się w ostatnim dwudziestoleciu jednym z najciekawszych i najpopularniejszych zagadnień nie tylko na gruncie postjugosłowiańskiej literatury, ale i (pop)kultury. Stało się tak między innymi za sprawą leksykonu o znamienym tytule *Leksikon YU mitologije*⁹, którego redaktorzy postawili sobie za cel rozpoznanie i skatalogowanie definiujących poczucie tożsamości zbiorowej fenomenów kultury popularnej i życia codziennego w socjalistycznej Jugosławii. Leksykon po raz pierwszy ukazał się drukiem w 2004 roku nakładem serbskiego wydawnictwa „Rende” oraz chorwackiego „Postscriptum”. Zamysł stworzenia słownika narodził się już w 1989 r., a jego pomysłodawcami byli Dubravka Ugrešić oraz ówczesni redaktorzy chorwackiego czasopisma „Start”, Dejan Kršić i Ivan Molek. Do projektu powrócono dopiero w połowie lat dziewięćdziesiątych XX wieku. W 2001 roku powołano redakcję, w której skład weszli Iris Adrić, Đorđe Matić i Vladimir Arsenijević, oraz stworzono stronę internetową, poprzez którą mieszkańcy byłej Jugosławii mogli zgłaszać propozycje własnych haseł. Zaproszenie spotkało się z ogromnym odzewem. Z całego świata zaczęły napływać wiadomości, a do pracy zasiedli również profesjonaliści – historycy i literaci¹⁰. *Leksikon YU mitologije* odniósł ogromny sukces wydawniczy, do chwili obecnej doczekał się trzech wznowień, a w 2011 roku ruszyły prace nad przygotowaniem kolejnego tomu. Mimo dziesięciu lat, które upłynęły od pierwszej edycji wydania książkowego, nadal pozostaje obiektem licznych dyskusji i refleksji naukowych, wywiera silny wpływ na rozwój postjugosłowiańskiej (pop)kultury¹¹

⁸ Szerzej na temat różnego rodzaju nośników pamięci obecnych w postjugosłowiańskiej prozie autobiograficznej piszę w książce *Proza autobiograficzna pokolenia jugonostalgików*. Zob. M. Ślawska, *Proza autobiograficzna pokolenia jugonostalgików*, Wrocław 2013.

⁹ *Leksikon YU mitologije*, ured. I. Adrić, V. Arsenijević, Đ. Matić, Beograd-Zagreb 2004. Wszystkie cytowane przeze mnie fragmenty utworu pochodzą z tego wydania, stronę podaję w nawiasie w tekście zasadniczym.

¹⁰ Szerzej na ten temat zob. *ibidem*, s. 4.

¹¹ W oparciu o niego powstały m.in. projekty sceniczne, program telewizyjny oraz kampania reklamowa. Szerzej na ten temat zob. [online], <http://leksikon-yu-mitologije.net/fenomen-leksikon/>, [21.10.2014].

oraz pośredniczy w procesie wzajemnego poznawania, rozumienia i jednania mieszkańców byłej Jugosławii¹².

Leksikon YU mitologije jest zbiorem różnorodnych opowieści o tym, czym mieszkańcy Jugosławii żyli w czasie, gdy poszczególne republiki tworzyły jedną federację. To rodzaj przewodnika, który w ponad 920 hasłach przedstawia najważniejsze informacje dotyczące kultu Josipa Broza Tity, idei braterstwa i jedności, najpopularniejszych piosenkarzy, aktorów, sportowców, ludzi kina i teatru, a także: zespołów muzycznych, filmów, seriali i teleturniejów, programów radiowych i telewizyjnych, festiwali (muzycznych, filmowych, teatralnych), czasopism, organizacji oraz wydarzeń kulturalnych i społecznych, osiągnięć jugosłowiańskiej motoryzacji, książek dla dzieci i młodzieży, popularnych piosenek, restauracji, kawiarni, a nawet garderoby, kosmetyków czy kulinariów. Ze względu na obraną formułę utworu wiadomości w nim ujęte nie układają się w ciąg narracyjny, a całość cechuje fragmentaryczność. O niespójności tego wyjątkowego dzieła zdecydował również fakt, iż ma ono wielu autorów, znanych z imienia i nazwiska, anonimowych lub ukrywających swoją tożsamość pod pseudonimem. Hasła zamieszczone zostały w oryginalnej wersji językowej – chorwackiej, serbskiej, słoweńskiej, macedońskiej – a więc takiej, w jakiej zostały przesłane do redakcji, a niektóre z nich powstały z połączenia tekstów kilku osób. Artykuły są niejednorodne pod względem formy i objętości oraz nie przedstawiają wiedzy o charakterze encyklopedycznym¹³. Część słownikową poprzedza kalendarium najważniejszych wydarzeń składających się na niespełna pięćdziesięcioletnią historię socjalistycznej Jugosławii. Podkreślić jednak trzeba, że *Leksikon YU mitologije*, jak żaden inny utwór, łączy w sposób niezwykle udany historię kraju z prywatnymi historiami jego mieszkańców.

Podczas lektury tego niezwykłego dzieła zauważyć można, iż autorzy poszczególnych haseł ogromną wartość poznawczą przypisują rzeczom materialnym – elementom garderoby, produktom spożywczym, przedmiotom codziennego użytku – starając się wyłuskać z nich utraconą przeszłość. Przywoływane przedmioty niejednokrotnie są swojego rodzaju wehikułami umożliwiającymi powrót do lat dzieciństwa i młodości. Dzięki

¹² Prezydent Serbii Borislav Tadić wręczył *Leksikon YU mitologije* prezydentowi Chorwacji Ivo Josipovićowi podczas obchodów upamiętniających dwudziestą rocznicę kapitulacji Vukovaru.

¹³ Kwestii przekształceń dokonujących się w obrębie postjugosłowiańskiego dyskursu encyklopedycznego podjęłam w wystąpieniu konferencyjnym pt. *Jugonostalgia a postjugosłowiański dyskurs encyklopedyczny* zaprezentowanym podczas Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej nt. *Doświadczenie komunizmu, pamięć i język – spojrzenie w stronę teorii*, która odbyła się w Toruniu w dniach 13–14 czerwca 2014 roku.

nim autorzy przypominają sobie, kim są, gdyż „pamięć zawarta w znanych nam przedmiotach definiuje ramy naszego poznania”¹⁴. Na plan pierwszy wysuwają się rzeczy, których już nie ma, które jednoznacznie wiązały się z życiem codziennym w socjalistycznej Jugosławii, wytwory rodzimych przedsiębiorstw, które na początku lat czterdziestych dwudziestego wieku zniknęły, podobnie zresztą jak kraj, w którym były wytwarzane. Autorzy piszą o nich z wyczuwalną nostalgią, chociaż często były jedynie podróbkami zachodnich marek niedostępnych na jugosłowiańskim rynku. Tak też było w przypadku butów amigo, o których można przeczytać:

U rano doba jugoslovenskog punka, krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih godina, dakle u vreme kada je bilo praktično nemoguće nabaviti par *DocMartens* čizama izuzev ukoliko niste bili te sreće da odete čak do Engleske čizme *Amigo*, koje je proizvodio *Peko*, predstavljale su (i pored zbnjujućeg španskog naziva) jedinu koliko toliko dostojnu supstituciju „prave stvari” na domaćem tržištu. Prirodno, *Amigo* čizme samo su ovlaš podsećale na „martinke”, ali bile su dovoljno visoke, dovoljno patkaste, i šnirale su se dovoljno čvrsto uz nogu da su ipak mogle da zamene taj nedostižni predmet želja, taj konzumentski fetiš jedne samoproklamujuće kontrakulture, prave *Doc Martens* čizme [s. 38-39].

W podobny sposób przywołane zostały także inne rodzaje obuwia, takie jak: baletanke [s. 45], bata patike [s. 46], brukserice [s. 63], borosane [s. 57], buce [s.63], šimike [s. 381] czy unizerzalke [s. 406]. Niezwykle często w opowieściach składających się na leksykon pierwszoplanową rolę odgrywają rzeczy dobrze zapamiętane w najmłodszym okresie życia autorów, tworzące ich dziecięcy świat, takie jak zabawki (bata akrobata [s. 46], bicikl pony [s. 317]) czy słodczyce, najczęściej wyroby cukiernicze zagrzebskiej fabryki Kraš – životinsko carstvo [s. 442], tortica [s. 402] – lub cukierki cedevita [s. 67], herbatniki plazma [s. 311], lody pekabela [s. 303], kremy czekoladowe: cipiripi [s. 71] i eurokrem [s. 130] czy napój kokta, o którym autorzy piszą:

Čuveni osvežavajući napitak s karakterističnim ukusom špika jugoslovenske proizvodnje. Naime, kao socijalistička zemlja, SFRJ nije želela do dopusti da se njena omladina „navuče” na kapitalističku *Coca-Colu*. Pošto nije želela da bude zemlja rigidnog socijalizma, i kako bi omogućila svojoj omladini da ima svetski napitak, stvorena je *Cockta* kao domaći pandan *Coca-Coli*. Izvorno slovenački proizvod, navodno promovisana na otvaranju ve-

¹⁴ F. Schmidt, M. Skowrońska, *Człowiek w sieci przedmiotów. Socjologiczna analiza roli i znaczenia przedmiotów w przestrzeni domowej*, [w:] *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa, Olsztyn 2008, s. 216.

like skakaonice na Planci, 1956. Imala sjajno dizajniranu bočicu s reljefno izbočenim slovima [s. 71-72].

Predrag Marković zauważa, że spośród wszystkich haseł zebranych w leksykonie 66 odnosi się do produktów spożywczych oraz, powołując się na badania, podkreśla ich rangę w kształtowaniu pamięci zbiorowej:

U nekim anketama koje su krajem 20. veka sprovedene na zagrebačkim ulicama, mladi ljudi, koji su u vreme SFRJ bili deca, izrazili su žaljenje za „ev-rokremom” čokoladnim namazom jedne fabrike iz Srbije. Sličnu emotivni vrednost za građane Srbije imale su „bajadere” zagrebačke fabrike KRAŠ¹⁵.

Kolejne strony leksykonu zapewniają spisy różnorodnych przedmiotów-wehikułów, co prowadzi do powstania swego rodzaju katalogu rzeczy zapomnianych, już nieistniejących. Ta niezwykła kolekcja przedstawia wymierną wartość jedynie dla jej autorów. Wraz ze zmianą okoliczności, sytuacji społeczno-politycznej znaczenie opisywanych na kartach leksykonu rzeczy uległo zmianie. Z przedmiotów codziennych, zwyczajnych przekształciły się w artefakty. Łączą autorów z nieodwracalnie minioną przeszłością i pomagają wyznaczyć fundament ich świata. Ludzie, którzy z takiego czy innego powodu utracili przeszłość, zachowują tożsamość dzięki pamięci rzeczy. Zauważyć można, że kolejne hasła leksykonu nie są jedynie „suchymi” definicjami, wyjaśnieniami, czym w byłej Jugosławii były poszczególne przedmioty, jaką pełniły funkcję, ale autorzy łączą z nimi swoje prywatne historie, wplatają je w autobiograficzne opowieści o swoim dawnym życiu. Jedna z osób o gumowych sandałach niezastąpionych latem, podczas wypoczynku na chorwackich kamienistych plażach, napisała:

Kad god bi porodica išla na more, kupovale su se Jugoplastika gumene sandale za plažu. Najčešće jednobojne – tamno plave, ili žute. Sva deca na plaži su ih nosila, tako da si ih mogao lako zameniti s tuđima. Tko je imao providne, bio je car na plaži. Jednom sam našla zaboravljenu sandalu – providnu, sa srebnim šljokicama i slikom Miki Mause. Pretražila sam plažu da ću naći i drugu, ali uzalud. Godinama sam je čuvala u fioci nadajući se da će i meni moji kupiti takve sandale kad sledeći put budemo išli na more [s. 177].

Natomiast o butach do gry w piłkę nożną możemy przeczytać, że:

Najbolje tenisice za nogomet koje su se mogle kupiti u Jugoslaviji. Bijele sa tri crne crte, čija se petnaesta varijanta još uvijek može naći u dućani-

¹⁵ P.J. Marković, „Emocionalna topografija sećanja” jugonostalgije: primer Leksikona Yu mitologije, [w:] *Pamćenje i nostalgija*, ured. Gordana Đerić, Beograd 2009, s. 208.

ma tipa *Borovo* ili *Planika*. No te tenisice obilato su se mogle vidjeti i na nogama mladića u kinu, na korzu ili omiljenom kafiću. Čak sam ih i sam prošetao zagrebačkim Arhitektonskim fakultetom 1994. uz dodatni plavi adidas šušak, no moja cura nije bila baš najsretnija. Taj zadnji par kupio sam u Brelima negdje deset godina ranije i od onda više nisam vidio „one prave” *Univerzalke* [s. 406].

Leksikon YU mitologije nie tylko rejestruje i opisuje rzeczy już często nieistniejące, martwe, ale dokonuje ponownego ich „ożywienia” czy „uruchomienia”. Przedmioty skrzętnie ukryte w pamięci mieszkańców byłej Jugosławii wydostają się z niej wraz z opowieściami o ich życiu. W oparciu o nie organizowane są wspomnienia, zostają włączone w ciąg narracyjny, stając się niejako zwierciadłami, w których odbijają się nie tylko prywatne losy autorów, ale dzieje całej zbiorowości. W leksykonie ujęto wiele opisów zachowań mieszkańców Jugosławii, w których główną rolę odgrywają właśnie rzeczy. W jednym z nich czytamy:

Osim što su jedna drugoj ispunjavale spomenare i igrale gumi-gumi, djevojčice u pred-pubertetskoj dobi sakupljale su salvete. Za razliku od skupljanja značaka (Titov crveni ćirilični autogram...) ili praznih limenki gaziranih sokova (*Fante, Cole, Seven Up-a...*), ovo je bio hobi isključivo za djevojčice. Kolekcija salveta obično se čuvala u kutiji od bombonjere („Djevojka s lutnjom...”), a salvete su se iz kutije vadile s najvećom pobožnošću i pažljivošću, jer ne daj bože da se koja zgužva ili – nezamislivo li užasa – zdrapa. Ako bi se salveta dobila zgužvana, prije dodavanja kolekciji ona bi se danima prešala u kakvoj debeloj teškoj knjizi. Salveta je bilo raznovrsnih: žarkih boja sa šarenim rubom, baršunasto mekanih, ili pak djevičanski bijelih, svilenkastih i suškavih i laganih poput perca, sa čipkastim reljefom, ili prigodnih (božičnih, uskršnjih...). Kako se od svih tih silnih salveta dolazilo dan danas mi nije jasno; ono čega se sjećam je da se kolekcija „gradila” uglavnom trampom. To da je bilo barbara koji bi tim predivnim delikatnim *collector's item*-ima bili u stanju obrisati usta, to nismo mogle ni zamisliti [s. 358].

Wykorzystując pamięć o rzeczach autorzy pokazują, jak wyglądała jugosłowiańska codzienność, która nierzadko opierała się na różnego rodzaju zabiegach mających dopomóc w ich pozyskaniu. Wspomnieć wystarczy o podejmowanych staraniach mających skrócić czas zakupu samochodu czy o krótkich, zazwyczaj jednodniowych, wyjazdach zagranicznych na zakupy, o których możemy przeczytać:

Sram me napisati kako smo mama i ja morale putovati u Trst onim busom punim švercerica u ponoć, jer je tata mislio da je to primitivno i nije nas

htio voziti. Stigle bi u šest ujutro i hodale ko mutave, piljile u izloge i šekale da se dućani otvore, a ja bih onda ipak sve kupila u *Benetonu*. Najgore je bilo kad bi nas carinici na povratku sve izbacili van, skupa sa svim vrećicama – katastrofa [s. 383].

Z kolei Iris Adrić, redaktorka leksykonu, zakupy za granicą wspomina następująco:

Dok se u Trst uglavnom išlo po garderobu, u Graz se išl po „špeceraj”. Mene špeceraj nije zanimalo ali me jesu zanimalo „Mozart kugle” kao i raznorazni dezići, parfemi (*Poison!*) i gelovi za kosu i sve ono što se kod nas moglo kupiti samo u *Posredniku*. Jednom smo mama i ja išle busom punim veselih domaćica, koje su jedna drugoj otimalo riječ i nadvikivale se: „Podsjeti me da ne zaboravim kupiti čokoladu za kuhanje!”. Sjećam se da je naša susjeda, teta Etelka, bila zaboravila pasoš, i dok su se sve ostale oko nje uzrujavale da bude je na granici izdržali, ona se ni najmanje nije brinula: „Kaj me briga, i onak bu nam carinik rekel da sam’ podignemo pasoše u zrak. Ja budem pokazala štednu knjižicu, imam ju kod sebe, i tak je iste boje!”. Tako je i bilo. Austrijski carinik zakoračio je u bus, bacio pogled na dignute pasoše i teta Etelkinu štednu knjižnicu, sažalno pogledao na šofera, odmahnuo glavom, nasmijao se, i izašao. A bus je, skup s teta Etelkom, nastavio prema Grazu [s. 382-383].

Przywołane przykłady pokazują, że autorzy leksykonu nie tylko organizują własne wspomnienia w oparciu o rzeczy materialne, ale idą krok dalej i przy ich użyciu ukazują dzieje Jugosławii, jej sytuację ekonomiczną i nastroje społeczne. Co więcej, za ich pomocą starają się uchwycić bieg czasu i przemian dziejowych swojej ojczyzny.

Nie ulega wątpliwości, że wpływ przedmiotów na dzieje ludzkości jest ogromny, nierzadko biorą one bezpośredni udział w istotnych wydarzeniach dziejowych. Znaczenie przywołanych w omawianym leksykonie rzeczy kryje się w tym, iż są one produktami określonej epoki, jej kultury materialnej. Dzięki temu w szczególny sposób uczestniczą w historii zbiorowości. Autorzy poszczególnych haseł tworzą swoiste życiorysy rzeczy, pokazują, w jaki sposób zmieniały się wraz z czasem, postępem techniki oraz zmianą sytuacji ekonomiczno-gospodarczej byłej Jugosławii, równolegle snując opowieść o losach jej mieszkańców¹⁶. Doskonałymi przykładami potwierdzającymi to są hasła poświęcone osiągnięciom jugosłowiańskiej motoryzacji. Pierwszym, legendarnym dziś modelem, który zjechał

¹⁶ Taką samą strategią narracyjną posłużyła się również Slavenka Drakulić w zbiorze zatytułowanym *Kako smo preživjeli komunizam i čak se smijali*. Szerzej na ten temat zob. M. Ślawka, op. cit., s. 88-96.

z taśmy fabryki Zastava Kragujevac była produkowana od 1956 roku ficia (serb. fića, chorw. fićo, słoweń. fičko, mac. fikjo)¹⁷ – Zastava 750.

Prevozno sredstvo s točkovima, velikodušnije „automobil”. Iako predviđen za prevoz omanjih putnika za kratkim relacijama, fićom su čitave familije (sa koferima, strinama i loncem punjenih paprika za usput) putovale u postu rođacima na drugi kraj zemlje. Kupovina fiće je šezdesetih godina bio događaj ravan rođnju ili smrtnom slučaju u porodici. Inicijacija (...) vršila se tako što bi vlasnik ukrcao neverovatnu količinu oduševljene susedske dece i provozao ih po kraju. Zatim bi pristupio sledećem obredu: 1. ritualno pranje; 2. pažljivo nameštanje nalepice „YU”; 3. ukrašavanje enterijera minijaturnim kopačkama ili bokzerskim rukavicama [s. 137].

Popularną ficię na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych zamieniła Zastava 1300, określana potocznie tristać, o której autor hasła jej poświęconego pisze:

U funkcionalno-tržišnom pogledu, njegova dominacija bila je na prijelazu iz šezdesetih u sedamdesete kada je tzv. druga motorizacija iznjedrila potrebu za bržim i komfornijim automobilom, na razmeđi između pučkog „fiće” i besćutnih benzinskih ispičutura poput „Moskviča” ili „Volge”. [...] kazaljka na brzinomjeru lako se protezala sve do 135km/h, a prostrana unutrašnjost pogodovala je dugim putovanjima, kao, uostalom, i natalitetu jer se, uz dvoje odraslih, na stražnjem sjedištu moglo voziti bar troje sitne djece. [...] Njegove je prednosti, naime, tada mogao uživati tanak sloj političara i privrednika, zatim najviši vojni i milicijski krugovi, poznati nogometaši, osobito fudbaleri, i možda poneki dobitnik na sportskoj prognozi. Ali zato, već na prijelazu u novo desetljeće, postaje dostupnija radničkoj klasi [s. 134-135].

Od 1981 r. jugosłowiański rynek zdominowała Zastava 101, znana również jako stojadin:

[...] jugoslovanska različica *Volkswagen*- a – dobesedno „ljudski avto”! Pogled plastičnega trabanta in wartburga cenovno najdostopnejši avto v SFRJ, zato so ga nekaj časa vozili skorajda vsi [s. 371].

¹⁷ Nazwa ficia pochodzi od imienia bohatera komiksu drukowanego na łamach czasopisma „Borba”. A.M. Pucika podaje następującą etymologię tej nawy: „O poreklu nadimka *fića* postoji bezbroj teorija, ali je sledeća najbliža istini. Pedesetih godina je u centralnom partijskom glasilu „Borba” objavljivan kratki strip pod naslovom ‘Kurir Fića’. Dotični kurir je u skladu sa vremenom, blago i izokola kritikovao neke pojave i nepravilnosti u sistemu, i zbog toga uživao ogromnu popularnost čitalaca. Pojava prvog nacionalnog automobila samo je zgodno povezala popularnog kurira i deminutiv od baznog vozila FIAT”. www.nacionalnasklasa.net cyt. za: K. Binda, *Zastawą 750 po Jugosławii*, [w:] *Popkomunizm. Doświadczenie komunizmu a kultura popularna*, red. M. Bogusławska, Z. Grębecka, Kraków 2010, s. 275.

W połowie lat osiemdziesiątych XX wieku na świat przyszło kolejne dziecko jugosłowiańskiej myśli technicznej – yugo, o którym czytamy:

Yugo je najpopularniji automobil jugoslovenske proizvodnje. [...] *Yugo* poznat je po dugom čekanju da bi se dobio nakon što ste ga uplatili. Takođe je poznat po tome što je fabrika *Zastava* sa svojim kupcima igrala igru iznenađenja pod nazivom „Pogodite kakav je vaš auto!”; naoko svi su isti i kao novi, ali zahvaljujući varirajućem kvalitetu neki vam traje par godina ili 30.000 km, dok sa drugim možete da se vozite 10-15 godina i 150.000 km bez ikakvih problema, čak da poželite da kupite ponovo isti [s. 424].

Łącząc te niezwykle humorystyczne, czasami wręcz groteskowe hasła we właściwej kolejności – nie alfabetycznej, a według chronologii faktów, które przywołują – otrzymujemy nie tylko znakomity szkic dotyczący rodzimej motoryzacji, ale i studium na temat realiów życia codziennego w socjalistycznym państwie. Przytoczone wspomnienia nie są odosobnione, jednostkowe, ale wspólne dla całego społeczeństwa jugosłowiańskiego, co potwierdza również przynależność narodowa ich autorów oraz język – serbski, chorwacki i słoweński – w którym teksty zostały napisane. Po szczególne hasła rejestrują, jak zmieniał się status materialny Jugosłowian, komfort ich życia oraz nastroje społeczne.

Jerzy Jarzębski podkreśla, że „istnienie rzeczy w historii polega na ciągłej zmianie ich funkcji i znaczenia przy względnej trwałości materialnej postaci”¹⁸. Dzięki niej przedmioty nie są jedynie niemymi świadkami historii, „miniony czas zostawił na nich ślady, które można czytać jak (...) palimpsest historii”¹⁹. Autorzy leksykonu pokazują jednocześnie, że nawet fizyczna destrukcja przedmiotów jest tylko stanem przejściowym. Hasło poświęcone *Zastavie 1300* kończy fragment mówiący o dalszych kolejach losu kultowego samochodu:

Današnjih sedam funkcija tristaća:

1. taxi u Egiptu;
2. priručni kokošinjac;
3. nazočnik na divljim deponijama;
4. vozilo za prijevoz medicarskih proizvoda od kuće do sajma;
5. predmet nostalgije egzistencijalno ugroženih bivših oficira JNA;
6. pčelinjak;

¹⁸ J. Jarzębski, *Historia zapisana w rzeczach (na podstawie prozy współczesnej)*, [w:] *Teraźniejszość i pamięć przeszłości. Rozumienie historii w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2006, s. 157.

¹⁹ P. Czaplinski, *Rzecz w literaturze albo proza lat dziewięćdziesiątych wobec mimesis*, [w:] *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, red. S. Wysłouch, B. Kanińska, Poznań 1999, s. 231.

7. Смотрите подробнее о творчестве С. Ковалева: *Паміж Беларуссю і Польшчай. Драматургія Сяргея Кавалёва. Зборнік артыкулаў = Pomędzy Białorusią a Polską. Dramaturgia Siarhieja Kawaloua, virtualno odredište u rijetkoj psovci: „Ma teraj se u tri tristaća”* [s. 137].

Ficia, której rola, jaką odgrywała w społeczeństwie, zmieniała się wraz z upływającym czasem, ostatecznie podzieliła los Jugosławii. Stała się symbolem jej rozpadu i początku wojny. 27 czerwca 1991 roku w centrum Osjeku czołg Jugosłowiańskiej Armii Narodowej (Jugoslovenska Narodna Armija) zmiażdżył stojącą na środku skrzyżowania czerwoną ficię, manifestując w ten sposób swoją siłę. Fotografia upamiętniająca to wydarzenie obiegła świat. „Kontrast pomiędzy małym samochodem a ogromną, taranującą go maszyną wojskową, skojarzono z oporem, a zarazem z bezsilnością zwyczajnych ludzi wobec wojny”²⁰ – zauważa Katarzyna Binda. Taki obraz fici funkcjonuje w świadomości mieszkańców wszystkich byłych republik²¹. W dwudziestą rocznicę wydarzenia (27 czerwca 2011) w Osjeku uroczyście odsłonięto pomnik przedstawiający ficię miażdżącą czołg²².

Leksikon YU mitologije nie jest zatem jedynie inwentarzem fenomenów jugosłowiańskiej (pop)kultury, ale opowiada również o ich „życiu po życiu”. Jego autorzy pokazują, jak zmieniały się funkcje poszczególnych przedmiotów, które z biegiem historii z towarów luksusowych, materialnych symboli socjalizmu przestoczyły się w śmieci. Przemiany społeczne i ekonomiczne odciskały na nich swój ślad. Niejednokrotnie stawały się one również narzędziami w rękach polityków, czego egzemplifikację również odnajdujemy na kartach leksykonu. Mileta Prodanović w haśle poświęconym grafice widniejącej na opakowaniu mleka *Kravica* odnotowuje:

Dugotrajno kravlje mleko koje je proizvodio i pakovao PKB-IMELK (*Poljo-privredni kombinat Beograd*). Prisutno uglavnom u istočnim delovima Jugoslavije, a najviše u Beogradu. Robna marka bila je nasmejana krava sa „cvetom” među rogovima. Početkom devedesetih, kada u političko polje sve agresivnije stupa Mirjana Marković (supruga tadašnjeg predsednika Slobodana Miloševića), čije je obeležje, barem u prvim fazama javne aktivnosti, bio ukrasni detalj – cvet u kosi – „kravica” biva nenametljivo redizajnirana. Nestaje cvet. Neka istraživanja tvrde da cvet zapravo nikada nije ni bilo na kravici. To bi onda značilo da je cvet bio kolektivna halucinacija velikog broja ljudi. Baš kao i Jugoslavija [s. 256].

²⁰ K. Binda, op. cit., s. 280.

²¹ Zob. I. Žanić, *Smrt crvenog fiće (članci i ogledi 1989-1993)*, Zagreb 1993.

²² Szerzej na ten temat zob. [online], <http://www.vecernji.hr/zanimljivosti/tisuće-osjecana-na-otvaranju-spomenika-crvenom-fici-304780>, [21.10.2014].

Relacje nawiązujące się między ludźmi i rzeczami są zmienne i skomplikowane, „tkają się połączenia, powstają nieporozumienia; (...) wszystko jest znacznie mniej proste”²³ – zauważa Roger-Pol Droit. Także ich rola na gruncie literatury nie jest jednoznaczna i oczywista. Zainteresowanie problematyką materialności szczególnie ujawnia się w prozie o charakterze (auto)biograficznym, w różnego rodzaju świadectwach i wspomnieniach. Dzieje się tak dlatego, że rzeczy przypominają nam o konkretnych miejscach i ludziach, potwierdzają oraz odtwarzają nasze więzi z nimi. Jako nośniki pamięci – zarówno indywidualnej, jak i zbiorowej – nadają wydarzeniom ciągłość oraz stanowią o poczuciu tożsamości. Reasumując, podkreślić trzeba, iż *Leksikon YU mitologije* to jedyny w swoim rodzaju katalog fenomenów jugosłowiańskiej kultury popularnej oraz symboli socjalistycznej codzienności, które stają się wehikułami pozwalającymi powrócić do przeszłości. W oparciu o nie autorzy organizują swoje wspomnienia, rozprawiają się z przeszłością, porządkują pamięć, by odnaleźć się w teraźniejszości. Ten wielogłos aspiruje do tego, by stać się rodzajem (auto)biografii całego pokolenia ludzi żyjących w socjalistycznej Jugosławii. Życiorysy poszczególnych osób splatają się z biografiami rzeczy, które zaczynają opowiadać swoje własne historie, zbieżne z losami kraju. Poprzez te opowieści autorzy ukazują nie tylko to, jak wyglądało życie codzienne Jugosłowian, lecz także przeobrażenia o charakterze społecznym, ekonomicznym i politycznym. Skatalogowane w leksykonie przedmioty stają się nośnikami znaczeń i wartości, posiadają wymiar mitologiczny, utrwalone są w nich opowieści nadające znaczenie całej zbiorowości. W sensie przenośnym oraz dosłownym podniesione zostają do rangi eksponatów muzealnych²⁴, w których zapisana zostaje nie tylko historia kraju, ale i tożsamość ludzi w nim mieszkających.

²³ R.-P. Droit, *51 zabaw (z) rzeczami. Doświadczenie rzeczywistości*, przeł. E. Urscheler, Sopot 2005, s. 87.

²⁴ Ekspozycje poświęcone życiu w socjalistycznej Jugosławii organizuje obecnie wiele galerii. Jednym z ważniejszych wydarzeń tego typu była wystawa zatytułowana *Živeo život*. Poświęcona została jugosłowiańskiej kulturze popularnej oraz jugosłowiańskiej codzienności i podzielona na dwa etapy. Pierwszą część wystawy podziwiać można było w Belgradzie od 4 czerwca do 31 lipca 2013 r., a od 10 września do 10 października 2013 r. w Lublanie. Drugi etap pokazany został w Belgradzie w dniach 17 grudnia 2013 r. – 20 kwietnia 2014 r., a następnie wystawa powędrowała do Nowego Sadu, gdzie można było ją zwiedzać od 8 maja do 12 października 2014 roku. Więcej informacji na temat wystawy odnaleźć można na jej oficjalnej stronie internetowej oraz na stronie Muzeum Miejskiego w Nowym Sadzie. Zob. [online], <http://ziveozivot.com/>; <http://www.museumns.rs/lat/node/274>, [21.10.2014].

SUMMARY***Leksikon YU mitologije – the past enchanted in things***

At the turn of the 21st century Yugoslavia has become one of the most interesting and popular themes as a nostalgic area not just because of the post-Yugoslav literature, but also because of the (pop) culture. One of the reasons for such popularity is the lexicon significantly called: *Leksikon YU mitologije*. The editors' task was to identify and catalog the phenomena of popular culture and everyday life in socialist Yugoslavia, which define a sense of collective identity. This text raises the subject of mediatization of memory and strategies of recalling the past, such as cataloging and musealization. I focus on different types of memorabilia, among which tangible objects are brought to the fore and become a kind of advanced vehicles to enable a return to childhood and youth. Thanks to them, the authors of collected entries in the mentioned lexicon recall who they are, they organize their own memories and use them to show the history of Yugoslavia, its economic situation and social attitudes. Biographies of people intertwined with biographies of the things that begin to tell their own stories coincided with the fate of a defunct country. Objects are included in narrative series, becoming a kind of mirrors, which reflect not just the fate of private contributors, but also a history of the entire population.

Keywords: *Leksikon Yu mitologije*, mediatization of memory, memorabilia, cataloging, musealization, yugo-nostalgia.

Słowa kluczowe: *Leksikon Yu mitologije*, mediatyzacja pamięci, nośniki pamięci, katalogowanie, muzealizacja, jugonostalgia.

Użytki w powieści kryminalnej na przykładzie powieści Erika Axla Sunda *Oblicza Victorii Bergman*

Tematem referatu jest rola używek (alkoholu i papierosów) w powieści kryminalnej, której bohaterkami prowadzącymi śledztwo są kobiety. Na podstawie II tomów trylogii Erika Axla Sunda *Oblicza Victorii Bergman* (*Trauma* i *Obłąd*, 2014 r.) chcę pokazać, jak za pomocą używanych przedmiotów (w tym przypadku za pomocą picia alkoholu, palenia papierosów) indywidualne ciało bohaterek staje się „ciałem uspołecznionym”, i komunikuje o relacjach kulturowych, pozycji zawodowej, stereotypach dotyczących kobiecości. Wybór postaci kobiecych wynika z tego, że na ich przykładzie wyjątkowo wyraźna staje się funkcja powieści kryminalnej jako antropologicznego świadectwa praktyk i przemian kulturowych. Jak zauważa Bernadetta Darska w książce *Śledztwo i płeć*: „w powieściach kryminalnych, w których śledztwo prowadzą kobiety, zwykle dochodzi (...) do bardzo realnego renegocjowania ról płciowych”¹. Tak więc, pytając o kobietę w powieści kryminalnej, pytamy pośrednio o jej miejsce w społeczeństwie².

O kryminale jako „świadectwie antropologicznym” pisze między innymi Mariusz Czubaj w książce *Etnolog w mieście grzechu*. Odwołując się do Michaela Foucaulta, autor stwierdza:

powieść kryminalna to opowieść – posłużmy się (...) formułą Foucaulta – o *elementach, osobach, imionach, gestach, rozmowach, przedmiotach*. Coraz częściej też owe elementy (...) są widziane w kontekście kulturowym i pozwalają wniknąć w opisywany czas, miejsce i historię, (...) są więc świadectwem praktyk, które nazwać można *byciem w kulturze*³.

¹ B. Darska, *Śledztwo i płeć. O bohaterkach powieści kryminalnych*, t. 1, Olsztyn 2011, s. 12.

² Ibidem, s. 12.

³ M. Czubaj, *Etnolog w mieście grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Gdańsk 2010, s. 146-147.

W analizowanych powieściach Erika Axla Sunda ów kontekst antropologiczny widoczny jest poprzez poruszanie szeregu kwestii dotyczących bezpośrednio społecznej sytuacji kobiet (równouprawnienie i dyskryminacja w pracy, przemoc wobec dzieci i kobiet, partnerski model rodziny, seksizm, łączenie ról społecznych matki, żony i osoby pracującej), a także innych, niezwiązanych z miejscem kobiet w społeczeństwie, jak handel ludźmi, pedofilia, pornografia dziecięca czy stosunek do nielegalnych imigrantów.

Jak zauważa Mariusz Kraska w książce *Prosta sztuka zabijania*, używki stanowią dziś stały element detektywistycznej ikonografii i są nieodłącznym składnikiem gatunkowego kodu powieści kryminalnej w różnych jej odmianach⁴. Wiąże się to z charakterystyczną dla powieści kryminalnej ekspozycją cielesności, która – wg stwierdzenia Mariusza Czubaja – staje się „punktem, w którym niepowtarzalna biografia spotyka się z porządkiem reguł społecznych”⁵. Tę społeczną funkcję ciała (zarówno ofiary, jak i prowadzącego śledztwo detektywa) podkreślają związane z nim przedmioty, będące nośnikami znaczeń kulturowych. Janusz Barański w książce *Świat rzeczy* podkreśla, iż „mówią nie tylko ludzkie zachowania, lecz także rzeczy, którymi ludzie się posługują”⁶. Rzeczy używane przez bohaterki powieści kryminalnych odbijają znaczenia nadawane przez ludzi i – zgodnie ze stwierdzeniem Grażyny Gajewskiej:

biorą udział w pleceniu skomplikowanej sieci relacji społecznych. (...) [d]yskurs rzeczy zostaje wmontowany w ludzki dyskurs i kieruje się określona pragmatyką związaną np. budowaniem tożsamości, relacji społecznych, dyskursu żałoby, sprawiedliwości, mody⁷.

Powieść kryminalną można więc odczytywać jako opowieść o rzeczach i praktykach, przy czym rzeczy (przedmioty) należy traktować jak „ważnych współuczestników życia społecznego”⁸. Literatura kryminalna przybliża nam potoczność, szczegół, codzienność ludzkich praktyk i zachowań, jest swoistą „narracją o społeczeństwie”⁹, zatem przedmioty w niej występujące stanowią „antropologiczny dowód” i świadectwo wiarygodności,

⁴ M. Kraska, *Prosta sztuka zabijania. Figury czytania kryminału*, Gdańsk 2013, s. 110.

⁵ M. Czubaj, *Etnolog w mieście grzechu...*, s. 264-265.

⁶ J. Barański, *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*, Kraków 2007, s. 81.

⁷ G. Gajewska, *O przedmiotach nacechowanych erotycznie z perspektywy studiów nad rzeczami*, [w:] „Teksty Drugie” 2013, nr 1/2, s. 50.

⁸ Ibidem, s. 49.

⁹ M. Czubaj, *Etnolog w mieście grzechu...*, s. 16.

które jest jedną z najważniejszych cech dobrego kryminału¹⁰. W kontekście powieści kryminalnej „świat rzeczy” to całościowy system kulturowy, pełniący funkcje praktyczne, społeczne, symboliczne, określający stosunki władzy i zależności¹¹. Ten świat rzeczy nie funkcjonuje – co oczywiste – poza problematyką ciała¹². To właśnie ciało, cielesność w różnych jej odmianach, ogniskuje wokół siebie powieściowe uniwersum. Autor książki *Etnolog w mieście grzechu* podkreśla, iż:

traktowanie ciała jako swoistego mikrokosmosu społecznego jest jedną z fundamentalnych cech powieści kryminalnej. W gatunku tym, jak bodaj żadnym innym, to właśnie ciało jest punktem odniesienia dla opisywanych zdarzeń – bez względu na to, czy ową płaszczyznę odniesienia wyznacza ciało ofiary (...) czy sposoby posługiwania się ciałem ofiary przez mordercę, czy wreszcie ciało detektywa lub policjanta prowadzącego śledztwo¹³.

Ten ścisły związek ciała, rzeczy i uwiarygodnionego za pomocą szczegółowych informacji „antropologicznego świadectwa” widać wyraźnie w poniższym cytacie, pochodzącym z II tomu trylogii *Oblicza Victorii Bergman*:

Komisarz policji kryminalnej Jeanette Kihlberg bardzo dobrze pamięta, gdzie znajdowała się w chwili, gdy na ulicy Sveavagen zamordowano premiera Olofa Palmego. Jechała wtedy samochodem i była mniej więcej w połowie drogi do Farsty. Siedzący obok niej mężczyzna palił papierosy mentolowe. Na dworze padał deszcz, a jej było niedobrze, bo wypła za dużo piwa. Kiedy w 1994 roku podczas mistrzostw świata w piłce nożnej Thomas Ravelli bronił karnego w meczu z Rumunią, siedziała w barze na placu Kornhamnstrong i oglądała mecz na czarno-białym ekranie. Barman postawił jej piwo¹⁴.

Cytat ten zawiera szereg informacji charakterystycznych dla poetyki powieści kryminalnej. Jedną z głównych bohaterek cyklu, komisarz policji kryminalnej Jeanette Kihlberg, wspomina konkretne wydarzenia polityczne i sportowe, przytaczając daty, nazwy ulic i nazwiska polityków oraz

¹⁰ W. Burszta, M. Czubaj, *Krwawa setka. 100 najważniejszych powieści kryminalnych*, Warszawa 2007, s. 18.

¹¹ O rzeczach jako systemie kulturowym: J. Barański, op. cit., s. 81.

¹² Pojawia się pytanie, czy „świat rzeczy” może w ogóle funkcjonować poza kontekstem ciała. Jak zauważa Anna Łebkowska, ludzka rzeczywistość jest konceptualizowana przede wszystkim poprzez metaforę ciała: „wynikająca z antropocentryzmu somatyzacja otaczającej człowieka rzeczywistości. (...) [c]iało funkcjonuje jako generator metafor, przyczyniając się do somatyzacji świata”. A. Łebkowska, *Jak ucieleśnić ciało: o jednym z dylematów somatopoetyki*, [w:] „Teksty Drugie” 2011, nr 4, s. 13.

¹³ M. Czubaj, *Etnolog w mieście grzechu...*, s. 264-265.

¹⁴ E.A. Sund, *Trauma*, tłum. W. Łygaś, Katowice 2011, s. 12.

piłkarzy. Odtwarzana rzeczywistość przefiltrowana jest przez jej cielesne doświadczenia, które z kolei zostały wywołane przez używki, takie jak papierosy i alkohol (piwo). Informacja o piwie i papierosach nie stanowi jedynie dodatku do opisu, lecz umiejscawia bohaterkę w kontekście hierarchii społecznej. Jeanette Kihlberg wykonuje „typowo męski” zawód – jest komisarzem policji kryminalnej, co oznacza, że na co dzień styka się z najciemniejszymi odśłonami rzeczywistości (głównym tematem cyklu jest śledztwo w sprawie pedofilii i pornografii dziecięcej, powiązane z serią brutalnych morderstw na dzieciach). Wspomniane przez nią wydarzenia – zabójstwo premiera i mecz piłki nożnej – należą również do sfery tradycyjnie kojarzonej z „męskimi zainteresowaniami” (polityka i sport). Trunek, którego nadmiar wywołuje w niej mdłości to piwo – a więc również element „męskiej” ikonografii. Na postawie tych kilku zdań, opisujących w gruncie rzeczy sferę odczuć fizycznych bohaterki (ma mdłości po piwie, siedzi w barze i ogląda mecz, jedzie samochodem), powstaje jej obraz jako kobiety silnej, odpornej i nieco „męskiej”. Potwierdza to prawdziwość stwierdzenia, iż:

Wbrew skłonności do naturalizowania pojęć wiążących się z ciałem fizycznym i tendencji przypisywania im biologicznego kontekstu, kategorie dotyczące cielesności mają, przede wszystkim, społeczny i kulturowy wymiar¹⁵.

Piwo, a także wino i sporadycznie whisky pojawiają się dość często w opisach komisarz Jeanette Kihlberg, choć nie jest to postać wykreowana na wzór bohaterów „czarnych kryminalów”, nadużywających alkoholu, samotnych, sfrustrowanych, wiecznie z papierosem w ustach. Jeanette Kihlberg jest kobietą próbującą godzić rolę komisarza policji kryminalnej, matki i żony, choć ta ostatnia nastęrcza jej wielu problemów (jest w trakcie rozwodu). Ten status osoby zmagającej się z wieloma rolami społecznymi pozwala wpisać bohaterkę *Obłądu* w szereg typowych postaci policjantek, o których Bernadetta Darska pisze w następujący sposób: „mają wiele problemów, odczuwają lęk i bezradność, zmagają się z wyzwaniami codzienności. Nie przeszkadza im to jednak być mistrzyniami w tradycyjnie męskiej roli”¹⁶.

W przypadku Jeanette Kihlberg picie alkoholu jest motywem podkreślającym owo zmaganie się z problemami. Zarówno prywatnymi, jak i zawodowymi. Bohaterka pije piwo najczęściej w domu (rzadziej w barze, podczas wyjścia z mężem lub podczas spotkania towarzyskiego), najczęściej w samotności podczas odpoczynku, myśląc przy tym głównie o proble-

¹⁵ M. Czubaj, *Etnolog w mieście grzechu...*, s. 268-269.

¹⁶ B. Darska, op. cit., s. 12.

mach rodzinnych i prowadzonych śledztwach. Alkohol, głównie piwo, choć należące do trunków lekkich – staje się atrybutem osoby silnej, stawiającej czoło trudnej rzeczywistości, jest też środkiem rozluźnienia ciała, redukcji napięcia (fizycznego i psychicznego). Alkohol więc, mimo że spożywany w samotności, pełni istotną funkcję społeczną, podkreślając odpowiedzialność zawodową i osobistą bohaterki, jej bezustanne rozmyślania nad pracą i życiem prywatnym. Oto kilka cytatów:

W końcu wysiada z samochodu, wchodzi do domu, idzie do kuchni i odgrzewa sobie grochówkę, którą ugotowała poprzedniego dnia. Rana na głowie zaczęła się goić, teraz czuje tylko intensywne swędzenie. Nalewa sobie piwa do szklanki i rozkłada gazetę¹⁷.

W tym cytacie bohaterka pozostaje w kontekście pracy: wraca z niej, je odgrzewane wczorajsze jedzenie, wspomina bolesną ranę, zadaną przez napastnika podczas jednej z „akcji”. W kolejnym cytacie alkohol pojawia się również jako środek odprężający, związany z myślami o pracy, lecz również z próbą wywiązania się z roli gospodyni domowej:

Żeby pozbyć się wyrzutów sumienia, schodzi do piwnicy i włącza pranie. Potem wraca do kuchni i bierze się za zmywanie. Kiedy zlew lśni czystością, wyjmuje z lodówki piwo i siada przy stole. Próbuje się odprężyć, zapomnieć o problemach związanych z rozwodem, a przede wszystkim nie myśleć o pracy. Mimo to z trudem odpędza od siebie takie myśli¹⁸.

Ostatni cytat ukazuje komisarz Kihlberg popijającą piwo z butelki podczas rozmyślań po rozmowie z kluczową postacią powieści – Sofią Zetterlund:

po zakończeniu rozmowy Jeanette idzie do kuchni i wyjmuje z lodówki kolejne piwo. Siada na kanapie, zapalniczką otwiera butelkę. Będę potrzebowała czasu, żeby poznać ją dogłębnie, myśli, popijając piwo z butelki. Ale na pewno spróbuję¹⁹.

Picie alkoholu jest w przypadku komisarz Jeanette Kihlberg ściśle związane z jej rolami społecznymi i pojawia się w kontekście motywów, takich jak: praca, odpowiedzialność, stres, bardzo poważny stosunek do obowiązków zawodowych i próba wywiązania się z obowiązków rodzinnych. Choć brzmi to może paradoksalnie, piwo stanowi w tym przypadku atrybut ko-

¹⁷ E.A. Sund, *Trauma...*, s. 126.

¹⁸ *Ibidem*, s. 268.

¹⁹ *Ibidem*, s. 270.

biety silnej, choć zmagającej się z nadmiarem problemów. Podsumowaniem statusu bohaterki jest następujące stwierdzenie:

jest nie tylko kobietą i matką, ale także policjantką, co oznacza, że spraw zawodowych nie może odłożyć na bok, nawet w tak trudnych dla niej okolicznościach. Wie, że kiedyś może to być użyte przeciwko niej²⁰.

Charakterystyczną cechą powieści kryminalnej jest to, że na pierwszym planie pozostaje ciało bohaterki. Widzimy ją, jak wysiada z samochodu, idzie do kuchni, otwiera lodówkę, siada na kanapie, otwiera butelkę, pije piwo. Przemieszczanie się bohaterki oraz wykonywane przez nią czynności stanowią podstawowy komponent opisu. Jest to związane ze wspomnianym przez Mariusza Czubaję centralnym znaczeniem cielesności w powieści kryminalnej. Autor *Etnologa w mieście grzechu* pisze:

cechą powieści kryminalnej jako gatunku jest eksplorowanie (...) kapitału cielesnego. Kryminał opowiada nie tylko o przygodach umysłu, traktuje także o przygodach ciała, czyniąc z niego współcześnie główny obiekt zainteresowania (...) lektura kryminałów, w których fizyczność poddawana jest szczególnym próbom, sprawia, że sam czytelnik *per procura* uczestniczy w tych przygodach²¹.

Eksplorowanie kapitału cielesnego, poddawanie ciała różnym próbom, a także dramatyczne zmaganie się z cielesnością jest widoczne szczególnie wyraźnie w przypadku drugiej bohaterki trylogii *Oblicza Victorii Bergman*, wspomnianej już Sofii Zetterlund (będącej jednocześnie tytułową Victorią Bergman). Sofia Zetterlund jest psychologiem, prowadzącym terapię z ofiarami przemocy seksualnej oraz z dziećmi-żołnierzami. Jednocześnie jako wieloletnia ofiara ojca-pedofila jest osobą zmagającą się z silną traumą i chorobą psychiczną. Rozdwojona osobowość bohaterki sytuuje ją na granicy świata realnego oraz przestrzeni chorobliwych, zbrodniczych manii. Jako Sofia Zetterlund bohaterka walczy z traumą własnej cielesności pomagając innym ofiarom przemocy, jako Victoria Bergman dokonuje okrutnych zbrodni, okaleczając ciała swoich ofiar (dzieci).

Używki w przypadku Sofii Zetterlund mają również funkcję rozładowującą napięcie i stres, jednak ich relacja do cielesności i pozycji społecznej bohaterki jest zupełnie inna, niż w przypadku Jeanette Kihlberg. Ciało Sofii jest przede wszystkim ciałem ofiary oraz obiektem obserwacji. Widziane niemal zawsze z zewnątrz nie należy niejako do niej samej. Sofia – przedstawiona jako kobieta wyjątkowo urodziwa, wysoka, długowłosa

²⁰ Ibidem, s. 37.

²¹ M. Czuba, *Etnolog w mieście grzechu...*, s. 268-269.

blondynka o klasycznej, chłodnej urodzie – jest od najmłodszych lat ofiarą przemocy seksualnej, następnie, jako poszukiwana Victoria Bergman, musi ukrywać swoją cielesność przed śledczymi. Motyw oglądania, patrzenia na bohaterkę lub patrzenia bohaterki na siebie pojawia się w powieści dość często:

siedzi w taksówce i przegląda się w lusterku wstecznym. Jest zadowolona ze swojego wyglądu. Maską na jej twarzy wygląda tak jak powinna, ale Sofia jest cała rozdygotana²².

Alkohol nie stanowi w jej przypadku atrybutu siły, lecz wskazuje na wewnętrzne rozbicie i degradację psychologiczną bohaterki. Picie alkoholu nie jest również związane w żaden sposób z pracą Sofii, pozostaje w sferze tego, co prywatne. Sofia pije alkohol w samotności, jednak również wówczas pojawia się motyw obserwacji jej ciała. W dwóch poniższych cytatach bohaterka próbuje uwolnić się od dręczącego ją napięcia pijąc w restauracji oraz pijąc sama w domu:

usiadła przy stoliku przed restauracją Harvest Home niedaleko sklepu, obraz położyła na sąsiednim stoliku. Zakupy nie zlikwidowały poczucia niepokoju. Może alkohol pomoże. Zamówiła karafkę białego wina. Kelnerka uśmiechnęła się do niej, rozpoznając stałą klientkę. Sofia odwzajemniła uśmiech i zapaliła papierosa. Próbowiła rzucić palenie, ale była coraz bardziej pewna, że to niemożliwe²³.

I drugi cytat:

Sofia siedzi z telefonem na kolanach. Podnosi się, idzie do kuchni i bierze kolejną butelkę wina. Stawia ją na stole, wyjmując korkociąg. Dopiero za drugim razem udaje jej się wyciągnąć korek. Wciska go lekko kciukiem w butelkę i wraca do salonu. Czuje suchość w ustach, więc wypija kilka dużych łyków wprost z butelki. Na dworze jest już ciemno, w szybie widzi swoje odbicie. -Jesteś starą zgorzkniałą kurwą –mówi. – Sprośną starą kurwą i alkoholizką. (...) Kiedy następnego dnia zjawia się o ósmej w swoim gabinecie, żałuje, że poprzedniego wieczoru wypila aż dwie butelki wina, bo straciła nad sobą kontrolę²⁴.

Jak zauważa cytowany już kilkakrotnie Mariusz Czubaj: „W powieści detektywistycznej (...) spośród wszystkich zmysłów wzrok pełni najistotniejszą funkcję”²⁵. W powyższych cytatach wzrok, spojrzenie odgrywa rolę

²² E.A. Sund, *Trauma...*, s. 171.

²³ E.A. Sund, *Obłąd*, tłum. W. Łygaś, Katowice 2010, s. 160.

²⁴ E.A. Sund, *Trauma...*, s. 271.

²⁵ M. Czubaj, *Etnolog w mieście grzechu...*, s. 282-283.

kluczową. W pierwszym wypadku Sofia zostaje rozpoznana przez kelnerkę. Wymieniają się uśmiechami, chociaż uśmiech stanowi w przypadku bohaterki kolejną maskę, skrywającą wewnętrzne rozbitcie. W drugim cytacie Sofia widzi swoje odbicie w szybie, zwraca się do siebie z nienawiścią, jak do osoby obcej, „zewnątrznej”. Używki są w przypadku Sofii, a także innych występujących w powieści ofiar przemocy seksualnej, oczywistą próbą uspokojenia, zalecenia cierpiącego ciała. Ciało Sofii niejednokrotnie opisywane jest jako roztrzęsione, obolałe, zeszywniałe, rozregulowane: „po ostatniej nocy jej organizm się rozregulował. Dłonie ma chłodne i spoczone, suchość w ustach”²⁶.

W innym miejscu:

O czwartej nad ranem obudziła się złana zimnym potem. (...) Znowu była zbyt wyczerpana by ponownie zasnąć. (...) Podniosła się ostrożnie. Nie lubił, gdy paliła w domu papierosy, więc poszła do kuchni, włączyła wyciąg pod okapem, usiadła przy stole i zapaliła²⁷.

Inne ofiary przemocy seksualnej – pacjentki Sofii Zetterlund – opowiadają o dolegliwościach swoich ciał w sposób bardzo drastyczny. Jako że ich doświadczenia są analogiczne do przeżyć Sofii, można uznać, że ich wypowiedzi zdają relację z traumy, z którą również ona zmagала się przez lata. Oto podsumowanie seansu z jedną z takich pacjentek, z którego jasno wynika znieczulająca rola alkoholu:

Z jej słów wynika, że cierpi na kilka różnych dolegliwości. Koszmary nocne, mania prześladowcza, nagłe zawroty głowy, sztywność ciała, problemy ze snem, obrzydzenie do jedzenia i picia. Tylko piwo nie stanowi dla niej żadnego problemu²⁸.

Inna pacjentka wypowiada zdanie, które mogłyby zapewne powtórzyć zarówno Sofia Zetterlund, jak i wszystkie pozostałe postaci – ofiary gwałtów i przemocy:

czuję się jakby moje ciało nie było moim ciałem, albo jakby ludziom wydawało się, że mogą ze mną robić co im się tylko spodoba. (...) [i] to bez względu na to, co robię albo co mówię²⁹.

To poczucie obcości własnego ciała, jego nieprzynależności i wrogości zostało podkreślone przez zewnętrzny punkt widzenia, z którego cia-

²⁶ E.A. Sund, *Trauma...*, s. 179.

²⁷ E.A. Sund, *Obłąd...*, s. 167.

²⁸ E.A. Sund, *Trauma...*, s. 118.

²⁹ *Ibidem*, s. 194.

ło Sofii jest obserwowane. Poddając swoją mimikę, gestykulację, postawę bezustannej kontroli, Sofia jest postacią rozdwojoną nie tylko ze względu na chorobę psychiczną, ale również z powodu rozdźwięku między tym, co dzieje się wewnątrz niej i tym, co widoczne jest z zewnątrz. Ta zewnętrzna perspektywa nie znika nawet wówczas, gdy bohaterka szuka ucieczki w alkoholu. Picie nie podkreśla statusu zawodowego Sofii, nie służy rozładowaniu napięć związanych z pracą, lecz stanowi próbę ucieczki od bólu fizycznego i psychicznego.

Sofia Zetterlund jest postacią dość złożoną, dlatego rola używek w jej przypadku nie ogranicza się jedynie do walki z napięciem własnego ciała. Mimo że dotknięta ogromną traumą, bohaterka jest jednocześnie osobą zajmującą dość wysoką pozycję społeczną, szanowaną w środowisku ekspertką od ciężkich przypadków psychicznych, doradczynią policji w śledztwie dotyczącym zabójstw dzieci. Jest też kobietą bardzo atrakcyjną fizycznie. O ile picie alkoholu należy w jej przypadku do sfery prywatnej, „wewnętrznej”, choć bezustannie obserwowanej z zewnątrz, to inny jej nałóg – papierosy – stanowi nieodłączny atrybut bohaterki jako kobiety mocno osadzonej w hierarchii społecznej. Sofia pali bardzo dużo, głównie w pracy, podczas rozmów z pacjentami oraz podczas analizy przeprowadzonych seansów. Oto kilka cytatów dotyczących relacji między papierosami i pracą bohaterki:

otworzyła okno i zapaliła papierosa. Powiew ciepłego wiatru rozwiewał dym. Pałac obserwowała białą reklamówkę tańczącą na wietrze. Muszę zając się Victorią Bergman od samego początku, pomyślała. Musiałam coś przeoczyć³⁰.

pewnego razu Victoria skomentowała jej palenie papierosów. – Wypaliła pani prawie dwie paczki – powiedziała wskazując na popielniczkę – trzydzieści dziewięć niedopałków³¹.

Nikotyna pomagała jej myśleć, dlatego czasem wypalała dziesięć albo piętnaście papierosów jeden po drugim³².

Papierosy ułatwiają bohaterce myślenie i analizę usłyszanych przypadków, a także własnej historii. Pałac staje ona niejako z boku, oglądając samą siebie jako kogoś obcego; jest wówczas skupiona, opanowana, zupełnie inaczej niż w przypadku alkoholu, który wiąże się nieodłącznie z psychicznym rozbiciem, lękiem, zagubieniem i traumatycznymi wspomnieniami. Papie-

³⁰ E.A. Sund, *Obłąd...*, s. 62.

³¹ *Ibidem*, s. 65.

³² *Ibidem*, s. 160.

ros jest więc elementem zewnętrznej autokreacji Sofii jako kobiety silnej, co bohaterka sama podkreśla w jednej z rozmów z Jeannette Kihlberg:

- Jestem po prostu wojownicza babą – Jeanette patrzy jej w oczy. Trudno w nich coś wyczytać.
- Mam ochotę na papierosa. Zapalisz ze mną? – pyta Sofia przerywając jej tok myślenia³³.

„Zewnętrzna” konotacja papierosa jako atrybutu związanego z obserwacją (patrzeniem na drugiego człowieka i na siebie samego z boku), z ustalaniem hierarchii i autokreacją jest najwyraźniej widoczna w scenie pierwszego spotkania Sofii Zetterlund i Jeanette Kihlberg. Komisarz Kihlberg również jest palaczką, ale widzimy ją zawsze palącą w pracy, podczas rozmów z ludźmi, nigdy nie pali sama, w domu, gdy jest niewidoczna dla innych. Papieros podkreśla jej „męski zawód” i status w dowodzonym przez nią zespole mężczyzn. Podczas pierwszego spotkania bohaterek papierosy odgrywają rolę głównego rekwizytu, a palenie stanowi gest teatralny, ukierunkowany na wywołanie odpowiedniego wrażenia na obserwujących się wzajemnie kobietach. Papieros i – ogólniej – nałóg palenia staje się jednocześnie atrybutem łączącym bohaterki, wprowadzającym harmonię w mowę ich ciała podczas pierwszej rozmowy. Paląc wykonują podobne gesty, co jak wiadomo jest podstawową płaszczyzną nawiązania kontaktu z drugą osobą. Prowadzona przez nie rozmowa dotyczy problemów pedofilii, handlu dziećmi oraz serii brutalnych zabójstw na dzieciach. Kobiety rozmawiają rzeczowo, w sposób dość szorstki, „niekobiecy”, komentując tę sferę rzeczywistości. Długie partie dialogowe przecinane są informacjami o gestach i zachowaniach związanych z paleniem. Przytoczę je wrywkowo:

„Jeanette zapaliła papierosa i zakaszła. – Cholera, muszę rzucić palenie... Przepraszam, może pani też zapali? – Chętnie. – Jeanette podała jej zapalniczkę”, (...) powiedziała Sofia zaciągając się dymem, (...) Sofia przez chwilę paliła w milczeniu. (...) zdusiła niedopałek (...) Ma pani dzieci? – spytała, zapalając kolejnego papierosa, (...) Jeanette zakrztusiła się dymem (...) między atakami kaszlu zadała jej pytanie (...) „Jeanette się odchyliła, zaciągnęła dymem i zakłęła. W jej twarzy dało się teraz czytać jak w otwartej księżce. Rozczarowanie. Złość. Rezygnacja”³⁴.

Bohaterki powieści *Trauma i Oblęd* nie są typowymi postaciami pijącego i palącego detektywa oraz szalonego mordercy-alkoholika o rozdwojonej jaźni. Są przede wszystkim uwikłanymi w sieć społecznych zależności

³³ E.A. Sund, *Trauma...*, s. 44.

³⁴ E.A. Sund, *Oblęd*, s. 247, 278-279, 250.

kobietami, które zmagają się z problemami zawodowymi i rodzinnymi (komisarz Kihlberg) oraz z własną chorobą (Sofia Zetterlund). Używki pełnią w ich przypadku funkcję znaków społecznych, wskazują na stan psychiczny, a także są narzędziem autoterapii. Ciekawe, że opisane używki – alkohol i papierosy – sytuują się po dwóch stronach życia bohaterki: alkohol związany jest przede wszystkim ze sferą prywatną, mimo że nie pozostaje bez związku z ich pozycją społeczną. Spożywany jest najczęściej w samotności, w przypadku Sofii Zetterlund nierzadko nadużywany, doprowadzając do psychicznej degradacji. Papierosy sytuują się po drugiej stronie, w sferze tego, co publiczne, społeczne, zewnętrzne. Palenie to gest teatralny ustalający hierarchię i relacje między postaciami, może być również narzędziem porozumienia, nawiązania kontaktu. Alkohol wiąże się z samotnością bohaterki, nie stanowi płaszczyzny porozumienia i nie jest atrybutem relacji między bohaterkami.

SUMMARY**Stimulants in a detective story as illustrated in the novels
by Erik Axel Sund *Faces of Victoria Bergman***

The subject of the paper is the role of stimulants (alcohol and cigarettes) in a detective story in which the protagonists are women. On the basis of two volumes of the trilogy *Faces of Victoria Bergman* by Erik Axel Sund, I want to show how, by using items, the individual body of heroines becomes a “socialized body”, and communicates cultural relations, professional position and stereotypes.

Keywords: detective story, female characters, stimulants, anthropology, cultural changes

Słowa kluczowe: powieść detektywistyczna, postaci kobiece, używki, antropologia, zmiany kulturowe.

Ольга Бараш
Москва (Россия)

Метафизика вещи в творчестве «бездомных» поэтов (Збигнев Херберт и Иосиф Бродский)

В числе своих любимых польских поэтов Иосиф Бродский неизменно называл Збигнева Херберта и неоднократно повторял, что Польше в XX веке повезло, так как она имеет не одного великого поэта, а минимум двух – Милоша и Херберта (минимум, потому что в числе великих поляков XX столетия Бродский называл также В. Шимборску, Т. Ружевица и Л. Стаффа). Но имена Милоша и Херберта он упоминал в каждом разговоре о польской поэзии.

Точно неизвестно, когда Бродский познакомился со стихами Херберта. Книги польского поэта выходили с 1956 года и, в отличие от книг эмигранта Милоша, были доступны, хотя на русский язык его стихи если и переводились, то «в стол»: так, «главный» переводчик Херберта Владимир Британишский сообщает, что начал его переводить в 1964 году, но публиковать переводы начали лишь в 1973. Бродский в годы до эмиграции также перевел стихотворение Херберта *Дождь*, однако перевод не датирован, а опубликован только в 1976 году в журнале *Континент*.

О том, как в молодости они с Бродским увлекались Хербертом, неоднократно упоминает Т. Венцлова. По воспоминаниям Т. Венцловы, Бродский считал Херберта лучшим польским поэтом, до того как познакомился со стихами Милоша: «Мы сидели с Иосифом в ресторане “Ленинград”. (...) И. был сравнительно весел, декламировал лимерики и рисовал, спрашивал о Чеславе Милоше (“до сих пор я думал, что лучший польский поэт – Херберт”), – гласит дневниковая запись Т. Венцловы от 19 марта 1972 года¹. О Херберте шел разговор также с Виктором Ворошильским, когда три поэта – Бродский, Венцлова и Ворошильский – встретились в Вильнюсе в 1971 году.

¹ Т. Венцлова, *О трех последних месяцах Бродского в Советском Союзе*, [в:] *Иосиф Бродский. Проблемы поэтики*, Москва 2012, с. 403.

Уже в эмиграции, в 1979 году в интервью Еве Берч и Дэвиду Чану Бродский говорит: «Есть несколько великих поляков, например Ч. Милош и З. Херберт, особенно Херберт, потому что он очень концептуален»². А через 11 лет, в 1990, в интервью Г. Мусялю:

На этих высотах уже не существует иерархии, Я бы сказал, что для меня Милош куда более метафизическое явление, чем Херберт, хотя мне не хотелось бы жить с поэзией одного Милоша, без Херберта. То есть на самом деле я больше ценю Милоша, а присутствие Милоша заставляет меня больше ценить Херберта. И в конечном итоге Збигнев – великий эстет. Он как раз тот человек, чьи предпочтения, выбор определяется вкусом, а не моралью³.

В 90-е годы Бродский довольно много занимался Хербертом: перевел на английский стихотворение в прозе *Ахиллес. Пентесилея*, составил подборку его стихов в переводе на английский для журнала *Wilson Quarterly* и написал о нем эссе. В 1993 году, принимая пост поэта лауреата, Бродский посвятил свою инаугурационную речь именно Херберту, а кроме того, написал предисловие к итальянскому изданию стихов польского поэта. Когда и где они познакомились лично, сведений нет, однако будучи в Польше в 1990 году, Бродский навестил Херберта в его варшавской квартире. Оба были уже очень знамениты и, к сожалению, очень больны.

В свою очередь Херберт высоко ценил Бродского. Смерть младшего поэта в 1996 году глубоко потрясла его, он писал:

Nie był tym, kogo nazywa się mój serdeczny przyjaciel, ale czułem do niego coś więcej niż uczucie przyjaźni; uczucie głębokiego braterstwa i zrozumienia. Odszedł największy w moim przekonaniu poeta języka rosyjskiego. Odszedł nagle, tak jak żył, w pośpiechu. Tak jak robił wszystko, jak gdyby chciał zdążyć i ubiec Pana Boga. Był człowiekiem wspaniałym, ciepłym, szczerym, autentycznym, nade wszystko autentycznym. Żadnej pozy literackiej, żadnego cygaństwa, żadnego udawania, że jest się kimś innym, niż tylko tym, kim się w rzeczywistości jest. Jest mi, muszę powiedzieć, ciężko mówić w tej chwili o nim, gdyż jest to cios osobisty, chociaż nigdy nie chodziliśmy wspólnie tymi samymi drogami. Może właśnie dlatego, że zabrakło tego czasu⁴.

² *Поэзия – лучшая школа неуверенности*, [в:] И. Бродский, *Книга интервью*, Москва 2011, с. 73.

³ *Эстетика – мать этики*, там же, с. 475.

⁴ „Zeszyty literackie” 2005, № 92.

В память о Бродском Херберт заказал службу в варшавском костеле св. Мартина, во время которой произнес:

Wraz z nieliczną garstką największych twórców XX wieku Josif Brodski wiernie stał na straży słowa, strzegł jego powagi i godności. Władał nim mistrzowsko z siłą i precyzją, aby stawić opór kłamstwu i barbarzyństwu⁵.

А в начале 90-х Херберт в разговоре с корреспондентом журнала *Newsweek* шутил, что хотел бы поселиться вместе с Бродским «может быть, в Албании, когда она наконец станет свободной»⁶.

Упомянутая Бродским «концептуальность» Херберта, понимается, пустоватое слово, подходящее для журналистов. В эссе *Zbigniew Herbert* Бродский говорит, о «ледяной прозрачности» его стихов:

Przekonuje nas do swych racji, nie podnosząc temperatury wiersza, lecz obniżając ją: do poziomu, w którym jego strofy zaczynają parzyć zdolności poznawcze czytelnika niczym żelazne sztachety zimą. (...) Jego wiersze zawsze robiły na mnie wrażenie ostrych geometrycznych figur odciśniętych w galarecie mego mózgu⁷.

«Острые геометрические фигуры» не могли не оказать влияния на поэзию самого Бродского. Это воздействие можно наблюдать уже в творчестве конца 60 – начала 70 годов, когда он был еще в Союзе. Кстати, в числе повлиявших на него польских поэтов Бродский неизменно называл Херберта.

Казалось бы, трудно представить себе таких непохожих поэтов. Бродский и Херберт – поэты разных стран, разных биографий, разных поколений. Херберт пережил войну, в 1944 году был вынужден покинуть родной Львов, участвовал в Соппротивлении, после войны окончил университет, занимал «невидные», неприметные должности, часто переезжая из города в город. Его поэтическая судьба после дебюта в 1956 году сложилась благополучно, он годами пребывал за границей, причем не в статусе эмигранта, а в статусе «путешествующего поэта». Лишь в 1981 году, с введением в Польше военного положения, он, как тогда казалось, навсегда покинул страну, но в 1989 вернулся и прожил на родине до своей смерти в 1998. Бродский пережил войну в младенческом возрасте, рано проявил свое неприятие окружающей действительности и рано начал отрываться от дома – то уез-

⁵ Там же.

⁶ *Prawdziwy kaskader literatury*, [online], <http://niniwa22.cba.pl/kaskader.htm>, [28.10.2014].

⁷ „Zeszyty Literackie” № 68, tłum. Ewa Kulik-Bielińska. Эссе не переведено на русский, поэтому мы цитируем польский перевод.

жая в геологические экспедиции, то прячась от КГБ, то оказавшись в ссылке, пока наконец не эмигрировал в 1972 году, чтобы никогда не вернуться в Россию.

Частые путешествия, то добровольные, то вынужденные, сформировали у обоих поэтов чувство оторванности от дома, которое каждый из них по-своему декларировал еще в ранних стихах: «Слава Богу, что я на земле без отчизны остался», – пишет Бродский в 1963 году в стихотворении *От окраины к центру* (хотя до эмиграции было еще далеко). «nad syrkim porołem gniazda/piosenka bezdomnej piechoty» – в стихотворении *Dom*, вошедшем в первую его книгу *Struna światła*, Херберт сокрушается об утрате семейного гнезда, хотя, насколько известно, его родной дом во Львове не был разрушен во время войны.

Ни Бродский, ни Херберт не были бездомными в буквальном смысле – как Цветаева или Мандельштам. Ни один из них также не был «бездомным» в понимании некоторых исследователей этого концепта: не считал себя оторванным от традиции, от корней, от родной культуры. Скорее к этому явлению можно применить определение прот. Б. Ничипорова – «метафизическая бездомность владельца квартиры или дома»⁸, а также – объяснение самого З. Херберта:

Nasz świat bowiem, nasza współczesność określana jest w kategoriach polityki i nauki, a nie w kategoriach sztuki. Stąd biadolenie poetów, że są bezdomni – co jest prawdą (ale nigdy nie było inaczej), i próba nawiązania flirtu z polityką i nauką – a to już jest karygodne⁹.

«Метафизическая бездомность» поэта, определяющего мир в категориях искусства, к тому же живущего вдали от родины, да еще при этом выходя из социалистического лагеря, оборачивается с одной стороны ощущением «мирового гражданства», которое прочитывается в стихах как Херберта, так и Бродского. Недаром, хотя «ледяная прозрачность» Херберта, которая так нравилась Бродскому, была противопоказана его собственным стихам с «длинным дыханием», у двух поэтов были, как выразился Бродский по другому поводу, «общие принципы». Это выстраивание строгой иерархии ценностей; уверенность, что сфера приложения поэзии – это язык, а не политика и наука;

⁸ Б. Ничипоров, *Дом и его мистика*, [в:] Б.В. Ничипоров, *Введение в христианскую психологию*, Москва 1994, с. 103. См. также: Е. Шутова, «Дом» и «бездомье» человека: терминальный статус и формы бытия в культуре, [online], <http://cyberleninka.ru/article/n/dom-i-bezdomie-cheloveka-terminalnyy-status-i-formy-bytiya-v-kulture>, [20.10.2014].

⁹ Z. Herbert, *Poeta wobec współczesności*, [w:] Z. Herbert, *Wiersze wybrane*, Kraków 2007, s. 307.

насыщенность поэзии культурными реалиями разных стран; пристрастие к итальянской и античной культуре, включая мифологию, отсюда – склонность к экфрасису (у Херберта – в большей степени). Для обоих история слита с современностью: Бродский запросто беседует с бюстом Тиберия, Херберт ведет речи от имени Калигулы и Клавдия, и даже Прокруста: цель у обоих одна: попытка проникнуть в истоки зла, имеющего не национальные, а общечеловеческие корни.

С другой стороны, «бездомность» порождает мысли о доме. Мотив возвращения звучит у Херберта в таких стихотворениях, как *Powrót prokonsula* и *Powrót Pana Cogito*; для Бродского периода эмиграции эта тема была более болезненна (поскольку он не мог вернуться – вначале как выдворенный из страны диссидент, позже – по состоянию здоровья), и обращался он к ней чаще. Однако эта тема звучит и в стихах, написанных еще в СССР, причем, как представляется, не без влияния хербертовского *Возвращения проконсула*. По воспоминаниям Т. Венцловы, это было одно из любимых стихотворений Бродского; возможно, именно оно частично спровоцировало его на написание ряда стихотворений, по словам Л. Лосева, «кодирующих современную действительность и личную ситуацию в образах условной Римской империи»¹⁰. Это было сделано задолго до написания Б. Окуджавой песни *Римская империя времени упадка*; советские критики сказали бы, что эти тексты содержат «аллюзии». Это *Anno Domini* (1968), *Post aetatem nostram* (1970) и *Письма римскому другу* (1970).

Уже в *Anno Domini* присутствует образ наместника, который думает «об отсрочке перевода / на службу в Метрополию» – «его не хочет видеть Император». Ситуация из Херберта, у которого проконсул тоскует в провинции и хочет вернуться в Рим. Но там его ждет не «интриги да обжорство» (как в *Письмах римскому другу* Бродского), но прямая угроза свободе и жизни.

mógłbym pozostać tutaj w odległej prowincji
pod pełnymi słodczy liśćmi sykomoru
i łagodnymi rządami chorowitych nepotów... –

Однако проконсул этого не желает:

nie mogę żyć wśród winnic wszystko tu nie moje
drzewa są bez korzeni domy bez fundamentów

¹⁰ Л. Лосев, *Примечания*, [в:] И. Бродский, *Стихотворения и поэмы в двух томах*, т. 1, с. 473.

deszcz szklany kwiaty pachną woskiem
o puste niebo kołacze suchy obłok

В *Письмах римскому другу* Бродский своеобразно отвечает почти на каждый выпад Херберта против провинции. В его «глухой провинции у моря» деревья – лавр и кипарис – растут настоящие: «Зелень лавра, доходящая до дрожи»; «Дрозд щебечет в шевелюре кипариса». Дождь идет такой, что его надо пережидать с гетерой, цветы герой собирает в горах и ставит в кувшин... Герой Херберта колеблется – возвращаться ему или нет. Бродский в *Anno Domini* иронически отвечает: «Зачем куда-то рваться из дворца?» А *Письма римскому другу* уже служат однозначным ответом на этот вопрос: нет.

Реальность, похожая на описанную в *Возвращении проконсула*, возникает у Бродского и в третьем «римском» стихотворении – *Post aetatem nostram*; это в частности, труп, выносимый из дворца; мотив искусственности природы:

Решетка, отделяющая льва
от публики, в чугунном варианте
воспроизводит путаницу джунглей.
Мох. Капли металлической росы.
Лиана, оплетающая лотос...

Либо:

Фонтан, изображающий дельфина
в открытом море, совершенно сух.
Вполне понятно: каменная рыба
способна обойтись и без воды,
как та – без рыбы, сделанной из камня.

А вот «новые законы против нищих», за которые в *Post Aetatem Nostram* вожди благодарят царя – эхо *Трена Фортинбраса*, также весьма ценимого Бродским стихотворения Херберта: «...i dekret w sprawie prostytutek i żebraków/muszę także obmyślić lepszy system więzień». Вспомним, кстати, «улучшенную» систему тюрем в *Post Aetatem Nostram*: башню, в которой два процента населения должны были сидеть пожизненно (позже этот образ переключает в пьесу *Мрамор*).

Кстати, сходные с главкой вышеупомянутого стихотворения *Башня* мотивы прослеживаются в стихотворении Херберта *Wieża*, о башне, в которой пожизненно заперты преступник и невиновный в преступлениях звездочет; средством общения между ними служит кот, ср. у Бродского:

На сорок третьем этаже пастух,
лицо просунув сквозь иллюминатор,
свою улыбку посылает вниз
пришедшей навестить его собаке.

То, что и Бродского, и Херберта можно назвать – и нередко называют – «поэтами культуры», не исключает внимания обоих к лежащим вне сферы эстетического объектам материальной культуры («вещи», «предметы») и даже ее отходам («падаль», «помойка») – не просто внимания, но и построения на основе рассмотрения подобных артефактов мировоззренческих концепций. Не рискуем здесь заниматься сопоставлением трактовок предметов повседневного обихода у «поэтов дома» (к каковым в русской поэзии XX века можно причислить, к примеру, А. Кушнера, в польской – Е. Харасымовича) и «поэтов бездомья», а также анализом концепций, выраженных в таких произведениях Херберта, как *Studium przedmiotu*, *Stolek*, *Krzesała*, *Drewniana kostka*, *Martwa natura*, и Бродского – *Натюрморт*, *Посвящается стулу* (обратим внимание на сходство либо тождество заглавий), тем более что на последнюю тему уже существуют работы¹¹. Остановимся лишь на непосредственных перекличках между текстами двух поэтов. Так, представляется, что когда Бродский в *Посвящается стулу* говорит:

Что знаем мы о стуле, окромя,
того, что было сказано в пылу
полемики? –

Речь идет о полемике именно с собратом-поэтом, а не с какими-либо философами материалистического или идеалистического толка. Дело в том, что для Херберта нерушимость предмета – доказательство подлинности мира и недолговечности человека; Бродский же предлагал вопрос о подлинности вообще снять с повестки дня («оставить без внимания вопрос/о подлинности»), а предмет/вещь переживет «все» потому что после него останется пространство, которое он занимал. «Предмет, которого нет» есть наилучший и для Херберта, и для Бродского – но для первого он начало, точка отсчета, для второго – конец, уход в вечность.

Интересно, что когда Д. Бетеа заметил Бродскому о наличии сходства между его *Посвящается стулу* и *Studium Przedmiotu*, поэт не

¹¹ См., например: А. Niero, *Збигнев Херберт, Иосиф Бродский и предметы*, [в:] *Studia Litteraria Polono-Slavica*, Warszawa 2002, t. 7, s. 439-455.

ответил по существу, отделившись словами: «Это замечательное стихотворение»¹².

Стихотворение *Stadium Przedmiotu*, конечно, замечательно, но стоит отметить некоторые текстовые соответствия между двумя авторами, о которых не пожелал говорить Бродский: к Херберту восходит определение Бродским мебели как «четвероногой»: *czworo nogiem* называет Херберт и стул, и табурет; у Бродского стул также «четвероног» (это русское краткое прилагательное соответствует по форме польскому существительному); человек – «пастух четвероногой мебели» (*Новая жизнь*), ср. у Херберта о стульях: «Dawniej krzesła były to piękne, kwiatóżercze zwierzęta. Zbyt łatwo jednak dały się oswoić...» (*Krzesła*).

У Бродского «Стул может встать, чтоб лампочку ввернуть,/на стол. Но никогда наоборот» (*Посвящается стулу*). Ср. у Херберта: «Przedmioty martwe są zawsze w porządku i nic im, niestety, nie można zarzucić. Nie udało mi się nigdy zauważyć krzesła, które przestępuje z nogi na nogę...» (*Przedmioty*).

Бродский предупреждает: «Ваш стул переживет/вас, ваши безупречные тела,/их плотно облежавший шевиот». Согласно Херберту, «przedmioty robią to ze względów wychowawczych, aby wciąż nam wypominać naszą niestałość».

Микроцитат из Херберта у Бродского достаточно и в других текстах. Так, «бутылка собора» – образ, неоднократно встречающийся у Бродского (см. например, стихотворение *В Англии*) – восходит, по всей вероятности, к стихотворению Херберта *W Szafie* – «to, co do niedawna uważaliśmy za katedrę – a jest smukłą butelką zwietrzałych perfum».

А «карнизы – бровью» в стихотворении *Полонез: Вариация* родом из *Архитектуры* Херберта – «Brwią z kamienia». «Сухая вода» – «и не пил только сухую воду» (*Я входил вместо дикого зверя в клетку...*) – Л. Лосевым возводится к О. Мандельштаму: «Захочешь пить – там есть вода такая/ Из курдского источника Арзни,/Хорошая, колючая, сухая/И самая правдивая вода»¹³. Оснований к такой интерпретации нет – речь у Бродского отнюдь не о минеральной воде. Оксюморон «сухая вода» встречается именно у Херберта – в стихотворении *Co będzie*: «co będzie /kiedy ręce/odpadną od wierszy/gdy w innych górach/ będę pił suchą wodę...»; аллюзия переводит строку Бродского из бытового плана в метафизический. Путешественнику Херберт советует повторять «смешные звуки речи – «Czy-że-się» (*Podróż*). У Бродского

¹² *Наглая проповедь идеализма*, [в:] И. Бродский, *Книга...*, с. 592.

¹³ Л. Лосев, *Примечания*, [в:] И. Бродский, *Стихотворения и поэмы...*, т. 2, с. 411.

вяз шепчет «че-ше-ще» (*Под раскидистым вязом, шепчушим «че-ше-ще...*); также в *Вертумне* звучит «смесь латыни с глаголицей в голом парке: жэ, че, ша, ща плюс икс, игрек, зет». «Дерево без корней» из *Возвращения проконсула* Херберта возникает эпизодически в стихотворении Бродского *Вид с холма*: «На перекрестке/загорается дерево без корней»; что через текст Херберта расширяет семантику стиха Бродского: вид этот – «чужой».

Не только античные и «предметные» мотивы Бродский черпает из Херберта. Упомянутое выше раннее стихотворение польского поэта *Дом* развивает частую в польской послевоенной поэзии тему уничтожения войной и пожаром родного дома. «Dom nad porami roku / dom dzieci zwierząt i jabłek» превращается в «kwadrat pustej przestrzeni pod nieobecną gwiazdą». Здесь в первой строфе впервые водится название геометрической фигуры.

Вторая строфа – написана в прошедшем времени: «dom był lunetą dzieciństwa / dom był skórą wzruszenia... / policzkiem siostry / gałęzią drzewa». Далее, после описания уничтожения дома, в стихотворение возвращается настоящее время: «dom jest sześcianem dzieciństwa / dom jest kostką wzruszenia...» и в нем снова возникают названия геометрических фигур.

Как бы суммировав эти названия, Бродский начинает одно из своих поздних стихотворений: «Дом был прыжком геометрии в глухонемую зелень...» При желании нетрудно заметить, что словосочетание «глухонемую зелень» анаграммирует слово «gałęzią».

У Бродского дом остается стоять, но теряет жильцов, дичает, становится «одичавшей суммой прямых углов», то есть перестает быть домом, и облака прикрывают «космос от одичавшей суммы прямых углов».

Как видим, многословный Бродский делает все, чтобы из его стихотворения с трудом вычитывался смысл, ясно выраженный у Херберта: «квадрат» (либо «куб») пространства под отсутствующей звездой.

Вполне вероятно, что со стихотворением Херберта *Architektura* связан поздний стих Бродского *Архитектура, мать развалин...*, написанный 4-стопным ямбом, которым Бродский не писал с середины 60-х. Оба стихотворения – гимн архитектуре (которую как Херберт, так и Бродский считал «главным» искусством); но если у Херберта это в первую очередь гимн красоте архитектуры, то Бродский снова использует мотивы старшего поэта в своих целях: показать власть архитектуры над временем.

Э. Никадем-Малиновска обнаруживает некоторую типологическую связь между лирическим героем Бродского (особенно в цикле *Часть речи*) и героем «главной книги Херберта» паном Когито¹⁴. Но Бродский *Части речи* если и есть «пан Когито», то изрядно спятивший – недаром этот цикл сравнивают с *Записками сумасшедшего* Гоголя. Причем любопытно, что при всей своей любви к «Збышку» Херберту Бродский в интервью Д. Бетеа говорит, что «не любит пана Когито»¹⁵. Однако в некоторых его стихах 90-х годов, особенно написанных верлибром – *Выступление в Сорбонне*, *Письмо в академию* – звучат интонации пана Когито. Известно, что Бродский постоянно твердил, что старается избавиться от повышенной эмоциональности, лиризма, свойственного русской поэзии. Не служат ли упомянутые тексты реализацией этого стремления и не превратился бы ли Бродский с течением времени «в пана Когито», если бы не ранняя смерть? Трудно сказать, ведь Бродский до конца жизни не утрачивал интереса к творчеству З. Херберта.

¹⁴ E. Nikadem-Malinowska, *Poezja i myśl*, Olsztyn 2004, s. 58.

¹⁵ *Нагляя проповідь...*, с. 592.

SUMMARY**Metaphysics of the thing in the work
of “homeless” poets (Z. Herbert and J. Brodsky)**

Zbigniew Herbert and Joseph Brodsky had both declared their metaphysical homelessness long before they became emigrants. This sensation led to certain peculiarities in their poetic worldview (cosmopolitanism, immersion of world culture, attention to the metaphysical aspect of everyday objects etc.) The article deals with some ways of expressing these views in the works of both authors, as well with as with personal relations between the two poets and the way the younger author (Brodsky) was influenced by one of his favorite Polish poets (Herbert).

Keywords: J. Brodsky, Z. Herbert, metaphysical homelessness, world culture, thing and object, intertext.

Ключевые слова: И. Бродский, З. Херберт, метафизическая бездомность, мировая культура, вещь и предмет, интертекст.

Ирина Коган

Самарский государственный университет

Вещный мир современной российской детской поэзии

Вещный мир детской поэзии сам по себе представляет уникальное явление. Но особенно отчетливо его художественное своеобразие проявляется на фоне вещного мира поэзии взрослой.

Взрослая поэзия – не про вещи, она – про чувства. В центре ее – образ переживания. Сами по себе переживания эти не часто связаны с вещами. Поэтому вещный мир в поэзии в целом представляется все-таки чем-то достаточно факультативным, а порой и вовсе не обязательным: нам не составит никакого труда найти стихи, в которых вещей не будет совсем или они будут фоном и неким «дополнением» к созданному автором образу переживания. Другое дело, что вещи нередко каким-то образом оказываются с этими переживаниями «сцепленными», или поэт через какие-то конкретные вещи пытается передать читателю свои чувства. И тогда вещи в стихах становятся знаками чувств, их материальными воплощениями, метками, «обложкой чувств», некими сигналами, которые поэт посылает читателю, рассказывая о своем сокровенном. Нередко именно какая-то конкретная вещь в стихах позволяет читателю абсолютно точно понять внутреннее состояние лирического героя или героини (достаточно вспомнить ахматовское «я на правую руку надела перчатку с левой руки»).

Совсем иное – в детской поэзии.

Что такое вещь в детских стихах? Она играет в них совершенно особую, уникальную роль – поскольку эту же роль она играет и в самой детской жизни. Ведь игрушки – главная тропинка детей во взрослое пространство – это тоже предметы, принадлежащие миру вещей (вспомним, например, существующие и по сей день детские «секретики», спрятанные в земле под стеклышком ничего не значащие для окружающих бумажки и камушки, которые для их малень-

ких хозяев-создателей оказываются воплощением какой-то важной тайны, чего-то очень значимого).

Детский мир – это мир вещей, знакомых и незнакомых, привычных и непривычных. Старых и новых, реальных и виртуальных, обыденных и наполненных самыми неожиданными фантастическими смыслами.

Дети не просто живут среди всех этих вещей – они живут с ними, их изобретают, оживляют и через них познают окружающую действительность, ее правила и законы. И этот игрушечно-реальный мир детской жизни помогает им войти в жизнь взрослую, понять, что в ней как устроено. И поэтому их существование принципиально двойственное: оно вещно-чувственное (где чувства часто прячутся за вещи) и реально-виртуальное одновременно. Ведь детский мир в принципе – это, в первую очередь, именно мир значимых предметов и вещей.

Поэтому именно для детской поэзии все это особо значимо!

Основные параметры детского поэтического мира, как и всякого мира, – время и пространство. Третья координата этого мира – его «консистенция», материал, из которого он создан. Это «вещная» координата – его специфическая ключевая составляющая, поскольку она есть основа детского мироустройства. Чувства, переживания и мысли передаются в ней, как правило, именно через конкретные предметы. В отличие от «взрослого» поэтического мира, оба параметра мира детской поэзии – и пространство, и время – в первую очередь, именно через вещный мир и в нем воплощаются. Его элементы тем или иным образом располагаются в пространстве и времени и их фактически создают.

Лирический герой детской поэзии – ребенок, и этот столь значимый для себя вещный мир он постоянно исследует – причем делает это не виртуально, а что называется предметно, практически – он его осматривает, ощупывает, обнюхивает, «обслушивает». С вещами он – в отличие от лирического героя взрослой поэзии (для которой «живые» вещи и общение с ними, их «самостоятельное существование» в стихах – лишь художественный прием) – действительно общается, как и в реальной жизни. Поэтому для него и для его читателя это абсолютно естественно – с ними разговаривать, дружить, ссориться, мириться, он их любит, ненавидит, ревнует.

Все это делает вещный мир детской поэзии крайне сложным и многообразным.

Вещей в тексте может быть много – и тогда они даже складываются в целый мир вещей. А может в нем быть всего один предмет, но

очень важный – точно так же, как это бывает и в жизни, когда у ребенка есть одна особенная игрушка, с которой он спит.

С одной стороны, это просто вещи, с другой стороны – это вещи родные, вещи ожившие – чаще всего они игрушки. Здесь в одном ряду оказываются и «живые» звери, и игрушки неживые (в цикле стихотворений Агнии Барто – Мишка, Зайка, Лошадка, Мячик или, например, *Ежик резиновый с дырочкой в правом боку* у Юнны Мориц и т.д.).

Такая вещь сама по себе может быть большой, а может быть – маленькой. Но в художественном мире конкретного детского стихотворения она, единственная, порой разрастается до почти «вселенских» масштабов, занимая все его внутреннее пространство. Так подчеркивается значимость отдельной вещи, ее место в жизни ребенка.

Вспомним, например, стихотворение С. Маршака *Мой веселый звонкий мяч*. Сколько всего там с этим мячом происходит! У нас на глазах он проживает целую жизнь. Одна простая вещь, но она в стихотворении – центр мира, и вокруг нее весь этот мир и вертится.

Детские поэты, как и сами дети, постоянно с вещами играют! Эти вещи могут быть реально существующими и даже вполне обыденными. Нередко в стихах просто воспроизводится привычная для ребенка «каждодневная» ситуация – игра с окружающими его недетскими предметами.

Вагоны – это стулья,
А паровоз – кровать,
А если ты не веришь,
А если ты не веришь,
А если ты не веришь,
То можешь не играть¹.

Неслучайно это стихотворение Романа Сефа названо *А если*. Если не веришь в это перевоплощение – значит, ты не способен войти в этот детский мир, где все во все легко превращается, все всем становится. Абсолютное доверие читателей лирическому герою – главное условие адекватного восприятия такого рода поэтических текстов, позволяющее нам тоже в процессе чтения стихотворения включиться в игру с окружающими маленького героя вещами и через нее проникнуть в художественный мир конкретного текста.

Ведь в отличие от лирического героя взрослой поэзии, для которого любая игра – это некая условность, лишь имитация реальности,

¹ С. Роман, *А если ты не веришь*, [в:] С. Роман, *Голубой метеорит: стихи для дошкольного возраста*, Москва 1991, с. 51.

для лирического героя поэзии детской игра – это и есть жизнь, ее привычное проявление, она представляет собой основную форму существования, игра для него действительно равна жизни. И детским поэтам ничего в этом смысле не нужно специально придумывать. Им надо только запечатлеть и воплотить в поэтическом слове этот особый вещно-игровой мир.

Вещь в поэзии может быть детской, а может быть взрослой – недоступной и поэтому вожденной. И тогда в стихах происходит ее удивительное превращение. Это может быть «реальная» или метафорическая ее трансформация: из взрослой – в детскую (а иногда и наоборот: из детской – во взрослую). При этом вещь эта юным лирическим героем по-своему переосмысляется, адаптируется, включаясь в контекст детского мировосприятия – как это происходит в стихотворении Романа Сефа *Летающая тарелка*:

Летающую тарелку
Я увидел
Вчера.
Случилось это
На кухне
В полвосьмого утра².

Создание новых образов привычных вещей – явление в художественном мире российской детской поэзии сегодня достаточно распространенное.

Вещь в детских стихах может быть совершенно необыкновенной, вымышленной и даже виртуальной. Вот, например, удивительно «предметное», наполненное самыми разными вещами стихотворение *Игра* Александра Кушнера. Каждая вещь, «помещенная» в нем в «человеческую компанию», не просто оживает – но, будучи повторенная в стихе трижды, растет, увеличивается, как бы возводится в куб. При этом все эти люди и вещи еще и «рифмуются» (Антон-Фонтан-Вагон-Диван)!

Федот Федотович Федотов!
Борис Борисович Борисов!
Компот Компотович Компотов!
Редис Редисович Редисов!³.

² Там же, с. 161.

³ А. Кушнер, *Игра*, [в:] А. Кушнер, *Чудаки: книга для учащихся*, сост.: В.А. Левин и др., Москва 1994, с. 54.

Под пером поэта у нас на глазах рождаются, «материализуются» совершенно новые, виртуальные предметы, новые живые вещи, у которых есть не только имя, но даже отчество и фамилия (этот прием одушевления предметов отсылает нас к стихотворению Даниила Хармса *Иван Иванович Самовар*). Разве же это не доказательство того, что они реально существуют?!

Появление в детских стихах необыкновенных вещей (в том числе – абсолютно «поэтических», живущих только в слове) – плод фантазии ребенка, результат работы его воображения. Их может породить что угодно – даже рифма. И тогда в «придуманных» стихах Незнайки возникают какие-то невероятные «шмакля», «рвакля» и «гакля», а в стихотворении Ирины Токмаковой – «леопад» с «водопардом»:

На помощь! В большой водопад
Упал молодой леопад!
Ах, нет! Молодой леопард
Свалился в большой водопард⁴.

Или, например, появляется придуманное той же Ириной Токмаковой слово «Плим» («Вот прыгает и скачет Плим, Плим, Плим, И ничего не значит Плим, Плим, Плим»). Этот самый Плим не просто становится героем одноименного стихотворения – он рождается прямо у нас на глазах. Причем, рождается – как «смешное слово», которое ничего не значит, но тут же оживает, превращаясь в некое почти виртуальное существо.

Вещи в детской поэзии часто играют не только с лирическим героем, но и друг с другом – прячутся, меняются местами, перепутываются. Огромное количество стихотворений для малышей написано про путаницу и чепуху. Мир путаницы призван, на самом деле, через смешное и нелепое создать у юных читателей представление о реальном бытовании реальных вещей.

На нелепостях строится, например, абсурдистский мир лимериков Эдварда Лира. Это традиция берет свое начало в английской народной детской поэзии, которая виртуозно «работает» с вещью. Достаточно вспомнить *Дом, который построил Джек*, и Робина Бобина Барабека, который скушал 40 человек, и стихи про то, что случилось в кузнеце, где «не было гвоздя». Или, например, стихотворение про трех мудрецов в одном тазу. Абсурдность описанной в нем ситуации заключается в соединении мудрецов и таза как странного корабля

⁴ И. Токмакова, *Невпопад*, [в:] И. Токмакова, *Сосны шумят: стихи, повести, сказки*, Москва 1985, с. 22.

для их плавания. При этом главными в стихотворении становятся вовсе не три мудреца, а именно таз. Он повторяется в четырех стихах два раза, причем в обоих случаях он попадает в конец стиха (а значит, особо подчеркивается еще и межстиховой паузой) и дважды «усиливается» рифмой. Таким образом, получается, что благодаря рифме-эху слово «таз» фактически звучит в четверостишии четыре раза (в тазу – в грозу, таз – рассказ), а сам таз оказывается пространственным и смысловым центром стихотворения.

Да и в нашей российской поэзии таких стихов множество: это и классические *Путаница* Корнея Чуковского и *Вот какой рассеянный* Самуила Маршака, и *Веселый старичок*, *Иван Тапорыжкин* и *Врун* Даниила Хармса, и уже современные *Повар* Олега Григорьева и *Хохотальная путаница* Юнны Мориц и многие другие.

Вещи в детских стихах могут быть положительными и отрицательными, хорошими и плохими, добрыми и злыми, могут быть помощниками – и тогда они создают свой особый мир. А могут быть и врагами – и тогда они оказываются источником конфликта и детский гармоничный мир разрушают. Именно так происходит в стихотворении Ирины Токмаковой *Обида*.

Ты меня заобижала,
А скажи – зачем?
Леденец в руке зажала,
Я же весь не съем!

Я просил совсем чуточек,
Крошечку просил.
Осторожно уголочек
Я бы откусил.

Ну и что ж, что он английский –
Этот леденец.
Был тебе я другом близким.
Всё. Теперь конец⁵.

Вещь в данном тексте оказывается не только средоточием эмоций лирического героя, но здесь она – еще и знак отношений. Вещь не просто превращается в импульс для конфликта, она создает конфликтный мир. Она разлучает героев стихотворения, становясь на-

⁵ Там же, с. 56.

стоящим барьером между ними. И это делает финал стихотворения не по-детски трагичным.

Вещь может выступать и в роли антагониста, находящегося по другую сторону конфликта. Им может оказаться школьный дневник или тетрадка со злополучной контрольной, манная каша или разбитая ваза.

Но вещь может оказаться и воплощением взрослого как чужого и даже враждебного.

Я могу и в углу постоять,
Час могу, два могу или пять.
Я не брал эту запонку красную,
Ну, зачем говорите напрасно вы!⁶.

Красная запонка здесь – вещь не детского мира, которая стала знаком очень тяжелых переживаний – знаком поражения ребенка в этом мире взрослых. Ведь им ничего не объяснишь и не докажешь. Это мир недоверия, клеветы, подозрений, ложных обвинений, которые невозможно опровергнуть. Из всего этого нельзя «выпутаться».

В выше приведенных примерах вещь, оказываясь «участницей» или инициатором конфликта, являясь составляющей фабулы, – становится уже реальным двигателем лирического сюжета, его ключевым, основополагающим элементом.

Поскольку, как выяснилось, до сих пор изучением вещного мира детской поэзии никто специально не занимался, в данной статье фактически лишь зафиксировано возникновение этой темы, названы ее ключевые аспекты, обозначены лишь некоторые направления возможных дальнейших исследований – их множество. Здесь никак не представлены индивидуальные вещные поэтические миры – с их личными художественными параметрами (например, вещный мир детских стихов обэриутов!).

Но уникальная значимость вещного мира в детской поэзии, отражающая его особую значимость в детском мире, несомненна и открывает огромное поле для исследований.

⁶ Там же, с. 128.

SUMMARY**The world of things in modern Russian children's poetry**

This article is dedicated to the study of the world of things in Russian children's poetry, its key aspects and artistic originality associated with its gaming component. Different ways of existence of "thing", its function in modern Russian poetic texts for children are discussed in this article.

Keywords: children's modern Russian poetry, lyrical hero, the world of things, the play in the children's poetry.

Ключевые слова: детская современная отечественная поэзия, лирический герой, вещный мир, игра в детской поэзии.

BEATA SIWEK

KATOLICKI UNIWERSYTET LUBELSKI JANA PAWŁA II

Символика реквизита в современной белорусской драматургии

В предисловии к изданной недавно книге Анны Зенталы *Очарованные поэты. Предметы в польской поэзии (1890-1939)* можем найти следующее стихотворение Владзимежа Слободника:

Rzeczy małe jakże niesłusznie są tak nazywane.
Na przykład pierścionek może być tak wielką złotą obręczą,
Że przejdziesz przez nią do ogrodu Hesperyd.
Popielniczka niespodziewanie może zawrzeć w sobie
Tyle popiołu, ile mieści się w ziemi po zmarłych.
Długopisem możesz napisać taką noc,
Że nawet muzyka nie będzie od niej większa.
Metalowe chińskie pudełko stojące na moim biurku,
Ozdobione chińskich liter magicznym rysunkiem,
Może zawrzeć w sobie cały ciemny bezkres wszechświata
Albo wielką mądrość ściszoną do szeptu liści,
Lub też wielką miłość, której ogień
Jest upadkiem słabych i wzlotem silnych.
Mały kałamarz może zawierać w sobie tyle pieśni,
Ile zawierają niekończące się wielkie lasy,
Ciągące się od granicy beznadziei
Do granicy nadziei.
To samo można powiedzieć o suszce,
Która niekiedy może osuszyć wszystkie łzy i wszystką krew¹.

Без сомнения, это один из прекраснейших текстов, подчеркивающих значение и смысл вещей в жизни человека, открывающих неизвестную сторону мира вещей, столь далекую от их повседневного об-

¹ W. Słobodnik, *Rzeczy małe*, [w:] W. Słobodnik, *Wybór wierszy*, Warszawa 1971, s. 194-195.

раза, ограниченного сферой практичности и материальности². Ведь «вещный мир» одновременно относится к сфере повседневного и необычного, к сфере видимого и выходящего за ее пределы, является исключительно конкретной реальностью, но при этом нередко тяготеющей к области абстрактных понятий. Мы можем вслед за Янушем Бараньским повторить, что утилитарной пользой роль предметов в жизни людей не исчерпывается и, с этой точки зрения, ее следует трактовать скорее как культурную систему³. По мнению исследователя, наилучшим подходом, служащим пониманию и интерпретации значений вещи, является прагматическая теория значения Чарльза Пирса, использующая три класса знаков⁴: символы, индексы и иконографические образы⁵, употребление которых обусловлено ситуацией. В данной работе мы исходим из того, что индекс – это знак, в котором предмет и *репрезентамен* (материальная форма знака) связаны некими естественными отношениями (например, часть-целое, причина-следствие, емкость-содержимое, производитель-продукт и т.д.). В иконографическом образе *репрезентамен связан с предметом сходством, то есть, проще говоря, форма знака напоминает его значение*. Символические знаки *связывают предмет и репрезентамен всего лишь на основании соглашения или навыка употребления*. Члены данного сообщества должны просто *выучить на память, что данная форма обозначает данное понятие, так как между формой и содержанием не существует ни естественных отношений (как в индексных знаках), ни отношений сходства (как в знаках иконографических)*⁶.

Следовательно, нас будет интересовать не вещь вообще, а только те из них, которые обнаруживают свое значение в символической плоскости. Однако нельзя забывать и о том, что ни одной вещи нельзя приписывать только одно семантическое качество. Прочитать символ легко, но трудно понять его окончательно из-за того, что ав-

² В данной работе слово «вещь» будет использовано в том же значении, что и «предмет», поскольку оно является наиболее общим понятием, но не единственным. Смотрите подробнее на данную тему: J. Wojtysiak, *Rzecz, przedmiot, byt – uwagi definicyjne ontologa*, [w:] *Rzecz i rzeczowość w kulturze XX i XXI wieku*, red. M. Kitowska-Łysiak, M. Lachowski, Lublin 2007, s. 11-20.

³ J. Barański, *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*, Kraków 2007, s. 77.

⁴ В концепции Пирса знак складывается из трех частей: предмет, *репрезентамен* и интерпретация. Образно говоря, предмет является тем, что обозначает знак, либо тем, к чему знак относится, *репрезентамен является материальной формой знака, а интерпретация – понятие, возникающее в сознании получателя знака*.

⁵ Там же, с. 133.

⁶ Смотрите подробнее на данную тему: *Teorie literatury XX wieku*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006, s. 231-269.

тор нередко наполняет его собственными интерпретациями, убеждениями, надеждами и страхами.

В драматических произведениях вещи выполняют особенную роль. Благодаря своему подбору и внешнему виду они могут характеризовать героев и обстановку, могут также выполнять функцию самостоятельных знаков с символическим значением⁷. Прочтение их смыслов происходит обычно на двух уровнях – на уровне записанного текста драмы и на уровне закодированных в нем театральных знаков. Такие методологические принципы, как утверждает Ирэна Славиньска, требуют обращения к тексту произведения, в том числе к ремаркам, с целью вывести интенциональную (сознательно созданную автором) сценическую проекцию:

концепция знака побуждает к тщательному толкованию всех особенностей текста, даже пунктуации и графического исполнения, с помощью чего можно достичь глубинных уровней смысла⁸.

Для нашей темы этот постулат очень важен, потому что вся информация о вещах и предметах находится именно в ремарках. Как известно, и в пространстве литературного текста, и в пространстве сценическом, предмет обычно называют реквизитом. Анджей Тадеуш Кийовски определяет реквизит как предметный элемент, который, независимо от свойственной ему элементарной иллюстративной функции, выполняет еще своеобразную вспомогательную роль⁹, в чем мы могли не раз убедиться, будучи зрителями театральных постановок.

Вспомним здесь несколько популярнейших образцов реквизита, вошедших в историю европейской драматургии и театра. Так, череп королевского шута Йорика из шекспировского *Гамлета* является предметом реквизита с сильным символическим значением, отсылающим к широким культурным контекстам. Исследователи шекспировской символики подчеркивают, что в средневековой культуре образ шута (как литературного героя) имел двойной смысл. С одной стороны, он выступал свидетелем тщетности человеческих желаний и устремлений, с другой – был отмечен реальной, хоть и скрытой (с точки зрения выполняемой им функцией), близостью к королев-

⁷ Срав.: D. Kosiński, *Słownik teatru*, Kraków 2009, s. 134.

⁸ I. Sławińska, *Odczytanie dramatu*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, red. J. Degler, Wrocław 2003, t. 1, s. 18.

⁹ A. T. Kijowski, *Chwył teatralny (zarys instrumentalnej teorii teatru)*, Gdańsk 2000, s. 11.

ской власти¹⁰. Кладбищенский череп в системе европейской культуры представляет символ смерти, а в искусстве является напоминанием максимы *memento mori*. Также имеет значение тот факт, что фигура Йорика, несмотря на то, что появляется в пьесе только один раз и исключительно в виде реквизита (черепа, вынутого из могилы), существенно влияет на ход событий. Именно этот «персонаж» провоцирует духовный перелом в жизни Гамлета, когда главный герой пьесы противопоставляет свою жизнь и планы отомстить за убийство отца тщете человеческих помыслов и ограниченности собственных возможностей.

Старый столетний шкаф из *Вишневого сада* Антона Чехова является хорошо известным символом неизбежности перемен, семейных радостей и трагедий. Герои обращаются к нему в самые сложные моменты жизни, разговаривают с ним, как с лучшим другом, доверяют ему собственные проблемы, заботы, сомнения.

Дорогой и уважаемый шкаф! – говорит Гаев в первом акте пьесы, – Приветствую твое существование, которое вот уже больше ста лет было направлено к светлым идеалам добра и справедливости; твой молчаливый призыв к плодотворной работе не ослабевал в течение ста лет, поддерживая (*сквозь слезы*) в поколениях нашего рода бодрость, веру в лучшее будущее и воспитывая в нас идеалы добра и общественного самосознания¹¹.

Золотой рог в *Свадьбе* Станислава *Выспяньского*, с одной стороны, является конкретным предметом и при этом весьма привлекательным, вызывающим желание владеть им, а с другой – представляет собой абстрактный символ¹². При этом, как замечает Ян Блоньски, эта абстракция включена в абсолютно конкретные, материальные мечты Яцека, в конечном итоге куда более заинтересованного обладанием декоративного гаджета, то есть эффектных павлиньих перьев, являющихся частью краковского костюма¹³.

Заполняющие пустую сцену стулья из пьесы Эжена Ионеско *Стулья* представляют собой, с одной стороны, широкую метафору реаль-

¹⁰ Смотрите подробнее на данную тему: P. Milward, *Meta-dramat w „Hamlecie” i „Makbecie”*, [w:] *Szekspir. Teoria lancasterska – domysły i fakty*, red. T. Kowalski, K. Kozłowski, Warszawa 2012, s. 336-337.

¹¹ А.П. Чехов, *Вишневый сад*, [в:] А.П. Чехов, *Избранные сочинения в двух томах*, Москва 1986, т. 2, с. 634.

¹² Нужно помнить, что его звук должен был призвать народ к борьбе с захватчиками.

¹³ Смотрите подробнее на данную тему: J. Błoński, *Wyspiański wielokrotnie*, red. M. Borowski i M. Sugiera, Kraków 2007, s. 87-102.

ности, с другой – связаны с личными творческими неудачами автора, не пользующимися успехом у публики пьес, а возможно, как считают некоторые исследователи, является его ночным кошмаром¹⁴. Мартин Эсслин в известной монографии *Театр абсурда* вспоминал, что на спектакле *Стулья* пустые ряды тянулись со сцены в зрительный зал, где сидело пять или шесть человек, точно так же, как раньше на спектаклях *Лысая невица* и *Урок*, которые сперва виделись сокрушительным провалом, а спустя несколько лет вызвали неподдельный интерес¹⁵.

Символическое значение также имеют камень и дерево в драме *В ожидании Годо* Сэмюэля Беккета¹⁶, два из всего лишь трех сценических элементов, обозначенных в ремарках. Как констатирует Антони Либер, сцена, изображающая пустынь с пролегающей через нее дорогой, рядом с которой лежит камень и растет дерево, представляет собой сжатую картину земного шара. Камень – это неорганическая природа, дерево – органическая, дорога же – след присутствия человека, его деятельности, то есть – культура¹⁷.

Уже эти немногочисленные, но общеизвестные примеры явно свидетельствуют об обширном смысловом поле реквизита, но и также, что для нас очень существенно, о его огромной роли в раскрытии духовного мира героя. Такие предметы, перенесенные из литературного текста на сцену, нередко придают дополнительную значимость и производят на зрителя более сильное и яркое впечатление.

Немало предметов с выраженным символическим значением мы находим в современных белорусских пьесах, в особенности в тех, в которых используются новаторские приемы и формы. Например, столь значимая для эстетики постмодернизма техника интертекстуальной игры со зрителем, с помощью которой создаются многозначные, полные аллюзий образы. Такого рода предметы мы можем обнаружить в текстах Сергея Ковалева, Николая Ореховского, Игоря Сидорука, Алексея Дударева, Максима Климовича и Мирослава Адамчика.

¹⁴ Об этом пишет Мария Пивиньска в предисловии к польскому изданию пьес Ионеско: E. Ionesco, *Teatr, przedmowa*: M. Piwińska, *posłowie*: J. Błoński, Warszawa 1967, t. I, s. 18.

¹⁵ M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*, London 1961, s. 26.

¹⁶ О символике персонажей и декораций *В ожидании Годо* Сэмюэля Беккета писал Антони Либер.

¹⁷ A. Libera, *Los ludzkości i jej sytuacja obecna*, [w:] S. Beckett, *Czekając na Godota*. Program spektaklu. Teatr Dramatyczny w Warszawie. Duża scena, Premiera 13 kwietnia 1996, s. 6.

Сергей Ковалев – один из известнейших белорусских драматургов, автор семи драматургических сборников¹⁸ и более тридцати пьес, представляющих различные жанры (историческая драма, лубок, фарс, апокриф, фантазмагория, притча¹⁹), создает мир вещей с особой тщательностью. Наряду с предметами, которые действительно представляют собой элементы сценографии и связаны с определенным историческим периодом, во время которого разворачивается действие пьесы (например, книга, поднос, бокал, корона в драме *Тристан и Изольда*; сундук, книжный шкаф, перевязь, врачебные весы, цепи в *Четырех историях Саломеи*; мольберт, скамья под черешней, письмо в *Интимном дневнике*), мы можем также обнаружить предметы, наделенные дополнительным символическим содержанием, глубокий (а иногда только чуть приближенный) смысл которых проявляется только в процессе расшифровки последующих знаков. Как замечает Манфред Луркер,

всегда, когда человек честно и самоотверженно пытается заглянуть в сущность вещи, он убеждается в том, что «наш» мир погружен в другой, гораздо больший, непостижимый мир. Он чувствует себя как жаждущий знаний, или же – только заинтересованный скиталец, на гравюре неизвестного художника, головой и рукой пронзающего кривизну пространства космического глобуса и противостоящего бесконечному и непостижимому²⁰.

В пьесе Сергея Ковалева *Уставший дьявол* предметы не являются простыми отражениями объективной реальности, но скорее представляют способ существования, ускользающий от непосредственного опыта. Примером этого может быть веревочная петля, являющаяся реквизитом, связанным напрямую не только с содержанием, но и с формой произведения. Ее образ появляется как в ремарках, с которых начинается произведение, так и в тех, которые открывают последнюю сцену пьесы:

¹⁸ Хохлік, Мінск 2002; *Стомлены д'ябал*, Мінск 2004; *Zmęczony diabeł*, Lublin 2004; *Навука кахання*, Мінск 2005; *Шлях да Бэтлеему*, Мінск 2009; *Сёстры Псіхеі*, Мінск 2011; *Крывіцікі апокрыф*, Białystok 2013.

¹⁹ Смотрите подробнее о творчестве С. Ковалева: *Паміж Беларуссю і Польшчай. Драматургія Сяргея Кавалёва. Зборнік артыкулаў = Pomiedzy Białorusią a Polską. Dramaturgia Sierhieja Kawaloua*, ред. А. Ліопа, А. Баровец, Мінск 2009; B. Siwek, *Wypełnić przeznaczenie. O dylematach i rozdrożach w dramatach Sierhieja Kawaloua*, [w:] B. Siwek, *Wolność ukrzyżowana. Rzecz o białoruskim dramacie i teatrze*, Lublin 2011, s. 237-280.

²⁰ M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Warszawa 2011, s. 13.

Перад глухой мураванай сцяной сядзіць на зэдліку Яська і майструе з вяроўкі пятлю (действие I, сцена I)²¹; Глухая мураваная сцяна, без аніякага следу намаляваных крэйдамі дзвярэй. На вышыні трох-чатырох метраў ад зямлі са сцяны тырчыць жалезная бэлька, з яе звісае вярочная пятля. Пад самай пятлёй сядзіць на зэдліку Яська з акрываўленым нажом у руцэ (действие II, сцена VII)²².

Таким образом, мы получаем своеобразную композиционную рамку, которая определяет судьбу главного героя пьесы. Яська – человек, склонившийся под тяжестью собственной судьбы, не сумевший найти себя в «здесь и сейчас». Он ропщет против самого Бога, а в своей ничтожной судьбе обвиняет праотца Адама, поддавшегося искушению, обрекши тем самым человечество на вечное страдание. Яська убежден, что на месте Адама он смог бы воспротивиться искушению, и судьбы мира и человечества развивались бы иначе. Каково же его удивление когда – совершенно неожиданно – ему действительно предоставляется такая возможность. Неизвестно откуда появляется Дьявол и почему заключает с Яськой соглашение. Если тот сдержит слово, то человечество будет спасено. При так очерченной сюжетной ситуации в произведении появляются следующие предметы, приобретающие особое значение не только в контакте с главным героем, но и с существом сверхъестественным – Дьяволом. Фантастические предметы, появляющиеся в пьесе Ковалева, неразрывно связаны с необычным магическим действием, находящимся за границами человеческого познания. Таким предметом является кувшин, с которым связано первое испытание Яськи. Он находится в некоем месте, напоминающим рай, куда допущены Яська и его жена Павлинка. К сожалению, в кувшин нельзя заглядывать. Райская реальность захватывает героев, они теряют бдительность и концентрируются на беззаботном потреблении. Однако со временем строгий запрет начинает беспокоить Павлинку. Яська в конце концов поддается уговорам жены, поднимает крышку кувшина и тем самым нарушает данное Дьяволу слово. Неудачей заканчиваются и две следующие попытки, что доводит Яську до отчаяния и очередной попытки самоубийства. Стоит обратить внимание на тот факт, что упоминаемые в произведении предметы обращены к библейскому контексту, что позволяет интерпретировать описанные события с более широкой религиозно-философской перспективы. Показанная в «Уставшем дьяволе»

²¹ С. Кавалёў, *Стомлены д'ябал*, [в:] С. Кавалёў, *Чатыры гісторыі Саламеі*, Мінск 2013, с. 298.

²² Там же, с. 332.

драматическая ситуация, по-видимому, приводит к выводу, что исправить первородный грех как таковой невозможно, что каждый (в силу человеческой натуры) совершает его заново. Человеческая душа хранит в себе некое онтологическое воспоминание, выраженное ощущением испорченности ее глубинной сущности, чувством греховности и ответственности за произошедшее²³. Поэтому неудивительно, что попытки самоубийства Яськи с самого начала также обречены на неудачу. Герой не способен принять какое-либо решение, он – незрелый и потерянный человек, осужденный на духовные метания. Особенно символичным выглядит финальная сцена первого действия, когда Яська лежит в детской колыбели, которую покачивает Дьявол. Колыбель в контексте произошедших событий становится символом духовной незрелости героя, его детской наивности и беспечности, а также указывает на экзистенциальное одиночество человека, невозможность выбраться из раздвоенности духовного и телесного начал. В огромной степени с помощью использованных в тексте предметов реквизита главный герой предстает в образе человека павшего, с разрушенным сознанием. Яська живет в состоянии внутреннего дискомфорта, который, как утверждает Вацлав Гриневич, является противоположностью чистой и «спасающей мудрости». Такое состояние лишает человека внутренней целостности, и тем самым «осуждает на непрерывную изменчивость и нехватку душевного равновесия в самом себе и по отношению к другим людям»²⁴.

Огромную роль предметам придает Сергей Ковалев и в пьесе *Возвращение Голодаря*. Смело можно утверждать, что они являются центральным элементом, вокруг которого строятся действие и судьба главного героя пьесы. Уже Константин Станиславский отметил, что актеру нужен

предмет, на котором можно сосредоточить свое внимание, однако не в зрительном зале, а на сцене. Чем привлекательнее этот предмет, тем больше его власть над вниманием актера. Нет ни минуты в жизни человека, чтобы его внимание не было направлено на какой-то предмет. Чтобы отвлечь артиста от зрительного зала, нужно ловко подsunуть ему интересный предмет здесь, на сцене²⁵.

²³ Справ.: W. Hryniewicz, *O grzechu pierwszych ludzi w świetle odwiecznej życzliwości Boga: perspektywa ekumeniczna*, [online], <http://teologia.deon.pl/o-grzechu-pierwszych-ludzi-w-swietle-odwiecznej-zyczliwosci-boga-perspektywa-ekumeniczna/>, [12.08.2014].

²⁴ Там же.

²⁵ K. Stanisławski, *Praca aktora nad sobą w twórczym procesie przeżywania*, przeł. A. Męczyński, [w:] K. Stanisławski, *Pisma*, red. E. Csató, Warszawa 1953, t. II, s. 98-99.

Таким предметом в пьесе становится клетка, в которую после тридцати лет отсутствия возвращается таинственный Голодарь. Символика клетки в анализируемой пьесе далеко не однозначна. Обычно клетка ассоциируется с мотивом ловушки, контроля, неволи. Однако здесь она становится убежищем от мира и человеческого любопытства, местом уединения и утешения. По крайней мере, на какое-то время. Однажды, в тайне ото всех Голодарь покидает свою клетку, чтобы уже никогда в нее не вернуться. Смысл, который привносит в действие этот предмет, далек от банальности. Более того, именно клетка вводит в пьесу целую гамму ассоциаций и интертекстуальных ссылок. Клетка Голодаря имеет свою литературную и театральную историю. Она появляется в рассказе Франца Кафки *Голодарь* и в пьесах Тадеуша Ружевича *Мышеловка* и *Уход Голодаря*. Эта многоуровневая конструкция, созданная по принципу палимпсеста, становится интригующей литературной загадкой и одновременно подчеркивает роль контекста в прочтении символики этого предмета. Помещенный в другой контекст, связанный с другой сюжетной схемой, предмет может быть прочитан совершенно иначе. Интересно то, что литературная история данного предмета вписана Сергеем Ковалевым в структуру пьесы, благодаря чему читатель (зритель) получает сигнал о направлении интерпретационных поисков. В I сцене I действия зритель зверинца Пыза рассказывает молодому учителю Александру, увлеченному судьбой Голодаря, его историю:

У клетцы, якую Вы перад сабой бачыце, жыў некалі Галадар – чалавек, які сорок дзён мог абыходзіцца без ежы. Такі незвычайны талент прынёс яму гучную славу, багацце і ўвагу з боку жанчын. Карацей, усё тое, да чаго кожны з нас імкнецца. Але Фартуна любіць завабіць чалавека ў пастку краявідамі шчасця, а потым выкінуць на брудны сметнік рэчаіснасці. Неўзабаве людзі перасталі цікавіцца выступамі Галадара. Учорашні герой стаўся нікому непатрэбны і забыты, ягонае каляровае жыццё ператварылася ў шэрае існаванне. І вось аднаго разу пасля сарака дзён Галадар наўмысна не спыніў галадоўкі. Ён худнеў ды сох, аж пакуль не зменшыўся да памераў казюркі і не згубіўся ў саломе на дне клеткі²⁶.

Помещение предмета реквизита в конкретное литературное пространство (стоит отметить, что в тексте неоднократно упоминаются Кафка и Ружевич) облегчает задачу читателю и при этом указывает на богатство содержания и потенциал заключенных в нем смыслов.

²⁶ С. Кавалёў, *Вяртанне Галадара*, [в:] С. Кавалёў, *Сёстры Псіхеі*, Мінск 2011, с. 180.

Важная роль среди предметов, появляющихся в произведении, отведена блокноту Александра, в который он записывает все, что связано с жизнью Голодаря. Соответственно сцена, когда Голодарь разрывает этот блокнот, придает пьесе дополнительное символическое значение. Драматург, используя ремарки, подчеркивает сильные эмоции, сопутствующие этому действию:

У час Аляксандрава маналогу Незнаёмы гартае нататнік, чытае асобныя запісы, робячы дзіўныя грымасы. [...] Раптам Незнаёмага бярэ шал, ён пачынае выдзіраць лісты з Аляксандрава нататніка і раскідаць іх у розныя бакі. [...] Выведзены з сябе Незнаёмы кідаецца на пруты клеткі. Разгублены, прыгнечаны Аляксандр адыходзіць, не азіраючыся²⁷.

Однако это не конец истории. Интересующий нас предмет продолжает участвовать в новом действии. После ухода Голодаря его место в клетке занимает Александр, который привязывает к клетке табличку с надписью «Вялікі Майстар галадання: першы дзень эксперыменту»²⁸. Об этой сцене польский критик Габриэля Жук пишет:

Голодарь Ружевича в пьесе Ковалева потерпел поражение, потому что новый мир не считается с такими героями, им не хватает влияния и авторитета. Поэтому новым голодарем своего времени становится Александр, молодой амбициозный философ, для которого жизнь в клетке с одной стороны становится формой побега, отгораживанием от фальшивой, полной интриг реальности, с другой – попыткой сохранить старые ценности²⁹.

Независимо от принятой интерпретационной стратегии заслуживает внимания тот факт, что открытый финал произведения не позволяет сделать окончательный вывод, но предоставляет возможность для дальнейшего развития начатой темы и, тем самым, для возвращения в литературное или театральное пространство интересующего нас предмета уже в новой версии. Какой бы она ни была, вероятно, что она станет следующим свидетельством огромного влияния мира вещей на человека, потому что, как замечает Грант Мак-Кракен,

с помощью окружающих нас вещей мы постоянно пытаемся понять, кем мы есть и кем хотели бы быть. Окруженные вещами мы укореня-

²⁷ Там же, с. 199.

²⁸ Там же, с. 216.

²⁹ G. Żuk, *Apetyt na większego Głodomora*, [в:] *Паміж Беларуссю і Польшчай. Драматургія Сяргея Кавалёва. Зборнік артыкулаў*, Мінск 2009, с. 350.

емя в своем прошлом, видимым доказательством чего они являются. Окруженные вещами, мы отгораживаемся от многих сил, которые могли бы привить нам новые замыслы, практики и опыт. На эти силы также влияют наше воображение, способы представления других, личные драмы и обыкновенная забывчивость³⁰.

Совершенно другой функцией наделяет предметы Игорь Сидорук в своих пьесах, вдохновленных эстетикой абсурда. В пьесе *Голова* предметы только на первый взгляд резонируют с декорациями сконструированного пространства. Их расстановка, усиленная звуковыми и световыми эффектами (что отмечено в ремарках), позволяет рассматривать их скорее как метафору распада мира, потери идеалов и ценностей, тотальной деструкции. В этой пьесе горизонты смысла задают вещам человеческие драмы. Введенные в произведение предметы сначала забавляют, создают атмосферу своеобразной карнавальности, непрерывной игры смыслами. Дурак бежит по сцене с дверью на плечах, исполняет на разбитой гармонии грустные мелодии, Шибуршун играет с манекеном и заботливо защищает его от холода, Беженка никогда не ходит без чемодана (из которого каждый раз вытягивает самые неожиданные предметы, например, ночной горшок или зонтик, внезапно меняющий голубой цвет на рыжий), Сиротка и Искатель играют со сломанным детским велосипедом. Сцена завалена грудями мусора, пустыми банками, кучами сена. Эти предметы настолько часто появляются в произведении, что со временем открывают свое скрытое значение, создавая действенный смыслообразующий механизм. Об этом пишет Анджей Тадеуш Кийовски в монографии *Театральный прием*:

Достаточно воспользоваться элементом, присутствие которого не очевидно, но который выделяется из окружения, при этом последовательно повторяется или все время неизменен, теряя всякие признаки комизма, чтобы сотворить цепочку дальнейших ассоциаций, создать символ³¹.

Однако в пьесе Сидорука символика предметов далека от универсальной. Очевидно, чемодан как-то связан с темой путешествия, которая, как замечает Анна Осмульска-Ментрак, «с самого начала дает предлог заглянуть вглубь себя, исследовать самые потаенные закоул-

³⁰ G. McCrachen, *Culture and Consumption: New Approaches to the Symbolic Character of Consumer Goods and Activities*, Chicago 1988, s. 124.

³¹ A. T. Kijowski, *Chwył teatralny*, s. 19.

ки собственной индивидуальности»³². Дверь является символом открытости или закрытости и неразрывно связана с конкретным пространством дома. Манекен представляет собой символ игры, фальши, бездушности. Велосипед, в свою очередь, символизирует детство, беспечность, безопасность. Сидорук наполняет все предметы различным смысловым содержанием. Ключом к их прочтению является конкретное событие, влияние которого испытали все герои пьесы, отмеченные как и в пьесах Беккета, каким-то дефектом, увечьем. Они испытывают постоянную боль и беспокойство, пробуют найти ответ на вопрос о смысле жизни и цели человеческого существования. Таким событием является чернобыльская трагедия, которая мрачной тенью ложится на судьбы всех героев пьесы. Следовательно, дверь, которую так упорно носит Дурак на своих плечах, становится символом утраченного дома, вынужденного бремени и одновременно свидетельствует о потребности героя укорениться в новом благоприятном пространстве. Манекен указывает на нехватку близости, отдачи и заботы. Чемодан – на покинутость и одиночество человека, вынужденного бросить собственный дом. Наконец, сломанный детский велосипед выступает символом необратимости человеческой судьбы и всеобщего разлада. Благодаря такому символическому использованию предметов Игорь Сидорук создает в своем произведении образ мира, в котором нет места для какой-либо веры, мира, в котором потеряны фундаментальные человеческие ценности, а человек стал инструментом в руках власти, у него отобрана главная ценность – его личность. Функция предметов усиливается за счет нетипичной эстетизации слова. Язык героев пьесы изобилует риторическими приемами, которые по большей части созданы на основе тривиальных и разговорных выражений. Артикуляционный потенциал усиливает перформативный и визуальный смысл текста. Особенно это заметно в рассказах героев, которые демонстрируют (и словесно, и с помощью предметов) экзистенциальность испытываемых ощущений. Возникающие таким образом ассоциации и представления формируют различные тематические линии, в которых переплетаются духовные, телесные и эмоциональные аспекты бытия.

Подобную роль играют предметы в пьесе Алексея Дударева *Свалка*. Смело можно сказать, что конструкция художественного пространства этого произведения опирается на общеизвестную метафору мира как свалки. Место действия – старый, обреченный на гибель

³² A. Osmólska-Mętrak, *Kufer pełen rekwizytów, O roli przedmiotów i stałych motywów w twórczości Antonia Tabucchiego*, Warszawa 2008, s. 106.

дом, заполненный огромным количеством использованных, никому не нужных предметов. Здесь есть старые сломанные часы, разбитый фотоаппарат, трухлявый деревянный крест, полка с книгами, есть и веревочная петля. Однако, как можно догадаться с первых сцен пьесы, подбор этих предметов не случаен. С их помощью драматург привносит в произведение существенный экзистенциальный смысл, возвращаясь к драме афганской войны, жертвами которой стали все герои пьесы: Афганец, Пифагор, Доцент, Пастушок, Хитрый и Русалка. Использование в произведении интерпретационных «имен» (как и в пьесе Сидорука *Голова*) становится особенно продуктивным для характеристики героев и конкретных ситуаций с их участием. Тем самым выразительно демонстрируется потеря собственной индивидуальности и системы ценностей в трудной жизненной ситуации. Пьеса наполнена ощущением абсурда и мрачности. Все существительные, упоминаемые в ремарках пьесы и служащие для создания мира вещей, несут в себе негативную авторскую оценку, а сами ремарки выполняют эмоциональную функцию – служат созданию мрачной атмосферы, полной трагического настроения. В произведении многократно возникает мотив умирания вещи, создавая специфическое представление о пространстве как о своего рода кладбище использованных вещей, лишенных возможности применения³³. Примером может служить телефон. Как замечает Анна Осмульска-Ментрак, главная драматургическая сила телефона кроется в его звуке, который врывается в человеческую жизнь, атакует или оповещает. Этот звук, который напряженно ожидает человек, может вызвать целую гамму эмоций от радости до страха и беспокойства³⁴. В пьесе Дударева телефон испорчен, следовательно, не может выполнять свое непосредственное предназначение. Таким образом он становится символом одиночества, отсутствия связи между людьми, полного краха их отношений. Похожую роль выполняют часы, главная функция которых – отмерять время. Но герои *Свалки* живут вне времени, они создают свой собственный микрокосмос – мир людей, обреченных на маргинальное существование, прикованных к месту, где решается их судьба.

Мир вещей притягивает также Николая Ореховского, автора пьесы *Лабиринт*, одной из редких белорусских пьес с глубокой религиозной символикой. Стоит отметить, что символика и значение вещей

³³ Смотрите подробнее на тему данного мотива: D. Kot, *Scena i świat rzeczy w „Filozofii dramatu” Józefa Tischnera*, [w:] *Rzecz i rzeczowość w kulturze XX i XXI wieku*, s. 59.

³⁴ Справ.: А. Осмульска-Ментрак, *Kufer pelen rekwizytów*, s. 37.

в данной пьесе особенно сильно зависит от контекста. Вещи влияют на отношения и поведение людей. Одним из наиболее значимых предметов, неоднократно появляющимся в пьесе, является свеча, которую зажигают герои, оказываясь в пространстве лабиринта. Ее свет связан в пьесе с духовной силой и очищением (так, свет изгоняет возникшего в лабиринте Призрака), а также выполняет структурную функцию (извещает о конце сцены).

Нельзя не заметить, что конструирование сценичного пространства происходит у Ореховского именно с помощью предметов реквизита, о чем нас информирует уже вступительная ремарка:

Дэкарацыі паказваюць мансарду са шклянým дахам-столлю. Сценаў у мансардзе не відно, бо акрамя пляцоўкі на пярэднім плане, месцы, асноўных бачных падзеяў, яна застаўлена карцінамі, рамамі, стэлажамі, шырмамі... – усё гэта ўтварае своеасаблівы лабірынт, у глыбіні якога мрояцца нейкія пакоі, залы, краявіды... А можа, такое ўражанне ствараюць недзе там распісаныя шырмы альбо вялізныя карціны?.. Адна з асаблівасцяў гэтай майстэрні: творы на пярэднім плане (творы, якія можна было б разглядаць) павернуты “спіною” да глядзельнай залы, выключэнне – малюнак, што прымацаваны да планшэта на мальберце, але ён звычайна задрапіраваны³⁵.

Так как белорусский драматург переплетает в своем произведении две перспективы событий – реалистическую и фантастическую, использованные в пьесе предметы также относятся к двум реальностям, в связи с чем их интерпретация происходит сразу в нескольких направлениях. Однако многие из них (недописанная картина, мольберты, бокал с водой, графин, диван, радио, стеклянная крыша) обращаются к одной проблеме. Благодаря ним Ореховский открывает скрытую правду о человеке-художнике, его боли от неудач и радости творчества, его взлетах и падениях, его грешной природе и глубокой тоске по Богу.

Приведенные примеры, безусловно, не исчерпывают такую обширную тему, скорее только указывают на нее. Тем не менее, как нам кажется, они отчетливо иллюстрируют огромный смыслообразующий потенциал, заложенный в предметах реквизита. Как заметил Манфред Луркер,

фундаментальная истина бытия гласит, что ни одна вещь не является лишь собой. Сущность какой-либо вещи содержит нечто большее,

³⁵ М. Арахоўскі, *Лабірынт*, [в:] *Сучасная беларуская драматургія. Традыцыі і наватарства*, Мінск 2003, с. 457.

чем она сама. В глубине этого знания о реальности коренятся мифы и символы, которые принадлежат к первичному пласту исторического и психического развития человека. В символическом видении мира проявляется высший смысл личности, выходящий за границы ее существования как чувственного феномена³⁶.

³⁶ М. Lurker, *Przesłanie symboli*, s. 13.

SUMMARY**The symbolism of theatrical properties in contemporary Belorussian drama**

The present article is devoted to the symbolism of theatrical properties (props) in dramatic texts by chosen Belorussian playwrights such as: Siarhiej Kawalou, Ihar Sidaruk, Ales Dudar, Mikola Arachousky. As the author of the article demonstrates, the role of props in drama is remarkable and the interpretation of their significance usually takes place at two levels – at the level of verbal record in the text and at the level of theatrical signs encoded there. The world of things, understood as such, creates the sphere of human everyday and non-everyday life simultaneously, the realm of what is visible and what transcends beyond this realm, as well as constitutes a specified reality, which also quite often goes in the direction of abstraction.

Keywords: theatrical property, dramatic texts, symbolism, theatrical signs.

Ключевые слова: реквизит, драматические тексты, символика, театральные знаки.

Вольга Нікіфарава

Гродзенскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Янкі Купалы

Рэчы, дарагія сэрцу, у мастацкім свеце лірычнай прозы Янкі Брыля

Месца і роля рэчаў у чалавечым жыцці далёка не вычэрпваецца іх утылітарным прызначэннем, хоць першапачатковым імпульсам да стварэння альбо набыцця таго ці іншага прадмета часцей за ўсё бываюць нейкія практычныя патрэбы:

Среди ее <рэчы – В. Н.> возможных функций – мемориальная, сакральная, престижная, социально-статусная, эстетическая. Набор функций, их соотношение, доминирование одной из функций определяются общей, эпохальной, конкретной исторической и даже ситуационной ситуацией¹.

Варта было б дадаць, што функцыі і сэнс пэўнай рэчы не ў апошнюю чаргу залежаць таксама ад суб'ектыўных характарыстык асобы, якая гэтай рэччу карыстаецца. Інакш, чым можна растлумачыць жаданне захоўваць пры сабе нейкі прадмет, які страціў сваю непасрэдную функцыянальнасць? Думаецца, тут дзейнічае менавіта суб'ектыўны фактар. Калі гэта не “сіндром Плюшкіна”, дык покліч “памяці сэрца” – жаданне хоць такім чынам падтрымаць сувязь з колішнімі перажываннямі, уражаннямі, дарагімі людзьмі, узнавіць успаміны, выклікаць новыя думкі і асацыяцыі, што асабліва істотна для тых, хто рашуча аддае ў жыцці перавагу духоўным прыярытэтам.

Верагодна, што такому пісьменніку, як Янка Брыль, уласцівы менавіта апошні варыянт стаўлення да рэчаў. У творчасці гэтага выдатнага майстра лірычнай прозы памяць сэрца ўяўляе сабой як самы надзейны мастацкі матэрыял, так і галоўны прынцып яго ўвасаблення. Такім чынам, рэч, асэнсаваная ў якасці матэрыяльнага сведчання перажытага, “зачэпкі” для ўспамінаў і стымула для далейшай духоўнай

¹ *Теория культуры*, под ред. С.Н. Иконниковой, В.П. Большакова, Санкт-Петербург 2008, с. 355.

актыўнасці асобы, павінна адыгрываць у брылёўскім мастацкім свеце асаблівую ролю.

Праверку гэтай гіпотэзы мэтазгодна пачаць з лірычных нататкаў пісьменніка – жанра, у якім з гранічнай выразнасцю была рэалізавана ўся адметнасць мастацкага мыслення аўтара як лірыка ў прозе. Стварэннем запісаў Брыль займаўся на працягу ледзь не ўсяго свядомага жыцця. Яшчэ ў раннім юнацтве, выпрабоўваючы свае здольнасці, з марай пра будучае літаратурнае служэнне юны Я. Брыль пачаў рабіць выпіскі з прачытанага, занатоўваць назіранні, трапныя выразы і г. д. з намерам выкарыстаць гэты матэрыял у будучых творах. Запісы пра цікавыя, адметныя, характэрныя рэчы чакаюцца тут найперш. Узгадайма таксама, што, быўшы з дзяцінства захопленым чытачом класічнай літаратуры, Я. Брыль рана адчуў, выпрабаваў на сабе разнастайныя выяўленчыя магчымасці мастацкай дэталі, у тым ліку і звязанай з рэччу. Нарэшце, ён кіраваўся яшчэ і парадай свайго “цудоўнага генія” Л. Талстога: “всё, что поражает сердце и ум, должно быть записано”. “Аператыўная” мікраформа нататкі падыходзіць для гэтага як найлепш.

Аднак пры бліжэйшым разглядзе літаратурнага матэрыялу некаторыя з прыведзеных вышэй меркаванняў даводзіцца карэктываваць. У першую чаргу, гэта датычыцца назапашвання назіранняў і рэчавых падрабязнасцей для больш буйных твораў. Калі Я. Брыль і рабіў іх “для сябе”, то пры публікацыі адсейваў як нешта, шырокаму чытачу не патрэбнае. Такім чынам, у яго лірычных нататках мы амаль не знаходзім таго, што можна назваць “літаратурнымі нарыхтоўкамі” і што сустракаецца, напрыклад, у запісных кніжках А. Чэхова – яшчэ аднаго блізкага і дарагога Брылю пісьменніка.

Хутка складваецца ўражанне, што ў навакольным свеце ўвогуле не рэчы як такія выклікаюць найбольшую зацікаўленасць Я. Брыля. Яго вабяць прырода, учынкi і перажыванні людзей, іх сумоўе, творчасць. Усё гэта – магістральныя тэмы яго лірычных нататкаў. Вось толькі адзін характэрны прыклад, дзе ўсе гэтыя тэмы ўтвараюць адзіны мілагучны акорд:

Сосны, бярозы, верас. Карычнева-жоўта-паласаты і тоўсты, як цукерка-падушачка, чмель. Дзве бусінкі-бруснічыны. І добрая кніга. Харчук², пра якога чуў добрае ад сяброў, якога ні разу не бачыў, а які прыслаў мне свой том выбранага з цёплым і, верыцца, шчырым аўто-

² Барыс Харчук (нар. у 1931) – украінскі пісьменнік <заўвага аўтара – В.Н.>.

графам. Прыемна гэта, калі пісьменнік піша пісьменніку (пра што калісьці мне пісаў Паўстоўскі), і трэба так рабіць.

Блакнот каля самай зямлі, як простая прылада працы. Згадваецца запіс для “Дажджлівага, сонечнага жніўня”: “Добра так пісаць, калі і блакнот, і душа ў траве”.

Няўжо прывыкну тут, у гэтых, амаль зусім родных мясцінах, і буду жыць ды працаваць, падзяліўшы дом на зямлі на два: Мінск і Крынічнае? <...>³.

Спынена цудоўнае імгненне гармоніі, паўнаты жыцця ў сузіранні красы навакольнага свету, у стасунках з духоўна блізкімі людзьмі, у творчай працы. Але ж мэта лірычнай нататкі ў тым, каб не толькі зафіксаваць, але і перадаць той вельмі індывідуальны настрой зусім старонняму чалавеку – чытачу, і гэта самае складанае. Магчыма, дзеля таго Я. Брыль пачынае з найбольш агульнага (сімпатычныя кожнаму дэталі ландшафту) і да ўсеагульнага прыводзіць (“дом на зямлі”). Але пададзены такія, здаецца, усім вядомыя з’явы і праблемы ў гранічна індывідуальным ракурсе. Спрыяюць таму, у прыватнасці, выбар дэталей і параўнанні, якія наладжваюць гарманічнае адзінства паміж аб’ектамі прыроды і рэчавага свету: “бусінкі-бруснічыны” і асабліва “тоўсты, як цукерка-падушачка, чмель”. Апошняе, такое свежае, нечаканае, выразна дэманструе адметнасць брылёўскага светаўспрымання і адначасова апелюе да салодкіх дзіцячых успамінаў кожнага чалавека, што таксама дапамагае перадаць яму той узнёслы настрой, які валодае ў дадзены момант аўтарам.

Дзве рэчы, непасрэдна згаданыя ў нататцы, зусім пазбаўлены знешняй характарыстыкі. Іх матэрыяльная абалонка тут неістотная: яны выступаюць як адзнакі літаратурнай творчасці і разам з тым пэўным чынам “матэрыялізуюць”, набліжаюць да чалавека з боку гэты глыбока схаваны ад старонніх вачэй працэс. Кніга ўжо прачытана, і ацэнка аўтара нататкі гучыць як прапанова чытачу зацікавіцца, саставіць уласнае меркаванне, далучыцца да сумоўя пісьменнікаў, згаданых у творы. Блакнот – рэч, да якой Я. Брыль заўсёды ставіўся па-таварыску сардэчна, – сціпла названы тут “простай прыладай працы”. Ён “каля самай зямлі”, як серп ці кася. Гэта зноў жа набліжае змест нататкі да будзённага ўспрымання і разам з тым дапамагае ўсвядоміць шматграннасць сэнсу своеасаблівага творчага крэда Я. Брыля, якое знаходзіцца ў кантрапункце тэксту: “Добра так пісаць, калі і блакнот, і душа ў траве”. Паралелізм працы пісьменніка і пра-

³ Я. Брыль, *Сёння і памяць: Апавяданні, мініяцюры, эсэ*, Мінск 1985, с. 250-251.

цы селяніна тут цалкам заканамерны і прынцыповы. Сустрадаем яго і ў іншых творах майстра, напрыклад, у аўтабіяграфіі *Думы ў дарозе*.

У выніку запіс не толькі замацаваў “цудоўнае імгненне”, прыўзняты душэўны стан аўтара, але і зрабіў іх агульным набыткам, гэта значыць, усталяваў іх сувязь з трывалым, нават вечным. З такою мэтай Я. Брыль і пачынаў актыўна распрацоўваць лірычныя мікражанры. Востра адчуваючы хуткаплыннасць жыцця, ён літаральна пакутаваў ад таго, што “многае з таго, што ты перажываеш, праходзіць міма, не схоплене, як след. І так, здаецца, на працягу ўсяго жыцця – так многа ідзе ў нябыт бескарысна”⁴. Таму, прыняўшы талстоўскі прынцып “усё, што ўражае сэрца і розум, павінна быць запісана”, Я. Брыль нібыта фармулюе яго працяг:

Я бачыў, чуў штосьці значнае. І вось перадаю гэта вам. Каб жыло”. Так трэба гаварыць. А не так вось: “Я не забудуся гэтага ніколі”⁵.

Прычым, адпаведна лірычнаму мысленню мастака, “значнае” ўвабляецца для яго не столькі ў знешніх з’явах і аб’ектах, колькі ў іх асабістым успрыманні і асэнсаванні, індывідуальным пераўтварэнні, якое адбываецца ў памяці. Бо толькі гэта можа надаць глыбокі сэнс нават самым звычайным падзеям і рэчам, зрабіць іх цікавымі для многіх. Вось чаму памяць сэрца – адзін з трывалых лейтматываў нататкаў Я. Брыля.

Успаміны – як вочкі той сеткі, якую мы пляцём усё жыццё, адзінай сеткі, адзінай справы жыцця.

Уранні зноў мяне наведаў нечаканы ўспамін. Пра тое, як я калісьці вяртаўся зімою з вёскі, дзе многа пісаў у ціхай братавай хаце, і як мяне дома, яшчэ на дварэ, сустрэў мой малы. Не ішоў, а бег перада мною на пяты паверх, сам пазваніў, сам крычаў маме, што я прыехаў, спяшаўся распрацаваць і – адразу патрабаваў свайго, па чым засумаваў у месячнай разлуцы.

Мы з ім палеглі на дыване, паставілі там, на падлозе, лямпу з зялёным абажурам і чыталі. <...>⁶.

“Не праходзіць такое бясследна,” – працягвае аўтар: і для сына, які “ўжо тым часам юнак”⁷, і для бацькі, да якога той светлы ўспамін

⁴ Я. Брыль, *Збор твораў у 5 т.*, Мінск 1981, т. 5, с. 506.

⁵ Тамсама, с. 462.

⁶ Я. Брыль, *Збор твораў...*, с. 63.

⁷ Тамсама.

раз-пораз вяртаецца, і, нарэшце, для чытача, якому гэтае шчасце цяпер перададзена, “каб жыло”.

Рэчавыя дэталі тут, як і ў раней разгледжаным тэксце, дапамагаюць старонняму чалавеку прасякнуцца тым пачуццём любові, што пануе ў запісе, проста ўвайсці ў шчаслівы дом, дзе тата і сын чытаюць на дыване пад лямпай з зялёным абажурам (знакі мірнага, утульнага жытла). Індывідуальнасць успаміна (“Як быццам гэта – толькі наша з табою, не больш”⁸) накладваецца на індывідуальнасць досведу чытача, дзе таксама можа свяціць падобная “зялёная лямпа”, у выніку чаго наладжваецца духоўны кантакт. Каб выявць гэта з максімальнай нагляднасцю, пісьменнік выкарыстоўвае складаны вобраз – параўнанне (“успаміны – як вочкі сеткі”), якое пераходзіць у метафару (“адзінай сеткі, адзінай справы жыцця”). Заснаваны гэты вобраз на ўяўленні аб зусім простаі, побытавай рэчы, а ўзнімаецца да высокай філасофіі.

Цаніць, любіць простыя рэчы Я. Брыля вучылі і вясковае дзяцінства, і ваенная маладосць. Некаторыя з тых рэчаў, нават калі выходзілі з ужытку ці з жыцця пісьменніка, займалі трывалае месца ў памяці, можа, і незаўважна для яго самога, каб пры нейкім выпадку нагадаць пра сябе, выявіць тэя духоўныя сэнсы, якімі яны паспелі “абрасці” ва ўспамінах. Напрыклад, у Галандыі занатавана:

“Клёмпы” напамінаюць палон: мы іх насілі там, і іменна галандскія. У мяне, па назе, яны былі вялізныя, “як чаўны Сценькі Разіна”. Быў і сябар-галандзец, Ян Кляйнэ, з якім мы ўдвух цягалі бочку на колах, паліваючы лагерны агарод. Вясёлы, просты хлопец, дома – агароднік. Зрэшты, тут яны, відаць, усе агароднікі або пастухі, – вакол толькі агароды ды каровы... Як шкада, што не збочым у вёску!...⁹

Характэрна, што ў падарожжы вакол Еўропы ў 1956 г. Я. Брыль не спяшаўся рабіць запісы пра гістарычныя ды архітэктурныя цікавосткі, але не прамінуў такую дробязь. Праўда, драўляны абутак галандцаў для беларуса – таксама рэч адметная. Але аўтар яе не апісвае, нават не тлумачыць слова (дастаткова кантэксту). Ён захоплены хваляй успамінаў. Здавалася б, яны павінны быць цяжкімі, непрыемнымі – пра няволю, ваеннае ліхалецце, але на самай справе ўсё наадварот. Памяць сэрца звязала з вобразам клёмпаў цёплае пачуццё да сябра-галандца і ўжо гатова распаўсюдзіць гэтую сімпатыю на ўсіх яго суайчыннікаў. Безумоўна, тут яскрава выявіліся адметныя рысы асобы Я. Брыля – жывое арыгінальнае асацыятыўнае мыслен-

⁸ Тамсама.

⁹ Тамсама, с. 406.

не, добразычлівасць, здольнасць з гумарам глядзець на свет і, у першую чаргу, на сябе. Атрымаўся запіс пра перамогу сяброўства, даверу паміж людзьмі над варажнечай. Ёсць у ім і трохі ад настальгіі па юнацтве, якое, адышоўшы, таксама схавалася ва ўспамінах. А пачалося ўсё з дробязі, калі выпадкова ўбачаная рэч “зачапіла” ўвагу, нагадала пра такую самую рэч і звязаныя з ёю абставіны ў мінулым.

Рэчавыя дэталі, якія характарызуюць знешні выгляд, вопратку, дастаткова часта напаўняюцца ў брылёўскіх запісах іранічным, а то і сатырычным сэнсам. Гэта і зразумела: у добрым чалавеку цікавіць, прываблівае духоўнае аблічча, і аўтар імкнецца выявіць яго праз выраз вачэй, усмешку, гаворку. А вось калі духоўнасці бракуе, тады рэчы засланяюць, нават паглынаюць чалавека.

Памяць нездарма называюць бязлітаснай: яна трымае ў сабе і тое, што раніць сэрца. Аднак як чалавеказнаўцу, Я. Брылю трэба памятаць і бяздушнага функцыянера-прыстасаванца, што ўсюды і заўсёды цягае з сабою “партбілет, зашпілены ў кішэньку, прышытую да майкі”¹⁰, і самаўпэўненую мяшчанку-“дачніцу ў шахразадным халаце”, за якою тупае муж – “сухашчавы, у паласатай піжаме. Як вязень канцлагера”¹¹. У такіх запісах рэчавыя дэталі, належна пададзеныя аўтарам, літаральна сведчаць супраць сваіх уладальнікаў.

Што ж датычыцца сапраўды найдаражэйшага сэрцу Я. Брыля, то тут заўважна вылучаюцца рэчы, якія пашыраюць кругагляд, кола кантактаў з добрымі, духоўна блізкімі людзьмі, маюць нейкае дачыненне да творчасці. Напрыклад, дэтэктарны прыёмнічак, што працаваў ў роднай хаце напярэдадні і ў пачатку Другой сусветнай вайны (згаданы таксама ў аповесці *У сям’і* – 1943-1955), або самаробны альбом сваіх вершаў і братавых малюнкаў, аформлены ў падарунак “трыццаць пяць год таму назад” і захаваны ўладальніцай як “адзін з прыемных успамінаў маленства”:

І мне цяпер стала ад гэтай сустрэчы з тым падарункам вельмі прыемна. І тое прыгадалася, як мы рабілі альбом, як нам здавалася, што праца тая – толькі пачатак таго, што мы будзем рабіць. І сум па брату яшчэ раз вярнуўся: не толькі таму, што яго даўно ўжо няма, але і таму, што ён не здзейсніўся як мастак¹².

Заўважым: майстар зноў не апісвае знешні выгляд і змест альбома, цалкам засяродзіўшы ўвагу на тых думках і пачуццях, якія ўзніклі

¹⁰ Я. Брыль, *Збор твораў...*, с. 90.

¹¹ Тамсама, с. 91.

¹² Тамсама, с. 76.

пры новай нечаканай сустрэчы з рэччу, што пакінула па сабе добрую памяць.

У 1994 г. Я. Брыль занатаваў зусім смелую задуму:

Можа, гэта таксама тэма – блакноты з адрасамі, тэлефонамі, прозвішчамі, заданнямі для самога сябе, падлікамі заробленага, спісамі падораных табою кніг?.. Элегічна расшыфроўваць сёе-тое, з вобразамі людзей, значнейшымі сустрэчамі, знаёмствамі, разрывамі. Як дапаможнік да фрагментаў перажытага, успамінаў...¹³.

На жаль, ідэя засталася не рэалізаванай у поўнай меры, аднак некаторыя захады былі зроблены. Прычым Я. Брыль беспамылкова адчуў, што “элегічная расшыфроўка”, здольная ажывіць нават “сухія дакументы”, патрабуе большай жанравай прасторы. Аб гэтым сведчыць, напрыклад, лёс тэксту, які ў 1994 г. яшчэ адкрываў падборку лірычных запісаў *Вячэрня*¹⁴, а ў наступным зборніку *Дзе скарб ваш* (1997) быў ужо прадстаўлены як мініяцюра пад назваю *Пісулька*. Твор, сапраўды, адразу вызначаўся больш разгорнутай апавядальнасцю, ідэйна-мастацкай цэласнасцю, і Брылю заставалася толькі дадаць элементы паратэксту – заглавак і дату “1982-1994”, – каб канчаткова замацаваць за ім гэты жанравы статус.

Некалькі цёплых слоў на “палавіне сшыткавага ліста, складзенай ў восем столак, на станцыі Гародзей нейкім цудам перададзенай у адзін з бясконцых запаленых таварных вагонаў тымі, што асмеліліся праводзіць” высланых з радзімы, выклікалі ў Я. Брыля ўспаміны пра шчырых людзей, школьных сяброў, пра сваю ўзнёслую напаўдзіцячую закаханасць. Але разам з тым аўтар не можа пазбыцца горкай думкі, што вось “памёр Алесь Руляк, мой даўні сябар па кнігах”¹⁵, і большую частку ягонага архіва родных хутка знішчылі, не ўбачыўшы ў ім ніякай каштоўнасці. Письменнік жа, насуперак таму, нават у маленькай пісульцы здольны ўбачыць красамоўную адзнаку гісторыі (бо і дата пад ёю векапомная – “21. VI. 1941”). Прысвечаная ёй лірычная мініяцюра сталася яшчэ адным штрыхом да калектыўнага партрэта заходнебеларускай моладзі 30-х гадоў, які Я. Брыль ствараў на працягу амаль усяго жыцця.

Любімыя і страчаныя рэчы выклікаюць у письменніка асаблівае, шчыmlівае пачуццё, як, напрыклад, неаднойчы са шкадаваннем згаданыя свае рукапісы пацыфіскага характару, якія “ў канцы сорок дзе-

¹³ Я. Брыль, *Дзе скарб ваш: Лірычная проза*, Мінск 1997, с. 117.

¹⁴ Я. Брыль, *Вячэрня: Лірычныя запісы, мініяцюры*, Мінск 1994, с. 144-147.

¹⁵ Тамсама, с. 144.

вятага ці ў пачатку пяцідзiesiąтага года” давялося ўласнаручна спаліць, “баючыся арышту <...>. Як мне хацелася б цяпер перачытаць тую юнацкую наўнасць!..”¹⁶. У падобнай сітуацыі перадаць свае ўспаміны іншым людзям – значыць нейкім чынам вярнуць дарагія сэрцу рэчы да жыцця. Падобную спробу Я. Брыль ажыццявіў у маленькім эсэ *Дзве з легенды* (1982).

Яго змест датычыцца тэмы, якую сам Я. Брыль называў “мая дружба з кнігамі” і распрацоўваў ва ўсіх тыповых для яго творчасці жанрах, ахвотна распавядаючы пра ўражанні ад прачытанага, пра сваё стаўленне да таго ці іншага аўтара. А ў *Дзвюх з легенды* сэрцу пісьменніка важны і дарагі нават знешні выгляд кніг. Малюнкi-ілюстрацыі пасярод “бясконца загадкавага, панадна таямнічага і ў дробненькай стракатасці і ў белі старонак тэксту” ў тоўстым аднатомніку Гогаля, учэпіста замацаваныя памяццю хлапчаныці, якое яшчэ не чытала, а толькі гартала тыя старонкі ў “незразумелым, шчаслівым прадчуванні красы і сілы слова”¹⁷. “Абаяльнасць «яцяў» і цвёрдых знакаў”¹⁸ на “старых, хрусткіх старонках”¹⁹ *Рускай хрэстаматыі* Галахава, востра адчутая ўжо сталым майстрам слова пры доўгачаканай сустрэчы з гэтым выданнем. Верагодна, што ўвагу да рэчавага ўвасаблення кніг, згаданых у эсэ, абвастрыла тое, што абедзве на пачатку ХХ стагоддзя захоўваліся ў хатняй бібліятэцы Брылёў, але ў 1922 г. былі страчаны і засталіся ў сямейных легендах як добры ўспамін, адкуль і вынікае назва эсэ.

Ёсць у сэрцы пісьменніка таксама месца для рэчаў – сувеніраў з розных куткоў зямлі (любоў да падарожжаў была ўласціва яму з юнацтва). Функцыя такіх прадметаў, як вядома, мемарыяльная, а вось іх утылітарны ўжытак часцей за ўсё вельмі абмежаваны, калі не зусім адсутнічае. Таму цалкам зразумела лёгкая збянтэжанасць лірычнага героя мініяцюры *Сувенір* (1983). Старая жанчына ў Гамбургу падаравала яму ў час абмену сувенірамі з удзельнікамі савецка-польска-гэдэраўскага рэйсу міру звычайную шчотку. “Прыняў, падзякаваў, але ў душы, калі можна так сказаць, паціснуў плячыма...”²⁰. Аднак з цягам часу, карыстаючыся па прызначэнні гэтым “будзённы, па-нямецку практычным падарункам”²¹, пісьменнік здолеў

¹⁶ Я. Брыль, *Дзе скарб ваш...* с. 28.

¹⁷ Я. Брыль, *Сёння і памяць...*, с. 171.

¹⁸ Тамсама, с. 173.

¹⁹ Тамсама, с. 179.

²⁰ Тамсама, с. 12.

²¹ Тамсама, с. 12.

раскрыць у ім духоўныя сэнсы, што гавораць яго сэрцу не менш за слоніка ад самога Святаслава Рэрыха, русалачку, “якая нагадвае не толькі пра збольшага ўбачаную Данію, яе раскошны Капенгаген, але і пра шчасце <...> малечага захаплення казкамі Андэрсена”, ды за партугальскага пеўніка, двойчы разбітага і склеенага, бо да яго “часта і вельмі ахвотна цягнецца пацешна маленькая рука <...> няўрымсты-ўнучкі”²². Аўтар мініяцюры разважае:

... зірнеш на невялікую, зручную, вішнёвую колерам дрэва і чорную воласам «кляйдэрбірстэ» – шчотку для адзення. Зірнеш – і зноў успомніцца весела, гаманліва шматмоўны натоўп на прасторным пірссе, на палубах белага цеплахода, натоўп людзей, у нейкай меры з’яднаных разуменнем галоўнага, успомніцца нейкая ціхая, працавітая і цярплівая маці, за якую – загадка і мудрасць яшчэ аднаго, можа, нялёгкага ці нават шматпакутнага жыцця...²³.

Звычайна сувенір (нейкі каменьчык з марскога берага ці чайчына пяро) набывае сапраўдны, глыбокі сэнс у гранічна асабістым успрыманні канкрэтнага чалавека, і Я. Брыль такія сэнсы зацікаўлена высьвятляе. Аднак яму гэтага, здаецца, замала. Кіруючыся лірычным мастацкім мысленнем, пісьменнік заўсёды ўсталёўвае, падкрэслівае сувязь асабістага з агульналюдскім. Бачым гэта не толькі ў мініяцюрах *Піскулька* і *Сувенір*, але і ў эсэ *Над фотаздымкам* (1994), і ў *Асколачку вясёлкі* (1957) – адным з першых у брылёўскай прозе яскравых прыкладаў лірычнага апавядання. У ім фантазія аўтара, ужо вядомага пісьменніка і шчаслівага бацькі, свабодна пераплятае нібыта легкадумны “сувенірны” матыў з матывамі красы прыроды, любасці да дзіцяці, шчасця гармоніі ў асобнай сям’і і ў вялікай сям’і народаў. У выніку ствараецца ўнікальны ў сваёй шчырай нязмушанасці лірычны сюжэт, у якім падкрэслена прыватныя перажыванні дасягаюць універсальных маштабаў, а высокім гуманістычным ідэалам, у сваю чаргу, не пагражае рыторыка “агульных месцаў”.

Падобнае ўзаемапранікненне прыватнага і ўсеагульнага бачым таксама ў аповесці *Муштук і папка* (1990). Большасць рэчавых падрабязнасцей маюць тут дакументальна-дакладны характар. Цэлы шэраг розных дакументаў (лісты, фотаздымкі, “пахаронка”, пасведчанне з беларускай школы ў Адэсе, спісы людзей на высылку ў сельсавеце, следчая справа, распіска...) робяцца ледзь не дзеючымі асобамі твора. Як і ў лірычнай мікрапрозе, яны не прыдуманы, а прыйшлі

²² Я. Брыль, *Сёння і памяць...* с. 11.

²³ Тамсама, с. 12.

з самога жыцця, і, прынятыя аўтарам блізка да сэрца, набылі ў яго лірычным маналогу змястоўнасць і эстэтычную значнасць.

У першую чаргу, гэта датычыцца вобразаў, вынесеных у загало-вак. Муштук належаў старэйшаму брату Я. Брыля, пра што дакладна сведчыць надпіс на яго паверхні, а таксама фотаздымак з сямейна-га архіва, на якім Уладзімір трымае гэтую рэч у руцэ. Папка – стандартная канцылярская прыналежнасць, што ўжываюцца ў кожнай установе. Нібыта самыя звычайныя побытавыя рэчы, калі б не жахлівыя падрабязнасці: муштук знойдзены пад час раскопак на палігоне Быкаўня пад Кіевам, на месцы масавых расстрэлаў ахвяр рэпрэсій 1930-х гг., а папка са “следчай справай”, сфабрыкаванай супраць Уладзіміра Брыля, усё яшчэ акуратна захоўваецца ў архіве КДБ.

Вобразы муштука і папкі развіваюцца ў лейтматывы і ўтвараюць два эмацыянальныя і маральныя полюсы аповесці. Першы, дадатны, канцэнтруе вакол сябе гуманістычныя ідэі свабоды асобы, яе права на павагу і памяць. Другі, адмоўны, сімвалізуе бяздушную таталітарна-бюракратычную сістэму, варожую ўсякай чалавечнасці. Паміж імі ўзнікае моцнае сілавое поле, у якім разгортваецца лірычны сюжэт твора – “сямейная сага”, што ўпісваецца ў трагедыю цэлага народа. І гэтага высокага напружання пачуццяў хапае на тэкст дастаткова вялікага маштабу.

У выніку нашых назіранняў могуць быць зроблены наступныя высновы.

1. Галоўнай функцыяй рэчы ў мастацкім свеце лірычнай прозы Я. Брыля бачыцца сувязь паміж рэальным фактам і ўспамінам пра яго, аўтарскім яго асэнсаваннем. Рэч выступае як матэрыяльны знак перажытага, а таксама імпульс да новых думак, асацыяцый, з чаго і складаецца змест лірычнага твора.
2. У першую чаргу, гэта датычыцца мікражанраў, якія могуць быць цалкам засяроджаны на нейкай прадметнай падрабязнасці і аўтарскім сардэчным водгуку на яе.
3. У больш шырокай мастацкай прасторы лірычнага апавядання ці аповесці вобразы рэчаў, істотна важных для зместу, як правіла, утвараюць лейтматывы, своеасаблівую сістэму ідэйна і эмацыянальна значных момантаў у тэксце.
4. Найбольш блізкія сэрцу Я. Брыля так званыя “простыя” рэчы. Яны добра вядомы кожнаму. Пісьменнік улічвае гэта і, спадзеючыся на разуменне і адпаведную рэакцыю (без чаго не можа быць лірыкі), умее зацікавіць чытача новым свежым асэнсаваннем, перажываннем, здавалася б, усім вядомага.

5. З падкрэсленай зацікаўленасцю пісьменнік ставіцца да такіх рэчаў, як рукапіс, кніга, бланот, ліст, фотаздымак, архіўны дакумент, паколькі яны маюць непасрэднае дачыненне да творчасці, духоўнай дзейнасці, сумоўя людзей, пераемнасці пакаленняў. А гэта і ёсць галоўны сэнс Брылёвай лірычнай прозы.
6. Нават у самай звычайнай рэчы Я. Брыль здольны выявіць адзнакі часу, менталітэту народа альбо характару чалавека. Такім чынам рэч у яго мастацкім асэнсаванні надае нагляднасць, адчувальнасць узаемасувязі асабістага і агульналюдскага, імгненнага і вечнага.

SUMMARY**Things dear to the heart in the artistic world of the lyrical prose of Yanka Bryl**

The main function of the thing in the artistic world of the lyrical prose of Y. Bryl is the connection between a real event and memory of it, the author's comprehension of it. The thing acts as a material sign of their experience, as well the impulse to new thoughts, associations, shaping the content of lyrical work. First of all, it concerns the recordings and miniatures that can be completely focused on some substantive details. In the wider artistic space of a lyrical story or a novel, images of things essential for total content form leitmotifs, the system of ideologically and emotionally significant moments in the plot.

Keywords: artistic world of the writer, lyrical prose, novels, short stories, essays, miniature, recording, artistic detail.

Ключевые слова: художественный мир писателя, лирическая проза, повесть, рассказ, эссе, миниатюра, запись, художественная деталь.

IWONA MITYK

UNIwersytet JANA KOCHANOWSKIEGO W KIELCACH

Kondycja ludzi i rzeczy w wybranych opowiadaniach Andrzeja Stasiuka

W dorobku literackim Andrzeja Stasiuka, jednego z bardziej cenionych pisarzy pokolenia bruLionu, znajduje się, poza powieściami oraz prozą eseistyczną, będących rezultatem jego podróży krajowych i zagranicznych, kilka zbiorów opowiadań. Część z nich, czyli *Opowieści galicyjskie* (1995), *Duklę* (1997) oraz *Zimę* (2001) potraktować można jako odpowiednik cyklu utworów, ponieważ ich fabułę umieścił pisarz w tym samym rejonie topograficznym oraz temporalnym, utworzył w nich spójny obraz opisywanej rzeczywistości, obdarzył je zbieżnym, o charakterze epizodycznym, ukształtowaniem fabuły, analogicznie uposażoną i usytuowaną postacią narratora, a także wytworzył w nich swoisty, specyficzny klimat, oddał atmosferę świata, który trwa jeszcze siłą inercji czy raczej stagnacji, lecz odchodzi już w przeszłość.

Stasiuk umieszcza akcję opowiadań w latach 90. XX w., co znacząco wpływa na charakter świata przedstawionego opowiadań, ponieważ po wydarzeniach 1989 roku przyniosły one przemiany polityczno-społeczne w Europie, a przede wszystkim spowodowały przekształcenie polskiego ustroju państwowego. Marek Zaleski określa prozaika nawet jako „kronikarza polskich peryferii w dobie transformacji”¹. Pisarza jednak mniej interesuje sytuacja zmiany dokonującej się na planie wielkiej historii, a bardziej jej wymiar jednostkowy, który przekłada się na sferę obyczajową i ekonomiczną. Ten aspekt postrzegania w prozie twórcy zauważa też Kinga Dunin, pisząc:

¹ M. Zaleski, *Co dalej?*, [w:] *Co dalej literaturo? Jak zmienia się współcześnie pojęcie i sytuacja literatury*, red. A. Brodzka-Wald, H. Gosk, A. Werner, Warszawa 2008, s. 88.

Nie interesuje go komunizm i antykomunizm przekładające się na polityczne podziały, lecz istotniejsza zmiana, związana z wprowadzeniem systemu kapitalistycznego, oraz towarzysząca jej zmiana sposobu życia².

Stasiuka ciekawią przede wszystkim następujące w konsekwencji wypadków historycznych przemiany w trybie egzystencji przeciętnych ludzi. W kreacji świata przedstawionego stara się zbliżyć do ich sposobu postrzegania rzeczywistości, co nie pociąga jednak za sobą prostej konsekwencji prowadzenia narracji z punktu widzenia bohaterów, gdyż takie postacie jak traktorzysta Józek czy kowal Kruk z *Opowieści galicyjskich* lub Paweł i Mietek z tomu *Zima* są prostymi ludźmi, nie zawsze w pełni zdającymi sobie sprawę z kierunku wypadków zachodzących w kraju, zdolnymi je zaledwie rejestrować. Zagubieni we współczesnym świecie nie nadążają za zachodzącymi zmianami, nie są też skłonni do prowadzenia refleksji.³ Stąd w niektórych opowiadaniach (np. *Paweł* z tomu *Zima*) narracja przeważnie opiera się na opisie poczynań postaci bez opatrywania ich komentarzem i zdaje się być prostą rejestracją ich pola obserwacji:

W wystawie mistrza szklarskiego Chrzścika przeglądają się dziewczyny z gastronomika, w barze Pod dziewiątką za firankami jest żurek z kiełbasą, a po drugiej stronie rzeźnicza firma Amigo wabi uśmiechniętą krową. Na lewo za skrzyżowaniem są cuda hiszpańskiej terakoty w kolorze nieba i ognia, trzyosobowe wanny, złożone krany, bidety z wodotryskiem, automatyczne klozety i spłuczki z jedwabnym sznurkiem oraz pozytywką. Na to wszystko patrzył Paweł. Szedł posuwistym, trochę zadziornym krokiem, a w jego błękitnych oczach odbijał się świat i wielokrotnia⁴.

Opisy te jednak cechują się specyficznym wyczuleniem na szczegóły, których nagromadzenie nie jest jedynie przypadkowym wyliczeniem czy manierą stylistyczną, lecz pełni istotną funkcję w interpretacji świata przedstawionego, ponieważ poprzez wybór wyliczanych przedmiotów, narzędzi, budynków Stasiuk dokonuje doboru elementów krajobrazu, eksponuje określone jego komponenty, w istocie pośrednio sugerując czytelnikowi kierunek interpretacji. Komponuje go również używając drugiego

² K. Dunin, *Czytając Polskę. Literatura po roku 1989 wobec dylematów nowoczesności*, Warszawa 2004, s. 200.

³ O Józku mówi narrator, że jest: „bez reszty oddany zmysłom i ostrożności, szybkemu rozumowaniu na użytek chwili”, a kowala ukazuje jako człowieka, który nie jest w stanie selekcjonować w swoich wypowiedziach podawanych informacji („jego umysł nie czyni rozróżnień”), dlatego jego opowieść nie ma początku i może być snuta bez końca. Por. A. Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*, Wołowiec 2001, s. 6, 19.

⁴ A. Stasiuk, *Paweł*, [w:] *Zima*, Wołowiec 2001, s. 6-7.

zabiegu artystycznego, czyli odpowiedniego – paralelnego lub antynomicznego – zestawienia ze sobą rzeczy, które otaczają bohaterów⁵.

W cytowanym powyżej opisie zakład szklarski i bar stanowią składniki przynależne jeszcze do wcześniej ukształtowanej przestrzeni, której najbardziej swojskim sygnałem jest regionalna potrawa (żurek z kiełbasą), natomiast dwa pozostałe obiekty są ich przeciwstawieniem, świadectwem zachodzących kapitalistycznych przemian. Przedsiębiorstwo rzeźnicze opatrzone zostało już nazewnictwem stanowiącym zapowiedź nowych czasów. Znaczące jest w tym wypadku zarówno określenie „firma”, jak i nazwa własna, świadcząca o tendencji do zapożyczeń zachodnioeuropejskich, które wówczas szczególnie dla ludzi mieszkających na prowincji brzmiały egzotycznie, wabiąco, chociaż w kontekście uprawianej działalności wraz z rysunkiem wystawowym nabiera ona ironicznej wymowy (zważywszy, że nie reprezentuje branży przyjaznej dla zwierząt). Jeszcze bardziej przyciąga uwagę niespotykanym do tej pory bogactwem asortymentu sklep z wyposażeniem wnętrz łazienkowych. Autor stopniuje tu oznaki luksusu, wskazując ponadprzeciętną wielkość przedmiotów, naśladownictwo w ich wyrobie szlachetnych metali, zautomatyzowanie czy wreszcie dodatki całkowicie nieprzydatne z praktycznego punktu widzenia.

Z drugiej strony, między innymi z tego samego powodu prostoty bohaterów, Stasiuk w beskidzkich opowiadaniach nie rezygnuje z uciekania się do komentowania wypadków, co jest charakterystyczne raczej dla pozycji narratora wszechwiedzącego, z tym że w omawianych opowiadaniach autor kreuje narratora, którego wpisuje w świat przedstawiony. Występuje on jako świadek dziejących się zdarzeń lub, podobnie jak reporter, gromadzi o nich informacje od naocznych świadków. Chociaż jest tu przybyszem, nie zajmuje stanowiska outsidera, stara się wniknąć w tok rozumowania miejscowych ludzi, oddać ich sposób istnienia dzięki zrozumieniu go, odkryciu jego źródeł i pobudek. W postrzeganiu świata przedstawionego w opowiadaniach kluczową rolę pełni właśnie jego postać⁶.

Wybór miejsca fabuły omawianych zbiorów opowiadań jest nieprzypadkowy. Pisarz sytuuje je na południu Polski, na obszarze Beskidu Niskiego, którego mieszkańcem jest od dłuższego czasu, oraz z którego topografią

⁵ Zuzanna Wasilewska-Lipke zalicza Stasiuka obok Stefana Chwina, Pawła Heulle, Czesława Miłosza oraz Olgi Tokarczuk do pisarzy, którzy pozwalają rzeczom: „samodzielnie znaczyć”. Por. Z. Wasilewska-Lipke, *Obecność i ślady – rzecz o Hanemannie Stefana Chwina*, [w:] *Czytane na nowo. Polska proza XX wieku a współczesne orientacje w badaniach literackich*, red. M. Dąbrowski, H. Gosk, Izabelin 2004, s. 82.

⁶ Andrzej Werner podkreśla znaczenie w najnowszej prozie postaci narratora: „nie tyle przedmiot opowieści jest tu istotny, ile podmiot, który potrafi być swojakiem na jakże egzotycznych obszarach”. Por. A. Werner, *Pochwała dekadencji*, [w:] *Co dalej literaturo?...*, s. 138.

dobrze się zapoznał, choć urodził się i dorastał w Warszawie. Zamieszkał najpierw w małej wiosce Czarne, a następnie przeprowadził się do niedalekiej miejscowości Wołowic, znajdującej się w pobliżu Dukli. Te rejony czyni miejscem akcji wymienionych zbiorów. Dlatego można określić je beskidzkimi czy, kierując się historycznymi odniesieniami, galicyjskimi, ze względu na scenerię ich akcji. Dodatkową wskazówką takiego odczytania jest tytuł pierwszego z tomów – *Opowieści galicyjskie*. Wszystkie omawiane zbiory nie wykraczają poza ten obszar, chociaż teren, w którym poruszają się bohaterowie, zdaje się nie być w żaden wyraziście zarysowany sposób ograniczony. Narrator nie podąża za postaciami, które decydują się na opuszczenie okolicy, interesuje go właśnie opisywana strefa, w której zachodzą przedstawiane zmiany.

Stasiuk przyjął inną od stereotypowych wyobrażeń perspektywę postrzegania tych terenów. Chociaż Beskidy stanowią ze względu na walory krajobrazowe i przyrodnicze miejsce atrakcyjne turystycznie, to prowadzi on czytelników po obranej krainie w sposób odmienny, dla siebie charakterystyczny. Jego procesu penetracji przestrzeni nie można porównywać do powierzchniowej turystycznej ekskursji, ponieważ jest to poszukiwanie miejsc, które można określić jako prywatne, takie, które w pobieżnej eksploracji umykają uwadze, miejsc często nazywanych zapomnianymi. Dla prozaika nie jest to tylko prowincja równoznaczna z położeniem na peryferiach szlaków komunikacyjnych, choć zauważa tę opcję postrzegania i przywołuje ją w narracji. Autor *Dukli* niejednokrotnie pisze o tamtejszym zwolnionym, w stosunku do wielkich aglomeracji, tempie życia, a przez to wrażeniu zastygania w czasie form w niej egzystujących, np.:

„Nieforemna, gnuśna rzeczywistość, w której ciężenie materii na równi dotyka przedmiotów i ciał. Czas ma postać kulistą”⁷; albo: „powtarzalność rzeczy i zdarzeń uzyskiwała ciągłą strukturę nieruchomości”⁸.

Oddalenie od wielkich miast przyczyniło się do zachowania pewnej odrębności, swoistości okolicy. Stasiuk jednak zauważa, że poprzez tę właściwość można ją traktować jako swoisty środek, gdy przyjmie się sposób postrzegania świata z perspektywy mieszkańca tych ziem, a taką właśnie postawę zachowuje narrator w tomach opowiadań beskidzkich. Zdaje sobie sprawę, że dla postaci najbliższa okolica to centrum świata, który znają, dostępnego im, sprawdzalnego, namacalnego, który dla wielu pozostaje jedynym doświadczoneym, a zatem prawdziwym, w przeciwieństwie do kreowanych wizji telewizyjnych, które pozostają dla bohaterów w sferze marzeń

⁷ A. Stasiuk, *Józek*, [w:] *Opowieści galicyjskie*, s. 10.

⁸ A. Stasiuk, *Mietek*, [w:] *Zima*, s. 16.

niemożliwych do zrealizowania, a których namiastkę stanowią pojawiające się w miejscowych sklepach, a niedostępne we wcześniejszej rzeczywistości PRL-u produkty.

W opowiadaniach beskidzkich narrator wyróżnia się na tle pozostałych postaci, mieszkańców beskidzkich ziem, ponieważ zostaje usytuowany pomiędzy dwiema rzeczywistościami. Pojawia się bowiem z zewnątrz i występuje w roli obserwatora, ciekawego tutejszej obyczajowości, zachowującego świeże spojrzenie na piękno górskiego krajobrazu, ale zarazem na niedostatki ludzkiego bytowania. Narrator jest przybyszem mającym w pamięci wcześniejsze wielkowiejskie środowisko, w którym przebywał, dzięki czemu przyjmuje postawę zdystansowaną w stosunku do lokalnych problemów, a także dysponuje większym, bardziej różnorodnym doświadczeniem życiowym. Z drugiej strony niejednokrotnie wczuwa się w beskidzką atmosferę; zadomowił się już w miejscowej społeczności na tyle, aby być przez nią akceptowany, dla pozostałych postaci nie jest całkowicie obcy, umiał zdobyć ich zaufanie. Dzięki temu, mimo zachowania pewnego dystansu, zostaje wtajemniczony w niektóre miejscowe historie i opowieści. Jego stosunek do przedstawianego terenu też nie jest obojętny, fascynuje go on poprzez swoją odmienność od rzeczywistości, w której dotychczas żył, a zachodząca powolna przemiana, dostosowywanie się do nowych warunków ustrojowych i w związku z tym odchodzenie od dotychczasowej nieśpiesznej, bliskiej naturze formy egzystencji, rodzi jego opór. Z takim nastawieniem narrator krytycznie odnosi się do objawów postępującej w wyniku przemian komercjalizacji życia.

Stasiuk poszerza perspektywę widzenia świata narratora także przez rekonstruowanie w jego rozmyślaniach dawnej przestrzeni okolicy, ponieważ tym, co fascynuje autora, jest ścieranie się dwóch światów – odchodzącego z napierającym. Dzieje się tak w odniesieniu do zapomnianych cmentarzy, których pozostałości zaświadczały istnienie tu kultury łemkowskiej, o której obecnie przypominają jedynie nieliczne jej ślady. Na podobnej zasadzie przywołana zostaje polana, na której stała cerkiew, ostatnio przeniesiona do pobliskiego skansenu (co symbolicznie potwierdza zachodzące wokół przemiany), ponieważ nastąpiło odwrócenie się bohaterów od życia duchowego i pogrążenie w materialistycznie nastawionej codzienności, w której zdaje się już nie być miejsca na doznania metafizyczne.

Dzięki obranej przez Stasiuka w opowiadaniach konstrukcji narracji, czytelnik zyskuje podwójną perspektywę postrzegania świata przedstawionego – narratora i postaci. Bohaterowie skupieni są na własnych działaniach, ale także są obserwowani przez narratora, który albo pozostaje tylko sprawozdawcą ich poczynań, albo staje się ich interpretatorem. A biorąc

pod uwagę zakres czynionych przez narratora obserwacji, Grażyna Borkowska słusznie zauważa, że: „Stasiuka pociąga istnienie marginalne, zbędne, funkcjonalne, takie, które nabiera sensu pod wpływem skierowanego nań spojrzenia tej jednej jedynej pary oczu – widza, spektatora [...]”⁹.

Obraz przestrzeni fizycznej świata przedstawionego opowiadań wynika z położenia geograficznego, z bliskości gór, co formuje przyrodę i bohaterów, wykształca naturalne więzi człowieka z przyrodą. Prości, twardzi bohaterowie opowiadań są ukształtowani przez surowe warunki, w jakich żyją. Równie istotna jest przestrzeń mentalna, odnosząca się do sposobu postrzegania świata przez narratora oraz bohaterów, wiążąca się z przestrzenią cywilizacji, formami życia społecznego i świadomością kulturową¹⁰. Występują tu zatem dwa rodzaje przestrzeni, które Michał Głowiński określa jako przestrzeń ogarniającą, czyli panującą nad człowiekiem oraz przestrzeń ogarnianą, która jest mu podporządkowana; bądź też jako przestrzeń rzeczywistą, fizyczną: „którą tak czy owak porządkuję, i przestrzeń, którą wprowadzam w pewien myślowy porządek, której nadaję różne sensory, w której dostrzegam coś więcej, niż układ elementów ściśle wymierzalnych”¹¹. U Stasiuka ta druga przestrzeń staje się równie istotna jak pierwsza, ale odwołuje się do niej głównie narrator, ponieważ mentalne modelowanie przestrzeni jest tu jednym z aspektów rozumienia rzeczywistości¹².

Zainteresowanie narratora najbliższą okolicą, mikroświatem, stanowi rys specyficzny pisarstwa Stasiuka. Prozaik ukazuje banalną codzienność egzystencji poprzez opis powszednich, powtarzalnych od lat czynności postaci (jak niemal rytualne wędrówki Pawła czy opowieści snute przez Kruka) oraz opis przedmiotów z ich otoczenia, rzeczy codziennego użytku oraz domostw. Nierzadko czyni to z reporterską drobiazgowością, ale potrafi też połączyć ją z posługiwaniem się skrótem myślowym, z metaforą godną formy lirycznej. Skierowanie uwagi na detal przedstawiający charakter budowli, zjawiska lub postaci jest jednym z charakterystycznych zabiegów pisarza, oddających jego sposób postrzegania rzeczywistości, budujących styl wypowiedzi. Wykorzystuje także Stasiuk enumeracyjny tok opisu, stanowiący swoiste sprawozdanie, będące realizacją skrótownego, a zarazem jak najpełniejszego znaczeniowo zapoznania czytelnika z moż-

⁹ G. Borkowska, *Skrzypek z Abony*, [w:] *Co dalej literaturo...*, s. 232.

¹⁰ W ten sposób pojmuje ją Bożena Tokarz. Por. B. Tokarz, *Ogrody transwersalne (przyczynek do tematu)*, [w:] *Przestrzeń ogrodu, przestrzeń kultury*, red. G. Gazda, M. Gołąb, Kraków 2008, s. 17.

¹¹ M. Głowiński, *Przestrzenne tematy i wariacje*, [w:] *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992, s. 196.

¹² Ewa Krawiecka mówi o przestrzeni anizotropowej oraz antropocentrycznej, łączącej się ze sposobem postrzegania i waloryzowania rzeczywistości. Por. E. Krawiecka, *Apokalipsa według Michaiła Bułhakowa. Przestrzeń i symbolika „Mistrza i Małgorzaty”*, Poznań 2008, s. 58-59.

liwie największą ilością szczegółów, składających się na ukazujący obraz świata. Przykładem jego zastosowania jest lapidarny opis zamieszczony na początku drugiej z *Opowieści galicyjskich*, gdzie autor pisze:

Wiesz jak wiesz. Trzykilometrowy wąż budynków rozsypuje się, pęka, potem scala na powrót w zwartą zabudowę. Beton, drewno, zapadnięte dachy, resztki płotów i żelazne balustrady balkonów tworzą zakalec biedy i tęsknoty za telewizyjnym światem¹³.

Tautologiczne porównanie uzmysławia tu typowość osady dla przedstawianej okolicy, linia budynków metaforycznie odniesiona do kształtu węża wskazuje na nieregularny plan zabudowy, związany zarówno z faliściem ukształtowaniem terenu, jak i brakiem dbałości mieszkańców o estetykę domostw, wynikającą także z ich ubóstwa, co znamionują przywołane elementy degradacji obejścia, a przede wszystkim metafora „zakalca” poświadczającego stałość, nieodmienność słabej kondycji ekonomicznej postaci, która w naturalny sposób wywołuje w nich tęsknotę za dostatnią egzystencją, jaką mają ich obraz filmowy, oglądany w telewizji. Wyraźnie zarysowuje się zatem rozdział między poziomem egzystencji a żywionymi marzeniami, które pozostaną niezrealizowane.

Chociaż dotychczasowe bytowanie beskidzkiej prowincji nie przystaje do obrazu idealnej krainy ładu i dostatku, Stasiuk w obrazowaniu świata przedstawionego potrafi nawiązać do mitu arkadyjskiego. Czyni to na zasadzie odwołania do wcześniejszej samowystarczalności okolicy, do zamknięcia jej we własnym kręgu, co było przyczyną niedostrzegania w zasadzie niedostatku przez jej mieszkańców. Symptomatyczne bowiem jest, że to narrator zwraca uwagę na rzeczy ów niedostatek poświadczające, noszące ślady użytkowania, na porzucone na śmietniskach stare garnki i inne wysłużone, sfatygowane przedmioty gospodarcze, które spełniły już swoje zadanie i zostały porzucone, lub jak traktor Józka, przechodzą nieustanne renowacje, aby w ogóle były zdadne do użytku. Rzadko zdarza się, żeby tego typu spostrzeżeń dokonywał bohater, jak dzieje się to w przypadku Grześka:

...Albo te wszystkie niepotrzebne już rzeczy, które leżą za chałupami w pokrzywach, te garnki emaliowane po wierzchu na niebiesko, w środku białe, a pomiędzy warstwami kolorów już tylko rdza zmieszana z cząsteczkami tysiąca obiadów [...]. Albo te tandetne wielkie budziki, których nikt nie chciał naprawiać, i wewnątrz ich mosiężnych mechanizmów leżały się białe pędy perzu, pnące się ku światłu przez strzaskane szkiełko i cyferblat [...].

¹³ A. Stasiuk, *Władek*, [w:] *Opowieści galicyjskie*, s. 12.

Albo resztki łańcuchów po umarłych ze starości psach, zetlałe ogniwa, lekkie i mineralne jak biczyki z piasku, nie do odróżnienia od rudawych grudek ziemi, skąd kiedyś je wydobyto razem z całą resztą świata, który teraz wolno i niezauważalnie kończy swój doskonały i pełny obrót. I okruchy innych spracowanych maszyn też tam są [...] ¹⁴.

Skupienie uwagi narratora na detalach codzienności, czasem też zastosowanie do ich opisu tonacji lirycznej, a nawet podniosłej, zbliża utwory Stasiuka do poetyki Mirona Białoszewskiego, pojawia się tu bowiem w opisie zabieg podniesienia *profanum* do rangi *sacrum*. Taka podniosła metaforyka występuje w opisie wędrownego, rozkładanego kramu Heńka handlującego niedrogimi, a także używanymi ubraniami: „Zamknął skrzydła swojego ołtarza” ¹⁵.

Zmiany zachodzące w świecie przedstawionym ukazywane są w opowiadaniach pisarza nie tylko przez opis wybranych miejsc, lecz i losów ludzkich. Dzieje sprzętów oraz bohaterów pozostają jednak ściśle powiązane. Bohaterowie mierzą się z rozpadem dotychczasowego porządku społecznego, w którym żyli od wielu lat, który wydawał się im niewzruszony i porządkował całą ich egzystencję. Dla mieszkańców przemiany są skutkiem upadku PGR-u. Jego likwidacja nie tylko spowodowała pogorszenie warunków bytu, lecz przede wszystkim stanowiła dla pracowników wstrząs psychiczny. Bohaterowie muszą odnaleźć swoje miejsce w nowych warunkach, w jakich przyszło im żyć. Większość z nich doświadcza jednak niepowodzenia. Odzwierciedleniem tego momentu przejścia i zmagania się postaci staje się wysłużony popegeerowski traktor, który samodzielnie naprawia Józek, aby móc utrzymać się z wynajmowania się do prac w polu. Proces degradacji materialnej sprzętu postępuje wraz ze stopniowym upadkiem bohatera. Narrator kilkakrotnie opatruje zdezelowany pojazd epitetem „ostatni”, czyniąc z tego charakterystycznego narzędzia pracy symbol odchodzącego świata.

Przemysław Czapliński zwracając uwagę na sposób wypowiedzi pisarza mówi, że Stasiuk: „Stwarza więc statyczny obraz zderzenia epok, ontologicznej klęski, jaką galicyjski beczas ponosi w starciu z historią”, dodaje też, że:

Przewrotność Stasiuka polega na opisanu okresu po 1989 roku w Bieszczadach językiem historii biblijnej – poprzez metaforę potopu i narodzin

¹⁴ A. Stasiuk, *Grzesiek*, [w:] *Zima*, s. 25.

¹⁵ A. Stasiuk, *Paris-London-New York*, [w:] *Zima*, s. 35.

nowego świata, zderzenia bieszczadzkiego bezczasu z chwilą kolejnego stworzenia świata¹⁶.

Znamiennym objawem przemian społecznych jest w *Opowieściach galicyjskich* zestawienie przez Stasiuka dwóch całkowicie odmiennych obiektów architektonicznych: kiosku oraz cerkwi, czy raczej wspomnienia o niej. Podczas gdy kiosk przeżywa okres rozkwitu, to cerkiew znika z lokalnego krajobrazu przeniesiona do skansenu. Zostaje zatem symbolicznie wyłączona z porządku życia teraźniejszego, odsunięta od niego w przeszłość do miejsca pełniącego funkcję muzeum dla obiektów budowlanych, które wydają się już niepotrzebne w aktualnie dziejącej się ludzkiej egzystencji. Obiekty te reprezentują dwie sfery życia ludzkiego, których relacje, jak wyraźnie sugeruje narrator, uległy zachwianiu. Równowaga pomiędzy nimi została zakłócona na rzecz sfery materialnej, która nachalną reklamą i krzykliwym blichtrzem opakowań zaczęła przesłaniać postaciom sferę duchową.

Stasiuk sugestywnie oddaje przejście między dwiema epokami poprzez zestawienie barw w opisie kiosku, sygnalizuje zmierzch jednej i narodziny drugiej:

We wsi stał kiosk. Gdy w okolicy urzędował komunizm, ten największy szafarz szarości, buda wyglądała jak brudne akwarium, w którym unosiło się kilka szczotek do zębów, trzy rodzaje papierosów i biała znudzona twarz sprzedawczyni. [...]

A teraz wygląda to tak, jakby kolejne stworzenie świata nie odbywało się w czasie i przestrzeni, ale w dziedzinie barw. Ta witryna jest najbarwniejszym miejscem w promieniu piętnastu kilometrów. Stare kobiety przystają, żeby popatrzeć, a w ich ciemnych, zapadniętych oczach zapalają się żółcie, lazur, siedem odmian czerwieni, złoto, srebro, błękit, zieleń, jakiej mieszkając tutaj przez lat siedemdziesiąt nigdy nie oglądały. Wody potopu ustępują, ostatni sekretarze zostali zatopieni albo umknęli, zło wygubione, a na niebie wschodzi nowa tęcza, znak pojednania. Stare kobiety stoją jak zwierzęta wypuszczone z arki i oglądają znaki najnowszego przymierza. Pejaż nigdy nie budził takiego zainteresowania. Jakby to stare dzieło Boga wyblakło, jakby deszcze, śniegi i cierpienie starły z niego całą farbę, czyniąc go przezroczywym.

Tęcza witryny wysyła twarde, zdecydowane światło, w którym unoszą się zakłęcia w niezrozumiałym języku. Kolor biały – Similac Isomil – to czystość, radość, niewinność i wieczna chwała, to barwa szat Chrystusa na górze Tabor, to bisior ze świątyni Salomona. Niebieski – Blue Ocean Dezodorant – to kolor Matki Boskiej, firmamentu i tak jak biel znaczy nieskazitelną. Czerwień – Fort Moka Desert – to kolor Ducha Świętego, który

¹⁶ P. Czaplinski, *Opowieść o potopie i dobrym upiorze*, „Ex Libris” 1996, nr 89, s. 7.

wznieca ogień miłości i zjawia się w postaci ognistych języków, to także kolor Męki Pańskiej, krzyża i tych wszystkich, którzy drogą wiary szli aż po przelanie krwi. [...]. Zielień – Fa Fresh Creme and Soap – to kolor nadziei, bo szmaragdowa tęcza w Apokalipsie pojawia się na znak miłosierdzia Sądu¹⁷.

Szarość odzwierciedla zatem trudy egzystencji czasów PRL-u, natomiast feeria jaskrawych, mocnych barw sygnalizuje pojawienie się świata kapitalistycznej gospodarki z jego przesyleniem rynku towarami i nastawieniem na kultywowanie konsumpcji. Kolor przypisany do eksponowanych w witrynie sklepiku produktów przestaje wiązać się tylko z określeniem odcienia barwy, staje się tu ściśle zespolony z artykułem, zostaje niemal przywłaszczony przez wymieniane marki, przypisany do nich. Jego intensywność, nasycenie sprawia, że towar przyciąga wzrok, nie można go ominąć, nie dostrzec, stara się zwrócić na siebie uwagę w napastliwy, nieznośny sposób. Poprzez ten opis oddaje Stasiuk atmosferę nowych czasów, których charakterystyczną cechą stała się agresywna reklama, na którą postaci nie są przygotowane¹⁸. Jednak, co charakterystyczne, w epitetach, jakimi opatruje produkty narrator, dominują asocjacje mieszczące się w dotychczasowej skali pojęć, do których przywykli bohaterowie. Dlatego barwa biała kojarzy się tradycyjnie z czystością i niewinnością, a czerwień z miłością lub cierpieniem. Wymieniając kolorystykę nowej epoki narrator stosuje zatem pasmo skojarzeń funkcjonujących w dawnej, sygnalizując tym samym moc przyzwyczajzeń kulturowych, które zostają wykorzystane do opisu nowej rzeczywistości.

Jednak nowe produkty oferowane w kiosku bądź w karczmie należą do sfery *profanum*. Poprzez opis witryny kiosku Stasiuk zdołał uchwycić zjawisko rodzącego się pragnienia posiadania wielu wciąż nowych, choć niekoniecznie potrzebnych, rzeczy materialnych, cechę tu wcześniej niespotykaną. Rodzi to, niestety, ludzkie emocje o nacechowaniu negatywnym. Miejsce po dawnej cerkwi, symbolizujące porządek świata odchodzący w przeszłość, stanowi natomiast dla starszych mieszkańców (ale i narratora) *sacrum*, które wzbudza wyższe odczucia. Cerkiew została jednak przeniesiona do pobliskiego skansenu. Pozostała po niej pustka, nie tylko

¹⁷ A. Stasiuk, *Władek...*, s. 14.

¹⁸ Nie wszyscy bohaterowie orientują się w specyfice nowego dla nich zjawiska reklamy, dlatego bezwiednie jej ulegają. Tymczasem przekazy reklamowe „przede wszystkim kształtują fałszywą, medialną świadomość, zawsze więcej obiecują niż jest to możliwe w rzeczywistości.” Por. M. Ejsmond, B. Kosmalska, *Kultura popularna – dzieci i młodzież w świecie reklamy*, [w:] *Obraz, przestrzeń, popkultura. Inspiracje badawcze w polu pedagogiki społecznej*, red. M. Ejsmond, B. Kosmalska, M. Mendel, Toruń 2009, s. 192.

w sensie fizycznym, także metafizycznym, którą udaje się bohaterom tylko raz przezwyciężyć w zakończeniu tomu, chociaż nie dokonują tego z własnej woli, lecz z przymusu.

O analogicznej wymowie, podobnie kontrastowe, a przez to znaczące zestawienie stosuje Stasiuk odwołując się do wyglądu wnętrz domostw, w których zamieszkują bohaterowie. W opowiadaniu *Władek* konfrontuje charakterystyczne elementy ich wyposażenia. Gromadzone na szafkach opakowania nowych zachodnich produktów zaczynają dominować nad zwyczajowo umieszczanymi dawniej na ścianach obrazami świętych Kościoła katolickiego:

Na kredensach, na telewizorach, na lśniących meblościankach stoją rzędy pustych puszek od piwa Dab, kartony po Maxi Brandy, szeregi pustych opakowań Gold Wiener, Orange Juice, próżne sześciany, których zawartość niekoniecznie została poznana. Tkwią trochę niżej niż zakurzone oleodruki: Święty Józef w kolorze sepii, Matka Boska w spłowiałym błękiecie, czarno-biały Ojciec Święty.

Jedna Maria, jeden Józef, jeden papież, a naprzeciwko taka ilość, taka różnorodność¹⁹.

W zestawieniu tym widoczny jest dysonans między dużą ilością atrakcyjnych opakowań a pojedynczymi wizerunkami świętych oraz między intensywnym nasyceniem barw kartonów czy puszek a subtelnością pastelowych obrazów, których wyblakłe kolory stają się dla narratora metaforycznym sygnałem postępujących przeobrażeń. Delikatne barwy przegrywają bowiem w doznaniach wzrokowych, co uzmysławia odchodzenie w przeszłość dotychczas kultywowanych przez lokalną społeczność obyczajów, które były silnie powiązane z życiem religijnym, duchowym. Atrakcyjność nowych produktów wiąże się dla bohaterów nie tylko z samą ich obecnością (bazującą na uroku nowości), lecz również z feerią barw dotychczas niespotykaną oraz z niedostępnością przekazu treści sygnowanych w obcym, niezrozumiałym języku, co czyni je owianymi magią tajemniczości. Opis jest zatem symbolicznym zderzeniem dawnego z nowym, duchowego z materialnym. Narrator sugeruje swoje negatywne nastawienie do obserwowanych przemian, do skomercjalizowanego świata zagubionego w słabej jakościowo, masowej produkcji, właśnie poprzez wybór opisywanych przedmiotów. Do tej pory niedostępne dla postaci, na zewnątrz przyciągające wzrok połyskiem oraz intensywną kolorystyką opakowania, którymi zachłysnęli się miejscowi, są wewnątrz puste (co opowiadający kilkakrotnie powtarza), a zatem nie niosą ze sobą żadnych wartości.

¹⁹ A. Stasiuk, *Władek...*, s. 16.

W sposobie ukazania świata przedstawionego *Dukla* różni się nieco od *Opowieści galicyjskich*. Postrzeganie miasteczka dokonuje się tu w kontekście odmiennym, niż obserwacja okolicy w pozostałych opowiadaniach, ze względu na sposób prowadzenia narracji. Czołowe miejsce zajmuje opowieść narratora łącząca się z zawężonym polem obserwacji – tytułową miejscowością, jej rynkiem, ratuszem, pałacem, domami, z usunięciem postaci na dalszy plan postrzeganej rzeczywistości, w której są tylko jednym z szeregu elementów. Takie ujęcie przestrzeni wywołuje statykę obrazu, zdającą się sugerować nieprzerwane trwanie w czasie. W *Dukli* prowadzona jest, nie jak w *Opowieściach...*, wędrówka narratora po okolicy, a penetracja nastawiona na spojrzenie w głąb, w której pisarz stara się przeniknąć specyfikę miejsca. Dlatego nie poprzestaje na wnikliwej obserwacji teraźniejszości, bacząc na charakterystyczne jej detale, ale sięga w przeszłość. Zwyczajne, codzienne wydarzenia i pospolite przedmioty oświetla z wielu stron, co wpływa na głębię jego obserwacji, wydobywa szczegóły, które umykają pobieżnemu poznaniu:

[...] gdy próbuję to wszystko opisać, te cebulaste warstwy, które odkładają się w ciele i w głowie, jedna spod drugiej prześwieca jak koszula spod przetartego swetra, jak skóra na tyłku spod zetlałych spodni. Bo teraźniejszość jest najstabsza, najszybciej się niszczy i rozłazi²⁰.

Stasiuk, sięgając w głąb układów przestrzennych, interesuje się nie tylko historią bliską, dotyczącą czasów powojennych oraz przemian okolicy związanych z polityką władz PRL-u, która z jednej strony doprowadziła do opuszczenia wiosek przez osiadłą tu ludność Łemków, a z drugiej do wytworzenia specyficznej miejscowej społeczności skupionej wokół PGR-u. Pobliska architektura skłania go również do refleksji nad historią odleglejszą. Dlatego przywołuje w *Dukli* miejscowy pałac i jego najbardziej znaną właścicielkę, która przyczyniła się do rozkwitu okolicy w XVIII w. – córkę słynnego ministra Augusta III, Brühla, Amalię Mniszchową, postać barwną i kontrowersyjną. U Stasiuka staje się ona symbolem kobiety wykształconej, energicznej, nieprzeciętnej, ale i występnej, intrygantki, niecofającej się przed radykalnymi posunięciami, jeśli miały one służyć budowie potęgi jej rodziny²¹. Rozważania o tej postaci wyzwała w opowiadaniu opis wystawionego żonie przez Jerzego Mniszcha ozdobnego nagrobka z dwukolorowego marmuru, którym zachwyca się narrator w kościele św. Marii Magdaleny. Podziwiając kunszt artysty, wydobywa specyficzne połączenie

²⁰ A. Stasiuk, *Dukla*, Wołowiec 2011, s. 15.

²¹ To jej przypisuje się porwanie żony Szczęsnego Potockiego, Gertrudy Komorowskiej, gdyż Amalia pragnęła ożenić go ze swoją córką.

w nagrobnym pomniku motywu życia i przemijania, któremu podlegają także najmożliwiejsi:

Amalia leży na wznak, ale głowa jej skłania się w prawo, jakby umarła spała. Różowy marmur jej okrycia układa się w kapryśne i żywe draperie. Przypomina wzburzoną pościel. Ta rokokowa śmierć bardzo pachnie buduarem. Niewykluczone, że Amalia pod fałdami kamienia jest ciepła i jej ciało zachowało żywą, jędrną konsystencję, jaką nadaje długi sen. W czarnym sarkofagu, na którym spoczywa figura, jej kości z wolna zamieniają się w samą wieczność, bo w końcu pozostanie przecież tylko kurz, unoszony w międzygwiazdnych przestrzeniach²².

Dzięki tym odwołaniom do przeszłości wymowa opowiadań Stasiuka zyskuje dodatkowy wymiar, ponieważ pomagają one czytelnikowi w uzmysłowieniu sobie, że otoczenie człowieka nie jest ukształtowane na stałe, lecz ulega zmianom na skutek oddziaływania jego oraz sił przyrody. Nieustanny upływ czasu odciska piętno na ludziach, a także na przedmiotach ich otaczających. W takim ujęciu człowiek postrzegany jest jako istnienie jedno z wielu, które ma swój kres, zaś Stasiuk stara się w tomach beskidzkich utrwalić świat odchodzący w przeszłość, który „nie kończy się hukem, ale rdzewieniem”²³.

²² A. Stasiuk, *Dukla...*, s. 21.

²³ A. Stasiuk, *Grzesiek...*, s. 27.

SUMMARY**The condition of the people and things
in selected stories by Andrzej Stasiuk**

Stasiuk places the action of several volumes of stories in the 1990s, which brought political and social changes in Europe and Poland, but above all he is interested in the consequences of historical accidents following changes in the existence of average people. That is why his writing is characterized by a specific sensitivity to detail, the accumulation of which is not merely a random calculation or stylistic mannerism, but plays an important role in the interpretation of the presented world, because by the selection of calculated objects and buildings Stasiuk exposes certain elements of the landscape, in fact, indirectly suggesting to the reader the direction of interpretation. He captures the fate of the characters by describing things that surround them and which elucidated their condition.

Keywords: transformation, mental space, space, detail, periphery.

Słowa kluczowe: Transformacja, przestrzeń mentalna, przestrzeń, detal, peryferie.

Кира Гордович

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

Мотивы и образы в книге Л. Улицкой *Священный мусор*

Книга Л. Улицкой *Священный мусор* построена на автобиографическом материале, но она не воспринимается как последовательные мемуары. В название произведения выведен главный мотив, концепция повествования. Однако трактовку этой стержневой идеи нельзя выразить одной-двумя фразами. Мотив мусора – многозначен и многопланов. Он включает и мир вещей, и характеристики людей, и рассказы о конкретных эпизодах из жизни, и попытки философского осмысления времени. Возведенный в ранг священного, мусор придает дополнительную подсветку повседневности и вполне обыденным вещам.

Смысл анализа – в выявлении тех составляющих в сфере человеческих отношений, которые характеризуют внутренний мир автора, особенности ее исповедальной прозы: принципы связи внутреннего и внешнего, высокого и низкого, материального и духовного.

С самого начала остановимся на слоях смысла понятия «мусор». В бытовом обиходе к мусору обычно относят ненужные, бросовые вещи. Вся книга строится на выяснении значимости, смысловой нагрузке этих вещей, то обнаруженных рядом, то снятых с антресолей (реальных или антресолей памяти).

В контексте произведения к «мусору» могут быть отнесены даже книги, в современном мире превращающиеся «постепенно во вселенский мусор»¹. Мусор – это и отходы, создающие экологические проблемы. Отравляется не только атмосфера, но и мозг: «... как выводить из отравленного мозга эту заразу, этот зловредный грибок, разъедающий каждого в отдельности и всех вместе» (с. 182).

Мусор может быть и показателем времени – мусорные залежи, «обозначающие календарное время с великой точностью» (с. 305).

¹ Л. Улицкая, *Священный мусор*, Москва 2012, с. 13. Далее текст цитируется по этому источнику. Номер страницы указан в скобках после цитаты.

Мир природы хорош и красив исключительно издали, вблизи же бросаются в глаза «отбросы, плесень» (с. 306).

Любой разговор о духовности, о «Духе» сознательно снижается и переводится на тему «вселенской пошлости», «нетленного мусора» (с. 340).

Мотив мусора напрямую связан с темой вещного мира – с окружающими человека мелочами, с мелочами как приметам времени, знаками для памяти. Отметим ряд нюансов в звучании темы, попытаемся определить принципы подхода автора к разговору о вещах, созданных человеком и характеризующих человека.

Книга и начинается с метафоры – рассказа об обувной коробке с «мусорными» вещами – всевозможными «штучками», имеющими ценность лишь для памяти: «... обувная коробка, скорее модель, а может, метафора, описывающая универсальный процесс накопления богатства и последующего от него освобождения» (с. 10).

Из мира вещей выделен шкаф – «свидетель жизни, смерти и любви» пяти поколений семьи автора (с. 111). Не имеющие материальной ценности мелочи из шкафа в работе памяти оказываются принципиально значимыми, именно они устанавливают связь материального и духовного: рыболовный крючок, баночка с притертой крышкой «... Господи, даже прочищалка для трубок, даже машинка для пробивания дырочек!» (с. 112).

Вещный мир совсем не обязательно приземленный. Не случайно параллельно с разговором об окружающих человека вещах речь идет об окружающих людях – все вместе и составляет материальную и духовную стороны жизни. Принято говорить о коллекционировании различных вещей. Улицкая говорит о «коллекционировании» людей – близких, родных, просто знакомых.

Думается, что у автора не было задачи переакцентировки значимости, выяснения и распределения по степени важности тех, на кого, или на что обращено внимание. Об уравнивании можно говорить лишь в том смысле, что и вещи, и окружающие люди – все имеют право на свое место в тексте.

В книге представлен интересный психологический анализ восприятия вещей. Есть вещи «дневные»: «... за день успеваешь примириться с мелкой шершавостью, научаешься обходить торчащие колючие вещи, не ранить свое нескладное тело об острые предметы...» (с. 153). Есть вещи «из сна»: «... как много вымышленных, нарочитых, но сновидчески убедительных вещей мелькает в эту последнюю

минуту, когда ты уже не там и еще не здесь» (с. 155). Есть вещи из детства:

Вещей в раннем детстве было гораздо больше, чем людей. Вещи несли на себе печать принадлежности: бабушкина шляпа с вуалеткой, рубчатые пуговицы на мамином полосатом платье, папины запонки с эмалевым бело-зеленым клювиком ... Люди давно ушли, а их вещи еще живы... (с. 464-465).

Погружение в мир окружающих человека вещей определяет неизбежность соотнесения и сосуществования в этом мире высокого и низкого. Один из примеров – рассказ о муже-художнике, об особенностях его видения: «...единство мира внешнего и внутреннего, растворение границ между этими условными мирами, возникновение того раствора, который содержит в себе птицу, человека, океан, светило» (с. 151).

В разговоре об искусстве и о людях искусства это сопряжение оказывается естественным и органичным, а творческое воображение трактуется как «смазочный материал»: «А что воображение? Фантазия, дым, ложь! Но также смазочный материал, без которого не работает машина технического прогресса и творческого процесса» (с. 170).

Мы постоянно сталкиваемся с сопоставлением заведомо далеких вещей, из совершенно разных сфер. Ценность их определяется не материальной стоимостью и даже не эстетическими параметрами, а связью с внутренним миром владельца, порой – с профессиональными знаниями.

Связь материального и духовного может устанавливаться по внешним признакам. Но это лишь повод для объединения, за которым обнаруживается связь внутренняя. Один из примеров – рассказ о прадеде:

Прадед был часовщиком, но, сдается мне, не великого полета мастер. Хотя первые в жизни часы я получила от него в подарок на Пасху – последнюю Пасху его жизни. Он их собрал из какого-то разрозненного мусора, скругленный прямоугольник тикал, даже время показывал (с. 404).

И опять же – дело не в ценности этих часов, а в связи поколений, часы важны как знак, как «показатель» времени, времени конкретного дня и времени жизни.

Смысл жизни может обретаться и через умение расставаться с вещами. В книге много внимания уделено рассказу о благотворительной деятельности: «... помочь больному и нищему, инвалиду и заключенному – это шанс изменить мир к лучшему, хотя бы в отдельно взятой точке» (с. 335). Расширяется число примеров, обобщается смысл, важный и для автора, и для читателя:

... человек может сделать то, что не может и не умеет ни одна живая тварь, – спасти другого человека. И может просто немного помочь: накормить голодного, облегчить страдания больного. Это так хорошо. Попробуйте, и вы почувствуете, как ваша жизнь наполняется новым смыслом, которого так часто не хватает в нашей суетливой, тяжелой и зачастую удручающей жизни (с. 336).

Одна из главных задач автора – выявление многообразия связей человека и вещи. Вещам (самым незначительным, в том числе) как бы возвращена их значимость, ценность. Особенно – для человеческой памяти. Не вызывает сопротивления ни пестрота персонажей и тем, ни их сопряжение в рамках книги. Однако заглавный образ («священный мусор») не представляется удачным, – поставленные рядом эти понятия-образы опровергают друг друга.

Можно отметить некоторую перегруженность рассуждениями автора, откровенную публицистичность, тем более, что в книгу включена запись некоторых интервью. С другой стороны, главный образ книги позволяет делать подобные объединения разножанровых материалов. В емкости для «мусора» все оказывается рядом, вместе, без выяснения логических и каких-то еще связей.

Раскрывая особенности образной системы книги Улицкой, любопытно вспомнить поэтическую формулу Анны Ахматовой: «Когда б вы знали, из какого сора, растут стихи, не ведая стыда»². Мотив «сора» для Ахматовой важен, с одной стороны, как неожиданный источник будущих образов; с другой – интересен контрастом с итогом, с той нежностью и радостью стиха, у которых может не быть никакой внешней связи с исходным материалом: одуванчиками у забора, запахом дегтя, плесенью на стене. Заведомо «низкое», неэстетичное может рождать высокую поэзию.

Принцип подхода Улицкой совсем другой. Она оживляет, извлекает из тайников памяти сам этот «сор», именно в нем видит непреодолимую ценность. Однако это не означает, что Улицкая уходит от

² А. Ахматова, *Тайны ремесла*, [в:] Тот же, *Стихотворения и поэмы*, Ленинград 1989, с. 330.

решения чисто творческих проблем. В созданной ею системе образов позитивным итогом жизненного опыта утверждается умение проникать за внешнюю оболочку, чувствовать «изнанку текста»: «Главное, наверное, – я научилась читать. Мне стала гораздо яснее изнанка текста, логика повествования, тайна счастливого соседства слов и отчаяние невысказанности»³.

³ Там же, с. 204 - 205.

SUMMARY**Motifs and imagery in L. Ulitskaya's *Sacred Trash***

The motif of trash in L. Ulitskaya's book has multiple meanings. The word 'trash' is usually used for things no longer needed. In the context of this work, objects and people surrounding a person, regardless of the time and material value, acquire a special status – they contain the memory of the past. Near each other and all mixed up, as if in a dustbin, one can find the great and the little, the materialistic and the spiritual. The analysis of the world of objects and relationships allows one to determine what is important for the author and her confessional prose.

Keywords: trash, material, detail, material value, spiritual, memory.

Ключевые слова: мусор, вещи, подробности, материальный, духовный, память.

DOROTA ŻYGADŁO-CZOPNIK
UNIwersytet Wrocławski

„O czym rzeczą rzeczy”, czyli wspomnienia rodzinne w powieści *Zazemie* Jany Šrámkovéj

Literatura czeska w Polsce jest znana i ceniona przez czytelników przede wszystkim dlatego, że odkrywa przed nimi piękno istnienia „szarych murów codzienności” (świadczą o tym dzieła uznanych czeskich pisarzy, m.in. Jaroslava Haška, Karel Čapka, Bohumila Hrabala, Václava Havla i Josefa Škvoreckiego). Cuda, jakie kryją się w zakamarkach szarej codzienności, nie są w stanie umknąć czujnemu spojrzeniu Jany Šrámkovéj, która w uroczy sposób wygrzebuje je ze śmietników zwyczajności i przekuwa w skrzące się humorem i absurdem obrazki. Jana Šrámková, młoda czeska pisarka i publicystka (ur. 1982, Vysoké Mýto), ukończyła Ewangelickie Seminarium Teologiczne w Pradze, studiowała również w Akademii Literackiej Josefa Škvoreckiego, gdzie prowadzi zajęcia z twórczego pisania. Pasjonuje się fotografią. Obecnie mieszka w Pradze. Pisarka jest córką Pavla Černého, znanego w Czechach kaznodziei i teologa kościoła ewangelickiego braci czeskich. Zadebiutowała w 2008 roku „islandzką nowelą” *Gruszkadótti (Hruškadóttir)*, za którą rok później otrzymała prestiżową nagrodę im. Jiříego Orteny. W 2009 roku była dwudziestą drugą laureatką wśród takich autorów, jak: Michal Viewegh, Tereza Boučková, Petr Borkovec, Jaroslav Rudiš, Radek Malý czy Petra Hůlová. Nagrodę założyło w 1986 roku *Kolegium pro podporu nezávislé vědy, umění a vzdělání*, aby oceniać twórczość autorów publikujących w samizdacie. Zdobycie tej nagrody często bywa zapowiedzią kolejnych sukcesów laureatów. Wydała też w 2010 roku książkę dla dzieci *Wędrowanie żaby Filemona (Putování žabáka Filemona)*. Jana Šrámková publikuje recenzje w czasopismach „Respekt” i „A2”, a jej felietony ukazują się w czasopismach „Brána” czy „Život víry”. Wydawnictwo Fra w 2013 roku wydało jej drugą autobiograficzną nowelę *Zazemie (Zázemí)*, która jest opowieścią o przeżywaniu żałoby po śmierci bliskiej osoby. *Zazemie* podzielone jest na krótkie scenki. Wszystkie krążą wokół wspomnień autorki o babci i poszukiwania jej w sobie.

Jakie zatem rzeczy interesują czeską pisarkę w utworze *Zaziemie*? Przede wszystkim autorka zwraca uwagę na rzeczy związane ze sferą codziennych praktyk i doświadczeń. Jana Šrámková chętnie odnosi „wprost” swoją twórczość pisarską do powszechnie jawnej rzeczywistości. Za punkt wyjścia naszych rozważań przyjmijmy zatem kulturę materialną dnia codziennego, na którą składają się przedmioty o zróżnicowanych znaczeniach, funkcjach oraz statusach, za pomocą których tworzona jest, konstytuowana i nieustannie przekształcana idea domu. Jak pisze Jolanta Brach-Czaina: „Podstawę naszego istnienia stanowi codzienność. A że fakt istnienia przeżywamy jako niezwykle ważny, więc ogarnia nas zdumienie, ilekroć uświadamiamy sobie, że upływa ono na drobiazgach”¹. W utworze Šrámkovej pojawia się wątek rzeczy jako jedynych gwarantów istnienia prywatnej sfery życia podmiotu. Już Henri Lefebvre w swoich badaniach tak zwanego życia codziennego zauważył, że: „Codzienność to najbardziej powszechny i najbardziej wyjątkowy stan, najbardziej społeczny i najbardziej zindywidualizowany, najbardziej oczywisty i najbardziej ukryty”².

Przyjmując założenie, że człowiek jest zanurzony w świecie i tworzy świat, jest on także podmiotem doświadczenia, a nie tylko podmiotem poznania. Jeśli tak jest, to jednym z najważniejszych elementów tego doświadczenia jest jego procesualność i perspektywiczność, które pozwalają zawrzeć w sobie różnego rodzaju zdarzenia „przychodzące” do człowieka ze strony rzeczy, ludzi, zdarzeń, ale też tekstów i słów³. Przedmioty przenikają nasz świat całkowicie, tak że ich obecność jest oczywista. Świat, który nas otacza, złożony jest z przedmiotów, a ich wynalazcą, wytwórcą, *homo faber*⁴ i użytkownikiem jest człowiek – producent rzeczy. „Odkąd człowiek uczynił kęs materii artefaktem, na zawsze już poniesie on jego znamię, na zawsze pozostanie rzeczą. Nawet, jeśli jako śmieć wyłączony zostanie z obiegu życia i usunięty w mroczne otchłanie podziemnego świata umarłych”⁵.

Do ukierunkowania rozważań dotyczących bytu i istnienia ku konkretowi egzystencjalnemu prowadzi myśl Heideggera, który zadał jedno z podstawowych pytań z kręgu metafizyki, a mianowicie: „Czym jest rzecz?”⁶. W swoim dziele *Wstęp do metafizyki* chciał uchwycić istnienie w jego istocie i pytał nie tylko, dlaczego „coś” istnieje, ale też, w jaki sposób „coś”, co istnieje, przerywa milczenie bytu i aktywizuje nasze rozumie-

¹ J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Kraków 2006, s. 55.

² Cyt. za: J. Barański, *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*, Kraków 2007, s. 26.

³ Zob. J. Brach-Czaina, op. cit.

⁴ Zob. W.N. Toporow, *Przeźreń i rzecz*, tłum. B. Żyłko, Kraków 2003, s. 99.

⁵ Z. Skrok, *Wymowność rzeczy*, Warszawa 2012, s. 5.

⁶ Zob. M. Heidegger, *Pytanie o rzecz. Przyczynek do Kantowskiej nauki o zasadach transcendentnych*, tłum. J. Mizera, Warszawa 2001, s. 9.

nie. A być może również pomaga nam zrozumieć samych siebie. „Pytanie: Czym jest rzecz? jest pytaniem: Kim jest człowiek?”⁷. Według Heideggera rzecz można opisać w kategoriach „służebności, przydatności, stosowności, dogodności”⁸, bowiem był przekonany, że każda rzecz użytkowa odsyła do posługującej się nią osoby, do jej działań, celów, pragnień. Zdaniem filozofa, na przykład, opozycja człowiek-rzecz dotyczy działania, które wypełnia człowieka, a które niedostępne jest rzeczom. Rzecz jest więc według niego jedynie narzędziem działania, ale sama nie ma swojej istoty.

A jednak przedmiot, z jednej strony stojąc w opozycji do tego, co żywe, z drugiej pozostaje z nim w nieuchronnym związku, jest zdolny do wywierania wpływu na ludzkie działanie. Ludzie to nie rzeczy, ale jednocześnie tam, gdzie nie ma rzeczy, nie ma też tego, co ludzkie⁹. W swojej noweli *Zaziemie* autorka otwiera wymiar, który leży między rzeczą a człowiekiem i sięga poza rzeczy i poza człowieka, bowiem, jak pisze Paulina Abriszewska w artykule *Sznurowadła, zegarki, kamienie. Rzecz w literaturze*: „[...] nawet najbardziej realistyczne dzieło nie jest zwierciadłem świata realnego; żaden opis nie pomieści nieskończonej ilości wrażeń zmysłowych, jakie odbieramy w kontakcie z rzeczywistością”¹⁰.

W tekście Jany Šrámkovéj rzeczy, także rzeczy banalne¹¹, nie zostały sprowadzone do roli szczegółu, nie stanowią jedynie tła dla takich konstrukcji jak akcja czy postać. Zostały wplecione w proces relacji semantycznych wyłaniających inne poziomy znaczenia. Są to rzeczy-symbole, rzeczy-metafory, rzeczy-alegorie. Każdy materialny przedmiot istnieje w świecie tekstu Šrámkovéj na ogół w dwojakiej funkcji – bezpośrednio i metaforycznej¹². Baudrillard rzeczy należące do pierwszej grupy nazywa przedmiotami funkcjonalnymi, drugie – mitologicznymi¹³. W noweli Šrámkovéj zaczęło się od snu głównej bohaterki, dzięki czemu wchodzimy

⁷ Ibidem, s. 221.

⁸ Cyt. za: J. Mydla, *Dlaczego filozofia nie radzi sobie z przeróbką odpadów i śmieci*, „Kultura Współczesna” 2007, nr 4, s. 26.

⁹ Zob. M. Krajewski, *Przedmiot, który uczłowiecza...*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3, s. 43-52.

¹⁰ P. Abriszewska, *Sznurowadła, zegarki, kamienie. Rzecz w literaturze*, [w:] *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa, Olsztyn 2008, s. 320.

¹¹ Zob. A. Sandauer, *Poezja rupieci. Rzecz o M. Białoszewskim*, [w:] idem, *Poeci czterech pokoleń*, Kraków 1977.

¹² Pierwsza określa strukturę działania, w jaką człowiek wpisuje daną rzecz (funkcjonalność) i związana jest ze sferą praktyczną podmiotu. Druga określa strukturę znaczenia (symbolizm) i związana jest ze sferą abstrakcyjną podmiotu. Zob. J. Lotman, *Lalki w systemie kultury*, tłum. P. Ustrzykowski, „Teksty” 1978, nr 6.

¹³ Zob. J. Baudrillard, *Społeczeństwo konsumpcyjne. Jego mity i struktury*, tłum. S. Królak, Warszawa 2006.

w sferę symboliczno-magiczną. „Dziś w nocy przyśniły mi się trzy słowa. Podniebie, przedpiekle i zaziemie. Żadnych obrazów, tylko słowa”¹⁴. Dlatego książkę podzielono na trzy części, z których każda jest odautorską interpretacją tych trzech słów – podniebie, przedpiekle, zaziemie – i ten oryginalny zabieg rzeczywiście ma swoje odbicie w fabule. „Mýto jako nieprzejezdny teren graniczny. [...] tajemne miejsce między światami, podniebie, przedpiekle, zaziemie, dalej nie może jechać nikt, kto nie wysiądzie i nie zgodzi się na jakiś czas tu zostać”¹⁵.

Dworzec w Mýcie, rodzinnym mieście głównej bohaterki-narratorki, jest przestrzenią bezczasu oraz rozliczania się z przeszłością i przygotowania na przyszłość. Być może obcość, zmienność i niepoznanie podniebia, zaziemia i przedpiekla, jako krainy daleko poza wszelkimi znanymi granicami, uruchamia w głównej bohaterce Janie (wnuczce babci Noemi) myślenie o przemijaniu, odchodzeniu, odpowiedzialności i porzuceniu. Autorka powołuje do istnienia miejsce wyjęte z czasu i przestrzeni na podobnej zasadzie, jak przywoływana jest przestrzeń arkadyjska¹⁶, dokonując wspartej na palimpsestowym odsłonięciu śladu imaginacyjnej rekonstrukcji miejsca. Narratorka straciła babcię, która zawsze kojarzyła się z ciepłem, serdecznością, dobrym jedzeniem, czasem na pogaduszki. „Piszę Twoją historię, Babciu. Tak jak mi ją opowiadałaś. I inaczej. [...] Jedyne, co mnie nie opuszcza, to rzeczy”¹⁷. Narratorka-bohaterka *Zaziemia* jawnie „tka” swój tekst jak patchwork: „Po śmierci babci o wiele większa gotowość, by spisać Historię. Zatrzymać. Uchwycić. Zapobiec znikaniu”¹⁸, poruszając się po tajemniczym gruncie pamięci w poszukiwaniu tożsamości. Autorka przywołuje zapamiętane obrazy, miejsca i babcine opowieści, aby uchronić je od zapomnienia i w pełni przeżyć żałobę po nieodżałowanej babuni. „Piszę Historię” – wyznaje w *Zaziemiu* jego narratorka, manifestując jednocześnie swe autorskie kompetencje. Już w początkowych partiach tekstu możemy ją, nawet z imienia, utożsamić z autorką noweli.

Możemy odnieść wrażenie, że ta powieść jest epitafium dla jej bezpowrotnie utraconego dzieciństwa i oazy dziecięcej beztroski, jaką był dom babci – teraz już sprzedany, wyremontowany i całkiem inny. Nie jest mu obcy proces, który przypisałibyśmy organizmom żywym: narodziny, starzenie się i umieranie. Przedmiot wchodzi tu w relację dialektyczną z czło-

¹⁴ J. Šrámková, *Zaziemie*, tłum. W. Girys-Czagowiec, M. Fijałkowski, Warszawa 2014, s. 33.

¹⁵ Ibidem, s. 37.

¹⁶ Zob. A. Bałajewski, *Miasto-palimpsest*, [w:] *Miejsce rzeczywiste. Miejsce wyobrażone. Studia nad kategorią miejsca w przestrzeni*, red. M. Kitowska-Lysiak, E. Wolicka, Lublin 1999, s. 335.

¹⁷ J. Šrámková, op. cit., s. 9.

¹⁸ Ibidem, s. 34.

wiekim, ponieważ funkcja metaforyczna rzeczy przerasta jej funkcję bezpośrednią. Przedmiot nie pełni już tylko roli „rzeczy-która-się-działa”, ale staje się „rzeczą-która-działa”¹⁹. „Na dom składają się ludzie i rzeczy, jest on jednocześnie fragmentem przestrzeni społecznej i fizycznym schronieniem dla domowników oraz należących do nich przedmiotów”²⁰. Dom babci znajdował się w małej, cichej czeskiej miejscowości Vysoké Mýto (w kraju pardubickim we Wschodnich Czechach), niedaleko od głównego placu. Jana Šrámková tak o nim pisała:

Zobaczyć, chociaż plac. Rozległy hektarowy plac w środku tego małego miasta. Radosne, niekończące się przestrzenie bez aut, pośrodku mały kwadratowy parczek ze starymi drzewami, kolorowa fasada malowanych domów, a w nich sklepy. Prywatne sklepiki, mimo wszystkich sieciówek. W zasięgu wzroku kościół, ratusz, poczta, kasa oszczędnościowa. Na przeciwległych stronach dwie cukiernie, wolę tę U Raka. Piekarnia, mięsny, księgarnia. Świat²¹.

Dom w Mýcie to dom rodzinny samej Jany Šrámkovej, który jest również kluczem do jej osobowości oraz kodem losu. Z domem wiążą się kształtujące jej osobowość przeżycia, a jego przestrzeń naznaczona jest autobiograficznymi wspomnieniami²². Pisarka nie przypadkiem sytuuje dom babci blisko głównego placu, ponieważ jest on istotnym – jeśli nie najważniejszym – miejscem dla całego miasta. To po nim spaceruje jak Benjaminowski *flaneur*, przemierzając jak w ekstazie samotnie miejską przestrzeń²³. Spotyka anonimowych przechodniów i w oddali słyszy odbywające się w kościele prawdziwe nabożeństwo. Po śmierci babci bohaterka co wieczór tęskni za tym miastem, w którym nigdy nie mieszkała, i którego już nigdy nie odwiedzi. Miejsce jest końcem pewnej rzeczywistości minionej, bowiem objawia się tu zmierzch pewnych „starych porządków”, które, zgodnie z teorią „kryzysu paradygmatu” Thomasa Kuhna²⁴, ustępują progresowi ludzkiego pochodzenia przez czas. „Idzie do domu babci. Nowi mieszkańcy”²⁵. Dom ma w sobie potencjał do tego, by narodzić się na nowo. Dotychczasowa nawykowa, bezrefleksyjna relacja Jany z domem

¹⁹ Zob. R.F. Muniak, *Personages, czyli antropomorfizacja przedmiotu*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3, s. 144.

²⁰ T. Dant, *Kultura materialna w rzeczywistości społecznej. Wartości, działania, style życia*, tłum. J. Barański, Kraków 2007, s. 73.

²¹ J. Šrámková, op. cit., s. 85.

²² Zob. ibidem.

²³ Zob. W. Benjamin, *O kilku motywach u Baudelaire’a*, tłum. B. Surowska, „Przegląd Humanistyczny” 1970, nr 5, s. 69-84.

²⁴ Zob. T. Kuhn, *Struktura rewolucji naukowych*, tłum. H. Ostromęcka, Warszawa 1968.

²⁵ J. Šrámková, op. cit., s. 38.

babci zmienia swój charakter. Sprzedaż domu i jego remont dokonany przez nowych nabywców zakłóca płynność tej relacji. Bohaterka dopiero teraz zdaje sobie sprawę, jak bardzo ucieleśnione było owo obcowanie z domem w Mýcie. „Remont generalny. Podłogi pomieszczeń rozkopane na głębokość grobu. Zamiast pokoi kratery. Pocieszyć się...”²⁶ Obecnie traci poczucie bezpieczeństwa, a żeby mogła ponownie poczuć się „u siebie”, musiałaby znaleźć się pośród znajomych kształtów („wszystkie skarby babciniego domu, muzeum moich dziecięcych wspomnień”²⁷).

W opowiadaniach Šrámkovej mamy do czynienia ze swoistą symbiozą pomiędzy Janą a domem babci. Wnuczka odczuwa wyraźny dyskomfort zarówno po śmierci babci, jak i po utracie jej domu. Towarzyszy bohaterce poczucie wyobcowania oraz utraty części siebie i zagubienia. Dom jest przedmiotem o wiele trwalszym niż inne artefakty, takie jak garnki, ubrania czy kanapa i, dzięki temu, może dłużej służyć człowiekowi. Sytuacji tej jednak nie można już odtworzyć, ponieważ babcia i dom nie tylko wchodzili ze sobą w pewną relację, ale, jak pisze Tim Edensor, zdawali się tworzyć hybrydalną całość²⁸ („[...] od kiedy babcię przenieśli z jej domu, całkiem się sobie zgubiłyśmy. Nie poznaję jej. Odłupali jej połowę ciała. Czy to jeszcze ona?”²⁹). Dochodzi tu do ekstensji, przedłużenia „ja”³⁰, ponieważ relacja babci z domem nacechowana była osobistym przywiązaniem. Dom jest miejscem materialnej ekspresji jego właścicielki (sprzątanie, gotowanie, uprawianie ogródka). Cała jej indywidualna biografia osadzona była w przedmiotach i meblach, które zbierała i przechowywała. Wszystkie działania Noemi składają się na zjawisko, które Heidegger określa frazą „budowanie jako zamieszkiwanie”³¹, a to stanowi istotną część życia codziennego bohaterki. W wyniku tego powstaje sytuacja, gdy dom-przedmiot staje się istotnym aspektem tożsamości. „Atoli zamieszkiwanie jest *podstawowym rysem* bycia, zgodnie z którym bytują śmiertelni”³² – pisze Heidegger.

Mówiąc o relacjach bohaterki z przedmiotami, należy również zwrócić uwagę na aspekt feminizacji intymnej przestrzeni domowej, która ujawnia się poprzez – wręcz symboliczne – używanie niektórych przedmiotów, realizację pewnych wzorców, estetyzowanie przestrzeni oraz nieustanne

²⁶ Ibidem, s. 38.

²⁷ Ibidem, s. 30.

²⁸ T. Edensor, *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, tłum. A. Sadza, Kraków 2004, s. 141.

²⁹ J. Šrámková, op. cit., s. 24.

³⁰ Zob. E. Hall, *Ukryty wymiar*, tłum. T. Hołówka, Warszawa 2003.

³¹ Zob. M. Heidegger, *Budować-mieszkać-myśleć. Eseje wybrane*, tłum. K. Michalski i in., Warszawa 1997.

³² Zob. ibidem, s. 142.

utrzymywanie opozycji czystość-brud, porządek-bałagan. Jako ilustracja może tu posłużyć zachowanie babci Noemi stale czyszczącej, zmywającej i gotującej. Innymi słowy, na przykładzie relacji postaci z przedmiotami Šrámková ukazuje tradycyjny układ ról społecznych. Przestrzeń domowa jest domeną kobiet.

To, co pozostało po wyjątkowej osobie babci sprowadza się także do niematerialnych wspomnień, zachowanych opowieści Noemi z czasów wojny i przedwojennego dzieciństwa, kiedy przedmioty ginęły jak ludzie i jak oni ulegały zagładzie. Śmierć pewnej cywilizacji jest także śmiercią poranionych, porozrzucanych w bezładzie przedmiotów po wybuchu bomby podczas alianckiego nalotu na Pragę.

Szkoło podziurawiło szafy, a w nich ubrania, pościel, obrusy, wszystko było dziurawe i pełne szkła, jak ja. Gładzę babcie po ręce pełnej blizn, tej lewej, którą chcieli jej amputować [...]. Czuję wewnątrz te drobne odłameczki, nabożna groza, podziw i szacunek, dotykam wojny³³.

Dochodzi tu do aktu uruchomienia martwych rzeczy i zachwiania ich porządkiem oraz funkcją. Przedmioty tkwiące do tej pory bezpiecznie w szafach mieszkania ulegają zniszczeniu. Wszędzie lata szkło i babcia jest pełna szkła, którego odłamki w jej ciele zdają się być krzykiem cierpienia, protestu, świadectwem śmierci i zniszczenia ujawniającego z pełną siłą nie-trwałość człowieka i rzeczy. Podczas wojny są też rzeczy, które przechodzą od jednego właściciela do innego. W tym czasie w mieszkaniu babci Noemi ukrywali się sąsiedzi Żydzi, którzy potem zostali zabrani do transportu. Zostawili w mieszkaniu na praskich Vinohradach mnóstwo rzeczy. Rodzina babci Noemi przedmioty te ocalała i przechowała przez lata ze względu na pamięć o żydowskiej rodzinie Weissów. „Dużo później przyjechali jacyś ich krewni po te rzeczy, większość zabrali, a coś nam zostawili, jako za tę opiekę”³⁴. Po wojnie Noemi zwróciła je żydowskim krewnym.

Jedyny materialny przedmiot, jaki pozostał po babci – zegar z wahadłem wybijający każdą pełną godzinę, odmówił posłuszeństwa i zatrzymał się, jakby nie chcąc przyjąć do wiadomości, że cokolwiek się dzieje, trzeba żyć dalej i odmierzać upływający czas. „Babciny zegar stanął. Umarł przy przeprowadzce na skutek obrażeń wewnętrznych”³⁵. Zegar w opowiadaniu *Zegar z wahadłem* jest nie tylko alegorią czasu, ale zostaje również przez autorkę zauważona jego materialność. To nie tylko abstrakcyjny czas, który symbolizuje zegar, ale ważny jest też on sam jako cenny przedmiot, pa-

³³ J. Šrámková, op. cit., s. 47.

³⁴ Ibidem, s. 94.

³⁵ Ibidem, s. 87.

miętka z domu babci obarczona ciężarem sentymentu. „Swojsko znajomy dźwięk, własny dom w cudzym mieszkaniu”³⁶. Zegar z wahadłem poddany został animizacji lub wręcz antropomorfizacji („cichy szmer rozbrzmiewa w drewnianym ciele”)³⁷, opis jest subiektywny, ponieważ najważniejsza jest tutaj bohaterka i jej stan emocjonalny. W tej scenie dźwięk i widok wahadła zegara ściennego wywołuje w Janie surrealistyczną wizję, w której bohaterka trzyma gołymi rękami serce znajdujące się wewnątrz ciała. „Wiem. Moje najbardziej udane, przezroczyste ja. Jeśli pominąć to małe wyschnięte w środku, jestem tylko własną powierzchnią. Cienkie, bezcielesne serce, jak opuszczona poczwarka”³⁸. Opis stanu bohaterki postrzegamy jako wyraz lęku Jany. Nie można przywrócić dawnego życia. W efekcie opis odsyła nas także do czegoś innego, niż konkretność przywołanego przedmiotu. Rzecz tutaj uplastycznia akcję. Pozwala zapomnieć o swojej materialności i odsyła nas do abstrakcyjnego, niematerialnego zjawiska, pojęcia czasu³⁹. Zegar, jego materialne istnienie, konstrukcja, mechanizm, które uciekają tu w organiczność, są źródłem wyobrażenia Jany o czasie. Zegar, nie będąc częścią cielesności babci Noemi, staje się jednak jej częścią, tworzącą jej tożsamość, jej świat. Zegar-czas to jednocześnie życie i śmierć. Tym samym rzecz staje się tutaj, jak to określa Jacques Derrida *signifiant*, które „wydaje się zacierać lub stawać przezroczyste, tak aby pozwolić pojęciu [*signifié*] uobecnić się”⁴⁰. Zegar jest nie tylko przedmiotem, nie tylko narzędziem, ale i twórcą ludzkich zachowań, to nie tylko alegoria czasu, nie jest pustym *signifiant*. „*Bim-bam, bim-bam, zaklinam bezczas razem z nim. Jest nieugięty*”⁴¹. Zegar staje się twórcą czasu. Staje się samym czasem. Przedmiotem tworzącym tego, który na niego patrzy. Jana Šrámková wskazuje tutaj zarówno na rzecz, jak i poza nią.

Autorka nie podziela przekonania o odrębności świata ludzkiego i świata rzeczy. Nawet drobiazg może przypomnieć Janie historię ocalenia babci Noemi podczas wojny, jej nadzwyczajne umiejętności kulinarne czy siatkę żyłek na nogach, a podobiznę Noemi wnuczka potrafi zauważyć i na twarzy czekoladowego anioła w sklepie i na buźce noworodka⁴². Ubrania babci funkcjonują tu jako ślad czyjejś obecności, czyli właśnie nieobecności. Akt zakładania pończoch przez Janę, to nie znak powrotu do życia, lecz po prostu powrót do świata, który już przeminął. Babcia Noemi nosiła je zawsze

³⁶ Ibidem, s. 89.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem, s. 88-89.

³⁹ Zob. ibidem.

⁴⁰ J. Derrida, *Pozycje*, tłum. A. Dziadek, Bytom 1997, s. 23.

⁴¹ J. Šrámková, op. cit., s. 89.

⁴² Zob. ibidem.

w niedzielę rano, kiedy po wczesnym przygotowaniu obiadu przebierała się do kościoła. „Gdy wejđę do świata nieprzejrzystych pończoch, gdy zacnę lakierować włosy. [...] Już jestem blisko, tylko jeszcze muszę to gruntownie opłakać”⁴³. Spomiędzy przebłysków pamięci wyłaniają się epizody z życia dorosłej Jany: żony, matki, pisarki w jednym.

Młoda literatka dzieli czas między dzieci i intelektualnie stymulujące spotkania z innymi pisarzami (Olgą Tokarczuk, Jáchymem Topolem, Martinem Ryšavým, Petřą Soukupovą). Miotając się między pieluchami, obowiązkami domowymi i zleceniami, które chce i musi wypełnić, szuka chwili na pisanie o babci. Jest w tym wyznaniu coś z zaczarowania przeszłością. Obecny jest tu również otwarty na sacrum prywatności apetyt na bytowanie. Świat rzeczy i ludzi tworzy pełnię bytowania. Każda rzecz jest miarą człowieka. Babcia kochała swoje rzeczy jak siebie samą. Jej stosunek do rzeczy pokazuje, jak traktowała siebie⁴⁴. Noemi znajdowała się pomiędzy, była zawsze gotowa na spotkanie rzeczy, pozwalala, by się z nią mieszały i wkraczały w jej „niby” wolną przestrzeń. Rzeczy dawały jej zakotwiczenie w codzienności. „Dom jak labirynt. Jak ucichła nad ranem džungla z nieruchomymi kaskadami ciężkich lian, grząskim terenem, girlandami monstrealnych kwiatów i licznymi pułapkami dla nieobeznanych. I Ty pośrodku jak szaman. Wyrafinowany koordynator swojego skomplikowanego świata”⁴⁵. Znajdujące się w domu rzeczy są istotą trwania i składają się na wciąż niedościgłe sacrum prywatności. W nich odsłania się znikomość i nieskończoność. Bohaterka w banalnej codzienności potrafi dostrzec przejaw niecodzienności. Jana dom babci postrzegała nie tylko jako miejsce, ale też pewien stan umysłu. Noemi swym działaniem przemieniała go jakby w sakralne obszary światła. „Projektując klimat wnętrza, projektujemy sposób życia – nastrojeenie, przez pryzmat którego doświadczany jest otaczający nas świat”⁴⁶. Jana będąc dzieckiem była przyjaciółką i wielbicieleką rzeczy w domu babci, uwodziły ją i olśniewały, podziwiała je i tęskniła za nimi. Ich kształt, fakturę, zapach zapamiętała na zawsze i jeszcze dziś, gdy jest już starsza i coraz mniej interesują ją rzeczy, przychodzą do niej wspomnienia tamtych pierwszych euforycznych spotkań. „Tym, co tworzy więzi, co znajduje się między nami sklejjając nas w całość, to rzeczy”⁴⁷. Punktem wyjścia dla snucia opowieści staje się dla Jany często obiekt zwy-

⁴³ Ibidem, s. 62.

⁴⁴ Zob. ibidem.

⁴⁵ Ibidem, s. 11.

⁴⁶ M. Napiórkowski, *Kilka uwag o projektowaniu wnętrza*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3, s. 186.

⁴⁷ K. Abriszewski, *Rzeczy w kontekście Teorii Aktora-Sieci*, [w:] *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa, Olsztyn 2008, s. 113.

czajny i na pozór pozbawiony wagi detal (kanapa, stare poduszki, rower, wiaderko na spinacze do bielizny, popiersie Komeńskiego, lustro, miasto). „Szopy pełne starych poduszek na krzesła, rowerów, które nie jeżdżą, zardzewiałych pił ramowych – to wszystko byłaś Ty”⁴⁸.

W książce napotykamy obrazy groteskowe i zaprawione autoironią, miejscami surrealistyczne, a przy tym poetycko-oniryczne. Jana, co krok potyka się o przypływającą do niej z dnia powszedniego metafizykę codzienności. Wiele ze spostrzeżeń wywoływanych jest przez zaskakujące skojarzenia, jak choćby to ze sklepowym czekoladowym aniołkiem, który ma podobną do babci twarz. Jana obdarzona jest umiejętnością nadwrażliwego postrzegania świata. Znajomy towar – przedmiot anonimowy, jednorazowy, pusty i zbędny, ponętnie spoglądający na bohaterkę ze sklepowej witryny ulega – u Šrámkovéj osobliwej metamorfozie. Anioły mają swą pozamaterialną wartość i ponadludzką powagę.

Wokół kostek anioła zamiast tradycyjnego *Gloria in excelsis Deo* biegnie napis *Milk chocolate*, a spowijającą go skromnie koszulkę przytrzymuje na plecach nalepka z kodem kreskowym. Być może jest to brak szacunku, ale nie da się zaprzeczyć – ma twarz babci Noemi⁴⁹.

Artystka wskazuje tym samym na delikatną różnicę między „tym, co istnieje” a „tym, co rzeczywiście istnieje”. Motyw wzruszający – autorka kupuje bowiem kolejne aniołki, żeby przypominały jej babcię, a te następnie zjada jej mąż, niepoprawny łasuch. „Mąż mi podjada babcie, a ja je dokupuję”⁵⁰. Stają się one widowym znakiem świata realnego, ale też niewidzialnego, a poprzez swoje istnienie umożliwiają Janie podróżowanie w tamte pozaziemskie rejony. Ilustruje to proces interakcji z przedmiotem poprzez jego personifikację⁵¹. Rzeczy często stają się tutaj nosicielami myśli, wzbudzają je, towarzyszą im i stają się nimi. Wspomnienia Jany uruchamiają się dzięki spotkaniom z rzeczami. Ta zależność jest jednocześnie i przypadkowa, i głęboka. Posiadają w sobie znamię transcendencji, są z tego świata, ale wychylają się na tamten świat. Niestety, któregoś dnia zapas czekoladowych figurek w sklepie się kończy.

Babcia była kobietą czynu, która żyła wśród rzeczy. Nie potrzebowała żadnych dowodów, że jej życie jest dobre. „Jak wtedy, kiedy przeszywałaś firranki. Albo malowałaś, tapetowałaś, cokolwiek. Sama odsuwałaś wszystkie

⁴⁸ J. Šrámková, op. cit., s. 25.

⁴⁹ Ibidem, s. 22.

⁵⁰ Ibidem, s. 23.

⁵¹ Zob. M. Krajewski, *W stronę socjologii przedmiotów*, [w:] *W cywilizacji konsumpcyjnej*, red. M. Golka, Poznań 2004.

meble, związałaś dywany”⁵². W całym życiu Noemi najbardziej pomocnymi i najmniej kapryśnymi towarzyszami były właśnie rzeczy, ale nie pozostawały jej uległe. One również miały swoje życie i swoją moc. Skutecznie na nią wpływały, formowały i określały. Decydowały o jakości jej życia i myślenia, ale też pomnażały i rozwijały jej człowieczeństwo. Babci nie określała więc używane przez nią dobra materialne, ale raczej relacje, które łączą ją z tymi dobrami, relacje, które przekształcają rzeczy w przedmioty⁵³. Między Noemi a rzeczami istniała wzajemna współpraca i równowaga, ponieważ nie była ona jedynie dodatkiem do rzeczy. Posiadanie ich nie wiązało się z potrzebą prestiżu, ale, jak pisze Maciej Żakowski w artykule *Życie społeczne przedmiotów w kulturze popularnej*, można tu mówić o narzędziach indywidualizacji, które pozwalają na jednostkowe doświadczanie (już za pośredniczonego) świata⁵⁴.

Pewność babcinych ruchów. Życie ściśle wymierzone współrzędnymi domu, rozmieszczeniem kuchennego blatu, długością kabla odkurzacza, szlakiem chwastów na grządkach, szyfrem dziurek w kartach komputerowych w biurze Karosy. Orientacyjne punkty miasta: rzeźnik, piekarnia, warzywniak. Potencjał życiowy zgrabnie zawinięty w struclę, wtłoczony w sosy i dzemy, latem zakwitający najpiękniejszymi różami na ulicy⁵⁵.

W analizowanym fragmencie zaciera się granica między człowiekiem a rzeczami, między podmiotem a przedmiotem. Ciało bohaterki opisywane jest jako przynależące do tej samej rzeczywistości, co otaczające ją obiekty. Człowiek i rzeczy wydają się elementami tego samego porządku. Granica między dwoma światami staje się niejednoznaczna. Ciało nie jest wpisane we wnętrze przedrefleksyjnie, lecz świadomie. Noemi żyjąc wśród przedmiotów działa na swe otoczenie, działa poprzez przedmioty w sposób przede wszystkim cielesny. Wnosi wręcz pomiędzy przedmioty swoje ciało. Rzecz wymaga tutaj ciała i, na odwrót, ciało wymaga rzeczy⁵⁶. Dla babci Noemi jej dom, ogród, znajoma ulica czy ubranie były czymś nieskończenie więcej, nieskończenie lepiej znajomym, niemal w każdej rzeczy znajdowała coś ludzkiego i pozostawała z nimi w serdecznym, zmysłowym i cie-

⁵² J. Šrámková, op. cit., s. 10.

⁵³ Zob. M. Krajewski, *Ludzie i przedmioty – relacje i motywy przewodnie*, [w:] *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności...*, s. 131-150.

⁵⁴ Zob. M. Żakowski, *Życie społeczne przedmiotów w kulturze popularnej*, [w:] *Gadżety popkultury. Społeczne życie przedmiotów*, red. W. Godzic, M. Żakowski, Warszawa 2007, s. 7-16.

⁵⁵ J. Šrámková, op. cit., s. 114.

⁵⁶ Zob. M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, tłum. S. Cichowicz, Gdańsk 1996.

lesnym związku⁵⁷. „Rzeczy stanowią w ten sposób archiwum zmysłowych, cielesnych użyć, archiwum poszukującego podmiotu”⁵⁸. Rzeczy-mówiące w domu babci, każda na swój sposób komunikowały o pewnym stylu życia i o pewnym rodzaju ludzkiego świata pełnego spokoju, ciepła i bezpieczeństwa. „Decydując, jaki będzie świat wokół nas – decydujemy, jacy będziemy my sami w świecie”⁵⁹. Kiedy nadszedł jej czas, to wszystko, co łączyło ją z rzeczami pozostawiła po tej stronie. Rzeczy wyrażają babci nieobecność i nieistnienie.

[...] w zeszłym roku w Boże Narodzenie przyjechaliśmy na pogrzeb, weszliśmy do jej pustego mieszkania, a pod oknem na podłodze stało pięć identycznych świątecznie opakowanych słoików miodu podpisanych imionami wnucząt. Prezenty post mortem. Wiozłam swój do domu z poczuciem, że kradnę. Na myśl o słodkim pod wieczkiem zakręciło mi się w żołądku⁶⁰.

Ale nawet te banalne słoiki z miodem, które pełnią funkcję przedmiotów-prezentów, mają swą wielką wartość. To właśnie one mają jedyną możliwość, by ponieść pamięć o babci i jej istnieniu. Ten akt obdarowywania kreuje nową wartość⁶¹. Rzecz, jej najwierniejszy towarzysz i powiernik, świadek tego, że istniała. Zawsze bardzo silne uczucia wzbudzają rzeczy, z którymi uporać się musimy po śmierci bliskich nam osób, bo „zostają po nich buty i telefon głuchy”⁶². Dlatego przedmioty pozostawione przez bliskich zmarłych mogą w tej sytuacji uzyskiwać znaczenie symboliczne.

Przeszłość odzwierciedla się bowiem praktycznie w każdym przedmiocie i zjawisku, które trwa do dziś. W konsekwencji nośnikiem pamięci o przeszłości, przynajmniej potencjalnym jest dosłownie wszystko⁶³.

Upływ czasu i ograniczoność czasu wyrażają zarówno trumny, pomniki, jak i przygotowany przez babcię Noemi gulasz dla tych, którzy będą ją wspominać przy wspólnym posiłku. „Pogrzebowy gulasz, ostatnie wołowe namaszczenie, requiem z goleni zagęszczone chlebem”⁶⁴. W noweli Śrąmkowej rzeczy najprostsze, jak żółta kanapa, pończochy babci, cyrkiel, paty-

⁵⁷ Zob. J. Šrámková, op. cit.

⁵⁸ T. Rakowski, *Przemiany, przesunięcia, przedmioty przejściowe. Antropologia rzeczy*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3, s. 65.

⁵⁹ M. Napiórkowski, op. cit., s. 185.

⁶⁰ J. Šrámková, op. cit., s. 68.

⁶¹ Zob. M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, tłum. T. Komendant, Gdańsk 2000, s. 256.

⁶² Cyt. za: M. Czapięga, *Cóż po parasolniku w czasach gadżetów?*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3, 163.

⁶³ M. Kula, *Nośniki pamięci historycznej*, Warszawa 2002, s. 7-8.

⁶⁴ J. Šrámková, op. cit., s. 76-77.

ki, pióro, bożonarodzeniowa choinka, najlepiej materializują odwieczność. „[...] bo właśnie to pióro łączy świat za oczami ze światem przed oczami, z całego swojego snu jedynie to pióro mam naprawdę, tylko to pióro i odpowiednie współrzędne geograficzne [...]”⁶⁵.

Rzeczy te pomagają bohaterce zakotwiczyć w przeszłości, sprawiają, że lepiej znosi teraźniejszość, dzięki nim rozumie, skąd przychodzi i jaką ma historię⁶⁶. Rzeczy nabrzmiałe treścią i sensem same muszą być zakotwiczone w przeszłości, muszą mieć swoją historię, jakąś własną opowieść. Nie pasuje do nich żadna klasyfikacja. Same tytuły poszczególnych opowiadań sygnalizują, że mowa tu będzie o różnych pod względem kształtu, formy i przeznaczenia rzeczach, jak: *Dom, Karmnik, Pociąg, Berliński zeszyt, Cyrkiel, Pończochy, Choinka, Zegar z wahadłem, Plecionka, Plac, Torty, Patyk, Nieruchomość*. Mamy tu bowiem rzeczy do dotykania, do oglądania, które mogą się poruszać, i rzeczy nieruchome. Šrámková przypisuje ogromną wartość poznawczą rzeczom mało wartościowym, tandetnym, potrawom czy prozaicznym przedmiotom codziennego użytku. Bohaterki Šrámkowej nie tylko przypisują przedmiotom ogromne znaczenie, lecz także „wyłuskują” z nich fragmenty życia. Ukazanie tego, czego nie ma, staje się możliwe poprzez pokazanie tego, co jest – drobiazgów, pamiątek czy śladów zużycia na przedmiotach codziennego użytku⁶⁷. W przywołanym utworze czeskiej pisarki młodego pokolenia rola rzeczy ujawnia się nie tylko w narracji, ale przede wszystkim w stosunku postaci do nich. W świecie babci Noemi „rzeczy są poskładanymi wypowiedziami”⁶⁸, a jej wnuczka próbuje przechwycić idee w nich ukryte, misternie wplecione w życie babci godzina po godzinie, gest po geście.

⁶⁵ Ibidem, s. 74.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Zob. J. Jarzębski, *Pamięć rzeczy* (cz. 1-2), „Arkusz” 2002, nr 3 (cz. 1) i nr 4 (cz. 2). Referat wygłoszony w Udine w listopadzie 2001 r. na międzynarodowej sesji „Cinque letterature oggi”.

⁶⁸ Zob. R.-P. Droit, *51 zabaw (z) rzeczami. Doświadczenie rzeczywistości*, tłum. E. Urscheler, Gdańsk 2005, s. 14.

SUMMARY

**“What are the things talking about”, or the family memories
in Jana Šrámková’s novel *Zázemí***

Jana Šrámková, the young Czech writer and journalist (b. 1982 in Vysoké Mýto), published her second biographical novel, *Zázemí*, in 2013. It is a story about experiencing grief after the death of a close person. *Zázemí* is divided into short scenes. All of them orbit around the author’s memories of her grandmother and the search for her in herself. In the world of grandmother Noemi, “things are made of put together utterances”, and her granddaughter makes the effort to catch the meaning hidden in them, subtly interwoven in grandmother’s life hour after hour, gesture by gesture. The scenes’ titles themselves signal that things, varying in their shape, form and purpose, are the subject: *House, Bird Feeder, Train, Berlin Notebook, Calipers, Stockings, Christmas Tree, Pendulum Clock, Plait, Torts, Stick, Property*. We have here things that we can touch, observe, which can move or that are motionless. The author is not partial to the idea of separation between the world of humans and the world of things. In Jana Šrámková’s text the things, even the very trivial ones, were not made into bare details, they are not just a background for such constructions as action or character. They were interwoven into the semantic relations revealing other levels of meaning. They are the things-symbols, things-metaphors, things-allegories. Šrámková attaches a great cognitive value to things of little value, even shoddy, or to meals and other prosaic, everyday items. The whole book is in some ways a praise of things, of that which is voiceless, motionless and mindless.

Keywords: Czech literature, autobiography, memory, family, thing.

Słowa kluczowe: literatura czeska, autobiografia, wspomnienie, rodzina, rzecz.

MONIKA KNUROWSKA

UNIwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Świat rzeczy w zbiorze opowiadań Asara Eppela *Trawiasta ulica*

Tłumacz i prozaik Asar Eppel urodził się 11 stycznia 1935 roku w Moskwie. W Polsce znany jest dzięki przekładom na język rosyjski twórczości Wisławy Szymborskiej, Leopolda Staffa, Juliana Tuwima, Bruno Schulza, Henryka Sienkiewicza (*Ogniem i mieczem*), tomu poezji Jana Pawła II. Jako prozaik zadebiutował późno; pierwsze jego opowiadanie pojawiło się w 1990 roku w almanachu „Apriel”. Wkrótce potem zostały opublikowane dwa tomy opowiadań: *Trawiasta ulica* (*Травяная улица*) w 1994 roku i *Шампиньон моей жизни* (*Pieczarka mojego życia*) w 1996. Kolejny zbiór opowiadań Eppela – *Дробленный сатана* (*Rozkruszony szatan*) – ukazał się w 2001 roku, a w roku 2010, dwa lata przed śmiercią pisarza, został wydany tom *Латунная луна* (*Mosiężny księżyc*). Warto wspomnieć, że związki pisarza z Polską posiadały nie tylko zawodowy, ale i prywatny charakter. Dziadkowie Eppela, Piessa i Majer Waksmanowie, byli przed wojną właścicielami kamienicy w Lublinie na ulicy Grodzkiej 19. Do 1935 roku mieszkała tam matka pisarza.

Pierwszy tom opowiadań (przetłumaczony na język polski przez Jerzego Czecha) nadaje ton i kierunek poszukiwaniom artystycznym Asara Eppela. Wyłania się z jego kart wyraziście nakreślony obraz świata, którego elementy będą się przewijać w kolejnych cyklach opowiadań. Akcja utworów Eppela została umieszczona w Ostankinie lat czterdziestych i pięćdziesiątych ubiegłego stulecia. „Trawiaste ulice” podmoskiewskiej wsi (слободы) Ostankino i ich mieszkańcy stają się głównymi bohaterami prozy pisarza. W istocie Eppel literacko „odtworza” świat swojego dzieciństwa. Wraca wspomnieniami do tego świata jako człowiek dojrzały, aby móc na nowo przeżyć tamten czas i nadać sens wydarzeniom, których nie rozumiał jako dziecko. Z tego powodu bardzo często można w jego opowiadaniach spotkać narrację prowadzoną z dwóch punktów widzenia: dziecka i dorosłego. Taka sytuacja narracyjna występuje, na przykład, w opowiadaniu

Чернила неслучившегося детства, w którym dorosły narrator przenosi się do świata swojego dzieciństwa i, jako inspektor, spotyka się tam ze sobą samym (będącym wtedy uczniem); miejscem spotkania jest szkoła.

Wykorzystanie realiów powojennego Ostankina i drobiazgowy, momentami wręcz naturalistyczny opis codziennego życia jego mieszkańców były przyczyną krytyki takiego sposobu kreacji świata przedstawionego, na przykład przez Andrieja Niemzera, który zarzucił Eppelowi komponowanie albumu, „kolekcjonerstwo”¹. Atmosferę podgrzewał sam pisarz, który nigdy nie ukrywał, że bliska jest mu metoda twórcza, polegająca na celowym zacieraniu granic pomiędzy światem fikcji a realną biografią:

[...] И тут мне пришло в голову, что было бы здорово составить что-то вроде переписи населения тех мест, где я жил в детстве и юности. Дом за домом, квартира за квартирой. Это представлялось несложным: у нас там были бараки, одноэтажные дома (бывшие дачи), и я знал всех наперечет².

Na barwnych „trawiastych ulicach” Ostankina można spotkać warzywniki, konia ciągnącego furmankę (*Июль*), staruszka Nikitina myjącego krowę (*Два Товита*), czy kozę pasącą się na końcu ulicy, przywiązaną do płotu (*Одинокая душа Семен*). Bohaterowie opowiadań Eppela zamieszkują głównie baraki i opisowi tego fenomenowi wspólnotowego życia, a także samej konstrukcji budynku, pisarz poświęca sporo uwagi. Atmosferę życia w tym miejscu buduje przede wszystkim różnorodność jego mieszkańców. Eppel niejednokrotnie wspominał, że w Ostankinie żyli przesiedleńcy, przedstawiciele różnych narodowości – głównie Żydzi, Ukraińcy, Rumuni, Tatarzy, a także Cyganie, Polacy, Francuzi. Pisarz nazywa swoich bohaterów, pozbawionych kultury, odciętych od korzeni, „polietnicznym społeczeństwem”³.

Ilustracji codziennego, ubożego czy wręcz nędznego życia bohaterów, przypadającego na mroczny czas wojny i lat powojennych, służy wykonywany przez Eppela z drobiazgową dokładnością opis rzeczy, przedmiotów codziennego użytku. Czytelnicy, krytycy, literaturoznawcy zgodnie pod-

¹ Polemikę dotyczącą twórczości Eppela zebrała w swojej monografii autorka pierwszego naukowego opracowania prozy pisarza, Marina Bołogowa. Por.: М. Бологова, *Проза Асара Эппеля. Опыт анализа поэтики и герменевтики*, Новосибирск 2009.

² А. Эппель, *У меня всегда нет времени*. Беседу ведет Татьяна Бек, [online], <http://www.lechaim.ru/ARHIV/150/bek.htm>, [15.09.2014].

³ Ibidem.

kreślają miłość pisarza do świata rzeczy⁴. Najbardziej pospolite, zdawałoby się, niegodne uwagi rzeczy, jak kawałek zardzewiałej blachy, pipetka ze starego pióra, złamane krzesło, zasługują na uwagę pisarza z tego względu, że mówią. Mówią o człowieku swojego czasu, stając się w opowiadaniach Eppela świadkami epoki i indywidualnej ludzkiej egzystencji. Jako świadkowie, rzeczy stają się równoprawnymi bohaterami jego utworów⁵. Autor *Trawiastej ulicy* darzy rzeczy szacunkiem i sentymentem. Ponadto przedmioty odgrywają niebagatelną rolę w budowaniu fabuły opowiadań, co podkreślił sam pisarz, zapytany przez przeprowadzającą z nim wywiad Tatianę Bek o funkcję rzeczy w jego twórczości:

Вещь сама по себе уже сюжет. Она драматична. А кроме того, располагает своим качеством, своим веществом, которые сами по себе необыкновенны и примечательны, потому что являются продуктом человеческих усилий, мыслей, ремесленного приема, времени. Время всегда отдает предпочтение ладным, хорошо работающим и добротным сработанным вещам. За ними обязательно стоит творческое усилие [...]. Я пишу истории из старого времени, и мне нужны свидетели. А вещи – свидетели отменные⁶.

Jerzy Czech w posłowie do zbioru *Trawiasta ulica* trafnie ujmuje manierę twórczą Eppela, dowodząc, że bogactwo jego stylu, przejawiające się w skrupulatnym opisie przedmiotów, wynika z „materialnego ubóstwa otoczenia”: „Kiedy rzeczy jest mało, bardziej się je ceni”⁷.

⁴ Miłość ta, jak można przypuszczać z przytoczonej poniżej informacji, była cechą nie tylko Eppela-pisarza, ale i Eppela-człowieka. Tomasz Pietrasiewicz, animator kultury i reżyser teatralny, tak wspomina pobyt Asara Eppela w Lublinie: „Teatr NN zaprosił go w 1992 roku na szkolowski wyjazd do Drohobycza. W jakiś czas później Eppel przyjechał do Lublina. – Poszedłem razem z nim na Grodzką 19 – wspomina Pietrasiewicz. – Dla niego było to magiczne miejsce, część cudownego, wspaniałego Lublina z opowiadań matki. Był strasznie przejęty. Oglądał wszystko dokładnie, wreszcie kazał się zaprowadzić na strych. Na strychu ukrywali się podczas wojny dziadkowie Eppela, Waksmanowie. Ostatnia kartka z wiadomością o nich dotarła do matki Eppela w Moskwie w 1941 roku. Sąsiedzi, którzy ich karmili, pisali, że coraz trudniej zdobyć w Lublinie coś do jedzenia, więc proszą o paczkę. – Asar znalazł kawałek zardzewiałej blachy – opowiada Pietrasiewicz. – Schował: może to było ich? [...]”. Por.: M. Bielecka-Hołda, *Dom Waksmana*, lubelska „Gazeta Wyborcza” z dnia 09.02.1998, [online], <http://www.tnn.pl/kalendarium.php>, [15.09.2014].

⁵ Por.: E. Щеглова, *Еврейская слобода в центре Москвы*, [online], <http://www.peoples.ru/art/literature/story/eppel>, [15.09.2014].

⁶ А. Эппель, *У меня всегда нет времени...*

⁷ J. Czech, *Nie urodziłem się w pałacu...*, [w:] A. Eppel, *Trawiasta ulica*, Warszawa 1999, s. 298. Czech pisze: „Eppel nie żałuje ani słów, ani środków artystycznych. Nie spieszy się, ma czas. Zdarza się, że nie porzestaje na jednym porównaniu opisywanej rzeczy, opisuje ją dalej tak, jak gdyby chciał wyczerpać cały zapas porównań. A jeśli już porzestaje, wychodzi mu porównanie iście homeryckie”.

Doskonały przykład, obrazujący miejsce i funkcję rzeczy w prozie Eppela, stanowi opowiadanie *Lipiec (Июль)*, zawierające obszerny i szczegółowy opis budowy pułapki na muchy, a także sposób jej użytkowania. Z jednej strony, pułapka na muchy należy do starego, nieistniejącego już świata, stając się świadkiem epoki, atrybutem codziennego życia, a z drugiej – jawi się jako nośnik kodu metaforycznego, za pomocą którego pisarz przekazuje uniwersalne prawdy. Warto przytoczyć fragment opisu:

Ловушку, видно по всему, делали прекрасные мастера стеклодувного искусства, и описать ее непросто, ибо вся она – по смыслу своему и форме своей – и так законченное произведение, а выдута из тонкого бесцветного стекла, как научная химическая колба. Представим себе стеклянную луковцу, величиной с небольшую кастрюлю, но на трех коротких – сантиметра в полтора – стеклянных ножках. Внизу – там, где у огородной луковцы круглый щетинистый островок бывших корней, у стеклянной крупное отверстие, стеклянные же края которого вогнуты внутрь пустого прозрачного нутра. Сверху – там, где из натуральной росли бы перья, стеклянная завершается самым обычным бутылочным горлышком. Так она выглядит, ловушка. Нальем теперь сверху в горлышко воды. Она, не попадая в донное отверстие, фестономы заскользит изнутри по стенкам и заполнит стеклянный ров, образованный загибающимися внутрь краями дна. Естественно, не следует наливать воды столько, чтобы она стеклянную баранку рва переполнила и стала выливаться в отверстие. Подольем в воду через горлышко немного молока или сыворотки, и жидкость в стеклянной луковце станет белесой и неприятной. Затем заткнем горлышко пробкой и положим на клеенку под донное отверстие мелкий осколок колотого сахара. Теперь все представимо и готово. Муха прибегает под стоящую на низких ножках ловушку, некоторое время объедает хоботком сахар, потом, насытившись, взлетает и попадает, конечно, в донное отверстие, куда направляет ее, как в стеклянную воронку, сужающийся купол вогнутых краев. И она оказывается в стеклянной безвыходности, нагретой солнцем и заткнутой сверху пробкой, а там – или сразу падает в белесую жидкость, или ползает сперва по стенкам, или бьется и звенит, но глухо – колба держит звук – или, что бывает редко, все-таки вылетает в донное отверстие, но там – сахар, с которого она опять неминуемо взлетает вверх и, посидев изнутри на стекле, решает попить тепловатой вкусной водицы, однако срывается со стеклянной стенки и в желанное пойло падает [...] ⁸.

⁸ А. Эппель, *Июль*, [w:] idem, *Травяная улица*, Санкт-Петербург 2001, s. 148-150.

Jest to zaledwie fragment opisu pułapki na muchy, którego całość zajmuje sporą część tekstu opowiadania. Szczegółowy opis tego – według narratora – „naturalnego wynalazku niefrasobliwego wieku dziewiętnastego, kiedy to masowa śmierć kogokolwiek – w tym wypadku much – nie nasuwała nikomu żadnych myśli”⁹, w oczywisty sposób odsyła do ludobójstwa XX wieku. Nawiązanie do Holocaustu pojawia się w jeszcze jednej refleksji bohatera-narratora opowiadania: „Gazem człowieka nie udusili, jego córki też, a tu dusi ją co innego, a teraz nie można spać, bo jest tak duszno”¹⁰. Duszność, duchota, zaduch, jak celnie stwierdza Anna Skotnicka, korespondują z przenikającym całe opowiadanie tematem śmierci¹¹. Mieszkańcom „trawiastych ulic” doskwiera lipcowy upał, brakuje im świeżego powietrza. Nawet nocą nie znajdują wytchnienia. Śmiercią przez uduszenie umiera córka bohatera-narratora. On sam popełnia samobójstwo – tonie w stawie. Scena jego śmierci przypomina śmierć muchy w pułapce: „To wszystko. Już utonąłeś. Nad ranem będziesz pływał w wodzie ostygłą twarzą w dół, zgarbiony, stojący z opuszczonymi w stronę dna rękami [...]”¹²

Pułapka na muchy staje się w utworze modelem świata, a także kodem opowiadania: „owadzia, musza natura bohatera przejawia się w jego bezimienności, w jego przekonaniu, że on sam jest, podobnie jak owad, istotą nędzną, nic nieznaczącą, pozbawioną jakiegokolwiek wartości”¹³. Pułapka, będąca zresztą własnością bohatera, występuje w tekście utworu jako alegoria jego losu. Narastające przygnębienie mężczyzny, spowodowane świadomością umierania córki, a potem rozpacz po jej stracie, ogromna samotność, od której, jak od lipcowej duchoty, nie ma ucieczki, i której nie zagłuszy przypadkowy akt seksualny, każą mu szukać ukojenia w śmierci¹⁴.

Jak już wspomniałam, rzeczy w opowiadaniach Eppela są świadkami epoki, ale i konkretnego, jednostkowego życia. W pierwszym opowiadaniu analizowanego tomu *Kanapki z czerwonym kawiozem* (*Бутерброды с красной икрой*) narrator Eppela, z właściwą sobie błyskotliwą ironią, opisuje przestrzeń życia bohaterów:

⁹ A. Eppel, *Lipiec*, [w:] idem, *Trawiasta ulica*, przeł. J. Czech, Warszawa 1999, s. 125.

¹⁰ Ibidem, s. 131.

¹¹ A. Skotnicka, *Rzeczy i ludzie w opowiadaniach Asara Eppela*, [w:] *Tekst-rzecz-egzystencja w literaturach słowiańskich*, pod red. B. Stempczyńskiej i J. Tymienieckiej-Suchanek, Katowice 2009, s. 174.

¹² A. Eppel, *Lipiec...*, s. 135.

¹³ Por.: A. Skotnicka, op. cit., s. 174.

¹⁴ Jak pisze Anna Skotnicka: „W tych samych kategoriach, co umieranie, opisany jest akt płciowy: spółkując z klientką bohater spostrzega jedynie, że kobieta wywróciła oczy i nakryła twarz narzutką, spazmy rozkoszy zaś określa słowem «duszności», tym samym, które występowało w opisie męczarni jego córki”. Ibidem.

Барак создается впопыхах и наспех. И всегда для решительных действий. Как баррикада, прямая его предшественница. Но баррикада может пасть, и тогда ее разберут, а барак никогда не падет, и никогда его не разберут [...]. Выполнив когда-то свою паническую миссию, сделавшись кровом неведомым рабфаковцам, он, исторгнув затем доучившихся в мир свершений и песен Дунаевского, не пал и не был разобран, а заселился и недоучившимися, и всякой сволочью, и добрыми людьми. Причем несдвигаемо и навсегда¹⁵.

Życie w baraku budowanym w pośpiechu i byle jak, mającym w założeniu „przechodni” charakter, tylko podkreśla marginesowość ludzi tam mieszkających, którzy z powodu biedy i braku perspektyw nie mogą się wydostać z Ostankina. Przez słowa narratora przebija smutek pewności, że baraki nigdy nie zostaną rozebrane. Zbieranina ludzi żyjących w barakach przypomina zbieraninę rzeczy, których przeznaczenia nikt nie zna albo nie wie, jaki z nich zrobić użytek. Opis wnętrza baraku, przedstawiający całkowite „zagralenie” przestrzeni, tylko pogłębia wrażenie ciasnoty i chaosu:

Итак, на каждом этаже – полутораметровой ширины коридор, а по обе стороны – выходящие в этот коридор, протянувшиеся вдоль своих коек комнаты, а в комнатах людей, детей и пожитков – битком. Коридор, он же кухня, совершенно бесконечен, ибо под потолком его, копя, как керосинки, горят одни только две желтые десятисвечовые лампочки, а кошмарные в чаду и стирочном пару светотени от многих различных предметов создают без числа кулис и закутков, и все размыто сложного состава вонючим, мутным воздухом. В общем, чад и смрад, а по стенам – корыта, лохмотья на гвоздях, корзины из прута, двуручные пилы, завернутые в примотанные шпагатом желтые, пыльные и ломкие газеты, на полу – сундук на сундуке, крашенные белым столики с висячими замками, табуретки, волглые и отчего-то мыльные, на каковых тазы под рукомойниками. Нет ни склада ни ладу от тускнеющих повсюду ведер с водой, ведер мусорных и ведер с помоями для поросенка, которого откармливает крестная где-то в Марфине, от раскладушек старого народного типа – холст на крестовинах, от санок, кадок, бочек, бадеек, от лопат с присохшей к железу желтой глиной, вил и грабель, ибо у жильцов первого этажа под окнами грядки, а иногда – кролики или куры. Стоят там еще и детские лыжи, выцветшие и прямые, как доски, по бедности одна лыжина короче другой. Стоят там просто доски, тоже разномерные, с пригнутыми к их лесопилочной поверхности кривыми бурыми гвоздями. Стоят принадлежавшие некогда правящему слою какие-то прекрасные,

¹⁵ А. Эпель, *Бутерброды с красной икрой*, [w:] idem, *Травяная улица...*, s. 11-12.

но непригодные в обиходе барачных троглодитов вещи: сломанный стул со шнуром по бархату, подставка для тростей, а то и диванчик лицом к стене, округлая спинка которого вместе со стеной образует прекрасную емкость для хранения картошки¹⁶.

Narrator, mieszkaniec baraku, czuje się jak troglodyta – członek prymitywnego plemienia ludzi zamieszkujących jaskinie. „Człowiek pierwotny” w opowiadaniach pisarza, niczym gogolowski Pluszkin, gromadzi w jaskini przedmioty, z tą różnicą, że u bohaterów Eppela zbieractwo wynika nie tyle z czystej żądzy posiadania, co z pragnienia stworzenia pozorów za-domowienia. Degradacja statusu rzeczy jest pochodną degradacji poziomu życia postaci. Porównanie do życia jaskiniowego nie jest przypadkowe; w barakach panuje brud i smród, a opis podwórkowego wychodka tylko dopełnia całości obrazu codzienności na „trawiastych ulicach”¹⁷. Jak podkreślił sam pisarz, „пугающее описание сортира это даже не метафора, а реалистическое изображение нашей убийственной жизни”¹⁸. Niezwykle trafną diagnozę, dotyczącą świata przedstawionego prozy Eppela, a w szczególności kondycji człowieka w jego utworach, postawiła Anna

¹⁶ Ibidem, s. 13-14. Warto przytoczyć wspomnienie pisarza, dotyczące życia jego rodziny w Ostankinie. Eppel używa dla nazwania ich poziomu życia tego samego epitetu, który wprowadza w zacytowanym opisie baraku narrator. Jednocześnie należy podkreślić, że podmoskiewska wieś była dla Eppela-chłopca miejscem niezwykłym, centrum wszechświata: „Мира и опыта отца и матери (они, между прочим, были люди простые) со всеми их ценностями и оценками я не признавал. Вселенная родителей была для меня незначительна, малоинтересна и даже смешна, при том, что свое троглодитское житье в Останкине я считал куда как необыкновенным. Там для меня была столица мира”. Por.: А. Эппель, *У меня всегда нет времени...*

¹⁷ Por. fragment: „Как известно, народ наш обращается с отхожими местами на редкость небрежно и неряшливо. Ему, народу, то есть, ничего не стоит, пренебрегая элементарными навыками прицельности, загадить края отверстия, измочить пол, оставить на стене отпечаток пальца. Доски все впитывают, все присыхает к ним, намеренная неопрятность порождает неопрятность вынужденную, и расположиться над очком становится все труднее и труднее. К наклонному сивому желобу тоже мешают подойти лужи, особенно если ты на кожмитовой подошве или в тапочках. А тут – холода на носу. Все, что впитывалось, начинает заледеневать, наслаиваться. О том, чтобы пройти по наледи к очку, не может быть речи уже в канун января. Тактическое пространство уменьшается. Захожий народ отступает в своих действиях ближе к входной двери, беспорядочно гадя на пол. На стенах (пока еще изнутри) высокие наледи сывороточного цвета, они, достигая полутораметровой высоты, сталагмитами высятся из пола, перемежаясь окаменевшими бурыми кочками. Иней на досках, желтые вмерзшие в лед газеты, уже и на изнанке кровли желтые кристаллы, а народ не унимается – куда же денешься? И вот к середине февраля, стоя только в проеме дверей, можно справиться малую нужду во тьму мира окаменелостей”. А. Эппель, *Бутерброды с красной икрой...*, s. 26-27.

¹⁸ А. Эппель, *У меня всегда нет времени...*

Skotnicka. Dała bowiem odpowiedź na pytanie, co łączy wykreowane w opowiadaniach wydarzenia, ludzi i rzeczy:

Można powiedzieć, że łączy je jakiś defekt, odstępstwo od normy, zbędność, wybrakowanie. Marginalni, ułomni bohaterowie, tandetne przedmioty, które albo utraciły swe przeznaczenie, albo nieudolnie pełnią swe użytkowe funkcje, wszystko razem tworzy obraz rzeczywistości przenikniętej pewnego rodzaju niezbornością wewnętrzną i brakiem zewnętrznej spójności – jakimś rozpadem, rozdarciem, zanikaniem, osuwaniem się w niebyt. Wypełnione odpadami śmietnisko potocznie kojarzy się z brudem. Szopy, strychy i składy to miejsce gromadzenia gratów i rupieci. Wszechobecna nieczystość koresponduje ze skatologiczną oraz fizjologiczną tematyką, pojawiającą się w każdym utworze pisarza¹⁹.

W tym kontekście warto przyjrzeć się bliżej bohaterom opowiadań, ponieważ „wszystkie postaci noszą na sobie znamię pewnej wyjątkowości, odmienności: fizycznego czy psychicznego niedowładu, okaleczenia, geniuszu czy bezwartościowości”²⁰. Taką postacią jest nieodróżniający dobra od zła Siemion, będący pośmiewiskiem dla otoczenia bohater opowiadania *Siemion, samotna dusza*. Pojawia się on na „trawiastej ulicy” nie wiadomo skąd, zostaje wykorzystany najpierw przez dwie wiejskie dziewczyny na kartoflisku (zmuszają go do aktu seksualnego), a następnie przez swoją żonę. Siemiona na siłę ożeniono z kobietą, której braku dziewictwa mężczyzna, wskutek swej naiwności czy niewinności, nie zauważył. Kobieta traktuje Siemiona jak zbędny przedmiot i, jak zużytą rzecz, wyrzuca wkrótce z domu. Autentyczna relacja łączy bohatera ze skrzypcami (są one jedyną rzeczą, którą posiada), za pomocą których nieświadomie komunikuje światu swą bezgraniczną samotność.

Inną postacią, tym razem budzącą szacunek mieszkańców, jest Samson Jesieicz (*Dopóty, dopóki*), cudak i wynalazca, przed którym rzeczy nie mają tajemnic. Samson Jesieicz jest nauczycielem fizyki, z pochodzenia Tatem. Na początku opowiadania narrator informuje czytelnika, że bohater śpi, trzymając nogi w cynkowanym wiadrze, wypchanych miękkimi pakułami. Wiadro pełni rolę budzika: „O wyznaczonej godzinie, zgodnie ze swym bakijskim jeszcze zwyczajem, śpiący przewróci się na drugi bok [...], a z nim przekręci się również wiadro, brzdąkając o żelazny pręt oparcia łóżka”²¹. Bohater śpi nago, ale w uszance. W toku opowiadania okazuje się, że na-

¹⁹ A. Skotnicka, op. cit., s. 178.

²⁰ Ibidem, s. 177.

²¹ A. Eppel, *Dopóty, dopóki*, [w:] idem, *Trawiasta ulica...*, s. 137-138.

uczanie fizyki było tylko zawodem Samsona Jesieicza, ponieważ w rzeczywistości był on „wizjonerem, higienistą i geniuszem”:

[...] jeśli, przypuśćmy, życie w baraku przyjmiemy umownie za wiek kamienny (choć i bez umawiania się tak było), to Samson Jesieicz był istotą z wieku brązu i w dodatku absolutnie samotnym zwiastunem przyszłej cywilizacji²².

Postać Samsona Jesieicza podlega mitologizacji: mieszkając bowiem w tym samym baraku, co pozostali bohaterowie, mężczyzna w cudowny sposób przewycięża trudności związane z bytem. W przestrzeni barakowego chaosu udaje mu się zbudować swój kosmos. Jak przekonuje Eppel:

Поскольку страсти, постель, еда, санитарно-гигиенические необходимости – всегдашняя и неотвратимая «злоба дня» и этому «дню» доверяют, они, эти мыкающиеся люди, должны изобрести новую этику, новую историю и новый мир вещей взамен потерянных. Управиться с этим умело они, конечно, не умеют, поэтому проявляют себя максимально эксцентрическим и буффонным манером²³.

Bohater Eppela, przypomniawszy sobie oglądany przed wojną w podręczniku do fizyki schemat urządzenia chłodzącego, udaje się na Rynek Koptiewski, będący Mekką „wynalazców” (znajdują się tam tony części zamiennych) i przystępuje do konstruowania lodówki:

И он купил этот остов, и перемотал какой-то подходящий мотор, и выточил что-то главное, и создал уйму деталей взамен тех, которые целый месяц расторгивал поганый инвалид, и приспособил для автоматического включения ограничитель, в войну присобаченный в каждом доме под счетчиком (если, конечно, счетчик был, а если нет, то догорай, моя лучина!), и запаял в змеевике осколочные пробоины, и ввел в него под давлением (Боже мой, ну как он это сделал?) то самое, что инвалид считал гонорейными выделениями (помните, Самсон Есеич еще поморщился?), и оно называлось «фреон» (Господи, ну откуда он это знал и где, где раздобыл?), и умело пристроил большую квадратную консервную банку из-под американской сгущенки (ну да – морозильник! для льда же!), и переделал двёрку под хорошие сарайные петли (чтобы не мучиться с запасными деталями), и приклепал ушки под висячий замок (ибо стоять агрегат будет у дверей в коридоре), и только одного не смог – ваты не смог достать. Тут гений в нем опустил руки, а провидец горько и саркастически усмехнулся. Нет,

²² Ibidem, s. 140.

²³ А. Эппель, *У меня всегда нет времени...*

не смог он достать ваты! А теплоизоляция требовала своего. А ведро с паклей разорвать не хотелось. И тогда опустивший руки гений руки свои поднял и обшил нутро холодильного устройства осиновым горбылем, а пространство меж белой стенкой и горбылем заполнил... конечно, сосновыми опилками!²⁴.

Samson Jesieicz przekracza bariery epoki jaskiniowej, wrywa się ku wiekowi brązu. Bohater staje się kreatorem: z beładnej masy bezużytecznych śmieci i rupieci tworzy urządzenia, które podnoszą jakość życia. Rzeźczy są tutaj materiałem, tworzywem, z którego buduje się nowy świat, lepszy byt. Lodówka nie wyczerpuje potencjału twórczego Samsona Jesieicza. W następnej kolejności w jego pokoju pojawia się węzeł sanitarny, wyzwalający bohatera od konieczności korzystania z barakowego wychodka. Bohater nazywany jest przez narratora „czyściochem”: spożywa tylko czyste jedzenie, zawsze nosi czystą bieliznę, a w jego pokoju panuje sterylność, dzięki przeprowadzanej regularnie dezynfekcji. Świat Samsona Jesieicza jest odwrotnością świata, który zaczyna się tuż za progiem jego pokoju.

Imię bohatera, pochodzące z języka hebrajskiego, oznacza człowieka silnego, siłacza. O ile starotestamentowy Samson wykorzystywał swój dar do walki z Filistynami, o tyle bohater Eppela dokonuje czynów niemożliwych, walcząc z brudem i zacofaniem. W przeciwieństwie jednak do biblijnego Samsona, któremu Dalila podstępem odebrała siłę, ukochana przywraca Samsonowi Jesieiczowi męską siłę – potencję. Problemy bohatera wynikały ze schorzenia pęcherza moczowego, którego nabawił się będąc studentem, i skutecznie burzyły mu radość z obcowania z kobietami. Pojawienie się Taty w życiu Samsona spowodowało ustąpienie choroby i odrodzenie bohatera. Egzystencja, w ujęciu Eppela, jest możliwa tylko dzięki uporządkowaniu sfery bytu, w tym jej biologicznego wymiaru.

W tym miejscu należy podkreślić, że Stary Testament i kultura judaizmu, z których to źródeł Eppel obficie czerpie, nie są dla niego tylko rezerwuarem obrazów i motywów. W księgach Starego Testamentu pisarz odnajduje odwieczne prawdy o człowieku, o życiu i śmierci.

Rzecz wprowadza czytelnika w jeszcze jeden ważny krąg problemów prozy Eppela – wątek dzieciństwa. Nie będzie przesadą stwierdzenie, że właściwie cała proza pisarza dotyka i dotyczy tematu dzieciństwa, przynajmniej w tym sensie, że Eppel „wskrzesza” w opowiadaniach nieistniejący już świat, który kiedyś był jego światem i jest nadal przestrzenią, w której porusza się jego narrator. Nie można powiedzieć, że pisarz darzy swoje

²⁴ А. Эппель, *Пока и поскольку*, [w:] idem, *Травяная улица...*, s. 180-181.

dzieciństwo szczególnym sentymentem²⁵. Chodzi tutaj raczej o „pamięć początku”:

Dla pisarza pamięć początku jest częścią tożsamości. Pamiętać początek, to znaczy być w domu, a więc posiadać korzenie. Zamieszkiwanie zaś jest równoznaczne z istnieniem w pewnym uniwersum, a także z budowaniem, tworzeniem²⁶.

Jak wspomniałam na początku, dzieciństwo zarówno autora, jak i narratora jego opowiadań przypadło na czas wojny, a dorastanie na lata powojenne, dlatego też motyw dzieciństwa w utworach i łączący się z nim motyw szkoły są nierozzerwalnie związane z tematem wojny. Przy czym, wojna nie wykracza poza granice „trawiastych ulic”. Oznacza to, że nie znajdziemy u Eppela opisu działań wojennych, lecz ich skutki, które na różne sposoby odczuwają bohaterowie.

Rzecz, która najbardziej kojarzy się z motywem dzieciństwa w utworach pisarza jest atrament. Należy zaznaczyć, że motyw atramentu i pióra przewija się przez wszystkie zbiory opowiadań pisarza. Marina Bołogowa wyróżniła dwadzieścia siedem odniesień semantycznych, powiązanych z motywem atramentu²⁷. W pierwszej kolejności atrament jest u Eppela materialnym nośnikiem pamięci i atrybutem twórczości.

W dwu wybranych przeze mnie opowiadaniach, *Урпуа ерорс* (*Худо тум*) i *Чернила неслучившегося детства* (*Atrament dzieciństwa, którego nie było*)²⁸, występuje temat dzieciństwa i szkoły. W obydwu opowiadaniach pojawia się motyw atramentu (czy też jego braku), który pozwala narratorowi snuć opowieść o dorastaniu, poniżeniu, walce o przetrwanie i twórczości. Z kart opowiadania *Урпуа ерорс* wyłania się przygnębiający obraz szkoły z okresu wojny. Sam proces nauczania z perspektywy uczniów i nauczycieli jawi się jako męczarnia i poniewierka. Sfrustrowani nauczyciele nie radzą sobie z dyscypliną, nie widzą sensu i celu swoich starań. Uczniowie (właściwie chłopcy, ponieważ obowiązuje podział na klasy żeńskie i męskie) wykazują się ogromnym okrucieństwem w stosunku do nauczycieli i do siebie nawzajem. Atmosfera na lekcjach, a w szczególności na przerwach, przypomina walkę o przetrwanie. Rządzi fizycznie silniejszy. Przemoc i bójkі są na porządku dziennym. Niedojadający, marznący

²⁵ Por. wyowiedź Eppela: „Детство у меня препротивное. То, что я счел примечательным, использовано в рассказах” А. Эппель, *У меня всегда нет времени...*

²⁶ A. Skotnicka, op. cit., s. 175.

²⁷ Por.: М. Боллогова, op. cit., s. 234.

²⁸ Opowiadanie *Чернила неслучившегося детства* pochodzi z tomu *Дробленый самана*.

w nieogrzewanych pomieszczeniach szkolnych chłopcy są albo zniechęceni, albo nadmiernie pobudzeni, agresywni.

W pamięci dorosłego narratora, niczym zadra, tkwi scena poniżenia przez nauczycielkę. Kobieta znęca się psychicznie nad chłopcem, który zapomniał atramentu, choć wiedział, że zapowiedziała dyktando. Jej postawa wyzwala niechęć pozostałych uczniów do chłopca. Przeżywając na nowo po latach swoje upokorzenie i próbując nadać sens tamtym wydarzeniom, narrator dojdzie do wniosku, że przyczyną takiego zachowania nauczycielki było przede wszystkim żydowskie pochodzenie chłopca. Kiedy nauczycielka rzuci mu z obrzydzeniem swój kałamarz na ławkę, okaże się, że chłopiec zapamiętał tekst dyktanda, które już prawie skończyli pisać jego koledzy i teraz „spiesz się, osuszając wesołe kleksy i nie nadążając osuszać kapiących łez, żeby dogonić kolegów, z których większość będzie chodziła z nim do końca szkoły”²⁹. Ogrom dziecięcego cierpienia, którego wspomnienia nie łagodzi upływający czas, sprawia, że dorosły narrator przeklina swoje dzieciństwo:

Чего ж худого? Детство. Школа. Отрочество. Будь же оно проклято, это детство, будь она проклята, эта школа... Или, лучше сказать: детство-детство, будь ты проклято. Школа-школа, будь проклята и ты. Будьте прокляты все вы, зачем-то ставшие учителями, будьте прокляты вы, зачем-то ставшие учениками, будь проклят и я, и я, наконец!³⁰.

Mimo niechęci nauczycielki i braku atramentu, chłopiec napisze dyktando bezbłędnie, ponieważ jest utalentowany³¹. Miłość do słowa pisanego koresponduje z motywem atramentu w opowiadaniu o wymownym tytule *Чернила неслучившегося детства*. Tekst prawie w całości poświęcony jest rodzajom piór i atramentów, sposobom napełniania piór i ich mycia. W opisie tym uderza niemożność dopasowania atramentu do pióra. Jeśli już znajdzie się odpowiednie pióro, to zwykle atrament nie pasuje do niego, ponieważ jest kiepskiej jakości. Nieprzystawalność tych rzeczy, ciągłe zapychanie się pióra albo rozpląwanie atramentu na papierze przekłada się na trudności w pisaniu; hamuje proces tworzenia.

Swą opowieść narrator przerywa dygresjami na temat wojny i dorastania, w tym dojrzewania płciowego. Dorastający chłopcy rysują atramen-

²⁹ A. Eppel, *Урпа ерорс*, [w:] idem, *Травиаста улита...*, s. 217.

³⁰ А. Эппель, *Худо тут*, [w:] idem, *Травяная улита...*, s. 254.

³¹ Por. słowa narratora: „Как же все эти дети попали в школу? Они что – особые? Школа что – особая? Нет – школа обыкновенная, неполная средняя. Дети обыкновенные. Есть среди них даже особоодаренные. Например, я, пишущий эти слова. Согласитесь, что школьника, который когда-нибудь наладится заниматься написанными словами, можно с полным основанием назвать особоодаренным”. Ibidem, s. 206.

tem na swoim ciele i na ławkach nieprzyzwoite obrazki, świadczące o ich wzmożonym zainteresowaniu płcią przeciwną i sprawami seksu. Obraz wojny w percepcji dziecka zdominowany zostaje przez odczucie chłodu i ciemności³². Małemu chłopcu, który mnóstwo czasu i wysiłku poświęca na usuwanie plam, które zostawia jego stare, cieknące pióro, wojenna zima kojarzy się we wspomnieniach z kradzieżą wiecznego pióra, należącego do jednego z kolegów:

В один прекрасный день на маленькой своей улице, где новых вещей и предметов вообще не бывает, в руках некоего сверстника ты видишь замечательное вечное перо. С черным колпачком, с темно-золотым корпусом, по которому елочкой идут черно-золотые, переливающиеся перламутром полоски. В тыльном оконечье эта невидаль завершается черным же эбонитовым концом, и перо у нее золотое, и вида она невиданного [...]. И я ее краду. Владелец, исключая заподозрить меня, подозревает третьего. А я покражу никому не показываю и, конечно, ею не пишу, зная, что стоит вкрутить в нее домодельную жижу, механизм умрет, а золотое перо с исподу забьется черным и липким. Владелец не спит ночей. Он с ума сходит – вдруг, кто украл, не знает, какие нужны чернила! Я тоже не сплю ночей. Любуюсь. Разглядываю ее. Но украдкой. Я ее всегда разглядываю. Даже сейчас нет-нет в уме разгляжу. Она же была счастьем, какое потом никогда уже не случилось, не приключилось и не произошло!...³³

Narrator nawet z dłuższej perspektywy czasowej jest w stanie odtworzyć ze szczegółami wygląd pióra, które było przedmiotem jego namiętności. Marzenie jednak nie może się spełnić do końca – chłopiec nie przeleje swoich pragnień i przeżyje na papier z powodu braku odpowiedniego atramentu. Jak pisze Bołogowa:

Из чернил без ручки (со столь же непригодной самопиской) и ручки без чернил в итоге рождается разрывающий немоту рассказ о „неслучившемся детстве”. Оно не случилось – потому что все в нем не по нормам, не по правилам, в условиях для жизни непригодных, не случилось ничего хорошего, кроме мечтаемого и воображаемого. И в то

³² Rog.: „Дома холодно. Декабрь. Темный вечер и война. Суем перо в военную воду”; „на выстуженной кухне”; „стаканные сумерки”; „темные парты”; „под партами гуще – там почти тьма”; „в окнах сейчас тоже потемки, потому что война и не горят фонари. В войну они всегда не горят”; „И когда в комнате замерзла вода в стакане, из-под одеяла не вылезают”; „а в классе темнота уже совсем”. А. Эпель, *Чернила неслучившегося детства*, [w:] *Дробленный сатана*, Санкт-Петербург 2000, s. 16-35.

³³ Ibidem, s. 22-23.

же время оно возникло на свет и оказалось оправдано – в чернилах и чернилами – в поэтическом творчестве³⁴.

Uwolniwszy się od ciężaru pisania w szkole, pod dyktando nauczycieli, i od niekończących się problemów z piórami i atramentem, narrator w dorosłym życiu zrealizuje marzenie – zacznie pisać naprawdę³⁵. Atrament, będący w dzieciństwie synonimem zniewolenia, w dorosłym życiu stanie się metaforą wolności twórczej i władzy pisarza, mogącego wykreować nowe światy lub wywołać z niebytu stary, nieistniejący już świat.

³⁴ М. Бологова, *op. cit.*, s. 200-201.

³⁵ Бологова mówi o ściśle powiązanych w utworach Eppela z tematem twórczości i tworzenia motywach językowej wolności i zniewolenia, zależności i niezależności, podporządkowania się i odrzucenia podyktowanych reguł gry. Por.: *ibidem*, s. 202.

SUMMARY**The world of objects in Asar Eppel's stories of *The Grassy Street***

The article discusses the functions of objects in the stories of a Russian novelist, Asar Eppel. Objects play various roles in the stories. Primarily, the objects serve as witnesses of the epoch as well as of the individual human existence. As witnesses, they become equal characters of Eppel's stories. Moreover, the objects play a significant role in forming the plot of the stories.

Old, defective and useless objects correspond well with a gloomy and needless life of people living on the "grassy streets", and in this way they serve as a code for storytelling and assigning different values.

Keywords: object, Asar Eppel, stories, existence, defect, needless, world of childhood, "memory of the beginning".

Słowa kluczowe: rzecz, Asar Eppel, opowiadania, egzystencja, defekt, zbędność, świat dzieciństwa, "pamięć początku".

Анна Синицкая

Лаборатория исторической, социальной и культурной антропологии в Самаре

«При помощи вещей»: сюжет как rebus в новейшей драме

Категория «вещности», предметного мира разрабатывалась довольно давно и подробно в философии и эстетике, однако в российском литературоведении исследование этого понятия приобрело совершенно определенные оттенки, которые приходится учитывать, обращаясь к образу вещи в современном литературном контексте. Кратко обозначу важные, с моей точки зрения, нюансы.

Начну с общих рассуждений. Образ предметности в литературе рассматривался, как правило, в русле общих наблюдений над художественным миром писателя. Следует признать, что при этом сама исследовательская установка в таких изысканиях до недавнего времени напрямую зависела от концепции «реализма». Об этой установке следует сделать небольшое теоретическое отступление.

С. Н. Зенкиным было справедливо отмечено, что реализм в отечественной аналитической практике был больше оценочным, чем собственно научным определением, и сегодня очевидна откровенная его фантомность:

Концепция „критического реализма”, несмотря на значительные интеллектуальные усилия, потраченные на ее разработку, так и не распространилась за пределы советской науки, и, очевидно, уходит в прошлое вместе с нею¹.

Идея романтического проекта в искусстве оказалась более жизнеспособной, более пластичной и плодотворной.

Между тем само понятие реализма в искусстве и литературе, если взглянуть на него непредвзято и освободить его от дурного идеологического наследия, требует новой рефлексии, например, в антропо-

¹ С.Н. Зенкин, *Французский романтизм и идея культуры*, Москва 2002, с. 7.

логической перспективе². Так, обнаруживается, что именно реализм, «втягивающий» в себя, казалось бы, весь мыслимый и немислимый жизненный опыт, разрушающий рамки восприятия (те рамки, «сделанность» которых романтизм все время подчеркивает), как раз и открывает путь тотальной виртуализации. Если в прежней литературно-риторической, фикциональной традиции, начиная с античности, вымысел преподносится именно как вымысел, т.е. четко фиксируется точка зрения, то реализм нового времени предлагает зрителю/читателю игру в исчезновение границ жизни и искусства. Реципиент приглашается в мир выдуманный, но настолько успешно маскирующийся под реальность/повседневность, что материалом и целью художественного высказывания может стать все, что угодно³.

Возможен и другой теоретический акцент. С философско-эстетической точки зрения формулу реализма можно определить как мир, в котором идея становится вещью. Реалистическая картина мира свидетельствует о доверии реципиента к миру в его привычных очертаниях, выстраивает координаты осмысления мира в неких устойчивых понятных категориях. Доверие – к основательности вещи, к ее зримости, осязаемости во времени, – во многом создается и поддерживается благодаря пластичности, выпуклости и узнаваемости вещного, предметного мира.

Совершенно иные очертания реализм (или то, что можно было бы так назвать) приобретает в наше время, когда любое явление пред-

² В когнитивно-антропологическом ключе понятие реализма в литературе и живописи, проблемы виртуальности и достоверности, иллюзии и повседневного опыта в классическом и современном искусстве обсуждались на круглом столе «Фантом реализма» (часть I) и «Там, внутри: реалистический пейзаж» (часть II), организованном в Самарском государственном университете (Россия, Самара, СамГУ-ЛИСКА, март 2013). Ряд указанных наблюдений принадлежат В.Ю. Михайлину и М.А. Корецкой.

³ Применительно к теме доклада сразу же можно привести очевидную параллель: Евгений Гришковец, первооткрыватель нового драматургического высказывания и один из самых успешных российских авторов-актеров, демонстрирует именно такой принцип превращения обыденности: любой жизненный опыт может быть присвоен и рассказан как твой собственный, и так, что его будет ощущать своим любой присутствующий в зале. Польская исследовательница Катажина Сыска находит в театральной практике Гришкова признаки неосентиментализма (См., например, К. Сыска, *Неосентименталистские игры в эмпатию: автор и адресат в монодрамах Евгения Гришкова*, [в:] *Поэтика русской драматургии рубежа XX-XXI веков*, Кемерово 2011, с. 89-95. Подтверждается это наблюдение, как мне кажется, и благодаря вещам, втянутым в лирическую перспективу. Отсюда и трепетное вглядывание в них (в *Дредноутах* – это кораблики, которые пускаются вплавать, самолетика в *Одновременно*) как в знаки воспоминания детства: веревочки, палочки, звезды, которые загораются, как игрушки, и т.д. В этом театре человек живет среди вещей, а вещи – выразители внутреннего состояния героя, и вместе с тем – каждого зрителя.

стает в паутине медийности, которую хочется прорвать. Например, особенности современной жизни сигнализируют о том, что мир потребления не дает ощущения реальности, его изобилие иллюзорно. Это мир одноразовых вещей, они эфемерны, их надо постоянно покупать. Вещи, которые передавались бы из поколения в поколение и которые были бы включены в родовую, семейную, индивидуальную память, воспринимаются как досадная помеха. А вот мир рекламы предлагает некие идеальные вещи, почти платоновские эйдосы, но они гладкие и блестящие, не имеют царапин, не могут повреждаться или ломаться, то есть – изъятые из времени, лишены памяти.

Отсюда – возможно, возникновение некоей тенденции к «прорыву в реальность», которая в социальной жизни иногда приобретает гротескные, параноидальные формы (некоторые сегодняшние явления условно можно назвать «экологическим реализмом» – и это уже стиль не художественного вымысла, а общественного высказывания. Показательны с этой точки зрения российские утопические проекты в духе Германа Стерлигова, как самопрезентация городского человека, который стремится вырваться из виртуальной среды и «припадает» к природе. Впрочем, подобное «возвращение к корням» – скорее, игра в робинзонаду, которая, конечно же, не лишена некоторой литературности.

Очевидно, что реализм, вернее, призывы к его возвращению в качестве центра эстетической системы, могут выражать консервативные установки. Здесь диапазон весьма велик: от патриархально-идиллической ностальгии (например, в *Автобиографии* Г. К. Честертон обаяние уходящей эпохи – это именно обаяние милого, домашнего предметного мира: «Я научился любить ремесла – не слепой рычаг, а руки, мастеращие предмет. Насколько скучнее и мельче был бы мой отец, если бы он стал обычным миллионером и тысячи его машин пряли бы пряжу или мололи какао! Я не верю современным толкам о домашней скуке и о том, что женщина тупеет, если она только готовит пудинги и печет пироги! Только делает вещи! Разве этого мало?... В нашем викторианском доме делали сотни вещей, которые теперь покупают за бешеные деньги»⁴) до политической идеологии обществ тоталитарного типа, которые не принимают условные формы искусства. Впрочем, надо признать, что пропасть между реализмочентричностью первого и второго типа может быть глубокой, но все же не столь широкой...

⁴ Г.К. Честертон, *Автобиография*, [в:] Г.К. Честертон, *Человек, который был Четвергом. Возвращение Дон-Кихота. Рассказы. Стихотворения. Эссе*, Москва 2009, с. 510.

Но вопрос об эстетическом и политическом консерватизме реалистической установки слишком обширен, и пока я оставлю его за рамками статьи. Каким образом можно было бы, учитывая подобный современный контекст, говорить о вещи в *драматической перспективе*, то есть насколько категория предметного мира может быть поставлена в контекст привычных для драматической теории определений? И можно ли говорить о предметной специфике в современных российских пьесах, которым обычно приписывается, как и драме вообще, более чуткая реакция на новую социальность?

Если говорить именно о мире драмы, то конкретный вопрос о предметности, вещности именно как категории драматического текста/изображенного мира возникал, скорее, факультативно, внутри общих характеристик так называемого «художественного мира» писателя. Например, если сложилось определенное понимание того, что есть вещь в мире прозы Гоголя, то и в его пьесах она будет анализироваться, вероятно, почти так же⁵. Но все же приходится учитывать и особое качество мира драмы, в котором вещь, в отличие от эпического произведения, обладает потенциальным онтологическим статусом, ибо предметный мир, описанный в пьесе, может быть действительно воплощен на сцене и вовлечен в действие. В эпике описания вещей, героев, событий – в одинаковой степени всего лишь слова. Для преодоления их вымышленной, бумажно-письменной природы требуются несколько иные усилия, нежели чем для сценической интерпретации.

В эстетической сфере интересен, как мне кажется, опыт новейшей российской драмы. Во-первых, потому, что многие авторы этого направления сами же причастны к созданию медийных продуктов и существуют, так или иначе, в сфере виртуального. Это обстоятельство, как кажется, определяет некоторую запрограммированность читательской реакции, поэтому многие сюжеты новейшей драмы вряд ли могут быть верно прочитаны без учета медийности. Отсюда, вероятно, ярко выраженная сценарность, визуальность многих современных драматических текстов, включающая совсем иные режимы восприятия и позволяющая говорить о некоей новой антропологии чтения/смотрения пьесы и спектакля.

Тем любопытнее наблюдение над установкой на документальность и «новую искренность», и те споры, которые разгорались в свое

⁵ М. Еремин, *Вещь в пьесах Гоголя*, [в:] *Гоголевский сборник*, Санкт – Петербург – Самара 2005, Вып. 2 (4), с. 114-122.

время вокруг основной – якобы реалистичной – интенции новейшей драматургии.

Большинство современных российских драматургов делают акцент на модусе достоверности, который присущ их текстам: тяга к документу (театр.doc), чуткость к языку улицы считается основной характеристикой многих проектов, что позволило ряду исследователей и критиков говорить о явной отсылке к «правде факта», «правде документа» в духе конструктивизма и русского ЛЕФа. Однако очевидна и другая тенденция, которая позволяет поставить новую русскую драму в несколько иной контекст и обнаружить более давнюю «родословную», которая, как кажется, может прояснить гораздо больше нюансов в поэтике современных драматургов.

Искать истоки многих творческих экспериментов, таких, как пристальное внимание к среде, в первую очередь материальной, специфическое описание предметного мира, взаимодействия героя и пространственного окружения, установка на документальную подлинность следовало бы не столько в авангардных практиках, сколько в эстетике натурализма, причем в его наиболее ярко выраженном западноевропейском варианте.

Подобное предположение не кажется такой уж большой натяжкой, если подразумевать, во-первых, именно не прямые, генетические связи, а типологически сходные явления, а во-вторых, общее ассоциативное поле, в котором так или иначе существуют европейская и русская драматургия.

Есть еще важное обстоятельство, позволяющее объединить концепцию натурализма и театрального зрелища. Исследованию их родства посвящены многочисленные работы западных, в том числе французских ученых, например, Ж.-П. Сарразака. В его работах отмечается, что «если театр – согласно своей этимологии, – „место, где мы смотрим”, то и натуралистический роман, и современная постановка в своих истоках отдают привилегию взгляду; мы могли бы даже сказать что они „заостряют” взгляд».

Я позволю себе сделать ссылку на важную историческую ретроспективу, обозначенную в статье Ж.-П.Сарразака *Генезис современной мизансцены: гипотеза*⁶. Исследователем отмечено, что именно в натуралистическом театре интерьер приобретает самоценное значение, а экстерьер изображается как интерьер. Романная эстетика Эмиля Золя, который разворачивал в своих текстах театр быта, вещей и «че-

⁶ J.-P. Sarrazac, *Genèse de la mise en scène moderne, une hypothèse*, [online], <http://www.turindamsreview.unito.it/sezione.php?idart=200>, [11.08.2014]. Перевод мой – А.С.

ловеческих документов», находила взаимную проекцию в театральной системе. Именно такую практику постановки в конце XIX века мы наблюдаем у знаменитого французского режиссера Антуана: кардинальная трансформация «четвертой стены» предполагала и знаменитую «игру спиной», когда игра велась не в центре, в углу, в глубине сцены, так что зритель должен был выстраивать совсем иную, не фронтальную перспективу, и пристальное изучение подчеркнуто реалистичной обстановки. Прочитую характеристику творчества Антуана в работе Т. Бачелис:

Его спектакли, претендуя на значение „выреза из жизни”, воспроизводили на сцене обыденное жизненное пространство. Справедливо говорили – и продолжают говорить – что „спектакль-картина” есть нечто противоречащее природе театра, как искусства пространственно-временного <...> Впоследствии время показало, что принцип „картины”... оказался более живучим⁷.

Превращение героя в часть предметной среды – рискованное предприятие, которое вызывало немало возражений, например, у Г. Лукача. Однако подобный принцип обнаруживал родство идеи постановки, которая словно пыталась восполнить некие лакуны в прочтении драматического текста, с работой детектива.

Расцвет натуралистического театра совпадает с эпохой расцвета детектива. И сам детективный жанр, детище позитивизма, позволяет многое прояснить в особенностях сюжета драмы рубежа XIX и XX веков.

Испытующий, пристальный взгляд (или, по выражению Карло Гинзбурга, «клинический глаз»⁸) – это взгляд не только режиссера, но и следователя. Идея оформления интерьера заключалась в том, чтобы не опасаться избытка малых деталей, разнообразия мельчайших аксессуаров. Именно эти «неощутимые вещи» создают глубинные характеристики среды.

«Зритель должен будет внимательно созерцать сокровища визуальных деталей, чтобы интерпретировать, благодаря скромной помощи режиссера, эти данные и уметь идти по следу»⁹. В драме и театре натурализма домашнее пространство оказывается словно выверну-

⁷ Т.И. Бачелис, *Эволюция сценического пространства (От Антуана до Крэгга)*, [в:] Т.И. Бачелис, *Гамлет и Арлекин*, Москва 2007, с. 15.

⁸ К. Гинзбург, *Приметы: Уликовая парадигма и ее корни*, «Новое литературное обозрение» 1994, № 8.

⁹ J.-P. Sarrazac, *Genèse de la mise en scène...*

то наизнанку к зрительному залу. Отсюда – внимание к детали как к улике, знаку, и здесь детективный жанр и процесс зрительского восприятия оказываются родственны.

Восприятие/исследование обнаруживает тревожные симптомы разрушения Дома, в самых разных его ипостасях.

Не случайно в пьесах Ибсена, Стриндберга, Чехова, Гауптмана и у других драматургов рубежа веков разглядывание, скрупулезное выстраивание мизансцены выявляет ненормальность домашнего пространства, о домашнем беспорядке: дома-притоны, дома-тюрьмы, дома-могилы и т.д. В пьесе Стриндберга *Сожженный Дом*¹⁰ протагонист, названный Незнакомцем (Посторонним, Прохожим), приходит, чтобы в буквальном смысле провести расследование на развалинах после пожара. И в *Пеликане*, другой «камерной пьесе» того же Стриндберга, комната умершего, где еще чувствуется запах фенола, представлена как комната преступления. «Мы узнаем здесь, – пишет Сарразак, – один из важнейших топосов детектива, обозначившийся с момента возникновения жанра (в *Убийстве на улице Морг* или в *Тайне Желтой комнаты*) как «убийство в закрытой комнате»¹¹.

Драматург, как и постановщик, как и романист на рубеже XIX–XX века – это сыщик, медик-диагност, ключевая фигура эпохи позитивизма. Но установка на предельно точную фиксацию социального «досье» то и дело превращается в прямую свою противоположность: документальность становится театральным зрелищем.

А взгляд сквозь четвертую стену и «философия вещизма», как и детектив, предлагает расшифровку некоей приватной истории. И концепция сценического пространства конца XIX века, и история о преступлении в равной степени ориентируют читателя/зрителя на гиперсемиотичность и улавливают симптоматику новой эпохи: с одной стороны, стабильный, прочный мир вещей, с другой новая социальная реальность, в которой мир необратимо меняет свои очертания и в котором вещь начинает тиражироваться и терять индивидуальность. А персонаж (уже не герой, в строгом смысле этого слова) должен заново проблематизировать свою судьбу.

И чем точнее и рельефнее выступают детали, тем фантастичнее целостная картина, тем в большей степени герой как характер исчезает: в приоритете оказывается движение взгляда по предметно-вещной среде.

¹⁰ В рус. переводе: *Пепелище* – А.С.

¹¹ J.-P. Sarrazac, *ibidem*.

Память о подобных театральнo-драматических метаморфозах проявляет себя и в практике современной, в том числе российской, драмы. Давно отмечено, что ее основной пафос, сюжетный стержень – это осмысление «порогового состояния», поиск собственной идентичности, который, как мне кажется, неизбежно воплощается через вещи – предметные описания. Ощущение размытости, зыбкости бытия, разлезающего по швам, парадоксально соединяется с попытками загромоздить пространство воображаемой и реальной сцены вещами и с использованием детективной интриги.

Хронологически правильно было бы начать отсчет реализации такой практики как осознанной авторской стратегии с творчества Нины Садур – драматурга, занимающего специфическое место в современном литературном процессе и успевшего стать живым классиком. В пьесе *Уличенная ласточка* (1981) мелодраматический и бытовой сюжет организуются по законам своеобразного «метафизического детектива» (в центре фабулы – история «вспоминания» главной героини, Аллы, своего «я» через образ некоего убийства, которое якобы произошло (?) в прошлом). Все предметы и вещи, с которыми, так или иначе, связана в пьесе Алла, несут память о страшном событии и проецируются на одновременно и на космическую бездну, и на быт, обнаруживают особую причастность/непричастность персонажей к тому или иному типу пространства. Иначе говоря, становятся своего рода «символическими уликами» («Ты сшила мне несколько платьев... Особенно одно, зеленое из очень красивой шерсти. Ты его замечательно сшила. К сожалению, оно оказалось слишком нарядным для жизни»¹²).

Другие персонажи живут в квартире, где все пространство забито вещами, антикварными «безделушками», «прелестными подарками». Воплощена и древняя схема узнавания персонажа по примете (шрам): «неподлинность» героини разоблачается через ряд «мерцающих» признаков детали как познания истины, отсылающий читателя/зрителя к трагедии рока и мелодраме¹³. Улика как поиск неуловимого признака реального организует сюжет и концентрирует символическую характеристику героини («Ты уличена в том, что тебя нет» – вплоть до фоносемантической игры: «уличенная ласточка» без лица). Читателю предлагается разгадывать намеки, рассыпанные в тексте,

¹² Цитаты приводятся по изданию: Н.Н. Садур, *Уличенная ласточка*, [в:] Н.Н. Садур, *Обморок. Книга пьес*, Вологда 1999.

¹³ Н.И. Ищук-Фадеева, *Текст в тексте и жанр в жанре («Лысая певичка» Э. Ионеско)*, [в:] *Драма и театр. Сборник научных трудов*, Тверь 2002, с. 28-35.

и самостоятельно визуализировать их как часть общего целого, часть некоей истории.

Предельное внимание к внешнему, к накоплению вещей кардинально меняет роль интерьера, скрупулезное исследование среды как точной «копии реальности» в тексте (а текст, конечно, «программирует» во многом и свое сценическое воплощение) превращает персонажей в часть натюрморта или урбанистического пейзажа. Так, в пьесе Вячеслава и Михаила Дурненковых *Культурный слой* специфическая коллизия заключена в выборе персонажей своего состояния («органоминеральный субстрат или артефакт?»), похожий метафорический прием представлен и в пьесе М. Дурненкова *Хлам*, где место действия – магазин распродаж.

В названии пьесы Юрия Клавдиева *Развалины* почти в традициях классического натурализма уравнивается предметная среда и персонажи: *Развалины* – это не только указание места действия, блокадный Ленинград, но и фамилия героев. Гротескно заостренное изображение быта, который несколько, может быть искусственно, вклинивается в жизнь обитателей ленинградской квартиры:

На площадку поднимается Развалина. Она сперва взволакивает на ступеньку тяжелые санки с бадьей, полной воды. Ниверин пытается повернуть в замке застрявший ключ¹⁴.

И далее на несколько страниц разворачивается эпизод попытки открыть замок, с перечислением различных предметов быта, которые словно выхвачены из темноты лучом, им приписывается особое значение. Автор (иногда до назойливости прямолинейно) выстраивает логику изображения блокадного мира, в котором любая мелочь приобретает особое значение: снег у парадного – его нельзя брать для воды, потому что он изгажен, пальма, которую съели, одеяло, которое потеряли в бомбоубежище и т.д. Главный персонаж характеризуется исключительно через неумение обращаться с вещами, подчеркивается его интеллигентская неумелость: «Ученый вы мужик, Иракий Саныч, вон и радио сделали, а замок сделать не можете».

Сама стратегия объединения персонажей и предметной среды выглядит риторически четко выстроенной и свидетельствует о стратегии, которую я бы определила как новый дидактизм. У Клавдиева, при всем том, что сюжет *Развалин* кажется очень напряженным и постановка может быть, вероятно, реализована как натуралисти-

¹⁴ Здесь и далее текст пьесы цитируется по: Ю.М. Клавдиев, *Развалины*, [в:] *Поэтика русской драматургии рубежа XX-XXI веков*, Кемерово 2011, с. 443-486.

ческий детектив, потенциал драматичности, на который сделана заявка, растворяется в этом дидактизме, особенно ближе к финалу пьесы. Причем представляется, что предметный мир, вообще все детали жуткого быта: помойное ведро, книги, которые летят в огонь, пакет с горохом – встроены в слишком рационалистичную схему.

Предметы – всего лишь знаки, отсылки к некоей узнаваемой литературной ситуации (например, актуализация текстов деревенской прозы). Вещи якобы включены в эпическую перспективу, якобы сообщают некую историю: двери, которые напоминают о дореволюционной жизни, репродуктор, «включающий» современность, описание роскошной квартиры ветерана-комкора, где занавески и турецкие сабли на стенах, старушка, которая отстреливается старинным мушкетом, и т.д. – все это встраивается в один перечислительно-описательный ряд, где границы между образом предмета и образом человека стерты.

Но грубая материальность не оправдывает своей задачи стать выразителем ценностных координат, она превращается в «вещество существования». В последней сцене ремарка сообщает о герое, что «труп укоризненно на него смотрит, стесняясь своей посмертной беззащитности»... Эта фраза в духе Платонова обнаруживает, что язык уравнивает мертвое и живое, людей и вещи, и вещи вовсе не выглядят более устойчивыми в этом мире. Но в результате получается некий «недонатурализм», никакой логической завершенности в динамике сюжета нет – предметный мир остается недооформленным именно с точки зрения драматической концепции.

Попытка уловить низовой быт, то, что мы видим у Николая Коляды, у Клавдиева выглядит, на мой взгляд, не совсем убедительно, и дело не в отсутствии пресловутой жизненной достоверности, а в том, что пространство, забитое, загроможденное вещами, перестает восприниматься как убедительное высказывание.

Иначе рамки реальности обыгрываются в пьесе Вадима Леванова *Про коров*. В основе сюжета, на первый взгляд, изображение «служебного пространства»: будни провинциального ГТРК. Производственная тематика (сам автор так и обозначает жанр: «производственная пьеса») в истории литературы, как известно, к вещам благосклонна, и в основе своей любой производственный сюжет – история рождения нового космоса. Тем интереснее эксперимент, который ставит автор: «вещь» в современном информационном мире – это реализация медиапроекта, бесперебойные блоки новостных программ, где частное, личное и публичное, медийное перетекают друг в друга.

Пространство одновременно разомкнуто на улицу, телевизионному «глазу» доступны любые, самые отдаленные точки местности, но при этом ограничено, сконструировано кадром.

Сама речевая ткань пьесы строится по монтажному принципу. Якобы «документальный» стиль, имитирующий реальные видео и аудиозаписи многоголосицы, включает в себя и вполне реальные детали, хорошо известные жителям города Самары, и притчевое начало (вертикаль задается и эпиграфом из суры Корана о коровах, и лейтмотивом «Божьего мессиджа», который транслируется телеэкраном («А мне Бог говорит из телевизора!... А у Него много возможностей достучаться до человека! И Он все использует!.. Вот и телевидение тоже, да!»¹⁵).

Любопытно, что, хотя сама тема, казалось бы, располагает к разнообразию визуальных трансформаций, в пьесе почти нет специфических сценарных приемов. Монтажность здесь – больше слуховая, текст легко представить себе как радиопьесу. Парадоксально, но и зрители, которые хотели бы себя увидеть «в телевизоре», и сами работники телевидения, и герои новостных сюжетов лишены видимого «образа», так же, как и события, и вещи: никто и ничто не обладает в пьесе осязаемостью, предметной конкретикой, есть только информационное эхо.

Художественное решение в пьесе Леванова можно назвать «минус-«натюрмортом». Потому что персонажи – часть медийной, телевизионной картинки, а в потоке новостей трудно воплотиться настоящему Событию (жутковатая история о гибели коров на местной ферме дает шанс на некое потрясение общества, но тонет в информационном потоке). Героем или хотя бы эпизодическим персонажем теленовостей может стать любой прохожий, но будет ли его образ совпадать с его «я»?

Иное, вполне оригинальное художественное решение ребуса как сюжета реализует Александр Строганов – барнаульский драматург, который сам намеренно дистанцируется от опыта «новодрамников» – именно потому, что, как считает автор, их стремление к жизненным дрязгам вне эстетики. Его творчество, к сожалению, не подвергалось в России развернутой рефлексии, ни режиссерской, ни исследовательской (хотя его пьесы с успехом ставятся и в России, и за рубежом). В пьесах Строганова невероятное количество описательных ремарок.

¹⁵ В.Н. Леванов, *Про коров*, «Современная драматургия» 2012, № 1, с. 78-90.

Предметы обладают своей, театрально-фантазмагорической, жизнью и создают особый пространственно-пластический сюжет.

Представляется, что интересные результаты могло бы принести использование в театроведческом дискурсе понятия улики. В пьесах современных российских драматургов и детективная интрига, и предметное окружение, оформление среды – внимание к деталям и следам человеческого присутствия, и развернутость ремарок, которые нарративизируют драму, включаются в метадраматический эксперимент.

Строгановские развернутые ремарки, по сути, представляют собой самостоятельные тексты и посвящены, как правило, описаниям интерьера. Улика как предмет выступает знаком театральности, механизмом метадрамы и сценографической игры (так, в пьесах *Кода*, *Черный, белый, акцентны красного, оранжевый* – это освещение, в пьесе *Ломбард* – обилие ненужных вещей, гигантская кунсткамера, в которой действующие лица – и предметы, и персонажи-маски, в *Интерьерах*, вполне в соответствии с названием, стержень событий – это движение зрительского взгляда. Главное в пьесе – интерьер и появление требующих расшифровки деталей. Сюжет организуется как «визуальное приключение» персонажа/читателя/зрителя, который должен следить за нужными линиями описания (фотографиями, моментальными снимками реальности). Иногда из детали развивается цепочка неких мнимых событий, иногда формируется игровое пространство (в пьесе *Карманный хаос* герой рассказывает историю о закатившемся под стол кусочке сахара. Далее выясняется, что «роль» сахара выполнял мел, с помощью которого «рисует» новый облик интерьера).

В пьесе *Мойра, или Новый Дон-Кихот* развернутая ремарка организует с помощью оптической игры «театр вещей»:

Несколько испуганная, с привкусом вины, некогда роскошная квартира Виссариона Владимировича Агрова, литератора. Большая комната с разводами на потолке и вдребезги разбитой армией книг пребывает в некотором волнении. Причина тому волнению – языческий ритуал допотопной керосиновой лампы, установленной на измученной переездами чемодане, единственном источнике освещения. Освещение несколько усиливается белым пятном халата, – на стуле изволит дремать грузный доктор Кузькин, и разнообразными металлическими орудиями его труда, разложенными здесь же, на чемодане¹⁶.

¹⁶ А.Е. Строганов, *Мойра, или Новый Дон-Кихот*, [online], <http://www.stroganow.ru/texts/>, [02.08.2014].

Для того, чтобы последовательно вообразить, о чем сообщает ремарка, читатель должен представить себе некую череду метаморфоз.

В пьесах Струганова сохраняется обаяние театра как волшебной иллюзии – чувство, которое во многом утрачено современной драмой и современным зрителем. Вещи здесь, в читательской «внутренней» режиссуре, – обманчивы, но еще более обманчивым и зыбким оказывается возможность события в этом мире и осуществление героя в нем.

В пьесе *Реализм, или Нечто принадлежащее нам* за основу взят именно детективный сюжет, который постепенно превращается в театральный. Улика как ребус, который движет сюжет, выступает и в своей буквальной функции, усиливая «узнавание» детективной модели: пьеса выстраивается как игра в документальный детектив, убийство, которое должно фиксироваться репортером) и вместе с тем обнаруживает бутафорскую, «пограничную» – между миром зрителей и миром театра – природу предметного мира («Вот видите эти разбросанные тут и там предметы? Флакончики, тюбики, тряпки? <...> Это я, это мои частички...»). Улика здесь сигнализирует о почти барочно-маньеристской виньеточности, нарративном «разбухании» ремарок, в которых характеристики персонажей «перетекают» в предметные описания.

Детективная интрига и деталь-улика могут пониматься как механизмы проблематизации семиотического пространства пьесы. В результате радикально меняется сама драматическая ткань, привычные категории конфликта, действия, героев перестают работать.

И здесь мое рассуждение замыкает круг, возвращаясь к началу – к старой «новой» драме рубежа прошлых веков, в которой новая «новая» драма находит мощный импульс, не всегда осознаваемый самими драматургами. На первом месте, конечно, поэтика Чехова. Обнаруживаются любопытные параллели с ролью, например, чеховской детали, истоками ее видения в позитивистском «поле». Перспективным выглядит и анализ поэтики Чехова в детективно-медицинской парадигме, как своеобразного «семиотического театра» малозначительных деталей, которые правильно/неправильно дешифруют персонажи, читатели и сам автор-повествователь¹⁷. Эксперимент Бориса Акунина по превращению *Чайки* в детективную модель, как и мно-

¹⁷ С. Евдокимова, *Чехов: поэтика улики*, [online], http://www.newruslit.ru/for_classics/chekhov/obraz-chehova-i-chehovskoi-rossii-v-sovremennom-mire.-sbornik-statei.-internet-versiya-1/svetlana-evdokimova.-chehov-poetika-uliki/view?searchterm=Евдокимова, [29.04.2012].

гие другие «деконструкции» чеховских сюжетов в новейшей драме, выглядят в этом смысле далеко не случайными. Они должны прочитываться не только как попытки «скрещивания» сюжетов высокой классики и массовой беллетристики, но как переосмысление образа детали как знака детективной (или уголовной, мелодраматической) интриги и визуального восстановления целостного смысла. Такой смысл угадывается и в различных вариациях «по мотивам Чехова» (например, в пьесах Дмитрия Бавильского *Чтение карты на ощупь*, Елены Греминой *Сахалинская жена*, Николая Коляды *Чайка спела*, Вадима Леванова «*Смерть Фирса*», Владимира Забалуева и Алексея Зензинова *Поспели вишни в саду дяди Вани* и др.).

Во многих текстах новейшей драмы художественное пространство оказывается статичным, битком забитым вещами: или как характеристика распадающегося на фрагменты пространства героя (в пьесе Николая Коляды *Мы едем, едем, едем* персонаж собирает «мелочи повседневности»: старые зонты, шпильки, зажигалки и устраивает у себя в квартире музей старых вещей), или как ремарочные описания, которые расслаивают, тормозят действие, становятся «уликами» авторской игры и апеллируют к опыту чтения классики. Например, в некоторых текстах Михаила Угарова, при всей заявленной авторской ориентации на социальный пафос, хрестоматийные сюжеты наполнены «неактуальными», избыточными деталями XIX века, анахронизмами, которые выполняют сугубо нарративную функцию: «Из этих вещей и словесной ворожбы Угаров строит собственные пьесы – антикварные лавки»¹⁸. Улика в новейшей драме является, помимо всего прочего, симптомом нарративной трансформации драматургической ткани и метаморфозы предметной детали, изменения символических координат детали-вещи.

Подведем предварительные итоги. Категория вещи, в том числе и как вещи-«улики» в современной и новейшей драме приобретает особую функцию и характеризует самые разные, подчас далекие друг от друга театральнo-драматургические явления. С одной стороны, вновь, как и более ста лет назад в натуралистическом театре, насыщенность сценического пространства интерьерными знаками, гипертрофия внешнего претендует на изображение «правды жизни», «правды вещей». С другой, «новый документализм», построение сюжета на внеэстетическом материале, в условиях современной культуры оказывается оборотной стороной виртуализации: предельная

¹⁸ Е. Ковальская, *Михаил Угаров*, [online], http://www.newdrama.ru/authors/ugarov/art_7006/, [16.05.2012].

конкретика детали дается в игровом переосмыслении, допускает множество интерпретаций, встраивается в фантасмагорический сюжет и в очередной раз заостряет проблему взаимоотношения реальности и искусства. И тогда театральная иллюзия, образ «театра в театре», развернутые как ребус (то есть буквально – при помощи вещей), могут – в который раз в истории драмы! – тематизироваться, «цеплять» эмпатию читателя/зрителя, втягивая его внутрь воображаемого мира благодаря узнаваемости или, наоборот, гротесковости деталей. И выдуманность театральная оказывается более «настоящей», чем медийная.

SUMMARY

“By means of things”: the plot as “a rebus” in the latest drama

This paper describes the ways in which images of things are shown in the modern Russian drama. We will consider some aspects only: we'll raise the question whether it is possible to speak about things as categories of the art world if we apply literary definitions to the latest drama.

We'll note that the thing is inevitably understood as a realism term – a concept which demands a new scientific reflection. Realism as an anthropological category in art, is first of all trust to the world, it is judgment of the world in steady, clear categories. In realism the thing seeks to become an idea.

Realism gains other lines when thirst for reality through virtuality which surrounds us is felt.

The experience of the new drama authors is interesting, because they are involved in the creation of media products, and in virtuality. They became media characters, and it is difficult to estimate their creativity out of a context of the modern media environment. The question is not in conscious use of a subject, but in the programmed projection of the reader's consciousness.

Only a dramatic definition: thing – is not only involvement of the subject world into the action, but it passes into an independent figurative layer.

In this paper there are observations about the poetics of N.Sadur, A.Stroganov, Y.Klavdiev, and other Russian playwrights. It is possible to raise a question of importance of the transformation of fantastic (including fairy tale) and detective elements, cinema visualization as receptions of a handiwork and of possible changes of the drama texts. The detective intrigue and proof-detail are understood as mechanisms of a problematization of semiotics space of the play. Various authors show different strategies of development of an image of thing, its different anthropological measurements: from refined and mannerist dramatic “still lifes” (A.Stroganov), detective plots to fixing of the documentary fact and chronicles (N. Kolyada, V. Levanov). Things become deceptive. They aren't present or they can be present only theatrically. Theatrical illusion resists media illusion, and theatrical illusion appears more “real”.

Many art experiments of modern Russian playwrights in most respects revive naturalism experience (the positivistic theater of life, things and documents, movement of a look on subject and real environment appears in a priority).

Keywords: images of things, detective intrigue, proof-detail, theatrical illusion, semiotics space of the play.

Ключевые слова: образы вещей, детективная интрига, улика, театральная иллюзия, семиотическое пространство пьесы.

Валентина Біляцька

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

Функція речі в ритуалі та повсякденному житті (на матеріалі українських історичних романів у віршах)

Однією з форм виявлення, дослідження міфоритуальної метасхеми в осягненні народної культури, явищ художньо-естетичного, пізнавального й побутового характеру є збереження народнопісенного слова, звичаїв і традицій та декодування їх у художній структурі твору. Те, що існує на рівні глибини давньої міфологічної та етнографічної спадщини, письменнику необхідно зберегти в підсвідомості читача через сталі символи, систему художніх образів.

Багата на достовірні факти минулого, елементи етнокультури сучасна історична романістика, зокрема історичні романи у віршах, складна форма яких

...є однією з констант української художньої ментальності, що тяжіє до синтезу гетерогенних естетичних форм, несподіваного поєднання й переплетення жанрових модифікацій, що постають на твердому ґрунті європейських традицій¹.

Для аналізу означеної проблеми візьмемо твори, присвячені славетним українкам, метатипам культурної пам'яті, образи яких творчо інтерпретувалися в мистецтві, науковій та різних жанрах художньої літератури. Ставши образом-знаком у національній культурі, ці прототипи є символами: вродженого геніального таланту – Маруся Чурай, героїчного вчинку – Маруся Богуславка, величі жінки – Роксолана.

Художній задум історичних романів у віршах *Маруся Чурай* (1979) Ліни Костенко, *Маруся Богуславка* (2007) Миколи Тютюнника, *Вінок Роксолани* (2008) Марії Балашової ґрунтується на реальних і легендарних фактах, відзначається глибоко філософським узагальненням,

¹ В. Саєнко, *У просторі метаісторії*, „Українська мова та література” 2003, № 17, с. 8.

уведенням у контекст творів історичної давнини (XVI – XVII століття, часу боротьби українського народу за державність, за визволення рідної землі від соціального й національного поневолення), відтворенням явищ духовної культури, зокрема звичаїв та обрядів, народних свят, крізь які прочитуються сучасні суспільні та морально-етичні проблеми. Тим паче, що народні епічні та пісенні твори визначають концепцію і є своєрідним естетичним орієнтиром при творенні характерів героїнь і сюжетів романів у віршах.

Означена *проблема* – функція етнографічно-ритуальної речі в самотності національного буття народу – не була об'єктом наукового розгляду в історичних романах у віршах *Маруся Чурай*, *Маруся Богуславка*, *Вінок Роксолани*, в яких етнічне тло зображуваних картин (свята, обряди, ворожіння, народні пісні) увиразнюють побутові деталі, ритуальні речі, на функціях яких хотілося б детальніше зупинитися.

Важливою умовою існування суспільства є наявність колективної пам'яті, яка зберігається завдяки ритуалу. На думку А. Байбурина, у ритуалі провідну роль відведено “підручним” засобам природного й культурного оточення – ландшафту, житла, їжі, одягу та ін., що мали знаковий характер.

Все эти семиотические средства вкупе с языковыми текстами, мифами, терминами родства, музыкой и другими явлениями культуры обладали единым и общим полем значений, в качестве которого выступала целостная картина мира. Т. е. все эти системы объединились во всеобъемлющую знаковую систему таким образом, что элемент конкретной знаковой системы мог иметь своим значением план выражения другой системы, и т. д.²

З урахуванням цього, суспільство виокремлювало найбільш цінні, стрижневі фрагменти пам'яті, досвіду і здійснювало особливий контроль над їх збереженням за допомогою ритуалу, у якому важливу роль відведено речі. У художньому творі речі-образи мають широкий діапазон функцій: сюжетно-композиційну, характерологічну, асоціативну, культурологічну та інші. Наприклад, образи *вінка*, *сорочки* у досліджуваних історичних романах у віршах вирізняються не тільки авторським акцентом, а й визначають національну колоритність, ідентифікують твори з українською народною ритуальною культурою.

² А.К. Байбурин, *Ритуал в традиционной культуре*, Санкт-Петербург 1993, с. 11.

В *Українській міфології* В. Войтовича вінок трактується як “своєрідний символ Матері-Землі, її життєдайної сили; ритуальний предмет, елемент убрання виконавців обрядів, апотропей. Барвистий віночок із чарівного зілля на голові дівчини – символ любові і таїни вінчання Матері-Землі зі святим духом зоряного неба”³. Як атрибут народно-го свята зустрічається в основному в обрядах, одній із найдавніших форм духовної культури народу, і як невід’ємний елемент побутового життя. Якщо через обрядовість у побутове життя входили й закріплювалися традиції, то обряди пов’язані з стародавніми віруваннями та міфами, формувалися під впливом свят, які супроводжувалися піснями, іграми та хороводами. Наприклад, символ *весни* в народній уяві уособлювався в образі гарної молодої дівчини з вінком квітів на голові в білій вишитій сорочці, оперезаній “зеленим” поясом з трави і квітів, яка роздає дівчатам вінки – символ весілля. Вінок є неодмінним атрибутом одного із найголовніших свят язичництва, що залишило помітний слід у фольклорі пізнішої доби – Купала, бога літнього сонцевороту, покровителя шлюбу, під час якого дівчата пускали на воду віночки, завбачуючи своє майбутнє подружнє життя. Втративши релігійний зміст, це свято продовжувало існувати, відроджується й шанується нині.

В аналізованих творах вінок є переважно елементом убрання виконавців обрядів, бо наші пращурки в повсякденному житті його рідко одягали. Коли героїні роману у віршах Ліни Костенко *Маруся Чурай* дали три дні перед стратою для роздумів, вона поринула “в свою найкращу пору”, серед найприємнішого – святкування Купала. Ліна Костенко, відтворюючи світ особистих почуттів Марусі Чурай, подає опис довкілля, зображує в повному прояві суспільне буття:

Чомусь згадалися ночі на Купала...
Зірками ніч висока накривала.
Бездонне небо і безмежний світ,
а нам всього по вісімнадцять літ.
А вже дівчата в плахтах, у намисті,
вінки пускають за водою вниз.
А вже гадають, хто кому до мислі,
а хлопці зносять до багаття хмиз.
Пливають вінки, і мій пливе, не тоне.
А серце ще таке безоборонне,
таким співаю срібним голоском!...
Чорти знімають зорі рогачами...

³ В.М. Войтович, *Українська міфологія*, Київ 2005, с. 79.

Вінок пливе, зникає за ночами...
 Чи десь його прибило між корчами,
 Чи десь лежить, примулений піском?⁴.

Таким чином, вінок у *Марусі Чурай* Ліни Костенко – одномоментний образ, що надає твору особливого етнозабарвлення, містить прихований зміст.

Наскрізним є образ вінка в історичному романі у віршах М. Балашової *Вінок Роксолани* (навіть винесений у заголовок), викликає широкий спектр асоціацій, спонукає до смислових модифікацій, зміст яких розкривається в етнокультурній сфері. На початку твору йдеться про обряд Купала, який молодь справляла на річці і, відповідно, пускала на воду вінки – символ подружньої вірності, надії на щасливе заміжжя:

Дівчата плели віночки з ромашки та жита,
 Загадували бажання з милим в парі жити.
 ...Якщо вінки пливають поряд – бажано здійснитись,
 Якщо хвиля їх розіб'є – долям розлучитись⁵.

За дослідженням В. Скуратівського, дівчата носили на голові віночки тричі на рік – на весняного Юрія, Русалії (Зелений тиждень Трійці) та Купала, оскільки під цю пору виявляють особливу агресивність духи й душі, тому у віночки вплітали різнотрав'я⁶:

Стала Настя з подружками виплітатъ віночки,
 Сплела вінок для Степана, а потім – й собі,
 І пустила їх з коханим пливти по воді.
 А у кожному віночку свічечки воскові,
 Бо Настуня хоче жити в великій любові⁷.

Коли Роксолана опинилася в гаремі Сулеймана згадувала:

... віночки з Купала,
 Які порізно пливли, а вона не знала,
 Що не житиме у парі з коханим Степаном,
 Що доля її зведе з турецьким султаном⁸.

⁴ Л. Костенко, *Маруся Чурай: Історичний роман у віршах*, Київ 1990, с. 39.

⁵ М. Балашова, *Вінок Роксолани*, Кіровоград 2008, с. 34.

⁶ В.Т. Скуратівський, *Русалії*, Київ 1990, с. 480.

⁷ М. Балашова, *Вінок Роксолани...*, с. 55.

⁸ Там само, с. 138.

Щоб стати дружиною Сулеймана, Роксолана змушена була зрестись християнської віри, поклястись на Корані любити султана, але продовжувала шанувати звичаї краю, у якому народилась, тому османське “заміжжя” по-своєму визнала: благословилась “до схід сонця віночком із жита”, а по полудню “той віночок кинула у море”⁹. Вінок у дохристиянські часи мав обрядове значення, пізніше – це загальнонародний символ дівування, тому був невід’ємним атрибутом весілля, на якому його офіційно знімали й одягали на голову нареченої намітку чи хустку. Плетіння вінка біля весільного гільця для молодої, означало сплітання її майбутньої долі, він є і наскрізним образом народних весільних пісень.

Образ вінка у творі М. Балашової символізує не тільки розлуку Роксолани з першим коханням, а й продовження роду (султану вона народила п’ятеро дітей), сплетіння долі. Сулейман кохав усе життя Роксолану, прагнув і в потойбіччі бути поруч з нею, наказав будувати гробницю: “Тіла обох у тій гробниці будуть спочивати, / З добра і зла сплетуть віночки дружині Сулеймана”¹⁰.

В Україні вінки мали солярну символіку й були найкращою оздобою дівчат, у вінку вони асоціювались із сонцем, котре сходить. Традиція виготовлення вінків сягає глибокої давнини. Як тільки з’являлися перші квіти, підлітки й дівчата виходили на луки й плели віночки, одягали їх на голову й водили хороводи, якими зустрічали прихід весни. “У веснянках-хороводах заплітання квітів у вінки та заплітання коси – символ пробудження природи та життєдайного Сонця, а з ними й людського життя”¹¹, вінок не тільки прикрашав, а й убезпечував тих, хто його одягав. Далеко від рідної землі Роксолана часто згадувала, як:

Вони з мамою у лузі любили гуляти,
З кульбабок весняних віночки плести,
Пісні українські любили співати...¹².

У народній обрядовості вінок символізував циклічність і набував сакрального значення, недаремно в обрядових жнивварських піснях це провідний образ завершення збору врожаю, безперервності праці хлібороба. Пісня споконвіків передавала досвід народу, виховувала

⁹ Там само, с. 137.

¹⁰ Там само, с. 180.

¹¹ В.М. Войтович, *Українська міфологія...*, с. 248.

¹² М. Балашова, *Вінок Роксолани...*, с. 185.

прагнення до морально-етичних ідеалів, зберігала зв'язок між поколіннями:

У піснях українських всі звуки природи,
З'єднались віночком з епох і життів,
В них болі і радощі, й мрії народу,
Символіка духу, відлуння віків¹³.

Вінок – це й уособлення слави, перемоги, святості. Саме про такий лейтмотив ідеться у творі про Роксолану, якій ще за життя як освіченій жінці всесильної держави сучасники “дарували ті віночки слави”, що “засвідчують багатство розуму й душі”¹⁴. Не дивлячись на те, що “літа спливали в чужому краї”, “пофарбувались” скроні, вона завжди шанувала свята України, особливо Купала:

Босфорські води плачуть, стогнуть і ревуть,
Сердитий вітер душу хвиль терзає,
Між них султаншині віночечки пливуть,
Вона щоліта їх додому відправля.
І ось тепер, у Йванів теплий день,
Віночки кинувши у море, пісню заспівала,
Султанша не забула українських пісень,
Ними вона і душу, й серце, й тіло лікувала...¹⁵.

Отже, в історичному романі у віршах М. Балашової *Вінок Роксолани* вінок є символом народного дівочого вбрання, ритуальним атрибутом свят, у той же час символізує замкненість героїні, її захисну силу, зв'язок із рідним краєм і є своєрідним епіцентром в обрамленні твору: починається описом свята Купала, пророцтва долі героїні й завершується згадкою про нього, є візією таїни вінчання землі, на якій вона народилася.

Історичні романи у віршах *Маруся Чурай* Ліни Костенко, *Маруся Богуславка* Миколи Тютюнника, *Вінок Роксолани* Марії Балашової багаті на етнокультурні образи-концепти, що мають ментальне смислове наповнення. У творах згадуються самотутні народні звичаї та обряди, повір'я, достовірно передано особливості народного вбрання, підкреслено його ошатність та естетику, сакральність:

... Кожна наша українка гарно одягалась,
Знак дівочтва – в косах стрічка, заміжнім – хустина.

¹³ Там само, с. 169.

¹⁴ Там само, с. 181.

¹⁵ М. Балашова, *Вінок Роксолани...*, с. 230.

...Дочці скриню готувала до весілля мати,
Кожна мріяла в оселю старостів діждати.
В скриню клали полотно, рядна подушки,
Одяг, взуття, скатертину різні рушники¹⁶.

В основу історичного роману у віршах М. Тютюнника *Маруся Богуславка* покладено думу про однойменну дівку-бранку, єдину доньку священика з міста "... де люди здавен славлять Бога". Хоч провідним об'єктом художнього осмислення твору є рівень історичної істини, проте колориту додають описані автором етноментальні пласти: пророчення Горпинихи, видіння Марусі в криниці, похід Богдана на перехрестя: "мама...хрестить рот, щоб зле не проковтнуть"¹⁷, "стоїть, малюнки на піску виводить (як дівка піч буває колупа)"¹⁸, "ім би орати землю весняну, чи на Покрову свайбу – й не одну!"¹⁹ тощо. Одним із найпоетичніших описів у творі є свято праці – косовиця, що символізує людську єдність, взаємодопомогу:

...косовиця – то вже справа,
Яка людський підносить дух.
Тут завше сміх і пісня завше,
Її благословля сам Бог²⁰.

Етнічне тло змальованої картини увиразнюють побутово-етнографічні деталі. Люди раніше не тільки на свята одягали чисту чи нову сорочку, а й починаючи важливу справу – косовицю, жнива тощо. Підтвердженням є опис праці в третій частині *Свято косовиці* роману у віршах М. Тютюнника:

Й пливли, немов козацькі «чайки»,
В сорочках білих косарі...
І в сорочках, як у вітрилах,
Гуляв ранковий вітерець.
Пройшли той гін, немов на крилах,
Немов пустилися в танець²¹.

Особливе значення в житті, побуті та обрядах має вишита сорочка, вишиванка – символ "... здоров'я, краси, щасливої долі, родової

¹⁶ Там само, с. 34.

¹⁷ М. Тютюнник, *Маруся Богуславка*, Луганськ 2009, с. 19.

¹⁸ Там само, с. 32.

¹⁹ Там само, с. 46.

²⁰ Там само, с. 33.

²¹ М. Тютюнник, *Маруся Богуславка...*, с. 38.

пам'яті, порядності, чесності, любові, святковості"²², один із найважливіших оберегів. Народ ставився до вишиванок як до святині, вони передавалися з покоління в покоління, з роду в рід, береглися як реліквії. Сорочка-вишиванка, оспівана в різноманітних жанрах народної творчості та художньої літератури, є символом українця й України загалом, проте в ХХ столітті її престиж як одягу занепав під згубними впливами шовіністично-космополітичних, екстремістських та інших тенденцій, стрімке відродження переживає нині, особливо після революції Гідності. В аналізованих романах йдеться часто про сорочку не як предмет одягу, а як образ-оберіг: "Оберіг для хати – рушник, – каже мати, / Вишиті сорочки – для сина і дочки"²³.

Глибоке ритуально-символічне значення має сорочка в історичному романі у віршах М. Балашової *Вінок Роксолани*. Головна героїня твору, Роксолана, потрапила в турецький полон дівчам, але стала однією з найвеличніших жінок світу ХVІ століття, втілює найкращі риси українського характеру: волелюбність, материнство, патріотизм. Авторка акцентує на звичаєво-обрядовому бутті героїні, яка народилася в "землях сліз і пісень"²⁴, але "Частинку Вкраїни у серце влила"²⁵, зберегла ритуально-побутові знання:

Настя сама своїм дітям сорочки вишивала,
Куди б не йшов ти до походу – сорочку одягай!
Я у твою сорочку, сину, обереги вклала²⁶.

Після страти Баязида, улюбленого сина Роксолани, за участь у замахові та державному перевороті, вона не захотіла більше нікого бачити, особливо Сулеймана, який наказав сину відсікти голову й наткнути на кілок перед її вікнами, тільки:

...завмерла – в душі щось обірвалося, світ потемнів,
Додолю рухнула і поповзла до оберегів сина,
Цілюючи Настя скривавлену сорочку як сина пригортала
... цілюючи, скривавлену до грудей тулила²⁷.

Про те, що сорочка шита чи вишита матір'ю мала сакральне значення йдеться й у романі у віршах М. Тютюнника *Маруся Богуславка*. У Великодній ранок Маруся відчинила в'язницю й випустила на волю

²² В.М. Войтович, *Українська міфологія...*, с. 68.

²³ М. Балашова, *Вінок Роксолани...*, с. 224.

²⁴ Там само, с. 181.

²⁵ Там само, с. 53.

²⁶ Там само, с. 223.

²⁷ М. Балашова, *Вінок Роксолани...*, с. 241.

земляків-козаків, які були худі, зболілі, виглядали “...страшно блідно, / Мов крейда з прикінцевого горба”²⁸, хотіла чимось їм допомогти, особливо виснаженому козаку (як з’ясувалось, коханому Богдану), якого очевидно і врятував мамин оберіг:

Побачила ж, що в нього гола шия
(Як в казематі, бідний, не зачах?!)
Й сорочечка, що, мабуть, мати шила,
На гострих порозлазилась плечах²⁹.

Сорочка була не тільки естетичним фактором, а й мала певну магічну функцію. В історичному романі у віршах *Маруся Чурай* Ліни Костенко мати Марусі передала святковий одяг і білу сорочку у в’язницю, щоб вона була гарно вбрана перед стратою, як на весіллі:

Тюремник вніс у вузлику одяжу,
щоб я на завтра в чисте одяглась.
Яке намисто гарне, – хоч подержу,
це ще од баби пам’ять збереглась.
Могла б я одягти і сірячину.
Під зашморгом усе вже до лиця.
А мати вклала білу сорочину,
і чоботи, узяті від шевця.
Черчату плахту, ще й якісь прикраси.
Червону крайку в смужки золоті...
Аякже, смерть усе-таки це празник,
який буває тільки раз в житті³⁰.

Національно-культурний феномен – вишита сорочка – у творі *Маруся Богуславка* М. Тютюнника асоціюється з порами року, наприклад, осені: “Вже вицвітає літечка сорочка. / І в коси заплітаються дощі”³¹, а в *Марусі Чурай* Ліни Костенко трансформується в розширений метафоричний образ України в контексті образу Волині, у краї, де вирощують льон, вибілюють полотна і пишуть книгу життя:

Але й життя там, Боже, Твоя воля.
У них же там і сорочки, як доля.
Там сосонку, кривульку або човник –
А рукави ж біліші лебедів –

²⁸ М. Тютюнник, *Маруся Богуславка...*, с. 152.

²⁹ Там само, с. 153.

³⁰ Л. Костенко, *Маруся Чурай...*, с. 76.

³¹ М. Тютюнник, *Маруся Богуславка...*, с. 88.

ото як пустить чорним
чорним, чорним,
до зап'ястку декілька рядків³²,

наголошено на реально-чуттєвій сфері (сорочки) як першоеlementи духовної культури.

Таким чином, в історичних романах у віршах *Маруся Чурай*, *Маруся Богуславка*, *Вінок Роксолани* письменники за допомогою етнографічно-побутової речі, образів-символів – вінка, сорочки – акцентують на елементах побуту, звичаях, морально-етичних ідеалах та естетичних уподобаннях, розкривають особливості українського світосприйняття, зародки тих ідей і символів, які ми сьогодні відроджуємо. Нове прочитання творів спонукає до творчих розмислів, закодованих у текстах, до розуміння багатьох традицій, що мають місце в повсякденному житті сучасного українського народу.

³² Л. Костенко, *Маруся Чурай...*, с. 111.

SUMMARY**The function of things in the ritual and everyday life (based on Ukrainian historical novels in verse)**

The article deals with the elements of ethnic culture in modern Ukrainian historical novels in verse – Mykola Tyutyunnyk's "Marusya Bohuslavka", Lina Kostenko's "Marusya Churay", Mariya Balashova's "Roksolana's Wreath". The artistic conception of these works is based on real and legendary facts; there are deep philosophical generalizations and introduction to the historical (the 16th – 18th centuries) context, it's the time of the Ukrainians' struggle for independence, liberation of the native land from social and national oppression. The authors, "expressing the character of whole epoch", stress the epic picture by domestic and ethnographic descriptions of holidays, customs and rituals, divinations, folk songs, ritual things. Historical novels in verse are rich in images of concepts that have original mental content, transmit realistic features of folk costumes (wreath, embroidered shirt), emphasize its elegance and aesthetics, sacred, stimulate the recipient's interest in the identity of the national life, encourage the meaningful modifications which are revealed in the transformation of ethno-cultural scope and originality of its artistic expression.

Keywords: novel in verse, function, ethno-being, customs and ceremonies, wreath, shirt.

Ключові слова: роман у віршах, функція, етнобуття, звичаї і обряди, вінок, сорочка.

Наталія Городнюк

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Концепт машини у модерністському романі 20-х рр. XX ст.: компаративні аспекти

Художня інтерпретація образу машини та потрактування техніки в цілому є виразним ідейно-естетичним, ідеологічним, соціокультурним і філософським маркером літератури 20-30 рр. XX ст., постаючи концептом і водночас стильовою домінантою, виявляючи широкий спектр ідей та інтелектуальних емоцій – від гострого несприйняття та есхатологічності машинного світу в експресіонізмі до шаленого захвату від різноманітних механізмів та оспівування технічних надможливостей людства у футуризмі, пролеткульті і соцреалізмі. З упевненістю відзначимо, що саме образ машини постає своєрідним лакмусовим папірцем стилю, демонструючи його концептне поле, головні світоглядні орієнтації, ідеї та емоції, визначаючи тематику та проблематику його текстів.

У російському та українському романі 20-х рр. відбито художні рефлексії щодо основних ідеологем мистецтва та філософської думки доби у потрактуванні міфу техніки, представлено ключові світоглядні позиції у суспільстві, критично опрацьовано пролеткультівську ідею машини та людини як залізного бога. Найрепрезентативніше концепт машини постає у романах Андрія Платонова *Чевенгур* (*Чевенгур*, 1926-1929), Юрія Олеші *Заздрість* (*Зависть*, 1927), Гордія Брасюка *Донна Анна* (1929) та Костянтина Паустовського *Сяючі хмари* (*Блистающие облака*, 1929). Машина в усіх цих творах виступає якщо не центральним, то, принаймні, одним із головних концептів – таким, що не впливає із тематики, проблематики, сюжетно-фабульної схеми чи системи персонажів, а обумовлює їх, тобто має не підпорядкований, а текстогенеруючий характер.

Особливий сантимент до техніки, зокрема до паровозів, А. Платонова не залишився поза увагою дослідників. Деякі дослідники (зокрема, Т. Лангерак, Л. Шубін) детально розглядали автобіографічний

аспект виникнення мотива машини саме як паровоза, згадуючи, як правило, вплив батька – слюсаря та машиніста паровоза, від якого митець успадкував любов до техніки, а також навчання самого письменника на електротехнічному відділенні залізничного політехникуму, роботу інженером на новобудовах соціалізму, численні проекти «покращення природи» та захоплення пролеткультівськими ідеями машинізації і перетворення світу за допомогою машин.

М. Левченко розглядала особливості міфологізму висвітлення антропотехніки у творах митця, цілком слушно зауважуючи, що «виникнення мотива паровоза у творчості Платонова загалом пов'язано у першу чергу із захопленням революцією та її гаслами»¹, і наводячи за приклад слова самого митця: «...позже слова о революции-паровозе превратили для меня паровоз в ощущение революции»². Згадаймо, зіставлення революції з паровозом було типовою ідеологемою перших років революції.

Машина у митця постає вінцем творіння розуму, вершиною досягнень людської свідомості. Іншими словами: «Техніка у платоновському світі – один із найважливіших засобів наближення до Ідеалу»³.

Стисло окреслюючи і підсумовуючи усі ідеологічні та філософські впливи, які формували світогляд митця та його особливий пієтет до техніки, відзначимо неодноразово згадувані дослідниками філософські ідеї М. Ф. Федорова, революційно-поетичні гасла О. Гастева та Пролеткульту, серед яких гасло машинізації людини та перетворення світу за допомогою машин.

У Пролеткульті машина сприймається як універсальний засіб перетворення світу. Вона долає історію, спрямована у майбутнє, у вишину, у простір. Виникає пролеткультівський принцип людини-машини і, відповідно до цього, положення про те, що любов до машини вища як до більш досконалого пристрою, ніж любов до окремої людини⁴.

Водночас погоджуємося із твердженням М. Левченко, що такі переконання характерні саме для раннього Платонова (до 1926 року) і згодом він від них відходить⁵. Найкращою ілюстрацією такого відходу, а відтак і трансформації ідеї машини, постає, на нашу думку,

¹ М. Левченко, *Паровозы в прозе Андрея Платонова*, [online], <http://proletcult.narod.ru/platonov.htm>, [26.06.2014].

² Цит. за: М. Левченко, *Паровозы...*

³ И.В. Савельзон, *Структура художественного мира А. Платонова: автореф. дис. канд. филол. наук*, Москва 1992, с. 10.

⁴ М. Левченко, *Паровозы...*

⁵ Там само.

роман *Чевенгур*, завершений у 1929 році. У романі яскраво обіграно ключові ідеї раннього Платонова, у тому числі і потрактування техніки у душі Пролеткульту, та їх критичне переосмислення.

У творі машина, конкретизована як паровоз, постає наскрізним концептуальним образом, навколо якого згруповано кілька персонажів, світогляд і життєва стратегія яких обумовлена значенням і роллю механізмів. По-перше, це головні герої: Захар Павлович – народний майстер, Homo faber, котрий послідовно пізнає пристрасне захоплення, тривалу душевну прив'язаність до паровозів та охолодження і втрату віри в машину; Сашко Дванов, якого «цікавили машини нарівні з іншими дієвими і живими предметами» і який переживає лобове зіткнення із зустрічним поїздом, не полишаючи в останню мить кабіни машиніста; по-друге, не можна не згадати другорядного персонажа – машиніста-наставника, єдиною і найбільшою духовною прив'язаністю якого були паровози і який гине від машини.

З образом останнього персонажа пов'язано основне концептне поле машини у романі, у той час як образи головних героїв увиразнюють, поглиблюють чи заперечують окреслені автором аспекти потрактування машини. По-перше, у Платонова виразно окреслюється зауважена багатьма дослідниками семантика «паровоз/жінка», але ставлення героя до паровоза – не як до жінки взагалі, а як до панни, нареченої:

Но, – снова обратился машинист к Захару Павловичу, – но паровоз мне делай под зеркало, чтоб я в майских перчатках мог любую часть щупать! Паровоз никакой пылинки не любит: машина, брат, это – ба-рышня... Женщина уж не годится – с лишним отверстием машина не пойдет...⁶.

І далі: наставник «ревновал к посторонним паровозы, считая свое чувство к ним личной привилегией»⁷.

Машиніст-наставник сприймає роботу з машинами як вид духовної практики, що вимагає повної відмови від турбот світського життя, аскези для отримання допуску до роботи з механізмами:

машина – нежное, беззащитное, ломкое существо: чтоб на ней ездить исправно, нужно сначала жену бросить, все заботы из головы выкинуть, свой хлеб в олеонафт макать – вот тогда человека можно подпустить к машине, и то через десять лет терпения!⁸.

⁶ А.П. Платонов, *Чевенгур*, [в:] Платонов А.П., *Ювенильное море. Котлован. Чевенгур*, Москва 1989, с. 202.

⁷ А.П. Платонов, *Чевенгур...*, с. 220.

⁸ Там само, с. 203.

Врешті паровоз – це плекане героєм дитя – перетворюється для нього на пекельну машину: наставник гине від машини в аварійній ситуації, але уся остаточність такої загибелі знімається беззаперечною вірою героя у подальше переродження. Так, перед смертю він просить змастити голову нафтою, щоб зупинити кров, і далі:

Просуньте мене поглибже в трубу, – прошептал он опухшими дитячими губами, ясно сознавая, что он через девять месяцев снова родится, – Иван Сергеич, позови Три Осьмушки Под Резьбу – пусть он, голубчик, контрагаечкой меня зажмет...⁹.

Трансформацією ставлення до техніки та почуттів до паровозів визначається генеза головного героя роману – народного майстра Захара Павловича, який спершу був пристрасно захоплений паровозами, так що навіть отримане прізвисько «Три Осьмушки Під Різьбу» було йому ріднішим і приємнішим від власного імені, але згодом, після зустрічі із прохатарем Прошкою, згадує про сироту Сашка Дванова – «и перед Захаром Павловичем открылась беззащитная, одинокая жизнь людей, живших голыми, без всякого обмана себя верой в помощь машин»¹⁰. Після цього він втрачає віру в машини та інтерес до роботи і, повністю збайдужівши до техніки, кидає роботу в депо, але здобуває сім'ю – прийомного сина Сашка Дванова, ставлення якого до механізмів гармоніює з інтересом до живих істот.

Таким чином, у романі Платонова паровоз постає одночасно і об'єктом пристрасного захоплення та духовної прив'язаності, і пекельною машиною. Щоб здобути прихильність механізмів, треба кинути дружину та родину, водночас звільнившись від пристрасності до машин, можна повернутися до людей і здобути сім'ю.

У романі Юрія Олеші *Заздрість* за основоположним концептом їжі дослідниками, як правило, не помічається не менш важливий концепт машини та пов'язане з ним семантичне поле – ідея машинізації людини, образ універсальної машини, мотив винахідництва та загибелі від машини, поданих у карнавальній-іронічній потрактуванні.

Карнавальність як стильова домінанта поезії роману Олеші визначає двоїсте ставлення до машини і в цілому – ідейно-естетичну двоїстість оцінок та дійництво на всіх рівнях персоносфери твору. Так, протилежне сприйняття машини (як, власне, і дійсності в цілому) мають головні герої: «умовно позитивний» герой (вживаємо такий терміноід, оскільки у запропонованій митцем естетичній системі традицій-

⁹ Там само, с. 234.

¹⁰ А.П. Платонов, *Чевенгур...*, с. 228.

на схема «негативний – позитивний» не спрацьовує) Андрій Бабичев та його брат – антигерой, блазень Іван Бабичев. Останній стверджує, що він винайшов «універсальну машину» «Офелія», яка вміє робити все і здатна замінити собою усі відомі пристрої. Андрій Бабичев не вірить в існування машини брата, вважаючи її вигадкою, нав'язливою ідеєю його викривленої свідомості, блазнюванням та черговим знуцанням над оточуючими. Уявній машині Івана у творі протиставляється «реальний», тобто повсякчас онтологічно підтверджуваний, історично обумовлений і суспільно необхідний винахід Андрія – «Четвертак» – гігантська ідальня, фабрика-кухня. А самі брати постають ідеологічними ворогами, двійниками-антиподами.

Діаметрально протилежне ставлення до машин демонструє ще одна пара двійників – вихованець Андрія Бабичева Володя та тимчасовий компаньйон Ніколай Кавалеров. Перший із них утілює ідею людини-машини, культивовану у Пролеткульті, футуризмі та майбутньому соцреалізмі. Так, Володя Макаров – уособлення позитивного героя (майбутній ідеальний герой соцреалізму, що постає прекрасним і в праці, й у спорті, і в любові, й у помислах) – мріє стати машиною, оскільки у його розумінні вона – вершина досконалості й утілення надможливостей у роботі: (із листа Володі Бабичеву):

Я – человек-машина. Не узнаешь ты меня. Я превратился в машину. Если еще не превратился, то хочу превратиться. Машины здесь зверье! Породистые! Замечательно равнодушные, гордые машины. Не то, что в твоих колбасных. Кустарничают. Вам только телят резать. Я хочу быть машиной. С тобой хочу посоветоваться. Хочу стать гордым от работы, гордым потому что работаю. Чтоб быть равнодушным, понимаешь ли ко всему, что не работа! Зависть взяла к машине – вот оно что! Чем я хуже ее? Мы же ее выдумали, создали, а она оказалась куда свирепее нас. Дашь ей ход – пошла! Проработает так, что ни циферки лишней. Хочу и я быть таким¹¹.

Яскраво впадає в око підкреслено позитивне маркування традиційно негативнозабарвлених лексем в описі машини у словах Володі: «зверье», «замечательно равнодушные», «она оказалась куда свирепее нас <...> Хочу и я быть таким». Кавалеров, навпаки, не розуміється на техніці і боїться машин («Я ничего не понимаю в механике, – молвил Кавалеров, – я боюсь машин...»¹²), але ім'я «Офелія» «дивно

¹¹ Ю.К. Олеша, *Зависть*, [online], http://www.libok.net/writer/1513/kniga/1992/olesha_yuriy_karlovich/zavist, [14.09.2014].

¹² Там само.

хвилює» його, тому він цікавиться винаходом Івана Бабичева, але той незмінно вселяє у нього жах.

Мотив пекельної машини, пов'язаний із уявним винаходом Івана Бабичева, у карнавальному світі Олеші набуває особливих ідейно-естетичних рис, а сам персонаж доповнює ряд героїв-винахідників, Homo faber, несподіваними характеристиками. Так, спершу автор-оповідач стверджує, що герой працював на заводі інженером, а згодом ніби сам сумнівається у цьому:

Да был ли он когда-либо инженером? Да не врал ли он? Как не вязалось с ним представление об инженерской душе, о близости к машинам, к металлу, чертежам! Скорее его можно было принять за актера или попа-расстригу¹³.

Образ винахідника тут набуває виразних рис блазня, трікстера, чи, точніше, навпаки: трікстер несподівано постає винахідником. Одяг (котелок, піджак без гудзиків), манери та поведінка героя (так, одного разу з'являється на міських вулицях із подушкою в руках, проголошуючи загроженість звичного побуту маленької людини), звичка проповідувати, схильність до складання поетичних експромтів та картярських фокусів, пропозиція влаштувати «заколот почуттів» – все це ілюструє тотальну невідповідність Івана Бабичева образу інженера. Перевернуту природу трікстера яскраво увиразнює той факт, що, проповідуючи на весіллі, герой перетворює вино на воду, постаючи таким чином антиподом Христа.

Існування машини в ігровому світі Олеші також кардинально відрізняється від подібного у романах Платонова, Брасюка і Паустовського: якщо в останніх авторів деталізовано найдрібніші складові оприявлені механізми, описано їх у дії, то в Олеші «Офелія» візуалізується лише у мареннях та хворобливих галюцинаціях Кавалерова і невидима для стороннього ока. Читачеві достеменно невідомо, існує вона чи ні, оскільки у її реальному існуванні переконує «ненадійний наратор» - фантазер і блазень Іван Бабичев, і навіть Кавалеров, почувши нібито свист жахливої машини, бачить перед собою утікаючого хлопчика і соромиться свого жаху.

За словами Івана Бабичева, його винахід – це універсальна машина, яка може робити все: «Она может взрывать горы. Она может летать. Она поднимает тяжести. Она дробит руду. Она заменяет кухонную плиту, детскую коляску, дальнобойное орудие... Это сам гений

¹³ Там само.

механики...»¹⁴. Але через тотальне несприйняття своєї доби Бабичев «олюднює» її, розбещуючи емоціями та почуттями і зіпсовуючи здатністю закохуватися, ревнувати, бачити сни:

Я избрел машину, которая умеет делать все. <...> Но я запретил ей. В один прекрасный день я понял, что мне дана сверхъестественная возможность отомстить за свою эпоху... Я развратил машину. Нарочно. Назло. <...> Величайшее создание техники я наделил пошлейшими человеческими чувствами! Я опозорил машину. Я отомстил за мой век... <...> Машина – подумайте – идол их, машина... и вдруг... И вдруг лучшая из машин оказывается лгуньей, пошлячкой, сентиментальной негодяйкой! Идемте... я покажу вам... Она, умеющая делать все, – она поет теперь наши романсы, глупые романсы старого века, и старого века собирает цветы. Она влюбляется, ревнует, плачет, видит сны... Я сделал это. Я насмеялся над божеством этих грядущих людей, над машиной. И я дал ей имя девушки, сошедшей с ума от любви и отчаяния, – имя Офелии... Самое человеческое, самое трогательное...¹⁵.

Таким чином, з одного боку, маємо смислову дуальність концепту машини, обумовлену протиставленням ідеї «машинізації людини», утілену образом «нової людини» – «людини-машини» Володі Макарова, та ідеї «олюднення машини» Івана Бабичева. З іншого боку, ім'я «Офелія», вмикаючи шекспірівський код, відсилає читача не лише до трагічних почуттів та божевілля героїні «Гамлета» (згадамо у цьому контексті задум Бабичева влаштувати «заколот почуттів» на противагу бездушній добі соціалізму), але й реалізує ширшу семантику, уподібнюючи творця «Офелії» до лукавого царедворця Полонія, на що звертав увагу один із дослідників роману Олеші Н. Єлісеєв, розгортаючи натяк Олеші про перебування свого героя на допиті у ГПУ та можливий зв'язок з органами:

У шекспірівській трагедії батько Офелії (буквально – творець Офелії) – Полоній. Розумник, що вдає дурника? Вмілий провокатор, мало не контррозвідник? Ось так відреккомендується Іван Бабичев. Адже якщо він творець Офелії, то він – Полоній? Ось так він тлумачить свою роль¹⁶.

¹⁴ Ю.К. Олеша, *Зависть...*

¹⁵ Там само.

¹⁶ Н. Елисеєв, *Колбаса и «Офелия» (или Рассуждения о «Зависти» Юрия Карловича Олешы)*, [online], http://www.opushka.spb.ru/text/eliseev_txt.shtml, [26.06.2014].

Справедливо зазначаючи про недостатню увагу науковців до образу машини у романі Олеші, Н. Єлісеєв припускав, що химерний винахід Бабичева – це машина, що змінює свідомість і насилає безумство, звідси й ім'я шекспірівської героїні.

Отже, машина, винайдена Бабичевим, існує лише в його уяві та мареннях Кавалерова. Водночас жах, викликаний уявною машиною, стає для Кавалерова єдиною реальністю, повністю замінюючи дійсність (марення під час хвороби): саме хворобливі візії Кавалерова постають тим дзеркалом, у якому відбиваються стосунки між героями та пекельною машиною. Хвороблива психіка Івана породжує «Офелію» як знаряддя помсти успішному брату та суспільству, що висміює і відкидає його. В уяві винахідника вигадана машина знищує «Четвертак» та вбиває його ідеолога Андрія Бабичева. У маренні Кавалерова жахлива машина женеться спершу за ним самим, а потім спрямовує свою лють на свого винахідника:

Иван повис на стене на широко раскинутых руках. Страшная железная вещь медленно двигалась по траве по направлению к нему. Из того, что можно было назвать головой вещи, тихонько выдвигалась сверкающая игла. Падая, увидел он Ивана, приколотого к стене иглой. Иван тихо наклонился, поворачиваясь вокруг страшной оси¹⁷.

Таким чином, невидима химерна машина, що змінює свідомість, постає у романі Олеші своєрідним знаком переходу до іншої площини карнавального світу, незмінно актуалізуючи хворобливі візії, галюцинації, вигадку та сон, а сам винахідник постає трікстером, проповідником-блазнем, ілюзіоністом-шарлатаном, анти-Месією та «інженером людських душ» (згадаймо, цей вислів, традиційно приписуваний Й. Сталіну, належить самому Олеші).

Образ пекельної машини у поєднанні з мотивом генія та злодійства й інтертекстуальним обігруванням сюжетної канви протистояння Дон Жуана та Командора виразно окреслюється у романі Гордія Брасюка *Донна Анна*, де любовний трикутник Ганна Бачинська (Донна Анна) – Нік Бачинський (Командор) – Володимир Шальвій (Дон Жуан) реалізовано через зіткнення двох світоглядів та двох позицій чоловіків-суперників – апологета індустрії, інженера-винахідника та служителя муз, композитора і музиканта. А крім проблем статі, кохання, потягу, шлюбної моралі та зради, оприявлених у романі, виразно постає ще одна – зіткнення двох типів творчості, двох підходів до неї, уособлюваних героями-чоловіками, – людини діяльної, Ното

¹⁷ Ю.К. Олеша, *Зависть...*

faber, інженера Ніка Бачинського (залізного Командора) та людини мистецтва, театральної богеми, Homo ludens, композитора Володимира Шальвія (втілення музичної стихії та свободи пристрасті, Дон Жуана). Перший тип репрезентує авангардного героя – новітнього залізного бога, підкорювача енергії та земних надр (соціокультурний тип пролеткульту та футуризму), другий – тип модерністського героя-митця, релятивіста та іммораліста. Врешті, як засвідчує кінцівка твору, життєвої поразки зазнає кожен із представників окресленого любовного трикутника: залізний Командор гине від власного винаходу, хай і за безпосередньої участі Дон Жуана, його винахід привласнено іншим, а його чавунна постать з'являється німим докором лише колишній дружині і не в змозі покарати головного кривдника; скніє і волелюбний Дон Жуан, ніби розплачується за поєднання у власній особі генія та злочинства і повністю втрачаючи творчу наснагу після знищення Ганною його опери та аборту Талі; занепадає духом, змирившись із роллю куховарки, і Донна Анна.

Амбівалентність машини у романі яскраво виявляється в епізоді демонстрації Бачинським винаходу власній дружині: з одного боку, побожне захоплення Ганни, з іншого – жах від некерованої дикої стихії, що загрожує вирватися. Демонструючи вже майже завершену машину Ганні після їхнього розлучення, Нік зауважує:

Мене мучить ця машина, над якою я десять років працював. Найкращих десять років нашого спільного життя. Тепер вона мені здається гільйотиною, на якій я мушу знищити себе¹⁸.

Винахід Ніка – пристрій для бездротової передачі електричного струму – має всі ознаки пекельної машини: її зблиски, полум'я, гудіння та рев незмінно викликають страх у більшості глядачів. Безпосередньо згадка про пекельну машину артикулюється в іншому епізоді: під час частування Ніка у помешканні колишньої дружини та її коханця останній кидає п'яну репліку: «А все ж люди в цілому такі підлі, що краще було б, коли б ви замість своєї електричної машини вигадали якусь пекельну. Тоді, напевне, я був би вашим співником»¹⁹. Ця репліка набуває звучання тривожної перестороги, ніби передбачення жорстокого задуму Володимира з усунення суперника, що увиразнюється у тексті музичним етюдом під назвою «Катастрофа» у виконанні підпилого композитора. Сама назва етюду, його тональність, какофонічний брязкіт, звуки грому та руйнування каменю

¹⁸ Г. Брасюк, *Донна Анна*, Київ 1929, с. 125-126.

¹⁹ Там само, с. 150.

і металу, людські зойки – все це звукове утілення пекельної машини, на яку перетворюється винахід Ніка, оскільки наступною фабульною подією твору є загибель винахідника під час демонстрації власного винаходу. Відзначимо також двозначність репліки Володимира, сказаної після загибелі інженера: «Його вбито... Його вбила машина!»²⁰.

З образом машини нерозривно поєднано і постать самого винахідника, що постає ніби органічним продовженням свого дітища, утіленням стихії металу: у світоглядній позиції героя безпосередньо відбито філософсько-естетичні положення пролеткульту та футуризму у потрактуванні технічних надможливостей людства та людини як робітника-титана, нового залізного бога, підкорювача природи (згадаймо дискусію між чоловіками-суперниками про красу заходу сонця, обстоювану композитором, та велич індустріальних надпотужностей і рукотворних виробів людства, безапеляційно проголошувану інженером).

Чоловік Ганни інженер-винахідник Нік Бачинський має виразні риси новітнього Командора, який замість традиційної стихії каменю (камінна статуя, камінний гість, камінний господар) втілює твердість, вагу та застиглість металу, виступаючи залізним богом, повелителем сплавів та енергій. Така семантика металу незмінно постає у портретних характеристиках героя, поданих очима самої Ганни. Так, Бачинський «імпазантний, з твердим лицем мусянжового сплаву»²¹; «слово „Нік” вона [Ганна – Н. Г.] сприймала ясним, як нікель»²²; «В йому здорова кров, здорова праця, залізні м'язи. Нік – метал. Крицева воля, срібний полиск душі»²³. В одному з епізодів Володимир називає суперника «чавунним казаном», а Ганна, пригнічена непоступливістю та невмолимістю чоловіка, подумки погоджується із цим визначенням: «Так, так. Нік – бездушний чавун. Вона забуде в йому навіть людську подобу. Чавун!»²⁴.

Герой Брасюка знаходить надміцний сплав для свого винаходу, а його машина постає як «залізна гора» (згадаймо, у Лесі Українки такою, лише камінною, горою з дівочих мрій Донни Анни виступає сам Командор). Врешті пам'ятник на могилі загиблого від руки Дон Жуана Бачинського також чавунний. Семантика чавуну – цього надважкого металу – синонімічна символіці камінного у творі Лесі Українки: «Новий чавуннийobelіск крицево мінився на сонці. Він міцно стояв

²⁰ Там само, с. 155.

²¹ Г. Брасюк, *Донна Анна...*, с. 8.

²² Там само, с. 8.

²³ Там само, с. 9.

²⁴ Там само, с. 86.

на своєму постаменті. Здавалось – то горда Нікова постать»²⁵. Постаць загиблого у візіях Ганни також з'являється у вигляді чавунногоobelіска – семантичного еквівалента традиційної статуї:

Як грізний докір перед нею впливає Нікова постать. Ганна вже ладна впасти перед нею навколішки, благаючи змилювання, але при найменшому русі вона знову притомніє. <...> Докірлива постаць невідступно стоїть перед нею, то як чавунний грізнийobelіск, то як мусянжове обличчя, що пильно вдивляється в неї страшними очима²⁶.

Водночас відзначимо, що «камінне» (у Лесі Українки) та «чавунне» (у творі Брасюка) виразно маркують різні культурні періоди: «камінне» – ранній модернізм, «чавунне» – модернізм 1920-х рр. Згадаймо знакові рядки П. Тичини із *Псалма залізу*, винесені в епіграф підрозділу: «Минув, як сон, блаженний час // і готики, й бароко. // Іде чугунний ренесанс, // байдуже мружить око».

Отже, винайдений механізм у романі Брасюка виявляє всі ознаки пекельної машини, а інженер-винахідник постає новітнім Командором, який замість каменю утілює стихію чавуну, гинучи у протистоянні з людиною мистецтва – Дон Жуаном нового часу.

Подібну проблематику – співвідношення техніки та мистецтва, машини та лірики, але зовсім інакше потрактування техніки та ставлення до машини демонструє роман К. Паустовського *Сяючі хмари*. Фабульно-сюжетний розвиток твору і генеза головного героя – капітана – покликана утверджувати подолання прірви між машиною та лірикою, конфронтації між інженерно-технічною та поетичною діяльністю, а отже, вищу гармонію творчості, результатом якої може виступати як винахід-механізм, так і поетичний твір. Авантюрно-пригодницька складова сюжету обертається навколо пошуків щоденника льотчика-винахідника Нелідіна, що має одночасно і технічну, і літературну вартість.

Винахід Нелідова – новітній авіадвигун – «наявний» у тексті не онтологічно, а в інтенції – у вигляді обговорюваних героями описів, функцій, креслень та пов'язаних із цим усім перспектив:

Нелидов сконструировал тысячесильный мотор весом в пятьсот кило. Это значит, что самолет с его мотором может взять вчетверо больше горячего и вчетверо удлинит полет²⁷; Нелидов придумал особый тип

²⁵ Там само, с. 232.

²⁶ Там само, с. 265.

²⁷ К. Паустовский, *Блестящие облака*, [online], http://royallib.ru/book/paustovskiy_konstantin/blistayushchie_oblaka.html, [11.08.2014].

конденсатора, сгущающего разреженный воздух тех страшных высот, куда он подымался, и нагнетающего его в цилиндры для взрыва. Нагнетание производит турбинка, действующая от напора воздуха²⁸.

Гармонійне й уважне ставлення до будь-якої речі постає доміантою світосприйняття льотчика-винахідника: чи то новітній механізм, чи виробі старовинних ремесел, що відходять у небуття, – вони однаково викликають у нього пошану та непідробний інтерес дослідника. Так, випадково опинившись у старому селищі ремісників-кустарів, відомий авіатор із науковою глибиною занурюється в історію та технологічні тонкощі кустарного виробництва (пише монографію). Ставлення до речей саме цього героя наочно втілює уподібнення мистецького твору і матеріального виробу, що відсилає нас до теорії про «зробленість» літературного тексту у формалізмі. Порівняймо:

Между полетами был перерыв, и за время перерыва он ухитрился написать две прекрасные работы: о поэте Мее и о «сколачивании фразы». Последняя работа особенно интересна. Она состоит только из примеров, объяснения к ним скупы и отрывочны. Нелидов берет ряд рыхлых неуклюжих фраз из книг некоторых писателей и «чистит» их, выбрасывает лишние слова, пригоняет и свинчивает с такой же тщательностью, как собирает мотор²⁹. І далі: фраза у него крепка, свежа, понятна. Освобожденная от столетней накипи, она получает первозданную ясность³⁰.

Конфронтацією між технікою та лірикою, механізмом та витвором мистецтва позначена життєва стратегія одного із головних героїв твору – капітана. Він оточує себе механізмами власного виробництва – вони заповнюють йому емоційну порожнечу, відсутність душевних прив'язаностей і замінюють невлаштованість життя:

По вечерам капитан возился над бесшумным примусом своей конструкции. Все у него было необыкновенное – и примус, и механический пробочник, отламывавший горлышки бутылок, и самодельный радиоприемник из коробки от папирос, и груды очень толстых книг, казавшихся старинными³¹. І далі: На стенах висело штук пять часов – капитан был любитель точных механизмов: барометров, секундомеров, хронометров и пишущих машинок. В отсутствие хозяина часы

²⁸ Там само.

²⁹ К. Паустовский, *Блстающие облака...*

³⁰ Там само.

³¹ Там само.

наполняли пустую дачу живым, очень тонким стуком, и сумрак со-
сновых комнат казался теплее и уютнее³².

Капітан зневажливо ставиться до лірики, протиставляючи її техніці, натомість інший персонаж – Берг – був переконаним, що у справжньому винаході поезії і ліричного пориву «більше, ніж у віршах Пастернака»:

В разговоре с капитаном Берг назвал инженера «лириком». Капитан возмутился, – в его мозгу не укладывались два таких враждебных занятия, как моторы и поэзия. Берг же говорил, что, наоборот, в машинах и чертежах больше поэзии, чем в стихах Пастернака. Однажды он назвал океанские пароходы «архитектурными поэмами». Капитан фыркнул и обругал Берга³³.

Натомість інженер Симбірцев – фахівець із двигунів внутрішнього згорання – виступає прикладом гармонійного поєднання техніки і лірики, машини і поезії, саме тому «к инженеру капитан отнесся недоброжелательно, – как может построить даже дрянной мотор человек, склонный к лирике?! *Форменная чепуха!*»³⁴. Врешті після порятунку проекту двигуна Нелідіна та віднайдення щоденника льотчика капітан захоплюється поезією. Отже, К. Паустовський врешті примирює і гармонізує протилежні точки зору: механізм постає у нього витвором людського розуму і духу, таким, що вивищує інтелектуальні та духовні можливості людства.

Таким чином, у проаналізованих нами творах концепт машини постає яскравим маркером ідейно-естетичних пошуків 20-х рр. ХХ ст., виявляючи широкий спектр ідей: від механізма, що ошляхетнює душу людини, до пекельної машини у А. Платонова; від людини-машини до химерної невидимої машини, що насилає безумство у Ю. Олеші; від чавунного Командора, що гине через власний винахід у протистоянні з людиною мистецтва, у Г. Брасюка – до гармонії між технікою та поезією, механізмом і ліричним твором у К. Паустовського.

³² Там само.

³³ Там само.

³⁴ Там само.

SUMMARY

**The Concept of a machine in modernist novel of the 1920s
comparative aspects**

This article analyzes the peculiarities of the ideological and aesthetic embodiment of the concept of a machine in Ukrainian and Russian novels of the first third of the twentieth century in comparative aspects on the basis of the works by Gordij Brasyuk, Yuri Olesha, Andrei Platonov, Konstantin Paustovsky. In particular, it was established that the concept of a machine appears to be a bright marker of ideological and aesthetic search of the 1920s, that embodies a wide range of ideas: from mechanisms that improves human soul to infernal machine in the novel *Chevengur* by A. Platonov; from a man-machine to a bizarre invisible machine that sends madness in the novel *Envy* by Y.Olesha; from cast-iron Commander who dies because of his own invention while confronting the man of art in the novel *Donna Anna* by G. Brasyuk to the harmony between technology and poetry, mechanism and lyrical literary works in the novel *Shining clouds* by K. Paustovsky.

Keywords: concept of a machine, motive of infernal machine, machinery myth, novel.

Ключові слова: концепт машини, мотив пекельної машини, міф техніки, роман.

Нина Мороз

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

Метафизика искусственного тела в новеллистике Р. Брэдбери (*Электрическое тело пою!*)

Во многих произведениях Рэя Брэдбери, в том числе научно-фантастических, подчеркивается неразрывная связь тела и души. Более того, тело зачастую отражает изменения, которые претерпевает душа. Это и гротески раннего сборника *Октябрьская страна* (1955), в которых телесность предстает отражением психологической травмы и экзистенциального ужаса. Это сюжеты об «иллюстрированном» теле¹, которое способно предсказывать будущее. И новеллы о двойниках и метемпсихозе – понятом как метафора или буквально, такие как *Пересадка сердца* (1981) и *Переселение души* (2005). Это почти христианские притчи сборника *Далеко за полночь* (*Long After Midnight*, 1976) и рассказы об оборотничестве (*Пылающий человек*, 1975), о марсианах, умеющих копировать внешность землян, и землянах, телесно и духовно утрачивающих связь с родной планетой (*Были они смуглые и золотоглазые*, 1949). Важное место в этом ряду занимает метафора телесного воскресения, к которой Брэдбери многократно возвращался за десятилетия творчества, и, в частности, новозаветный образ Лазаря (*Кое-кто живет как Лазарь; Лазарь, выйди вон; Дж.Б.Ш. – Марк 5² и др*). В этом же ряду – и один из самых известных рассказов Брэдбери *Электрическое тело пою!* (*I Sing the Body Electric!*, 1969, входит в одноименный сборник), в котором тема воскресения соединяется с темой искусственного тела.

¹ *Человек в картинках* (1950), *Пролог: человек в картинках* (1951), *Иллюстрированная женщина* (1961).

² Последнее название (в оригинале G.B.S. - *Mark V*) иногда неточно переводится как *Дж.Б.Ш., модель 5*. На самом деле речь идет не только о модели робота, но и о пятой главе Евангелия от Марка, в которой повествуется о другом воскрешении из мертвых – дочери начальника синагоги (знаменитое «талифа куми» - Мк. 5:41). Это обстоятельство представляется важным, тем более при наличии в тексте новеллы отсылки к истории Лазаря).

Новелла *Электрическое тело пою!* представляет собой повествование от лица Тома, одного из троих детей семейства Саймонс, потерявших мать (нередкий сюжетный мотив в новеллах Брэдбери). Пережить утрату детям помогает искусно изготовленный фирмой «Фанточини» робот – или, точнее, кукла – Электрическая Бабушка. Бабушка наделена чудесной способностью походить одновременно на всех своих подопечных – как душевно, так и телесно.

Один из главных элементов архитектоники новеллы – система аллюзий, мастерски сплетенных, но достаточно простых. Эта система выстраивается вокруг основной проблемы – машины, мнимо-мертвого, искусственного тела. Как и в большинстве произведений Брэдбери, телесность непосредственно связана здесь с духовной сферой. В заглавии не случайно использован образ из *Листьев травы* – Уитмен говорит именно о такой связи: «Или те, кто оскверняют свое тело, не таятся?.. Или тело значит меньше души? / И если душа не тело, то что же есть душа?»³. Джонатан Эллер называет рассказ «попыткой карнализации истории о роботе»⁴. На наш взгляд, определение не совсем точно. Пожалуй, можно говорить о переплетении и известном соперничестве в новелле двух подходов – психологического и дидактического. Итог может показаться неожиданным: при всем разнообразии символики и культурных отсылок Брэдбери оказывается ближе всего к христианской дидактике.

Повествование вырастает из оппозиций – смерти и жизни, живого и неживого, света и тени. Электрическая Бабушка приходит в семью Саймонсов в ситуации встречи со смертью – трагедии, по меркам детей, едва ли не космической. Рассказчик подчеркивает: это произошло «в неделю, когда миру пришел конец», «когда умерла мама» (“It was the week the world ended ... Our mother was dead”⁵). Впрочем, Бабушка не просто приходит, ее появление на свет описывается одновременно как рождение, сотворение, собирание искусственного тела и, наконец, оживление мертвеца. “We... slapped her to life”, – дважды говорит рассказчик, – буквально: дали первый шлепок новорожденному. Вторая метафора соответствует, скорее, акту творения: “raised up our hands and brought them down in a huge crack” – «подняли руки и опустили их

³ W. Whitman, *Complete Poetry and Collected Prose*, New York, 1982, p. 250.

⁴ J. R. Eller, W.F. Touponce, *Ray Bradbury: The Life of Fiction*, Kent State University Press 2004, p. 383.

⁵ Здесь и далее оригинальный текст новеллы цит. по: R. Bradbury, *I Sing the Body Electric!*, [online], <http://raybradbury.ru/library/story/69/2/0/>, [10.09.2014]. Подстрочный перевод (без указания страниц в скобках) наш.

с громовым ударом» (первая отсылка к «электрической» природе Бабушки). Далее следует «собрание» тела из отдельных элементов: «Мы сами собрали ее из деталей, узлов и блоков, подобрали ей темперамент, вкусы и привычки, повадки и склонности...» (446)⁶ – в оригинале, благодаря полисемии, описание еще более вещественно: “We shook together the bits and pieces, parts and samples, textures and tastes, humors and distillations”. Изготовлением робота, как уже было упомянуто, занимается фирма «Фанточини», однако «элементы» дети действительно подбирают сами (голос, интонации, цвет волос, телосложение и т.п.).

Бабушка должна хотя бы в какой-то мере заменить умершую мать. Поход в мастерскую «Фанточини» имеет явные параллели с путешествием в загробный мир. Не случайно и определение, которое отец дает итальянскому “fantoccini” – в общем-то неточное – «куклы театра теней» (“shadow puppets”), а не просто «марионетки». Сам хозяин, господин Фанточини, напоминает детям сотрудника похоронного бюро (“a funeral-parlor man”), куклы, развешанные в мастерской, – тела казненных. В мир, населенный «теньями», нельзя попасть обычным путем – только по воздуху (вертолет доставляет пассажиров на верхний этаж небоскреба) и по движущейся дорожке, напоминающей реку; перемещаться внутри мастерской следует по той же «водной» дороге. Фанточини предлагает посетителям идти прямо по воде (“Walk on the water, please”); образа «хождения по водам» мы еще коснемся в другом контексте. Модель робота – уже упомянутое “Mark V”, отсылка к евангельскому сюжету о воскрешении из мертвых. Наконец, когда ящик с роботом доставлен – и снова по воздуху, – действия детей уподоблены спиритическому сеансу (“table-lifting séance” – одно из выражений, которые полностью опущены в русском переводе).

Пожалуй, самый развернутый аллюзионный план новеллы – египетский; именно он высвечивает парадокс жизни и смерти. Брэдбери многократно подчеркивал свой интерес к Древнему Египту, а среди источников своей метафорики, наряду с античными мифами и Библией, упоминал и египетскую мифологию⁷. Электрическая Бабушка не просто кукла или робот, но ожившая мумия – Брэдбери привлекала глубокая сосредоточенность египетской цивилизации на вопросах жизни

⁶ Здесь и далее текст новеллы в русском переводе Т. Шинкарь с указанием соответствующих страниц в скобках цит. по изд.: Р. Брэдбери, *Что-то страшное грядет: Роман, рассказы*, пер. с англ., Санкт-Петербург 2000, с. 446-493.

⁷ См.: *Conversations with Ray Bradbury*, ed. by Steven L. Aggelis, Texas University Press 2004 (в частности интервью Джейсону Марчи), [online], http://www.authormagazine.org/articles/boyne_david_2012_07_14.htm, [10.09.2014], (интервью Дэвиду Бойну) и др.

и смерти, посмертного существования. Фирма Фанточини доставляет Бабушку в египетском саркофаге (“mummy case”, “sarcophagus”), украшенном по всем правилам. Первой встрече с Бабушкой сопутствуют погребальные атрибуты – гроб, маска, саван – которые, однако, не утверждают смерть, но, напротив, помогают преодолеть страшные воспоминания. Прежде всего они эстетически привлекательны: саркофаг представляется детям идеалом красоты (“the most beautiful idea anyone ever dreamt and built”), и даже погребальные пелены свежие (“new fresh bandages of linen”) и ароматные (“serpentes of delicious stuffs”). Кроме того, на саркофаге обнаруживаются иероглифы, повествующие о будущем детей (“hieroglyphs of the Future”), позволяющие забыть о трагедии прошлого и вернуться к жизни. Золотая маска, вырезанная на саркофаге, улыбается – и порождает в детях ответный порыв радости.

Рассказчик подчеркивает, что его десятилетняя сестра Агата не пугается ни гроба, ни мертвого тела: она не присутствовала на похоронах матери. Ситуация, в которой Бабушка предстает в образе мумии, мертвеца, дублирует ситуацию материнских похорон. Для младших детей это, по сути, первая встреча со смертью – «психотерапевтическая» встреча с нестрашной, преодолимой смертью. Вспомним и евангельскую отсылку, которая заключена в названии робота – Mark V: «Что смущаетесь и плачете? Девица не умерла, но спит» (Мк 5:39). Электрическая Бабушка – мумия, которая должна ожить; точнее, ее можно пробудить, оживить – желанием детей, их усилием: «Бабушка проснулась. Мы разбудили ее» (465, “She was awake now. We had awakened her”). Более того, своим пробуждением Бабушка утверждает ценность мира; в ее смехе детям слышится: «Я не хочу снова уснуть и вернуться туда, откуда пришла» (465).

Бабушка – своеобразный двойник каждого из детей, душевный, да и телесный, как выяснится впоследствии. Знак отождествления – и сцена пробуждения-воскресения. Важную роль здесь играют погребальные пелены мумии. Их три и на них нанесены особые знаки – для каждого из детей. Рассказчик радуется этому обстоятельству: “A series of bandages for each of us!” – буквально: «саван для каждого из нас». Каждый должен поучаствовать, прикоснуться к савану Бабушки – и снять «свой» саван. Действительно, оживление Бабушки – это метафорическое «воскресение», пробуждение к жизни каждого из ее будущих подопечных. Когда Бабушка выходит из саркофага, оставив в нем груды ткани, она ищет зеркало, чтобы полюбоваться собой – и многократно отражается в глазах детей.

Еще бóльшая роль принадлежит египетским мифологическим параллелям (с античными дополнениями) в разработке оппозиции «свет-тьень». Бабушка – «Электрическое существо» (“The Electrical Person”), и здесь важны не только ее принадлежность к классу роботов и уитменовские параллели, но и сама идея электричества. Бабушка парадоксально сочетает в себе «теньевую» и «световую» природы. Рассказчик называет волшебную куклу «дочерью Ра» – египетского солнечного бога, а вертолет, доставивший посылку, сравнивается с колесницей Аполлона, греческого бога света. Во время путешествия по волшебной реке в мастерской Фанточини голоса детей откликаются «дельфийским» эхом (“our voices fly off amidst the Delphic caves”) – как известно, в Дельфах находился оракул Аполлона. Маска мумии изготовлена из золота – «солнечного металла» (“a sun-metal face”). Первое слово, произнесенное голосом Бабушки, которой еще только предстоит появиться на свет, – «Нефертити», имя жены фараона Эхнатона, установившего монотеистический солнечный культ. Нефертити – не просто воплощение совершенной красоты, она обожествлялась вместе с мужем и зачастую ассоциировалась с богиней Тефнут – дочерью Ра.

Именно при рассмотрении египетских параллелей проясняется загадочный на первый взгляд образ пчелы. В присутствии Бабушки детям слышится гудение пчелиного улья, да и сами пчелы упоминаются в новелле многократно, в разнообразных метафорах. Так, рассказчик, описывая волшебную притягательность Бабушки, сравнивает себя и других детей с пчелами, которых влечет к себе сладкий нектар (466-467); электронная память Бабушки уподобляется гигантским пчелиным сотам (450) и т.д. Дело в том, что пчелы – важный образ в египетской мифологии, ожившие слезы Ра. Кроме того, пчела – атрибут богини Маат, одной из дочерей солнечного бога.

При всем многообразии египетских аллюзий определить место многих «световых» и «солнечных» метафор в структуре новеллы несложно: свет и тепло, которые дает детям Бабушка, вполне традиционно противостоят тьме и холоду смерти (ср., например, описание опустевшего после смерти матери по-диккенсовски холодного и темного дома, наполненного теньями – 447-448). Показав детям «нестрашную» смерть, которая преодолевается воскресением, Бабушка продолжает вселять в своих подопечных уверенность. Еще одна параллель, в которой слышатся на этот раз евангельские отголоски: свет и уверенность противопоставляются водной стихии. В новелле есть две метафоры, обыгрывающие образ погружения, связывая водную глубину с памятью о смерти, со страданием и неуверенностью. Рассказчик описы-

вает ожидание Бабушки как скольжение по поверхности воды, которое в любой момент может оборваться падением и гибелью: “always threatening to break through, sink, vanish beyond recall, into ourselves” – буквально: «падением в себя». Улыбка маски на Бабушкином саркофаге вызывает у детей настоящий «всплеск» любви, которая, как им казалось, давно уже «пошла ко дну», а теперь снова вырывается на поверхность, к солнцу (“overwhelming upsurge of a love we thought had drowned forever but now surfaced into the sun”). По большому счету, только теперь дети по-настоящему готовы последовать призыву Фанточины и без страха «идти по воде».

Интересно сплетение в этот контекст американской мифологемы, реализующей мотив свободы. Фирма Фанточины не случайно наследует Бенджамину Франклину: полное название мастерской, в которой совершается покупка, – “Tiffany extensions of the Ben Franklin Electric Storm Machine and Fantoccini Pantomime Company”. Франклин – важнейшая фигура американской цивилизации, “self-made man”, воплощение свободы духа. Кроме прочих заслуг, Франклин известен своими опытами по изучению электричества. Метафорически, он вполне может носить титул “The Electrical Person”. Два предмета, которые Франклин использовал в своем первом знаменитом опыте для получения электрического разряда, – воздушный змей и ключ; это обстоятельство известно каждому американскому школьнику. Оба предмета присутствуют в новелле. Первое деяние «новорожденной» Бабушки – починка старого бумажного змея. Запуская змея на немислимую высоту, она впервые ломает все представления о возможном и невозможном. Именно это действие вызывает первый яркий эмоциональный отклик у детей, переживших смерть матери, – первый знак выздоровления и освобождения⁸:

Тим радостно завопил. Раздираемая противоречивыми чувствами Агата тоже подала голос с крыльца. А я... сделал вид, будто ничего особенного не произошло, но во мне что-то ширилось, росло и наконец прорвалось, и я услышал, что тоже кричу (468).

Ну а ключ вручает Агате сам Фанточины, с указанием заводить робота каждый день⁹. Впрочем, как выясняется впоследствии, ключ

⁸ Ср. похожий образ в раннем фантастическом рассказе Брэдбери *Дядюшка Эйнар* (1947): крылатый человек преодолевает душевный кризис и обретает уверенность в себе, играя с детьми в воздушного змея.

⁹ Интересно, что для русского читателя этот факт актуализирует совсем другие связи, тем более в переводе Т. Шинкарь: *The Pinocchios* – имя семейства, к которому при-

нужен только при первой встрече – чтобы запустить механизм, «включить электричество». Символика здесь вполне прозрачна, добавим лишь, что ключ, который Агата носит на груди, описывается как религиозная эмблема (“the symbol of some possible new religion”) и может быть сопоставлен с одним из главных символов Древнего Египта – анхом, «ключом жизни»¹⁰; учитывая другие египетские параллели в новелле, это немаловажно.

Бабушка не просто находится рядом с детьми и помогает им освободиться от воспоминаний и исцелиться – она *становится* каждым из своих воспитанников. Из причудливого сочетания уже знакомых нам «египетских» атрибутов рождается новый образ вечно меняющейся плоти. Бабушка постоянно меняет «маски»: ее лицо сделано из пластичного материала, вечно «теплого» (“plastic metal forever warmed and... forever susceptible of loving change”) – и мягкого, как воск (“wax-tallow”). Бабушка способна не только угадывать мысли и желания детей, но и изменять свой облик, чтобы походить на каждого, кто в этот момент находится рядом. Дети замечают, что на всех фотографиях Бабушка выглядит по-разному. И телесное, и духовное бытие Электрической Бабушки – набор моментальных снимков семьи. Она и сама сравнивает себя с альбомом семейных фотографий: «Я хранилище всего, что сотрется из вашей памяти и лишь смутно будет помнить сердце. Я лучше старого семейного альбома...» (483) Правда, здесь требуется небольшое уточнение: Бабушка все же *отбирает* «фотографии» – это коллекция хороших моментов.

На первый взгляд, все действия Бабушки определяются «терапевтическими» целями: робот – чудесный инструмент, помогающий детям исцелиться, пережить травму. Не случайно фирма Фанточини подчеркивает, что не продает своих кукол благополучным семьям. Брэдбери с юности интересовался психологией, особенно детской, в его библиотеке было несколько работ Фрейда и Юнга, а также *Невротическая личность нашего времени* К. Хорни, популярная психологическая литература¹¹. Впрочем, рассуждать о заимствованиях из сочинений психологов можно только с оговорками, на примере очень

надлежит Электрическая Бабушка, заменяется на *Буратино*. А Буратино, конечно, не обходится без золотого ключика.

¹⁰ См., например, рельефы из храма Атона в Ахетатоне: фараон Эхнатон и Нефертити с детьми, осеняемые солнечными лучами, на концах которых помещены «ключи жизни» – анхи.

¹¹ См. подробнее: J.R. Eller, *Becoming Ray Bradbury*, University of Illinois Press 2011, p. 99-100.

ранних рассказов¹². В рассматриваемой новелле перед нами, скорее, обобщенный способ «терапии» психологической травмы. Электрическая Бабушка дважды моделирует ситуацию встречи со смертью, в первый раз – прибывая к детям в саркофаге, в образе мумии, во второй – «погибая» в автомобильной аварии. «Бдение» и «молитва» над телом Бабушки (“a prayer meeting”; “our prayer, our wake”) заканчиваются ее «воскресением» – благодаря этому чуду, Агата, которая до сих пор не могла справиться с тяжелыми воспоминаниями и разувериться в хрупкости жизни, обретает уверенность.

Парадоксально, но «терапевтическая» задача оказывается неглавной. Описанию аварии и мнимой смерти Бабушки предшествует большая беседа чудесного робота с отцом, фокус которой смещается из психологической в нравственную плоскость. Бабушка «проговаривается» об истинных задачах Фанточини – и о себе. Меняется тональность: речь Бабушки становится возвышенной и афористичной, усложняется синтаксис, появляются параллелизмы (“Look! someone cries, and I’ll look. Listen! someone cries, and I hear. Run with me on the river path! someone says, and I run. And at dusk I am not tired, nor irritable, so I do not scold out of some tired irritability. My eye stays clear, my voice strong, my hand firm, my attention constant”; и т.д.). Это настоящая проповедь – и тематически, и стилистически.

Бабушка «вспоминает» о своей принадлежности к театру теней и создает сложную метафорическую систему. Примечательно, что «египетский» план здесь полностью выключается, а выстроенная в первой части новеллы разветвленная сеть аллюзий не работает. Сохраняется лишь сама антитеза света и тени. Здесь возникают известные платоновские и юнгианские параллели, которые, однако, не выходят на первый план, отданный своеобразной нравственной аллегорией. Тень – идеал, которому человек стремится соответствовать. Однако человеческая природа несовершенна, люди часто отпадают от благодати (“fall from grace”), их тени обрастают «колючками», обретают «отвратительные рога и копыта» (“rude brambles”, “dire horns and hooves”). На помощь должны прийти машины, которые бережно сохранят добро, присущее человеку, и не допустят его искажения. Процесс нравственного совершенствования подобен «исправлению» тени, «обрезанию» рогов и колючек (“Machines that trim your soul in silhouette... to leave a finer profile”). Кроме того, бессмертная Бабушка и подобные ей роботы готовы сбересть в своей памяти все доброе, что

¹² Например, *Маленький убийца* (1946) или *Постоялец со второго этажа* (1947).

творит мир людей, стать вечными хранителями добродетели и коллективной памятью человечества (“racial memory”).

На первый взгляд, эта нравственная система внерелигиозна: все исходит от человека, иного источника добра не существует. С другой стороны, мера добра все-таки определяется извне, а человек – очевидно, любой – нуждается в исправлении и совершенствовании. Машины хороши прежде всего тем, что не подвержены людским порокам – подлости, ревности, зависти (“I... cannot be bribed, cannot be greedy or jealous or mean or small”). Точнее, они не способны к *греху* – именно это слово Брэдбери вкладывает в уста Электрической Бабушки: “I cannot sin”. Намек на безгрешную природу машины звучит задолго до «проповеди», в эпизоде оживления Бабушки, когда она предстает безгрешной Евой в день творения: «будто она и в самом деле дышала, наслаждаясь первым днем в райском саду, и совсем не спешила вкушать от яблока... и тут же испортить чудесную игру» (465). Бабушка решает в семействе Саймонсов не только терапевтические, но и нравственные задачи; ее цель – не просто исцелить душу, но и восстановить искаженную природу, помочь подопечным «вернуться к себе», только «немного лучшими, чем можно было надеяться или мечтать». Если здесь возможны христианские параллели, волшебная машина сопоставима с ангелом-хранителем, безгрешным и ответственным за человеческую душу. На смену образу мумии, которую нужно оживить, в заключительной части новеллы приходит образ Пиноккио (Фанточини в шутку называет так своих роботов¹³) – куклы, которая должна стать человеком, обрести душу. Бабушка говорит, что когда-нибудь это произойдет и с ней. Как на психологическом, так и на нравственном уровнях работает один и тот же механизм переноса: оживая сама, Бабушка дает «ожить» своим подопечным; мечтая о человеческой душе – учит их быть человеческими, сбересть свою душу.

В беседе-«проповеди» Бабушка много рассуждает о любви. В числе ее определений не только «внимание» к человеку, «знание» его души (“paying attention”, “knowing”), но и забота о нравственности: любящий помогает любимому не согрешить и остаться на путях добра (“helping you not to fall into error and to be good is love”). Кстати, в этом

¹³ Замена Пиноккио на Буратино в русском переводе тем более не представляется оправданной: в сказке А.Н.Толстого мотив превращения куклы в человека отсутствует. О значении образа Пиноккио и метафоры марионетки в культуре модерности см.: *Pinocchio, Puppets and Modernity: The Mechanical Body*, ed. by K. Pizzi, London 2011. Впрочем, Брэдбери в рассматриваемой новелле в значительной степени следует традиционной дидактической интерпретации образа К. Коллоди.

контексте оказывается значимым имя девочки – Агата: оно восходит к греческому «агапе» – бескорыстная любовь, «жертвенная и снисходящая любовь к ближнему»¹⁴, в конечном итоге – любовь христианская. Характерно, что Бабушка, обладающая волшебной памятью, все время нарочито путает имя Агаты – до тех пор, пока девочка не успокаивается и не учится приятию жизни.

В «проповеди» есть и явственные евангельские параллели. Так, символика света, столь значимая в первой части новеллы, здесь трансформируется и обретает христианское звучание: Бабушка обещает стать детям «светильником», чтобы «указывать им дорогу во тьме» (“In the darkness ahead, turn me as a lamp in all directions. I can guide your feet”). А из повседневных, казалось бы, действий Электрической Бабушки вырастает главная христианская метафора любви. В повествовании уделяется большое внимание пище: Бабушка очень хорошо готовит, обычно на тарелках детей не остается ни крошки. Но и само ее тело становится волшебным источником, который утоляет жажду: из пальцев Бабушки течет чистая прохладная вода, которую, кстати, пьет семья во время центральной беседы. В этот контекст вполне закономерно вписывается главное, на наш взгляд, высказывание Бабушки о себе и своей любви: «Я хочу быть большим теплым пирогом, только что из печи, чтобы каждому досталось поровну. Никто не останется голоден» (“I wish to be a great warm pie fresh from the oven, with equal shares to be taken by all. No one will starve”).

Концовка новеллы соединяет обе линии, «терапевтическую» и «нравственную». Одряхлевшие Саймонсы возвращаются в родной дом и ждут возвращения чудесной машины, которая снова принесет им надежду и успокоение. Вновь появляется образ мумии: Агата, Том и Тим жаждут снова прочесть на ее погребальных пеленах свои имена, – этим заканчивается повествование. Однако воскресение, которого они ждут, иного рода, чем в юности. Принять будущее теперь значит для них принять собственную смерть – зная, что бессмертная Бабушка сохранит все добро, сделанное ими при жизни, и даст ему жизнь вечную. А для этого нужно сперва стать как дети, говорит Электрическая Бабушка: «Когда вы будете очень стары и по-детски малы, будете вести себя, как дети, и желать, как дети, и будете нуждаться в кормлении... пошлите за мной. Я вернусь».

¹⁴ С.С. Аверинцев, *София-Логос. Словарь*, Киев 2006, с. 280.

SUMMARY**Metaphysics of artificial body in Ray Bradbury's short stories
(*I Sing the Body Electric!*)**

The article focuses on the symbolical implements of the artificial body image in Ray Bradbury's story *I sing the body electric!* (1969). The story comprises both the robot imagery and the topic of resurrection, which is particularly important for Bradbury. Moreover, there are two intertwining interpretations of resurrection: psychological and moral, almost didactic, turning the story into an allegory of love. The article also considers the main allusions of the story, Egyptian and Christian, reflecting the central oppositions of love and death, light and shadow.

Keywords: Ray Bradbury, artificial body, machine problem, face vs. mask problem, psychologism, didacticism, Christian allusions.

Ключевые слова: Рэй Брэдбери, искусственное тело, проблема машины, проблема лица и маски, психологизм, дидактика, христианские аллюзии.

Ирина Плеханова

Иркутский государственный университет

Метаморфозы тела в одноактной драматургии Л. Петрушевской

Понимание телесного у Л. Петрушевской

Рассмотрение темы следует начать с вопроса, что значит телесное для самой писательницы, художницы и актрисы кабаре, впервые вышедшей на сцену в 70 лет. Три ипостаси Л. Петрушевской – три проявления её творческого сознания и воли, они дают равно значимый материал для описания феноменологии и аксиологии *тела* в корреляции с триадой *плоть – душа – дух*. Новая роль певицы, неожиданная для прозаика и драматурга с репутацией «певца чернухи», проявила *лирический в основе свой тип творчества*. Артистизм открыл «я» автора, прежде скрытое за масками-повествованиями. Личность Петрушевской проступает как захваченная страданием. Все проблемы сводятся к одному – спасению человека. Диапазон материала – от мрачной физиологии до феерических сказок – это её боль, любовь и радость. Сосредоточенность на ужасах – неиссякающая способность сострадать, которая в постмодернистском контексте может быть расценена как «жесткое письмо». Но сама писательница подсказывает, со ссылкой на неких чутких читателей: «Им, допустим, кажется, что это поэзия, все эти мои страшные случаи. <...> И этим людям я благодарна»¹.

Действительно, в цикле новелл *Песни восточных славян* (90-е гг.) легко узнаются баллады. Более того, писательница воспринимала первые реалистические тексты как музыку или наитие:

...рассказы приходили мгновенно, надо было их быстро, как можно быстрее, записывать. В дальнейшем, уже теперь, я стала понимать, что, возможно, это были прастихи, первоначальная форма даль-

¹ Л. Петрушевская, *Истории из моей собственной жизни*, Санкт-Петербург 2007, с. 535.

нейшего верлибра. Всё указывает на это – возвышенность тона, некоторая как будто внутренняя декламация в каком-то ритме, даже повторы одного слова в конце. <...> И то, что это был единственно возможный вариант².

Итак, суть признания Петрушевской в том, что она вообще – по существу своему и по преимуществу – *поэт*. Следовательно, самосознание поэта переносится на понимание человека вообще, что отражается во всём творчестве, которое остаётся в то же время глубоко аналитическим. Формула самосознания человека – самоопределение души в отношениях с брэнной плотью, индивидуальным телом, пытливым духом. Каждая сторона сознания обладает своим опытом: плоть чувствует («рота на войне – / переполненные кишки полка»³), тело принимает судьбоносную форму (этому учит сказка *Девушка Нос*), дух неутомим как воля к самореализации «я». Душа как верховное начало рефлексивует, судит, любит.

Парадокс, но для Петрушевской как живописца обыденного существования, проблема *плоти* – источника чувственного опыта, прибежища инстинктов – отнюдь не в центре внимания. Телесность физиологическая не является ключом к познанию человека, поскольку тема Петрушевской – судьба чуткой *души* в жестоком мире. Душа – это субстанция личности, её неделимое «я». У писательницы она озабочена не своим подсознанием, а познанием мира: «душа / это чаша / заранее отчаивается / ждёт когда вольют / следующую из цыкут»⁴. Дух как творческая воля подчиняется её жизненным установкам, а сама душа автономна и открыта миру.

Бессмертная и безмерная, т. е. ничем не защищенная от со-страдания, от горького опыта, от муки бессилия, *душа* есть открытое, непреклонно честное перед самим собой *сверхсознание*. Целостность «я» обусловлена именно незащищённостью, которая есть и рефлекс отзывчивости и бесстрашная воля принять чужую боль как свою и выжить вопреки отчаянию. Как у Тютчева: «О господи!.. и это пережить... / И сердце на клочки не разорвалось...» Это качество писательница не передала никому из своих героинь полностью. Итоговую книгу *Как много знают женщины* (2013) можно рассматривать как автопортрет в лицах – всезнание о бедах и горестях, отчаяние, поделённое на всех. Знание высказывают немногие, как обречённая смерти

² Л. Петрушевская, *Маленькая девочка из Метрополя: повести, рассказы, эссе*, Санкт-Петербург 2006, с. 16.

³ Л. Петрушевская, *Парадоксы. Строчки разной длины*, Санкт-Петербург 2008, с. 8.

⁴ Там же, с. 638.

и видящая людей насквозь героиня повести *Свой круг*, другие красноречиво утаивают, оставляя всё в подтексте. Большинство героинь, как обычно делают люди, защищается от трагического всепонимания игрой в поддавки со своей совестью и маскирующей игрой языка. Так поступает повествовательница в рассказе *Такая девочка, совесть мира*, заставив соперницу вернуть себе мужа: «Теперь она как бы для меня умерла, а может быть, она и на самом деле умерла, хотя за этот месяц никого в нашем доме не хоронили. <...> Значит, она ещё живёт где-то»⁵. Но девочка–«совесть мира» обречена, как умерла в романе *Время ночь* Анна Андриановна, когда ей открылась степень вины перед родными. Автор следует своей мученической миссии аккумуляции боли, ибо высокой мукой сострадания оправдано её Слово (как в общеизвестном образце, недаром в устных выступлениях Петрушевская повторяет: «В России много ходит Иисусов, но... только они все в юбках!»⁶).

Душа-сверхсознание обладает особым потенциалом – чуткостью к творческому откровению. Так описан процесс рождения стиха – поэт-медиум пребывает в диалоге, который представлен как двойное самоизлияние – буквально рождение-произведение продиктованного свыше и вскармливание его собой: «стихи меня разбудили / тёмной ночью / пить-есть попросили / строчка за строчкой / жить захотело / неземное созданье / я всё проделала / не приходя в сознание»⁷. Сон для самой Петрушевской – *откровение и рефлексия откровения одновременно*. Так представлено в стихах мистическое состояние созерцания образов, аналог которым – ни больше и ни меньше как платоновская концепция неполного познания истины душой и неадекватного проявлений идей в мире. Собственное видение зафиксировано как сно-творчество в стихах:

можно сказать / в ожидании чуда / прямо сказать / что в преддверии сна / Боже ты мой неизвестно откуда / вдруг ниспадает на мир пелена <...> башня стоит / поднимается в гору / лифт деревянный / похоже без дна <...> я вопрошаю / постойте а что же / это за город / где башня стоит // гид отвечает / платоновской области / имя же города / не говорит⁸.

⁵ Л. Петрушевская, *Как много знают женщины: Повести, рассказы, сказки, пьесы*, Москва 2013, с. 4.

⁶ Л. Петрушевская, *Уроки любви*, [online], http://www.youtube.com/watch?v=pIn_aYo7kPM, [4.09.2014].

⁷ Л. Петрушевская, *Парадоски...*, с. 683.

⁸ Там же, с. 678-679.

Сновидческое стихотворение связывает содержание двух платоновских диалогов: о мнимости знания – пребывании в пещере (трактат *Государство*) и о душе – пленнице эмпирического знания, но внимающей идеям. Платоновский Сократ в диалоге *Федон* указывает путь познания как освобождение души от власти чувственного, т. е. телесного опыта: «душа туго-натуго связана в теле и прилеплена к нему, она вынуждена рассматривать и постигать сущее не сама по себе, но через тело, словно бы через решётки тюрьмы, и погрязает в глубочайшем невежестве»⁹. Поэт расшифровывает свой сон как восхождение в мир идей, откуда очевидны заблуждения здешнего знания: «вот оно что / мы в платоновской области / в мире машин / и потерянных душ», но – «звук рождаются / голоса тихого / вязь затевая / невиданных слов»¹⁰. Так душа, отрываясь от тела и внимая идеям – «а действительно / может уже / всё записано / что будет сказано»¹¹, – открывается как сверхразумное познающее существо, оно ощущает себя как интенцию, волю, состояние ви деня-слышания-чувствования-понимания.

Но Петрушевская, разумеется, не последовательница какой-либо системы, в идеях платоновской философии она узнаёт свои собственные интуиции. Её отношение к телу органичное – не отрешённое, но и не акцентированное: это не низкая материальная форма *плоти* для *воплощения* бессмертной души, а данность самой жизни. Тело и плоть, как и обстоятельства существования, восприняты и представлены по принципу дополнительности – как не достоверные сами по себе, т. е. в своей самобытности, не обладающие правотой (в том числе справедливостью), но неизбежные условия *о-существования* души, с которыми она находится в мучительном взаимодействии. Поэтому сама по себе *проблема* тела и плоти возникает в художественном пространстве как рефлекс восприятия (в лирике) и как способ актуализировать трагическое переживание экзистенциального опыта в прозе и драме.

Самоценное тело-плоть являет себя в страдании, и потому оно священно: так подробно выписаны старики. В *Московском хоре* Лика выходит на сцену в одной сорочке, потом накидывает шинель сына, трансформируя на советский манер гоголевскую метафору. Страдающее тело – образ поверженного дерева в стихотворении *Страшная находка*: «иду лесом / на дороге валяется шуба / богатая седая отда-

⁹ Платон, *Диалоги*, Ростов-на-Дону 1998, с. 417.

¹⁰ Л. Петрушевская, *Парадокси...*, с. 679.

¹¹ Там же, с. 665.

ёт в зелень / полная картина катастрофы / рукава закинута / полы врозь / сдалась убита / сосна / молодая»¹². Практически бесплотны дети, в рассказах они – ангелы, как и портреты родных на акварелях – сосредоточенные в себе лики. В стихах они являются в воспоминаниях. Зато подробно выписаны куклы – неуголённая любовь детства, страсть играющего – вдохнуть жизнь в материю, сообщить ей судьбу: «куклы / существа / со своей биографией»¹³. Во взрослых пьесах ребёнок почти не задействован – в пьесе *Три девушки в голубом* голос покинутого мальчика звучит с неба. Сострадание объединяет людей, и концепция человека у Петрушевской не персоналистская, она построена на *императиве взаимосвязи, душевного контакта*, коммуникации – открытии родства душ и узнавании себя в этом родстве.

Плотская достоверность в такой системе не может быть самоценна, поскольку это мешает душевно-эмоциональному общению, ибо души ближе, чем родственники, существа общей крови и опыта. Для обозначения реальности героя, по убеждению Петрушевской, не нужно ничего характерного – оно персонифицирует и отчуждает, а нужен эффект сопереживания. Так сказано в эссе и в стихах:

вот каким и должен / быть главный герой // никакой / речевой характеристики // никакое лицо // нельзя / ни яркую идиому / ни сочное слово // можно: / монолог / ни чём не говорящий <...> короче / человек без свойств / это и есть герой / то пустое место / куда читатель и зритель / немедленно / себя помещает¹⁴.

Следовательно, человек вообще склонен не к самосознанию, а к узнаванию себя в ином – такова сниженная, но социально обоснованная версия платоновской гносеологии у Петрушевской. Только человек видит себя не в пещере, а в зеркале: «а человек для себя / непознаваем // даже утром в зеркале / собой не узнаваем // сам себя на фото не признаёт»¹⁵.

Итак, тело не представляет собственной ценности, и когда оно оказывается в центре внимания – то это предмет художественной игры или яркая метафора.

¹² Там же, с. 315.

¹³ Там же, с. 71.

¹⁴ Там же, с. 219-221.

¹⁵ Там же, с. 221.

Игра с фрагментацией тела

Игра с телом – прерогатива одноактной драматургии, которая остаётся у Петрушевской полем творческих и антропологических экспериментов. Цель эксперимента – разработка концентрированной формы трагического конфликта, который раскрывается не в действии, а в подтексте разговоров – в них происходит узнавание скрытых страстей и сущности каждого из героев. В цикле с метафорическим названием *Тёмная комната* действие строится вокруг тайны за сценой, болезненной или жуткой. Место скрытых событий метафорично: «тёмная комната» – это чужая душа-потёмки, которая нуждается в спасении – исцелении добром и любовью. В пьесе *Вставай, Анчутка!* целителем оказывается странное существо – 93-летняя тётя Аня, добрый гений, которая, сняв заклинаниями все болезни, имеет привычку рассыпаться прахом – и воскреснет ли она для новых самоотверженных подвигов, это всегда зависит от окружающих. Рецепт предельно прост:

Положите её часть на подушку, часть под одеяло, причём под одеялом насыпьте по всей длине. Понадобится шесть литров воды. Ведро у неё под кроватью. Соль поваренная, йод, сода по столовой ложке на ведро воды¹⁶.

Никакие самодеятельные заклинания не помогают – воскрешает только физиологический раствор. Так чудо обыволяется в самой наивной форме.

В манипуляциях с телом, привычно сметаемым веником, узнаются сказочные мотивы оборотничества, живой воды, бессмертия: «Она чем хороша, что она неистребима»¹⁷. Так решается вопрос о субстанции личности – тело превратно, но душа бессмертна, заряжена волей добра и действует буквально в соответствии с метафорой, не одобряющей простаков-альтруистов: «Ради людей готовы в лепёшку разбиться». Автор обыгрывает и другие отрицательные ассоциации: во-первых, распад, разбирание на части – это «символическое уничтожение нечистой силы»¹⁸. Во-вторых, анчутка – «в восточнославянской мифологии злой дух, одно из русских названий чертенят <...> связан с водой и вместе с тем летает»¹⁹. Петрушевская исполь-

¹⁶ Л. Петрушевская, *Квартира Коломбины*, Санкт-Петербург 2006, с. 361.

¹⁷ Там же.

¹⁸ *Славянская мифология. Энциклопедический словарь*, Москва 1995, с. 49.

¹⁹ *Мифы народов мира. Энциклопедия*, Москва 1987, Т. 1. А – К, с. 90.

зует фольклорный образ иронически – и тётя Аня у неё прилетела «буквально»: «Прямо на крыльях, одна нога там, другая здесь»²⁰. Но вездесущая и всемогущая «нечисть» лишена всезнания, она наивна и исцеляет только то, на что ей укажут. Так хтонический ореол перекрывается амбивалентным смехом. Трогательно комичная Анчутка сходу начинает заговаривать всех, кого попало: «Шуры-муры, шулды-булды, асики-помики, сращение, сведение, полный результат, чуфырь, бобырь, мозырь, гладь, благодать»²¹ – и от инфаркта подействовало. Тело исцелимо, но разбитое изменой сердце Тани, которая громко плачет за стеной, не лечится – душа не поддаётся словесным манипуляциям. Пьеса заканчивается просветлённо-пронзительно – и надеждой на неизбывность добра, и неразрешимой болью.

Таков принцип Петрушевской:

В жанре драмы самое важное, как ни странно, чтобы зритель смеялся на спектакле – почти до конца. В конце надо дать ему поплакать. <...> Потому что если это трагикомедия, то это не жанр, а удача. Получилось – жанр, а не получилось – извините, какая там трагикомедия, если зрители, не всколыхнувшись ни разу, пошли домой как были, с новыми ощущениями в виде бутылки “Пепси” и подозрительного театрального пирожного в животе?²².

Катарсис требует потрясения сознания, и автор обращается к самым жутким темам и приёмам, достойным триллера. Такова игра с расчленённым телом в пьесе *Казнь*, так по сию пору и не поставленной.

Тема пьесы – убийство по совести: опытный капитан и новичок готовятся по приказу привести в исполнение смертный приговор, но тонкость в том, что осуждённый за убийство с расчленением сам будет подвергнут той же процедуре – уже с санкции государства и в интересах общества. Всё произойдёт за сценой, в «тёмной комнате», а моральную казнь будут переживать палачи – на них ложится вся ответственность за процедуру и за утилизацию трупа. Короткая четырёхчастная драма начинается с инструкции-инициации, а три сцены разворачиваются как мытарства с телом. Мёртвое, разъятое (голову – в крематорий, в мединститут «остальное тело»²³) – оно определено как труп, но остаётся *человеком* и проверяет на человечность всех участников действия. Это подчёркивают реплики-репризы. Последние

²⁰ Л. Петрушевская, *Квартира...*, с. 355.

²¹ Там же, с. 357.

²² Л. Петрушевская, *Истории из моей собственной жизни...*, с. 538.

²³ Л. Петрушевская, *Квартира...*, с. 377.

слова назидания начинающему: «Не *портить* человеку смерть»²⁴, – но дрогнул, испортил, всё вышло просто чудовищно. Врач держал пульс, пока казнённый не «загрузился», и майор смущён: «Добили бы *по-человечески*. <...> Не на пятёрку сработали, не на пятёрку»²⁵. Капитан уговаривает шофёра помочь погрузить ящики: «У тебя *совесть есть?* <...> Тебя тоже понесут. Раз ты *живой, пока что обязан*»²⁶. И только в мединститутском морге гуманистическая риторика теряется перед профессиональным подходом бодрого студента:

И вообще лучше *не портить* человека вашими свиноколами (хлопает второго по кобуре), не хренячить ценный *человеческий материал*, а как в Китае поступают: осуждённого сразу кладут на стол и изымают что надо в свежем виде и с готовыми анализами в эпикризе. Это же доллары! По *долларам* буквально ходим, *товарищи!*²⁷ (здесь и далее при цитировании пьесы *Казнь* курсив мой. – И. П.).

Трагедия абсурда выстроена как чудовищное нагромождение нелепиц (тело казнённого нигде не принимают) и всё усугубляющийся абсурд государственного права на утилизацию *плоти*, о которой забыли, что это *тело человека*. Так следование прагматике общественных (медицинских) интересов дегуманизирует общество. Петрушевская радикально изменила правила игры с мёртвым телом, потому что нынешняя культура не заинтересована в человеке. Разрывание, расчленение – это священное право сакральных жертвоприношений, оргиастический культ, остатки которого сохранились в обряде причащения. Комический вариант связан с культом плодородия (растерзание Костромы). Смех выполняет не только животворную роль, но переключает регистры сознания. Так в народной драме *Царь Максимилиан* после пафосной сцены казни наступает очередь интермедии – смехового действия перетаскивания трупа, когда комические старик и старуха выполняют грозный приказ государя:

Царь Максимилиан (указывая на лежащих Адольфа и Брамбеуса)»
Убери ты два сии тела, / Чтобы сверх земли не тлели, / Чтобы червь их не точил, / Чтобы дождь их не мочил. **Старик** (*Идёт к трупам и бормочет себе под нос*). Чтобы чёрт их не точил, а куда же им и деваться-то теперь, как не к чёрту. (*Берёт то одного, то другого, то за ноги, то за голову, но поднять не может. Оборачивается за сцену и кричит*

²⁴ Там же, с. 375.

²⁵ Там же, с. 377.

²⁶ Там же, с. 380.

²⁷ Там же с. 384.

жену.) Малашка, а Малашка! (*Молчание. Старик кричит снова.*) Маланья, иди, дура, скорей сюда, дело есть. (*Снова молчание.*) **Старик** (*к публике*). Вишь ты, чёртова фигура, николи не выйдет, пока по-настоящему не звеличаешь. (*К жене.*) Маланья Роговна, пожалуйте сюда, до вас дельце есть. Из кути выходит старая сморщенная старушонка. **Старик**. Смотри-ка, что бог на нашу долю послал: / Выбирай любого, / Оставляй худого, / Вытащим да оберём, / А потом нуж и уберём. (*Тащат Адольфа и Брамбеуса за ноги в кут*)²⁸.

Таков весёлый архетипический подтекст 3-й сцены *Казни* с переноской ящиков – но у Петрушевской тело сакрально, ибо похороны – тест на сострадание даже мёртвому грешнику. Тест не проходит весёлый могильщик из мединститутского морга – знаменателен культурный подтекст его небрежной прощальной фразы: «Я *порыл*. Пока»²⁹ [4, с. 384]. Этот привратник ада ничего не хочет знать о смерти, самонадеянный рационализм вытесняет мудрость карнавальской культуры, мёртвое тело – лишь набор органов второй свежести. Всё вместе доводит абсурд убийства по совести до полной аннигиляции смыслов: преступление против личности объединяет убийцу и государство, смешное – ужасно, весёлое – чудовищно. Итоговая фраза добросовестного палача-Гамлета, как и все в этом шедевре афористичных реплик, полна отчаяния: «А *нам* куда теперь?»³⁰ – так живое и мёртвое человеческое отождествляются в общей ненужности. Так игра с телом как предметом, фрагментация и расчленение, превратилась в диагноз цивилизации.

Телесные превращения и проблема самосознания

Ещё один признак цивилизации – потеря человеком самоидентичности. Эта тема анализируется в пьесе об участниках трансвестит-шоу *Певец певица* (1989, 2007) и о существе с двумя головами *Бифем* (1989, 2002). Тема половой идентичности сама по себе интересует Петрушевскую в последнюю очередь, поскольку страдает душа – а она пребывает с телом, как уже отмечено, в отношениях дополнительности. В страданиях открывается тайна человечности.

Поэтому история про «певца певицу» сводится сразу к теме униженного и оскорблённого, беззащитного, подверженного всяческому

²⁸ *Фольклорный театр*, Москва 1988, с. 153.

²⁹ Л. Петрушевская, *Квартира...*, с. 384.

³⁰ Там же.

насилию человека. Тема абсолютной потери себя начинается с первой реплики – герой не знает, кто он, где он, что с ним: «**Певец** (*просыпается, с трудом поднимает руку с часами, стонет*). Пять часов уже... Боже... Всё проспала... <...> Кака страна, кака валюта... Где я? Куда попал? Господи, опять глюки... Кака страна, кака валюта...»³¹. Первые слова принадлежат душе: «Всё проспала». Тело задаёт другой вопрос: «Куда попал?» Континуум места и времени так и не прояснился, но обретение себя состоялось, когда Певец обнаружил в номере немую юную А, у которой ещё более тяжкая судьба гостиничной проститутки, – и, окрестив её поначалу, разумеется, Соней, надеется спасти, взяв к себе на работу. Так безымянный «певец певица» превращается из несчастного, с детства всеми третируемого трансвестита в андрогина, и это ещё одна аллюзия на Платона, у которого в диалоге *Пир* дано объяснение загадочной природе влечений: «такова была изначальная наша природа и мы составляли нечто целостное <...> любовью называется жажда целостности и стремление к ней»³². «Платоническая» любовь здесь особая – сугубое сострадание. Дополнительный оттенок теме андрогинности придаёт актёрство с его природным тяготением к превращениям и отождествлениям с иными лицам, когда работа души осваивает иной духовный и телесный опыт. Так по-прежнему акцентируется работа сознания, тело же остаётся инструментом и условием самоопределения.

В драме *Бифем* условия самосознания осложнены до предела: двухголовое существо – это две женщины в одном теле, ибо мать, спасая всё, что осталось о дочери после несчастья, буквально подставила плечо для её головы. Эксперимент удался, но теперь они делят одно тело, а у каждой свои желанья. Такова сконцентрированная метафора конфликта матери и дочери – собственное решение темы *Осенней сонаты* «в пику Бергману»³³.

Поначалу это спор двух женственностей, двух образов жизни, зрелости (Би 50 лет) и молодости (Фем 27 лет) в одном теле: би-фем – метафора двойственной женской природы. Первый обмен реплик – соперничество за красоту и её атрибуты, ревность к молодости: «**Фем**. Ты зачем надела наш парик? **Би**. Какой это ваш парик! Ваше величество женщина! Ах, ты же ещё девушка! Ты не была замужем! Я же позабыла. <...> Ты разве лысая девушка?»³⁴. Намёк на *Лысую певицу* Э. Ионеско

³¹ Л. Петрушевская, *Московский хор*, Санкт-Петербург 2007, с. 181.

³² Платон, *Диалоги...*, с. 181.

³³ Л. Петрушевская, *Парадоски...*, с. 209.

³⁴ Л. Петрушевская, *Московский хор...*, с. 248.

указывает на жанр абсурдной драмы, которая у Петрушевской всегда приобретает форму неразрешимой бытовой трагедии: «безвыходность положения / это главный фокус пьесы»³⁵. В случае *Бифем* безвыходность обеспечена жизненной невозможностью отделиться и постоянными пререканиями-перетеканиями, как с «инь» и «ян» в единой сфере. Конфликт начинается как привычное препирательство, осложнённое предельной коммунальной близостью, когда одной хочется спать, другой – читать, есть разное любимое или курить. Простор для буквализации метафор – от сидеть на шее до ещё более красочной: «Сидишь на мне как собака на сене. И сама не гуляешь, и людям не даёшь»³⁶. Никогда ещё физиология телесного не была представлена так подробно и неприглядно: прыщи, запахи, отравления... «У нас две порции, а прямая кишка одна! Мы с едой не справляемся!»³⁷. Действительно, тюрьма души – никакой сокровенности.

Таковы условия игры, которая только начинается: оказывается, предельная несвобода друг от друга может разрешиться – подвернулся счастливый случай, отец попал под трамвай, но от него осталось совершенно целёхонькое и пригодное к эксплуатации тело. Но самоотверженная жертвенность матери имеет свои естественные пределы: пересадить можно только голову дочери как кровного родственника – и кем тогда станет 27-летняя Фем? Мать готова любить будущее существо как мужа и дочь сразу: «А то можешь вообще жить со мной. А меня ты знаешь. Я покричу, но накормлю и стираю, убору. <...> А для здоровья ко мне Норкин будет ходить... А ты к проституткам, они вас всех, кто не может, обслуживают...»³⁸. Апофеоз перспективы обретения желанной автономности – полное отчаяние: «**Фем.** Мамочка, не бросай меня... Мамочка. Любимая. Дорогая мамочка. / Обнимаются»³⁹.

Сюрреалистическая фантазмагория позволяет обсудить целый спектр философских вопросов о природе человека. Что есть существование и какова цена жизни? Что есть свобода и какова её цена? Что составляет сущность человека, если чистое сознание любит, тоскует, ревнует без всякой гормональной подпитки? Ведь живая голова Фем в течение года была объектом научного эксперимента на автономном питании, как в цирке – женская голова на блюде. Что

³⁵ Л. Петрушевская, *Парадоски...*, с. 531.

³⁶ Л. Петрушевская, *Московский хор...*, с. 271.

³⁷ Там же, с. 279.

³⁸ Там же, с. 300-301.

³⁹ Там же, с. 302.

определяет пол: если это физиологические потребности, то 45-летний погибший отец ничего «не мог» – и тогда только тип поведения? Все эти неразрешимые вопросы у Петрушевской один ответ – любовь преодолевает всё. Спасение – в ней. Правда, не до конца и ненадолго.

Итоги

Тело стало объектом художественной концептуализации не как плоть, т. е. не в своём физиологическом содержании. По итогам рассмотрения игры с телом в четырёх пьесах можно сделать вывод, что художественный образ тела есть образ человека как зримого божественного чуда. Материя плоти и её способ существования – это путь пресуществления души в тело. В стихотворении *Эразм Роттердамский* сказано: «как любовь / духообразная / в жизнь стустилась / от оргазма / без чего бы / кстати не было // никакого бы / Эразма»⁴⁰. Оговорка про божественный Эрос – то, что отличает аксиологию XX века от представления о греховном «теле как обители души»⁴¹. Но тема Эроса – всё-таки как оговорка, заметка на полях всего текста. И религиозный смысл сакрализации тела акцентирован тоже в стихах: страдающее тело священно, потому что в муке человек уподобляется Христу и может достичь отождествления. Так сказано про претерпевшую тяжкую болезнь подругу: «две недели – как век / жизни нету // неправда / есть человек / место света» (*Ночь на 06.X. 06*)⁴². Поэтому причинение страдания – преступление против природы и Бога вместе. Таков смысл жуткого стихотворения *Мне снился сон* про рынок человеческого мяса, где в ларях лежат женщины и дети: «– Но это же был сон! / – Это был не совсем сон»⁴³. Это была метафора нынешней жизни: несправедливость как людоедство. Визионерство Петрушевской – это отклик на общую боль мира, претворение её душой-сознанием в образы боли. Таковы метафоры, номинативные, как «тёмная комната», или зримо событийные – казнь, восстание из праха, двуединая сущность человека. Метафоры наглядные, простые, но их семантика эвристическая, многослойная, пронзительная.

⁴⁰ Л. Петрушевская, *Парадоски...*, с. 555.

⁴¹ С. Толстая, *Тело как обитель души: славянские народные представления*, [в:] *Тело в русской культуре. Сб. статей*, Москва 2005, с. 51.

⁴² Л. Петрушевская, *Парадоски...*, с. 647.

⁴³ Там же, с. 183.

Поэтическая концепция взаимоотношений души и тела у Петрушевской только соприкасается с платонической, она гуманистическая – и потому религиозная. В драматургии она свободна от мистики. Театральная игра с телом разыгрывается на словах – в обсуждении мытарств (*Казнь*), в исповеди трансвестита (*Певец певица*) – или зрелищно, как фокус (*Вставай, Анчутка!*), как материализация условности (*Бифем*). Абсурд у Петрушевской – парадокс в процессе художественного анализа, что и составляет событийную и духовную коллизию пьес. Абсурд-парадокс открывает иррациональную и потому мистериальную природу добра – в его неистребимости (как деятельное сочувствие) и неисповедимости (как самоотверженность матери или моральный долг палача перед казнимым). Поэтому пьесы Петрушевской по существу являются вдохновенной проповедью в травмирующей, но захватывающей форме – демонстрацией диалога и даже полилога души и тела, в который включены действующие лица и зрители. Созерцая игру и со-чувствуя, зритель переживает катарсис откровения, что превращает абсурдные драмы в мистерии.

SUMMARY

Metamorphoses of the body in one-act plays by L. Petrushevskaya

One-act plays by L. Petrushevskaya are a field of creative and anthropological experiments. Radical artistic decisions present the human's search for himself in conditions of disintegration of a solid humanistic system of values. Playing with the body, being either fragmentation or problem of sexual identification, is a way of narrowing the conflict to heuristic metaphor; it is also an inducement for the hero to realize his human duty.

L. Petrushevskaya's poetic concept of relations between the soul and the body is humanistic – and, therefore, religious. In plays, it's free of mysticism. A Theatrical game with the body is played through words – as a discussion of affliction (*Kazn' / Execution*), confession of a transvestite (*Pevets Pevitsa / Singer Singer*) – or in a spectacular way, as focus (*Vstavay, Anchytka! / Wake up, Anchytka!*), or as an embodiment of convention (*Bifem*). Absurdity in plays by L. Petrushevskaya is the paradox in a process of artistic analysis. That forms event-triggering and spiritual collision of her dramas. Paradoxical absurdity exposes an irrational and therefore mysterious nature of kindness – ineradicable (like active compassion) and inscrutable (like mother's selflessness or executor's moral imperative). That's why plays by L. Petrushevskaya actually preach sermons in a shocking form, demonstrating a dialog, on even a polylog of the soul and the body, implicating both characters and audience. By Contemplating this game and empathizing with it, the audience experiences catharsis of revelation that transforms absurd dramas into mysteries.

Keywords: L. Petrushevskaya, humanistic psychologism, concept of corporality, playing with body, fragmentation, anthropological metaphor.

Ключевые слова: Л. Петрушевская, гуманистический психологизм, концепция телесного, игра с телом, фрагментация, антропологическая метафора.

Анастасия Липинская

Санкт-Петербургский государственный университет

Что значит быть человеком? Тело и машина в новеллизациях ролевой игры *Warhammer*

В настоящее время большое внимание читающей публики привлекает проблема границ человеческого тела, пределов его возможностей, грани между человеческим и механическим¹. По телевизору и в сети демонстрируют «умных» андроидов, биомеханические протезы, выходят кинофильмы, такие, как *Аватар* и новые серии *Звездных войн*, в которых предлагаются непривычные, но интригующие модели телесности, будь то практически лишенный биологического тела Дарт Вейдер или персонаж *Аватара*, обретающий своего рода проекцию, способную действовать далеко в пространстве. Очевидно, что эти образы являются своего рода реакцией как на конкретные научные разработки, так и на некоторые ожидания общественности – страхи и надежды, связанные с новыми технологиями², а в конечном итоге и с такими фундаментальными категориями, как смерть – технологии дарят надежду отодвинуть этот момент, не дать телу разрушиться и перестать функционировать.

Любопытное отражение эти тенденции нашли в популярной игровой вселенной, известной под названием *Вархаммер*, или *Молот войны*. Исходно это были настольные игры с миниатюрками, но позже вокруг них возник целый поток продукции разного рода – компьютерные игры, артбуки, новеллизации (т.е. художественные повествования «по мотивам», обычно романы и циклы романов). Последние по качеству разнятся от весьма схематичных до интересных образцов фантастической литературы. Поскольку *Вархаммер* – это коммерческий проект, создатели заинтересованы в расширении целевой аудитории, и новеллизации являются большим шагом на этом пути: в круг интересующихся попадают не только любители настольных игр, но

¹ О.О. Фейгин, *Физика нереального*, Москва 2010, с. 103-108.

² A. Roberts, *Science Fiction*, London 2000, с. 147.

и просто читатели фантастики, которых явно больше. Новеллизации *Вархаммера* предоставляют обширный материал для историка литературы, социолога, культуролога: авторы широко экспериментируют, благо, вселенная очень эклектична и дает большой простор для фантазии, и развивают заложенные в каноне (т.е. картине мира, созданной для игры) темы, в том числе и ту, о которой пойдет речь.

Далекое будущее, сороковое тысячелетие, мрачный раздираемый войнами мир. Привычные читателю технологии наподобие искусственного интеллекта отчасти забыты, отчасти объявлены ересью. Имеющаяся техника причудлива, но развита необычайно – космические корабли и боевые машины, гениальная инженерия, позволяющая главным образом выращивать идеальных бойцов – космических десантников. Последних можно в известном смысле назвать биомеханическими организмами: берется человек, мальчик-подросток, и за годы взросления хирургическим путем и посредством гормонального воздействия усовершенствуется, в его тело вживаются разъемы для прямого соединения с особым рода броней. Более того, разного рода протезирование (аугметика) и хирургия распространены повсеместно, возможности замены утраченных частей тела и усовершенствования имеющихся безграничны, и даже существует особый культ Бога-Машины, или Омниссии, адепты которого с радостью модифицируют свои тела до такой степени, что собственно человеческой плоти у них почти не остается, зато имеются дополнительные механические конечности, не всегда похожие на человеческие, и разные другие, иногда весьма неожиданные детали.

Важно помнить, что это не научная фантастика, а род космического фэнтези с явными отсылками к героическому эпосу и другим жанрам. То есть законы физики и технические подробности авторов не занимают, более того, иногда абсурдность намеренно акцентируется – трехметровые космодесантники в тяжелой броне стремительно перемещаются по полю боя, принципы передвижения кораблей не имеют ничего общего с инженерной мыслью. Главным оказывается не правдоподобие, а некий образ, по своим характеристикам приближающийся к мифу, эмоционально заряженный. Например, когда десантник гибнет, его останки помещают в боевую машину-дредноут, разумную и продолжающую служить Императору – это просто весьма экстравагантный образ воинской доблести и верности до гроба, в буквальном смысле.

Материал огромный, сотни томов, написанных разными авторами, возьмем один пример – роман *Механикум* (*Mechanicum*, 2008)

Грэма Макнилла, одного из наиболее популярных создателей новеллизаций.

Сюжет в общих чертах таков. Молоденькая девушка, обладающая феноменальными техническими способностями, задействована в сложнейшем проекте. Вторая сюжетная линия посвящена титану – боевой машине, управляемой принцепсом – человеком, нервная система которого подключена к механизму, наподобие механических рук, о которых сейчас пишут в СМИ. То есть отношения человека и техники даны как бы изнутри и снаружи, причем отыграно несколько базовых вариаций данной темы.

Вот юная Далия (не зря ей всего семнадцать – это подчеркивает любопытство и неискушенность) рассматривает сопровождающих ее протекторов – существа, исходно бывшие, видимо, людьми, но модифицированные почти до неузнаваемости³. Замечает она в первую очередь три момента – их неподвижность, отвратительный облик и запах – и, главное, молчание, неспособность к коммуникации. Все эти моменты обусловлены именно промежуточным их статусом – это не люди и не механизмы, нечто неклассифицируемое – вдобавок впервые увиденное так близко, а неклассифицируемое в литературе часто воспринимается именно как пугающее⁴. Протекторы сконструированы под конкретные нужды и не обладают собственной волей, они не должны быть разумными, красивыми, понятными – должны только безупречно функционировать, это скорее вещи с органической составляющей (недаром плоть их гнилая, то есть неживая), чем существа. Интересно, что буквально в следующем эпизоде Далия встречает именно разумное существо, человека, чья телесная оболочка усовершенствована посредством протезирования и упакована в изящную металлическую броню – адепта Кориэль Зет, технического специалиста высокого ранга, и Зет воспринимается совершенно иначе – как подвижная, красивая, способная к общению, хотя и существенно отличающаяся в этом от просто людей.

Though her body armour obscured all traces of Zeth's humanity, there was no doubt as to her sex⁵.

³ G. McNeill, *Mechanicum*, [online], <http://www.rulit.net/books/mechanicum-read-74854-4.html>, [16.09.2014].

⁴ N. Carroll, *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, London 1990, с. 32.

⁵ G. McNeill, *Mechanicum*, [online], <http://www.rulit.net/books/mechanicum-read-170096-10.html>, [16.09.2014].

То есть все тело закрыто броней – уязвимость живой плоти маркирована как человеческая черта – но еще не лишено биологического пола, как, судя по другим персонажам Макнилла, происходит с адептами, почти полностью избавившимися от органических частей тела.

She leaned down to stare at Dalia, the glossy black orbs of her goggles like those of an insect regarding some interesting morsel that had just wandered into its lair⁶. [3, с. 53]

Это просто очки на маске, полностью закрывающей лицо (еще один признак человеческого – опознаваемая индивидуальность, собственно, лицо), но они воспринимаются как глаза насекомого, то есть нечеловеческие – напомним, подобное выпадение за пределы однозначной классификации, гибридность традиционно воспринимаются как страшные: вот и Далия под этим взглядом чувствует себя добычей, хотя реальной угрозы нет, это всего лишь встреча сотрудника с работодателем.

Moments passed before Dalia realised that the static had been directed at her, a blurred hash of machine noise intelligible to the binaric fluent. 'I can't understand you,' she said. 'I don't speak lingua-technis.' Zeth nodded and her head twitched as though a switch had flicked inside it. 'What relationship does the ideal gas law represent?' asked Zeth, her voice rasping and the words sounding as though they had been dredged up from a little used repository of linguistic memory. Of all the welcomes, this was one Dalia had not anticipated⁷.

Это уже осмысленная коммуникация. Адепт заговаривает с Далией, пользуясь бинарным кодом – то есть машинным языком, считающимся в ее среде престижным, правильным, позже переходит на нормальную человеческую речь, но вместо приветствия озвучивает техническую формулировку, производящую впечатление механически сгенерированной – и для обычного человека это странно, потому что противоречит его представлениям об общении, включающем не только язык, но и этикет, общепринятые правила поведения. Далее следует уже вполне обычный диалог, разве что голос адепта звучит своеобразно из-за аугметированных голосовых связок – то есть происходит взаимная адаптация собеседников: адепт начинает вести себя как человек, человек постепенно привыкает и перестает бояться. Загадочный вопрос про идеальный газ тоже получает объяснение

⁶ Там же.

⁷ Там же.

– это своего рода испытание, мини-экзамен, то есть действие, выглядящее механическим, в процессе общения получает вполне обычную интерпретацию.

Еще одна яркая сцена с участием Далии происходит уже непосредственно во время испытаний. Весьма трудно точно объяснить, что за устройство испытывают технические специалисты, и, судя по тому, насколько оно далеко от физически возможного, это и не нужно, важна сама суть. Человеческий мозг и энергия используются для создания универсального считывающего устройства, генератора информации – то есть человек и машина не просто действуют вместе, но образуют единое целое, человек становится частью машины. Напомним, что Далия – это вариант литературного типа простака, умеющего видеть важное, и одновременно проекция читательской позиции – для нее происходящее почти так же ново, странно и пугающе. Естественно, что когда девушка видит людей, подключенных к механизмам, и понимает, что они – расходный материал, что они могут погибнуть, и на это никто не обратит внимания, ей становится не по себе. Здесь особенно хорошо заметно, что как элементы человеческого статуса (положительно окрашенные с позиции читателя и героини) рассматриваются свобода передвижения, право на жизнь, индивидуальная воля и, наконец, имя.

‘He’s handsome,’ said Severine. ‘Don’t you think he’s handsome?’
Dalia and Zouche shared a look of puzzlement. ‘Who?’ asked Dalia.
Severine nodded towards the empath strapped into the throne of the enhancer. ‘Him, don’t you think he’s handsome. I wonder what his name is?’
‘He’s a psyker, he doesn’t warrant a name,’ said Zouche, his lip curling in distaste⁸.

Далия удивлена, как выясняется, потому, что эмпат, которого она видела уже много раз, все это время сидел неподвижно, и она уже привыкла считать его деталью механизма. Северина – тоже человек, и она подходит к эмпату с человеческими же критериями: вполне естественно заметить симпатичного мужчину и поинтересоваться, как его зовут. Но для механикумов это именно деталь механизма (вспомним, человеческое они не считают ценным). Это противоречие и порождает одну из коллизий романа: Далия участвует в проекте, но для нее неприемлемо, что Иона Мил (так зовут эмпата) превращен в шестеренку и может погибнуть. Она пытается с ним заговорить,

⁸ G. McNeill, *Mechanicum*, [online], <http://www.rulit.net/books/mechanicum-read-170096-28.html>, [16.09.2014].

поддержать и тяжело переживает его смерть (и, кстати, смотрит в глаза – живые глаза или их искусственный аналог также являются важными маркерами, буквально воплощениями человеческого или не человеческого взгляда). Для персонажа-человека, как и для читателя, грань между человеческим и механическим оказывается фактически непреодолимой, связанной со страхом и с фундаментальными ценностными противоречиями.

Подобная противоречивость – и сама ее возможность – подчеркивается Макниллом в оксюморонных выражениях, к которым прибегают его персонажи. «Кровь машины» – это ругательство, подражание общеизвестным, но есть и «сердце машины» (лишь отчасти метафорическое, подобно «сердцу города», например), и «мерзко органический» (то есть живой, человеческий), ломающие привычную нам систему представлений или, по крайней мере, напоминающие о ее непрочности.

Второй персонаж, которого стоит рассмотреть подробнее наряду с Далией – это принцепс Индиас Кавалерио, тот самый человек, управляющий машиной. Он фактически сживлен с ней, и в силу этого его собственная телесность редуцирована:

Cavalerio's frame was tall and wiry, the dress uniform that had once fitted his well-proportioned frame snugly now hanging from his thin body, the result of decades spent vicariously exerting himself through the actions of a Warlord Battle Titan instead of in the gymnasium⁹.

Интересно, что вообще в мире Вархаммера сильное хорошо функционирующее тело – большая ценность, и если герой постепенно чахнет, не считая это потерей, на то есть веские причины. Кавалерио сильно привязан к своей машине, и каждый раз рассоединение с ней мучительно, то есть эти двое функционально и эмоционально – уже почти одно существо или, по крайней мере, симбиоз живого мозга и механического тела (откуда и редукция телесности – живые мышцы уже просто не нужны). Эмоциональная сторона всячески подчеркивается, хотя она вроде бы никак не связана с тактико-техническими характеристиками. Машина для определенных кругов в этом мире – божество, и слияние с ней посредством аугментизации расценивается как желанная цель, но механикумы становятся холодно-рассудочными, а вот эмоции Кавалерио вполне человечески и понятны, разве что обращает он их не на другого человека, а на механизм, на машину,

⁹ G. McNeill, *Mechanicum*, [online], <http://www.rulit.net/books/mechanicum-read-74854-11.html>, [16.09.2014].

которой управляет. Не говоря о том, что ему нравится управлять такой машиной, как бы становиться самому бесконечно могущественным – примерно так как ощущает себя, например, водитель мощного авто или любитель компьютерных игр, в этом нет ничего фантастического.

Но, в отличие от автолюбителя, Кавалерио связан с титаном неразрешимо, и когда машина гибнет, он переживает это как тяжелейшую травму – конечно, сказывающуюся и на теле: принцепс более не может двигаться и дышать обычным человеческим способом, он навсегда погружен в контейнер с амниотической жидкостью. Аналогия из повседневного опыта подсказывает образ больного, прикованного к постели и подключенного к аппаратам искусственного дыхания и прочим, то есть человека, лишённого автономности и дееспособности, весьма условно считающегося живым (к персонажу приставили дежурного медработника – аналогия не вовсе беспочвенна). Интересно, что Макнилл описывает вещи, бесконечно далекие от нашей реальности, но делает их легко представимыми, показывая не собственно странные картинки, а их восприятие изнутри конкретными людьми.

Вот что происходит далее.

He had always dreaded this, but now that it was his life, he knew there had been nothing to fear. In the world of flesh, his body had been aging and weakening, but here in this world of amniotic suspension he was all-powerful and all-conquering.

In a simulated engine war, Princeps Cavalerio fought and killed like a living metal god, bestriding the virtual arena like a colossus of battle.

The world of flesh was over for Cavalerio. The world of metal was now his domain¹⁰.

Снова очень знакомая картина – по фильму *Аватар* и просто по компьютерным играм-симуляторам, доведение до предела темы, широко обсуждающейся в реальном мире и завязанной на современных проблемах восприятия реальности. В этой сцене принцепс Кавалерио полностью прекращает функционировать как человек, обладающий телом, превращается как бы в чистое сознание, в то время как его физическая оболочка погружена в амниотическую жидкость. Его переживания и впечатления виртуальны. И, что очень важно, это не воспринимается героем как катастрофа, как утрата – наоборот, это

¹⁰ G. McNeill, *Mechanicum*, [online], <http://www.rulit.net/books/mechanicum-read-170096-56.html>, [16.09.2014].

отказ от смертного уязвимого тела, освобождение. Макнилл использует квазирелигиозную риторику, намекая на расставание души с телом, расцениваемое традиционно именно так. Сцена пугает – потому, что читатель и знает реакцию персонажа, и представляет со стороны, что именно происходит. И, наконец, последняя фаза изменений – смена языка. Кавалерио переходит на бинарный код. Перестает ли он при этом быть человеком?

К герою приходит товарищ, они беседуют – и это фактически обычный разговор, более того, принцепс заверяет его: «Я все еще твой друг»¹¹. Кавалерио парадоксальным образом перестает быть человеком – и остается им (разговаривает, переживает, дружит), здесь обыграна несколько иная модель, чем в случае адептуса механикуса, чьи части тела и внутренний мир постепенно заменяются идеально функционирующими механизмами. Макнилл предлагает несколько альтернативных сценариев, уже заложенных в каноне, разворачивает их на конкретных примерах, исследуя их потенциал и создавая узнаваемые образы, перекликающиеся с образами телесного и механического, реального и виртуального в современной культуре.

Описывая живых, механических и полумеханических героев, Грэм Макнилл играет на контрастах – показывает странное и удивительное глазами обычного человека, позиция которого приближена к позиции читателя, и тут же предлагает взглянуть на мир с позиции персонажей, для которых все это давно стало нормой, живущих в теснейшем постоянном взаимодействии с механизмами. Это удачный ход – с учетом того, что, по видимости, важна не техническая сторона вопроса (решенная абсолютно произвольно и, к тому же, подчиненная другим уровням построения мира), а эмоциональные коннотации, психологический смысл происходящего: приятие и отторжение, страх, поиски возможностей для коммуникации, то есть, по сути, моделирование взаимоотношений человека и машины в мире, где их соприкосновение становится куда более тесным, чем мы привыкли. Сочетание лексических средств, привычно соотносимых с действиями и ощущениями человека, животного, машины и обилие литературно-мифологических отсылок усиливают эмоциональное воздействие текста на читателя за счет выстраивания ассоциативного плана и апелляции к фундаментальным категориям что, возможно, и объясняет читательский успех книг Макнилла, их фактически мифогенный статус.

¹¹ G. McNeill, *Mechanicum*, [online], <http://www.rulit.net/books/mechanicum-read-74854-57.html>, [16.09.2014].

SUMMARY**To be human: body and machine in Warhammer novels**

The article deals with the opposition of a machine and a human being and the theme of corporeity in G. McNeill's *Mechanicum*. McNeill widely uses contrasts, showing strange things from the point of view of an "everyman", a young girl Dahlia who enters the world of advanced technologies and is surprised and sometimes shocked by the ways human mind and flesh interact with mechanisms. Another character, an officer driving a huge war machine and developing a very intense relationship with it, actually something next to symbiosis, loses his iron "partner" and slowly retreats to the world of simulated sensations resembling a highly advanced computer game, meanwhile losing his body which becomes weaker and weaker until it cannot function independently. These uncommon experiences are described "from within", which makes them seem familiar, but they also remind us of widely discussed modern issues, such as computer games, artificial intellect, prosthetics and other medical manipulations. He is interested not in the technical aspect of relationships between body and machine but rather in their ethical and psychological aspects, also widely quoting literary and mythic sources. These factors can probably explain why McNeill's Warhammer novels are successful – not only as novelizations of a game but as a sort of reflexion concerning important issues.

Keywords: corporality, communication, fantasy, mass culture.

Ключевые слова: телесность, коммуникация, фантастика, массовая культура.

Андрей Марданов

Полоцкий государственный университет

Феномен замещающей реальность симуляции в творчестве Мартина Эмиса

В контексте мотива этической деградации в творчестве Мартина Эмиса (Martin Luis Amis, р. 1949) значительное место занимает феномен симуляции, который обуславливает отчуждение человека от реальности, замещение её постреальностью, когда «...естественный мир [заменяется] его искусственным подобием, второй природой...»¹. Место культуры занимает идея культуры, «отражение глубинной реальности сменяется её деформацией, затем – маскировкой её отсутствия и наконец – утратой какой-либо связи с реальностью, заменой смысла – анаграммой видимости – симулякром»².

В результате этого, многие стороны жизни обусловлены примитивной эстетикой симуляции, продуцируемой СМИ, которые множат самодостаточные знаки, «...всегда отсылающие не к реальности, а к самим себе в непрерывном цикле...»³.

Они создают гиперреальность симулякром, систему означающих без означаемых, которая «...начала управлять поведением людей»⁴. Сюда в первую очередь относятся фильмы и реклама, которые направлены «...не на отражение, но на моделирование действительности путем экспериментирования с искусственной реальностью...»⁵. Мода и стандарты красоты, изображаемые визуальными СМИ, направлены на превращение ненатуральности в эталон: чрезмерный загар, пластические операции, парики, накладные ногти и т.д. Неестественному придаётся статус прекрасного, из-за чего люди уподо-

¹ Н.Б. Маньковская, *Эстетика постмодернизма*, Санкт-Петербург 2000, с. 59.

² Там же, с. 60.

³ J. Baudrillard, *Selected Writings*, Stanford 2001, p. 11.

⁴ М.Н. Липовецкий, *Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики)*, Екатеринбург 1997, с. 113.

⁵ Н.Б. Маньковская, *Париж со змеями. Введение в эстетику постмодернизма*, Москва 1994, с. 9–10.

бляются механизмам, которые можно технически модернизировать, заменив запасные части. Подобное понимание подрывает представления об уникальности субъекта, в сознании которого постепенно стирается грань между искусственным и реальным. Он стремится соответствовать продуцируемым образам, что усиливает кризис идентификации. Симуляции заставляют персонажей подчиняться, поэтому они испытывают не страх перед реальностью, а «...страх перед очередной симуляцией, требующей к себе максимально серьезного, то есть подлинного отношения»⁶.

Вытеснение натурального искусственным превращает постмодернистскую культуру в хлам, что способствует морально-этической деградации. Часто Эмис демонстрирует это на материально-бытовом уровне:

«они не добавляют кофе в кофе»⁷; «ей хочется хорошенькую порцию мусора [о еде – А.М.]. И чтобы подали в консервной банке... похожей на мусорный бак»⁸; «моя одежда сделана из глутамата натрия и гексахлорофена. Еда – из полиэстера, вискозы и лурекса. [...] Мой мозг контролируется микропроцессором размером с кварк, который стоит десять пенсов и управляет всем. Я сделан из мусора, я просто мусор»⁹.

Субъект обесценивается, его уникальный и «совершенный» мозг «устаревает» и уступает дешёвому, маленькому, искусственному и более эффективному продукту, который миллионами сходит с конвейера. Чрезмерное обращение за помощью к техническим приспособлениям способствует ослаблению мозга.

Симуляции управляют человеком, обедняя и стандартизируя его мышление, речь и восприятие, устанавливает стереотипы в качестве императивов поведения, что ведёт к измельчанию персонажа и гибели субъективности. В романе *Деньги (Money: A Suicide Note, 1985)* говорится: «телевидение меня кретинизирует, я это чувствую»¹⁰, поскольку направленность современных СМИ на развлечение делает примитивными «...психологические установки аудитории»¹¹. Эмис демонстрирует приверженность персонажей к низкопробным журналам, рассчитанным на массовую аудиторию и опосредующим манеру их устной речи и письма. Автор высмеивает «жёлтую» прессу,

⁶ М.Н. Липовецкий, *Русский постмодернизм...*, с. 133.

⁷ М. Amis, *Money: a Suicide Note*, London 1985, p. 164.

⁸ М. Эмис, *Беременная вдова*, Москва 2010, с. 322.

⁹ М. Amis, *Money: a Suicide Note...*, p. 265.

¹⁰ Там же, p. 27.

¹¹ М.Н. Липовецкий, *Русский постмодернизм...*, с. 157.

выдумывая в своих романах свойственные ей заголовки: «Пришельцы увели мои буфера», «Мэрилин Монро и Джек Кеннеди по прежнему разделяют ночи страсти: в Атлантиде»; «Моя потенция возросла! Благодаря призыву с того света»¹². У персонажей Эмиса, например, в романе *Лондонские поля* (*London Fields*, 1989), среди жёлтой прессы нет ни одного издания, которое бы на самом деле отражало действительность.

Автор обеспокоен ожесточённостью и равнодушием человека, в сознании которого симуляции заменили объективную реальность. Его персонажи часто поглощены удовлетворением эгоистичных желаний, массовым потреблением, оставаясь слепыми к собственной внутренней пустоте, бедности сознания, духовной нищете. Они воспитываны популярными телеканалами, откуда и черпают свой словарный запас, представления о жизни, идеи подлинности и достоверности. По этой причине Эмис часто отождествляет действительность с видеозаписью – персонажам требуются кнопки «перемотка» и «пауза», поскольку они воспринимают и потребляют реальность как видео изображение. Объекты действительности персонажи часто сравнивают с различными образами и реалиями визуальных СМИ:

«...доска напоминает ему ...скрытое смазанными квадратиками лицо какого-нибудь преступника, детоубийцы или чокнутого...»¹³; «он возвращается из Лондона и главы бегут в режиме перемотки вперёд...»¹⁴; «с моей... скоростью. С Быстрой Перемоткой, со Стоп-Кадром, а перед самым концом нажмём на Медленно [о сексе – А. М.]»¹⁵.

Тенденция постмодернистской реальности подражать виртуальной реальности часто ведёт к увеличению уровня преступности, поскольку фильмы определённых жанров могут подтолкнуть неокрепшие умы к совершению преступлений для того, чтобы приблизиться к «истинной» реальности СМИ: «ТВ... оказало сильнейшее воздействие на злоумышленников. Оно придало им стиль»¹⁶. В романе *Ночной поезд* (*Night Train*, 1997) говорится, что представители организованной преступности давно отказались от стереотипной манеры поведения, но потом появились фильмы и напомнили им, как бан-

¹² М. Эмис, *Лондонские поля*, Москва 2007, с. 179.

¹³ М. Эмис, *Информация*, Москва 2008, с. 551.

¹⁴ А. Adiga, *The Pregnant Widow by Martin Amis*, [online], http://www.martinamisweb.com/reviews_files/pw_adiga_times.pdf, [02.03.2014].

¹⁵ М. Эмис, *Лондонские поля...*, с. 289.

¹⁶ М. Amis, *Night Train*, [online], [http://dl2.bookfi.org/genesis/579000/0be415cef60dec03f1f3810ff585212e/_as/\[Martin_Amis\]_Night_Train\(BookFi.org\).pdf](http://dl2.bookfi.org/genesis/579000/0be415cef60dec03f1f3810ff585212e/_as/[Martin_Amis]_Night_Train(BookFi.org).pdf), [26.02.2008].

диты вели себя раньше, и заставили их имитировать поведение своих предшественников. Таким образом, «...телевидение из средства регистрации события превращается в средство его провокации...»¹⁷. Многие персонажи Эмиса стараются совершить насильственное преступление, чтобы попасть в СМИ, т.е. чтобы начать по-настоящему существовать. У. Эко назвал телевидение, имеющее большое влияние на массовое сознание, «...Империей Зла, свирепым Молохом, который пожирал тех, кто пытался овладеть им и использовать его, ... этот медиум наводил ужасную порчу на всякого, кто оказывался на телеэкране»¹⁸. Рост преступности вызывает панику, патологический страх насилия, превращает персонажей в параноиков:

«сегодня даже Трибьюн предстаёт как шокирующая газета. Может быть, весь мир просто превращается в хлам»¹⁹, «...весь день экран изображал корчащуюся плоть; плоть умирающую или живущую в нездоровом состоянии века»²⁰; «Мэри уже привыкла к телевидению, к его состязаниям, к его зыбким мирам, к бесконечному ряду реву-щих катастроф»²¹.

Поток информации, которому подвержен современный человек, вызывает информационный травматизм, обусловленный

...растущей диспропорцией между человеком, чьи возможности биологически ограничены, и человечеством, которое не ограничено в своей техно-информационной экспансии, и приводит к постмодерной «чувствительности», ...безучастной, притупленной по отношению ко всему происходящему»²².

Информационный взрыв калечит человека, ведёт к неустроенности и неприспособленности к жизни. Между человеком и человечеством рвётся связь, что ускоряет конец гуманизма. Травмированное сознание «...закружено информационным вихрем и сорвалось с семиотической оси «означающее – означаемое», утратило интуицию глубины и волю к трансценденции»²³. Постмодерн представляет со-

¹⁷ В. Курицын, *Русский литературный постмодернизм*, [online], <http://litgos.narod.ru/data/00001801.htm>, [14.06.2014].

¹⁸ У. Эко, *Картонки Минервы. Заметки на спичечных коробках*, Санкт-Петербург 2010, с. 75.

¹⁹ M. Amis, *Insight at Flame Lake*, [в:] *Einstein's Monsters*, [online], <http://www.likebook.ru/books/download/175521/>, [14.11.2007].

²⁰ M. Amis, *The Time Disease*, [в:] *Einstein's Monsters*, [online], <http://fb2.booksgid.com/content/96/martin-amis-einsteins-monsters/14.html>, [14.11.2007].

²¹ М. Эмис, *Другие люди: Таинственная история*, Москва 2009, с. 195.

²² М. Эпштейн, *Постмодерн в России. Литература и теория*, 2000, с. 36.

²³ Там же, с. 39.

бой увечную культуру и осознание человеком этой увечности, поэтому романы Эмиса полны сцен насилия и садизма, воплощающих терминальную стадию этической деградации. Подобная реальность заставляет их постоянно пользоваться успокоительными средствами, чтобы оградить себя от жизни.

Потеряв способность справляться с уродливой и неуютной реальностью, в которой царит одиночество, равнодушие, опасность, насилие и бессмыслица, травмированные, неприспособленные к жизни, общению, участию, сочувствию, пониманию и прощению персонажи Эмиса, «...потребляемые потребительством и кретинизируемые телевидением»²⁴, удаляются от неё к комфортной симуляции, которую считают истиной реальностью. Например, Кит (*Лондонские поля*) хочет стать телезвездой и полностью сбежать из реальности, которую он считал аномалией или уродливым искажённым вариантом мира аудиовизуальных СМИ, в мир телевизионной действительности.

Этическая деградация, опосредованная симуляцией, воплощается также в проблеме отношений между мужчинами и женщинами. В романе *Записки о Рэйчел* (*The Rachel Papers*, 1973) Чарльз «...предпочитает читать о своих ...похождениях с Рэйчел, вместо того чтобы проводить время с ней»²⁵. Опыт становится реальным для него только тогда, когда он записывает его в дневник, до этого он будто не существует. Персонажи-мужчины страдают от комплекса неполноценности, физической и морально-этической деградации, а также из-за того, что их вкус и отношение к женщинам сформированы порнографией, на которой они все воспитаны, что также ожидает их детей. Термин «порноик» (комбинация слов «порно» и «параноик») используется для характеристики персонажей, половая жизнь которых «...опосредована внешними образами из различных источников, которые у нас всех теперь в головах»²⁶; «...мы – пауки мировой паутины. Все, что мы знаем, пришло к нам из безграничной пошлости»²⁷.

Мужчины утратили способность общаться с противоположным полом и обращаются к порнографии, как к более удобной симуляции, которая не требует никаких навыков социального общения, этического и морального соответствия и психологической адекватности.

²⁴ B. Finney, *What's Amis in contemporary British Fiction? Martin Amis's Money and Time's Arrow*, [online], http://www.martinamisweb.com/scholarship_files/finney_whatsamis.pdf, [09.05.2009].

²⁵ B. Finney, *Narrative and Narrated Homicide in Martin Amis's Other People and London Fields*, [online], http://www.martinamisweb.com/pre_2006/homicides.htm, [26.12.2011].

²⁶ Там же.

²⁷ М. Эмис, *Беременная вдова...*, с. 382.

Они предпочитают секс на видео, потому что все неинтересные места можно перемотать вперёд или, наоборот, просмотреть несколько раз и остановить, нажав «паузу», самые интересные эпизоды, т.е. те, которые содержат самые вульгарные и непристойные изображения женской плоти. Зная о помешанности Кита на порнографии и приверженности симуляции, Николь могла соблазнить его, только появившись на экране, став для него, таким образом, по-настоящему реальной, поэтому она снимала домашнее порно со своим участием, чтобы тот мог наслаждаться им в одиночестве.

Для персонажей Эмиса телевидение – реально, а жизнь – его отражение. Виртуальная реальность СМИ «...обретает легитимность, осознается в качестве факта не только искусства, но и жизни»²⁸. Мэри (*Другие люди* (*Other People*, 1981), которая пришла в себя после амнезии, узнавала о мире через СМИ. Опираясь на эту информацию, она пыталась восстановить свою память и сознание. Похожая ситуация была в романе *Лондонские поля*: «ТВ, – думал он. – Современная реальность. Мир. Это мир ТВ рассказывал ему о том, что такое мир»²⁹. Симуляция сама по себе является катастрофой, состоящей в «...исчезновении реальности, что в свою очередь выражается в аннуляции культурной целостности, исчезновении живых, не-музейных, культурных порядков»³⁰.

Инверсия, в результате которой симуляции кажутся реальнее и предпочтительнее действительности, присуща постмодернизму, он «...запутывает не публику и критику, он запутывает повседневность»³¹; люди живут «...по законам обобщённого воображаемого, реальность превращается в изображения»³². В романе *Деньги* персонаж испытывает дискомфорт, когда чувствует критику со стороны телевидения, а не со стороны окружающих его людей, поскольку телевидение для него более реально и авторитетно: «телевидение правдиво! Некоторые люди так думают. И куда это ведёт реальность?»³³. Персонажи, будучи типичными продуктами эры симуляции, противостоящей репрезентации, не могут отличить хорошее от плохого, что также опосредует неспособность к коммуникации, влекущую за собой чувство отчуждения и проблему утраты идентичности. Пер-

²⁸ Н.Б. Маньковская, *Эстетика постмодернизма...*, с. 322.

²⁹ М. Эмис, *Лондонские поля...*, с. 101.

³⁰ М.Н. Липовецкий, *Русский постмодернизм...*, с. 129.

³¹ В. Курицын, *Русский литературный...*

³² Р. Барт, *Camera Lucida*, Москва 1997, с. 175.

³³ М. Amis, *Money: a Suicide Note...*, p. 361.

сонажи стремятся к целостности и избавлению от чувства незавершённости: «всем нам нужен кто-то, чтобы почувствовать себя половинкой целого»³⁴. Попытки персонажа (*Успех* (*Success*, 1978) вступить в контакт с другими людьми, стать заметным, заставить их почувствовать своё присутствие, не приносят результата. Он страдает от того, что он не существует для других людей: «я хочу стать частью целого. Я страстно желаю этого»³⁵. Кит (*Лондонские поля*) испытывает необходимость в Николь, потому что она помогает ему чувствовать себя реально существующим – если она говорит, что он реален, то и весь мир говорит то же самое.

Деструктивным является отрицание объективной реальности, стремление «...продвигать нереальность в интересах сохранения высоких уровней потребления»³⁶ и низкой духовности. Автор критикует пагубное влияние рекламы и фильмов на массовое сознание, которое

...намертво заблокировано идеологическими муляжами, подменяющими собой реальность. Предметы потребления возводятся в ранг высших ценностей. Духовные же ценности начинают выполнять подсобную функцию, снижаются, опошляются, девальвируются³⁷.

С целью демонстрации стандартизации мышления Эмис прибегает к таким постмодернистским художественным приёмам как употребление устойчивых клише, известных цитат из песен, языка радио и телевидения, искажённых названий торговых марок, рекламных слоганов и др.: «передохни – “Кит-Кэт” отлоти. Да, “Фрутелла” – это дело»³⁸. И. С. Скоропанова пишет, что «постоянное упоминание модных марок машин, компьютеров, спиртных напитков и т.д., входящих в состав современных представлений о шике, акцентирует власть рекламы, внедряющей стандарты общества потребления»³⁹.

Автор критикует девиз постмодернизма, выработанный под влиянием СМИ, направленных на превращение всех в послушных потребителей, – «живи сейчас, плати потом». Персонажи готовы пойти на любое преступление ради денег, которые, по мнению автора, *оказывают*

³⁴ М. Эмис, *Другие люди: Таинственная история...*, р. 258.

³⁵ М. Эмис, *Успех*, Москва 2007, с. 48.

³⁶ В. McHale, *Postmodernist Fiction*, London 2004, р. 219.

³⁷ Н.Б. Маньковская, *Париж со змеями...*, с. 439.

³⁸ М. Эмис, *Беременная вдова...*, с. 495.

³⁹ И.С. Скоропанова, *Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык*, Санкт-Петербург 2001, с. 171.

губительное⁴⁰ воздействие на человека. Деньги осуществляют всеобщий контроль над всеми сторонами общественной и частной жизни. В романах Эмиса «ключевые ценности и инструменты постиндустриального капиталистического общества – успех, деньги, информация – становятся ... воплощением деструктивных сил, а погоня за ними – основными поступками героев»⁴¹.

Таким образом, во второй половине XX века происходит радикальная смена культурных ценностей: симуляции вытесняют реальность, натуральное заменяется искусственным, оригиналы – дешёвыми и воспроизводимыми копиями. Это ведёт к обеднению и стандартизации мышления и поведения, подрывает индивидуальную и культурную целостность субъекта, отчуждает его от реальности. Репрессированное симуляциями сознание персонажа неспособно отличать вымысел от реальности, зло – от добра, что является одной из причин этической катастрофы и устремления человечества к самоуничтожению. Кризис гуманизма нарастает из-за стремления субъекта искать убежище в комфортабельной и легко потребляемой симуляции по причине его неспособности адаптироваться к реальности, которую он находит неудобной и враждебной копией виртуального мира.

⁴⁰ По этой причине полным названием романа *Деньги* является *Money: a Suicide Note*. «Suicide note» – каламбур: 1) записка перед самоубийством; 2) замена в слове «banknote» («кредитный (банковский, казначейский) билет») слова «bank» («банковский») на слово «suicide» («суицидальный»).

⁴¹ Я. Муратова, Эмис, Мартин, [в:] *Энциклопедический словарь английской литературы*, Москва 2005, с. 517.

SUMMARY**The phenomenon of simulation replacing reality in Martin Amis's works**

The article deals with the problem of man in the second half of the 20th century as depicted in the works of M. Amis. The problem is stipulated by the phenomenon of simulation, which involves the replacement of the natural by the artificial, the impoverishment and standardization of thinking, the dispersion of identity and cultural integrity, the alienation from reality. The subject's consciousness, repressed by simulations, is unable to tell the difference between fiction and reality, good and evil, which is one of the reasons for ethical disaster. The subject experiences discomfort from the distressing reality that he cannot adapt to and seeks refuge in comfortable simulations, which intensifies humanism crisis.

Keywords: postmodernism, mass media, hyper-reality of simulacra, replacement of the natural by the artificial, estrangement from reality, standardization of thinking, individuality dispersion, identification crisis, humanism crisis, ethical catastrophe.

Ключевые слова: постмодернизм, СМИ, гиперреальность симулякров, замена натурального искусственным, отчуждение от реальности, стандартизация мышления, стирание индивидуальности, кризис идентификации, кризис гуманизма, этическая катастрофа.

Татьяна Светашёва

Белорусский государственный университет, Минск

Новые твёрдые поэтические формы в русскоязычном Интернет-пространстве

Одним из следствий быстрого развития технологий и повышения их доступности стало формирование цифрового информационного пространства, в рамках которого возникли такие принципиально новые формы социальной коммуникации, как блоги, социальные сети, цифровые библиотеки, тематические сайты с обратной связью.

Это пространство в основном освобождено от нормативности, поэтому для него характерно размывание любого вида границ и возникновение самых разнообразных новых форм. Одним из таких новых феноменов стали новейшие малые жанры, которые получили своеобразные игровые названия «пирожки» и «порошки». В настоящей работе мы ставим своей целью изучить функционирование новых жанров в условиях породивших их новейших тенденций социальной коммуникации, выявить предпосылки их возникновения и определить, какому культурному запросу отвечают эти жанровые образования, в чем их художественная специфика и каково их место в литературном процессе.

На рубеже XX-XXI вв. сформировался высокий интерес пользователей Интернета к поэтическим играм, связанным с созданием текстов с заданными формальными и (чаще всего) содержательными параметрами. С конца 90-х годов прошлого века развиваются такие интерактивные игровые проекты, как *Сад расходящихся хокку*, *Бури-ме*, *Сонетник*, *Пекарня лимериков* и др. (В данном случае твёрдая поэтическая форма, такая, как лимерик, хокку, сонет, обретает функцию правил игры). В свою очередь подобные проекты восходят к традиционным поэтическим «салонным» играм, широко распространённым в XIX-XX веках.

Пирожки и порошки – это современные малые твёрдые формы стиха, состоящие из четырёх строк. Они написаны четырёхстопным

ямбом, при этом характерен отказ от прописных букв и знаков препинания.

В пирожке, который является более ранним жанром по отношению к порошку, отсутствует рифма. Первым пирожком считается произведение В. Кунгурова, написанное 9 апреля 2003 г.:

когда играют кастаньеты
когда звучит пожарный гонг
идут по улице солдаты
их ружья тёплые как соль¹.

Этот автор опубликовал на сайте stih.ru стихотворение *Пирожки*, состоящее из нескольких сюжетно не связанных между собой фрагментов, большинство из которых было посвящено еде. После появления этой публикации В. Саханенко и В. Кунгуров оговорили формальные и содержательные особенности нового жанра, и позже возникло целое движение, которое развивалось на форумах, в блогах, на интерактивных поэтических сайтах; на данный момент основной площадкой для публикации пирожков является сайт perashki.ru.

В 2009 г. был опубликован сборник *Непоэзия. избранные пирожки*, куда вошло около 500 текстов В. Кунгурова, С. Беякова, В. Барковской, Е. Тен и В. Саханенко. Этот факт говорит о том, что для авторов, разрабатывающих данный новый жанр, значим перевод произведений из цифрового формата в вид печатного издания.

Порошок является результатом экспериментов с формой пирожка, о чём говорит и созвучное название жанра. Специфика порошка в том, что четвёртая строка усечена до одной стопы и рифмуется со второй строкой. В 2012 г. вышло четыре номера альманаха «Полтиптих», а в 2013 г. появилась книга (также с игровым названием) *Порошки. Поэтический блокбастэр*.

Генетически оба новых жанра связаны с малыми фольклорными формами, такими, как частушка и позднесоветские детские стихи про маленького мальчика. С последними исследуемые жанры роднит инфантилизм и чёрный юмор. Но если стихи про маленького мальчика характеризуются в основном однотипностью персонажа (ребёнок) и сюжета (нелепая гибель или увечье), то в пирожках и порошках наблюдается большее содержательное разнообразие. От частушки же порошки и пирожки отличает большая устойчивость формы. Также в качестве предтеч пирожков (и, соответственно, порошков) в рус-

¹ Архив пирожков, [online], <http://www.perashki.ru/Piro/All/>, [30.10.2014].

ской литературе В. Васильев указывает стихи О. Григорьева и миниатюры Д. Хармса².

Появление и рост популярности новых жанров в сетературе обусловлены изменением условий коммуникации, фигур автора и читателя и характера взаимодействия между ними.

Новое коммуникативное пространство, созданное благодаря техническим возможностям Интернета, характеризуется открытостью и интерактивностью, захватывает все сферы деятельности человека. Общество постоянно продуцирует огромное количество информации. В этих условиях формируется новый тип реципиента – пользователь, поглощающий информацию и посвящающий этому процессу значительную часть своего времени. Активно развиваются блоги, социальные сети, развлекательные ресурсы; помимо чисто поэтических жанров пирожка и порошка, появляются обслуживающие эту субкультуру новые интердискурсивные (например, пост в блоге) и интермедийные (демотиваторы и др.) жанры. Иными словами, возникают благоприятные условия для создания принципиально нового, ранее не существовавшего жанрового образования.

В условиях множественности можно говорить о новом типе чтения: оно превращается в просмотр, перелистывание. Для нового типа читательского поведения характерна беглость, поглощение. На это указывает и историк Р. Шартъ. Он выделяет три мутации, из которых складывается информационная революция, переживаемая человечеством в настоящий момент:

1. смена носителей, открывающая возможности для интермедийности;
2. изменение процесса чтения, устаревание понятия страницы;
3. изменения в восприятии информации, для которого характерна фрагментарность: «Все исследования нового типа чтения показывают, что электронные тексты читают не целиком, а кусками»³.

Для информационного потока в рамках такого дискурса характерна клиповость, мозаичность. Само устройство новостной ленты в блогах и соцсетях настроено на такой тип чтения: крупные фрагменты автоматически усекаются. Формируются принципиально новые читательские ожидания; в таких условиях у короткого текста

² В. Васильев, *Возникновение жанра пирожки*, [online], <http://www.perashki.ru/Info/History/>, [30.10.2014].

³ К. Мильчин, *Рож Шартъ: «Компьютер уравнивает читателя и автора»*, [online], <http://www.bigbook.ru/smi/detail.php?ID=1566>, [30.10.2014].

больше шансов быть прочитанным – и на первое место выходят малые и сверхмалые формы. Поэтическое высказывание, встроенное в этот информационный поток, также оценивается с точки зрения этих новых ожиданий. Результатом этого становится редукция поэтического высказывания, повышается актуальность минималистичных жанров, коими являются пирожки и порошки.

Наряду с новым типом читателя (читатель-пользователь), возникает и новый тип авторского поведения. Открытый характер Интернет-пространства и наличие прецедентов стимулируют рост потребности в творческом высказывании и создают для этого максимально лояльную среду. Любой творческий продукт может быстро попасть к адресату и стать популярным. Несмотря на то что выходят коллективные сборники пирожков и порошков, большая часть произведений этих жанров распространяется в Интернете и процесс создания и презентации произведения избавлен от институциональности, то есть текст в реальном времени предстаёт перед читателем, минуя этапы экспертной оценки, редактирования, издания.

Сближение автора и читателя, которое свойственно сетевой коммуникации в целом, реализуется в обоих направлениях. С одной стороны, читатель является потенциальным автором, Интернет-площадки для публикации пирожков и порошков формируют коммуникативную среду, открытую для творческого полилога. С другой стороны, отмечается снижение роли автора, ослабление интереса к нему. Это роднит пирожки и порошки с произведениями фольклора, но здесь всё же не происходит полного разрыва с автором: авторство маркируется псевдонимом (никнеймом). Пирожки и порошки имеют большой потенциал фольклоризации ещё и вследствие своей афористичности и лаконичности, как, например, стихи О. Григорьева.

Другая сторона открытости коммуникативного пространства – это художественная разнородность и неравнозначность произведений исследуемых жанров. Можно сказать, что в целом они находятся в периферийной зоне литературы, на границе литературы и массовой коммуникации.

Что касается формально-содержательных особенностей пирожков и порошков, то в первую очередь необходимо отметить, что для них характерен иронический пафос. Большая популярность забавных стихотворений во многом обусловлена тем, что эти новые жанры отвечают ожиданиям читателя нового типа – человека поглощающего, а именно развлекают его. Даже трагические по сути явления окружающего мира описываются с иронией.

При этом пирожкам и порошкам в целом свойствен инфантилизм, нарочитая наивность даже тех суждений, которые претендуют на философскую глубину:

страшней всего когда не знаешь
что для тебя страшней всего
садишься на диван и мысли
а вдруг страшней всего диван⁴.

Нарочитая детскость при пересмотре цитаты может становиться источником парадокса, силлогизма.

мы так сильны что становиться
сильнее некуда уже
и всё что нас не убивает
не убивает нас и всё⁵.

В основе поэтики этих жанров лежит игра как способ мировосприятия. В этих стихотворениях наблюдается тенденция к тотальной игровой деконструкции и абсурдизации, что достигается посредством повсеместного нарушения привычных связей, как языковых (нарушение нормы, переразложение языковых единиц), так и логических (эстетизация абсурдного, обман ожиданий).

Игра осуществляется на всех уровнях текста и даже затрагивает структуру книги: её заглавие, дополнительные и вспомогательные тексты. К примеру, в качестве аннотации (в том месте книги, где читатель привык её видеть) в альманахе «Полтиптих» размещено следующее сообщение: «Для широкого круга читателей (32 чел.)»⁶. На месте предисловия ко второму номеру указанного альманаха помещена выдержка из текста стандарта ГОСТ 10360-85 «Порошки периклазовые спечённые для изготовления изделий»⁷. Игровой характер могут носить и примечания, например, в следующем редакторском примечании явно прослеживается ирония и абсурдизация источника, к которому оно отсылает:

Говоря об авторах пирожков, – безотносительно к их возрасту и темпераменту – историограф рискует скатиться в область апокрифиче-

⁴ *Архив пирожков*, [online], ...

⁵ Там же.

⁶ «Полтиптих» 2012, № 1, с. 2, [online], http://poroshokuhodi.ru/docs/Poltyptych_N01.pdf, [30.10.2014].

⁷ «Полтиптих» 2012, № 2, с. 3, [online], http://poroshokuhodi.ru/docs/Poltyptych_N02.pdf, [30.10.2014].

ского домысла, т. к., по данным журналистского расследования, организованного газетой «Эврика» (г. Актобе), «автора у них нет»⁸.

Кроме того, в указанный альманах включены фрагменты, которые случайно совпали по форме с порошками, что является приёмом игры с культурным контекстом:

Изобразу ль в картине верной
Уединенный кабинет,
Где мод воспитанник примерный
Одет...

А. Пушкин, *Евгений Онегин*⁹.

Для пирожков и порошков характерно постмодернистское отношение к цитате как к части культурного контекста, её деабсолютизация и вольная трактовка:

мужик идёт с конем по полю
и конь внезапно говорит
не надо петь про это песню
пусть это будет наш секрет¹⁰.

Совмещение отсылок к текстам из разных культурных пластов создаёт комический эффект:

вот кто-то с горочки спустился
пронесся не притормозив
ах ты мой милый трудоголик
сизиф¹¹.

В то же время игровые приёмы в пирожках и порошках часто размывают границы комического и трагического:

по бабам едут генералы
когда кончается война
сержанты едут по больницам
солдаты едут по частям¹².

⁸ «Полтиптих» 2012, № 4, с. 14, [online], http://poroshokuhodi.ru/docs/Poltyptych_N04.pdf, [30.10.2014].

⁹ «Полтиптих» 2012, № 2, с. 2, [online], ...

¹⁰ *Архив пирожков*, [online]...

¹¹ «Полтиптих» 2012, № 4, с. 38.

¹² *Архив пирожков*, [online], ...

В этих произведениях языковая игра осуществляется на всех уровнях: на фонетическом, орфографическом, лексическом, морфологическом, деривационном, синтаксическом. Лаконичность формы и необходимость удивить читателя порождают высокую плотность игровых приёмов, часто – их контаминацию. Так, например, в строках «и всё что нас не убивает / не убивает нас и всё»¹³ источником парадокса и иронии становится игра на уровне синтаксиса (хиазм) и морфологии (обыгрывание омонимии частей речи).

Деконструкция языковых связей проявляется в переразложении слова и фраземы, пересмотре их сочетаемости.

напал на николая сзади
чревоугодия грешок
и напихал ему за ворот
кишок¹⁴.

Нарушение нормы, вообще, довольно характерно для порошков и пирожков и является проявлением игры с языковым знаком и интереса к его внутренней структуре. Пересмотр структуры может проявляться в реальном разрыве лексемы (знак переноса не используется), создании пауз внутри слова, «обмане» читателя:

тортилла это черепаха
тротилло это вещество
смотри не перепутай ничто
жество¹⁵.

При этом происходит нарушение или даже игнорирование орфографической и орфоэпической норм. Смещение ударения в словах, произвольный разрыв слов на стыке строк могут быть обусловлены соблюдением стихотворного размера и точного количества стоп в строке: характерно, что эти требования соблюдаются в абсолютном большинстве пирожков и порошков:

на рынке глеб купил лампу э
нергосберегающую
и электрического ската
илью¹⁶.

¹³ Там же.

¹⁴ «Полтиптих» 2012, № 2, с. 29.

¹⁵ «Полтиптих» 2012, № 1, с. 10.

¹⁶ «Полтиптих» 2012, № 2, с. 40.

Игровое отношение авторов современных твёрдых форм к слову проявляется на уровне лексики в активном словотворчестве, создании окказионализмов: «окот», «опс», «астролябья», «карканьё» и др.

Важной особенностью языка порошков и пирожков является подражание разговорной речи. Отсутствие знаков препинания заставляет авторов использовать простые конструкции с прямым порядком слов. Стихотворениям этих жанров присущ и лексический минимализм, использование просторечий, жаргонных слов, в том числе специфических жаргонизмов Интернет-коммуникации: «байда», «пять сек», «мне норм» и др. В редких случаях используется нецензурная лексика.

Одним из способов стилистической игры в пирожках и порошках становится использование примитивизированно сниженных просторечных словоформ, заведомо нарушающих грамматическую норму: «с мыслёй», «качеля». Допускаются заведомо неправильные написания: «большым», «ужэ», «зашыть».

Подражанию просторечию служит и копирование и утрирование некоторых орфоэпических особенностей деформации слов в речевом потоке: «психиатыр», «оркестыр», «маслоў». Как видно из последнего примера, для этого может использоваться даже графика родственного языка. Строго говоря, никакие ограничения для авторов пирожков и порошков не актуальны, напротив, спектр приёмов постоянно пополняется новыми формальными находками.

Сюжетность для произведений этих жанров характерна, но не обязательна. В силу минималистичности формы важную роль играет недосказанность, намёк, схематичная обрисовка канвы. В порошке усечённая строка помогает создать ощущение резкого, неожиданно сюжетного скачка, кульминация в таких стихах часто совпадает с развязкой.

пришла пора прощаться други
не будет песен и вина
идёт гражданская лихая
жена¹⁷.

Интересной чертой новейших твёрдых поэтических форм в рунете является заострение внимания на имени собственном. В отличие от лимериков (где обычно акцентируется местность) и хокку (где важную роль играет социальная принадлежность), здесь букваль-

¹⁷ Там же, с. 10.

но выпячивается антропоним. В пирожках и порошках наблюдается своего рода «анонимность наизнанку»: читатель ничего не знает о персонаже, кроме имени. Это также можно считать элементом абсурдизма: персонаж появляется как нечто само собой разумеющееся, так, будто читателю он знаком без представления.

ночь улица фонарь оксана
вдруг вылетает из окна
быть может глюк ан нет ещё вон
одна¹⁸.

За время существования новейших жанров в них сформировалась группа «сквозных», наиболее частотных имён собственных: Оксана, Илья, Зухра, Аркадий, Олег и нек. др. Их использование создаёт своеобразную внутрижанровую переключку.

Итак, в настоящий момент происходит становление жанров пирожка и порошка, оформившихся в условиях смены типа чтения, изменения ролей автора и читателя. Это целиком игровые произведения, для которых характерно строгое отношение к форме, иронический пафос, абсурдность, инфантилизм, тотальная игровая деконструкция.

На наш взгляд, на сегодняшний день произведения этих жанров, преимущественно локализованные в Интернете, занимают маргинальное положение в искусстве. Это довольно закрытый и самодостаточный вид творчества, игра в чистом виде, имеющая целью себя саму.

Уход в сферу абсурдного, инфантилизм (позиционирование незрелости) и сокрытие автором имени можно трактовать как отказ от прямого аксиологически нагруженного художественного высказывания, одну из экзистенциальных стратегий ухода от реальности.

Тем не менее, в массиве произведений этих новых жанров констатируется этический и аксиологический кризис современного общества и позиционируется ирония как способ противостояния хаосу.

илья старается скорее
уравновесить зло добром
увидел парни бьют мальчишку
красиво рядом станцевал¹⁹.

¹⁸ Там же, с. 31.

¹⁹ *Архив пирожков*, [online], ...

Поэтому можно сделать вывод об эстетическом потенциале пирожков и порошков. Мы считаем, что новейшие жанры пирожка и порошка, пока находящиеся на границе литературы и массовой коммуникации, в дальнейшем могут утратить статус маргинальных, выйти за рамки сетературы и ассимилироваться в художественном процессе как полноценные поэтические жанры. Для этого потребуются в том числе преодоление проблемы художественной неравнозначности и усиление роли автора.

SUMMARY**New closed form poems in Russian on the Internet**

This article examines the new closed form poems in Russian on the Internet (Runet), such as pirozhok and poroshok. We study the functioning of the new genres under the conditions of changing of the author's and reader's roles and the relationships. We analyze the latest trends of social communication, which led to rise of popularity of the studied genres. We distinguish the ancestry of pirozhok and poroshok, their formal and content-related specifics. We emphasize the game-playing nature of the new genres and analyze the spectrum of game-playing artistic devices at different language layers and even relevant to the design of a book. Attention is also given to such artistic features of those poems as ironic pathos, total deconstruction, imitating the conversational speech. Finally we evaluate the place of the new closed form poems in the literary process and their development prospects from axiological and esthetic points of view.

Keywords: pirozhok, poroshok, *closed form poems*, genre, mass communication, game, language game, game-playing artistic device, author, reader.

Ключевые слова: пирожок, порошок, твёрдые формы в поэзии, жанр, массовая коммуникация, игра, языковая игра, игровой приём, автор, читатель.

Юрий Лабынцев

Институт славяноведения РАН

Современное интернетвидение героики защитников крепости Осовец как кибертекст

Сегодняшняя система возникновения, функционирования и социального восприятия различного рода текстов культуры уже в значительной мере отличается от той, что существовала всего лишь несколько лет назад. Взрывное видоизменение коммуникационных систем, все большее технологическое продвижение в сфере процесса создания текстовых объектов, невероятно быстрая замена аналоговых форматов на аналогово-цифровые или целиком цифровые самым непосредственным образом коснулись мира литературы во всей его полноте, не исключая и наследия далекого прошлого.

К настоящему моменту литературоведы, в том числе и стоящие на позициях антропологии литературы, ведут свои исследования базируясь в основном на текстах, представленных в бумажно-печатных или бумажно-рукописных форматах. Вместе с тем область бытия литературных текстов ныне в огромной степени расширилась за границы только этих технологических форматов, а в случае более широкого современного взгляда на саму литературность и понятие текста культуры и текста литературы предопределяет настоятельную необходимость специального внимания к электронно-сетевому пространству их существования, глобальному по своему охвату, когда тот или иной текст становится свободно доступным огромному количеству людей, которые, в частности, иногда могут стать даже своего рода его соавторами, а не только читателями, комментаторами и т. д. Одним словом, на сегодняшний день электронно-сетевое пространство представляет нам огромный конгломерат различного рода литературных и паралитературных текстов, в котором в качестве примера мы выделяем тип всевозможных исторических, преимущественно мультимедийных, рефлексий конкретного тематического плана, занимающих в этом пространстве весьма показательное

место. В то же время текстуальное наполнение каждой из рефлексий выражается в очень разных формах, а делает ее единой тематический и сюжетный стержень. При внимательном рассмотрении рефлексии эти видятся в качестве особого виртуального саморазвивающегося объекта, одного из бесчисленных составляющих гигантского конгломерата электронных текстов.

Учитывая все обстоятельства, прежде всего место проведения нашей конференции и столетнюю годовщину со дня начала Первой мировой войны, представилось целесообразным посвятить свое выступление теме, связанной с обороной крепости Осовец, находящейся всего в сорока километрах к северо-западу от Белостока на левом берегу реки Бебжи, протекающей среди огромных, все еще диких болот, где нам неоднократно приходилось бывать вот уже на протяжении около 40 лет.

Бетонную крепость Осовец, построенную русскими военными инженерами в 1880-х – начале 1900 гг. для защиты западных рубежей, все чаще начинают именовать «Брестской крепостью Первой мировой войны» или «Русским Верденом» ибо здесь при ее обороне солдатами и офицерами было проявлено массовое героичество¹. Обо всем этом в течение многих десятилетий практически не вспоминали и лишь сейчас во многом благодаря именно электронно-сетевым формам коммуникации узнали миллионы людей, а сам подвиг защитников Осовца стал символом героизма русского воинства. Все это случилось буквально в течение последних нескольких лет и явилось одним из многих заметных моментов воскрешения исторической памяти, сопровождающегося появлением и большого числа различных вербальных текстов, раскрывающих подвиг героев Осовца.

Конечно же, классический путь от факта к его интерпретации и далее к созданию того или иного вербального текста о героизме защитников Осовца мы можем абрисно очертить уже применительно к 1914 г. и ряду более поздних лет, но апогей приходится именно на начало 2010-х гг., причем данный процесс продолжает весьма быстрое развитие, достигая в электронной среде глобального масштаба и воплощения в универсальной форме по сути единого гипертекста с весьма разнородным наполнением.

Собственно самыми первыми сочинениями об осаде Осовца стали всевозможные журналистские корреспонденции, а более всего различного рода эпистолярные и дневниковые записи его защитни-

¹ И. Стулов, *Наши мертвые нас не оставят в беде*, „Культура” 2014, № 17, с. 7.

ков, солдат и офицеров, которым не чуждо было и стихотворное сочинительство. Вот фрагмент одного из таких стихотворений, ставшего солдатской песней:

Там, где миру конец,
Стоит крепость Осовец,
Там страшнейшие болота,
Немцам лезть в них неохота².

В 20-е и 30-е годы прошлого века появляется несколько работ историко-фортификационного плана, написанных участниками Первой мировой войны, в том числе и защитниками самой крепости, в которых кратко упоминается и о действиях в ней осажденных. Главное место среди них, без сомнения, принадлежит книге С. А. Хмелькова *Борьба за Осовец*³, оказавшей большое влияние на пробуждение интереса к истории этой крепости в Польше в 1990 – гг., а затем и в России. Среди польских исследований, в значительной степени повлиявших на распространение в современной России сведений о крепости Осовец, следует назвать книгу белостотчанина А. Вап *Twierdza Osowiec: zarys dziejów*⁴ и вышедшую десятью годами позднее монографию варшавянина Б. Пежика *Twierdza Osowiec 1882-1915*⁵. Две эти книги, особенно последняя, являются историко-фортификационными исследованиями и надо сказать именно они и их авторы задали основной тон современного интереса как в Польше, так и в России к изучению судеб крепости в XIX – XX вв. Несомненным подтверждением этого служит и прошедшая всего десять дней назад в этом здании международная научная конференция историков, специально посвященная обороне крепости Осовец в 1914-1915 гг. Впрочем, для историков Осовца остается еще очень много работы, так как пока никто из исследователей не проанализировал весь комплекс архивных документов, касающихся этой крепости, рассеянных по множеству архивов в разных странах, в том числе находящихся в составе особого архивного фонда «Осовецкая крепость», сберегающегося в Российском государственном военно-историческом архиве в Москве⁶.

² В. Григорян, *Осовец не сдается*, [online], <http://www.rusvera.mrezha.ru/641/5.htm>, [14.09.2014].

³ С. А. Хмельков, *Борьба за Осовец*, Москва 1939.

⁴ A. Waп, *Twierdza Osowiec: zarys dziejów*, Białystok 1994.

⁵ B. Perzyk, *Twierdza Osowiec 1882-1915*, Warszawa 2004.

⁶ Российский государственный военно-исторический архив в Москве, ф. 13140.

Как бы там ни было, но именно историки, в том числе исследователи фортификационного строительства, русские и польские, оказались в первых рядах тех, кто опосредствованно оказал основное влияние на интерес к действиям защитников Осовца, проявленный сейчас в самых широких социальных слоях. Именно они, историки, дали основной толчок и предоставили базовые сведения для авторов многочисленных последующих откликов литературного и паралитературного плана, поэтических и прозаических, воплощенных в электронной форме. К нынешнему дню сюжет, посвященный героике защитников крепости Осовец, реализовался во все увеличивающемся с огромной скоростью глобальном электронно-сетевом потоке различного рода произведений. Поток этот включает такие весьма динамичные комплексы как всевозможные литературные сайты, наполненные поэтическими и прозаическими произведениями; различные электронные галереи и музеи; электронные, порой весьма усложненные, видео и аудиотеки; наконец, многочисленные форумы, в том числе и польские, посвященные защитникам крепости Осовец; а также специальные электронные карты и своего рода путеводители⁷.

Характерным примером произведений, наиболее часто востребованных в этом потоке, могут служить стихи Вадима Ватагина, положенные на музыку Михаила Чертинцева, написанные ровно два года назад. Несколько строк этого стихотворения хотелось бы привести:

Значит, время пришло
 Рассказать наконец
 То, как русский солдат
 Защищал Осовец.
 Град снарядов бомбил
 Крепость ночью и днем
 Только русский солдат
 Устоял под огнем.
 Хитрый демон войны
 Смог придумать в тот час,
 Что живое убьет
 Отравляющий газ.
 И пока живы мы,
 И стоят города,

⁷ С.А. Хмельков, *Борьба за Осовец*, [online], http://militera.lib.ru/h/hmelkov_sa/index.html, [14.09.2014]; *Крепость Осовец. Бесменный часовой*, [online], http://www.historymania.info/view_post.php?id=119, [14.09.2014]; *Крепость Осовец - АТАКА МЕРТВЕЦОВ*, [online], <http://www.youtube.com/watch?v=30SkGUWDvpc>, [14.09.2014]; *TWIERDZA NA BAGNACH...*, [online], <http://www.monki.com.pl/twierdz.html>, [14.09.2014].

Мы забыть не должны,
Будем помнить всегда...⁸.

А вот заключительные строки стихотворения уроженца Беларуси Геннадия Кунявского, написанные всего два месяца назад:

Уже сто лет минуло с той поры кровавой.
Страна другая, у нее свои заботы.
Но нам нельзя забыть частичку русской славы –
Землянский полк с его 13-ю ротой⁹.

Рассматриваемый нами конкретный тематический глобальный электронно-сетевой поток имеет несомненно все признаки все усложняющегося развития. Описать его вербальными средствами чрезвычайно сложно. В известной мере приходится обращаться к инструментарию и понятиям целого ряда иных дисциплин, в той или иной степени соприкасающихся с изучением картины мира. В частности, на наш взгляд удачным может стать использование идеи (концепта, теории) кибертекста¹⁰, который возник с развитием и распространением Интернета, фактически представляющего собой огромное динамичное киберпространство разнообразной мультимедийной информации, дающее пользователю как возможность свободного перемещения по его просторам, так и возможность создания и управления его содержанием. Концепт кибертекста позволяет в известной мере понять общий механизм функционирования структурной композиции подобного потока в рамках интернетвидения. При этом со всей очевидностью в наблюдаемом процессе удастся выделить не только третьего активного его творца, помимо традиционных автора и читателя (пользователя, навигатора и т. д.), а именно транслятора текста, но и заметить появление совершенно новых текстовых конфигураций в виде самовоспроизводящихся электронных пластов.

⁸ В. Стрижак, *Атака Мертвецов*, [online], <http://a-minus.org/minusovki/track/240117>, [14.09.2014].

⁹ Г.С. Кунявский, *Русский Верден – крепость Осовец*, [online], http://artofwar.ru/k/kunjawskej_g_s/text_0580.shtml, [14.09.2014].

¹⁰ E.J. Aarseth, *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore 1997; M. Eskelinen, *Cybertext Poetics: The Critical Landscape of New Media Literary Theory*, London-New York 2012.

SUMMARY**Contemporary internetvideo heroism of the defenders of the fortress
Osovets as a cybertext**

Global communication possibilities and properties of the Internet space created in each case a certain thematic structural composition. It can be described in terms of anthropology literature, in particular, using the concept of cybertext. This concept originated with the development and spread of the Internet, which is a dynamic cyberspace of diverse multimedia information. One of the projects is dedicated to the heroism of the defenders Osovets, implemented on a global network of electron flow of various kinds of products. This stream includes such dynamic complexes as various literary sites, full of poetic and prose works; various galleries and museums; electronic video and audio collections; numerous forums, including Polish, dedicated to the defenders of the fortress Osovets; and a special electronic card and guides.

Keywords: First world war, fortress Osovets, cybertext.

Ключевые слова: Первая мировая война, крепость Осовец, кибертекст.