

**ESTETYCZNE MODELE  
LITERATURY  
ROSYJSKIEJ**



**ESTETYCZNE MODELE  
LITERATURY  
ROSYJSKIEJ**

**Estetyka i światopogląd**

**POD REDAKCJĄ**

**WERONIKI BIEGLUK-LEŚ**

**EWY PAŃKOWSKIEJ**

**AGNIESZKI BACZEWSKIEJ-MURDZEK**

BIAŁYSTOK 2018

Recenzenci: dr hab. Tatiana Stepnowska, prof. UŁ  
prof. dr hab. Wanda Supa

Korekta w języku polskim i rosyjskim: Zespół redakcyjny

Korekta w języku angielskim: Alina Suchowilska-Geniusz



Książka dofinansowana ze środków Wydziału Filologicznego  
Uniwersytetu w Białymstoku

ISBN 978-83-86064-63-2

©Copyright by: Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2018

Druk: Wydawnictwo PRYMAT, Mariusz Śliwowski  
ul. Hetmańska 42; 15-727 Białystok  
tel. 602 766 304, 881 766 304  
e-mail: prymat@biasoft.net, www.prymat.biasoft.net

## SPIS TREŚCI

<b>Aleksandra Kołodziejczak</b> <i>Notatki gimnazjalisty zastrzelonego przez niego samego księcia</i> W. Mieszczerskiego: estetyczny model samobójcy .....	9
<b>Jadwiga Gracla</b> Komedia w służbie ideologii? (Uwagi o sztuce Włodzimierza Majakowskiego <i>Jak kto spędza czas, obchodząc święta</i> ) .....	21
<b>Nel Bielniak</b> Pierwiastek tragiczny w miniaturach Nadieжды Teffi początku lat 20. XX wieku .....	31
<b>Елена Куварова</b> Проблемы эстетики словесного творчества в эпистолярии А. М. Ремизова .....	45
<b>Martyna Sienkiewicz</b> <i>Король, дама, валет</i> . Сюжетообразующая измена в корреляции с другими ключевыми для рецепции романа мотивами .....	61
<b>Iwona Zdanowicz</b> Поэтизация девственной природы и социалистическое строительство в производственном романе Леонида Леонова <i>Соть</i> .....	73
<b>Виктория Дудинская</b> Гештальт базовых восточнославянских ценностей в романе Нины Федоровой <i>Семья</i> .....	97
<b>Ольга Гриневич</b> Усадебный канон в романе О. А. Ильиной-Боратынской <i>Канун Восьмого дня</i> : человек в пространстве культуры .....	105

**Тацяна Камароўская**

Падабенства жанравых форм амерыканскага і беларускага гістрычнага рамана XX стагоддзя ..... 119

**Grzegorz Czerwiński**

Rubajat we współczesnej literaturze rosyjskiej. (Na przykładzie twórczości Andrieja Baginskiego) ..... 131

**Ольга Хомякова**

Трансформация классической модели конфликта в постмодернистском тексте (на материале рассказов Виктора Пелевина) ..... 147

**Роман Житко**

Основные особенности и художественная трансформация постмодернистской поэтики романа В. О. Пелевина *T*: структура и семантика ..... 155

**Aleksandra Zywert**

(Nie)dyskretny urok socrealizmu (Michaił Jelizarow, *Bibliotekarz*) ..... 165

**Joanna Zofia Tkaczyk**

Rosyjska literatura popularna a światopogląd – zarys (na materiale wybranych powieści miłosnych przełomu XX i XXI wieku) ..... 185

**Наталья Кнэрт**

Исторический опыт негативной антропологии и судьба возвышенного в литературе и философии XX и XXI вв. .... 203

**Ирина Серeda**

Концепция «массового общества» в русской и белорусской русскоязычной прозе последней трети XX – начала XXI в. .... 219

**Елена Лепишева**

Хронотоп в пьесах нереалистических художественных систем конца XX – начала XXI вв. (на материале произведений Е. Поповой *Тонуций дом* и М. Арбатовой *Семинар у моря*) ..... 235

## CONTENTS

<b>Aleksandra Kołodziejczak</b> <i>Notes of the middle-school student who shot himself</i> by Prince V. Meshchersky: aesthetic model of a suicide .....	9
<b>Jadwiga Gracla</b> Comedy in the service of ideology? (Notes on the drama of Wladimir Mayakowsky <i>How to spend time, celebrating holidays</i> ) .....	21
<b>Nel Bielniak</b> Elements of tragism in the early 1920s short stories by Nadezhda Treffi .....	31
<b>Елена Куварова</b> Problems of aesthetics of wordy creative work in Al. Remizov's letters .....	45
<b>Martyna Sienkiewicz</b> <i>King, Queen, Knave</i> . The Plot-Forming Function in the correlation with other key motifs for the reception of the novel .....	61
<b>Iwona Zdanowicz</b> Poetization of Pristine Nature and Socialist Construction in Leonid Leonov's novel <i>On the River Socia</i> .....	73
<b>Виктория Дудинская</b> Gestalt of the fundamental Eastern Slavic values in the novel by Nina Fedorova <i>The Family</i> .....	97
<b>Ольга Гриневич</b> Manoral canon in Olga Ilyina-Boratynskaya's novel <i>Dawn of the Eighth Day</i> : a man in the space of culture .....	105
<b>Тацяна Камароўская</b> Genre Similarities of the American and Belarusian Historical Novel of the 20th Century .....	119

**Grzegorz Czerwiński**

Ruba'i in the modern Russian literature. (The example of the poetry of Andrei Baginsky) ..... 131

**Ольга Хомякова**

The transformation of the classical conflict model in a postmodern text (Based on the stories of Victor Pelevin) ..... 147

**Роман Житко**

The key features and the artistic transformation of the postmodern poetics of the novel *T* by V. Pelevin: structure and semantics ..... 155

**Aleksandra Zywert**

(In)discreet character of Social Realism (Mikhail Elizarov, *The Librarian*) ..... 165

**Joanna Zofia Tkaczyk**

Russian Pop-literature and Worldview – a Sketch (Based on the materials from the selected love stories from the turn of the 20th and 21st Centuries) ..... 185

**Наталья Кнэхт**

Historical experience of negative anthropology and destiny of the Sublime in 20th and 21st century literature and philosophy ..... 203

**Ирина Серeda**

The conception of “mass society” in Russian and Belarusian Russian-language prose of the last part of the XX and beginning of the XXI century ..... 219

**Елена Лепишева**

The chronotope in the plays of unrealistic artistic systems in the end of XX and the beginning of XXI centuries (taking as an example plays *The sinking house* by E. Popova and *Seminar at the sea* by M. Arbatova) ... 235



**Aleksandra Kołodziejczak**

Warszawa

**NOTATKI GIMNAZJALISTY ZASTRZELONEGO  
PRZEZ NIEGO SAMEGO KSIĘCIA W. MIESZCZERSKIEGO:  
ESTETYCZNY MODEL SAMOBÓJCZY**

**ЗАПИСКИ ЗАСТРЕЛИВШЕГОСЯ ГИМНАЗИСТА  
КНЯЗЯ В. П. МЕЩЕРСКОГО:  
ЭСТЕТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ САМОУБИЙЦЫ**

**Słowa kluczowe:** Włodzimierz Mieszczerski, Fiodor Dostojewski, samobójstwo, wiek XIX

Książę Mieszczerski (1839–1914) z pochodzenia dworzanin, wnuk Mikołaja Karamzina, gorliwy konserwatysta, działacz społeczny, publicysta i wydawca konserwatywnego periodyku – „Grażdanin” („Obywatel”, 1872–1914). Książę był także autorem licznych dzieł beletrystycznych, które w odcinkach ukazywały się na łamach jego czasopisma. Były to, na przykład, takie utwory, jak: *Jeden z naszych Bismarków* (*Один из наших Бисмарков*, 1872–1873), *Z dnia na dzień: Notatki wiejskiego kapłana* (*Из дня в день: Записки сельского священника*, 1874), *Lord-apostoł w wielkim petersburskim świecie* (*Лорд-апостол в большом петербургском свете*, 1875–1876), *Tajemnice współczesnego Petersburga* (*Тайны современного Петербурга*, 1875–1876), *Kobiety petersburskiego wielkiego świata* (*Женщины из петербургского большого света*, 1873–1874). W większości była to twórczość satyryczna, w której książę Mieszczerski przedstawiał stan szlachecki, społeczeństwo wiejskie, uczącą się młodzież, inteligentów plebejskiego pochodzenia – raznoczyńców, przemysłowców, stołeczny wielki świat, elitę rosyjską. Niekiedy prototypami bohaterów jego satyr były znane osobistości, zazwyczaj ze sfer rządowych, którym pisarz nadawał rysy karykaturalne i humorystyczne. A taki estetyczny model kreowania postaci niewątpliwie przyciągał uwagę czytelników<sup>1</sup>, z łatwością odnaj-

---

<sup>1</sup> Zob. Н. С. Лесков, *Собрание сочинений в 11-и томах*, t. 10, Москва 1958, s. 389.

dujących w utworach księcia wizerunki wybitnych polityków czy publicystów – a to ministra Piotra Wałujewa, a to redaktora „Sowriemiennika” Mikołaja Niekrasowa, a to historyka Mikołaja Kostomarowa<sup>2</sup>.

*Notatki gimnazjalisty zastrzelonego przez niego samego (Записки застрелившегося гимназиста)* znacząco wyróżniają się na tle twórczości Mieszczerskiego, która, jak już wspomniałam, w dużej mierze należała do modelu estetycznego satyry. *Notatki...* są bowiem utworem melodramatycznym, refleksyjnym, filozoficznym. Jedno, co łączy je z satyrycznym dorobkiem księcia, to ich światopoglądowe nasycenie, którego interpretacja stanowi główne zagadnienie niniejszego artykułu.

Zanim ukazało się pełne wydanie (w 1875 roku), fragmenty utworu publikowane były w „Grażdaninie” w 1873 roku (nr 38, 39, 40). Wówczas oficjalnym redaktorem pisma był Fiodor Dostojewski, który dbał o jego stronę literacką, o jakość zamieszczanej w nim beletrystyki<sup>3</sup>. Niejednokrotnie zdarzało się, iż pisarz redagował teksty samego Mieszczerskiego, przy czym zwracał uwagę na to, że pisze on „powieści za jednym zamachem, a więc nie dopracowując ich ideowej i nie wykańczając ich literacko-technicznej strony. (...) tak pisać nie wolno. (...) Obecnie jest w modzie, więc się trzyma... Utrzyma się jeszcze z pięć, sześć lat, a potem zostanie zapomniany... A szkoda, gdyż ma niewątpliwy talent”<sup>4</sup>. Książę Mieszczerski ufał pisarzowi, któremu właściwie powierzył swoje czasopismo, czcił go i uważał za swojego mentora – ideologicznego przewodnika. W swoich wspomnieniach odnotował: „i siła jego [Dostojewskiego – A. K.] przekonania była tak wielka i głęboka, że gdy kończył się rok moich codziennych relacji z Dostojewskim, zrozumiałem, jak ja byłem młody przed spotkaniem z nim w swoim konserwatyzmie (...). Jego wpływ na mnie był najgłębszy i decydujący na całe moje życie”<sup>5</sup>.

Osią utworu jest motyw samobójstwa. Mieszczerski, pochyliwszy się nad tym problemem, w formie literackiej wyraził swoje zdanie na temat nihilistycznych tendencji panujących w społeczeństwie rosyjskim drugiej połowy XIX

<sup>2</sup> Zob. A. Kołodziejczak, „*Moje wspomnienia*” księcia Włodzimierza Mieszczerskiego. *Poetyka – Portret elity rosyjskiej – Wizja kultury polskiej*, Białystok 2016, s. 16.

<sup>3</sup> Zob. И. А. Пронина, В. П. Мещерский в общественном движении России конца 60 – начала 80-х гг. XIX в., Волгоград 2002, s. 40.

<sup>4</sup> М. А. Александров, Федор Михайлович Достоевский в воспоминаниях типографского наборщика в 1872–1881 годах, в: Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников, т. 2, Москва 1964, s. 250; zob. też: В. А. Викторovich, Достоевский. Коллективное. «Гражданин как творчество редактора», «Неизвестный Достоевский» 2015, nr 4, s. 13, DOI: 10.15393/j10.art.2015.2502.

<sup>5</sup> В. П. Мещерский, *Мои воспоминания*, Москва 2003, s. 385-386.

wieku: od religijnego sekciarstwa, przejawów herezji, marksizmu, destrukcyjnych ruchów rewolucyjnych, po przejawy egzystencjalizmu<sup>6</sup>. Pod tym względem *Notatki...* idealnie wkomponowują się w nurt literatury antynihilistycznej<sup>7</sup>. Powstały one na tle szerzącej się w latach 60. i 70. epidemii samobójstw przede wszystkim wśród rosyjskiej inteligencji, która, odrzuciwszy wiarę w nieśmiertelność duszy, na plan pierwszy wysuwała ideę rozumu i indywidualizmu, przeżywała fascynację filozofią Feuerbacha oraz snuła marzenia o stworzeniu na ziemi królestwa Bożego, w którym człowiek-Bóg zastąpi Boga-Człowieka<sup>8</sup>. Samobójstwa dokonywały się często bez żadnej konkretnej przyczyny – ni to z nędzy, ni to z szaleństwa, nie, jak Werter Goethego, z powodu nieszczęśliwej miłości – tylko z nic nierobienia, z nudów. Młodzi ludzie odbierali sobie życie bez ubarwień czy teatralizacji czynu, odchodzili, bo po prostu odechciało się żyć<sup>9</sup>. Śmierć dobrowolna, jak zapewnia Irina Paperno, za sprawą takich dzieł, jak *Burza* Ostrowskiego czy powieści Dostojewskiego, zyskała status kulturowego modelu zachowania<sup>10</sup>. A *Notatki...* niewątpliwie stanowią ważny głos w literackim dialogu dotyczącym tematu samobójstwa.

Utwór podzielony został na cztery części: pierwsza część została poświęcona matce bohatera, jej śmierci; druga – siostrze; bohater dowiaduje się, iż żyje ona w ubóstwie i jest niegodnie traktowana. W trzeciej części tematem głównym jest narastająca przestrzeń suicydalna, obłąkanie ideą samouniعةstwienia. Czwarta (z podtytułem *Zakończenie*) przedstawia przejście idei w czyn, próbę samobójczą i powrót bohatera do rzeczywistości, do życia.

Opowiadanie zostało napisane w konwencji fikcji wspomnieniowej, na co wskazuje już sam tytuł. Tytułowe „notatki” to innymi słowy zapiski sporządzone z perspektywy czasu przez bohatera, który pragnie spisać, jak sam przyznaje – ku przestrodze – to, co go doprowadziło do próby samobójczej. Zainteresowanie czytelnika przyciąga już rozpoczynające utwór zdanie: „Mam siedemnaście lat. W minutę rozpaczy zastrzeliłem się” (nr 38, s. 1021). Zarówno w tym fragmencie, jak i w samej formule tytułu, zwraca uwagę użycie aspektu dokonanego – *zastrzelony, zastrzeliłem się*; i poprzez taki zabieg stylistyczny autorowi udało się wyrazić paradoks, pozorny brak logiki. W ten sposób podkreślony został koniec buntowniczego etapu w życiu bohatera, który po próbie

<sup>6</sup> Zob. M. Michalska-Suchanek, *Samobójcy Fiodora Dostojewskiego*, Katowice 2015, s. 32.

<sup>7</sup> Zob. *История русского романа*, t. 2, red. Б. П. Городецкий, Н. И. Пруцков, Москва Ленинград 1964, s. 111.

<sup>8</sup> Zob. M. Michalska-Suchanek, *Samobójcy Fiodora Dostojewskiego...*, s. 26.

<sup>9</sup> Zob. ibidem, s. 12.

<sup>10</sup> Zob. ibidem, s. 16.

samobójczej duchowo zmartwychwstał. Narodził się nowy człowiek – pokorny, na powrót wierzący w Boga i nieśmiertelność duszy, szczerze wyznający wartości chrześcijańskie. Znienawidził on całą swoją duszą „to, co zrobił ze sobą! Nie jestem w siłach wyrazić, jaką nadprzyrodzoną poczułem negację wobec siebie i swojej przeszłości! pragnąłem od niej uciec i poczułem przede wszystkim ogromną potrzebę pojednania z Bogiem” (nr 40, s. 1076). Człowiek zbuntowany odszedł; wiara odsłoniła się w doświadczeniu upadku. Dokonało się samooczyszczenie z grzechu (próba samobójcza spełniła funkcję *katarsis*) i niedoszły samobójca otworzył się na prawdę religijną<sup>11</sup>.

Główny bohater – Serioża – to 17-letni gimnazjalista, który opowiada o tym, co doprowadziło go do podjęcia decyzji o samouniwersytetowaniu, odtwarza tzw. sytuację suicydalną, czyli „ciąg powiązanych ze sobą okoliczności, czynów, zjawisk, zdarzeń, postaw, reakcji, myśli rozwijających się i rozciągniętych w czasie, które zdeterminowały ostateczne rozwiązanie”<sup>12</sup>.

Narrator zaczyna swoją opowieść od kreacji wizerunku matki, która całe życie poświęciła jemu i jego siostrze; wspomina:

Matkę moją kochałem całym sercem, ponieważ bardziej dobrotliwego człowieka niż mama moja nie mogę sobie wyobrazić; lecz oprócz dobroci była ona i mądra, i szlachetna, i pobożna. Celem jej życia było nasze szczęście; od rana do wieczora pracowała, żeby za zarobione pieniądze z szycia, prania bielizny i innych krawieckich prac było nam dobrze w jej mieszkaniu (nr 38, s. 1021).

Matka bohatera to niewyemancypowana kobieta – pokorna, usłużna, bezbronna, stojąca na straży ogniska domowego, w pełni oddana dzieciom, których uczyła pisać, uczyła religii i dla których – autor posłużył się szczegółem – „zawsze przygotowywała (...) herbatę” (nr 38, s. 1022). Poprzez jej wizerunek (a także poprzez prezentację siostry bohatera – Lizy – równie poczciwej, bezbronnej i kochającej) Włodzimierz Mieszczerski przedstawił swój pogląd na sprawę kobiecą, która, jak pisał w swoich wspomnieniach „w sensie agitacji politycznej rosła nie z dnia na dzień, lecz z godziny na godzinę”<sup>13</sup> i uzyskiwała „śmieszne ucieleśnienie w strzyżonych dziewczynach, w niebieskich okularach i temu podobnych przejawach zewnętrznych...”<sup>14</sup>. Zdaniem księcia, podstawowo-

<sup>11</sup> Zob. *ibidem*, s. 9.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 13.

<sup>13</sup> В. П. Мещерский, *Мои воспоминания*, s. 423.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 385. Zob. też: В. П. Мещерский, *Речи консерватора*, z. 2, Санкт-Петербург 1876, s. 5: „Ubranych w szare bluzy i krótko ostrzyżonych kobiet”.

wym zadaniem kobiety, celem jej życia, powinna być rodzina, poza nią kobiety tracą swoją wartość<sup>15</sup>.

Bohater dokładnie pamięta dzień, który stał się początkiem jego kryzysu egzystencjalnego. Był to lutowy poranek 1871 roku, gdy jego matka zachorowała na tyfus:

(...) obudziłem się, i wydawało mi się dziwne, że mamy jakby nie było słycać w sąsiednim pokoju (...). Czym prędzej się ubrałem i pobiegłem do niej; widzę: mama leży w łóżku (...) podchodzę, ona mnie usłyszała, zawołała i powiedziała: „Serioża, duszo Ty moja, coś dziś się rozchorowałam” (...). Przestraszyłem się, bo twarz mateńki zupełnie się zmieniła (nr 38, s. 1022).

Mieszczerski w naturalistyczny sposób tworzy narrację bohatera o stanie chorobowym matki, która „jak tylko (...) chciała coś powiedzieć, od razu zasypiała. (...) Czwartego dnia zaczęła strasznie bredzić; mama zaczęła się rzucać w łóżku i chciała się ubierać i iść na ulicę” (nr 38, s. 1022); jej mowa była splątana, dostała wysokiej gorączki. Dla bohatera ta tragiczna sytuacja jest czymś nowym, czego nie potrafi on zrozumieć i zaakceptować:

(...) nogi odmówiły posłuszeństwa i zaćmiła mi głowa (...), gdy usłyszałem łzy siostry, zrozumiałem, że coś okropnego dzieje się ze mną i dookoła nas i pamiętam, że to było pierwszy raz w moim życiu, kiedy zrozumiałem, co to nieszczęście (...) siedzieliśmy w kącie pokoju i płakaliśmy, nie będąc świadomi tego, co dokonywało się wokół nas. Wydawało nam się, że umieraliśmy, albo już byliśmy martwi (nr 38, s. 1022–1023).

Chwile te okazują się być impulsem wyzwalającym w narratorze negatywne emocje – nieokiełzane i gwałtowne. Niejednokrotnie traci on świadomość, dostaje napadów szału. Pod tym względem znamienny jest epizod z popem. Gdy Serioża usłyszał, iż ten zapragnął odmówić modlitwę pożegnalną w intencji jego matki, dostał „napadu jakiejś desperackiej wściekłości przeciwko kapłanowi, i rzucił się na niego, sam nie wiedząc po co; a potem już nie pamiętał, co się (...) działo” (nr 38, s. 1023). Skrajność przeżywanych uczuć została oddana poprzez dynamiczne czasowniki („rzucił się”, „padł”, „krzyknąć”, „wpaść w szal”) oraz leksykę wskazującą na bezsilność i utratę kontroli nad tym, co się dokonuje (płacz, łzy, modlitwa). Na przestrzeni całego utworu emocje bohatera

---

<sup>15</sup> Zob. A. Kołodziejczak, „*Moje wspomnienia*” księcia Włodzimierza Mieszczerskiego..., s. 123.

charakteryzują się intensywnością, a jego stan psychiczny graniczy z szaleństwem<sup>16</sup>. Utrata bliskiej osoby oddcisnęła w nim trwałe i bolesne piętno.

Wkrótce wszystko powoli zaczyna wracać do normy: Serioza zamieszkał u doktora, snuje marzenia, układa plany, chce dawać korepetycje i pomagać finansowo siostrze. Powracają pozytywne emocje, podobne do tych, „gdy nie wiedzieli jeszcze, co to znaczy nieszczęście” (nr 38, s. 1023), lecz te dobre uczucia nie są na tyle silne, by przezwyciężyć jego pesymistyczną wizję świata. Bohater wyznaje: „bardzo mi się chciało zobaczyć, co będzie dalej – czy tam nie ma mroku? i odgadnąć, czy czekają tam takie nieszczęścia, kiedy wszystko stanie się gorzkie i przynębiające i niczego nie będzie radosnego?” (nr 38, s. 1024). Bohater przeżywa wewnętrzne rozdarcie, doznaje rozdwojenia myśli i skrajności uczuć<sup>17</sup>.

Jego melancholijne rozważania okazują się prorocstwem. Rzeczywistość staje się bezwzględna. Następuje „szereg samych okropnych nieszczęść” (nr 39, s. 1044): bohater traci kolejną bliską mu osobę – doktora, którego traktował jak ojca; przyznaje: „okropny ból w tej minucie wdarł się w moje serce” (nr 39, s. 1043); nie może znaleźć godnej pracy, przestaje nadażać za nauką. Szybko orientuje się także, że nie jest w stanie utrzymać siostry, za którą czuł się odpowiedzialny. Czyni sobie wyrzuty: „O, jaki ze mnie podlec i niegodziwiec po tym wszystkim!” (nr 39, s. 1046); wytyka sobie słabość, małoduszność i egoizm. Traci wiarę w siebie i w swoje możliwości, coraz silniej odczuwa bezcelo-

---

<sup>16</sup> Oto inne przykłady: „rzuciłem się ją objąć i sam zapłakałem” (nr 38, s. 1024), „jakaś gorączka coraz bardziej napępiała mi głowę, a oczy jakby zasły krwią. Pewno twarz moja przemieniła się w tamtą minutę zupełnie” (nr 38, s. 1024), bohater czuł „straszne uczucie nienawiści do wujka” (nr 38, s. 1024). Rozstanie z siostrą było „dla mnie nowym, nie do zniesienia cierpieniem” (nr 38, s. 1023). Gdy żegnał się z doktorem, „gorzko płakał (...) rzuciłem się w jego objęcia i rozplakałem się jak dziecko” (nr 38, s. 1024). I dalej: „nie wytrzymałem i krzyknąłem coś do nauczyciela, ale co właściwie, nie pamiętam, i krzyknąłem dlatego, że jego słowa mnie przstraszyły i strasznie przstraszyły; dobre wrażenie i wdzięczność zniknęły w jednej chwili wydało mi się, że przede mną stoi jakiś diabełek w postaci człowieka z rewolwerem i proponuje mi go, podśpiewując się” (nr 39, s. 1046). Razem z siostrą „padliśmy oboje na kolana i zacząłem się modlić do Boga z całego serca” (nr 38, s. 1023), „w ciągu tego tygodnia tak bardzo mnie rozdrażnili, że ja od razu wpadłem w szał (...) rzuciłem ten rubl kupcowi w twarz i wybiegłem z domu jakby w silnym napadzie gorączki. Do domu wróciłem rozdrażniony do granic możliwości” (nr 40, s. 1073).

<sup>17</sup> Inny przykład: „Pojedziemy razem do Moskwy i tam znajdę sobie pracę, sam będę dla ciebie pracować. Twarz siostry na chwilę się rozjaśniła. O jakiego szczęścia nagle doświadczyłem, gdy zobaczyłem rozpromienienie na twarzy siostry i byłem świadom, że to stało się za sprawą moich słów” (nr 38, s. 1025). I za chwilę przyznaje: „wstrząs był silny, ponieważ cały się pogrążyłem w tę straszną dla mnie myśl, która od pierwszej chwili ukazała mi całą beznadziejność mojej sytuacji” (nr 38, s. 1025), „choć odpowiadałem jej wesoło, to także czułem jakiś nieprzejednany smutek” (nr 39, s. 1043).

wość i zbędność swojej egzystencji. Swe istnienie postrzega jako mękę i cierpienie, które może przerwać jedynie samobójstwo<sup>18</sup>. Serioza załamuje się psychicznie, co doprowadza go do zajęcia buntowniczej postawy wobec Boga:

(...) po raz pierwszy zwróciłem się do Boga z desperackim pytaniem: „a to za co?” co zrobiliśmy, skoro jesteśmy jeszcze tak młodzi, a matka nasza była taką świętą kobietą (...) zacząłem się (...) modlić, ale na duszy było tak niedobrze, czułem, że po raz pierwszy w życiu modliłem się z jakimś twardym zwątpieniem w sercu (...) O ciężko zadawać Bogu takie pytania; one są straszne, ponieważ na nie nie ma odpowiedzi; zadajesz je po raz drugi, po raz trzeci i za każdym razem serce jakby staje się twardsze i z jakąś nikczemną zawiścią zaczynasz patrzeć na ludzi, którzy żyją wokół nas w pełni szczęścia i to szczęście jeszcze bardziej drażni serce, bo wydaje się niesprawiedliwością (nr 39, s. 1044)<sup>19</sup>.

Bohater opowiadania stroni od ludzi, staje się wobec nich zawistny<sup>20</sup>. Buntując się przeciwko Bogu, tym samym występuje przeciwko wartościom, którym wierna była jego matka. Zapomina o jej pożegnalnym liście, w którym prosiła go, by nigdy jej nie opuszczał, pamiętał jej rady i nie odwracał się od Boga. Matka okazuje się być pośrednikiem między synem a Bogiem; po próbie samobójczej jej postać dwukrotnie ukazuje się bohaterowi. Po raz pierwszy, gdy odzyskał świadomość: „jak tylko zamykałem oczy, to widziałem matkę moją, która płakała nade mną, i stała odwróciwszy się ode mnie; a ja tak chciałem, by popatrzyła na mnie!” (nr 40, s. 1076). Po raz drugi, gdy już się pojednał z Bogiem, „we śnie zobaczyłem moją mamę; ona patrzyła prosto na mnie i się uśmiechała!” (nr 40, s. 1077). Matka bohatera została obdarzona pierwiastkiem sofijności; umożliwiła ona przywrócenie bohaterowi zerwanej więzi z Bogiem, – która według tradycji chrześcijańskiej jest pierwotna i naturalna – ułatwia odnalezienie powrotnej drogi do Boga tym, którzy z niej zoczyli<sup>21</sup>. Obecna

<sup>18</sup> Zob. M. Michalska-Suchanek, *Samobójcy Fiodora Dostojewskiego...*, s. 40.

<sup>19</sup> Zob.: „padłem na kolana wyczerpany, pamiętam, że mówiłem słowa, których sens był następujący: Boże mój, Tyś jest Bóg, Ty nie możesz być taki okrutny; nie, gdybyś pozbawił mnie siostry byłoby to bardzo okrutne! nie zasłużyłem na to! Ty nie możesz tego zrobić, i potem długo długo klęczałem, ale pamiętam, że nie modliłem się, a przechodziłem jakby przez sen jakiś” (nr 39, s. 1073).

<sup>20</sup> „ludzie jakby rozkoszują się tym, że są bogaci, a inni biedni i że tych biednych mogą poniżyć, jak tylko im się podoba” (nr 39, s. 1044), „dlaczego my jesteśmy tacy nieszczęśliwi, a inni na odwrót, nawet zrozumieć nie mogą, co to znaczy nieszczęście” (nr 39, s. 1044), „widok tych twarzy, które spotykałem na ulicy i które wydawały mi się szczęśliwe, robił na mnie jakieś okropne wrażenie” (nr 39, s. 1045).

<sup>21</sup> Zob. D. Jewdokimow, *Sofijność w twórczości filozoficznej i literackiej Fiodora Dostojew-*

w opowiadaniu Mieszczerskiego sofijność odsyła czytelnika do postaci kobiet wykreowanych przez Dostojewskiego (choćby do Soni Marmieladowej).

Bohater utworu, żyjąc nieprzerwanie w skrajnie silnym napięciu nerwowym, zaczyna doznawać tzw. urojeń ksobnych, czyli przekonania, iż jest się szczególnym obiektem zainteresowania. Osoby z urojeniami ksobnymi uważają, że drobne uwagi i zachowania innych osób odnoszą się właśnie do nich; narrator przyznaje: „Zgłupiałem, wydało mi się, że te słowa odnoszą się do mnie”. Na przestrzeń suicydalną składają się w istocie błahе wydarzenia, które bohater bezpośrednio wiąże ze swoim „ja”, nadaje im wymiar osobisty. Lawinę natrętnych myśli wyzwała przeczytane w gazecie doniesienie o samobójstwie, jak się okazuje dokonany z pobudek czysto nihilistycznych:

(...) pierwsza myśl o samobójstwie przysłała mi do głowy właśnie w tę minutę: w gazecie było napisane o zastrzelonym przez siebie młodziku, przy którym znaleziono notatkę, a w niej on daje znać, że zdecydował się skończyć ze sobą, dlatego że nie znajduje sobie żadnego zajęcia i nie widzi wyjścia z tej okropnej sytuacji (...) Pamiętam, że przeczytawszy te kilka strof, zamyśliłem się nad pytaniem: co to takiego samobójstwo? (...) informacja ta nie wychodziła z mojej głowy i im bardziej chciałem o niej zapomnieć, tym częściej mi się przypominała i jakby przeciwko mojej woli cały czas powracałem do rozmyślań nad tym fatalnym zagadnieniem (nr 39, s. 1044).

Wkrótce po tym bohater przypadkiem dowiaduje się o innym samobójstwie. I ta informacja wywarła na niego wpływ jeszcze silniejszy, gdyż „po raz pierwszy pojawiła się w mej głowie myśl, czy aby samobójstwo będzie grać jakąś rolę w moim życiu? (...) wskrzesiło wspomnienie pierwszego przypadku i zrodziło myśl, że nie bez powodu wszystko to na mnie tak działa i niesie jakieś dla mnie wyjątkowe znaczenie” (nr 39, s. 1044). Następnie bohater spotyka przy kapliczce kobietę w czerni modlącą się za swojego syna, który wpadł w mądre towarzystwo, przestał w Boga wierzyć i zamierza się zastrzelić. „Mądre towarzystwo” to, w zamyśle autora, grupa ludzi podważających tradycje rosyjskie; to demokraci, ateści. Osobistego profetycznego znaczenia nabierają także dwukrotnie wypowiedziane przez nauczyciela słowa o samobójstwie<sup>22</sup>: „Znów

---

*skiego*, „IDEA – Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych”, XVIII, Białystok 2006, s. 93.

<sup>22</sup> Nauczyciel mówi: „okaleczenie, mizerność, samobójstwo” (nr 39, s. 1045), „jesteś nerwowym, wrażliwym, współczesnym młodym człowiekiem – to nie dobrze, bo zaraz bac, kula w łeb” (nr 39, s. 1046).



słyszałem to słowo „samobójstwo” i znów ono wyrwało się u człowieka, z którym dopiero co rozpocząłem rozmowę; no i wszystkie jego słowa zrobiły na mnie niewypowiedziane złowieszcze wrażenie” (nr 39, s. 1045).

Bezpośrednim impulsem do podjęcia decyzji o śmierci dobrowolnej okazuje się rozmowa z kolegą D... (narrator podaje dokładną datę rozmowy – „feralny wtorek” (nr 40, s. 1073) 22 października), którego twarz tego dnia „była blada”, a w oczach miał „coś nienaturalnego” (nr 40, s. 1074). D... zjawia się nagle i zadaje trudne, egzystencjalne pytania: „jeśli człowiek nie jest już w stanie znieść męki, czy może on się zastrzelić? (...) a jeśli w rezultacie tego, że się nie zastrzeli, on stanie się przestępcą, zabójcą, złodziejem, jeśli ręka jego podniesie się na ojca, matkę, na samego Boga?” (nr 40, s. 1074). W omawianym tekście postać D... to personifikacja głosu wewnętrznego bohatera, to jego sobowtór (dwojnik), personifikacja diabła, „który stoi z rewolwerem i podśmiewuje się” (nr 39, s. 1046), podpowiada rozwiązanie ostateczne. Ich rozmowa to dialog z lękami, których Serioża „nie jest w stanie pokonać siłą rozsądku” (nr 39, s. 1046). Poprzez zestawienie różnych punktów widzenia książkę osiągnął efekt polifonii, co niewątpliwie wskazuje na inspirację twórczością Dostojewskiego<sup>23</sup>. Autor *Idioty* obdarzał swoich bohaterów niejednorodnością natury, rozdwojeniem myśli, chwiejnością i skrajnością uczuć, dychotomią duszy, w której ścierały się świętość i destrukcyjny żywioł dionizyjski<sup>24</sup>. Rosyjski literaturoznawca – Włodzimierz Wiktorowicz – już w latach 80. ubiegłego stulecia wskazał na obecność w twórczości księcia konceptów literackich Dostojewskiego<sup>25</sup> (choć niniejszego utworu uczonego nie wziął pod uwagę).

Rozmowa z D... jest pełna napięcia i dramatyzmu. Bohater zaczyna stopniowo się poddawać: „w każdym słowie czułem, że im głośniejsze mówiłem, tym słabiej wierzyłem swoim słowom i przeciwnie – bardziej wierzyłem jemu” (nr 40, s. 1074); a słowa kolegi:

<sup>23</sup> Zob. М. М. Бахтин, *Проблемы творчества Достоевского*, Киев 1994.

<sup>24</sup> Zob. М. Michalska-Suchanek, *Samobójcy Fiodora Dostojewskiego...*, s. 8.

<sup>25</sup> Zob. В. А. Викторевич, *Достоевский и В. П. Мецкерский (к вопросу об отношениях писателя с охранительным лагерем)*, «Русская литература», 1988, nr 1, s. 207: Wiktorowicz wspominał o podobieństwie hrabiego Obieźjaninowa (bohatera powieści Mieszczerskiego *Jeden z naszych Bismarków*) do von Lempke z *Biesów* Dostojewskiego. Warto także wskazać na podobieństwo postaci samobójcy Mieszczerskiego do Hipolita Terentiewa z powieści Dostojewskiego *Idiota*. Podjęta przez Hipolita Terentiewa – chłopaka siedemnasto-, osiemnastoletniego – próba odebrania sobie życia również była nieudana. Również wykazywał on podejrzliwość, że jest obiektem kpin; był przekonany, że jest odrzucany przez społeczeństwo. I tak jak Serioża miał plany, lecz nic mu się nie udawało, także czuł złość wobec innych ludzi.

(...) dźwięczały głucho i strasznie, i czułem w nich jakiś okropny, przenikający jad, który wbrew woli jakby kroplami sączył się do głowy (...) Słuchałem, będąc jakby w ciężkim śnie: wszystko rozumiałem, wszystko czułem, chciało się krzyknąć, ruszyć, dokąś uciec; ale ja niczego nie mogłem; ten okropny stan, który wcześniej mnie męczył na myśl o samobójstwie, jakby powrócił (...) myśli zaczęły mnie przygniatać (...) sam będę siebie sądzić i osądzę siebie na karę śmierci (...) są ludzie, którzy żyją dla nieszczęścia innych; jeśli oni żyją, to znaczy że oni jeszcze tego nie wiedzą i z ich powodu wszyscy są nieszczęśliwi, jak tylko sobie to uświadomią, powinni siebie unicestwić, a nieszczęścia innych się skończą (nr 40, s. 1074)<sup>26</sup>.

Bohaterem zawładnęła szaleńcza idea. Jego umysł wytworzył szereg urojeń odnoszących, jakich, przykładowo, doznał Raskolnikow, który „nagle, zupełnie niespodziewanie dowiedział się, że jutro, równo o godzinie siódmej wieczór, Lizawie, siostry staruchy (...) nie będzie w domu i w związku z tym starucha równo o siódmej godzinie wieczór zostanie w domu sama”<sup>27</sup>. Szaleństwo doprowadziło Raskolnikowa do przestępstwa. Serioza nie chce być źródłem cierpienia bliskich mu ludzi, dlatego też pod wpływem rozmowy z D... decyduje się na samobójstwo; konstatuje: „ażeby wredny człowiek nikomu nie mógł zrobić przykrości, powinien się zastrzelić” (nr 40, s. 1075).

Podsumowując, Włodzimierz Mieszczerski doskonale wczuł się w psychikę samobójcy. Z psychologicznego punktu widzenia, człowiek, który rozmyśla nad samounicestwieniem, odczuwa bezradność, bezsilność, brak wiary we własne możliwości, prezentuje pesymistyczną wizję świata, izoluje się od ludzi. Psycholodzy są zgodni: samobójstwo jest wołaniem o pomoc, a osoba, która je planuje, niejednokrotnie wspomina o tym innym ludziom<sup>28</sup>. Tak też było w przypadku bohatera – Seriozy, który dzielił się swoimi obawami zarówno z siostrą, jak i z nauczycielem.

<sup>26</sup> Zob.: „dlaczego myśl o samobójstwie nie wychodzi z mojej głowy od tej pory, kiedy wzięłem gazetę, w której zamieszczona została notatka o samobójstwie? A to spotkanie ze staruszką przy Iwierskiej, a potem słowa D..., który powiedział mi to, co nigdy wcześniej nie przychodziło mi do głowy? D... przychodzi do mnie wtedy, gdy myśl o samobójstwie już mną owładnęła, i tłumaczy mi dlaczego: dlatego że istnieją dla nieszczęścia innych, i jeśli chcę, by inni byli szczęśliwi, to nie powinienem żyć, a jeżeli będę żył, stanę się przestępcą. A nauczyciel R. nie mówił mi tego samego? Dlaczego on od razu zaczął mówić o samobójstwie? Czy na mojej twarzy nie to było napisane? Było, jestem naznaczony jakimś nieszczęściem. (...) tak, jestem przeklęty” (nr 40, s. 1076).

<sup>27</sup> Ф. М. Достоевский, *Преступление и наказание*, w: *Собрание сочинений в 12-ти тт.*, t. 5, Москва 1982, s. 63.

<sup>28</sup> Zob. D. Dudek, *Samobójstwo*, „mp.pl Psychiatria”, [online], <http://psychiatria.mp.pl/choroby/76122,samobojstwo> [2.03.2017].

Poprzez estetyczną kreację samobójcy książę wyraził swój pogląd na szerzącą się w jego czasach plagę aktów suicydalnych, mającą u swej podstawy nihilistyczną negację duchowych wartości. Jego punkt widzenia pokrywał się całkowicie z nauczaniem Cerkwi, która, jak wiadomo, nie akceptowała samobójstwa. W jej interpretacji dobrowolna śmierć była jednoznaczna z grzechem, z wystąpieniem przeciwko Bogu, poprzez które, jak zauważył książę, „przejawia się tak mało miłości, a raczej, tak wiele nienawiści wobec ludzkości!” (nr 40, s. 1076). To podejście bliskie było także Fiodorowi Dostojewskiemu i niewykluczone, iż omawiane w niniejszym artykule opowiadanie zostało opublikowane przy jego znacznym udziale (pomocy czy ingerencji).

#### Bibliografia:

1. Dudek D., *Samobójstwo*, „mp.pl Psychiatria”, [online] <http://psychiatria.mp.pl/choroby/76122,samobojstwo> [2.03.2017].
2. Jewdokimow D., *Sofijność w twórczości filozoficznej i literackiej Fiodora Dostojewskiego*, „IDEA – Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych”, XVIII, Białystok 2006.
3. Kołodziejczak A., *„Moje wspomnienia” księcia Włodzimierza Mieszczerskiego. Poetyka – Portret elity rosyjskiej – Wizja kultury polskiej*, Białystok 2016.
4. Michalska-Suchanek M., *Samobójcy Fiodora Dostojewskiego*, Katowice 2015.
5. Александров М. А., *Федор Михайлович Достоевский в воспоминаниях типографского наборщика в 1872–1881 годах*, w: *Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников*, t. 2, Москва 1964.
6. Бахтин М. М., *Проблемы творчества Достоевского*, Киев 1994.
7. Викторovich В. А., *Достоевский и В. П. Мещерский (к вопросу об отношениях писателя с охранительным лагерем)*, «Русская литература» 1988, nr 1.
8. Викторovich В. А., *Достоевский. Коллективное. «Гражданин как творчество редактора»*, «Неизвестный Достоевский» 2015, nr 4, s. 13, DOI: 10.15393/j10.art.2015.2502.
9. Достоевский Ф. М., *Преступление и наказание*, w: *Собрание сочинений в 12-ти тт.*, t. 5, Москва 1982.
10. *История русского романа*, t. 2, red. Б. П. Городецкий, Н. И. Пруцков, Москва–Ленинград 1964.
11. Лесков Н. С., *Собрание сочинений в 11-и томах*, t. 10, Москва 1958.
12. Мещерский В. П., *Мои воспоминания*, Москва 2003.
13. Мещерский В. П., *Речи консерватора*, z. 2, Санкт-Петербург 1876.

14. Пронина И. А., В. П. Мещерский в общественном движении России конца 60 – начала 80-х гг. XIX в., Волгоград 2002.

***NOTES OF THE MIDDLE-SCHOOL STUDENT WHO SHOT HIMSELF***  
**BY PRINCE V. MESHCHERSKY: AESTHETIC MODEL OF A SUICIDE**

**Summary**

Prince Meshchersky was a zealous conservative and the publisher of the periodical “Grazdanin”. *Notes...* is a melodramatic, reflective and philosophical composition. Before the release of the complete edition (1875), its fragments were published in *Gravina* in 1873 (No. 38, 39, 40). The frame of the work is the motive of suicide. The story was written as a memoir fiction. The main character – Serioseum – is a 17-year-old middle-school student who explains what led him to make the decision of self-destruction. Vladimir Meshchersky had a great insight into the psyche of the suicide. Through the aesthetic creation of the suicide character, he expressed his view of the spreading at his time the plague of suicidal acts, rooted in the nihilistic negation of spiritual values. His point of view fully coincided with the teaching of the Church.

**Keywords:** Vladimir Meshchersky, Fyodor Dostoevsky, suicide, 19th century

**Jadwiga Gracla**

*Uniwersytet Warszawski*

**KOMEDIA W SŁUŻBIE IDEOLOGII?  
(UWAGI O SZTUCE WŁODZIMIERZA MAJAKOWSKIEGO  
JAK KTO SPĘDZA CZAS, OBCHODZĄC ŚWIĘTA)**

**КОМЕДИЯ СЛУЖАЩАЯ ИДЕОЛОГИИ?  
(ЗАМЕЧАНИЯ О ПЬЕСЕ ВЛАДИМИРА МАЯКОВСКОГО  
КАК КТО ПРОВОДИТ ВРЕМЯ, ПРАЗДНИКИ ПРАЗДНУЯ)**

**Słowa kluczowe:** komedia, satyra, teatr w teatrze, spektakl, Majakowski

Włodzimierz Majakowski jest pisarzem, którego nie sposób jednoznacznie zaklasyfikować. Przez lata kojarzony z porządkiem rewolucyjnym, nierzadko uznawany za trybuna rewolucji i jej największego zwolennika, zepchnięty przez to został do roli pisarza podporządkowanego nowemu systemowi, bezwolnego narzędzia w rękach nowej władzy. Oczywiście zaprzeczanie związkowi poety-dramaturga z nowym ustrojem nie jest możliwe. Spojrzeć na nie jednak należy z nieco innej perspektywy: jego twórczych wyborów, deklaracji i przemian. Majakowski był przecież przede wszystkim futurystą, związanym z najbardziej postępowym i jednocześnie kontrowersyjnym nurtem sztuki. Nurt ten, jak wiadomo, już w swoich założeniach, postulował zniszczenie tego, co stare i stworzenie zupełnie nowego świata<sup>1</sup>. Dlatego też w dziełach futurystów roi się od

---

<sup>1</sup> Jak pisał Marinetti: „Nie chcemy żadnej części przeszłości”, zaś w ogłoszonym w 1913 roku *Manifestie futuryzmu* odnajdziemy sformułowania: „Chcemy zniszczyć muzea, biblioteki, zwalczyć moralizm, feminizm i wszelkie przejawy oportunistycznego i użytkowego tchórzostwa. Będziemy wyśpiewywać na cześć wielkich tłumów wzburzonych pracą, przyjemnością lub buntem, wielobarwnych i polifonicznych fal rewolucji w nowoczesnych miastach, arsenałów i fabryk wibrujących nocą pod gwałtownie rozświetlonym blaskiem elektrycznych księżyców, na cześć żarłocznych dworców, węzłów, które kopcą, fabryk zawieszonych pod chmurami na sznurkach dymów, mostów skaczących jak gimnastyk nad diabolicznym ostrzem rozświetlonych słońcem rzek, awanturczych parowców węszących po horyzontach, żelaznych koni zaprzęgniętych do długich rur i na cześć szybowcowego lotu aeroplanów, których śmigło łopocze jak chorągiew i hałasuje jak oklaski rozentuzjasmowanego tłumu”. Zob. [online], <http://hamlet.edu.pl/marinetti-futuryzm>, [12.06. 2016]. W Rosji futuryści również

koncepcji nowego świata, przestrzeni, porządku, człowieka<sup>2</sup>. Głęboki wstręt, przechodzący w nienawiść do tego wszystkiego, co kojarzy się z pogardzanym i skazanym na zagładę porządkiem, emanuje z tekstów futurystów zachodnich i rosyjskich. W wypadku Majakowskiego wystarczy przywołać chociażby przedrewolucyjny poemat *Obłok w spodniach* (*Облако в штанах*, 1914–1915)<sup>3</sup>, którego wymowa sprowadza się do haseł: precz z waszą miłością i precz z waszą moralnością. Analizując utwory późniejsze, a przede wszystkim te powstałe po 1917 roku i do przemian tych lat się odnoszące, należy ciągle pamiętać więc o początkach twórczości Majakowskiego, o jego buncie wobec zakorzenionych postaw i burżuazyjnej bigoterii, o chęci zmiany świata, w którym znajdzie się miejsce na miłość, szczęście i człowieczeństwo<sup>4</sup>. Wszystko to jest jednak możliwe dopiero wtedy, gdy usuniemy resztki przestarzałej atmosfery, zgniłego, skazanego na unicestwienie porządku, gdy opadnie pył gwarantującej zmianę rewolucji i życie zacznie się na nowo. Wtedy też dopiero można będzie stworzyć nowy świat, z pomocą nowej sztuki, którą zapoczątkowali właśnie futurysty. Jak twierdził bowiem Majakowski w *Liście do robotników*:

Być może artyści w stubarwnie tęcze przemienią szary kurz miast, być może ze zwalistych gór rozbrzmiewać będzie niemilknąca muzyka wulkanów zamienionych we flety. Jedno jest dla nas pewne: pierwszą kartę sztuki otworzyliśmy właśnie my<sup>5</sup>”.

Przekonanie o słuszności wybranej drogi – drogi do przyszłości – jest właśnie tym, co na długi czas skazało Majakowskiego na utożsamienie z socjalizmem. Jak stwierdził Seweryn Pollak, Majakowski to:

poeta i dramaturg. Debiutował w 1912 roku. Początkowo związany z futuryzmem, z czasem całkowicie poświęcił się socjalizmowi. Bez zastrzeżeń zaakceptował

---

występowali przeciwko zastanemu porządkowi, tradycji (również tradycji literackiej), zob. ich manifest: *Пощёчина общественному вкусу*.

<sup>2</sup> Próby stworzenia na kartach dramatów nowego świata, porządku odnajdziemy u samego Majakowskiego w jego bodaj najsłynniejszej sztuce *Misterium buffo*. W ostatnich scenach tego utworu grupa Nieczystych dociera do świata rzeczy, który jest dla nich wymarzoną krainą. Podobną próbę podjął również Aleksiej Kruczonych w swoim tekście *Zwycięstwo nad słońcem*.

<sup>3</sup> W tym pochodzącym z 1915 roku zawarta została krytyka społeczeństwa niszczącego miłość, religię, uczucia wyższe.

<sup>4</sup> Owemu poszukiwaniu miłości i cierpieniu, jakie ze sobą niesie, poświęcił Majakowski poemat: *Flet kręgosłupa*.

<sup>5</sup> W. Majakowski, *List otwarty do robotników*. Cytuję polski przekład za: *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, pod red. A. Drawicza, Warszawa 1997, s. 198.

rewolucję i stał się jednym z najzarliwszych piewców nowej rzeczywistości. Toteż jako osobistą klęskę odczuwał wszelkie odstępstwa praktyki od zasad rewolucyjnych<sup>6</sup>.

Oczywiście trudno zaprzeczyć związkom poety z rodzącym się ustrojem, wszak czynnie wspierał jego formowanie. Czynił to jednak, jak postaramy się dowieść w niniejszym szkicu z pozycji i przekonania futurysty, nie będąc zresztą w owym czasie osamotnionym w takim działaniu. Należy tu mieć ciągle w świadomości rewolucyjne (choć oczywiście odnoszące się do filozofii przemiany, mesjanizmu i misteryjności) dźwięki utworów wielkich rosyjskich pisarzy; od *Dwunastu* (*Двенадцать*, 1918) Błoka i *Chrystus zmartwychwstał* (*Христос воскрес*, 1918) Bielego poczynając.

Literaturę okresu stanu wyjątkowego (a za taki uznaje się lata 1917–1920) cechuje niespotykana różnorodność. Obok utworów wybitnych, ale za to trudnych w odbiorze, pojawiają się te znacznie prostsze, których autorów w znacznej liczbie nikt już nie pamięta. Ważnym i godnym odnotowania faktem jest agitacyjny choć (np. w przypadku Majakowskiego) niepozabawiony artyzmu charakter twórczości lat rewolucji. Często, zwłaszcza w utworach adresowanych do masowego (a więc z definicji niewybrednego i niedoświadczonego) odbiorcy, była to wręcz prymitywna agitacja, pełna taniej propagandy i prostych, nachalnych wręcz przykładów, nastawiona na przekonanie, uświadczenie mas robotniczych. Majakowski jednak, co nie ulega wątpliwości, nie zaliczał się do rzemieślników rewolucyjnej twórczości. Ów nieodrodny brat niemieckich ekspresjonistów<sup>7</sup> nie zapomniał o ich dokonaniach, co szczególnie widoczne było w jego twórczości dramaturgicznej. Zauważyć przy okazji wypada, że właśnie teatr w okresie rewolucji stał się swoistym medium i trybuną dla nowych poglądów<sup>8</sup>. Od widowisk masowych (jak chociażby słynny *Szturm Pałacu Zimowego*), poprzez widowiska o charakterze misteryjnym, realizujące poglądy Iwanowa, płynnie przeszedł do typowej agitacji, sztuk pisanych według

<sup>6</sup> Słowa te pochodzą z programu teatralnego przygotowanego do spektaklu np. *Majakowski*, ostatniej polskiej realizacji utworów poety-dramaturga, a zaczerpnięto je ze wstępu do polskiego wydania wierszy.

<sup>7</sup> Przydomkiem tym obdarzył Majakowskiego Anatolij Łunaczarskij.

<sup>8</sup> Należy ciągle pamiętać o tym, że Rosja była jednym z największych centrów Reformy Teatru. Jej doświadczenia początkowo wykorzystywały również teatr tego okresu (np. w spektaklach Meyerholda, Jewreinowa, Tairowa). Wpływy te były widoczne w widowiskach masowych, przenoszeniu spektakli na tzw. otwarte przestrzenie, do miejsc „nieteatralnych” – na ulice, do hal produkcyjnych, gazowni (gdzie Eisenstein umieścił akcję sztuki Siergieja Tretjakowa *Maski przeciwgazowe*).

określonego scenariusza i głoszących właściwe postulaty<sup>9</sup>. W początkowym jednak okresie teatr rewolucji był jeszcze spadkobiercą wiel-kiej idei Reformy<sup>10</sup> i z drugiej strony obiektem zazdrości zachodnich twórców, którzy nie dysponowali możliwościami wystawiania sztuk w tak różnych prze-strzeniach i o tak masowym charakterze<sup>11</sup>. W takiej właśnie sytuacji powstaje krótka sztuka Majakowskiego *Jak kto spędza czas, obchodząc święta* (*Как кто проводит время, праздники празднует*, 1920).

Utwór ten powstaje w 1920 roku, w chwili panującej jeszcze euforii, kiedy to pisarze ciągle witają zmiany z nadzieją, a najokrutniejsze represje jeszcze nie nadeszły. Już na wstępie zaznaczyć należy, że sztuka ta wydać się może nieco naiwna, by nie rzecz prymitywnie agitacyjna. Trudno zaprzeczyć owym stwierdzeniom szczególnie po pierwszym kontakcie z tekstem dramatu. Jest on bowiem swoistym przeglądem sposobów świętowania kultywowanych w społeczeństwie przedrewolucyjnym, zakładając tym samym konieczność zniszczenia dawnego porządku nie zaś piętnowania określonej grupy ludzi<sup>12</sup>. Celowo w tym miejscu rezygnujemy z określeń: burżuazyjny czy szlachecki. Kategorie te nie występują w sztuce, która na równi stawia wszelkie warstwy społeczne czasów dorewolucyjnych. Jest pierwsze z serii zaskoczeń, jakie stają się udziałem współczesnego odbiorcy sztuki, przyzwyczajonego do pokutującego przekonania o związkach Majakowskiego z socjalizmem. Już w tym miejscu do głosu dochodzi tak eksponowana przez futurystów opozycja stare/nowe i głoszone przez nich przekonanie o konieczności zniszczenia tego, co archaiczne, minione. Wbrew pozorom więc pod płaszczem mało wartościowej agitacyjnej komedii kryje się ponadczasowe przesłanie, możliwe do odkrycia jednak dopiero wtedy, gdy opadnie pył rewolucji, czyli uda się wyzwolić ze schematów i fragmentaryczności osądu.

Spojrzenie na ten utwór będzie jednak niepełne, jeżeli pominiemy już wybór gatunku. Komedia przecież, a zwłaszcza komedia staroattycka:

<sup>9</sup> Do takich zaliczyć można sztuki: Borysa Romaszowa *Tort z pianką*, *Koniec Krzywolska*; Władimira Bill-Białocerkowskiego *Szturm*. Zwieńczeniem tego nurtu może być późniejsza komedia Nikołaja Pogodnina *Arystokraci*, której akcja toczy się w łagrze.

<sup>10</sup> Uznaje się, że jej symbolicznym końcem była śmierć Meyerholda w 1940 roku.

<sup>11</sup> O możliwościach radzieckiego teatru pisze np. Juliusz Bab w swoim *Teatrze współczesnym*. Zob. idem, *Teatr współczesny*, przeł. E. Misiółek, Warszawa 1953, s. 263.

<sup>12</sup> Krytyka duchowieństwa pojawi się w innym tekście dramatycznym: *Sztuka o popach, którzy nie rozumieją czym jest święto* (*Пьеса про попов, кои не понимают, праздник что такое*, 1918).



Miała charakter w pełni polityczny zwłaszcza w szerokim rozumieniu tego terminu – takim jakim go pojmowali antyczni Grecy. Podnosiła wszystkie sprawy odnoszące się do polis rozważała koncepcje najlepszego ustroju i naprawy demokracji ateńskiej, krytykowała wady ustrojowe pniactwo korupcje i tym podobne przywary, wypowiadała się w sprawach polityki wewnętrznej i zagranicznej, wojny i pokoju, stosunku do sprzymierzeńców. Twórcy komedii ukazywali często – w krzywym zwierciadle działalność instytucji społecznych i osób odpowiedzialnych za tę politykę, poruszali też kwestie dotyczące rodziny i społeczeństwa, instytucji życia publicznego, wychowania i wykształcenia, kultury i sztuki<sup>13</sup>.

Tropem tym – starej, nierzadko przecież wulgarnej, ostrej, kalkofonicznej komedii – podążył Majakowski. Sięgnięcie po jeden z najstarszych gatunków dramatycznych i jednocześnie usytuowanie problematyki w kontekstach autorowi współczesnych, może stanowić pierwsze z całej serii wyzwania, jakie postawi przed badaczem tekst. W strukturę komedii zostanie bowiem wprowadzona postać-symbol, bardziej związana z przemianami teatru pierwszego trzydziestolecia XX wieku i średniowiecznymi widowiskami ulicznymi niż z greckim pierwowzorem<sup>14</sup>. To pomieszanie porządków sprawi, że sztuka nabierze cech gatunku misterium, jednak jednocześnie w kształcie, przed którym ustawiono krzywe zwierciadło. Owo wrażenie misteryjności pogłębia tematyka tekstu, jest on bowiem przedstawieniem świątecznych scen – scalonych w obraz minionego porządku w rytm którego upływa życie człowieka.

Podstawowe chwytły komedii: satyra, karykatura, parodia zostały przez Majakowskiego wykorzystane dla pokazania przywar starego porządku. W tym momencie oczywiście na plan pierwszy wysuwa się ideologiczne nacechowanie komedii. Przyznać wypada, że chwytły te wykorzystano po mistrzowsku, uwy-puklając wszystko to, co mogło razić w czasie przez pisarza potępianym. Dlatego też w przedstawionych scenach przejawione zostały obrazy bogactwa, widoczne na przykład w chwili obdarowywania dzieci podarkami bożonarodzeniowymi, kiedy to wręcz toną one w powodzi prezentów i igliwia, stanowiące przeciwieństwo ubóstwa warstw biedniejszych. Pamiętać jednak jednocześnie należy, że w wypadku sztuki pisarza-futurysty komedia jest pretekstem (więc zaprezentowany obraz nie jest jedynie karykaturą), tekst stanowi wariację na

<sup>13</sup> P.W. Kotlarz, *Historia dramaturgii*, Wydawnictwo internetowe e-bookowo, 2016, s. 63.

<sup>14</sup> Wspomnieć tu wypada, że postacie-symbole pojawiają się w dramaturgii średniowiecznej – misteriach i moralitetach (np. *Ludus de Antichristo*). W okresie Wielkiej Reformy powróciły one na scenę głównie za sprawą Hugona von Hofmannsthal'a *Każdy* czy Leonida Andriejewa *Życie człowieka*.

temat gatunku, nie jest gatunkiem czystym, a jedynie, a może aż, jej futurystycznym wcieleniem, kolażem form.

W teście wyróżnić należy dwie warstwy: pierwszą z nich jest ideologicznie nacechowana linia potępiająca miniony czas, drugą nawiązująca do misteryjnej idei linia przesłania uniwersalnego, pozbawionego nacechowania ideologicznego i jednocześnie konieczności osadzenia w konkretnej porewolucyjnej rzeczywistości. Pierwsza z wymienionych opiera się na satyrycznym, karykaturalnym obrazie obchodzenia świąt w czasie przedrewolucyjnym. Co jednak powinno zadziwić ostrze satyry nie zostało wymierzone w religijny aspekt świąt (gdyż w żadnej z części sztuki nie odnajdziemy śladu krytyki religii w aspekcie teologicznym, zaprzeczenia istnienia Absolutu, Boga, jego narodzin i śmierci), a raczej w ich spłylenie, odideologizowanie – laicyzację najgorszego gatunku, sprowadzającą święta do zbiorowego obżarstwa, jak ma to miejsce na przykład w wypadku Wielkiej Nocy. W obrazie prezentowanym w komedii prócz zniekształczanych słów: *Christos woskresie* (*Христос воскрес!*) nic nie przypomina o znaczeniu najważniejszego chrześcijańskiego święta. Najistotniejszym tematem konwersacji bohaterów jest wielkość sztuki mięsa, ilość kawioru. W świadomości postaci Wielkanoc jawi się jako czas nieustannego jedzenia, nawet bez tradycyjnych atrybutów święta – czyli różnokolorowych jajek. Powtarzająca się w każdej wypowiedzi i poddawana futurystycznym eksperymentom językowym fraza: *Христос воскрес!* stanowi jedynie pozbawiony znaczenia element dźwiękowy, który brzmi jak frazes, pusty dźwięk. Wielkanoc – najważniejsze święto chrześcijańskiego świata – to w obrazie stworzonym przez Majakowskiego festiwal wędlin i mięs, świadectwo ulegania jednemu z grzechów głównych – obżarstwu. Chwył przerysowania i spłylenia wydaje się najbardziej nośnym i demaskatorskim, służącym nowej ideologii. Obnaża pustkę takiej Wielkiej Nocy, próżność i prymitywizm uczestniczących w jej obchodach, wskazując jednocześnie na porażającą w momencie powstawania komedii niesprawiedliwość w stosunku do najbiedniejszych, pracujących warstw (które na owe luksusy pozwolić sobie nie mogą).

W podobny sposób zostało przedstawione kolejne święto: Boże Narodzenie. Tu jednak zamiast uginających się od jedzenia stołów, pojawiły się tonące w powodzi igliwia dzieci, zasypywane prezentami, które, jak twierdzą rodzice są najważniejszym elementem święta. W scenie tej nie pojawia się już nawet minimalne nawiązanie do teologicznego znaczenia uroczystości, całkowicie zdominowanej przez gadzety i symbole. W kolejnej zaś scenie odbiorca zobaczy karykaturę obchodów Nowego Roku – pokazanego jako czas nieograni-

czonego pijaństwa i wynikających zeń bójek. Zaatakowany nawet zostaje Nowy Rok – postać z tejże sceny. Można więc odnieść wrażenie (a służy temu zwielokrotnienie, hiperbolizacja i karykatura), że dotychczasowe święta – a raczej sposób ich obchodzenia – były pasmem brudu, folgowania najniższym instynktom, zepsucia i bezrefleksyjnego powtarzania schematycznych zachowań. W żadnym z przedstawionych świąt nie pojawił się ślad ich religijnego pochodzenia, odniesienie do teologicznego sensu i przesłania.

Brud owych uroczystości zetrzeć może dopiero ostatnie ze świąt, jakie pojawi się na scenie: 1 maja. By je uczcić robotnicy w czystych kombinezonach rozklejać będą świąteczne plakaty, jednocześnie usuwając nagromadzony brud. Zabraknie jednak pochodu, flag, ideologicznej podbudowy (prócz strofy – „bój to jest nasz ostatni”).

W ten sposób Majakowski osiąga wymagany w komedii happy end: zło zostaje pokonane przez dobro, brud przez czystość, pustka ideowa przez nową ideologię. Oczywiście taka była również wymowa sztuki w czasach jej powstania i u początków komunistycznego początku. W przypadku twórczości Majakowskiego nie wolno jednak zapominać o jego związkach z futuryzmem i ekspresjonizmem. Ich świadectwem staje się druga warstwa utworu, której symbolem jest postać alegoryczna – teatr Satyry, zwracająca się do publiczności każdorazowo przed pojawieniem się kolejnego obrazu. Skonstruowanie tekstu przypomina więc chociażby słynne andriejewowskie *Życie człowieka* z pojawiającym się przed każdym obrazem Kimś w szarym. Skojarzenie z misterium, dramatem stacyjnym jest tym bardziej usprawiedliwione, że *Jak kto spędza czas, obchodząc święta* zbudowane jest z następujących po sobie obrazów pozbawionych związków przyczynowo-skutkowych. Obrazy te nawiązują do misteryjnego koła czasu – nieustannej powtarzalności początku i końca. Tak rozumiana sztuka nabiera dodatkowo cech moralitetu – wskazuje wszak przywary człowieka – obżarstwo, pijaństwo, pogoń za materialnymi dobrami, nieczystość i ukazuje drogę do wyzbycia się ich. Wszystko to – brud fizyczny i moralny usunąć ma 1 maja, nowe święto, ale przecież przedstawione w sposób nawiązujący do tradycji – a nie do nowej ideologii. Owo podkreślanie czystości, usuwania kurzu, nieczystości, pyłów przeszłości nawiązuje do prawosławnej tradycji чистого четверга<sup>15</sup> i, z drugiej strony, do judaistycznej tradycji, zgodnie z którą przed świętem Paschy należy usunąć z domów wszelki kwas i brud<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Zob. szerzej: S. Wojtkowiak, *Prawosławie wczoraj i dziś. Zarys popularny*, Warszawa 1995.

<sup>16</sup> Zob. szerzej: [http://www.sztetl.org.pl/template/gfx/prezentacje/zwyczajne\\_tekst.pdf](http://www.sztetl.org.pl/template/gfx/prezentacje/zwyczajne_tekst.pdf), [12.06.2016]; <https://izraelodkuchni.wordpress.com/2015/04/04/wielkie-porzadki-i-zla-maka>

Obydwie tradycje wskazują na konieczność przewartościowania, odrodzenia, moralnego i fizycznego oczyszczenia. Ono właśnie warunkuje właściwe i pełne przeżycie święta. Tak odczytywane 1 maja staje się więc Wielką Nocą – zmarłychwstaniem prawdy, narodzinami nowego człowieka.

Jeżeli więc potraktować tekst utworu Majkowskiego nie tylko jako rewolucyjną agitkę staje się on swoistym moralitetem, nawołującym do przywrócenia znaczenia święta, do zastanowienia nad jego sensem, do ukształtowania świata, w którym znajdują się wartości a nie tylko frazesy i schematy. Teatr Satyry ukazujący oczom publiczności kolejne karykatury świąt zyskuje status mistrza ceremonii, ducha przywołującego obrazy z przeszłości i przyszłości. Przyszłość, jawiąca się w jasnych barwach stanowi w tym przypadku efekt zmiany, również zmiany świadomości. Nie jest ona jednak do końca sprecyzowana, jest zmianą samą w sobie, nie ma jeszcze jej efektów. Jest zapowiedzią, szkicem nie zaś gotowym schematem. W konsekwencji nie do końca wiadomo, czy nie powtórzy się zdegenerowania, jakie miało miejsce w poprzednich obrazach. Być może jest to cecha człowieka, spływającego idee, wybierającego tylko wygodne elementy. Na to z kolei wskazać może misteryjny charakter sztuki, kołowrotu, koła dziejów.

Przedstawiona druga warstwa utworu jest możliwa do odczytania tylko i wyłącznie wtedy, gdy analiza zostanie poprowadzona również z punktu widzenia związków konstrukcji tekstu z aktualnymi europejskimi tendencjami teatralno-dramatycznymi. Majakowski swoją twórczością wpisał się w nurt reformy teatru, czemu niejednokrotnie dawał wyraz. Najwybitniejszym tego świadectwem stało się *Misterium-buffo*. W przypadku omawianego w niniejszym szkicu utworu zarówno spektrum tematyczne jak i konstrukcyjne było oczywiście o wiele skromniejsze, niemniej jednak i w tak krótkim utworze udało się zawrzeć również i te tematy, które nie do końca zmieściły się w ideologicznym wzorcu początków rewolucyjnego ładu. Zamiast bowiem prymitywnej agitacji sztuka niesie w sobie ponadczasowe przesłania doświadczeń ludzkiej psychiki, przywar człowieka i nieustannego marzenia o ich pokonaniu, o stworzeniu wyśnionej rzeczywistości.

**Bibliografia:**

1. Bab J., *Teatr współczesny*, przeł. E. Misiólek, Warszawa 1953.
2. Braun K., *Wielka Reforma Teatru. Ludzie. Idee. Zdarzenia*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1986.
3. *Ekspresjonizm w teatrze europejskim*, przeł. A. Choińska, K. Choiński, E. Radziwiłłowa, Warszawa 1983.
4. Gracla J., *Dramat wobec sceny. Echa ewolucji teatru europejskiego w dramaturgii pierwszego trzydziestolecia XX wieku*, Katowice 2013.
5. *Historia Literatury Rosyjskiej XX wieku*, pod red. A. Drawicza, Warszawa 1997.
6. Kotlarz P. W., *Historia dramaturgii*, Wydawnictwo internetowe e-bookowo, 2016.
7. Маяковский В., *Как кто проводит время, праздники празднуя*, w: Полное собрание сочинений в Собрании классики Библиотеки Мошкова, [online] [http://az.lib.ru/m/majakowskij\\_w\\_w/](http://az.lib.ru/m/majakowskij_w_w/), [12.06.2016].
8. Nicoll A., *Dzieje dramatu*, przeł. H. Krzeczkowski, W. Niepokólczycki, J. Nowacki, Warszawa 1983.
9. Wojtkowiak S., *Prawosławie wczoraj i dziś. Zarys popularny*, Warszawa 1995.

**COMEDY IN THE SERVICE OF IDEOLOGY?  
(NOTES ON THE DRAMA BY VLADIMIR MAYAKOVSKY  
HOW TO SPEND TIME, CELEBRATING HOLIDAYS)**

**Summary**

The aim of this sketch is to show Mayakovsky's drama in a universal context. The author analyzes the features of the old comedy and the mystery.

Such art is becoming a story about the search for value, the pamphlet of consumerism. However, it does not contain anti-religious allusions. Its universal message is stronger than the agitating tone.

**Keywords:** comedy, satire, theatre in the theatre, performance, Mayakovsky



**Nel Bielniak**

Uniwersytet Zielonogórski

## PIERWIASTEK TRAGICZNY W MINIATURACH NADIEŻDY TEFFI POZĄTKU LAT 20. XX WIEKU

### ТРАГИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В МИНИАТЮРАХ НАДЕЖДЫ ТЭФФИ НАЧАЛА 1920-Х ГГ.

**Słowa kluczowe:** Teffi, tragizm, emigracja, Francja, komizm

Nadieżda Teffi (właśc. Nadieżdza Aleksandrowna Buczyńska, *de domo* Łochwicka) zyskała sławę jako autorka poczytnych humoresek i felietonów. Przyczyniła się do tego zwłaszcza współpraca z prezentującymi wysoki poziom wydawniczy tygodnikami satyrycznymi „Satirikon” („Сатирикон”) i „Nowyj Satirikon” („Новый Сатирикон”), a jej pozycję „królowej śmiechu” ugruntowało ukazanie się dwóch tomów opowiadań humorystycznych (*Юмористические рассказы*). Pierwszy z nich ujrzał światło dzienne w roku 1910, drugi zaś – w 1911. Dzięki nim Teffi zaskarbiła sobie sympatię ogromnej rzeszy czytelników i krytyków, wśród których byli zarówno zwykli ludzie, jak i sam car Nikołaj II<sup>1</sup>. Jednocześnie jednak niemal bez echa przeszło ogłoszenie drukiem w tym samym czasie i, co ciekawe, przez to samo wydawnictwo „Szypownik” („Шиповник”) jej pierwszego tomiku wierszy (*Семь огней*, 1910). Jest to o tyle interesujące, że pisarka stawiała swe pierwsze kroki właśnie na niwie poetyckiej, a jej debiutancki wiersz *Мне снился сон, безумный и прекрасный...* ukazał się pod panięńskim nazwiskiem już we wrześniu 1901 roku na łamach czasopisma „Siewier” („Север”)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Zob. W. Jakimiuk-Sawczyńska, *По поводу второго сборника «Юмористических рассказов» Тэффи*, „Studia Wschodniosłowiańskie” 2014, nr 14, s. 41.

<sup>2</sup> Warto tu odnotować, że Nikołaj Gumilow pozytywnie ocenił te poetyckie próby Teffi, zaś Walerij Briusow ostro je skrytykował. Zarzucał autorce między innymi zapożyczenie tematyki i stylu, jak również brak oryginalności. Zob. Э. Нитраур, «Жизнь смеется и плачет...». *О судьбе и творчестве Тэффи*, [w:] Тэффи, *Ностальгия. Рассказы. Воспоминания*, Ленинград 1989, s. 3; М.Г. Уртминцева, *Словарь русской литературы*, Нижний Новгород 1997, s. 461. Natomiast współczesni badacze ubolewają, że twórczość

Jednak olbrzymia popularność Teffi, przejawiająca się tak w ogromnym zapotrzebowaniu na jej utwory (dla przykładu wspomniane wyżej zbiorki opowiadań były do 1917 roku wznawiane ponad dziesięciokrotnie), jak też nazywaniu jej imieniem cukierków i perfum, miała również swoje złe strony. Publiczność odbierała bowiem jej utwory nader powierzchownie, doszukując się w nich wyłącznie pobłażliwego humoru i łagodnej satyry, gdy tymczasem już wczesne zabawne historyjki Teffi, odzwierciedlające niedorzeczności i absurdy codzienności, zawierają nutę smutku i zadumy. Potwierdza to konstatacja Walentyny Jakimiuk-Sawczyńskiej, która kończy swe rozważania na temat drugiego tomu opowiadań humorystycznych Teffi następującymi słowami:

[...] следует сказать, что несмотря на заглавие предсказывающее юмор, юмора в рассказах немного. Выступают резкие суждения Тэффи о жизни и людях. Серьезное и внимательное наблюдение писательницы показывает, насколько сложной является жизнь человека в эпоху приближающихся политических сдвигов и технического прогресса, когда на смену *старому* приходит *новое*<sup>3</sup>.

Należy tu podkreślić, że funkcje komizmu – pojmowanego jako jedna z kategorii estetycznych – nie ograniczają się jedynie do działań estetycznych i zabawowych, lecz polegają także na formowaniu społecznych postaw i poglądów<sup>4</sup>, co, jak się zdaje, było jednym z podstawowych zadań pisarki. Czytelnicy jednak, postrzegający Teffi głównie jako autorkę literatury rozrywkowej, na ogół nie rozumieli jej intencji, nie doceniali narastającej w kolejnych zbiorach atmosfery smutku i liryzmu, która w tomie *Неживой зверь* z 1916 roku, uznanym za najlepszą książkę Teffi okresu przedrewolucyjnego, nabrała nowego, tragicznego wręcz wydźwięku, dlatego też zarzucali jej nieuzasadniony pesymizm. Odbiorcy nie potrafili, bądź nie chcieli przyjąć do wiadomości, że pisar-

---

poetka Teffi z rzadka tylko bywa przedmiotem pogłębionej analizy. Zob. I.A. NDiaye, *Koncept „śmierć” w poezji emigracyjnej Nadieždy Teffi*, „Acta Polono-Ruthenica” 2016, t. 21, s. 226, [online], [http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Acta\\_Polono\\_Ruthenica/Acta\\_Polono\\_Ruthenica-r2016-t21/Acta\\_Polono\\_Ruthenica-r2016-t21-s225-235/Acta\\_Polono\\_Ruthenica-r2016-t21-s225-235.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Acta_Polono_Ruthenica/Acta_Polono_Ruthenica-r2016-t21/Acta_Polono_Ruthenica-r2016-t21-s225-235/Acta_Polono_Ruthenica-r2016-t21-s225-235.pdf) [25.02.2017].

<sup>3</sup> W. Jakimiuk-Sawczyńska, *По новоду...*, s. 48. W innym zaś miejscu białostocka badaczka przytacza następujące słowa Teffi: „Каждый мой смешной рассказ в сущности маленькая трагедия, юмористически повернутая”. Zob. W. Jakimiuk-Sawczyńska, *Teffi. Feministka czy kobieta na rozdrożu?*, [w:] *Kobiety w literaturze i społeczeństwie. Ujęcie feministyczno-genderowe*, pod red. W. Jakimiuk-Sawczyńskiej, Białystok 2012, s. 60.

<sup>4</sup> M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Podręczny słownik terminów literackich*, Warszawa 2002, s. 144.



ka, która zdobyła rozgłos dzięki niewielkim krotocwilnym opowiadaniom, zręcznie posługująca się środkami komizmu językowego i sytuacyjnego, zechce wyjść poza wąskie ramy gatunku i znajdzie sposób na połączenie śmiechu i łez, łagodnej ironii i satyry, radości życia i tragicznej wizji świata<sup>5</sup>.

Sama pisarka zdawała sobie sprawę z rozbieżności między oczekiwaniami czytelników i krytyków a swoją potrzebą mówienia prawdy o świecie, który daleki jest od doskonałości, dlatego opatrzyła książkę specjalną przedmową. Wyjaśniła w niej nienawykłym do takiego przedstawiania rzeczywistości odbiorcom, że nie powinni w każdym jej utworze za wszelką cenę dopatrywać się momentów śmiesznych:

Осенью 1914 года напечатала я рассказ «Явдоха». В рассказе, очень грустном и горьком, говорилось об одной одинокой деревенской старухе [...].

И вот одна сердитая газета посвятила этому рассказу два фельетона, в которых негодовала на меня за то, что я якобы смеюсь над человеческим горем. [...]

Газета, вероятно, была бы очень удивлена, если бы я сказала ей, что не смеялась ни одной минуты.

И как могла я сказать?

И вот цель этого предисловия – предупредить читателя: в этой книге много невеселого.

Предупреждаю об этом, чтобы ищущие смеха, найдя здесь слезы – жемчуг моей души, – обернувшись, не растерзали меня<sup>6</sup>.

Tak więc z biegiem lat w opowiadaniach pisarki coraz częściej przez śmiech i satyrę zaczął przeziierać także inny wymiar tekstu – tragiczny. Takie postrzeganie rzeczywistości nasila się na początku lat 20., gdy obiektem jej celnych obserwacji stali się rosyjscy emigranci. Pisarka, podobnie jak wielu jej rodaków, wciągnięta została bowiem w straszliwy wir historii, następnie wyrzucana przezeń we Francji. I choć dla niej Fortuna okazała się łaskawa, oszczędziła ją przecież w czasie wojenno-rewolucyjnej zawieruchy (opisuje to między innymi w wydanych w 1931 roku *Воспоминаниях*), a na emigracji pozwoliła na odzyskanie statusu jednej z najbardziej cenionych pisarek, to nękały ją podobne kłopoty, jak innych uchodźców: brak stałego miejsca zamieszkania i środków

<sup>5</sup> Э. Нитраур, «Жизнь смеется и плачет...», s. 5-9.

<sup>6</sup> Тэффи, *Неживой зверь*, Петроград 1916, s. 3-4. Сут. за: Э. Нитраур, «Жизнь смеется и плачет...», s. 9.

finansowych, a nader wszystko świadomość nieodwracalnego biegu historii, który obrócił wniwecz ukochaną ojczyznę. Pobyt na uchodźstwie, który z planowanych przez pisarkę kilku miesięcy przedłużył się do ponad trzech dekad, był dla niej w głównej mierze, jak odnotowuje Iwona Anna NDiaye, okresem „rozterek egzystencjalnych uwarunkowanych stanem swoistego zawieszenia pomiędzy krajem a obczyzną. Poetka realnie doświadczała owej pustki pomiędzy życiem a śmiercią czy też wręcz egzystowania w „martwej próżni”, zaś jej twórczość dokumentowała ten stan”<sup>7</sup>.

Niejako naturalną koleją rzeczy uwagę pisarki przyciągał hiobowy los wielu rosyjskich emigrantów, na których wzorowała ona bohaterów swoich utworów. Jest bowiem tragizm nie tylko wyróżnikiem sztuki, lecz także właściwością samego życia. Do takiego wniosku doszedł w 1915 roku Max Scheler, który w swej pracy *O zjawisku tragiczności (Zum Phänomen des Tragischen)* jako pierwszy myśliciel postanowił określić obiektywne cechy tragizmu, zakładając przy tym, że tragiczność jest kategorią nie tyle estetyczną, co etyczną. Niemiecki fenomenolog wyraził przekonanie, że:

Wszystko, cokolwiek by się zwało tragicznym, obraca się w dziedzinie wartości i stosunków pomiędzy nimi. [...]

Tylko tam, gdzie istnieje to, co wysokie i co niskie, szlachetne i prostackie, istnieje coś takiego, jak zdarzenie tragiczne. [...]

Tragiczność jawi się w dziedzinie ruchu wartości i muszą istnieć zdarzenia, wypadki, żeby się ona mogła zjawić. Czas, w którym coś się dzieje i powstaje, w którym coś ginie i ulega zniszczeniu, należy przeto do warunków zjawienia się tragiczności<sup>8</sup>.

Bez wątpienia takie właśnie okoliczności zaistniały w Rosji w 1917 roku. Doprowadziły one do upadku ówczesny system wartości oparty w dużej mierze o etos arystokratyczno-inteligencki i rozpoczęły proces formowania się nowej aksjologii, której fundamentem była bolszewicka ideologia. Niezgoda na proponowaną przez bolszewików wizję świata uwarunkowała bezprecedensowy exodus rodaków Puszkina, wśród których znalazło się wielu uznanych twórców. Iwan Bunin, Marina Cwietajewa, Dmitrij Mierieżkowskij, Aleksiej Riemizow, Iwan Szmielow i wielu innych osiadali w Berlinie, Belgradzie, Harbinie, Paryżu, Pradze, Rydze czy Sofii. Rozrzuceni po świecie artyści pióra starali się

<sup>7</sup> I.A. NDiaye, *Koncept „śmierć”...*, s. 227.

<sup>8</sup> Arystoteles, D. Hume, M. Scheler, *O tragedii i tragiczności*, przeł. W. Tatar-kiewicz, T. Tatar-kiewiczowa, R. Ingarden, Kraków 1976, s. 58-59.

kontynuować działalność twórczą, dlatego też zakładali różnego rodzaju organizacje i czasopisma, a także otwierali salony literackie. Uciekając się do dużego uproszczenia można podzielić rosyjskich emigrantów na dwie grupy: tych, których utwory przesycone są głównie wspomnieniami o dawnej, przedrewolucyjnej Rosji (np. autor *Wsi*) oraz tych, którzy odmalowywali także nowe realia i próby zaadaptowania się do nich rosyjskich uchodźców (np. redaktor „Satirikonu” – Arkadij Awierczenko).

Teffi należy do drugiej grupy pisarzy. W interesujących nas tu opowiadaniach pochodzących ze zbioru *Рысь*, który wydany został w Berlinie w 1923 roku, echa niedawnej mrocznej przeszłości przeplatają się z opisami paryskiej wegetacji. Pisarka ukazuje trudną, czy wręcz rozpaczliwą sytuację, w jakiej znaleźli się jej pobratymcy walczący na obczyźnie o przetrwanie, w typowy dla siebie sposób. Akcentuje towarzyszące im poczucie wyobcowania, nieprzystawalności, samotności, tęsknoty za krajem i jednocześnie podkreśla ich słabości i śmieszności. Duża doza humoru, jaką nasycone są emigracyjne utwory Teffi, nie tylko nie pozbawia ich tragicznego wydzźwięku, lecz wręcz go wzmacnia. Z taką sytuacją mamy do czynienia w opowiadaniu *Городок* (pochodzącym z tomu *Городок. Новые рассказы*, 1927) napisanym wprawdzie w drugiej połowie lat 1920., niemniej doskonale ilustrującym warunki, w jakich żyła kilkudziesięciotysięczna rzesza rosyjskich emigrantów w Paryżu<sup>9</sup>, uwypuklającym ponadto drastyczną zmianę ich statusu socjalnego, a także defetyzm, przekonanie o własnej wyższości oraz o tymczasowości tego stanu rzeczy. Przytoczmy tu dłuższy *passus* z tego utworu:

Жило население скученно: либо в слободке на Пасях, либо на Ривгоше. Занималось промыслами. Молодежь большею частью извозом – служила шоферами. Люди зрелого возраста содержали трактиры или служили в этих трактирах: брюнеты – в качестве цыган и кавказцев, блондины – малороссами.

<sup>9</sup> Teffi wspomina w utworze, że Rosjanie utworzyli w Paryżu około czterdziestotysięczne niezależne niemal miasteczko z własnymi cerkwiemi, traktierniami i sklepami, które położone było głównie w rejonie Passy wchodzącym w skład dzielnicy 16., po części zaś na lewym brzegu Sekwany. Natomiast Aleksiej Zwieriew odnotowuje w swojej pracy, że według francuskich danych pod koniec lat 20. w stolicy Francji i jej przedmieściach mieszkało 52 750 Rosjan. Jednakże ta liczba jest, zdaniem rosyjskiego badacza, przybliżona, ponieważ wielu emigrantów ukrywało swoje pochodzenie. Zob. А. Зверев, *Повседневная жизнь русского литературного Парижа 1920–1940*, Москва 2003, [online] [http://royallib.com/book/zverev\\_aleksey/povsednievnaya\\_gizn\\_russkogo\\_literaturnogo\\_pariga\\_19201940.html](http://royallib.com/book/zverev_aleksey/povsednievnaya_gizn_russkogo_literaturnogo_pariga_19201940.html) [27.01.2016].

Женщины шили друг другу платья и делали шляпки. Мужчины делали друг у друга долги. [...]

Местоположение городка было очень странное. Окружали его не поля, не леса, не долины, – окружали его улицы самой блестящей столицы мира, с чудесными музеями, галереями, театрами. Но жители городка не сливались и не смешивались с жителями столицы и плодами чужой культуры не пользовались. Даже магазинчики заводили свои. И в музеи и галереи редко кто заглядывал. Некогда, да и к чему – „при нашей бедности такие нежности”<sup>10</sup>.

Za sztandarowy utwór nie tylko omawianego tomu, lecz całej emigracyjnej twórczości Teffi uznawane jest opowiadanie *«Ke фер?»*, które ukazało się 27 kwietnia 1920 roku w pierwszym numerze gazety „Poslednie nowosti” („Последние новости”). Tytuł utworu powstał od francuskiego zwrotu „que faire?”, który należy tłumaczyć jako „co robić?”, i doskonale oddawał kondycję psychiczną rosyjskich uchodźców. Teffi jako swego rodzaju wprowadzenie do dalszej historii naszkicowała we wstępie portret generała, który wyszedł na Place de la Concorde, rozejrzał się dookoła, po czym rzekł: „ – Все это, конечно, хорошо, господа! Очень даже все хорошо. А вот... ке фер. Фер-то ке?”<sup>11</sup>. Dzięki temu zabiegowi autorka wyeksponowała poczucie zagubienia i trwogi towarzyszące Rosjanom pozbawionym ojczyzny, a co za tym idzie również bezpieczeństwa i zakorzenienia. Typowe dla nich doznanie zawieszenia pomiędzy dwoma światami, dwoma kulturami znalazło także swój wyraz w mowie. Posługiwali się oni nierzadko swoistym żargonem: mieszanką języka rosyjskiego i francuskiego, stąd na przykład sformułowanie „ле рюссы” używane przez Teffi na określenie rodaków zamieszkałych we Francji.

Trudności rosyjskich uchodźców z zadomowieniem się w ojczyźnie Balzaca związane były między innymi z ich warunkami bytowania. Rzadko kto mógł sobie pozwolić na własne mieszkanie, większość żyła na skraju nędzy, przenosząc się nieustannie z jednego taniego umeblowanego pokoju do innego, zazwyczaj o jeszcze niższym standardzie. Takie wątki odnajdujemy w opowiadaniach *Две встречи* (1920) i *Контр* (1920). Pierwsze z nich rozpoczyna się opisem typowego hoteliku, w jakich na ogół rezydowali Rosjanie:

<sup>10</sup> Н.А. Тэффи, *Городок. Новые рассказы*, Париж 1927, s. 5-7. [online] [http://az.lib.ru/t/teffi/text\\_1927\\_gorodok.shtml](http://az.lib.ru/t/teffi/text_1927_gorodok.shtml), [26.02.2017].

<sup>11</sup> Тэффи, *«Ke фер?»*, [w:] eadem, *Ностальгия. Рассказы. Воспоминания*, Ленинград 1989, s. 180.

У самого берега моря на пустыре, где гниют тряпки, кости и жестянки от консервов, – маленький домишко в полтора этажа с балкончиком, обсаженным ржавым плющом.

На фронтоне вывеска: «Большая Европейская Гостиница»<sup>12</sup>.

Drugie natomiast ukazuje wpływ poczucia nietrwałości i bylejakości na stan ducha emigrantów oraz ich wyobcowanie:

Париж.

Улица по ту сторону Сены – для нас, по сю сторону – для них.

Меблированная комната (шестиперсонная кровать, стол, два стула и пепельница).

Это положение географическое.

Положение психологическое: тошно, скучно, не то спать хочется, не то просто – все к черту<sup>13</sup>.

Wypada w tym miejscu dodać, że takie problemy były nieobce samej autorce. Teffi nie tylko odzwierciedlała je w swej twórczości, lecz borykała się z nimi w życiu. *Ad exemplum* Aleksiej Zwieriew odnotowuje w swojej monografii:

Первую квартиру (на бульваре де Гренель, неподалеку от посольства, к тому времени ставшего не русским, а советским) она смогла снять только в 1927 году, а до того были сплошь отели, один неуютнее другого: Буниной она писала, что нет больше сил «прыгать через чемоданы». [...] В письмах Тэффи Буниным, особенно с середины 30-х годов, то и дело слышны мольбы о помощи: приходится отказывать себе даже в самом необходимом<sup>14</sup>.

Zasygnalizowana wcześniej tendencja do izolowania się, do tworzenia rosyjskiej enklawy na mapie Paryża była po części zamierzona i wynikała tak z chęci podkreślenia odrębności, a tym samym ocalenia tożsamości narodowej w sytuacji emigracyjnej, jak też zachowania w pamięci obrazów dawnego życia. Jednak owe pieczołowicie tworzone oazy swojskości nie uchroniły rodaków Teffi od wszechogarniającej rozpacz i cierpienia, o czym pisarka przekonuje między innymi w opowiadaniu *Сырье* (1920):

В большом парижском театре русский вечер.

Русская опера, русский балет, талантливые пестрые отрывки воспоминаний и разговоры, похожие на прежние. [...]

<sup>12</sup> Тэффи, *Две встречи*, [w:] eadem, *Ностальгия...*, s. 154.

<sup>13</sup> Тэффи, *Контр*, [w:] eadem, *Ностальгия...*, s. 172.

<sup>14</sup> А. Зверев, *Повседневная...*

Все старое, все похожее на прежнее.

Новое и непохожее только «Она».

Великая Печаль.

В разгаре пустого или дельного разговора – она подойдет, погасит глаза говорящим, горько опустит углы рта, сдвинет им брови [...] <sup>15</sup>.

Opisywani przez nią tułacze mieli świadomość końca dobrze znanego świata, dlatego też doznawali nieodwracalnej pustki, a otaczającą ich przestrzeń tak mentalną, jak i fizyczną postrzegali jako obcą. Bohaterowie opowiadań *Башня* (1920), *Ностальгия* (1920), *Дачный сезон* (1920) czy *Сырье* dostrzegają odmienność niemal we wszystkim. Niepodobny do rosyjskiego jest sposób myślenia i zachowania Francuzów, inna też jest przyroda i pogoda. Doskonałą egzemplifikacją takiej percepcji francuskich realiów będzie scenka z opowiadania *Ностальгия*, w której autorka na zasadzie kontrastu zestawia moskiewską nianię z miejscową kucharką. Teffi wykorzystuje w niej rodzaj komizmu słownego od wieków obecny w literaturze rosyjskiej, odnajdujemy go bowiem już w rosyjskim teatrze ludowym czy w komedii Aleksandra Gribojedowa *Мядре-ти бида* (*Горе от ума*, 1824), a mianowicie tzw. rozmowę głuchych. Kobiety spotykają się wieczorem w kuchni i rozpoczynają pogawędkę, która nie przypomina jednak dialogu, lecz kolektywny monolog. Bohaterki nie słuchają siebie nawzajem, a w rezultacie nie udzielają sobie odpowiedzi na pytania. Podczas tej osobliwej konwersacji rosyjska piastunka wyraża zdziwienie, że choć w Paryżu są świątynie, nie słyszą bicia dzwonów wzywających na nabożeństwo, nie widać też ludzi spieszących na jutrznię. Zdumiewa ją także, że w tak dużym mieście nie ma psów, a i te, które od czasu do czasu można zobaczyć, są wymi-zerowane. A oto kolejna zaskakująca ją rzecz:

– Теперь, вон у вас землянику продают. Разве можно это в апреле месяце? У нас-то теперь благодать – клюкву бабы на базар вынесли, первую, подснежную. Ее и в чай хорошо. А ты что? Ты, пожалуй, и киселя-то никогда не пробовала!

– Le président de la republique? – удивляется кухарка <sup>16</sup>.

Nie może zatem dziwić, że emigranci starali się za wszelką cenę znaleźć w tych nowych realiach coś znajomego, bliskiego sercu, by zagłuszyć nieodstępujące ich poczucie wyalienowania i sieroctwa egzystencjalnego. Taką stałą

<sup>15</sup> Теффи, *Сырье*, [w:] eadem, *Ностальгия...*, s. 167.

<sup>16</sup> Теффи, *Ностальгия*, [w:] eadem, *Ностальгия...*, s. 163.

wartością okazuje się być widok nocnego nieba, o czym pisarka wspomina w opowiadaniu *Башня*:

Нам, русским, почему-то всегда кажется, что мы должны отыскать Большую Медведицу. На что это нам – сами не знаем, но ищем озабоченно, деловито крутя шеей и тыча пальцем в созвездие Ориона.

Почему стараемся – никому неизвестно. Может быть, потому, что жутко ночное небо и хочется поскорее найти на нем старых знакомых, чтобы не чувствовать себя чужим и одиноким<sup>17</sup>.

Wypada w tym miejscu odnotować, że opisy nocnego firmamentu pojawiają się w wielu miejscach Buninowskiego dziennika, także w notkach z pierwszej połowy lat 1920., gdy rosyjski noblista przebywał we Francji. Na przykład w adnotacji datowanej z 9 na 10 września 1923 roku możemy przeczytać: „Проснулся в 4 часа, вышел на балкон – такое божественное великолепие сини неба и крупных звезд, Ориона, Сириуса, что перекрестился на них”<sup>18</sup>.

Niestety swojskie scenerie nie na długo dawały ukojenie. Teffi ukazując w swych utworach zderzenie się reprezentantów różnych nacji i kultur, uwypukla skomplikowany charakter takiego spotkania oraz jego reperkusje, do których zaliczyć można uwidocznienie się wyczuwalnego podziału na „swoich” i „obcych”. Owa opozycja wyraźnie zarysowana w opowiadaniach pisarki ujawnia się nie tylko na poziomie emocjonalnym, lecz ma też swój materialny odpowiednik: granicę, którą stanowiła Sekwana, rozdzielająca świat przybyszów i autochtonów. Taka myśl została wprost wyartykułowana zarówno w przytoczonym wyżej wyimku z opowiadania *Контр*, jak też w utworze *Городок*. Natomiast narratorkę opowiadania *Башня* rozdźwięk ten skłania do konstatacji o nieprzystawalności rosyjskiego pierwiastka narodowego do francuskich realiów, o niemożności pogodzenia obcych żywiołów etnicznych. Impulsem do takich spostrzeżeń jest widok symbolu Paryża: „Эйфелева башня! Или ты сказка, или нас кто-то выдумал... а нам с тобой вместе на свете жить – уж больно диковинно!..”<sup>19</sup>.

Wszystko to powoduje, że emigranci utożsamiają swoje życie na obczyźnie z życiem pozagrobowym. Uważają, że ich dawny byt umarł, a wraz z nim oni sami, zaś wszelkie podejmowane przez nich wysiłki w pozabawionej celów i per-

<sup>17</sup> Тэффи, *Башня*, [w:] eadem, *Ностальгия...*, s. 151.

<sup>18</sup> И.А. Бунин, *Воспоминания. Дневник 1917-1918 гг. Дневники 1881-1953 гг.*, [w:] idem, *Полное собрание сочинений в XIII томах*, т. 9, Москва 2006, s. 312.

<sup>19</sup> Тэффи, *Башня...*, s. 153.

spektyw rzeczywistości są po prostu rezultatem oddziaływania siły bezwładności: „Да – едим, одеваемся, покупаем, дергаем лапками, как мертвые лягушки, через которых пропускают гальванический ток”<sup>20</sup>.

Nie należy także zapominać, że Teffi utrwalając w swej twórczości tragiczny los, jaki stał się udziałem bezliku Rosjan, nie pomija milczeniem przywar swoich rodaków. Podkreślana nierzadko przez pisarkę skłonność emigrantów do trzymania się razem, jest zarazem źródłem niezdrowej atmosfery i braku zaufania. Z wyraźną przyjemnością wszyscy wszystkich inwigilują, posądzają o szpiegostwo na rzecz bolszewików lub Białej Gwardii, czy też nazywają złodziejami. Czerpią ponadto przyjemność z cudzego nieszczęścia, nie szanują narodowych bohaterów i wybitnych osobistości. Takie wątki pojawiają się między innymi w opowiadaniach *Свои и чужие* (1920), *Контр*, *Сырье* oraz *Ке фер*, którego narrator tak ocenia środowisko rosyjskich uchodźców:

Живем мы, так называемые ле рюсы, самой странной, на другие не похожей жизнью. Держимся вместе не взаимопритяжением, как, например, планетная система, а – вопреки законам физическим – взаимоотталкиванием.

Каждый ле рюсс ненавидит всех остальных столь же определенно, сколь все остальные ненавидят его.

Настроение это вызвало некоторые новообразования в русской речи. Так, например, вошла в обиход частица «вор», которую ставят перед именем каждого ле рюсса:

Вор-Акименко, вор-Петров, вор-Савельев<sup>21</sup>.

W opowiadaniach Teffi ze zbioru *Рысь* pojawiają się także migawki z niedawnej przeszłości. Rosyjskie realia z pierwszych lat panowania bolszewików zostały przedstawione między innymi w utworach *Вдвоем* (1920) i *Летчик* (1920). Pierwszy z nich porusza uniwersalny problem człowieczej samotności. Ludzie zdani wyłącznie na siebie, nie mający rodziny i przyjaciół, z lęku przed całkowitym opuszczeniem zawierają niedorzeczne małżeństwa. Niekiedy zaś doskwierający im ból samotności zagłuszają przywiązaniem do jakiegokolwiek żywej istoty, która może podnieść na duchu: kota, a nawet muchy. Opowiadanie to przynosi jednak także bardziej mroczne obrazy tamtych dni:

---

<sup>20</sup> Тэффи, *Сырье...*, s. 169.

<sup>21</sup> Тэффи, *«Ке фер?»...*, s. 180.



И тени какие-то вдоль стен маячат – мотнутся к черному, к трупам, и снова расходятся. А где-то совсем близко стреляют часто-часто. Растреливают, что ли. Они ведь это всегда на рассвете<sup>22</sup>.

Natomiast w drugim utworze ciemne tony nasilają się. Teffi przedstawia historię pilota, który został postawiony w sytuacji, z której nie ma dobrego wyjścia. Musi on bowiem wybierać pomiędzy obowiązkami rodzinnymi a państwowymi. Nierozstrzygalny konflikt wartości skazuje go na postępowanie prowadzące do nieuniknionej klęski. Grisza Pietrow dostaje rozkaz zbombardowania rodzinnego miasta, czym przyczyni się do śmierci matki oraz żony i dzieci. Jeśli tego nie zrobi, bolszewicy i tak ich zabiją, dlatego też Pietrow decyduje się na lot samobójczy. Tragizm losów bohatera udobitnia wypowiedź jego matki, której wraz z resztą rodziny udało się uciec do Bułgarii:

Бежим, бывало, а над нами аэроплан ихний гудит. Господи, думаю, хоть бы детей-то пощадили. Летчик свалился у нас за лесом, недалеко. Все бегали смотреть. Обгорел так, что и лица не различить. А мне и не жалко было. Собаке собачья смерть!<sup>23</sup>

Warto jeszcze zauważyć, że na emigracji Teffi nadal prześladował problem niezrozumienia jej intencji przez czytelników, o czym możemy się przekonać po lekturze opowiadania *Как быть* (1920). Pisarka odnotowuje bowiem, że wszyscy bardzo chętnie udzielali jej tzw. „dobrych” rad na temat problematyki i stylu, nie zostawiając miejsca na twórczą niezależność. Jedni zarzucali jej, że miast pisać „ku pokrzepieniu serc” wyłącznie łatwe w odbiorze opowiadania humorystyczne, nasycy utwory poważnymi, przygnębiającymi nutami.

Зачем вы берете такие печальные темы, когда так грустно, так тяжело живется! Печатное слово должно поставить себе задачей подбодрить нас, дать нам хоть минутку веселого, здорового смеха, отвлечь от кошмара действительности. Смех озонирует душу, убивает в ней разъедающие бактерии уныния и отчаяния, а потому – прямо необходим в наши скорбные дни<sup>24</sup>.

Inni natomiast mieli jej za złe obecność w jej twórczości elementu komicznego:

<sup>22</sup> Тэффи, *Вдвоем*, [w:] eadem, *Ностальгия...*, s. 170.

<sup>23</sup> Тэффи, *Летчик*, [w:] eadem, *Ностальгия...*, s. 161.

<sup>24</sup> Тэффи, *Как быть?*, [w:] eadem, *Ностальгия...*, s. 178.

– Так вот, уж вы меня простите, но вы меня прямо удивляете – как можете вы смеяться в тот самый момент, когда наша родина страдает? Вы высмеиваете спекулятов в то время, когда наши родные поля и нивы заливаются братской кровью. Вы меня простите, но смех, а тем паче насмешка сейчас неуместны, прямо скажу – бестактны<sup>25</sup>.

Nasze rozważania na temat obecności pierwiastka tragicznego w opowiadaniach Teffi początku lat 20., w których pisarka ukazuje ludzkie dramaty, będące pokłosiem kataklizmu, który spustoszył Rosję zmieniając jej oblicze z carskiej na radziecką, zakończymy adekwatną konstatacją Władysława Tatarkiewicza. Polski estetyk i etyk wyraża bowiem następującą opinię:

W życiu los układa się niekiedy równie tragicznie, jak na scenie Edypowi czy Fedrze. Mówimy o rzeczywistych ludziach, że znaleźli się w położeniu tragicznym. Temu, kto zapyta, co to znaczy, można odpowiedzieć: ludzie ci znaleźli się w położeniu, z którego nie ma wyjścia. Ścisłej: z którego nie ma dobrego wyjścia. To jest właśnie położenie tragiczne<sup>26</sup>.

#### Bibliografia:

1. Arystoteles, Hume D., Scheler M., *O tragedii i tragiczności*, przeł. W. Tatarkiewicz, T. Tatarkiewiczowa, R. Ingarden, Kraków 1976.
2. Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Podręczny słownik terminów literackich*, Warszawa 2002.
3. Jakimiuk-Sawczyńska W., *Teffi. Feministka czy kobieta na rozdrożu?*, [w:] *Kobiety w literaturze i społeczeństwie. Ujęcie feministyczno-genderowe*, pod red. W. Jakimiuk-Sawczyńskiej, Białystok 2012, s. 51-61.
4. Jakimiuk-Sawczyńska W., *Po поводу второго сборника «Юмористических рассказов» Тэффи*, „Studia Wschodniosłowiańskie” 2014, nr 14, s. 41-49.
5. NDiaye I.A., *Koncept „śmierć” w poezji emigracyjnej Nadzieży Teffi*, „Acta Polono-Ruthenica” 2016, t. 21, s. 225-235, [online], [http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Acta\\_Polono\\_Ruthenica/Acta\\_Polono\\_Ruthenica-r2016-t21/Acta\\_Polono\\_Ruthenica-r2016-t21-s225-235/Acta\\_Polono\\_Ruthenica-r2016-t21-s225-235.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Acta_Polono_Ruthenica/Acta_Polono_Ruthenica-r2016-t21/Acta_Polono_Ruthenica-r2016-t21-s225-235/Acta_Polono_Ruthenica-r2016-t21-s225-235.pdf) [25.02.2017].

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> W. Tatarkiewicz, *Tragedie i tragizm*, [w:] Arystoteles, D. Hume, M. Scheler, *O tragedii...*, s. 15.

6. Бунин И.А., *Воспоминания. Дневник 1917-1918 гг. Дневники 1881–1953 гг.*, [w:] idem, *Полное собрание сочинений в XIII томах*, т. 9, Москва 2006.
7. Зверев А., *Повседневная жизнь русского литературного Парижа 1920–1940*, Москва 2003, [online] [http://royallib.com/book/zverev\\_aleksey/povsednievnaya\\_gizn\\_russkogo\\_literaturnogo\\_pariga\\_19201940.html](http://royallib.com/book/zverev_aleksey/povsednievnaya_gizn_russkogo_literaturnogo_pariga_19201940.html) [27.01.2016].
8. Нитраур Э., «Жизнь смеется и плачет...». *О судьбе и творчестве Тэффи*, [w:] Тэффи, *Ностальгия. Рассказы. Воспоминания*, Ленинград 1989, s. 3-18.
9. Тэффи Н.А., *Городок. Новые рассказы*, Париж 1927, s. 5-7. [online] [http://az.lib.ru/t/teffi/text\\_1927\\_gorodok.shtml](http://az.lib.ru/t/teffi/text_1927_gorodok.shtml), [26.02.2017].
10. Тэффи, *Неживой зверь*, Петроград 1916.
11. Тэффи, *Ностальгия. Рассказы. Воспоминания*, Ленинград 1989.
12. Уртминцева М.Г., *Словарь русской литературы*, Нижний Новгород 1997.

## ELEMENTS OF TRAGISM IN THE EARLY 1920s SHORT STORIES BY NADEZHDA TREFFI

### Summary

Nadezhda Teffi built her reputation as the author of widely read humoresques. With time, however, laughter and satire present in her stories began to show a different dimension of the text – tragism. Such perception of reality intensified in the early 1920s, when the object of her accurate observations became Russian emigrants. Teffi exposes difficult or even desperate situation in which her countrymen found themselves fighting abroad to survive. The writer emphasises the accompanying sense of alienation, inadequacy, loneliness, longing for the homeland and at the same time she highlights their weaknesses and ridiculousnesses. A great dose of humor, with which Teffi's emigration stories are saturated, not only does not deprive them of tragic overtones but actually strengthens them.

**Keywords:** Teffi, tragism, emigration, France, humor



**Елена Куварова**

*Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара*

## **ПРОБЛЕМЫ ЭСТЕТИКИ СЛОВЕСНОГО ТВОРЧЕСТВА В ЭПИСТОЛЯРИИ А. М. РЕМИЗОВА**

### **PROBLEMY ESTETYKI TWÓRCZOŚCI SŁOWNEJ W EPISTOLOGRAFII A. M. REMIZOWA**

**Ключевые слова:** А. М. Ремизов, письмо, эпистолярный, окказионализм, обращение

Эпистолярное наследие писателей привлекает внимание исследователей их творчества как ценный источник сведений об этических, эстетических, социально-политических взглядах авторов писем. Письма традиционно рассматриваются как документ исторического и биографического характера, как ценное творческое дополнение к художественным произведениям писателя. В работе, посвящённой изучению связи эпистолярная русских писателей с литературным процессом XVIII века, Г. П. Макогоненко отмечал, что письма содержат драгоценные подробности жизни их авторов, их горести и радости, их мысли о жизни и искусстве и в силу этого «раскрывают личность писателя во всей её сложности, противоречивости и неповторимости»<sup>1</sup>. Внимание учёных к эпистолярному творчеству писателей связано и с тем, что их письма дают представление о процессе формирования индивидуального стиля, поскольку зачастую погружение в эпистолярику является той творческой лабораторией, в которой, как не раз было отмечено в филологических изысканиях<sup>2</sup>, писатель оттачивает своё мастерство. Не являются в этом плане исключением и письма русского писателя Алексея Михайловича Ремизова (1877–1957).

---

<sup>1</sup> Г. П. Макогоненко, *Письма русских писателей XVIII в. и литературный процесс*, [в:] *Письма русских писателей XVIII в.*, Ленинград 1980, с. 3.

<sup>2</sup> Н. Л. Степанов, *Поэты и прозаики*, Москва 1966, с. 67–69.

Жизнь и творчество А. М. Ремизова стали предметом научного изучения сравнительно недавно. Причины этого – и отрицательное отношение советской власти к писателям-эмигрантам, и трудности восприятия произведений писателя, чей творческий метод литературоведы характеризуют по-разному: модернизм<sup>3</sup>, неореализм<sup>4</sup>, магический реализм<sup>5</sup>. А. Синявский видит истоки стилистики прозы А. М. Ремизова в блоковском символизме<sup>6</sup>. Исследователи творчества Ремизова называют такие особенности его стиля, как автобиографичность, мозаичность, ирония и самоирония в изображении и оценке событий, синтез документального и вымышленного<sup>7</sup>, фольклорность, склонность к игре со словом<sup>8</sup>. Т. В. Цивьян отмечает языковое новаторство Ремизова, которое заключается в том, что он вводит в письменную речь синтаксический строй устной разговорной речи, расширяет границы языка «за счет отхода от нормативной грамматики и включения нового лексического слоя (архаичной, разговорной, иноязычной лексики)»<sup>9</sup>. М. Цветаева назвала А. М. Ремизова «живой сокровищницей русской души и речи»<sup>10</sup>, а пополнялась эта сокровищница богатствами самых разных пластов русского языка. *Толковый словарь живого великорусского языка* Владимира Ивановича Даля был настольной книгой писателя, и найденное в этой книге необычное народное слово могло привести его в восхищение. В одном из своих писем он делится этим чувством: «А какое я слово нашёл: «припертень» – посмотрите у Даля. (Человек от которого нет никому покоя?)»<sup>11</sup>.

<sup>3</sup> Е. В. Талалаева, «Жизнь кувырком»: Алексей Ремизов, [online], <http://конференция.com.ua/pages/view/800>, [22.05.2017].

<sup>4</sup> Т. Т. Давыдова, *Русский неореализм. Идеология, поэтика, творческая эволюция*, Москва 2011, с. 67–75.

<sup>5</sup> Е. Р. Обатнина, *А. М. Ремизов: личность и творческие практики писателя*, Москва 2008, с. 15–19.

<sup>6</sup> А. Синявский, *Литературная маска Алексея Ремизова*, [в:] А. Д. Синявский, *Литературный процесс в России*, Москва 2003, с. 300.

<sup>7</sup> В. А. Чалмаев, *Лицом к лицу с историей*, [в:] А. М. Ремизов, *Взвихренная Русь*, Москва 1990, с. 6–25.

<sup>8</sup> А. Синявский, *Литературная маска Алексея Ремизова*, [в:] А. Д. Синявский, *Литературный процесс в России*, Москва 2003, с. 303, 311.

<sup>9</sup> Т. Цивьян, *К стратегии сохранения русского языка в диаспоре: «Случай Ремизова»*, [в:] *Блоковский сборник, Вып. 13, Русская культура XX века: Метрополия и диаспора*, Тарту 1996, с. 113.

<sup>10</sup> М. Цветаева, *Собрание сочинений в 7 т. Т. 4*, Москва 1994, с. 619.

<sup>11</sup> Н. Кодрянская, *Ремизов в своих письмах*, Париж 1977, с. 211. Здесь и далее в цитатах сохраняется орфография и пунктуация источника.

Вопрос о творческом методе А. М. Ремизова является дискуссионным, и, не претендуя на его решение (задача, превосходящая по своим масштабам объём статьи), мы попытаемся проанализировать, как отразились эстетические принципы писателя в высказываниях, содержащихся в письмах, адресованных его биографу и другу Наталье Владимировне Кодрянской. Писательница Н. Кодрянская, считавшая себя ученицей и последовательницей Ремизова, оказывала своему учителю материальную поддержку в трудные послевоенные годы эмигрантского одиночества и – что ещё важнее – была близка ему по духу и по характеру таланта, который он открыл в ней, читая и редактируя написанные ею сказки, и о котором писал: «...по правде вам скажу, никто так не чувствует этот странный сказочный мир – из писателей. Я только в вас встретил. Надо его развивать, пробуждая в себе. Нарушение нашей “реальности” это музыка»<sup>12</sup>. Письма Ремизова Наталье Кодрянской, помимо рассказов о повседневных делах и трудностях быта стареющего, практически ослепшего, нуждающегося в помощи человека, содержат и практические советы начинающей писательнице, и анализ написанных ею произведений, и изложение собственных творческих планов, и размышления о поиске нужного слова, а в связи с этим – исследование выразительных возможностей русского языка.

Истоки литературного творчества для Ремизова – в человеческом страдании, в горе, которое ищет возможность избыть себя. Не раз в своих письмах он возвращался к мысли о том, что человек, не способный к страданию, – страшное существо. В поисках способа преодолеть тоску, охватившую его корреспондентку после смерти матери, Ремизов возвращается в воспоминаниях к событиям собственной жизни и рассказывает о том, как некогда его жена начала записывать для себя, ничего не сочиняя, то, что тревожило её, а в результате получилась книга. И хотя литературную форму этим запискам придал именно Ремизов, он считал форму вторичной, лишь дополняющей непосредственное выражение мыслей и чувств: «Литературная форма – это вопрос дела и не обязательно. <...> “Литературное” – в углублении и связи, догадках и разрешении»<sup>13</sup>. Конечно, отмечает далее писатель, без литературной обработки книга не получилась бы, но её бы не было и без записок,

---

<sup>12</sup> Там же, с. 51–52.

<sup>13</sup> Там же, с. 64.

запечатлевших непосредственные жизненные впечатления автора. Искусство, таким образом, вырастает из жизни, а придать чувствам литературную форму – значит, по Ремизову, «окристаллизовать» их.

Безусловно, невозможно было бы упрекнуть писателя в пренебрежении формой: во многих письмах отображен процесс его работы над своими произведениями, включающий тщательную многократную переделку текстов. Тем не менее, Ремизов не раз выражает неудовлетворённость результатом своего труда – например, в письме от 13.08.1950 г.: «Всё ещё четвертую Мелюзину отделяваю – слово за словом, а не звучит. Чтобы что-то написать, надо: непрерывность, упорство и молчание. Всё есть и никто не прерывает. А что толку? Нет ни пудры, ни духов, ни красок – одна лощёная кость»<sup>14</sup>. Внешняя гладкость, лоск, отделанность текста для писателя – признак не искусства, а ремесла, выхолащивающего из произведения жизнь, многообразие её цветов, звуков и запахов. Тезис же о связи искусства и жизни отлит у Ремизова в ёмкую афористичную форму: «Искусством не живут, искусство живо только жизнью»<sup>15</sup>. И в письме от 5.09.1950 г. – вновь противопоставление ремесла и искусства, неотделимого от жизни: «Продолжаю моё ремесло, но искусства не чувствую: моё искусство растёт из жизни»<sup>16</sup>.

Сколько бы ни спорили филологи о принадлежности Ремизова к тому или иному литературному течению, нельзя обойти вниманием того, как он сам определял своё место на пёстрой палитре художественных направлений XX века: «Я “вербалист” не в средневековом употреблении, а в широком»<sup>17</sup>. Слово для Ремизова – не просто средство, инструмент писательского творчества, оно представляет собой высшую ценность, а поиск точного, уместного, образного слова составляет одну из главных задач писателя, на которого возложена миссия сохранения и приумножения богатств русского языка. Ремизов подчеркивал: «...всякая работа над словом на пользу русской речи», – а о себе писал, что в душе его есть «вызов создать свой мир и представить этот мир словом»<sup>18</sup>.

Слово для Ремизова существует прежде всего в его звуковой оболочке, а восприятие звучания слова необходимо для его понимания. В

---

<sup>14</sup> Там же, с. 167.

<sup>15</sup> Там же, с. 166.

<sup>16</sup> Там же, с. 170.

<sup>17</sup> Там же, с. 160.

<sup>18</sup> Там же, с. 131, 133.



письме от 20.02.1948 г. Ремизов рассказывает о чтении по вечерам русских грамот XVI–XVII вв. и подчёркивает: «Читаю в-слух и вникать и для произношения»<sup>19</sup>. Чтение написанного или печатного текста обязательно предполагает преобразование зрительного образа слова в его акустический образ, только так слово оживает, и о связи всех органов чувств в этом процессе сам писатель рассказывает:

А у меня и глаз, и губы, и ухо: переговаривая, слушаю, следя. А кроме того «перспектива» - память кто и как выражался до нас. Для большинства “слово” только знак – в воздухе, на воде, на песке – можно стереть и сдунуть. Для меня – живое. Таким я родился. Словом меня можно поднять, но и убить<sup>20</sup>.

Получая от Натальи Кодрянской рукописи её сказок для прочтения, Ремизов не раз подчёркивал, что предпочитает печатный текст написанному от руки, а мотивировал такое предпочтение опять же тем, что печатный текст легче воспринимается в звуковом его облике: «Мне всё ваше нравится. По печатному вижу (вернее слышу) отчётливее»<sup>21</sup>. Более того, писатель рекомендовал своей «литературной внучке», как он сам называл Наталью Владимировну, при работе над текстом произносить его вслух и делать правку с учётом звучания фразы: «Каждую фразу – в черновике запись в общих принятых выражениях – проговорите себе и услышите, как звучит она по-другому. Всё это я по себе знаю, в этом моя отделка моего»<sup>22</sup>. И в другом письме: «Неприменно надо, написав, читать себе вслух»<sup>23</sup>.

Сказку Ремизов воспринимал не просто как развлекательное детское чтение, а как серьёзный, к тому же очень древний литературный жанр, поэтому он советовал Н. Кодрянской не выделять особо в печати сказки для детей, а публиковать их все подряд, как он и сам это делал, в расчёте на то, что выбрать тексты, подходящие для детского чтения, смогут воспитатели. При этом Ремизов видел в творчестве Н. Кодрянской продолжение литературной традиции, корни которой можно усмотреть в древнеиндийских сказках, написанных на санскрите, затем переведённых

---

<sup>19</sup> Там же, с. 87.

<sup>20</sup> Там же, с. 114.

<sup>21</sup> Там же, с. 101.

<sup>22</sup> Там же, с. 206.

<sup>23</sup> Там же, с. 51.

на персидский, арабский и греческий языки, – традиции, которая позже через Лафонтена и Ивана Андреевича Крылова была усвоена русской литературой. Но даже при такой многовековой истории, которую имеет этот жанр, сказки, созданные уже в XX веке, сохраняют связь с устно-литературной традицией, со словом звучащим, и задача современного сказочника, по Ремизову, – передать музыку этого звучащего слова:

Эти сказки – голос тысячелетий, мудрость вековая. Я только своим голосом подымаю их музыку. Их и читать надо по-другому: *раздумчиво* и передавая звучание (“интонацию“) действующих лиц. Что бы писать по материалам надо ухо и глаз или будет только пересказ бледный и глухой. Сказки Гримов по материалам – с записи<sup>24</sup>.

Не только сказки, но и вся литература, традиционно интерпретируемая как письменное словесное творчество, для Ремизова неотделима от слова сказанного, произнесённого и услышанного:

Ведь только сказанное существует, живёт. Без слова прозябание. Искусство слова – дело писателей. Дело писателя оголосить немую жизнь – немое. Голосом леса, голосом поля, говорить голосом звёзд и человека. Жизнь выражается не глазами – по голосу узнаётся жизнь<sup>25</sup>.

Прожив многие годы в эмиграции, в чужой языковой стихии, А. М. Ремизов остро чувствовал опасность отрыва от живой русской речи, влекущего за собой обеднение словарного запаса, или, по его выражению, «понижение словесного уровня»<sup>26</sup>, недопустимое для писателя. Об этой опасности он неоднократно в письмах предупреждал и Н. Кодрянку после её переезда в Америку и настойчиво советовал, чтобы оживить словесную память, «собирать слова», читать русские летописи, в частности *Повесть временных лет*, а также *Петровские повести* XVIII в., *В лесах* и *На горах* Павла Ивановича Мельникова-Печерского, причём читать медленно, а ещё лучше – вслух, при этом «входить в самую гущу склада живой речи»<sup>27</sup>. И, конечно же, выбор рекомендованных для чтения текстов далеко не случаен, он продиктован эстетическими принципами

---

<sup>24</sup> Там же, с. 177.

<sup>25</sup> Там же, с. 173.

<sup>26</sup> Там же, с. 261.

<sup>27</sup> Там же, с. 262.

самого Ремизова, который видел истоки стихии русского языка в приказной речи XVI–XVII вв., в древнерусской литературе, в особенностях живой народной речи, зафиксированных Словарём В. И. Даля. Начиная с XVII–XVIII вв. писатели, по его мнению, стали ориентироваться на образцы западноевропейской литературы, привнося в русскую речь несвойственный ей синтаксический строй и чуждую духу русского языка заимствованную лексику, искажая тем самым её естественный лад. Этим разрывом с традицией, по мнению Ремизова, предопределён был драматизм судьбы русской литературы:

И еще – к судьбе русской литературы – Аввакума, заговорившего на природном русском языке сожгли и в то же самое время возвеличили до звания первого писателя Симеона Полоцкого: писал вирши на “невозможном” языке, искажая русский лад, русские ударения. С этого Симеона Полоцкого (XVII в.) и пошло все литературное разорение, увенчанное Великим Муфтием<sup>28</sup>.

Разумеется, А. М. Ремизов был далёк от того, чтобы настаивать на возвращении к архаичным языковым формам, и пояснял свою позицию, состоящую не в том, чтобы бездумно копировать устаревшие речевые образцы, а в том, чтобы уловить тенденции естественного развития языка и следовать им в словесном творчестве:

Я никогда не был копиистом, нигде не говорил, что пишу и все писали б, как в XVI–XVII вв., я повторял и повторяю, что русским надо следовать в направлении природных ладов, выраженных отчетливо в приказной речи XVI–XVII и на этой словесной земле создавать<sup>29</sup>.

В своих письмах А. М. Ремизов предостерегал младшую коллегу по писательскому цеху от использования различных клише, речевых штампов, а особенно – от клише русских переводов с иностранного, к которым он относил, например, обращение *достопочтенный*<sup>30</sup>. При любой возможности выбора слова Ремизов отдавал предпочтение лексике исконно русской перед словами заимствованными, даже перед давно усвоенными русским языком старославянизмами. Так, он объяснял название одного из своих

---

<sup>28</sup> Там же, с. 86.

<sup>29</sup> Там же, с. 231.

<sup>30</sup> Там же, с. 256.

произведений *Плачущая канава*: «Слово “плачущий” русская форма, церковно-славянское будет плачущая. От слова “плач”, “плакун”»<sup>31</sup>. Глубокое знание русской литературы сочеталось у Ремизова с доскональным знанием истории русского языка. Он был, по его собственному выражению, «очень памятливым на слова», раз встреченное в тексте слово запечатлевалось в его сознании, а отсюда – очень точные замечания, сделанные Ремизовым в письмах, например, по поводу литературно-критических статей о языковом новаторстве Константина Дмитриевича Бальмонта:

О словах с окончанием “ость” напишу отдельно, скажу только, все они не вчерашнего дня, не Бальмонт сложил, а известны с XVIII века для обозначения отвлеченных понятий и качества, напр. “добротность”, “проницательность”, “веселость”, “прозрачность”, “непокорность”<sup>32</sup>.

Привязанность к древним формам русского языка сочеталась в языке А. М. Ремизова (и это проявляется как в его художественных произведениях, так и в эпистолярной) со стремлением к обновлению языковых средств. Писатель не только широко включал в свои художественные произведения лексику самых разных пластов, но и сам создавал новые слова, которые начинали свою жизнь в его прозе. Иногда эти слова становились средством описания целого вымышленного мира, каким был, например, *Обезвелволпал*, неоднократно упоминаемый в письмах. Алексей Михайлович придумал шуточное «тайное общество» Обезьянья Великая и Вольная Палата (Обезвелволпал). Это была своеобразная игра для детей и взрослых. Основателями придуманной страны были фантастические обезьяны, принимавшие в свои ряды только добрых, талантливых и веселых людей. Возглавлял общество невидимый царь обезьяний Асыка, а всеми делами управлял бессменный канцеляриус Ремизов. Для воссоздания реалий этого мира использовались опять же придуманные Ремизовым слова *ахру* (огонь), *кукха* (влага), *гошку* (еда) и др.

Текстовым пространством, где продолжались ремизовские эксперименты со словом, были его письма. Как показала Е. Н. Ремчукова, эпистолярный текст, в силу его промежуточного положения между разговорной и книжной речью, является уникальным материалом для лингвиста. Письмо человека, творчески ориентированного, – особый тип дискурса, где в

<sup>31</sup> Там же, с. 221.

<sup>32</sup> Там же, с. 230.

полной мере проявляется способность личности к речетворчеству<sup>33</sup>. Эта способность реализована и в письмах Ремизова множеством индивидуально-авторских неологизмов. Употребляя окказиональные слова, Ремизов нередко сам пояснял их значение и иллюстрировал возможности употребления – так, например: «Если у кого много котов в доме, можно сказать: “**котва́**” – “**котву́** развели” или “сколько у них **котвы́**”»<sup>34</sup>. Свою же писательскую задачу Ремизов видел в том, чтобы уйти от искусственной литературности, книжности и найти примитивные (наивные) слова. Он пояснял: «Наивные – это совсем не стертые» – и сетовал: «Очень я отравлен книгами»<sup>35</sup>. Найти для обозначения того или иного объекта действительности новое слово, чтобы оно стало не просто условным ярлыком, связь которого с обозначаемым в процессе употребления стёрлась в памяти людей и уже не ощущается говорящими, а определением вещи, подчёркивающим своей внутренней формой её сущностные свойства, – вот в чём заключается, по Ремизову, подлинное творчество, «творчество в именах – определении вещей»<sup>36</sup>. Этот эстетический принцип Ремизов не только декларирует в своих письмах, но и реализует в них, создавая и широко используя окказиональные слова.

Окказионализмы в эпистолярной А. М. Ремизова выполняют номинативную функцию, т. е., по определению Е. А. Земской, дают «имя тому или иному явлению действительности, необходимому для данного акта коммуникации»<sup>37</sup>. Значение таких слов сам писатель, как правило, так или иначе поясняет в тексте, например: «Три **Наречницы**, на севере их зовут Норны, древние Мойры нарекают – мерят человеку его сказочную долю»; «От “чары”: пронизанное чарами пространство – **Чарома**. “Он вышел, весь охваченный чаромой”. Это для примитива»<sup>38</sup>.

Есть в письмах Ремизова примеры конструктивного словообразования, при котором производное слово передаёт содержание целой синтаксической конструкции, например: «И потом, в годы нашего **пропада**, вдруг вспомнит и неизменно, с сердечной теплотой, произнесет Ваше имя»<sup>39</sup> (ср.: в годы, когда мы пропадали). Или: «Я ночью проснусь от **хлыва**

<sup>33</sup> Е. Н. Ремчукова, *Креативный потенциал русской грамматики*, Москва 2005, с. 88.

<sup>34</sup> Н. Кодрянская, *Ремизов в своих письмах*, Париж 1977, с. 90.

<sup>35</sup> Там же, с. 87.

<sup>36</sup> Там же, с. 297.

<sup>37</sup> Е. А. Земская, М. В. Китайгородская, Е. Н. Ширяев, *Русская разговорная речь. Общие вопросы. Словообразование. Синтаксис*, Москва 1981, с. 85.

<sup>38</sup> Н. Кодрянская, *Ремизов в своих письмах*, Париж 1977, с. 153, 88.

<sup>39</sup> Там же, с. 82.

этого чувства и с Глобусным-человечком вместе идем»<sup>40</sup> ср.: от того, что нахлынуло это чувство). Эту же функцию выполняют отглагольные имена существительные, образованные безаффиксным способом: *попуга* (от *попугать*), *защёлк* (от *защёлкнуть*), *плав* (от *плавать*), *пуг* (от *пугать*), *чавка* (от *чавкать*) и др.

Компрессивная функция словообразования реализована универбами – синонимами неоднословной номинации предмета, как правило, не имеющей лексемы-эквивалента: «Емельянов заходил в **непромокабле**, – куда там гулять!»<sup>41</sup> (непромокабель – непромокаемый плащ). В другом же письме вместо словосочетания «время перед сном» употреблено окказиональное существительное *предсонье*: «Мое **предсонье** – всегда о чем-нибудь думаю, думы переходят в образы, а образы дорога в сноведение»<sup>42</sup>.

Наиболее широко, пожалуй, представлена у Ремизова сфера экспрессивного словообразования. Эмоционально-экспрессивную функцию выполняет множество разных прозвищ-окказионализмов, употреблённых писателем в качестве обращения к Н. В. Кодрянской в составе вокативных конструкций, таких, например: «Дорогая моя **медведуня пыхуня кукуня** Наталья Владимировна»; «Дорогая моя **обрадуня и светуня** Наталья Владимировна»; «Дорогая моя **заботуня-забытуня** Наталья Владимировна»<sup>43</sup>. С помощью суффикса *-ун’-/-ун’j-* образованы и другие ласковые прозвища, функционирующие в подобных конструкциях: *пытунья*, *голубуня*, *иверюня*, *кукуня-квакуня*, *снегуня*, *латуня*, *стрекозуня*, *летуня*, *лесуня*, *пугуня*, *гугуня*, *детуня*, *воркотуня*, *ладуня-бубуня*, *скрытуня*, *озябуня*, *веснуня*, *торопуня*, *копуня-кипуня*, *впопыхуня*, *горюня*, *цветуня*, *кукуня-баюня*, *пльвуня-глобуня*, *лала-туня*, *якуня* и т. п. Часть этих прозвищ имеет затемнённую, неясную мотивацию, мотивированность других довольно прозрачна, тем не менее все они связаны с непринуждённостью отношений между участниками переписки, выражают тёплое, отечески нежное чувство А. М. Ремизова к Наталье Кодрянской.

В эпистолярии А. М. Ремизова много индивидуально-авторских неологизмов – глаголов, образованных разными способами: префиксальным

<sup>40</sup> Там же, с. 259.

<sup>41</sup> Там же, с. 168

<sup>42</sup> Там же, с. 141.

<sup>43</sup> Там же, с. 303, 312, 335.

(доискрылось, вглотнул, оволховать), суффиксальным (фильмовали, перелётывать), префиксально-суффиксальным (напархивает, иссвечает, взбедывает, выкаблукивали, оголосить, взвихряет), префиксально-постфиксальным (исчувствуется), префиксально-суффиксально-постфиксальным (оогнился, омашиниться, осурьёзился). Присоединение к глагольным основам самых разных префиксов порождает особую экспрессивность производных авторских новообразований. Несмотря на то, что в русском языке есть, например, глагол *углубить* – ‘сделать глубже’, Ремизов создаёт своё производное *изглубить*, где префикс *из-* выражает значение интенсивности действия, которое можно сформулировать примерно так: ‘сделать глубже, насколько это возможно’. Именно такой видел свою задачу Ремизов, работая над циклом очерков о Николае Васильевиче Гоголе, в которых он предложил свою реинтерпретацию классика русской литературы и ставших уже хрестоматийными художественных образов, попутно иллюстрируя «Мёртвые души», и писал об этом: «Моя задача, так оно само выходит, **изглубить** Гоголя, не повторяя никаких учебников»<sup>44</sup>.

Свобода в образовании окказионализмов, чётко членящихся на морфемы, из значений которых конструируется семантика производного слова, открывает ещё один аспект ремизовского отношения к словам. Даже в самом обычном узуальном слове Ремизов видел не столько готовую номинативную единицу, сколько легко членимую на морфемы конструкцию. Такое восприятие слов он нередко передавал в письмах графически, отделяя приставку дефисом (иногда – пробелом) и тем самым «оживляя» внутреннюю форму слова. В таком написании встречаются в его письмах наречия *в-черне*, *в-правду*, *во-всю*, *в-слух*, *не с-проста*, *с-дуру* и др. Написанное через дефис прилагательное в словосочетании *белорусский человек* изменяет словообразовательную мотивацию (через дефис пишут прилагательные, образованные от словосочетаний с сочинительной связью: *белый и русский*) и вследствие этого приобретает новые семантические оттенки. Написание через дефис заимствованных и уже хорошо освоенных русским языком слов *блок-нот*, *натюр-морт* содержит отсылку к морфемному членению соответствующих слов в языке-источнике, а через неё – то же воскрешение внутренней формы слов, отсутствующей, как правило у слов иноязычных.

---

<sup>44</sup> Там же, с. 219.

В некоторых письмах Ремизов описывает процесс создания нового слова. Оно может возникнуть случайно, в результате опечатки или описки, а затем получает новое осмысление, ассоциируется – формально и по смыслу – с другими словами, утрачивая связь со словом, которое оказалось, так сказать, прототипом для окказионализма: «Сейчас заметил, как у меня выпадают буквы: вместо «индейцы» – «идейцы», и я подумал: может быть, это использовать, ведь получается другой образ»<sup>45</sup>. Ещё одно наблюдение, сделанное писателем при чтении уже опубликованной книги: «В “Подстриженными глазами” есть хорошая опечатка на стр. 203: у меня: “моя живучая непокорность” а в книге читаю: “моя живущая покорность”»<sup>46</sup>. Редкие, малоупотребительные, диалектные слова дают толчок фантазии писателя, и он создаёт окказионализм по аналогии, тут же объясняя этот механизм: «В России кошачий мех называется печелазовый (кошка лазает на печку), а собачий, стало быть, **лайальный**»<sup>47</sup>.

Новые слова у Ремизова возникают и в результате переосмысления уже существующих в языке слов. Так, слову *горящий* – причастию от глагола *гореть* – автор приписывает новую внутреннюю форму, изменяя словообразовательную мотивацию: «Память только и может жить в **горящем** (от “горя”», – и в сущности создаёт омоним с совершенно другим значением: ‘переживающий горе, наполненный горем’, а затем продолжает использовать словообразовательные потенции существительного *горе* в окказиональном прилагательном: «**Безгорный** человек – жуткое существо»<sup>48</sup>.

Основой словотворчества у Ремизова иногда становится игра с грамматическими категориями. В письме от 5.09.1950 г. он обращается к Н. Кодрянской: «Дорогой мой золотая **луча** Наталья Владимировна!», – образуя существительное женского рода *луча* от узуального производящего слова *луч*, – а далее в этом же письме так обосновывает возможность варьирования означаемого: «Для Вашей словарной памяти: Путь моя и мой путь, пламень моя и мой пламень, луч мой и моя луча»<sup>49</sup>. А в другом письме (более года спустя) автор продолжает игру со словом

---

<sup>45</sup> Там же, с. 50.

<sup>46</sup> Там же, с. 191.

<sup>47</sup> Там же, с. 129.

<sup>48</sup> Там же, с. 53.

<sup>49</sup> Там же, с. 170.



луча, создавая от него новые производные – глаголы: «Дорогая моя кукуня, чувствую, как вас надо **облۇчать** и как бы я **вЫлучил** вас»<sup>50</sup>.

Рефлексивному осмыслению в эпистолярной А. М. Ремизова подвергается не только выбор лексики, но и те аспекты словесного творчества, которые связаны с синтаксисом, причём подчёркивается приоритетная значимость этой стороны языка для художественной литературы: «А главное для литературы – словестная конструкция: построение фраз»<sup>51</sup>. Построение фразы, по Ремизову, требует математической точности, при этом каждое слово должно занять строго определённое, единственно для него возможное место, в связи с чем и возникает сравнение литературы, с одной стороны, с музыкой, с другой – с математикой:

И мне ли не знать, что музыка как и литературное произведение – “математика”. И вы это хорошо знаете по себе и что такое переброска слов, как не алгебраическое решение уравнений. И только это наше русское несчастье не понимают и в России и в Париже<sup>52</sup>.

Как уже было отмечено выше, исследователями творчества Ремизова установлено, что он вводил в письменную речь синтаксический строй устной речи, и письма свидетельствуют о том, что делал он это, сознательно приближая книжную речь к разговорной, на которую рекомендовал ориентироваться при письме:

... Вы любите “что” махрит фразу, а по мне фраза должна быть вылита. Проверить легко стоит только перевести книжное со “что” на разговорное. Мы говорим лучше, чем пишется.

Я знаю вам холодно  
(так скажете)

Я знаю, что вам холодно  
(а так напишете)

И даже в сравнении можно опустить “что”.

Эти самодовольные верхогляды что разваренные бобы ... верхогляды – разваренные бобы...<sup>53</sup>.

Очевидно, что сформулированный Ремизовым принцип реализован уже в приведенной цитате: первое предложение в ней включает типично

---

<sup>50</sup> Там же, с. 207.

<sup>51</sup> Там же, с. 79.

<sup>52</sup> Там же, с. 193.

<sup>53</sup> Там же, с. 262.

разговорную синтаксическую конструкцию с двумя предикативными центрами и наложением частей, далее эллиптический пропуск определяемого существительного при определении *книжное*. И такая ориентация на разговорный синтаксис для Ремизова не стилизация или небрежность, а способ построения «вылитой», цельной, отшлифованной фразы. Эта ориентация и в целом, и в частности воплощается в эпистолярных текстах писателя, что можно увидеть даже в случайной выборке цитат из его писем: «Я думал придется заночевать под деревом» (пропущен союз *что*); «Я так вижу вас ясно сквозь» (эллипсис имени существительного после предлога *сквозь*); «Из моего сна и долго смотрим – до белых глаз» (эллиптический пропуск глагола, управляющего дополнением *из сна*); «Обещал заехать сказать мне, что сказала Гончарова» (двойной глагол-предикат *заехать сказать*); «Ися понял, по банкам ходить не ваше» (пропущен союз *что*); «Французам, я слышу от многих, по душе мое предисловие» (бессоюзная подчинительная конструкция) и мн. др.<sup>54</sup>.

Таким образом, в своих письмах А. М. Ремизов сформулировал целый ряд принципов словесного творчества, которые были реализованы им как в эпистолярных, так и в художественных текстах. Эти принципы касаются в первую очередь отбора лексики и построения фразы в письменной речи. Писатель должен, по мнению Ремизова, уловить природный лад русской речи, тенденции её развития, заложенные в образцах литературы допетровской эпохи, и, следуя в русле этих тенденций, развивать язык. Провозглашая приоритет звучащего слова, в синтаксисе письменной речи Ремизов рекомендовал ориентироваться на устную разговорную речь. Что касается выбора слов, писатель отдавал безусловное предпочтение лексике исконно русской, настаивая на том, чтобы избежать неоправданных заимствований и клише по иноязычным образцам. Следование традиции сочеталось в речи А. М. Ремизова с языковым новаторством, которое проявлялось прежде всего в словотворчестве, позволявшем выйти за рамки того лексического арсенала, который предоставлен в наше распоряжение языком. Письма Ремизова стали настоящей лабораторией слова, где он искал и находил новые, «не стёртые» (по его же выражению) слова, апробировал способы их создания, демонстрируя безграничные возможности русского языка передавать новые смыслы и образы и

---

<sup>54</sup> Там же, с. 319–326.

создавать новые, порой неожиданные и в силу этого особенно выразительные лексемы на базе существующих словообразовательных средств.

### Библиография:

1. Давыдова Т. Т., *Русский неореализм. Идеология, поэтика, творческая эволюция*, Москва 2011, с. 321.
2. Земская Е. А., Китайгородская М. В., Ширяев Е. Н., *Русская разговорная речь. Общие вопросы. Словообразование. Синтаксис*, Москва 1981, с. 276.
3. Кодрянская Н., *Ремизов в своих письмах*, Париж 1977, с. 418.
4. Макогоненко Г. П., *Письма русских писателей XVIII в. и литературный процесс*, [в:] *Письма русских писателей XVIII в.*, Ленинград 1980, с. 3–41.
5. Обатнина Е. Р., *А. М. Ремизов: личность и творческие практики писателя*, Москва 2008, с. 296.
6. Ремчукова Е. Н., *Креативный потенциал русской грамматики*, Москва 2005, с. 329.
7. Синявский А., *Литературная маска Алексея Ремизова*, [в:] А. Д. Синявский, *Литературный процесс в России*, Москва 2003, с. 299–313.
8. Степанов Н. Л., *Поэты и прозаики*, Москва 1966, с. 360.
9. Талалаева Е. В., «Жизнь кувырко»: Алексей Ремизов, [online], <http://конференция.com.ua/pages/view/800>, [22.05.2017].
10. Цветаева М., *Собрание сочинений в 7 т. Т. 4. Воспоминания о современниках. Дневниковая проза*, Москва 1994, с. 688.
11. Цивьян Т., *К стратегии сохранения русского языка в диаспоре: «Случай Ремизова»*, [в:] *Блоковский сборник, Вып. 13, Русская культура XX века: Метрополия и диаспора*, Тарту 1996, с. 110–127.
12. Чалмаев В. А., *Лицом к лицу с историей*, [в:] А. М. Ремизов, *Взвихренная Русь*, Москва 1990, с. 3–28.

## PROBLEMS OF AESTHETICS OF WORDY CREATIVE WORK IN AL. REMIZOV'S LETTERS

### Summary

The article is devoted to the analysis of the problems of aesthetics of wordy creative work as they are reflected in Al. Remizov's letters. Some principles that touch the selection of vocabulary and construction of phrase in written speech are formulated by Al. Remizov. According to them, a writer must catch the natural tune of the Russian

speech, its progress trend set out in the literature of the XVI–XVII century and develop a language in this direction. Al. Remizov proclaimed priority of a nice-sounding word. In the syntax of the written speech he recommended to focus on the spoken colloquial language. With regard to the choice of words, the writer gave preference to indigenously Russian vocabulary, he recommended to avoid the use of foreign words. Following the tradition was combined in Al. Remizov's speech with a language innovation that showed up foremost in word creation. Formation of nonce-words allowed him to go beyond the lexical arsenal that is given at our disposal by the language. Al. Remizov's letters became the real laboratory of the word, where he sought and found new words, approved the methods of word-formation, demonstrated boundless possibilities of the Russian language to convey new meanings and images and create new expressive lexemes on the base of existent word-formation facilities.

**Keywords:** Al. Remizov, letter, epistolary text, nonce-word, address

**Martyna Sienkiewicz**

*Uniwersytet Warszawski*

***KORÓL, DAMA, WALET. СЮЖЕТООБРАЗУЮЩАЯ ИЗМЕНА  
В КОРРЕЛЯЦИИ С ДРУГИМИ КЛЮЧЕВЫМИ ДЛЯ  
РЕЦЕПЦИИ РОМАНА МОТИВАМИ***

***KRÓL, DAMA, WALET. FABUŁOTWÓRCZA ZDRADA  
W KORELACJI Z INNYMI KLUCZOWYMI  
DLA RECEPCJI POWIEŚCI MOTYWAMI***

**Ключевые слова:** измена, игра, театральность, зеркало, автоматизм

Творчество Владимира Набокова сложно вписать в конкретные рамки. Писатель создавал свои произведения не только на бумаге в качестве книг. Он придумывал к ним легенды в многочисленных интервью, письмах и предисловиях к тем же или очередным версиям (переводам) одной книги.

Можно назвать его автором-игроком, который самым разным образом пытается обмануть как обычного читателя, так и литературоведов. Набоков желал, чтобы люди читали его книги правильно, не «глotalи» их, а задумывались над написанным. По этой причине его произведения полны капканов и ловушек, которые должны активизировать бдительных, полноценных читателей.

Автор *Лолиты* отрицал почти все предположения о возможном влиянии на его творчество произведений другого писателя. Кроме того, он высмеивал также любителей фрейдовской литературной мысли и его раздражали все попытки исследовать его творения психоаналитическим образом. Тем не менее это не помешало писателю сделать мотив сна одним из ведущих в его творчестве. Набоков в своих высказываниях любил указывать неправдивые интерпретационные пути или наоборот, называть ложными верные ключи к пониманию данного произведения.

При всех усилиях этого знаменитого русского и американского писателя усложнить процесс рецепции произведения, исследователи вычислили много мотивов и тенденций, которые доминируют в его творчестве. Литературоведов заинтересовали, например, потусторонность, воспоминание, тень, двойничество или бабочки. Однако, можно выделить и другие, не менее важные, мотивы, которые выполняют важную роль во многих произведениях писателя. Один из таких элементов творчества Набокова – мотив измены.

Мотив измены появляется практически в каждом произведении писателя и выполняет разные функции (например, разоблачающая функция в *Отчаянии* и *Лолите*, сюжетообразующая функция в *Комере обскура* и др.). В настоящей работе нас интересует место этого явления в одном из русских романов Набокова, *Короле, даме, вале* в корреляции с другими ключевыми мотивами.

*Король, дама, валет* – это второй из романов Набокова. Идея создания произведения возникла в июле 1927 года во время отдыха на Поморской бухте, но только в январе 1928 года Сирин начал писать книгу. Первое ее издание было напечатано в сентябре того года, а вскоре после этого был выпущен перевод на немецкий язык.

Многие исследователи обращают внимание на влияние немецкой и французской литератур на это произведение<sup>1</sup>. В одном из интервью Набоков отрицает первые в пользу других: «То śmieszne! Mówi się o wpływie na mnie niemieckich pisarzy, których nie znam. Przecież w ogóle kiepsko czytam i mówię po niemiecku. Już prędzej można mówić o wpływach francuskich: uwielbiam Flauberta i Prousta»<sup>2</sup>. Набоков явно лукавит по поводу немецкого языка, так как перевод *Короля, дамы, вале* на немецкий язык авторизован им самим. Кроме того, в *Русских годах...* Б. Бойд пишет: «В предисловии к английскому изданию «Короля, дамы, вале» Набоков утверждает, что не знал «Американской трагедии» («этой нелепости»), когда работал над романом, но его часто подводила память, когда речь шла о датах и последовательности событий; кроме того, из воспоминаний Сергея Каплана об их занятиях следует, что уже к 1926

<sup>1</sup> См.: Е. Егорова, *Художественный мир Г. Флобера в романе В. В. Набокова «Король, дама, валет»*, «Вестник Башкирского университета», Уфа 2011, т. 16, №2, с.459-463.

<sup>2</sup> А. Siedych, *U W. W. Sirina*, „Poslednije nowosti” 1932, 3 XI 1932, s. cyt. za przedrukiem w: *Nabokow o Nabokowie i proczem*, s. 52, [w:] *Chwył metafizyczny. Vladimir Nabokov – estetyka z sankeją wyższej rzeczywistości*, Łódź 2011, s. 106.

году Набоков прекрасно знал роман Драйзера, опубликованный в 1925 году»<sup>3</sup>. Как упоминалось раньше, писатель был не очень благосклонен признавать чье-либо влияние на его собственное творчество.

Тем не менее мы замечаем совсем другую ветку, которая отсылает читателя к произведению русского писателя Н. Лескова. Сюжет анализированного нами произведения во многом похож на рассказ *Леди Макбет Мценского уезда*. Обе героини – жены торговцев, они влюбляются в молодых приказчиков и покушаются на жизнь своих мужей, вмешивая в эти планы своих любовников. Однако, использованная писателем схема измены и убийства супруга или супруги многократно встречается во всех мировых литературах, и мы сомневаемся, чтобы писатель мог указать на одну конкретную книгу, которая стала толчком для создания второго из его русских романов. Набоков пользуется этим сюжетом лишь как фоном для указания других блестящих приемов. Б. Бойд не считает самым удачным произведением *Короля, дамы, валета*<sup>4</sup>. Тем не менее, если посмотреть на эту книгу, как на часть чего-то большего, она набирает нового значения, а ее ценность увеличивается.

В книге указан краткий отрывок из жизни трех немцев, которые соединены друг с другом любовными отношениями. Читатель знакомится с героями в поезде. Они сидят в одном купе, но каждое из них погружено в собственный мир. Уже тогда мы можем заметить пропасть между ними. Коварная судьба, т.е. автор, разместила героев в одном тесном помещении, чтобы читатель мог изначально догадаться, что племянник, которому согласился помочь Курт Драйер, есть тот юноша, с которым они путешествуют вместе. Так как все три героя являются частью любовного треугольника, стоит присмотреться к ним поближе.

С Мартой знакомимся, увидев ее глазами Франца. Он восхищен ее внешним видом:

В купе, куда Франц вошел с безмолвным, низким поклоном, сидели только двое: чудесная, большеглазая дама и пожилой господин с подстриженными желтыми усами (...). Его спутники были обаятельны. Дама — в черном костюме, в черной шапочке с маленькой бриллиантовой ласточкой, лицо

<sup>3</sup> Б. Бойд, IV. «Король, дама, валет», [в:] *Владимир Набоков: русские годы*, [online], <http://flibusta.is/b/218544/read>, [02.02.2017].

<sup>4</sup> Там же.

серьезное, холодноватые глаза, легкая тень над губой и бархатно-белая шея в нежнейших поперечных бороздках на горле<sup>5</sup>.

Кроме того, Франц несколько раз замечает сходство Марты с мадонной (138, 147, 194), что только подчеркивает контраст между ее внешностью и характером. Героиня хладнокровно планирует убить своего мужа, а прекрасная улыбка, которая застыла на ее мертвом лице, выражала радость и уверенность в содеянном. Иногда Франц, прозревает на мгновение и образ Марты искажается. Тогда она ему кажется похожей на большую жабу:

В сознании у Франца кто-то совершенно посторонний мельком отметил, что она сейчас похожа на жабу. Но она двинула головой, — все стало опять душно, темно и неотразимо (258);

(...) быть может, насмешливо его жалеет, что вот, мол, юношу опутала, прилепила к себе стареющая женщина, — красивая, пожалуй, — а все-таки похожая на большую белую жабу (294).

В тексте многократно подчеркивается холод Марты. Его замечают и Франц, и муж. Очень двусмысленна фраза, которую выговаривает сама героиня: «По вечерам совсем даже холодно. Я люблю холод, но он меня не любит» (150). В конце холод убивает Марту, так как она умирает от пневмонии.

Очень интересному лингвостилистическому анализу поддает героев Ю. И. Алексеева в своей статье<sup>6</sup>. Исследовательница выделяет из романа ряд повторяющихся в тексте слов, которые она называет лексическими доминантами, словами-лейтмотивами, словами-детальями<sup>7</sup>. Эти слова характеризуют героев и дополняют их образ в произведении. Ю. И. Алексеева вычисляет ряд прилагательных, используемых автором, лучше других описывающих персонажей. Намечается антонимическая связь в характеристике двух мужских персонажей. Драйвер – здоровый и веселый,

<sup>5</sup> В. Набоков, *Король, дама, валет*, [в:] *Собрание сочинений русского периода в пяти томах*, Санкт-Петербург, т. 2, с. 134. В дальнейшем номера страниц будут указаны в скобках.

<sup>6</sup> Ю. Алексеева, *Лингвостилистический анализ деталей в романе В. Набокова «Король, дама, валет» (образы главных героев)*, «Вестник самарского университета. История, педагогика, филология» 2008, № 5.2, с. 32-36.

<sup>7</sup> Там же, с. 32.



Франц – потный и беспокойный. Главной деталью в образе Марты исследовательница считает ее улыбку, которая многократно упоминается в романе<sup>8</sup>.

Тем не менее, нам кажется, что доминантой, которая определяет героиню, является ее хищность, которая чаще всего выражается описанием ее оскаленных зубов:

(...) глядя искоса в окно, она зевнула, дрогнув напряженным языком в красной полутьме рта и блеснув зубами» (138); «(...) она улыбнулась, чуть обнажив резцы (...)» (140), «(...) Марта долго смотрелась в зеркальце, скаля зубы (...)» (141); «Марта рассмеялась, плотоядно обнажав зубы» (163); «Она, вместо ответа, скаля влажные зубы, медленно ущипнула его за щеку (197).

Любовник госпожи Драйер, Франц, отправился в Берлин, надеясь на помощь дяди (Курта Драйера) устроить его на работу и начать городскую жизнь вдали от провинциальной семьи. Поступки героя характеризует его близорукость. Уже в начале романа он сломал свои очки и блуждал по туманному городу. Франц живет в мире теней, размытых людей:

Он терялся, таял в этой смутности, а главное, никак не мог найти номера на домах. Он вспотел и ослаб. Наконец, завидя туманного прохожего, он подошел к нему, спросил, где пятый номер (146).

Фрагмент его второй встречи с Мартой, в которой он узнает женщину из поезда, погружен в тумане, создающим иллюзию сна:

Ему казалось потом, что в то утро он попал в смутный и неповторимый мир, существовавший один короткий воскресный день, мир, где все было нежно и невесомо, лучисто и неустойчиво. В этом сне могло случиться все, что угодно: так что и впрямь оказывается, что Франц в то утро, в отельной постели, не проснулся действительно, а только перешел в новую полосу сна. Марта в бесплотном сиянии его близорукости несколько не была похожа на вчерашнюю даму, которая позевывала, как тигрица. Зато мадоннообразное в ее облике, примеченное им вчера в полудремоте и снова утраченное, — теперь проявилось вполне, как будто и было ее сущностью, ее душой, которая теперь расцвела перед ним без примеси, без оболочки. Он не мог бы в точности сказать, — нравится ли ему эта туманная дама: близорукость целомудренна (147-148).

---

<sup>8</sup> Там же, с. 33.

На основе этой встречи строится вся иллюзорная любовь Франца к Марте, близорукость его зрения и нрава, а также незрелость, привязывают героя к его тете.

Мотив слепоты пробивается через весь роман. Марта ослеплена жадной убийства мужа и обладания его богатством. Драйер, несмотря всю свою сообразительность и смыслённость не замечает измены жены.

Важную роль в характеристике Франца исполняет его подчиненность. Драйеры, каждый в отдельности, воспринимают Франца как собственную игрушку, с которой можно сделать все, что угодно. Подчиненность племянника приводит в дальнейшем к мотивам игры и кукольного театра, которые дополняют мир измены в романе.

Мотив автоматизма, театральности и игры непосредственно связаны с мотивом измены. Франц и Марта представляют себе свой роман по-разному, однако, оба намерены следовать определенным схемам и тенденциям, которые уже давно выработаны человечеством. Марта считает, что ей уже давно пора завести любовника. Из-за его отсутствия она не полностью вписывается в общественные (в ее понимании) нормы. Она запланировала свою жизнь по пунктам, машинально достигая очередных точек: «Меж тем ей шел тридцать пятый год. Пора, пора. Постепенно она получила мужа, прекрасную виллу, старинное серебро, автомобиль, — теперь очередной подарок — Франц» (185).

Марта и Драйер относятся к Францу, как к новой игрушке и каждый хочет воспользоваться им по-своему. Драйер говорит прямо, что хочет поиграть с племянником (156), а Марта во время второй встречи думает: «Он ослеплен и смущен, он такой молоденький, — подумала она с презрением и нежностью. — Теплый податливый воск, из которого можно сделать все, что захочется». Мотив измены и игры дополняют друг друга, опять подчеркивая автоматизм представленного мира.

В книге машинальность Франца подчеркивается как минимум 9 раз. В купе, когда Франц спит, Марта смотрит на «мертвеца в очках» (140), герои проходят через его «мертвую ногу» (140, 141). Он напоминает куклу-марионетку, которую кукольник пока не привел в жизнь. Один фрагмент особенно подчеркивает автоматизм существования героя.

Ход его дня был машинальный. Утренний толчок будильника был как монета, падающая в автомат. Он вставал; вяло умывался; шел к станции подземной дороги; садился в некурящий вагон; читал все тот же рекламный

стишок в простенке, под ритм этого грубого хорея доезжал до нужной остановки; поднимался по каменным ступеням; шурился от солнца, от ряби анютиных глазок на огромной клумбе; пересекал улицу; в магазине он делал все, что полагается делать приказчику. Вернувшись тем же путем домой, он обычно находил у себя Марту и, опять-таки, делал все, что от него требовалось. В продолжение получаса, после ее ухода, он читал газету, — потому что газеты читать принято. Потом он отправлялся к Драйеру ужинать. За ужином он иногда рассказывал, что читал в газете, повторяя некоторые фразы слово в слово и странно путая факты. Около одиннадцати он уходил. Пешком добирался домой всегда по тем же панелям. Через четверть часа он уже раздевался. Потухал свет. Автомат останавливался, чтобы через восемь часов опять прийти в действие (260).

Но был магазин, где он, как веселая кукла, кланялся, вертелся; но были ночи, когда он, как мертвая кукла, лежал навзничь в постели, не зная, спит ли он или бодрствует; (...) (230).

Автоматизм Франца выражен сильнее, чем у других героев. Тем не менее машинальность и безжизненность характеризуют также Марту и Драйера:

Сам виноват, что пришлось прятаться... — сказала она и машинально поправила юбку, машинально заметив, что пассажир, появившийся в углу, — молодой человек в очках, — смотрит на голый шелк ее ног (135).

Кроме того, автоматизм мира подчеркивают прототипы двигающихся манекенов, в производство которых решил инвестировать Драйер.

Самым живучим из всех героев является Драйер. Он наделен автором жадной жизни и действия. Курт воспринимает жизнь как игру, ему нравится инсценировать, шокировать. Однако он относится к людям как к неподвижным предметам, что замечает его бывшая любовница: «Ты сажаешь человека на полочку и думаешь, что он будет так сидеть вечно, а он сваливается, — а ты и не замечаешь, — думаешь, что все продолжает сидеть» (245). В разговоре с Эрикой, неспособность Курта видеть то, что на самом деле происходит, подчеркивается несколько раз. Бывшая любовница уверена, что Марта изменяет мужу:

— Верна тебе? Держу пари, что изменяет. Ведь ты...  
Он рассмеялся:

— Ах, ты ее не знаешь. Я тебе говорю, — она холодна. Я себе не представляю, как она кого-либо — даже меня — по своей бы воле поцеловала.

— ...Ведь ты все тот же, — лепетала Эрика промеж его слов. — Я так и вижу, что ты делаешь со своей женой. Любишь и не замечаешь. Целуешь и не замечаешь. Ты всегда был легкомыслен, Курт, и в конце концов думал только о себе (244).

Несмотря на близорукость Франца и ослепление Марты земскими страстями, это Драйер является самым незрячим героем. Он так погружен в собственные представления о мире, что не замечает, каким он является на самом деле.

Курт претендует на роль постановщика, который способен играть со всеми окружающими по своей воле: «Но позволь же и мне поиграть, оставь мне племянника...» (156); «Когда посетитель ушел, Драйер несколько минут просидел неподвижно, глубоко заложив руки в карманы штанов. «Он не шарлатан, — подумал он, — или, по крайней мере, не знает, что шарлатан. Пожалуй, можно будет позабавиться» (190).

Театральность мира подчеркивает еще один герой – старик у которого Франц снимает квартиру. Автор при помощи этого персонажа указывает на иллюзорность представленного в книге мира и кукольный характер его героев. Старик считает себя знаменитым иллюзионистом и фокусником, Менетекелфаресом, способным «превращаться вечером, по выбору, либо в толстую лошадь, либо в девочку лет шести, в матроске» (195).

В одиннадцать старичок-хозяин беззвучно прошел по коридору. Он прислушался, посмотрел на дверь Франца и потом пошел назад к себе. Он отлично знал, что никакого Франца за дверью нет, что Франца он создал легким взмахом воображения, — но все же нужно было шутку довести до конца, — проверить, спит ли его случайный вымысел, не жжет ли он по ночам электричество. Этот долговязый вымысел в черепаховых очках уже порядком ему надоел, пора его уничтожить, сменить новым. Одним мановением мысли он это и устроил. Да будет это последнюю ночью вымышленного жильца. (...) Ибо он отлично знал, что весь мир — собственный его фокус, и что все эти люди — Франц, подруга Франца, шумный господин с собакой и даже его же, фаресова, жена, тихая старушка в наkolке (а для посвященных — мужчина, пожилой его сожитель, учитель математики, умерший семь лет тому), — все только игра его воображения,

сила внушения, ловкость рук. (...) Такой уж был он превосходный фокусник, — Менетекелфарес... (276, 277).

Очередной доминантой в характеристике героев является их мертвенность. Марта часто думает о своем муже как о покойнике, она хочет, чтобы он стал мертвым («Ей нужен был тихий муж. Ей нужен был муж обмертвелый. Через семь лет она поняла, что ей просто нужен мертвый муж» (258)). В представлении Франца образ Драйера раздваивается:

Был Драйер, опасный, докучливый, который ходил, говорил, хохотал, — и был какой-то, отклеившийся от первого, совершенно схематический Драйер, которого и следовало уничтожить. Все, что говорилось о способах истребления, относилось именно к этому второму, схематическому объекту (246).

Мертвенность Марты выражена посредственно в холоде ее нрава и некоторых фрагментах, предупреждающих о ее скорой смерти: «(...) зеркало предостерегающе блеснуло, отразив прелестную голую руку, которая в изнеможении вытянулась и упала, как мертвая» (194).

Очередным выделяющимся мотивом является мотив зеркала. Отображение играет значительную роль во многих романах Набокова, но выполняет разные функции. В *Короле, даме, валете* зеркало является окном в потусторонний мир. Франц и Марта остаются равнодушными к этим, казалось бы, обычным домашним предметам, но Драйер, как самый «живой» герой, чувствует тихий зов из другого мира:

В зеркале отражалась его широкая, светло-серая спина, теневые перехваты на сгибе рукава, желтые пряди приглаженных волос. Он быстро обернулся, будто почувствовал, что кто-то смотрит на него, отодвинулся, и в зеркале остался только ярко-белый угол накрытого стола на черном фоне, где темновато-драгоценно поблескивал хрусталь на буфете (170).

Зеркало в романе персонифицировано: «Она даже не почувствовала, что зеркало на нее глядит (...)» (172), «Но вдруг зеркало предостерегающе блеснуло (...)» (194), оно наблюдает за героями, а даже пытается предостеречь их. Зеркало является посредником между литературным и настоящим мирами. «Двоемирие» произведений Набокова вызвано, по-

нашему, желанием автора участвовать, быть замеченным в тексте романа. Писатель таким образом подчеркивает всю искусственность созданного им мира.

История измены, которую герои воспринимают как своеобразную игру, становится театральным спектаклем, за которым наблюдают сквозь зеркала безымянные зрители и автор. Ю. Ю. Зайцева утверждает, что «зеркала наблюдают за жизнью героев, как режиссер за игрой актеров на сцене или творец за игрой своего воображения»<sup>9</sup>.

На самом деле герои больше всего напоминают куклы, которые наполняются иллюзией жизни, когда этого захочет кукольник ими управляющий.

Подытоживая вышесказанное, исследуемое нами явление выполняет сюжетообразующую функцию. Это мотив-фон, на котором построен главный сюжет и при помощи которого автор реализует другие художественные замыслы. Измена становится своеобразной игрой, возможностью указать автоматизм и театральность героев, которые следуют конкретному сценарию, мертвенно исполняют свои роли. Кроме того, исследуемое нами явление подчеркивает искусственность персонажей, их принадлежность к миру вещей, игры, манекенов.

*Король, дама, валет* – первый из русских романов Набокова, в котором мотив измены полностью реализуется. В произведении указан один из самых схематических вариантов развития этого мотива (измена и убийство, измена и смерть как наказание), который эволюционирует в очередных романах, еще более усложняется и становится художественным приемом Набокова.

#### Библиография:

1. Engelking L., *Król, dama, walet*, [w:] *Chwył metafizyczny. Vladimir Nabokov – estetyka z sankcją wyższej rzeczywistości*, Łódź 2011, s. 103-116.
2. Алексеева Ю., *Лингвостилистический анализ деталей в романе В. Набокова «Король, дама, валет» (образы главных героев)*, «Вестник самарского университета. История, педагогика, филология» 2008, № 5.2, с. 32-36.

---

<sup>9</sup> Ю. Зайцева, *Мотив зеркала в романе В. Набокова «Король, дама, валет»*, [в:] *Языковое сознание и текст*, Пермь 2004, с. 62.

3. Бойд Б., IV. «Король, дама, валет», [в:] *Владимир Набоков: русские годы*, [online], <http://flibusta.is/b/218544/read>, [02.02.2017].
4. Егорова Е., *Художественный мир Г. Флобера в романе В. В. Набокова «Король, дама, валет»*, «Вестник Башкирского университета», Уфа 2011, т. 16, №2, с.459-463.
5. Зайцева Ю, *Мотив зеркала в романе В. Набокова «Король, дама, валет»*, [в:] *Языковое сознание и текст*, Перм 2004, с. 56-67.
6. Набоков В., *Король, дама, валет*, [в:] *Собрание сочинений русского периода в пяти томах*, Санкт-Петербург, т. 2.

**KING, QUEEN, KNAVE. THE PLOT-FORMING FUNCTION  
IN THE CORRELATION WITH OTHER KEY MOTIFS  
FOR THE RECEPTION OF THE NOVEL**

**Summary**

This paper is devoted to infidelity motif (its function and place in the novel) in one of Russian-language works by V. Nabokov *King, Queen, Knave*. This motif has a plot-forming role in the work. Infidelity fulfills supportive function, enriching aesthetic value of other motifs (mirror, theatricality, game, automatism) around which the whole novel is built. The work contains one of the most schematic variants of this motif (infidelity and murder, infidelity and death as punishment), which evolves in the next novels, becomes even more complicated and transforms into Nabokov's artistic technique.

**Keywords:** infidelity, game, theatricality, mirror, automatism





**Iwona Zdanowicz**  
*Uniwersytet w Białymstoku*

**ПОЭТИЗАЦИЯ ДЕВСТВЕННОЙ ПРИРОДЫ  
И СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЕ СТРОИТЕЛЬСТВО  
В ПРОИЗВОДСТВЕННОМ РОМАНЕ  
ЛЕОНИДА ЛЕОНОВА *СОТЬ***

**POETYZACJA DZIEWICZEJ PRZYRODY  
I SOCJALISTYCZNE BUDOWNICTWO  
W POWIEŚCI PRODUKCYJNEJ  
LEONIDA LEONOWA *NAD RZEKĄ SOCIA***

**Ключевые слова:** природа, социалистическое строительство, Леонид Леонов, производственный роман, индустриализация

Гуманитарная мысль первых десятилетий XX века настойчиво ставит в качестве важнейшей проблему взаимосвязи художника и общества. Естественное духовное бытие писателей (но также поэтов, драматургов, очеркистов, фельетонистов и др.) корректировалось открыто выраженными требованиями государства. Социальное не просто подспудно влияло на творческое развитие, но требовало обязательного выполнения многих навязанных функций, приведения индивидуальных художественных задач и решений в соответствие с «текущим моментом»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> В первые десятилетия XX века в России происходила крупномасштабная смена уклада жизни: патриархальный уклад, с которым было связано сложившееся в прошлом понимание природы, сменялся эпохой индустриального строительства. Индустриальный рывок был совершен в годы довоенных пятилеток: первой – 1928–1932 гг. (главная задача – превратить страну из аграрно-индустриальной в индустриальную), второй – 1933–1937 гг. Третья пятилетка – 1938–1942 гг. – была прервана нападением Гитлера на СССР. За годы первых пятилеток были созданы новые отрасли промышленности: станкостроение, авиационная, тракторостроение, автомобилестроение, химическая и др. Средства и рабочую силу для индустриализации правительство получало в основном за счет сельского хозяйства, что привело к насильственной коллективизации и использованию бесплатной рабочей силы из системы ГУЛАГа (т.е.

В 1930-е годы началось интенсивное развитие литературного жанра, получившего устойчивое определение «производственного романа»<sup>2</sup>.

Подошел к концу первый акт великой революции. От Балтики до Тихого океана утвердилась власть, борьба за которую начиналась еще на борту восставшего «Потемкина», на баррикадах рабочей Пресни. Впереди – после разрухи, голода, ран многолетней военной поры – предстоял новый героический штурм: строительство основ социализма в городе и деревне<sup>3</sup>.

Можно сказать, что это точка отсчета истории «производственного романа». На смену эпосу революции приходит эпос социалистического преобразования. Герои гражданской войны и революции уступают место героям-созидателям, строителям нового хозяйства, нового государства, нового человека, нового мира. Перед писателями встает новая задача – показать человека-творца, рабочего – «самого важного человека на земле»<sup>4</sup>, а также:

(...) инженера или ученого, для которого работа в пользу социалистического общества является главным делом жизни, который внедряет прогресс,

---

концентрационных лагерей). О.В. Владимирова, *История. Полный справочник*, Москва 2013, с. 183–184.

<sup>2</sup> «Производственный роман» вырос на стыке художественной прозы и журналистики (в середине XX века происходит сращение публицистики с художественной прозой), что вызывает сюжетный конфликт большинства произведений о труде. Эти произведения разные по объему, от очерка до романа. Наблюдается феномен «жанровой размытости» производственного романа», который не имел энциклопедически точного определения, и не выделялся из литературного процесса как самостоятельный жанр. Понятие «производственный роман» становится официальной формулировкой после Первого Съезда советских писателей 1934 года. А.А. Гаганова, *Художественный кризис производственного романа 1920–70 гг.*, диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Москва 2014, с. 23, 25. Говоря о начальной стадии развития «производственного романа», невозможно обойти вниманием одного из основоположников – французского писателя Пьера Ампа (Pierre Hamp), который выпустил целый цикл романов о труде: *Страда человеческая*, в который входят такие романы как *Шампанское*, *Рельсы*, *Мелкая рыба*, *Песнь песней* и др. Уже в первых производственных романах прослеживаются типичные для всего жанра в целом черты: отсутствие какой бы то ни было личной, психологической темы (дефицит психологизма в образе героя) и сюжета в традиционном смысле (динамика вещи обусловлена здесь течением производственного процесса, сменой его стадий, его внутренней логики). Н.Л. Московская, М.А. Мацаева, *К вопросу о жанровой специфике производственного романа (на материале произведений Артура Хейли)*, «Вестник Челябинского государственного педагогического университета» 2013, № 3, с. 284.

<sup>3</sup> Ю. Кузьменко, *Советская литература вчера, сегодня, завтра*, Москва 1984, с. 126.

<sup>4</sup> Слова героя повести В. Чивилихина *Про Клаву Иванову*. Цит. по: В. Супа, *Производственная проза шестидесятников вчера и сегодня*, «Przegląd Rusycystyczny» 2011, № 2 (134), с. 80.

борется против зла, живет в гармоническом симбиозе с коллективом (партийным или в худшем варианте профсоюзным) – руководящей силой в профессиональных общественных группах<sup>5</sup>.

Словесные портреты героев этого времени представляют собой «политическую вербальную икону»<sup>6</sup>.

Социальная функция «производственного романа» сближает эту прозу с романом политическим (Константин Федин, автор ряда политических романов, в 1934 году писал: «Наш век, перенасыщенный политикой, толкает литературу к политическому роману»<sup>7</sup>), вследствие чего, диктует и общие художественные закономерности, когда общественные феномены доминируют над психологией человеческих судеб. Социальная роль художественной прозы оценивалась и контролировалась цензурой<sup>8</sup>, выступающей и прямо, в лице Главлита СССР, и косвенно, под видом «литературной критики» (именно в эту пору появилось и упрочилось словосочетание «марксистско-ленинское литературоведение»<sup>9</sup>). В условиях советского государства свобода художников слова была уничтожена требованием служить интересам партии и народа:

Решено было за автора, какие чувства он испытывает по поводу того или иного факта. Чаще всего и чувств никаких не нужно было. Нужно было только одно – «клеить!»<sup>10</sup>.

Вожди пролетарского искусства были решительно настроены унифицировать художественное творчество, поднимать его партийным

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> К. Кларк, *Положительный герой как вербальная икона*, цит. по: Гаганова А.А., *Идеологические барьеры развития жанра производственного романа*, [в:] *Пушкинские чтения – 2013. Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст*, материалы XVIII международной научной конференции, под общей ред. В.Н. Скворцова, Санкт-Петербург 2013, с. 250.

<sup>7</sup> Л.Е. Герасимова, *Публицистический роман. Конфликты и характеры*, Саратов 1970, с. 5.

<sup>8</sup> Это не только предопределяло внешнюю биографию писателей, но и заставляло каждого из них искать свой способ взаимодействия с государственной машиной, вырабатывать свои личные правила творческой самозащиты. М.А. Литовская, *Социальнохудожественный феномен В.П. Катаева*, автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук, Екатеринбург 2000, с. 3.

<sup>9</sup> В.Е. Хализев, *Отечественное литературоведение в эпоху господства марксизма-ленинизма (1930–1980-е годы)*, [online], <http://transformations.russian-literature.com/otechestvennoe-literaturovedenie-v-epochu-marxizma-leninizma>, [25.06.2013].

<sup>10</sup> А.С. Волковинский, *Эволюция поэтики прозы В. Катаева*. Цит. по: С.А. Комаров, *«Внешилополитический» фельетон в творчестве В.П. Катаева 1920–40-х годов*, с. 71, [online], file:///C:/Users/Iw/Downloads/Nzl\_2013\_3(1)\_11.pdf, [25.06.2013].

интересам, укреплять с его помощью идеи природоборчества и радикальный антропоцентризм в общественном сознании<sup>11</sup>. Государство ставило перед художниками, обращавшимися к индустриальному пейзажу, задачу запечатлеть грандиозные достижения социалистической промышленности, поддерживать трудовой энтузиазм, следствием чего стала прямолинейность в трактовке индустриальных мотивов и известная идеализация – человека надо было представлять не таким, каким он был, но каким он должен быть<sup>12</sup>. Нельзя было писать о надрывных нормах рабочего дня на заводах, о принудительном даровом труде заключенных в лагерях ГУЛАГа, возникающих от переутомления болезнях, о доносах и предательстве, атмосфере страха перед репрессиями, ссылками, расстрелами и пр.<sup>13</sup>.

В это время распространенными стали лозунги о покорении и подчинении природы, призывы к борьбе со стихийной, дикой природой, развивалась идея всемогущего человека («Вырывающийся из-под контроля среды маргинальный человек спешит утвердить свое господство над нею»<sup>14</sup>), который способен управлять бессмысленной и беспорядочной средой при помощи техники.

В декларациях некоторых литературных групп и в творчестве ряда писателей культивировались идеи ухода от природы, фетишизации техники, вещи, машины, инструмента, урбанизации. И в жизни, и в

<sup>11</sup> См. *Большая цензура. Писатели и журналисты в Стране Советов. 1917–1956 гг.*, под общ. ред. А.Н. Яковлева, сост. Л.В. Максименков, Москва 2005. В сборнике представлена документальная хроника создания и функционирования жесткой системы тотального контроля за содержанием и направлением всех видов печати и литературного творчества.

<sup>12</sup> Борис Гройс (Boris Groys), советский и немецкий искусствовед, профессор философии и теории искусства, писатель и публицист, называет соцреализм «самобытной стилистикой», призванной стать частью всеобщей эстетизации действительности. Гройс говорит о государстве как произведении искусства, о Сталине как о главном и единственном художнике (Д.Д. Земскова, *Советский производственный роман: эволюция и художественные особенности жанра*, диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Москва 2016, с. 15–16). Сталин, опираясь на партийную номенклатуру, регулировал всю жизнь страны. К концу 1930-х годов в СССР режим личной власти достиг вершины. Командно-административная система управления государством приобрела деспотические черты. Установилась бюрократическая система руководства. Все держалось на страхе, терроре, демагогии.

<sup>13</sup> W. Supa, *Proza produkcyjna jako kicz ideologiczny*, [w:] *Kicz, tandeta, jarmarczność w kulturze masowej XX wieku*, pod red. L. Rożek, Częstochowa 2000, s. 103. Всеобъемлющий контроль и прямое управление творческим процессом распространялись не только на всю печать, но и на личные судьбы писателей и журналистов вплоть до решения вопроса об их жизни и смерти.

<sup>14</sup> В.М. Акимов, *Сто лет русской литературы. От серебряного века до наших дней*, Санкт-Петербург 1995, с. 83.

литературе доминировала мысль о том, что советский человек призван покорить «пространство и время», преобразовать не только социальную действительность, но и природу. «Угроза владычества человека, которому «все дозволено» (Федор Достоевский), оказалась реальностью»<sup>15</sup>.

Итак, на первый план в художественных трудах многих авторов выдвигались проблемы революционного содержания, активности рабочего класса, социалистического строительства, научных экспедиций, а природа допускалась лишь как фон индустрии<sup>16</sup>:

(...) идеологи пролетарской литературы, например, Вал. Полянский (председатель Всероссийского совета Пролеткульта, начальник Главлита), признавали пейзаж лишь в его идеологической роли как иллюстрацию идеи. Лефовцы<sup>17</sup> (...) признавали пейзаж лишь в его композиционной функции – как заполнение «пустоты между действиями» (В. Перцов), а чаще – отрицали вообще (С. Третьяков)<sup>18</sup>.

В многочисленных ранних «производственных романах» социалистическое строительство ассоциировалось с наступлением на «дикую» природу, с «покорением» лесов, полей и рек. Появляется, так сказать, эстетика «урбанизации», которая борется с художественным описанием природы (надо строить, а не любоваться пейзажами, как во времена сентиментализма или романтизма). Поэтика природы объявлена

<sup>15</sup> *Русская литература XX века. В двух томах*, под ред. Л.П. Кременцова, Москва 2005, т. 1: 1920–1930-е годы, с. 8.

<sup>16</sup> Первые литературные эксперименты с «производственным романом» хронологически относятся к 1924–1934 годам. В эти годы публикуется большое количество очерков, посвященных фабрично-заводскому быту (Павел Бажов, *Уральские были*, 1924, Яков Ильин *Жители фабричного двора*, 1928), а также «производственные повести», обладающие очерковой спецификой, как, например, *Кара-Бугаз* (1932) Константина Паустовского. В 1924 году появляется программное произведение в жанре производственного романа *Цемент* Федора Гладкова. Кроме того, в этом историческом отрезке следует отметить роман-хронику Валентина Катаева *Время, вперед!* (1932), роман *День второй* (1933) Ильи Эренбурга, *Человек меняет кожу* (1933) Бруно Ясенского, а также псевдо художественную работу, как *Гидроцентральный* (1930–1931) Мариэтты Шагинян.

<sup>17</sup> После революции многие футуристы решительно встали на сторону новой власти и выражали готовность к активному сотрудничеству с ней. Образовался ЛЕФ (Левый фронт искусств) – литературная группа, возникшая в конце 1922 в Москве и существовавшая до 1929, которую возглавил Владимир Маяковский. Объединение издавало свой журнал «ЛЕФ» (1923–1925). Затем (в 1927 г.) был организован другой журнал меньшего объема «Новый ЛЕФ», прекративший свое существование к концу 1928-го, когда ряды лефовцев покинул Маяковский.

<sup>18</sup> Л.В. Гурленова, *Чувство природы в русской прозе 1920–1930-х годов*, Сыктывкар 1998, с. 13.

«архаизмом», «феодолизмом», «декадентством». В журнале «Новый Леф» мы находим статью *О новых заданиях и старых методах*, в которой читаем: «Деревенские пейзажи – для современной прозы архаизм и излишество»<sup>19</sup>.

В полемику с левовцами вступил литературовед, «формалист» Борис Эйхенбаум, подчеркивающий, что описание природы входит в язык русской литературы как константный элемент, начиная с фольклора и таких памятников древнерусской словесности как *Слово о полку Игореве* (конец XII века), где природные метафоры обладают философски-этическим смыслом, и если новейшую литературу лишить подобной основы, она потеряет художественность. Эйхенбаум делает прогноз, который окажется пророческим:

Под влиянием критики отмирают традиционные конструктивные элементы повествовательных жанров, – пейзаж, людская любовь и т.п. Обновление жанров идет через введение нового, невыдуманного материала, – хроника, воспоминания, письма. Это будет развитие документалистики и понижение художественности<sup>20</sup>.

Борьбу документалистики с живописью мы можем найти во многих произведениях этого времени, которых авторы ищут, так сказать, в горах руду, а в лесу – целлюлозу. Например, строители целлюлозно-бумажного комбината, Иван Увадьев и Сергей Потемкин, герои *Сотни* (1930) Леонида Леонова, глядя на вековые ели неотступно думали лишь о том, как поскорее приступить к переработке вековых сосен и елей на картон и бумагу. Эстетика строительства противопоставлена красоте природы:

Покачивая головой, Увадьев зачерпнул воды в ладонь и пытался сжать в руке эту частицу стихии, которую предстояло покорять. (...)

– Чудаковое слово – красота!.. Вот мы встанем на этом месте, на берегу, где старики сидят... видишь? Будем строить большой завод, каких праведники твои и в видениях не имели. На том заводе станем мы делать целлюлозу из простой ели, которая вот она, пропасть, без дела стоит. Из нее станут люди бумагу делать – для науки, пороха – чтоб отбиваться от врагов, и многое другое на потребу живым, а между прочим и шелк. К тому времени ты сбежишь из своей червоточины, потому что еще успеешь сгнить, не торопись!.. и станешь ты вольный, трудовой гражданин, на работу

<sup>19</sup> *Полемика: О новых заданиях и старых методах*, «Новый Леф» 1927, № 7, с. 36.

<sup>20</sup> Б.М. Эйхенбаум, *В поисках жанра*, «Русский современник» 1924, № 3, с. 229.

поступишь, занобину себе заведешь первый сорт... и будет она, Шура, скажем, или Аня, мой шелк на себе носить. И отсюда поведется красота!<sup>21</sup>.

Определяющей тенденцией развития художественного сознания писателей социалистического реализма 1930 годов явилось углубленное исследование отдельных сторон объективной действительности (об этом писали и художники слова, и критики (например, Корнелий Зелинский<sup>22</sup>). Неожиданной стороной выполнения литературой социального заказа было то, что многие писатели, которые путешествовали по стране с учеными экспедициями, заинтересовались не столько возможностями индустриализации территорий, сколько их природным миром. Это активизировало тему природы в литературе, стали развиваться художественные формы изображения природы. Сформировался обширный массив произведений, авторы которых открывали природу не как материал для строительства новой жизни, а как громадный самостоятельный и богатый мир. В связи с этим в 1930-е годы тема природы в советской литературе обретает новый поворот, становясь одной из важнейших. При этом одни писатели изображали природу, не тронутую человеком, находя в ней богатейшие источники эстетического наслаждения (напр., Михаил Пришвин), другие – «вторую» природу, созданную человеком (напр., Борис Горбатов). В творчестве третьих эти два подхода к теме природы соединяются. Например, в романе Леонова *Соть* нетрудно найти пейзажи, в которых ощущается мысль о «преодолении», «покорении» природы, и пейзажи, в которых поэтизируется девственная природа. Автор заставляет читателя задуматься: а не теряем ли мы в жизни нечто существенное, покоряя природу? (Это роднит леоновское восприятие живого мира с пониманием природы Пришвиным).

Судьба Леонова (1899–1994) в русской литературе сложна, полна неожиданных поворотов, взаимоисключающих оценок в критике. В 1915 году состоялась его первая публикация (в газете «Северное утро»), а последний роман писателя *Пирамида* появился в 1994 году. Таким образом, его творческий путь пролегал через дореволюционное, революционное, советское и постсоветское художественное пространство.

Наследие писателя представляет собой «энциклопедию русской жизни» XX века. В его произведениях в полной мере запечатлены

<sup>21</sup> Л.М. Леонов, *Соть*, с. 17, [online], <http://www.rulit.me/books/sot-read-310199-17.html>, [28.06.2016].

<sup>22</sup> См. К. Зелинский, *Литература и грядущая война*, «Знамя» 1938, № 4, с. 217–233.

противоречивые явления в истории и современности, взаимоотношения классов и сословий, политических партий и группировок, нарисованы герои и антигерои, выразившие леоновские критерии нравственности и гуманистические идеалы<sup>23</sup>.

Чтобы понять Леонова-художника, критика и публициста надо учитывать литературно-художественный, культурный и философский контексты эпохи, в которой формировалась личность писателя и ее последующая эволюция. Это, прежде всего, русская философская мысль конца XIX – начала XX вв. Важную роль в становлении творческой индивидуальности прозаика сыграли идеи Владимира Соловьева и Николая Бердяева. Труды этих мыслителей сказались на леоновских сомнениях и настороженности по отношению к пореволюционному времени и прогрессу, к насильственным методам переустройства социально-экономического уклада России, косвенно отразились на скептических оценках предельного рационализма, нивелирования индивидуума и пренебрежения к его духовным интересам<sup>24</sup>.

Модель мира в романах Л. Леонова в какой-то мере повторяет классическую русскую модель, центр которой – храм. Тамара Вахитова в статье *Картина мира в прозе Леонида Леонова* утверждает:

Эта картина мира является центростремительной, ориентированной на центр, «стягивающей» все структурно-типологические и мотивные составляющие к единому философскому «иероглифу». Однако естественно, что в условиях советской действительности центр у Леонова принимает разные пространственные формы и очертания. Изменение этой постоянной в его романистике константы говорит и об определенных сдвигах в мировоззрении, и о компромиссе с властью. Центром, однако, является не просто какая-то часть пространства, где происходят главные события. Это заповедное пространство, куда не допускаются «чужие», оно окружено тайной и имеет сакральный смысл. В нем протекают странные философские споры, сплетаются и существуют в разрядах чуть ли не космической энергии бои разноправленных идей, там рождается то потаенное, подразумеваемое поле между двумя противоположными парадигмами жизни, в котором можно обнаружить момент истины. В центре леоновского мира находится энергетический сгусток философских идей, психологической и нравственной

<sup>23</sup> В.А. Петешева, *Романы Л.М. Леонова 1920–1990-х годов: эволюция, поэтика, структура жанра*, автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Москва 2007, с. 3.

<sup>24</sup> Там же.



борьбы, элемент высокого откровения, прозрения или такого же высокого размышления. Центр можно представить и в виде оформленного пространства, и в виде философского диспута, и в форме текучего маргинального образования, вокруг которого развивается «крепко свинченая», по выражению Ю. Тынянова, фабула<sup>25</sup>.

Роман *Соть*, посвященный социалистическому строительству (это первый и последний «производственный» леоновский роман), раскрывает два смысловых и изобразительных центра. Автор, вторгаясь в мир современной идеологической проблематики, воплощая в действие главный лозунг времени о союзе «попутчиков» с пролетарской литературой, идет по пути противопоставления двух пластов русской жизни. Но это противопоставление – вне рамок марксистской идеологии. «Новая жизнь», связана со строительством бумажного комбината на реке Соть, существует в оппозиции не дореволюционному капитализму, а к старому быту монашеского скита, существующего с XVII столетия. Писатель, с одной стороны, занимается «производственным романом», с другой стороны, исследует дорогие для него проблемы, такие как вера, народное православие, поиск истины<sup>26</sup>. Роман представляет собой синтез народно-поэтического начала, мифологического мышления и «индустриальной» идеологии<sup>27</sup>.

Славистик и историк, Ханс Гюнтер, замечал, что произведения «попутчиков», в том числе и Леонида Леонова, «нередко симулируют нормы соцреализма». Он пишет:

В них фабула и сюжетно-стилистический план не совпадают. Тогда как фабула, как правило, соответствует «строительной схеме», их сюжет не обладает линейностью и осложняется орнаментальными, монтажными, фактографическими приемами, иронией и т.д.<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> Т.М. Вахитова, *Картина мира в прозе Леонида Леонова*, «Вестник Волгоградского государственного университета» 2006, Серия 8, вып. 5, с. 34.

<sup>26</sup> Там же, с. 35–36.

<sup>27</sup> Е.П. Лобова, *Чувство природы в романах Л.М. Леонова «Соть» и «Русский лес»*, автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Магнитогорск 2012, с. 11.

<sup>28</sup> Х. Гюнтер, *Художественный авангард и социалистический реализм*, [в:] *Соцреалистический канон: сборник статей*, под общ.ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко, Санкт-Петербург 2000, с. 105.

На самом деле, монашеский скит в романе Леонова «вписан» в сказочно-мифологическое пространство природы, и стилистика этого описания напоминает ранние произведения писателя, относящиеся к «орнаментальной прозе»<sup>29</sup>:

Воистину краше Соти не обрести было Вассиану места на земле. Огромными пространствами владел здесь глаз; они порождали пугающее желание подняться над ними и лететь. Было холодно наедине с этой пустыней и с первобытным небом, повисшим над ней. Удадьев сидел тут долго, изредка потирая охолодевшие руки и созерцая могучую синюю шерсть лесов, в которой только что начали протригать дороги; он сидел неподвижно, точно пришитый гвоздями, и только приход Фаворова всколыхнул его оцепенение.

– Простор-то... прямо хоть Апокалипсис новый пиши! – крикнул он с узкой ступенчатой тропки, внизу которой еще чернел на снегу костяк прошлогоднего паромы. – Глаза ломит простором...<sup>30</sup>

Поэтически красиво воссоздается природа Соты, в гармоничную жизнь которой бесцеремонно вторгаются отряды строителей, техников, инженеров и геодезистов. Патриархальному укладу жизни в произведении противопоставлен культ жестокого рационализма и прагматизма.

В *Соти* проявился особый интерес писателя к монументальным формам отражения создаваемой действительности<sup>31</sup>. В произведении показано непримиримое противостояние человеческих характеров в эпоху исторических потрясений, раскрыты злободневные вопросы текущей жизни, обнажены тревожные социальные проблемы: герои и их отношения с новой властью, человек и трагический мир, ломка социально-экономического уклада и судьба отдельной личности<sup>32</sup>. По словам писателя, книга была посвящена «столкновению наступающей новизны с российской архаикой, истории первой встречи машины с дремучими

<sup>29</sup> Т.М. Вахитова, *Картина мира в прозе...*, с. 36.

<sup>30</sup> Л.М. Леонов, *Соть...*, с. 6.

<sup>31</sup> В литературе 1920–1930-х годов были созданы монументальные произведения, тяготеющие к глубокому философскому анализу основных закономерностей истории и бытия, увиденных глазами советских писателей, и в жанрах драмы, романа, повести, рассказа и очерка описывающие характерные особенности современной советской действительности. Важную социальную роль в это время играла также драматургия (как и во все переходные политические эпохи). Все названные жанры быстро реагировали на требования властей к литературе.

<sup>32</sup> В.А. Петешева, *Романы Л.М. Леонова 1920–1990-х годов...*, с. 24.

недрами»<sup>33</sup>. При этом в это время еще можно было экспериментировать с формой; роман Леонова написан орнаментальным стилем, содержит ритмизированные фрагменты и многочисленные поэтические описания природы.

Героев *Соти* можно подразделить на две противоположные группы: с одной стороны, большевики, передовые люди XX века – Иван Увадьев и Сергей Потемкин (руководители соцстройки) и их сподвижники (Сузанна Ренне и др.), пытающиеся изменить старинный уклад жизни и подчинить «дикую» природу законам советской индустрии, с другой – люди живущие русской традицией (монахи Вассиан, Филосей), простой народ, который «(...) предстает на страницах романа как сложный и противоречивый организм, утративший связь с прошлым и еще не нашедший своего места в будущем»<sup>34</sup>. Что интересно, каждый из героев романа имеет возможность представить свою точку зрения на сложившуюся новую ситуацию. Светлана Семенова пишет:

Писатель дает высказаться всем, созидавая контрапункт самостоятельных, равнозначных голосов. В пространстве прямого слова своих героев Л. Леонов чувствовал себя свободнее, безопаснее, безоглядно отдаваясь тем сомнениям и каверзным вопросам, которым подверглась в его сознании торжествовавшая идеология и действительность<sup>35</sup>.

В своем романе автор решил показать, что преобразование России в процветающую индустриальную цивилизацию проходило нерациональным путем, на основе скоропостижных решений руководства, «(...) на идейном энтузиазме, на нравственно-взнуздываемых стимулах и частично на дешевом рабском труде заключенных»<sup>36</sup>. В жертву работы люди (герои *Соти* тоже) готовы принести все: семейные отношения, жизнь и благополучие окружающих, собственное здоровье; «(...) цивилизаторская задача, да еще решаемая в невиданно сжатом, на пределе сил темпоритме,

<sup>33</sup> Л.М. Леонов, *Собрание сочинений в 10-ти томах: Публицистика*, Москва 1969, т. 10, с. 82.

<sup>34</sup> О.В. Румянцева, *Народная стихия в романе Л.М. Леонова «Соть»*, [в:] *Поэтика Леонида Леонова и художественная картина в XX веке*, материалы международной конференции 2001 года, Санкт-Петербург 2002, с. 162–163.

<sup>35</sup> С. Семенова, *Человек, за которым новорожденная идея замахивалась на мир...* («Соть»), [в:] *Век Леонида Леонова. Проблемы творчества. Воспоминания*, Москва 2001, с. 36.

<sup>36</sup> Там же, с. 37.

требовала особой одержимости, аскетизма, редукции человека прежде всего до эффективного работника»<sup>37</sup>.

Леоновские руководители стройки предстают именно такими людьми. Они культивировали идею отказа от личного счастья ради всеобщего: «В общей массе социальных преобразований происходит нивелирование личности, что наиболее заметно на примере нигилиста Увадьева»<sup>38</sup>, делом которого было «дробить и мять людскую глину (...)»<sup>39</sup>.

Увадьев – это сильная, незаурядная личность, не терпящая возражений. Писатель заострил в нем те качества, которые сделали героя похожим на сверхчеловека, способного любой ценой достичь поставленной цели: выпускать бумагу для учебников, шелк на платья. Его не останавливают ни ошибки подрядчиков, ни поставки некачественных материалов, ни ошибки в строительстве, ни предательство друзей, ни противостояние села Макариха и старообрядческого скита. Увадьев и его соратники «решительно преобразовывали не только сотинский край, но и "конструировали" новую человеческую "поросль", формируя коллективную психологию у рабочих (вчерашних крестьян-единоличников), утверждая основы унифицированной морали и положительное отношение персонажей к эпохе и новым экономическим устоям»<sup>40</sup>.

В связи с этим роман был тепло принят критикой и воспринимался как воплощение идей социалистического реализма:

Роман нес демократическому читателю буржуазных стран правду о стране соцреализма, о пятилетке. (...) показывал истоки силы Советского Союза, раскрывал благородный облик советских людей, делал понятным для трудящихся капиталистических стран смысл событий, происходивших в нашей стране<sup>41</sup>;

Роман *Соть* – этапное произведение как в творчестве Леонида Леонова, так и в развитии советской литературы. Он положил начало циклу так называемых «индустриальных» романов, в которых воспроизведен трудовой героизм советского рабочего класса в годы первых пятилеток. В романе глубоко раскрыт внутренний мир строителей соцреализма<sup>42</sup>.

<sup>37</sup> Там же.

<sup>38</sup> В.А. Петишева, *Л.М. Леонов: искусство романа*, Москва 2008, с. 159.

<sup>39</sup> Л.М. Леонов, *Соть*, с. 7, [online], <http://www.rulit.me/books/sot-read-310199-6.html>, [28.06.2016]. Далее текст романа Л. Леонова цитируется по этому источнику. Номер страницы указан в скобках после цитаты.

<sup>40</sup> В.А. Петишева, *Романы Л.М. Леонова 1920–1990-х годов...*, с. 24.

<sup>41</sup> В.А. Ковалев, *Романы Леонида Леонова*, Москва 1954, с. 196.

<sup>42</sup> И.Т. Крук, *Леонид Леонов: Очерк творчества*, Киев 1985, с. 83.

Высокую оценку роману дал Максим Горький, отмечая, что это произведение – «самое удачное вторжение подлинного искусства в подлинную действительность»<sup>43</sup>.

Итак, Увадзев – строитель социализма – является воплощением идей революции, в нем «(...) новорожденная идея замахивалась на обветшалый мир»<sup>44</sup>. Герой – носитель и исполнитель идеи насильственного переустройства мира, солдат революции, который уверен, что в жизни нет и не должно быть неразрешимых проблем<sup>45</sup>. Он без усталости трудится, отказывая себе в элементарных жизненных благах, ради девочки Кати, олицетворяющей в романе будущее поколение. Для нее и для ее счастья «он шел на бой и муку, заставляя мучиться все вокруг себя. Она еще не родилась, но она не могла не прийти, так как для нее уже положены были беспримерные в прошлом жертвы» (с. 35).

Его совсем не интересует, что произойдет с жителями деревни, идущей под снос. Он человек принципиальный и неуступчивый: «Тот, кому может быть хорошо при всяком другом строе, уже враг мне!» (с. 42) – говорит главный герой романа. Иван Абрамыч признает только материальный мир, его совершенно не занимают проблемы духовности в традиционном религиозном аспекте:

Душа, еще одно чудное слово. Видишь ли, я знаю ситец, хлеб, бумагу, мыло... я делал их, или ел, или держал в руках... я знаю их на цвет и на ощупь. Видишь ли, я не знаю, что такое душа. Из чего это делают?... где это продают? (с. 17).

К этому он человек жесткий, никому не удастся встать между ним и его работой. В воображаемой беседе с Жегловым (руководителем банка) Увадзев ведет спор с самим собой:

Ты машина (...). Машина, приспособленная к самостоятельному существованию. Ты самую природу считаешь низменной... (с. 114).

На собственное возражение: «Но ты же не живешь, а выполняешь функции. Ты любишь Сузанну, а бежишь ее, потому что признание обозначит твою сдачу!», герой легко находит оправдание: «Я не боюсь суда тех, для кого я сделал себя таким...» (с. 114).

<sup>43</sup> Романы Леонова 20–30-х годов, [online], <http://waldorf.in.ua/romany-leonova-20-30-x-godov/>, [28.06.2016].

<sup>44</sup> С. Семенова, *Человек, за которым...*, с. 19.

<sup>45</sup> В.А. Петипева, *Романы Л.М. Леонова 1920–1990-х годов...*, с. 24.

На заключительных страницах романа Увадьев предстал перед читателем как символ одиночества, что вызвано нежеланием раскрывать свою душу посторонним. Однако одиночество его не тяготит. На замечание Жеглова о том, что у него нет друзей он только отвечает: «И не будет (...)» (с. 111).

Важную роль в произведении играет конфликт между человеком и природой, порожденный реализацией государственных задач, связанных с внедрением новых технологий (человек-строитель пришел в древний мир Соти со своими суровыми законами)<sup>46</sup>. Особое значение имеют метафорические сравнения, сопровождающие первые сцены появления главного героя и его сподвижников:

Ни ветра, ни неба, ни путеводных звезд на нем, и лишь где-то по верховьям елей гудит и плещется апрель (с. 2).

Весна спустила своих псов: ветры, тихо скуля, лижут снег (...).

На карте, которая в кармане у Фаворова, нигде не помечен этот тайный скиток (с. 3).

Герои блуждают, ищут путь. Можно подумать, Соть не хочет принимать этих строителей «новой жизни».

*Соть* начинается с символической сцены разрушения Увадьевым муравейника. В тот час муравьи – «беспечальные лесовые жители, которых успело пригреть апрелем, лениво копошились на своем пригорке» (с. 1). При виде человека (человек для них – лицо «неслыханной беды»), муравьи «(...) предавались суетливому волнению, и одни запирали бревнами входы, а другие прямо ложились, навзничь, торопясь сразиться и погибнуть в борьбе» (с. 1).

Страх этих маленьких насекомых обоснованный: «багровая суставчатая туча вонзилась в их округлый мирок (...) забава двигала рукою человека (...)» (с. 1). Разрушение героем муравейника является символом несчастья. Данная символика берет свое начало еще в славянской мифологии, где муравейник является символом течения жизни, которую никто не в праве прерывать. Увадьев наделяет себя неслыханным правом распоряжаться чужими судьбами (здесь прослеживаются мифопоэтические и культурно-исторические традиции)<sup>47</sup>.

<sup>46</sup> Е.П. Лобова, *Чувство природы...*, с. 11.

<sup>47</sup> Е.П. Лобова, *Чувство природы в романе Л.М. Леонова «Соть»*, «Вестник Челябинского государственного педагогического университета» 2010, № 12, с. 284–285.

Эпизод с разрушением муравейника выступает своего рода символом цели пребывания Увадьева в этих отдаленных краях – вторгнуться и изменить привычное течение жизни здешних людей и природы. В целом в произведении сталкиваются две позиции: созидания и разрушения<sup>48</sup>. Старому миру с его тишиной, нравственными устоями, «(...) которые объективно складывались и укоренялись в обществе в течение многих и многих десятилетий»<sup>49</sup> противопоставлены шум машин, пил, молотков. Когда начали прокладывать грунтовую дорогу на Шоноху стали происходить события, «(...) несообразные с древним обликом Соты. (...) Явствовало лишь, что по проложенной дороге прикатит вскорости лютая машина, которая неминуемо пожрет и несусловную прелесть места, и тишину – наследие дедов, а вместе с ней и Мелетиево детище» (с. 8).

В романе проводится скрытая параллель между процессом стройки и земным апокалипсисом. Апофеозом строения «второй» природы является «сражение» с бурной рекой, разрушившей опоры строительства бумажного комбината. Река противилась людям; она «выбрала минуту, чтоб отомстить человеку, замыслившему запрячь ее в работу» (с. 75). Река, с вымышленным названием Соть, «не хотела в трубы, она хотела течь протяжным прежним ладом, растить своих тучных рыб, хранить свою сонливую мудрость» (с. 75).

Стремление к преобразованию жизни оборачивается ее уничтожением. Водная стихия несет смерть: под завалами бревен, поднятыми мощным водным потоком, погибает девочка Поля (лежащие в основании конструкции бревна, рабочие называют «мертвецами», что весьма симптоматично<sup>50</sup>), кончает жизнь самоубийством инженер Ренне, обвиняемый в неправильных расчетах, которые не смогли обуздать непокорную природу<sup>51</sup>.

В контексте вышесказанного стоит задержаться на том, что вода как фундаментальный первоэлемент мироздания<sup>52</sup> всегда была объектом

<sup>48</sup> Ю.Ф. Султанова, *Проблемы взаимодействия человека с окружающей средой на фоне конфликта между представителями разных социальных слоев в романе Л.М. Леонова «Соть»*, с. 3, [online], file:///C:/Users/Iw/Downloads/problems-vzaimodeystviya-cheloveka-s-okruzhayushey-sredoy-na-fone-konflikta-mezhdu-predstaviteliymi-raznyh-sotsialnyh-sloev-v-romane-l-m%20(2).pdf, [28.06.2016].

<sup>49</sup> Цит по: Там же.

<sup>50</sup> Т.М. Вахитова, *Картина мира в прозе...*, с. 37.

<sup>51</sup> Т.М. Вахитова, *Природные стихии в творчестве Леонида Леонова*, [online], <http://www.literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1203428614&archive=1203491298>, [28.06.2016].

<sup>52</sup> Одна из основных категорий китайской философии – пятичленная структура, определяющая основные параметры мироздания: «Первое начало – вода, второе –

почитания и поклонения людей. Первобытные племена почитали ручьи и поклонялись рекам<sup>53</sup>.

С водой связано также множество «речных мифов» (напр., миф о сладкогласых сиренах, пожирающих людей, Ахеронт – одна из рек в Гадесе, через которую Харон переправляет души умерших, Эридан – мифическая река, порожденная Океаном и Тефидой и протекающая на крайнем западе, где побывал Геракл, расспрашивая у нимф дорогу к саду Гесперид)<sup>54</sup>.

Важная роль отводится образу реки в христианской мифологии. Считается, что реки, в качестве награды людям, прокладываются в пустыне, иссекаются из скалы, но в качестве наказания – иссушаются, превращаются в пустыню, в смолу, в кровь, наполняются чудовищами<sup>55</sup>.

Аналогично как в Ветхом Завете, возмездием за человеческие грехи в *Соти* стал хаос и упадок культурного пространства, вызванный Сотьстройкой: погибает от ветхости монашеский скит (разрушен временем и приезжими людьми), уничтожена деревня Макариха, на месте которой ведется строительство, а новая еще не достроена. Огромный корпус комбината окружен колючей проволокой, что напоминает о лагерных постройках<sup>56</sup>. Попытки вторгнуться в жизнь природы и покорить ее заканчиваются трагедией в судьбе главных героев: руководитель Сотьстройки Сергей Потемкин тяжело болеет, Иван Увадьев лишен радости отцовства, к этому у него сложные отношения с женой, матерью, а рабочие и монахи его недолюбливают. Одним из факторов возмездия является также река Соть. Взбунтовавшаяся стихия вносит в возникший хаос свою трагическую ноту, усиливая мотив страдания.

Многие герои *Соти* начинают выражать недовольство новыми порядками и враждебность к администрации. Известие о лечении

---

огонь, третье – дерево, четвертое – металл и пятое – земля. Постоянная природа воды – быть мокрой и течь вниз (...). [Online], <http://www.tenshin.ru/u-shin>, [28.06.2016].

<sup>53</sup> В Монголии до сих пор процветает могущественный культ реки. Омовение (в некоторых религиях – это символическое очищение при помощи воды) стало религиозным обрядом в Вавилоне, а греки ежегодно устраивали ритуальное купание. Древние люди представляли себе, что духи обитают в журчащем ручье, бьющем фонтане, текущей реке и бурном потоке. Движущаяся вода производила сильное впечатление, внушая им веру в то, что она оживает под действием духов и сверхъестественной силы. Иногда тонущему человеку отказывали в помощи из страха оскорбить какого-нибудь речного бога. *Книга Урантии. Истоки поклонения*, [online], <http://www.urantia.org/ru/kniga-urantii/dokument-85-istoki-pokloneniya>, [28.06.2016].

<sup>54</sup> См. больше: [Online], <http://greekroman.ru/rivers.htm>, [дата доступа: 28.06.2016].

<sup>55</sup> [Online], <http://www.newacropol.ru/alexandria/symbols/river/>, [28.06.2016].

<sup>56</sup> Т.М. Вахитова, *Природные стихии...*, [online].



Потемкина в Москве вызвало хохот и вой среди присутствующих на собрании. Варвара говорит сыну:

Жги, да пали, да секи, да руби однородных-то! Когда штаны-то с лампасами наденете? На всех не хватит, так хоть из ситчика пошейте, черти несправедливые (с. 28).

Причины недовольствия вызывало также все новое, непривычное, о чем говорится не без иронии с крестьянской (местной) точки зрения:

Скучно было без теплого, домовитого клопа, без грязцы, без настойной телячьей духоты; жаль было вольготного и нелепого прошлого, на которое беспощадно наступил Сотьстрой, а еще страшней неопределенность будущего (с. 54).

Туземцы просто не хотели покидать веками обжитое место, оставлять родную деревню. Они с болью наблюдали «как голили макаринское место». Делали это «крючьями, как на пожаре, растаскивали срубы, ворошили мшистые кровли, и далеко неслась по ветру их цветная, горемычная труха. Самые корни Макарихи выдергивали из земли, засыпали песком колодцы, ветхий лес пилили на пар и силу... Миллионы существ, если считать всю домовную насекомую нечисть, потеряли в те дни покой и жилище» (с. 53).

Строительство целлюлозно-бумажного комбината не вызывает симпатии крестьян, чувствующих «(...) доверие к природе, смирение перед вышними, естественно-космическими процессами, над которыми человек не властен»<sup>57</sup>. Они начинают понимать, чем может обернуться строение промышленного гиганта, начинают осознавать, как от этого может пострадать окружающая среда. Один из второстепенных героев – Куземкин – замечает: «А ты птичкам воздух подари, а рыбам водичку: то-то милости твоей возрадуются» (с. 49).

Крестьяне из Макарихи долго жили согласно патриархальному укладу жизни, согласно временам года и вековой цикличности бытия. Они верили в объективный порядок природы, которому должна быть подчинена жизнь человека. «Согласное с природой представлялось и добрым и справедливым»<sup>58</sup>.

<sup>57</sup> С. Семенова, *Человек, за которым...*, с. 36.

<sup>58</sup> Н.А. Бердяев, *Человек и машина. (Проблема социологии и метафизики техники)*, с. 5, [online], [http://vk.com/doc-43058991\\_132192336?dl=2db4170ac1fe9c752a](http://vk.com/doc-43058991_132192336?dl=2db4170ac1fe9c752a), [25.06.2013].

Такое построение мира имелось с древних времен, а сейчас пришли люди, которые хотят его разрушить. Произнесем за Н. Бердяевым:

Для древнего грека и для средневекового человека существовал неизменный космос, иерархическая система, вечный *ordo*. Такой порядок существовал и для Аристотеля и для св. Фомы Аквината. Земля и небо составляли неизменную, иерархическую систему. Самое понимание неизменного порядка природы было связано с объективным теологическим принципом. И вот техника в той ее форме, которая торжествует с конца XVIII в. разрушает эту веру в вечный порядок природы и разрушает в гораздо более глубоком смысле, чем это делает эволюционизм<sup>59</sup>.

Макарихинские крестьяне верят в Бога и одновременно продолжают верить в приметы, домовых («без бани и домовый жить в избе не станет», с. 45), фантастические слухи:

Сказывали, будто Савиха, бродя за грибами, встретила дубоватого коротконового старичка в дальней заозерной стороне и будто бы кинул старичок щепотку праха в коровьи глаза старухи, и Савиха увидела дикостные, могучие пламена, застывшие над землей и ее городами. Задрав одежды, раскидав грибы, якобы неслась старуха целой скирдою по незнакомому полю, а старичок кукарекал ей вслед (с. 102).

Осмысление природной символики, использованной Леоновым, ориентируется на мифологию и фольклор. Изображая природные образы с позиций мифопоэтики, писатель воплотил в эпическом произведении одно из основных свойств мифологии: ее предназначение создавать упорядоченность и гармонию в мире, не допускать хаоса, ориентировать человека на ценностные установки и морально-этические идеалы. Чувство природы в романе носит сакральный характер, позволяет осмыслить художественно-философскую проблему истины бытия<sup>60</sup>.

Изображение «старого мира» несет на себе печать народно-поэтических воззрений. Тем временем, в этот древний мир Соти пришел человек-строитель со своими суровыми законами, который нерационально пользуется благами окружающей среды, прикрывая свои поступки лозунгами социалистического строительства. Художник в качестве

---

<sup>59</sup> Там же.

<sup>60</sup> Е.П. Лобова, *Чувство природы...*, с. 16.

оппозиции технократизму представил ориентацию на духовный опыт прошлой эпохи, отрицание тотального покорения природы.

В *Соти* мотив «покорения» природы получил новое развитие – он ориентированный на «индустриальный миф», и впервые обозначился неразрешимый конфликт между природой и человеком, преобразующий географию края. Философские раздумья писателя о судьбах природного мира окрашены в трагические тона. Леонов с тревогой указал на обострившийся разлад между разумным homo sapiens и естественной средой, выражая пронзительную тревогу в связи с резким возрастанием дисгармонии между био- и ноосферой, проявил прозорливое беспокойство о будущем цивилизации<sup>61</sup> (о том, что в годы первых пятилеток люди не осознают еще всей трагичности ситуации писатель скажет в своем выдающемся романе *Русский лес*, 1953, где лес выступает в качестве создателя культуры).

Леонид Леонов видит противоречивость сложившейся в начале XX века ситуации<sup>62</sup>, и благодаря этому роман *Соть* выделяется на фоне многих произведений 1930-х годов, ставивших те же проблемы.

В наши дни уже как анахронизм звучит вывод Федора Власова относительно *Соти*:

*Соть* – в то же время роман, отражающий неповторимую, единственную в своем роде активность, если не сказать – энтузиазм, большую веру советского человека в свое счастье, в счастье своей Родины, ту веру, которая дает силы и горы сдвигать, и реки вспять поворачивать<sup>63</sup>.

И хотя некоторые исследователи называли *Соть* «первым поистине классическим произведением о социалистическом строительстве»<sup>64</sup>, то сам Леонов потом говорил:

У меня роман заканчивается фразой: «(...) изменялся лик Соти и люди пременились на ней», но я ведь не говорил, что пременились они к лучшему<sup>65</sup>.

<sup>61</sup> В.А. Петишева, *Романы Л.М. Леонова 1920–1990-х годов...*, с. 25.

<sup>62</sup> Писатель понимал сложность советской жизни. Достаточно сказать, что многие родственники его и его жены были репрессированы.

<sup>63</sup> Ф.Х. Власов, *Эпос мужества*, Москва 1965, с. 37.

<sup>64</sup> М.О. Гершезона, *Творчество Леонида Леонова и теория «медленного чтения»*, [online], <http://www.voskres.ru/literature/critics/ovcharenko2.htm>, [дата доступа: 28.06.2016].

<sup>65</sup> Там же.

В *Соти* Леонида Леонова чувствуется истинная боль от набирающего силу процесса разрушения основ русской культуры и ломки традиционного менталитета. Автор изображает губительное влияние агрессивно насаждаемой революционной «нови» на патриархальный уклад жизни макарихинских крестьян, на традиционные жизненные устои, на фольклор, на древний мир Соти, но также на окружающую среду. Восхищаясь трудовыми успехами, писатель одним из первых в советской литературе обратил внимание на необходимость предвидеть отдаленные последствия преобразующей деятельности человека для природы. Он отрицает тотальное покорение естественной среды.

Художник одобрил из программы советской власти то, что она постепенно возвращала России статус великой державы и пытался разобраться в том, что неизбежное – в развитии промышленности и ее последствиях (цене), не нарушая явно рамок дозволенного.

#### Библиография:

1. Акимов В.М., *Сто лет русской литературы. От серебряного века до наших дней*, Санкт-Петербург 1995.
2. Бердяев Н.А., *Человек и машина. (Проблема социологии и метафизики техники)*, [online], [http://vk.com/doc-43058991\\_132192336?dl=2db4170ac1fe9c752a](http://vk.com/doc-43058991_132192336?dl=2db4170ac1fe9c752a), [25.06.2013].
3. *Большая цензура. Писатели и журналисты в Стране Советов. 1917–1956 гг.*, под общ. ред. А.Н. Яковлева, сост. Л.В. Максименков, Москва 2005.
4. Вахитова Т.М., *Картина мира в прозе Леонида Леонова*, «Вестник Волгоградского государственного университета» 2006, Серия 8, вып. 5, с. 32–40.
5. Вахитова Т.М., *Природные стихии в творчестве Леонида Леонова*, [online], <http://www.literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1203428614&archive=1203491298>, [28.06.2016].
6. Владимирова О.В., *История. Полный справочник*, Москва 2013.
7. Власов Ф.Х., *Эпос мужества*, Москва 1965.
8. Гаганова А.А., *Идеологические барьеры развития жанра производственного романа*, [в:] *Пушкинские чтения – 2013. Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст*, материалы XVIII международной научной конференции, под общей ред. В.Н. Скворцова, Санкт-Петербург 2013, с. 250–256.

9. Гаганова А.А., *Художественный кризис производственного романа 1920–70 гг.*, диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Москва 2014.
10. Герасимова Л.Е., *Публицистический роман. Конфликты и характеры*, Саратов 1970.
11. Гершезона М.О., *Творчество Леонида Леонова и теория «медленного чтения»*, [online], <http://www.voskres.ru/literature/critics/ovcharenko2.htm>, [28.06.2016].
12. Гурленова Л.В., *Чувство природы в русской прозе 1920–1930-х годов*, Сыктывкар 1998.
13. Гюнтер Х., *Художественный авангард и социалистический реализм*, [в:] *Соцреалистический канон: сборник статей*, под общ.ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко, Санкт-Петербург 2000, с. 101–108.
14. Зелинский К., *Литература и грядущая война*, «Знамя» 1938, № 4, с. 217–233.
15. Земскова Д.Д., *Советский производственный роман: эволюция и художественные особенности жанра*, диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Москва 2016.
16. *Книга Урантии. Истоки поклонения*, [online], <http://www.urantia.org/ru/kniga-urantii/dokument-85-istoki-pokloneniya>, [28.06.2016].
17. Ковалев В.А., *Романы Леонида Леонова*, Москва 1954.
18. Комаров С.А., «Внешинополитический» фельетон в творчестве В.П. Катаева 1920–40-х годов, с. 71–83, [online], [file:///E:/Nzl\\_2013\\_3\(1\)\\_11%20\(1\).pdf](file:///E:/Nzl_2013_3(1)_11%20(1).pdf), [25.06.2013].
19. Крук И.Т., *Леонид Леонов: Очерк творчества*, Киев 1985.
20. Кузьменко Ю., *Советская литература вчера, сегодня, завтра*, Москва 1984.
21. Леонов Л.М., *Собрание сочинений в 10-ти томах: Публицистика*, Москва 1969, т. 10.
22. Леонов Л.М., *Соть*, [online], <http://www.rulit.me/books/sot-read-310199-17.html>, [28.06.2016].
23. Литовская М.А., *Социохудожественный феномен В.П. Катаева*, автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук, Екатеринбург 2000.
24. Лобова Е.П., *Чувство природы в романе Л.М. Леонова «Соть»*, «Вестник Челябинского государственного педагогического университета» 2010, № 12, с. 283–290.
25. Лобова Е.П., *Чувство природы в романах Л.М. Леонова «Соть» и «Русский лес»*, автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Магнитогорск 2012.
26. Московская Н.Л., Мацаева М.А., *К вопросу о жанровой специфике производственного романа (на материале произведений Артура Хейли)*,

- «Вестник Челябинского государственного педагогического университета» 2013, № 3, с. 282–291.
27. Петишева В.А., *Л.М. Леонов: искусство романа*, Москва 2008.
  28. Петишева В.А., *Романы Л.М. Леонова 1920–1990-х годов: эволюция, поэтика, структура жанра*, автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Москва 2007.
  29. *Пolemika: O новых заданиях и старых методах*, «Новый Лепф» 1927, № 7, с. 35–46.
  30. *Романы Леонова 20–30-х годов*, [online], <http://waldorf.in.ua/romany-leonova-20-30-x-godov/>, [28.06.2016].
  31. Румянцева О.В., *Народная стихия в романе Л.М. Леонова «Соть»*, [в:] *Поэтика Леонида Леонова и художественная картина в XX веке*, материалы международной конференции 2001 года, Санкт-Петербург 2002, с. 157–163.
  32. *Русская литература XX века. В двух томах*, под ред. Л.П. Кременцова, Москва 2005, т. 1: 1920–1930-е годы.
  33. Семенова С., *Человек, за которым новорожденная идея замахивалась на мир... («Соть»)*, [в:] *Век Леонида Леонова. Проблемы творчества. Воспоминания*, Москва 2001, с. 36–42.
  34. Султанова Ю.Ф., *Проблемы взаимодействия человека с окружающей средой на фоне конфликта между представителями разных социальных слоев в романе Л.М. Леонова «Соть»*, [online], [file:///C:/Users/Iw/Downloads/problemu-vzaimodeystviya-cheloveka-s-okruzhayuschey-sredoy-na-fone-konflikta-mezhdu-predstaviteliyami-raznyh-sotsialnyh-sloev-v-romane-l-m%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Iw/Downloads/problemu-vzaimodeystviya-cheloveka-s-okruzhayuschey-sredoy-na-fone-konflikta-mezhdu-predstaviteliyami-raznyh-sotsialnyh-sloev-v-romane-l-m%20(2).pdf), [28.06.2016].
  35. Супа В., *Производственная проза шестидесятников вчера и сегодня*, „Przegląd Rusycystyczny” 2011, № 2 (134), с. 79–89.
  36. Supa W., *Proza produkcyjna jako kicz ideologiczny*, [w:] *Kicz, tandeta, jarmarczność w kulturze masowej XX wieku*, pod red. L. Rożek, Częstochowa 2000, s. 99–107.
  37. Хализев В.Е., *Отечественное литературоведение в эпоху господства марксизма-ленинизма (1930–1980-е годы)*, [online], <http://transformations.russian-literature.com/otechestvennoe-literaturovedenie-v-epochu-marxizma-leninizma>, [ 25.06.2013].
  38. Эйхенбаум Б.М., *В поисках жанра*, «Русский современник» 1924, № 3, с. 229–231.
  39. [Online], <http://greekroman.ru/rivers.htm>, [28.06.2016].
  40. [Online], <http://www.newacropol.ru/alexandria/symbols/river/>, [28.06.2016].
  41. [Online], <http://www.tenshin.ru/u-shin>, [28.06.2016].

---

**POETIZATION OF PRISTINE NATURE  
AND SOCIALIST CONSTRUCTION  
IN LEONID LEONOV'S NOVEL *ON THE RIVER SOCIA***

**Summary**

This article discusses Leonov's concept of the attitude of a new (Soviet) man, industrializing his country, to the natural world. Leonov's work *On the River Socia* published in 1930, typical of "production prose", exposes the problem of conscious human interference in the laws of nature. A new type of hero is presented here – a "new man" who is completely subordinated to communist ideals, devotedly works for the party and uncritically considers Marxism and Leninism his own ideas. In his novel Leonov recognizes the negative effects of ill-considered and aggressive human actions, initiated by the highest authority, which begin to change the natural environment.

**Keywords:** nature, socialist construction, Leonid Leonov, "production prose", industrialization





**Виктория Дудинская**

*Национальная библиотека Беларуси (Минск)*

**ГЕШТАЛЬТ БАЗОВЫХ  
ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКИХ ЦЕННОСТЕЙ  
В РОМАНЕ НИНЫ ФЕДОРОВОЙ *СЕМЬЯ***

**GESTALT FUNDAMENTALNYCH  
WSCHODNIOŚLAWIAŃSKICH WARTOŚCI  
W POWIEŚCI NINY FIODOROWEJ *RODZINA***

**Ключевые слова:** базовые ценности, национальная культура, гештальт, кодификация, самоидентификация, эмигрантская проза

В национальной литературе история народа «очеловечивается», обретает индивидуальные личностные черты в жанре семейной хроники-саги. В живописи искания невидимой духовной нити, связующей членов семейства, воплощаются в жанре семейного портрета. Семья как социальное поле, формирующее самосознание, мировосприятие, систему базовых ценностей, становилась объектом внимания и ученых, и писателей, и художников. Большой резонанс в антропологии получила типология культур американского антрополога Маргарет Мид, базирующаяся на исследованиях особенностей ретрансляции знаний между поколениями в семье. А в психологии идеи взаимосвязи поведенческой модели с опытом семейных отношений находят отражение как в исследованиях основателя психоанализа Зигмунда Фрейда, так и в набирающих популярность практиках системной семейной терапии, возникшей в середине прошлого века и взявшей за отправную точку научную концепцию общей теории систем австрийского биолога Карла Людвиг фон Бергаланфи.

Семья по праву может считаться символом нации. Как носитель национальных ценностей человек познает себя тогда, когда имеет возможность познакомиться с представителями неродственной культуры. Для многочисленных семей эмигрантов, покидавших Советскую Россию

по разным причинам на протяжении всего XX века, это знакомство было вынужденным и нелегким. Однако, как справедливо отмечает М. Мид, в постфигуративной культуре, при условии одновременного проживания в ней по крайней мере представителей трех поколений, «даже экстремальные условия вынужденных миграций, длительных плаваний к неизвестному либо же определенному месту по неизведанным морям, прибытия на необычный остров только подчеркивали чувство преемственности»<sup>1</sup>. Сохранение традиций своего народа, ощущение себя наследниками великой культуры и веры предков, нередко становятся для эмигранта мощной духовной опорой во все изменяющемся мире: «В разных городах и селах на двух континентах удрученная горем, нуждой и заботами, приходила Бабушка в церковь, – и все тот же Христос встречал ее теми же словами:

Придите ко мне все труждающиеся и обремененные, и Аз упокою вы». И она, помолясь, всегда получала желанное и обещанное: «И обратите покой душам вашим». В этом все изменяющем и изменяющемся мире Христос был неизменяем»<sup>2</sup>.

Испытанием «огнем и мечом» стало беженство за границы СССР для эмигрантов из восточнославянских стран, которых вне Родины, как правило, именовали общим словом «русские». По свидетельству святителя Иоанна Шанхайского и Сан-Францисского, проходя через горнило испытаний, душевных переживаний и материальных лишений, даже в гостеприимных странах ощущая себя «пришельцами», которым следует привыкать «к часто чуждым им обычаям, питаюсь крохами, падающими от трапезы приютивших их»<sup>3</sup>, русские эмигранты пошли разными путями:

Поистине многие из них, как мужи, так и жены, ныне в бесчестии своем славнее, чем во времена их славы, и богатство душевное, ими приобретенное ныне, лучше богатства вещественного, оставленного на Родине, а души их подобно золоту, очищенному огнем, очистились в огне страданий и горят, как яркие лампы<sup>4</sup>.

Другие же, к сожалению, «не выдержав испытаний, сделались хуже, чем были»<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> М. Мид, *Культура и мир детства: избранные произведения*, Москва 1988, с. 210.

<sup>2</sup> Н. Федорова, *Семья*, Минск 2010, с. 100.

<sup>3</sup> Святитель Иоанн Шанхайский и Сан-Францисский, *Духовное состояние русской эмиграции*, [online], <http://www.pravoslavie.ru/1446.html>, [31.05.2017].

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же.

Роман Нины Федоровой *Семья*, впервые изданный в 1940г. в Америке, повествует о пяти оставшихся в живых членах русской семьи – бывших аристократах. Это – бабушка, мать, дочь и два племянника-сироты, оставшиеся от двух умерших братьев. Они живут в китайском Тяньцзине, снимают необустроенный пансион и уже от себя сдают комнаты жильцам. Роман именно о той семье, чей выбор отношения к испытаниям в адекватных православных смыслах можно назвать «несением креста». Это всегда сознательное решение в самой семье обычно мало формулируется в мировоззренческие максимумы, ободряющие утренние «речёвки» – выбор осуществляется как устойчивая семейная атмосфера воспроизводства национальных ценностей, где каждому из членов семье принадлежит важная незаменимая роль.

Автор в романе эпизод за эпизодом создаёт гештальт ценностей, передаваемых юному поколению, обращаясь к самому жизненному укладу семьи: к тому восприятию и оценке перипетий и событий, что невозможно внушить нравочениями и воспринимается неосознанно, а потому глубоко и навсегда, причём это наилучшим образом ретранслируется поступками, истинными движениями души старшего поколения и тем особым кодом атмосферы, который как тайный ценностно-моральный шифр пронизывает все пространство жизни Семьи.

Какие добродетели открывают в себе герои, проходя испытания? Какие ценности они исповедуют примером своей жизни? В тонких абрисах внешности, манеры поведения, в мягких репликах героинь старшего поколения открывается глубина их смирения и кротости, любовь к ближнему и ответственность за детей, способность к борьбе с плотскими страстями и к бесконечному самопожертвованию: «Не будем осуждать людей», – говорит Бабушка; «Не будем заглядывать в будущее», – умиротворяющее говорит Мать, Татьяна Алексеевна. Во время болезни маленького Димы, Бабушка одна сохраняет неторопливость и полное внешнее спокойствие:

Чем больше была опасность, тем спокойнее она становилась. Не спав несколько ночей подряд, она была светла лицом, только голос её звучал все тише и тише<sup>6</sup>.

Используя общепринятую аксиологическую терминологию, различающую ценности-средства (или инструментальные ценности) и

---

<sup>6</sup> Н. Федорова, *Семья*, Минск 2010, с. 44.

ценности-цели<sup>7</sup>, к первым следует отнести перечисленные выше нравственные императивы Семьи. Определяющей их выбор идеальной ценностью-целью можно считать спасение души. «Есть и нетленная краса» – цитирует Н. Федорова строки стихотворения Фёдора Ивановича Тютчева в эпитафии к роману. К стяжанию нетленной, вечной красоты устремлены помыслы Бабушки и Матери. И каждый постоялец дома, прикоснувшийся к свету этих устремлений, обретает мир в своих душевных переживаниях.

Роман «Семья» нередко ставят в один ряд с книгами Ивана Сергеевича Шмелева «Лето Господне», «Богомолье»<sup>8</sup>. В этих созвучных произведениях глубоко осмысливается теснейшая взаимосвязь религиозной и повседневной жизни семьи.

Воспроизводящие в своих работах гештальт базовых ценностей писатели, художники, исследователи кодифицируют национальную ценностную парадигму.

Автор, – говорит Пьер Бурдьё, – в истинном смысле есть некто, кто делает публичными вещи, которые все смутно ощущают; некто обладающий особой способностью обнаружить подразумеваемое [имплицитное], молчаливое и осуществляющий настоящую созидательную работу<sup>9</sup>.

В традициях восточнославянских народов, принявших Христианство, семья, вслед за апостолом Павлом, именуется «домашней Церковью» (Рим. 16:4)<sup>10</sup>. В семье происходит передача знаний и умений, формируется ценностная парадигма.

Имеющая в качестве основного критерия механизмы и способы межпоколенной ретрансляции знаний, культурная типология М. Мид представляет разграничение трех типов культур:

постфигуративной, где дети прежде всего учатся у своих предшественников, кофигуративной, где и дети и взрослые учатся у сверстников, и префигуративной, где взрослые учатся также у своих детей<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> Н. З. Чавчавадзе, *Культура и ценности*, Тбилиси 1984, с. 38.

<sup>8</sup> О. Н. Михайлов, *От Мережковского до Бродского: Литература русского зарубежья*, Москва 2001, с. 211.

<sup>9</sup> П. Бурдьё, *Начала. Choses dites*, Москва 1994, с. 126.

<sup>10</sup> В *Послании к Римлянам* апостол Павел упоминает христианина Акилу и его жену Прискиллу и приветствует «домашнюю их Церковь». Мысль о подобии семьи «малой Церкви» получила впоследствии развитие в трудах святых отцов (о. Иоана Кронштадского), а также в работах православных богословов, в том числе и современных (протоиерея Г. Каледы, А.И. Осипова и др.).

<sup>11</sup> М. Мид, *Культура и мир детства: избранные произведения*, Москва 1988, с. 322.

Связывая предложенную концепцию прежде всего с историей развития цивилизаций, приносящей смену исторических эпох и смену моделей овладения новыми умениями, американская исследовательница обходит стороной нравственный, аксиологический аспект. Могут ли ценности нового, молодого поколения стать универсальными, образцовыми для семьи? Наделяя молодежь «новыми правами», делая главными в принятии решений внуков и детей, с их «префигуративным схватыванием еще неизвестного будущего», возрастает риск утратить этическую основу воспитания и лишиться личность молодого человека непреходящих ориентиров, ценностей-целей, структурирующих миропонимание.

Следуя классификации М. Мид, к постфигуративному типу относятся «примитивные общества, маленькие религиозные или идеологические анклав», основывающие «свою власть на прошлом»<sup>12</sup>. Если соотнести изложенную классификацию с базовыми ценностями культуры, кодифицированными национальными литературами восточнославянских стран, следовало бы также отнести к постфигуративному типу культуру развитой цивилизации, поставив ее в один ряд с примитивными обществами.

Семья беженцев вывозит из родной страны единственную реликвию – икону Божьей Матери «Взыскание погибших», ставшую для эмигрантов

звеном, связывающим Семью со многими поколениями коленопреклоненных предков, точно так же молившихся перед ней каждый вечер всю их длинную или короткую земную жизнь<sup>13</sup>.

Уважение, любовь, трепет к ценностям старшего поколения – основа мировоззрения Семьи и осознанно выбираемый путь к спасению. Каждый день, находя опору в принятых сердцем нравственных идеалах прошлого, молодежь смотрит в будущее.

Овладение внешней, «материально-технической» стороной повседневной жизни, может происходить отчасти кофигуративно: в то время как Бабушка, вспоминая детство и юность в богатом имении своих родителей, считает наличие всего одной рубашки у своей юной внучки Лиды стыдом и унижением, сама Лида «никогда не видев Бабушки в юности и не имея

---

<sup>12</sup> Там же, с. 322.

<sup>13</sup> Н. Федорова, *Семья*, Минск 2010, с. 29.

возможности сравнивать, многих лишений не замечала совершенно»<sup>14</sup>. Стремления к приобретению гардероба заканчиваются для девушки с приобретением купального костюма для участия в городском соревновании по плаванию. Нужда вырабатывает в Лиде практичный подход к тратам, материальным накоплениям. То, что дается Бабушке трудом и усилием, Лида усваивает не задумываясь. Тяготы быта для молодого поколения – естественное положение вещей. Другой жизни они не знают, зато они уже знают, как иметь дело с текущим положением вещей. Каждый стремится улучшить экономическое состояние Семьи, в том числе экономя на исполнении своих материальных потребностей. Это становится обычным состоянием души: «Я всегда была бедной, – говорит Лида, – я и не знаю, как живут иначе»<sup>15</sup>.

Но молодые люди всегда и во всем ищут совета и поддержки у Бабушки и Матери. Вернувшийся с китайско-японской войны старший внук Петя первым делом идет поцеловать руку Бабушке, ища в ней такое объяснение происходящего, которое вернет желание жить. Радостью своей любви к молодому англичанину делится с Бабушкой Лида. Ответы на все детские непростые вопросы находит у Бабушки младший внук Дима.

Свобода выбора в контексте базовых ценностей – необходимое условие созидательной деятельности. Каждое новое поколение в новых обстоятельствах выбирает свою тропинку по жизни, и молодые герои отправятся в путь по разным странам и даже континентам. Но код национальных ценностей, полученных в семье, создаёт устойчивую нравственную самоидентификацию личности, способную снова, в свою очередь став самым старшим поколением, воспроизвести его в наследниках.

К гештальтам семейных ценностей, как правило, писатели обращаются в пору исторических потрясений – революций и войн – или сильнейших парадигмальных перемен: *Бабушка* – Божена Немцова (1855) (революционные волнения в Чехии 1848–1849 гг.), *Семья* – Нина Федорова (революция и гражданская война в России (1917, 1917–1922)), И.С. Шмелёв *Лето Господне* (1927–1948), в этот список можно привести и романы Якуба Колоса *На роستانях* (1922 – 1955), Бориса Пастернака *Доктор Живаго* (1945–1955). Нигилистическая волна аномии, парадигмального кризиса рубежа XX – XXI вв., ожидаемо должна вызвать

---

<sup>14</sup> Там же, с. 16.

<sup>15</sup> Там же, с. 99.

к жизни новый ценностный всплеск обращения к традиционным семейным ценностям, как устойчивому коду самоидентификации полноценной созидающей личности.

#### Библиография:

1. М. Мид, *Культура и мир детства: избранные произведения*, Москва 1988, с. 210.
2. Н. З. Чавчавадзе, *Культура и ценности*, Тбилиси 1984, 172 с.
3. Н. Федорова, *Семья*, Минск 2010, 256 с.
4. О. Н. Михайлов, *От Мережковского до Бродского: Литература русского зарубежья*, Москва 2001, 336 с.
5. П. Бурдьё, *Начала. Choses dites*, Москва 1994, 288 с.
6. Святитель Иоанн Шанхайский и Сан-Францисский, *Духовное состояние русской эмиграции*, [online], <http://www.pravoslavie.ru/1446.html>, [31.05.2017].

#### "GESTALT" OF THE FUNDAMENTAL EASTERN SLAVIC VALUES IN THE NOVEL BY NINA FEDOROVA *THE FAMILY*

##### Summary

In the twentieth century the concepts claiming changes in family intergenerational relationships came in sight. The reproduction of ideological and value orientations was replaced in them by the issue of knowledge transfer, which in Margaret Mead's theory takes the form of three types of cultural exchange of knowledge between the older and the younger generations.

Nina Fedorova's novel *The Family*, published for the first time in 1940 in the US in English, was translated into 12 languages and was reprinted in America more than 18 times. The novel received a high recognition due to the fact that it created a "Gestalt" of the family value environment, in which the national ideological fundamental values are permanently being retransmitted from the older to the younger generations.

**Keywords:** the fundamental values, national culture, "Gestalt", codification, self-identification, emigre prose





**Ольга Гриневич**

*Гродненский государственный университет имени Янки Купалы*

**УСАДЕБНЫЙ КАНОН В РОМАНЕ  
О.А. ИЛЬИНОЙ-БОРАТЫНСКОЙ *КАНУН ВОСЬМОГО ДНЯ*:  
ЧЕЛОВЕК В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ**

**KANON DWORSKI W POWIEŚCI  
OLGI ILINOJ-BORATYŃSKIEJ  
*WIGILIA ÓSMEGO DNIA: CZŁOWIEK  
W PRZESTRZENI KULTUROWEJ***

**Ключевые слова:** усадебный текст, литературный канон, феноменология, автобиографический роман

В последние годы актуализировался интерес литературоведения и других гуманитарных наук к таким феноменам, как усадебный текст, миф дворянского гнезда. Перспективной представляется постановка проблемы соотношения такого рода культурных кодов и феноменологических особенностей восприятия реальности: сенсорных, ольфакторных, зрительных и т.д. Уникальный образец переработки литературного канона в соответствии с феноменологическим опытом представляет собой автобиографический роман Ольги Ильиной-Боратынской (внучки поэта Евгения Боратынского) *Канун Восьмого дня* (1951).

Авторскую интенцию и жизненную цель героини романа можно сформулировать как поиск Истины. Автор осмысливает жизнь и выражает свой взгляд на нее метафорически. В романе *Канун Восьмого дня* функцию образного осмысления мира выполняют метафоры пути и дерева. На одной из встреч друзей и членов семьи в усадьбе Синий Бор во время разговора о счастье героиня воспроизводит свои размышления об услышанном:

Я внимательно слушала. Граф Сигнен, бал у Танговских, конечно, были важные и захватывающие вещи, но все это было как ветви, растущие из самого дерева. Ствол дерева, какое-то высшее человеческое назначение, за которое можно страдать и умереть, казалось гораздо важнее, чем счастье, простирал ветви далеко в синеву неба и давал им жизнь<sup>1</sup>.

Метафора дерева отсылает к древнейшим культурным архетипам, к мифологическому образу Мирового Древа, которое, согласно архаическим представлениям разных народов мира, соединяет все сферы мироздания. Сквозным мотивом книги является стремление Ниты соединиться с Истиной, Высшим смыслом, описание духовных поисков героини возвращает этим понятиям, «затертым» от частого употребления, их первоначальное значение. Символичным является то, что большая часть метафизических споров персонажей о предназначении человека, о судьбе России и роли интеллигенции в судьбе страны происходит в усадебном пространстве, насыщенном родовыми и индивидуальными воспоминаниями. Разговор о Боге и смерти члены семьи Огариных ведут в монастырском саду синеборской церкви, недалеко от могилы матери Ниты. Все пространство текста, сосредоточенное в основном вокруг образов Дома, семейного очага, семантически насыщено. Однако эти родовые и культурные наслоения набрасываются постепенно, словно воспроизводя взросление и становление героини в пространстве культуры. Автор осуществляет феноменологическую разработку культурных стереотипов, оживляя «застывшие» идеологические, литературные, языковые формы. Этот механизм можно описать на примере разговора между Нитой и ее невесткой Соней накануне свадьбы героини:

Хотя я Игоря совсем не знаю, но мне кажется, что он как раз то, что тебе нужно. Потому что он производит такое впечатление, что к жизни подходит просто. Противоположности сходятся.

Это омертвевшее трафаретное выражение ожило от яркости взгляда, который она подняла на меня<sup>2</sup>.

Механизму самостоятельного освоения культурных концептов подчинена субъектная структура произведения. Повествователь *Кануна Восьмого дня* демонстрирует своеобразную систему отношений автора,

<sup>1</sup> О. А. Ильина-Боратынская, *Канун Восьмого дня*, Санкт-Петербург 2012, с. 98.

<sup>2</sup> Там же, с. 168.

повествователя, героини. Повествователь каждый раз перевоплощается в состояния своей героини, проходящей разные фазы взросления.

Так, в начальных главах происходит вживание повествователя в роль ребенка, глазами которого показаны ранние годы жизни героини. Первые строки романа вводят в мир непосредственных чувственных впечатлений ребенка:

Галчата живут где-то под самыми окнами, а голуби на чердаке этажом выше. Воркование голубей воспринимается смутно, как виола в оркестре. Зато пение петухов, не хриплое предрассветное, а сочное, набухшее от утреннего солнца и дискантовое перекликанье баб у ключа, где они полощут белье, тугой ритм их вальков – это ярко осознанный аккомпанемент галчатам. Галчата кричат над самой головой в голодной ярости, и звук такой, как будто буквы “К” и “Р” – стеклянные шарики, которые катаются у них вниз и вверх по горлу<sup>3</sup>.

Данный фрагмент также демонстрирует, как происходит переплавка разрозненных впечатлений в музыкальное единство – оформление жизни по законам искусства, что станет лейтмотивом всего романа. Эта схема перехода от природы к культуре становится композиционным принципом первого раздела, в котором происходит первичная концептуализация реальности и, усложняясь, реализуется на протяжении всего романа.

Прогулка по усадьбе, которой открывается роман, интерпретируется двояко. С одной стороны, это первичная репрезентация пространства, которое впоследствии обрастает индивидуальными и культурными смыслами. С другой – эта прогулка имеет литературный аналог и, таким образом, имплицитно отсылает к соответствующему способу освоения пространства – жанру литературного путешествия:

(...) прогулка по усадьбе выступает как свернутая форма путешествия, предполагая, в первую очередь, освоение или присвоение пространства. Литературный ее субстрат – жанр “прогулки” как отпочковавшийся от “литературного путешествия”, лирический сюжет которых составляет элегическая прогулка, проходящая в парке (усадьбе), на природе, которая символически призвана явить читателю “ландшафт души”<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Там же, с. 6.

<sup>4</sup> Е. Е. Дмитриева, О. Н. Купцова, *Жизнь усадебного мифа. Утраченный и обретенный рай*, Москва 2008, с. 76.

В усадебном интерьере, который является миром маленькой Ниты, обнаруживается своеобразное расхождение между искусством и действительностью:

Столовая и соседняя гостиная выкрашены в светло-желтый цвет, и под потолком, вдоль карниза, бежит тонкий, узорный бордюр. Этот бордюр мне кажется очень красивым, но папа сказал, что в действительности это совсем не красиво, а просто глупая фантазия архитектора. Это очень странно. Для меня очень красиво, а в действительности – некрасиво. А какая же действительность? Где она? У кого? Очевидно, у старших<sup>5</sup>.

Показана разница между непосредственным восприятием ребенка и восприятием взрослого, опосредованным эстетическими вкусами и законами.

Нормативность и условность искусства становится предметом размышлений Ниты. Разглядывая за завтраком портреты предков (которые сами по себе являются важным культурным атрибутом литературной усадьбы), повествовательница замечает: «Недавно я думала о моем прадеде Огарине, вокруг которого собрались синие тучи, и соображала, почему его нарисовали снаружи во время грозы, а он с лентой через плечо, в белом парике и весь сухой?»<sup>6</sup>. Пример осознанного, лишнего автоматизма восприятия книжной мудрости демонстрирует отец во время утреннего урока. Он приближает к действительности библейскую метафору, уподобляющую Царствие Божие горчичному зерну. Здесь появляется лейтмотивный для всего романа и перерастающий в многоплановую метафору образ дерева.

Реальность отображается сквозь призму детского взгляда, без посредства культурных схем и стереотипов, однако уже в первых главах зафиксированы основные составляющие усадебного топоса как идиллического. Первый раздел с фольклорным названием *Присказка* (которое отсылает к *детскому* периоду развития литературы) актуализирует в сознании читателя черты идиллического хронотопа, выделенные Михаилом Бахтиным. В первую очередь это отражается на циклическом характере времени (названия глав – *Утро*, *Полдень*, *Вечер*, *Ночь*). Период детства сжимается до одних суток. Предполагается, что все

<sup>5</sup> О. А. Ильина-Боратынская, *Канун Восьмого дня...*, с. 7.

<sup>6</sup> Там же, с. 8.

дни детства ассоциируются у героини с одним нескончаемым летним днем в родной синеборской усадьбе.

В первых главах происходит репрезентация реального и ментального пространства жизни Огариных (подробное описание интерьера дома, прогулка с бабушкой по саду, купание, путешествие в соседнее поместье), которое затем станет не только местом действия, но и духовным ориентиром. После каждого переломного периода в своей жизни Нита возвращается в Дом (Синий Бор или городская усадьба в Казани) и соизмеряет свое состояние с бытием пространства, сопоставляет прошлое с настоящим.

Различные способы освоения реальности демонстрирует система образов романа. Важную роль в этом контексте играет сопоставление *Grand-maman blanche* и *Grand-maman noire* – *бабеньки* и *бабушки*. Первая является воплощением условности, этикета, культурных конструкторов, вторая – воплощением практической жизни, прямоты:

Для бабеньки непонятно, как можно жить зимой где-нибудь, кроме Петербурга. Она часто рассказывает про придворный этикет, какой реверанс надо сделать императрице, какой – великой княгине, какой – императорскому высочеству и какой – просто высочеству. (...) Что касается бабушки, то она не может выносить великосветской жизни больше двух недель. (...) Если бабенька куда-нибудь идет, даже когда у нее срочное дело, у нее вид, что она гуляет и дышит свежим воздухом. Бабушка же гуляет редко, только вечером, а в остальное время ходит стремительной походкой, отдавая распоряжения управляющему, кучерам и плотникам<sup>7</sup>.

Противопоставлены друг другу тетя Катя и Петр. Первая – носительница *книжных* демократических идеалов, которая стремится облегчить участь крестьян, однако черпает сведения о них из книг: «Хотя Катя постоянно имеет дело с крестьянами, и учит их, и лечит, но она вычитывает про них из Некрасова»<sup>8</sup>. Подобную модель поведения демонстрирует и тетя Вера, увлеченная толстовством. Показательно, что, предприняв паломничество к своему кумиру, она не реализует данный им совет отказаться от замужества, посвятив свою жизнь самоотверженному служению людям, а выходит замуж за Петра. Так естественные жизненные

<sup>7</sup> Там же, с. 20-21.

<sup>8</sup> Там же, с. 24.

импульсы побеждают умственные построения. Петр – крестьянин по происхождению, получивший университетское образование. Он представляет собой противоположный тип героя – стремится выстраивать свою жизнь согласно самостоятельно выработанным правилам и собственным идеалам. Закономерно, что расхождения между героями возникают по поводу строительства дома:

Ее планом была крестьянская изба, увеличенная и улучшенная, но изба. (...) Петр же не хотел никаких общежитий, а хотел простой, но по всем правилам построенный дом. Сейчас бабушкин вопрос возбудил новые прения на эту тему, и я скоро поняла, что страстное желание тети Веры опроститься сводилось теперь к отсутствию гостиной в этом будущем доме, но даже это желание висело на волоске<sup>9</sup>.

Ниту удивляет, что при всей демократической настроенности против *роскоши* жизни своего класса тетя Вера трепетно относится к семейным и родовым традициям. Однако в рамках типологии героев по вышеочерченному признаку (стремление к концептуализации мира, приверженность культурным конструктам при осмыслении мира / стремление к практической жизни, «делу», непосредственное освоение реальности) эта черта характера Веры закономерна.

Идеал Петра включает проект дома другой семейной пары – Димы и Сони («Дима решил, что его дом будет на противоположном берегу Омута, недалеко от бабушкиного, и будет построен в стиле ампир с концертным залом, с огромной библиотекой, вообще, “это будет дом так уж дом”»<sup>10</sup>). Очевидна проекция характера хозяев на концепции будущего жилья: стремление к гармонично устроенной, полной жизни, свобода от идеологических штампов и образцов.

Такое же противостояние наблюдается и в характерах поклонников Ниты – графа Сигнена и Игоря Волотского. Граф Сигнен характеризуется устойчивыми формулами, ему присущ «эстетический ритм в движениях, светская любезность». По его мнению,

(...) все эстетические и этические стремления человека выражаются его манерами, жестами, интонациями. Это они создают атмосферу оригинального

---

<sup>9</sup> Там же, с. 59.

<sup>10</sup> Там же, с. 111.

творчества. И если внутренний мир человека не выражен внешне эстетически и ритмически, то все сводится к нулю. По крайней мере, для общества<sup>11</sup>.

Диалоги между Нитой и графом Сигненом представляют собой не выражение своих мыслей напрямую, а их вуалирование, туманные намеки, игру. Игорь Волотский, напротив, характеризуется Нитой как человек прямой и деятельный:

Я чувствовала, что у него была огромная чуткость к правде, дар идти прямой линией сразу к ее центру, отбрасывая всякие туманности и прикрасы в ней, что меня приводило в некоторое замешательство, так как полуошутимые угадывания и вуалирования были мне более сродни<sup>12</sup>.

Сближение Ниты с Игорем Волотским на сюжетном уровне опрокидывает стереотип, берущий начало в тургеневском идеологическом романе, согласно которому любовь между героями основывается на чувстве интеллектуальной и идейной общности, а идейно-нравственное расхождение влечет за собой разрыв.

Линия противопоставления персонажей продолжается на уровне противопоставления пространства, в котором они живут. По-разному устроена жизнь в Синем Бору и Бездонном (имение Волотских). Не только пространство может вызывать воспоминания, но и персонажи, связанные с пространством, могут напоминать о происходивших в нем событиях. Так, образ Игоря, в котором после нескольких месяцев военных действий Нита не нашла изменений, приносит с собой в разрушенный войной мир героини атмосферу Синего Бора: «Но когда Игорь вошел в гостиную, то с ним вошел весь блеск Синего Бора в июле и заслонил собой пронзительный, мертвенный свет аналитической мысли»<sup>13</sup>. Здесь усадьба является частью счастливого прошлого и воспринимается как зрительный (световой) образ, находящийся вне литературных и рациональных построений и мифологем.

Все, что насыщено позитивным смыслом, ассоциируется у героини со светом и яркими цветовыми, слуховыми, обонятельными впечатлениями. Способность что-то воспринять органами чувств – символ жизненности,

---

<sup>11</sup> Там же, с. 106.

<sup>12</sup> Там же, с. 146.

<sup>13</sup> Там же, с. 184.

истинности той правды, к которой стремится Нита. Это относится к ольфакторным характеристикам деревенской усадьбы:

Когда мы вошли в дом, оба жадно втянули в себя его, такой знакомый запах. Запах благородно стареющего дерева, старых бумаг, постепенно обращающихся в прах, но обмываемых дыханием сада, старинных книг, застоявшихся в шкафах библиотеки. (...) Все летние дни нашего детства жили, спрятанные в этих вещах, *живые*, нетронутые временем<sup>14</sup>.

В этом смысле даже книги – нечто отвлеченное, сложноорганизованное, принадлежащее к миру рассудочного, обретая чувственно воспринимаемые характеристики, наделяется статусом истинного. Старые книги в библиотеке, символы духовной истории рода и интеллектуальной истории страны, также обретают ценность не из-за их отвлеченной мудрости, а из-за связи с человеческой жизнью: «Как меня всегда очаровывал запах книг. Человеческие мысли, часто забытые, отжившие, но противящиеся исчезновению»<sup>15</sup>.

Мысль повествователя движется по пути отказа от отвлеченной характеристики предмета через ее чувственное восприятие и одушевление к новому наполнению отвлеченным смыслом, но уже не навязанным культурой, а самостоятельно выработанной, очеловеченным. Так, в упомянутом эпизоде приезда в Синий Бор Нита переходит от прямого соприкосновения с памятными местами детства к приданию им статуса философских категорий:

Когда Дима ушел на конный двор, я помчалась на горку к березовой аллее, промчалась через мосток над ручьем и остановилась, чтобы перевести дух. Стволы берез, как нежная белая замша, были еще розовыми от закатных лучей.

А Игорь не любил деревню и природу! (...) Сигнен, напротив, был чуток к красоте, во всяком случае, к тому, как она отражалась в искусстве. (...) Я интенсивнее жила в сложном брожении светотеней, я с ними сливалась в одно, ощущала их ритм и чувствовала, как из него рождалась мысль и расцветала в слова<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Там же, с. 138, курсив наш – О. Г.

<sup>15</sup> Там же, с. 138.

<sup>16</sup> Там же, с. 139.



Свет как визуальная характеристика предмета или явления имеет большое значение в романе и становится своего рода концептом. Символический смысл метафоры *свет*, соотносимой с отвлеченными понятиями *истина*, *знание* и т.д., оживляется за счет сближения с конкретным, предметным смыслом этого слова: происходит вторичное означивание тропа. Свет закатных лучей на стволах берез в усадебной аллее «рождает» ассоциацию со «сложным брожением светотеней», которое метафорически характеризует понятие красоты в целом. Далее героиня оценивает предметы и явления, с которыми сталкивается, по их способности «рождать» свет, в метафорическом значении слова.

Героиня романа занимает промежуточное положение между двумя группами героев. Обладая даром непосредственного восприятия жизни, Нита наделена художественной восприимчивостью и поэтическим талантом, позволяющим ей переплавлять жизненные впечатления в формы искусства. Это является частью ее предназначения, которое сформулировано в главе *Тема* как «жажда остановить, схватить, удержать бег времени; схватить и удержать все меняющееся и уносящееся; мое пронзительное удивление, что мы все должны умереть, и какое-то живущее во мне непримиримое недоверие к человеческой смертности»<sup>17</sup>.

Героиня романа «олитературирует» жизнь, примеряя на себя литературные ампула (тургеневская девушка), населяя свое жизненное пространство литературными персонажами (описание белой залы), в то время как автор романа, дистанцированный от описанных событий, осознает и разрушает литературные каноны, строит повествование не по законам литературы, а в соответствии с жизненными перипетиями: Нита выходит замуж не за графа Сигнена, близкого ей по взглядам и ценностям, а за Игоря Волотского, противопоставленного ей в идейно-ценностном отношении. Игорь является воплощением той самой энергии жизни, которая становится своеобразной духовной пищей, умственным и творческим стимулом героини: «он был щедрым жизнедателем, тогда как я, даже с моей, якобы духовной, отрешенностью была эгоистична и сосредоточена на себе»<sup>18</sup>. Наполненность Игоря жизненной энергией и способность делиться ею с другими фиксируется с помощью сенсорной

---

<sup>17</sup> Там же, с. 81.

<sup>18</sup> Там же, с. 225.

метафоры как способность излучать свет и тепло («знакомое золотистое тепло полилось из его глаз»<sup>19</sup>).

Реальность и ее концептуализированный оттиск противопоставлены друг другу как проза и поэзия. Показателен эпизод в конце романа, когда Нита с мужем и братом в Уфе в заброшенном доме обсуждают город Курган, куда героине с ребенком предстоит эвакуироваться, и Нита вспоминает романс Калининкова о старом кургане и соколе. Завязывается спор об искусстве и жизни, Нита и Игорь занимают противоположные позиции в нем:

Игорь сказал Диме:

– Нита рассердилась на меня, не хочет видеть конкретную сторону вещей, когда дело касается искусства и всяких серебристых туманов. (...) Когда кто-нибудь накачивает потоки поэзии и красоты на фальшивую тему, то это меня просто бесит.

– А что меня бесит, это когда кто-нибудь накачивает грубую прозу на то, что прекрасно<sup>20</sup>.

Мир искусства, надстраиваемый над реальностью, воспринимается Нитой как жизненная необходимость и способ преодоления хаоса жизни:

Я хотела ему сказать, что поэзия и жизнь воображения были пищей, на которой я росла. (...) Я хотела сказать ему, что знала, знала наверное, что это чувство отделяло человека от ненависти и злобы, от всякого рода мелочности; что если я потеряю этот дар видеть прекрасное, то жизнь схватит меня тысячами крючков и собьет меня с той дороги, по которой я хотела идти<sup>21</sup>.

В этой системе ценностей главное место занимает образ Дома. Основой счастья для героини является воссоединение семьи в родовом гнезде: «Нам не нужны были наши земли, наш милый старый дом был всем, что нам надо»<sup>22</sup>. Описание картины семейного воссоединения в представлении Ниты сближается с набоковскими мотивами возвращения

---

<sup>19</sup> Там же, с. 284.

<sup>20</sup> Там же, с. 325.

<sup>21</sup> Там же, с. 326.

<sup>22</sup> Там же, с. 329.

на родину, которое возможно только в воображении. Нита в деталях восстанавливает:

Через стекла внутренней двери мне виден резной чугунный поднос для визитных карточек перед зеркалом, блестящий паркет. (...) Папа (...) дома... он, как всегда, работает в своем кабинете за письменным столом, наклонившись над деловыми бумагами. (...) Никакой войны уже не будет к тому времени, ни большевиков, ни террора! Тетя Катя, увидев нас, всплеснет руками<sup>23</sup>.

Отделяясь от бытовой реальности, дом становится пространством памяти и воображения, символом идеалов и духовных ориентиров героини. Сенсорные впечатления становятся отвлеченными метафорами, сближая «реальный» и «идеальный» уровни жизни: «Я понимаю, что мы всю жизнь в нашей семье дышали чистым кислородом и сейчас мы как свечи, которые тухнут оттого, что нам кислорода не хватает»<sup>24</sup>. Можно сделать вывод, что пространственный код дома в романе становится средством автокоммуникации, которая описана Юрием Лотманом как процесс передачи сообщения в системе «Я – Я», изменяющий субъекта-участника этого процесса.

Функционально текст используется не как сообщение, а как код, когда он не прибавляет нам каких-либо новых сведений к уже имеющимся, а трансформирует самоосмысление порождающей тексты личности и переводит уже имеющиеся сообщения в новую систему значений<sup>25</sup>.

Пространственный код используется повествователем для передачи саморефлексии героини. Свое состояние Нита постоянно соотносит с представлениями о доме: «Но мое сердце надрывалось за ту, другую меня, оставшуюся там, в казанском доме, которая знала все по-настоящему и бродила по опустевшей белой зале с безжизненными портретами, с замолкшим роялем»<sup>26</sup>. Символические составляющие пространственного кода родового гнезда (белая зала, портреты предков, рояль) остаются прежними, меняются их содержательное наполнение и эмоциональная

<sup>23</sup> Там же, с. 329.

<sup>24</sup> Там же, с. 341.

<sup>25</sup> Ю. М. Лотман, *Внутри мыслящих миров*, Санкт Петербург 2016, с. 47.

<sup>26</sup> О. А. Ильина-Боратынская, *Канун Восьмого дня...*, с. 323.

окрашенность, что отражает состояние духа Ниты в условиях изгнания из родного дома и разлуки с отцом.

Таким образом, в романе *Канун Восьмого дня* дворянское гнездо – это символическое место сохранения родовой и культурной памяти (место воспоминаний о матери – ее комната, ее могила на семейном кладбище; белая зала – место, где сосредоточена мировая культура). Усадьба осмысливается на философском уровне в контексте понятия Дом, который предстает как духовное пространство формирования нравственных, этических, эстетических идеалов и мироощущения человека, место, где формируется идеал человека «Восьмого дня» творения, согласно библейской символике романа – человека, более совершенного, чем «животный» человек, созданный на шестой день. Усадьба – это место локализации человека в системе культуры. Семантические доминанты (усадьба – модель мира, символ России, родовое гнездо, средоточие мировой культуры) и формальные признаки (усадебная символика, мотивно-образная структура) мифа дворянского гнезда осваиваются и переосмысливаются героиней романа, и большую роль в этом процессе играет поэтика сенсорного восприятия. Сенсорные метафоры отражают индивидуально-личностное осмысление известных литературных и культурных концептов.

#### **Библиография:**

1. Дмитриева, Е. Е., Купцова О. Н., *Жизнь усадебного мифа. Утраченный и обретенный рай*, Москва: ОГИ, 2008, 528 с.
2. Ильина-Боратынская, О. А., *Канун Восьмого дня*, Санкт-Петербург: Издательство «Славия», 2012, 352 с.
3. Лотман, Ю. М., *Внутри мыслящих миров*, Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016, 448 с.

#### **MANORAL CANON IN OLGA ILYINA-BORATYNSKAYA'S NOVEL DAWN OF THE EIGHTH DAY: A MAN IN THE SPACE OF CULTURE**

#### **Summary**

The article deals with the correlation between the cultural code of the manoral text of Russian literature and the phenomenology of reality in Olga Ilyina-Boratynsky's

autobiographical novel *Dawn of the Eighth Day*. It is shown that in the novel the process of entering a person into the space of culture, mastering cultural codes, schemes, mechanisms of perception of the world is transferred to them. At the same time, the character's system of the novel is analyzed, the typology of the characters is given.

**Keywords:** manoral text, literary canon, phenomenology, autobiographical novel



**Таццяна Камароўская**

*Белдзяржуніверсітэт (Мінск)*

**ПАДАБЕНСТВА ЖАНРАВЫХ ФОРМ  
АМЕРЫКАНСКАГА І БЕЛАРУСКАГА  
ГІСТАРЫЧНАГА РАМАНА XX СТАГОДДЗЯ**

**PODOBIENSTWA FORM GATUNKOWYCH  
AMERYKAŃSKIEJ I BIAŁORUSKIEJ  
POWIEŚCI HISTORYCZNEJ XX WIEKU**

**Ключавыя словы:** жанравая форма, традыцыйны раман, гістарычны раман, філасофія гісторыі, гістарычнае прызначэнне

Натаніэль Готарн, вялікі амерыканскі пісьменнік, стварыў у амерыканскай літаратуры новую жанравую форму – гомансе, рамантычны раман, і апісаў яе ў прадмове да рамана *«Дом о семи фронтонах»* (1831г.). Готарн, гэта пурытанскае сумленне Амерыкі, падкрэсліваў у прадмове важнасць як маральнага складніка гэтага тыпу рамана, так і значэнне яго мастацкай формы.<sup>1</sup> Romance, рамантычны раман Н.Готарна – гэта азначэнне не творчага метаду, а жанравай формы рамана (romance), які, у адрозненне ад novel, рамана ўвогуле, характарызуецца камернасцю, засяроджанасцю на псіхалагічным жыцці герояў, глыбокім даследаваннем іх унутранага свету, які адлюстроўвае свет сацыяльны; увагай да мастацкай формы твора. Romance, існуючы побач з традыцыйным раманам, novel, атрымаў вялікае распаўсюджанне ў літаратуры ЗША, у прыватнасці, у гістарычным рамане Амерыкі. Варта адзначыць, што мы знаходзім гэту жанравую форму і ў беларускім гістарычным рамане. Раман Уладзіміра Караткевіча *«Каласы пад сярпом тваім»* – гэта таксама romance. У якасці доказу звернемся да двух гістарычных раманаў, амерыканскага і беларускага, прысвечаных фактычна аднаму перыяду сусветнай гісторыі.

---

<sup>1</sup> *Reader's Encyclopedia of American Literature*, red. G. Perkins, New York 2002.

Даніэль Аарон, навуковец і крытык, даследуючы тэму Грамадзянскай вайны ў творчасці амерыканскіх пісьменнікаў, адзначае, што яна выклікала большую колькасць гістарычных даследаванняў, біяграфій, мемуараў, гістарычнай белетрыстыкі і паэзіі, чым усе разам узятыя іншыя амерыканскія войны. Прычыну такой з'явы даследчык тлумачыць словамі Томаса Біяра: «вайна насамрэч скончылася ў 1865 годзе, але яе палітычныя наступствы могуць выявіцца і ў 3000 годзе».<sup>2</sup>

Разам з тым да 20-х гадоў наступнага стагоддзя Грамадзянская вайна не спрыяла паяўленню ніводнага шэдэўра, акрамя "*Пунсовага знака гераізму*" Сцівена Крэйна. Шэрвуд Андэрсан меў усе падставы сказаць ў 1916 годзе, што «яе сапраўдны дух яшчэ не трапіў на старонкі друкаванай кнігі»<sup>3</sup>. На гэта былі дзве асноўныя прычыны. Першая з іх – адсутнасць патрэбнай гістарычнай перспектывы, праз якую можна было б аб'ектыўна ацаніць гістарычную значэнне вайны паміж Поўначчу і Поўднем; па словах літаратурнага крытыка «Скрібнез Мэгэзін»,

пісьменнік сярэдняга ўзросту ў 1900-я гады занадта малады, каб самому быць удзельнікам вайны, але занадта блізка да яе, каб успрымаць яе як эпас<sup>4</sup>.

Другая прычына выклікана засіллем літаратурнай традыцыі "далікатнага рэалізму", што выключала, па словах Аарона,

некаторага роду досвет, і не дзіва, што тэрыторыя простага салдата была выведзена за межы літаратуры амерыканскімі цензарамі ад культуры<sup>5</sup>.

Бліскучыя набыткі рэалізму ў амерыканскай літаратуры ў 20-я гады зрабілі гэту тэрыторыю нарэшце даступнай для эстэтычнага засваення гістарычнымі раманістамі і спрыялі паяўленню новага тыпу гістарычнага рамана пра Грамадзянскую вайну, пра які Фрэд У. Міллет пісаў, што

рэалізм і імпрэсіянізм негістарычнага сучаснага рамана нарэшце спарадзілі тып рамана, рамантычнага па тону, але традыцыйнага [альбо рэалістычнага – Т.К.] па тэхніцы ліста<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> D. Aaron, *An Unwritten War. American Writers and the Civil War*, New York 1973, p. XIII.

<sup>3</sup> D. Aaron, op. cit., p. XIII.

<sup>4</sup> Цыт. па: *Scribner's Magazine*, XXXV-1904, Jan.-June., p. 764.

<sup>5</sup> D. Aaron, op. cit., p. XVII.

<sup>6</sup> F.B. Millet, *Contemporary American Authors*, New York 1944, p. 60.



Амерыканскай гісторыі ўласцівы кансенсус, і амерыканскі гістарычны раман XX стагоддзя пра Грамадзянскую вайну з'яўляецца ілюстрацыяй гэтай тэзы, хоць ён і прысвечаны антаганісцкаму канфлікту ў жыцці краіны, якім была Грамадзянская вайна. Амерыканскі гістарычны раман 20-30-х гадоў падкрэслена пацыфіскі. Аўтары гістарычных раманаў пра Грамадзянскую вайну (М. Кэнтар, Х. Ален) адмаўляюцца ад глыбокага сацыяльнага аналізу яе прычын і характару і трактуюць вайну як трагедыю для абодвух бакоў, што выклікае пераасэнсаванне канцэпта «іншый», уласцівага твораў пра вайну.

Філасофія гісторыі Алена Хэрві, палітычная ідэя і ідэал якога – мір, сродак іх дасягнення – каханне, а вайна увогуле і ў тым ліку Грамадзянская – злачынства супраць асобы, вынік інтрыг палітыкаў, іх няздольнасці вырашаць супярэчнасці мірным шляхам, абумовілі тэму рамана, вынесеную ў загаловак, – *"Бітва пры Аквіле"* (1937). Бітва пры Аквіле была адной з самых нязначных падзей Грамадзянскай вайны – манеўр з боку Канфедэратаў, вызначаны ашукаць ворага, каб без перашкод адвесці рэштку войск да Рычманда. Гісторыкі амаль праігнаравалі яе. «Пра яе наўрад ці ведалі досыць добра, каб забыцца, на яе проста адразу не звярнулі ўвагі», – са смуткам канстатуе аўтар. Але сотні людзей былі забіты і пакалечаны там, і таму для аўтара яна не менш цікавая, чым вялікія бітвы, што вырашалі вынік вайны. Непатрэбнае геройства і неапраўданыя ахвяры – вось што такое, на думку Алена, гэтая бітва, фрагмент манеўру коніцы ў той лістападаўскі дзень, ды і ўся Грамадзянская вайна ў цэлым, што ён і падкрэслівае ўсімі сваімі разважаннямі, пабудовай сюжэта, расстаноўкай галоўных персанажаў, выбарам герояў і своеасаблівасцю тыпізацыі, што ляжыць у аснове стварэння іх вобразаў. На адным боку – палітычныя сілы і разважання, на другім – дабрыня, мужнасць людзей, іх каханне. Для адлюстравання сваёй глыбока гуманнай ідэі пра Вайну і Мір аўтар стварае характары, якія вылучаюцца агульначалавечымі рысамі, вобразы Мужчыны і Жанчыны, якія ва ўмовах вар'яцтва вайны шукаюць і знаходзяць шляхі да людскасці, да існавання, хаця б у іх жыццях, вечных каштоўнасцяў. Выратаванне, на думку аўтара, ляжыць па-за палітыкай, у сферы чалавечых стасункаў. Перадапошняя частка рамана мае назву "Непарушны Саюз" – ідэалагічнае клішэ, якое было распаўсюджана на Поўначы ў час Грамадзянскай вайны. Але гаворка ў ёй ідзе не пра звяз штатаў, дзеля захавання якога вайна і вялася, а пра звяз сапраўды непарушны, звяз паміж мужчынай з Паўночы

і жанчынай з Поўдня, якія пакахалі адзін аднаго і разам пераадолелі смерць зімой у замежанай снегам хаце ў гарах. Дабрыня, каханне, спагада, узаемапаразуменне абараняюць, на думку аўтара, свет і жыццё, а не палітыка і вайна.

Філасофія гісторыі аўтара вызначае і канфлікт у яго рамане. У *"Бітве пры Аквіле"* канфлікт падвоены. Менш значны – вонкавы, ён выяўлены ў сутыкненні пры Аквіле войск паўднёўцаў і паўночнікаў, гэта канфлікт палітычны, ваенны. Але для выяўлення аўтарскай ідэі больш важны канфлікт унутраны, псіхалагічны – канфлікт чалавека з вайной і яе жорсткасцю, што бачна ў непрыманні героямі бесчалавечнасці вайны з яе чалавеканенавіснай ідэалогіяй. «Іншага» няма ў гэтым рамане пра Грамадзянскую вайну.

Як ні парадасальна, у сцэне бітвы пры Аквіле няма ваенных герояў. Падчас жорсткай бойні сапраўднымі героямі, на думку аўтара, з'яўляюцца не тыя, хто знішчае адзін аднаго, хай сабе і ў імя высокай мэты, але тыя, хто спрабуе выратаваць людзей, хто захоўвае дабрыню і каханне: дактары Хольцмайер і Уілсан, якія хоць і належаць да варагуючых бакоў, але аперуюць на суседніх сталах як сваіх, так і чужых; місіс Крыттэндэн, якая прыйшла ім на дапамогу; Маргарэт Крыттэндэн і Флосі, якія заснежанай ноччу адшукваюць на полі бою параненых.

Аўтар рамана безумоўна за звяз штатаў, але саюз гэты павінен быць забяспечаны не ваенным шляхам. Па-свойму адгукаючыся на ідэю месіянскай ролі ЗША, уласціваю афіцыйнай ідэалогіі і масавай свядомасці, ідэю, якая з'яўлялася адным з нарожных камянёў нацыянальнай міфалогіі, Ален бачыць яе ў тым, каб яго краіна бараніла мір ва ўсім свеце:

Гэтыя бласлаўленыя горы, што ўздымаюцца адна за другой, калыхалі калыску новай, хутчэй што, лепшай расы – паўночнаамерыканскай. А надзеяй гэтай расы быў мір. Таму калі што і было ў Амерыцы "новае і лепшае", дык гэта надзея на мір – мір на больш надзейным, шырокім кантынентальным узроўні, якога яшчэ ніколі не атрымоўвалася дасягнуць<sup>7</sup>.

Ален не прызнае гістарычна-прагрэсіўнае значэнне Грамадзянскай вайны і перамогі Поўначы, гэта асабліва ярка дэманструе эпілог рамана. У ім амаль 80-гадовы герой прыязжае ў Філадэльфію на праводзіны

<sup>7</sup> Н. Allen, *Action at Aquile*, New York, 1938, p. 72-73.

дабрахвотнікаў на Іспанскую вайну. Ваяўнічы патрыятызм і пампезныя размовы нагадваюць яму аналагічныя імпрэзы ў дні яго сталасці (Грамадзянская вайна) і юнацтва (Мексіканская вайна). Са з'едлівым сарказмам высмейвае ён палітыканаў, што замыкаюць урачыстую працэсію, параўноўваючы іх з прастытуткай часоў Грамадзянскай вайны, якая са сваім бардэлем хоча не адстаць ад войска і тлумачыць сваю зухаватасць патрыятычнымі пачуццямі – тым менавіта, што яна "ідзе за сцягам". Яны таксама "ідуць за сцягам", утвараючы, паводле сумнай заўвагі аўтара, "хаўтурную працэсію рэспублікі". Ален лічыць, што праблема рабства была другасным пытаннем Грамадзянскай вайны, галоўнае — барацьба за ўладу (таму ён ніколі не закранае гэту тэму ў рамане), Грамадзянская вайна, на яго думку, развязаła рукі федэральнаму ўраду, істотна ўмацаваўшы яго, і такім чынам паклала пачатак эпосе агрэсіўнага замежнапалітычнага курса, скіраванага на захоп усё новых і новых тэрыторый, эпосе бясконцых каланіяльных войнаў. Таму ён ставіць Грамадзянскую вайну ў адзін рад з іншымі захопніцкімі войнамі.

Амерыканскаму гістарычнаму раману пра Грамадзянскую вайну ўласціва агульналюдская маральная скіраванасць, калі пытанне гістарычнай праўдзівасці адыходзіць на другі план, галоўнае — выкрыццё жахлівай існасці вайны, любой вайны як сродку развязвання палітычных канфліктаў. У гэтым заключаецца высокі маральны патэнцыял амерыканскага гістарычнага рамана XX стагоддзя. У паказе вайны стваральнікі амерыканскага гістарычнага рамана працягваюць традыцыі Стывена Крэйна, які ў *"Пунсовым знаку гераізму"* выкрыў яе жорсткасць і бессэнсоўнасць, але таксама не адзначаў яе высокае гістарычнае прызначэнне. Гістарычны раман 30-х гадоў падкрэслена пацыфічны. У амерыканскім гістарычным рамане 20-30-х гадоў знікае прагрэсіўная гістарычная роля Грамадзянскай вайны ў жыцці краіны; вайна асуджаецца як спосаб развязвання палітычных канфліктаў.

У рамане Алена прасочваецца трансфармацыя адной з галоўных ідэй нацыянальнай міфалогіі – ідэі месіянскай ролі ЗША, да ўкаранення якой у масавую свядомасць далучыліся гісторыкі Бэнкрафт, Фук, Мохан. Ален пераасэнсоўвае ідэю нацыянальнай абранасці. Ён бачыць яе ў тым, што ЗША павінна стаць апорай міру ва ўсім свеце.

«*Бітва пры Авіле*» – тыповы **romance**, які характарызуецца камернасцю ў паказе гістарычнай падзеі (Грамадзянская вайна ў ім існуе быццам бы па-за кадрам), акцэнтам на пачуццях і перажываннях герояў, як

галоўных, так і другарадных, аналізам іх унутранага свету; завостранасцю маральных праблем у рамане, стараннай прапрацоўкай мастацкай формы твора. Гістарычны раман У. Караткевіча *«Каласы пад сярпом тваім»* прысвечаны падзеям пярэдадня беларуска-польскага паўстання 1863-1864 гадоў. Але шырокай панарамы жыцця Паўночна-заходняга краю ў рамане няма. Гэта тыповы раман выхавання, і гістарычная рэальнасць узнаўляецца ў творы праз успрыманне яе Алесем Загорскім, адным з будучых удзельнікаў і кіраўнікоў паўстання, сябрам Кастуся Каліноўскага. Нарастае незадаволенасць беларускага і польскага дваранства існуючым ладам, выпяванне ідэалогіі паўстання паказана ў рамане праз рэканструкцыю і тонкі псіхалагічны аналіз свядомасці героя, складанай асобы будучага князя Загорскага, сістэмы яго паглядаў. Раман інтравертны, рамантычны па духу аповяду. Аўтар і спыняе яго напярэдадні гістарычных падзей 1863 года.

Варта адзначыць, што прынцып адлюстравання гісторыі ў *«Каласах...»* цалкам адпавядае прынцыпам паказу гістарычных падзей у амерыканскім гістарычным рамане ўвогуле, дзе гістарычныя падзеі, якім прысвечаны раман, заўсёды знаходзяцца па-за кадрам і паказаны толькі праз уплыў іх на лёсы людзей, якія насяляюць раманава прастору, што і было паказана на прыкладзе аналізу рамана *«Бітва пры Аквіле»*. Прадэманструем гэта падабенства праз аналіз яшчэ аднаго амерыканскага гістарычнага рамана, прысвечанага падзеі, якая вызначыла пералом у Грамадзянскай вайне - Геттысбергскай бітве.

Геттысбергская бітва была самай кровапралітнай у гісторыі войн XIX стагоддзя. Яна стала і самай важнай бітвай Грамадзянскай вайны, тым паваротным пунктам, пасля якога Поўдзень ужо больш не меў бліскучых перамог, страціў здольнасць да наступлення. Бітва стала пачаткам канца, прадвеснем Апаматакса. Відавочна, пісьменнікі, якія звяртаюцца ў сваёй творчасці да Грамадзянскай вайны, найбольш часта адлюстроўваюць гэту бітву.

Раман Макінлі Кэнтара *«Доўга помніць»* /1934/, адзін з найбольш вядомых раманаў пра Грамадзянскую вайну, прысвечаны Геттысбергскай бітве, якая пададзена праз успрыманне не яе ваенных удзельнікаў, а мірных жыхароў мястэчка, якія апынуліся ў віры баявых дзеянняў. Аўтару важна перадаць успрыманне найвялікшай бітвы Грамадзянскай вайны людзьмі, свядомасць якіх не была траўміравана жорсткімі баямі і таму захавала здольнасць да нармальнага чалавечага ўспрымання пачварнай

гістарычнай дзеі. Асноўная тэма рамана – чалавек і вайна, яе разбуральны ўплыў на асобу і жыццё чалавека. Аўтар гістарычна праўдзіва і псіхалагічна пераканаўча ўзнаўляе адносіны да вайны жыхароў невялічкага пенсільванскага мястэчка, ахопленнага чадам ваеннай патрыятычнай істэрыі; выяўляе матывы іх патрыятычнай ваяўнічасці, паказвае, што не заўсёды імі рухае чыстая любоў да Звязу штатаў і імкненне хоць неяк захаваць яго. У кожнага пры гэтым ёсць і свой маленькі меркантильны разлік ці псіхалагічная прычына, якая прымушае іх глядзець на ўласны удзел у вайне як на сродак самасцвярджэння. Кэнтар выводзіць на авансцэну герояў, якія не прымаюць вайну як сродак развязкі палітычных праблем і аказваюць ёй пасіўнае супраціўленне сваёй пацыфісцкай пазіцыяй, людзей, для якіх чалавечае жыццё ёсць найвялікшая каштоўнасць. Вайна іх вачыма ўспрымаецца перш за ўсё як бязлітасная машына знішчэння ўсяго жывога і нежывога. Зрэшты, вайна сапраўды аднолькава забівае і знішчае і тых, хто ёй шчыра служыць, і тых, хто ненавідзіць і адмаўляе яе. Зламаныя лёсы герояў рамана, якія супрацьстаялі вайне /Дэн, Ірэна, доктар Дафі /, загубленыя жыцці яе прыхільнікаў /Элі Хадлстана, Тая Фэннінга, сына адваката Орката/, парадаксальныя павароты сюжэта закліканы выявіць філасофію жыцця Макінлі Кэнтара, яго разуменне Грамадзянскай вайны як трагедыі краіны і яе народа, як прылады для разбурэння чалавечых лёсаў і істоты чалавека, як абсурду, які становіцца недарэчным сусветным абсурдам. У выяве вайны, у яе адмаўленні аўтар прытрымліваецца традыцый літаратуры «страчанага пакалення».

Пад канец кнігі абстрактны гуманізм героя церпіць паражэнне. Ён ідзе на фронт, каб ваяваць у войску Звязу, бо нельга застацца староннім назіральнікам, калі навокал бушуе вайна. У гэтай выснове, да якой аўтар прыводзіць свайго героя, відавочны водгук Кэнтара на першыя перамогі фашызму і яго злачынствы. Сваёй гуманнай ідэяй далучанасці чалавека да ўсяго, што адбываецца на Зямлі, і яго адказнасці за ўсё Дабро і Зло, што робіцца на ёй, Кэнтар апырэдыў адзін з лепшых твораў амерыканскай і сусветнай літаратуры 30-х гадоў – раман Э. Хэмінгуэя «*Па кім звоніць звон*». Паказальна, што другое перавыданне кнігі ў Злучаных Штатах адносіцца да 1962 года, калі ідэі грамадзянскага служэння зноў заваявалі папулярнасць у крытыкі і чытача.

«*Доўга помніць*» – такі ж тыповы romanse, як і гістарычны раман Х. Алена, і беларускі гістарычны раман «*Каласы пад сярпом тваім*».

Развіццё амерыканскага гістарычнага рамана ў XX стагоддзі суправаджаецца ўзмацненнем ролі гістарычных фактаў, імкненнем да больш дакладнага, поўнага іх узнаўлення ў рамане, абвяшчэння гістарычнай праўды галоўнай мэтай і каштоўнасцю гістарычнага рамана. Пад гістарычнай праўдай мелі на ўвазе дакументальнае фіксаванне гістарычных падзей, а таксама дакладнасць гістарычнай дэталі, найбольш поўнае ўзнаўленне інтэлектуальнай і эмацыйнай атмасферы эпохі, што прысутнічае ў творы. Дарэчы сусветная літаратурная сітуацыя на працягу амаль усяго XX стагоддзя характарызуецца ўстойлівай цікавасцю да літаратуры нявыдуманай, літаратуры факта, да літаратуры, у аснове якой — дакумент, прычым гэтая цікавасць толькі ўзмацняецца. Прычыны такой з'явы ў наступным: уплыў навукова-тэхнічных рэвалюцый, якія ўзвялі дакладныя веды ў абсалют, стомленасць чытача фармальнымі вынаходствамі мадэрнізму і постмадэрнізму, надзея адшукаць псіхалагічную стабільнасць у наш складаны час хоця б у дакладных фактах і інш.

У амерыканскай літаратуры XX стагоддзя зварот да дакументалістыкі бачыцца не толькі ў літаратурнай традыцыі, якая ўзыходзіць да сярэднявечча, але і ў рэвалюцыйных зменах духоўнага жыцця краіны, якія наступілі пасля заканчэння Першай сусветнай вайны. Агульная рэвізія сацыяльных, палітычных, ідэйных і маральных асноў і каштоўнасцей, што панавалі ў духоўным жыцці ЗША на працягу двух стагоддзяў, запатрабавала пераасэнсавання і перацэнкі амерыканскай гісторыі. Найбольш актыўна працэс пераасэнсавання амерыканскай гісторыі ішоў у гістарычнай белетрыстыцы. У творах «дэбункераў», а таксама Бойда, Фаста, Эдмандса, Эрліха, Фута, якія звярнуліся да дакумента, псеўдадакумента, дзённікавых і эпістальных форм дзеля перагляду ранейшых паглядаў на гісторыю ЗША, нараджаецца новая версія гісторыі краіны, якая атрымвае далейшае развіццё на працягу ўсяго стагоддзя.

У 60—70-я гады XX ст. цікавасць да дакументалістыкі ў прадстаўнікоў гістарычных жанраў была падмацавана з'яўленнем «новага журналізму», развіццём дакументальнай прозы і ўзмацненнем фактаграфічнасці літаратуры; выйцем на літаратурную арэну пісьменнікаў, якія бачылі сваё мастацкае прызначэнне ў стварэнні раманаў-дакументаў, «небелетрызаваных раманаў» (Эйджы, Хэрсі, Капотэ, Вульф, Уэмба, Тэліз, Уікер, Брайан і інш.).

У XX стагоддзі ў каштоўнасці факта, дакумента пераканаюцца амаль усе аўтарытэтных гістарычных раманісты. Займальны раман Робертса «Эрандэл», падобны да навуковай працы, ён забяспечаны спісам літаратуры, вывучанай аўтарам дзеля яго напісання, і картай Абенакі, мясцовасці, па якой герой падарожнічаў. Як і ўсе іншыя гістарычныя раманы, «Эрандэл» дакладны ў праўдзівай гістарычнай дэталі, у падрабязным апісанні жыцця і побыту як мясцовых жыхароў, так і індзейцаў. Праўда, здараюцца і недахопы. Так, Джэймс Бойд у рамане «Маршыруючы» апісвае мужчынскія сподні са стрэлкамі, якіх мужчынская мода 60-х гадоў мінулага стагоддзя яшчэ не ведала. Але раман Бойда, адзін з першых амерыканскіх гістарычных раманаў новай фармацыі, менш за іншыя прэтэндуе на фактаграфічную дакладнасць адлюстраванага.

Тапаграфічная дакладнасць, з якой апісаны М. Кэнтарам Геттысберг і яго наваколле, што стала арэнай знакамітай бітвы, такая, што гэтыя месцы лёгка пазнаеш у раманах Шаары і Фаўлера, напісаных праз сорак гадоў. Гэта і будынак семінарыі з купалам, і дарогі, і поле пшаніцы, і Могілкавы пагорак, і горы ўдалечыні, і нават агароджа, і кусты бліз ручая — месцы сустрэч яго герояў. Сам раман «Доўга помніць» завяршаецца бібліяграфіяй, што налічвае больш за сотню назваў з аўтарскім указаннем таго, што яна ні ў якой меры не адлюстроўвае яго кола чытання і інфармацыі, што дапамаглі яму стварыць раман: так, немагчыма даць спасылкі на шматлікія вусныя аповеды сведак падзей, на доўгія гады азнаямлення з літаратурай па гэтай і сумежных тэмах, на публікацыі гістарычных аб'яднанняў з розных штатаў, дакументы ваеннага ведамства ЗША і Штатаў Канфедэрацыі, і г.д.

Гістарычны рамэнс (рамантычны раман) Алена Хэрві таксама прэтэндуе на дакументальную дакладнасць, і ў кнізе з'яўляецца падрабязны план вандраванняў героя з дэталёвым апісаннем мясцовасці, гарадоў і вёсак, праз якія ляжаў яго шлях, з дакладнай тапаграфіяй мясцовасці, і карты Даліны Вірджыніі, дзе разгортваецца дзеянне рамана. Дакументальная дакладнасць раманаў, створаных у другой палове XX стагоддзя, павялічваецца, факт, на першы погляд, пачынае цяжкі вымысел. Прыхільнасць да факта, дакумента выяўляецца не толькі ў дакументальнай дакладнасці ўзнаўлення падзей, але і ў знешняй форме твора, якая ўсё больш падобна на статут дакументаў, аўтэнтчных ці фіктыўных. Говард Фаст піша свае раманы «Ганарлівыя і вольныя» і

«Красавіцкую раницу» як мемуары чалавека, якога ніколі не было, гэтак жа і Р. Фаулер — «Джыма Мандзі». «Бэrrр» Відала з'яўляюцца сімбіёзам выдуманых мемуараў і дзённікавых запісаў двух герояў, а «1876» складаецца з дзённікавых запісаў аднаго з іх.

Раман Чарльза Баўэра «Так, я забіў Лінкальна», нягледзячы на містычны ўступ, у якім дух Джона Бута звяртаецца да чытача з магілы, уяўляе сабою статут цалкам рэальных дакументаў з каментарыямі аўтара.

Па сваёй структуры раман Майкла Шаары «Анэлы-забойцы» больш падобны на дакументальны аповед, чым на раман. Ён складаецца з чатырох частак, кожная з якіх прысвечана падрабязнаму апісанню аднаго дня Геттысбергскай бітвы і папярэдняга вельмі важнага для выніку бітвы дня. Дзейнічаюць у ім амаль выключна гістарычныя персанажы. У прадмове да рамана аўтар дае падрабязную характарыстыку войск Поўначы і Поўдня, а таксама галоўных дзеючых асоб Геттысбергскай бітвы: генералаў Лі, Лонгстрыта, Армістэда, Худа, Пікета, палкоўніка Чэмберлена і іншых. Апісанне ў рамане насычана картамі, планамі баявых дзеянняў (іх васьмнаццаць), змешчанымі ў патрэбным месцы аповяду. Сапраўды, «раман як гісторыя, гісторыя як раман»!

Задума рамана «Сігнальныя вогнішчы» Луіса Окінклоса з'явілася, па прызнанні аўтара, пасля прачытання дзённіка рэальнага чалавека. Да напісання рамана аўтар ішоў доўга, напачатку былі творы «У характэве лілеяў» і іншы гістарычны раман, «Уінтропская дамова».

Такая ж тэндэнцыя назіраецца ў развіцці гістарычнага рамана і ў іншых, вельмі далёка адлеглых адна ад другой ў геапалітычным плане, краінах. Яна прысутнічае ў нямецкім і ўсходне-еўрапейскім раманах. Хацелася б адзначыць, што яна відавочна і ў развіцці беларускага гістарычнага рамана. Яркі прыклад — эвалюцыя мастацкага метаду У. Караткевіча, які стварыў натхнёны рамантычны раман «Каласы над сярпом тваім» і хацеў раман працягнуць, але завяршыў рамантычную гісторыю пра жыццё беларуска-польскага дваранства напярэдадні паўстання Кастуся Каліноўскага дакументальным гістарычным творам «Зброя».

Беларускі гістарычны раман, такім чынам, з'яўляючыся часткай агульнага літаратурнага працэсу, увасобіў усе асаблівасці, уласцівыя парадыгме гістарычнага рамана ў XX стагоддзі, і прадэманстраваў агульныя рысы тыпалагічнага падабенства, што мы і даказалі праз параўнанне амерыканскага і беларускага гістарычных раманаў.



**Библиография:**

1. Aaron D., *An Unwritten War. American Writers and the Civil War*, New York 1973.
2. Allen H., *Action at Aquile*, New York 1938.
3. Millett F.B., *Contemporary American Authors*, New York 1944.
4. *Reader's Encyclopedia of American Literature*, red. G. Perkins, New York 2002.
5. *Scribner's Magazine*, XXXV-1904, Jan.-June.

**GENRE SIMILARITIES OF THE AMERICAN AND BELARUSIAN  
HISTORICAL NOVEL OF THE 20th CENTURY****Summary**

A great American writer N. Hawthorn pointed out at a new genre form in the American literature, which he called romance. Romance, according to Hawthorn, doesn't create a wide panorama of life but deals with the psychological life of the characters.

The article deals with two American historical novels: “*Action at Aquile*” by H. Allen and “*Long Remember*” by M. Kantor and one Belarusian historical novel – “*Seeds under Your Sickle*” by V. Korotkevich. As a result of the comparative analysis of these three novels we came to the conclusion that all of them belong to the genre form of romance.

**Keywords:** genre form, traditional novel, historical novel, philosophy of history, historical sense



**Grzegorz Czerwiński**  
*Uniwersytet w Białymstoku*

**RUBAJAT WE WSPÓŁCZESNEJ  
LITERATURZE ROSYJSKIEJ  
(NA PRZYKŁADZIE TWÓRCZOŚCI  
ANDRIEJA BAGINSKIEGO)**

**РУБАИ В СОВРЕМЕННОЙ  
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ  
(НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА  
АНДРЕЯ БАГИНСКОГО)**

**Słowa kluczowe:** Andriej Baginski, rubajat, poezja, literatura rosyjska, poetyka orientalna

**Ruba'i jako gatunek literacki**

Jednym z gatunków orientalnych, uprawianych na gruncie współczesnej poezji rosyjskiej, jest wywodzący się z irańskiej literatury ludowej czterowersowy liryk zwany z arabskiego ruba'i (rubā'ī). W polskim literaturoznawstwie, obok formy „ruba'i”, upowszechniła się nazwa „rubajat”, pochodząca od arabskiej liczby mnogiej tego rzeczownika (rubā'īyāt). W języku rosyjskim przyjęła się natomiast bliższa oryginałowi forma „rubai” (рубай).

Rubajat ukształtował się na gruncie poezji perskiej w X–XI wieku. Jego powstanie łącznie jest powszechnie z procesem wyodrębnienia się czterowersowego elementu „dywanu” (zbioru kasyd) o zamkniętej całości tematycznej i składniowej. Od tej pory rubajat funkcjonuje jako samodzielny gatunek liryczny o charakterze refleksyjno-filozoficznym. Z formalnego punktu widzenia cechą dystynktywną rubajatu jest czterowersowa budowa o następujących rytmach: aaba lub aaaa (bardzo rzadko spotyka się też układ abab). Czasem rym rozwijany jest w formę redifu, który potraktować można jako swoisty refren – rodzaj głębokiego rymu, polegający na powtarzaniu tego samego słowa lub

nawet grupy słów<sup>1</sup>. W ten sposób ruba'i różni się na przykład od gatunku zwanego kyta, który również zbudowany może być z czterech wersów<sup>2</sup>. Jeśli chodzi o rytm, perski rubajat korzysta z ukształtowanego na gruncie poezji arabskiej metrum zwanego aruz (naprzemienne posługiwanie się długimi i krótkimi sylabami)<sup>3</sup>.

W polskim piśmiennictwie naukowym historię rubajatu przedstawiają Maria Składankowa<sup>4</sup> i Jan Ciopiński<sup>5</sup>. Teresa Kostkiewiczowa jest z kolei autorką hasła *Rubajat* w *Słowniku terminów literackich*<sup>6</sup>. Wiele cennych informacji na interesujący nas temat zawiera ponadto przedmowa do tomiku polsko-tatarskiego poety Musy Czachorowskiego autorstwa Marka M. Dziekana<sup>7</sup>. Problematyka rubajatu pojawia się też w rozprawach autora niniejszego artykułu<sup>8</sup>.

W pracach rosyjskojęzycznych zagadnienia dotyczące perskiej genologii aktywnie analizowano w czasach Związku Radzieckiego, co było poniekąd związane z próbami włączenia dawnych kultur orientalnych rozwijających się na terenach włączonych do ZSRR w orbitę kultury sowieckiej<sup>9</sup>. Powstała również monografia poświęcona rubajatowi<sup>10</sup>. Obecnie problematyka rubajatu

<sup>1</sup> T. Kostkiewiczowa, *Redif*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 4, Wrocław 2002, s. 464-465.

<sup>2</sup> Por. teksty z tego gatunku autorstwa Rudakiego i Dżamiego, w: *Лирика: из персидско-таджикской поэзии: Рудаки, Ибн Сина, Насир Хосров, Омар Хайям, Саади, Руми, Камол, Хафиз, Джамии, Бедиль*, сост. и прим. А. Хакимова, Москва: Художественная литература, 1987, s. 26-34, 340-341.

<sup>3</sup> L.P. Elwell-Sutton, *The Persian Metres*, Cambridge: Cambridge University Press, 1976, s. 83-143. W językach słowiańskich taką formę wiersza można najlepiej oddać za pomocą trzynastozgłoskowca ze średniówką po siódmej sylabie. Pozwala to uchwycić płynny, oparty na iloczynie, rytm języka perskiego. Zob. F. Machalski, *Przekład Andrzeja Gawrońskiego*, w: O. Chajjam, *Rubajaty*, przeł. z pers. A. Gawroński, wstęp i koment. F. Machalski, Wrocław 1969, s. 24-25.

<sup>4</sup> M. Składankowa, *Rubajat albo ruba'i*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1970, z. 1, s. 145-147.

<sup>5</sup> J. Ciopiński, *Świat dawnej literatury tureckiej. Zarys*, Kraków 1997, s. 31-32.

<sup>6</sup> T. Kostkiewiczowa, *Rubajat (rubai)*, w: *Słownik terminów literackich*, dz. cyt., s. 486.

<sup>7</sup> M. M. Dziekan, *Kobieta, koń i step. Wokół czterowerszy Musy Czachorowskiego*, w: M. Czachorowski, *Rubajaty stepowe*, Wrocław 2009, s. 5-9.

<sup>8</sup> G. Czerwiński, „Jam z rodu Nomadów”. *Literatura polsko-tatarska po 1918 roku*, Białystok 2017, s. 405-416 (rozdz. *Ruba'i, czyli gatunek orientalny na gruncie literatury polskiej*); tegoż, *Rubajaty Dmytra Pawłyuczki: gatunek orientalny na gruncie literatury ukraińskiej*, w: *Granice i pogranicza w perspektywie orientalistycznej*, red. A. Bednarczyk, M. Kubarek i M. Szatkowski, Kraków 2017.

<sup>9</sup> И.С. Брагинский, *Из истории таджикской и персидской литератур*, Москва 1972; И.И. Андреева, *Древние и средневековые литературы народов СССР*, Казань: Изд-во Казанского университета, 1990.

<sup>10</sup> А. Аминов, *Жанр рубаи и советская лирико-философская поэзия*, Душанбе: Дониш, 1986.

pojawia się w Rosji w pracach dotyczących literatur mniejszościowych – tatarskiej<sup>11</sup>, baszkirskiej<sup>12</sup>, czy też jakuckiej<sup>13</sup>. Artykuły tego typu nie przynoszą jednak nowych ustaleń z zakresu genologii.

Współczesny rubajat rosyjskojęzyczny nie był jak dotąd obiektem badań. Związane może być to z tym, iż gatunek ten nie jest tak chętnie podejmowany przez poetów rosyjskich, jak na przykład przez autorów ukraińskich. Na Ukrainie sięgali po niego twórcy tej klasy co Wasyl Mysyk i Mykoła Bażan – jako autorzy swobodnych przekładów poezji orientalnej, oraz Dmytro Pawłyyczko i Mychajło Kłymentko – jako twórcy oryginalnych rubajatów<sup>14</sup>. Wśród rosyjskiej poezji współczesnej na uwagę zasługują czterowiersze samarskiego poety i tłumacza Czesława Miłosza – Władimira Ordanskiego<sup>15</sup> oraz czterowiersze Andrieja Baginskiego.

### Perski czterowiersz w literaturze rosyjskiej

W Rosji, podobnie jak w Europie Zachodniej<sup>16</sup>, największą popularnością, tak czytelników, jak i tłumaczy cieszy się Omar Chajjam (1048–1131)<sup>17</sup>. Jego rubajaty na rosyjski tłumaczyli jako pierwsi Wasilij Wieliczko i Piotr Porfirow.

<sup>11</sup> Zob. pr. А.М. Шарипов, *Синкретический характер стихотворных жанров в тюрко-татарской литературе XIII–XIV вв.*, «Филология и культура = Philology and Culture» 2012, nr 2(28), s. 200-203.

<sup>12</sup> Zob. pr. Ф.Ф. Гайсина, *Традиции рубаи в башкирской литературе*, «Вестник ЧелГУ» 2008, nr 36, s. 22-26.

<sup>13</sup> Zob. pr. Т.Н. Васильева, *Поэтика рубаи М. Ефимова*, «Известия РПГУ им. А.И. Герцена» 2007, №45, s. 52-54.

<sup>14</sup> Zob.: О. Сьомочкіна, *Рубаї в українській поезії. Від канонізованої строфи до поліжанру. Монографія*, Київ: Видавництво КиМУ, 2005; teźże, *Житомирська рубаяна*, «Волинь – Житомирщина» 2007, nr 16, s. 9-15; О. Тележкіна, *Складне речення як текст (на прикладі збірки «Рубаї» Д. Павличка)*, w: *Філологічні науки. Збірник наукових праць*, Харків: ХНПУ ім. Г. С. Сковороди, 2009; teźże, *Стислість форми і лаконічність змісту рубаї – ознака мовної майстерності Д. Павличка*, «Мова і культура» 2011, nr 14 (8), s. 179-186.

<sup>15</sup> Zob. wybrane publikacje W. Ordanskiego: *Картофельное пурэ* (повесть); *Жертвоприношение* (повесть); *Альтернатива* (сборник стихотворений); *«Рубаи о плотской любви» Валида ас-Самари* (сборник стихотворений); *Мечта о сильной руке* (сборник стихотворений); *Переводы из поэзии Чеслава Милоша* (сборник переводов). Wydawnictwa autora dostępne są na stronie internetowej czasopisma „Nowaja Litieratura”: <http://newlit.ru/~ordanskiy/> [29.07. 2017].

<sup>16</sup> Pierwszym przekładem rubajatów Chajjama na język europejski było tłumaczenie Josepha Hammera-Purgstalla zawarte tomie *Geschichte der schönen redekünste Persiens* (1818). W 1859 roku brytyjski poeta Edward Fitzgerald wydał natomiast klasyczny zbiór *Rubaiyat of Omar Khayyam*, który zapoczątkował ogólnoswiatową karierę perskiego mistrza.

Wasilij Wieliczko (1860–1903) przetłumaczył 52 rubajaty Omara, jednakże tylko w pięciu przekładach udało mu się zachować czterowersową formę liryków perskiego mistrza. W pozostałych tłumaczeniach, aby przekazać sens rubajatów Chajjama, Wieliczko posłużył się parafrazą, a poszczególne utwory w wersji rosyjskojęzycznej rozrosły się do pięciu, a w skrajnych przypadkach do szesnastu wersów. Swoje przekłady tłumacz opublikował po raz pierwszy w 1891 roku<sup>18</sup>. Weszły one też do dwóch tomików poetyckich Wieliczki wydanych w 1894 i 1903 roku<sup>19</sup>.

Ważnym krokiem w rozwoju translatoryki poezji języka farsy były przekłady Piotra Porfirowa (1870–1903), który w 1894 roku opublikował w periodyku „Siewiernyj Wiestnik” («Северный вестник») dwa rubajaty Chajjama, nadając im formę czterowersową i zbliżając się do melodyki i rytmiki perskiego oryginału<sup>20</sup>. W epoce przedrewolucyjnej rubajaty przekładał również Konstantin Balmont (1910)<sup>21</sup> i inni tłumacze<sup>22</sup>.

W czasach radzieckich tłumaczenia rubajatów perskiego klasyka podjęło się ponad czterdziestu poetów i orientalistów<sup>23</sup>. Wśród najbardziej znanych i chyba najlepszych przekładów perskiego poety na język rosyjski można wymienić te dokonane przez Osipa Rumera, Germana Pliseckiego, Iwana Tchorzewskiego i Władimira Dzierżawina<sup>24</sup>.

<sup>17</sup> W czasach ZSRR, jak zresztą i obecnie, Omar Chajjam należy w Rosji do najbardziej popularnych poetów nierosyjskich.

<sup>18</sup> *Из Омара Хайяма*, пер. с персидского В. Величко, «Вестник Европы» 1891, кн. 5, т. 3, s. 319-323.

<sup>19</sup> В.Л. Величко, *Из Омара Хайяма (с персидского)*, w: tegoż, *Второй сборник стихотворений*, Санкт-Петербург 1894, s. 143-152, 185-190; tegoż, *Арабески. Новые стихотворения*, Санкт-Петербург 1903, s. 160-168.

<sup>20</sup> П. Порфиоров, *Из Омара Хайяма с персидского*, «Северный вестник» 1894, кн. 7, s. 120.

<sup>21</sup> К. Бальмонт, *Из Омара Хайяма*, «Русская мысль» 1910, кн. 4, s. 1-2.

<sup>22</sup> В.А. Жуковский, *Омар Хайям и «странствующие» четверостишия*, w: *Музаффарийа. Сборник статей учеников профессора барона Виктора Романовича Розена*, СПб. 1897, s. 325-363; *Из Омара Хайяма*, перевел С. Уманец, «Кавказский вестник» (Тифлис) 1901, кн. 4, s. 1-2; Т. Лебединский, *Омар Хайям*, «Семья» 1901, кн. 22, s. 11-12; кн. 23, s. 6-7; *Строфы Нирузама*, вольный перевод К. Герра, М. 1901; А.Н. Данилевский-Александров, *Из рубайи Хайямы*, «В мире песни» (СПб.) 1910, т. 1, s. 221-223; А. Умов, *Омар Хайям: Биографические сведения и переводы*, «Русская мысль» 1911, кн. 8, s. 41-48; В.А. Мазуркевич, *Из Омара Хайяма. С персидского*, w: tegoż, *Старые боги. 3-я книга стихов*, СПб. 1913, s. 201; *Омар Хайям*, пер. И. П. Умова, М. 1910 («Персидские лирики X–XV вв.»), s. 11-22.

<sup>23</sup> Zob. pr. tom: *Избранные четверостишия персидско-таджикских поэтов-классиков*, Душанбе: Ирфон, 1965.

<sup>24</sup> Э. Фитцджеральд, *Омар Хайям*, пер. О. Румера, М. 1922; Омар Хайям, *Рубаи*, пер. О. Румера и И. Тхоржевского, М. 1955; Умар Хайём, *Рубойлар*, сост. и узбекский перевод Ш. Шамухамедова, русский перевод В. Державина, Ташкент 1970; Омар

Chętnie tłumaczonymi na rosyjski byli też inni perscy klasycy – autorzy rubajatów, tacy jak: Rudaki (ok. 857–941), Ibn Sina (Awicenna, 980–1037), Dżami (1414–1492) oraz Rumi (1207–1273). Chociaż żaden z nich poziomem popularności nawet nie zbliżył się Omara Chajjama, zaistnieli oni w literaturze rosyjskiej za sprawą znakomitych przekładów. I tak Rudakiego (Абу Абдуллах Джафар Рудаки) tłumaczył między innymi Władimir Dzierżawin, Tatiana Strieszniewa i Wilgielm Lewik; Awicennę (Абу Али Хусейн ибн Сина) – Jakow Kozłowski; Dżamiego (Нуриддин Абдурахман ибн Ахмад Джами) – Wiera Zwiagincewa, Naum Griebniew i Tatiana Strieszniewa; Rumiego (Мавлана Джалал ад-Дин Мухаммад Руми) – Naum Griebniew<sup>25</sup>.

Rubajaty, podobnie jak wiele innych typów poezji orientalnej (gazela, kasyda, bejt, kyta), są przede wszystkim realizacją określonych norm gatunkowych, tak formalnych, jak i tematycznych. Utwory klasycznych autorów perskich, które przynależą do wymienionych powyżej gatunków, zazwyczaj nie posiadają tytułów, brak jest też wskazań *explicite*, z jakim gatunkiem mamy do czynienia. Dopiero ogląd budowy danego liryka oraz zapoznanie się z jego problematyką pozwala na zakwalifikowanie danego tekstu do określonego zbioru gatunkowego.

Zachowanie kształtu formalnego rubajatu wydaje się podstawowym zadaniem tłumacza. To, na ile rosyjskojęzyczny przekład brzmi nowatorsko i ciekawie dla współczesnych, zależy od talentu i przygotowania warsztatowego tłumacza. Stąd też trudność w przekładzie rubajatów na języki obce, oscylowanie pomiędzy formą a problematyką.

Podobnie rzecz wygląda z rubajatami współczesnymi (oryginalnymi). O wielkości twórcy decyduje to, czy uda mu się w niebanalny sposób zamknąć swoje myśli w tradycyjnej, archaicznej już dziś w dużej mierze, formie. Przy czym zbytnie przywiązywanie wagi do kwestii formalnych może prowadzić do zubożenia problematyki tekstu. I z drugiej strony – nastawienie się na poetycki wyraz może utrudniać sztywne (a w przypadku rubajatu jest to konieczne) trzymanie się perskiej klasycznej formy.

---

Хайям, *Рубайят*, пер. с фарси Г. Плисецкого, «Иностранная литература» 1971, nr 2, s. 162-169; Омар Хайям, *Рубайят*, пер. Г. Плисецкого, подстрочный перевод, сост. и послесловие М.-Н. Османова, М. 1972.

<sup>25</sup> Zob. *Лирика: из персидско-таджикской поэзии: Рудаки, Ибн Сина, Насир Хосров, Омар Хайям, Саади, Руми, Камол, Хафиз, Джами, Бедиль*, сост. и прим. А. Хакимова, Москва: Художественная литература, 1987.

### Wokół czterowerszy Andrieja Baginskiego

Andriej Aleksandrowicz Baginski jest pół-Rosjaninem, pół-Krymczakiem<sup>26</sup>. Debiutował w latach 90. na łamach czasopisma „Молодая гвардия”. W 1993 roku wydał tomik *Стихи. Пародии. Зарисовки*<sup>27</sup>. W 2004 roku wraz z matką, Wiktoria Baginską, opublikował zbiór *Поэтический дуэт*<sup>28</sup>. W 2006 wyszła natomiast jego książka *Я всё сказал в своих стихах*<sup>29</sup>, a rok później tomik *Рубаи и четверостишия*<sup>30</sup>. Wiersze zamieszcza poeta również na swojej prywatnej stronie internetowej<sup>31</sup>.

Zbiór rubajatów Baginskiego opublikowany został własnym sumptem przez autora w formie niewielkich rozmiarów książeczki w formacie 7 x 10 centymetrów i zawiera 58 czterowersowych liryków podzielonych na dwie grupy i pomieszczonych w dwóch rozdziałach zatytułowanych odpowiednio „Rubajaty” (39 utworów) i „Czterowersze” (19 utworów).

Teksty zakwalifikowane przez poetę jako rubajaty zbudowane są z 4 wersów o jednakowej długości od 9 do 13 sylab, z czego najczęściej spotykamy wersy dwunastozgłoskowe. Jest to zgodne z tradycją tłumaczenia perskich liryków przynależnych do tego gatunku na język rosyjski (tak tłumaczono Rudakiego, Ibn Sinę, Chajjama i innych). Baginski stosuje w nich właściwą dla orientalnego rubajatu zasadę rymotwórczą. Najczęściej poeta korzysta z rymów aaba:

Легко быть умным: нужно только знать,  
Когда и что сказать, когда смолчать.

<sup>26</sup> Poeta jest synem Wiktorii Baginskiej (1926–2012), krymczackiej poetki i zbieraczki folkloru Krymczaków – turkijskojęzycznych Żydów zamieszkujących niegdyś Półwysep Krymski. Krymczacy, tak samo jak inni Żydzi, stali się ofiarą Holocaustu. Dziś ta grupa etniczna liczy zaledwie około półtora tysiąca osób, mieszkających głównie w Izraelu. W Rosji żyje zaledwie 100 przedstawicieli tej mniejszości. Sam Andriej Baginski, urodzony w 1959 roku w Krasnodarze, uważa się za Rosjanina. Krymczacy, w tym między innymi dyrektorka Muzeum Krymczaków w Symferopolu Nina Bakszy, jego poezję traktują jednak jako część swojej literatury narodowej (tyle że pisanej po rosyjsku). Zob. А. Ткаченко, *Крымчаки. Подлинная история людей и полуострова*, Москва: АСТ, 2015; *Крымчаки: книга памяти расстрелянного народа*, авт.-сост. Б. Н. Казаченко; при участии Н. Ю. Бакиши и Л. А. Измерли, Москва–Симферополь: Буки Веди, 2015.

<sup>27</sup> А.А. Багинский, *Стихи. Пародии. Зарисовки*, Краснодар: Изд. «Северный Кавказ», 1993.

<sup>28</sup> В.И. Багинская, А.А. Багинский, *Поэтический дуэт*, Краснодар: [авторское изд.], 2004.

<sup>29</sup> А.А. Багинский, *Я всё сказал в своих стихах*, Краснодар: [авторское изд.], 2006.

<sup>30</sup> А.А. Багинский, *Рубаи и четверостишия*, Краснодар: [авторское изд.], 2006. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Lokalizowane są one poprzez podanie numeru strony w tekście głównym.

<sup>31</sup> <http://baginsky.mysite.com> [29.07. 2017].



Молчанье иногда подобно лжи,  
А совесть мне не позволяет лгать [23];

А души скупые по-прежнему спят  
И тайны души твоей знать не хотят.  
Лишь плесень живет на холодных камнях –  
К кому обращаешь ты свой рубайат? [11].

Stosunkowo często autor stosuje także redif, który występuje w jego lirykach prawie wyłącznie w tak zwanej formie „płytszej” – pierwszy, drugi i czwarty wers zakończone są jednym i tym samym słowem:

Ты за правду страдаешь, – скажи мне – зачем?  
Ничего не добившись, умрешь ты – зачем?  
Чтобы дети твои тоже правдою жили  
И, страдая как ты, умирали – зачем? [14];

Если правду ты хочешь сказать – говори!  
Пусть тебе не дают говорить – говори!  
Даже если никто тебя слушать не будет –  
Хоть один да услышит тебя – говори! [15].

Tylko w jednym przypadku sięga poeta po redif „głębszy”, gdzie w końcówce 1., 2. i 4. wersu pojawia się zbitka słów: „ты бросил меня” [5].

Liryki włączone przez Baginskiego do rozdziału „Czterowiersze” cechują się innym układem rymów, najczęściej będą to rymy abab, co wpisuje te dokonania autora raczej w krąg klasycznej poezji rosyjskiej – taki sposób rymowały się przecież często czterowiersze Lermontowa (*Кто видел Кремль в час утра золотой*), Tiuczewa (*Умом Россию не понять*), czy Achmatowej (*Без времени*). Redif w tych tekstach Baginskiego nie występuje. Jeśli chodzi o tematykę wierszy, to „rubajaty” oraz „czterowiersze” są tematycznie do siebie zbliżone, przy czym w rubajatach częściej spotykamy zagadnienia filozoficzne, podczas gdy w czterowierszach dominuje problematyka miłosna, uczuciowa lub autoteliczna (dotycząca procesu tworzenia liryki).

Istotą konstrukcji klasycznych rubajatów perskich była również ich wewnętrzna dynamika. Nie wystarczyło zamknąć daną myśl w formę czterowiersza. Na przykład u Rudakiego można wyróżnić następujący schemat: 2+1+1, gdzie pierwsze dwa wersy rymują się ze sobą i posiadają identyczną zstępującą into-

nację, stanowiąc swoistą ekspozycję – „zawiązanie” problemu. Wers trzeci, o wznoszącej się intonacji, wyrażał pewnego rodzaju pytanie lub niepewność i był punktem kulminacyjnym. Ostatnia linijka tekstu, w którym intonacja jest już „zstępująco-twierdząca”, pełniła rolę „rozwiązania”, odpowiedzi, na postawione pytanie/problem<sup>32</sup>.

Podobną prawidłowość można zaobserwować również u Baginskiego. Wiersz \*\*\* „*О, Творец, в мир корысти ты бросил меня...*”, który stanowi zindywidualizowaną rozmowę bohatera lirycznego z Najwyższym, posiada podobną, jak u Rudakiego, wewnętrzną dynamikę:

О, Творец, в мир корысти ты бросил меня,  
В море лжи и разврата ты бросил меня,  
Всех ошибок твоих я исправить не в силах –  
Лучше б сразу в могилу ты бросил меня [5].

Pierwsze dwa wersy, o spokojnej intonacji, zakończone głębokim rymem – redifem, stanowią jakby odrębny bejt (dwuwiers) o wspólnym znaczeniu i intonacji. Wydawać by się mogło, że podmiot liryczny wyraża tutaj wyłącznie pokorę i pełne podporządkowanie się Stwórcy. Jako że Bóg wrzucił człowieka w świat kłamstwa i występku, czyż nie powinien człowiek w tym świecie żyć, znosić trud, upokorzenie, walczyć z ziemskimi pokusami?

Wers trzeci jednak, o wznoszącej się intonacji, wyraża już odmiennego rodzaju postawę. Podmiot liryczny wiersza z człowieka pokornego przeistacza się w buntownika, wadzi się z Bogiem, zarzuca Najwyższemu błędy i pomyłki.

W ostatniej linijce kolejny raz zmienia się intonacja, a także następuje odejście od pychy w kierunku rezygnacji. Ów ostatni wers – jak pisze Josif Bragincki w odniesieniu do twórczości Rudakiego – „придает завершенность всему четверостишию и служит основанием именовать рубаи «миниатурной драмой», «маленькой трагедией»”<sup>33</sup>. Omawiany rubajat domknięty zostaje jako całość.

Powyższy liryk, a także inne teksty Baginskiego, w których pojawia się figura nieobecności Boga oraz powracające niekiedy wyrazy zwątpienia w sens życia mogą zastanawiać w przypadku gatunku, jaki ugruntował się na łonie –

<sup>32</sup> Szerzej na ten temat: И.С. Брагинский, *12 миниатюр. От Рудаки до Джами*, изд. второе, доп., Москва: Художественная литература, 1976, s. 50-53.

<sup>33</sup> Tamże, s. 50.

jak by nie było – poezji religijnej. Chciałbym przywołać w tym miejscu następujący rubajat:

Давно уже жизни не радуюсь я,  
Лишь мрачные мысли терзают меня,  
И жить в этом мире есть смысл едва ли,  
Уйду... Никто и не вспомнит меня... [12].

Wewnętrzna dynamika zacytowanego tekstu jest bardzo podobna do tej, jaka była obecna w liryku \*\*\* „*О, Творец, в мир корысти ты бросил меня...*”. Znowu mamy tutaj do czynienia z bejtem wprowadzającym (brak wiary, radości, optymizmu), momentem kulminacyjnym w trzecim wersie (pytanie o sens życia) oraz z „miniaturowym dramatem” w wersie ostatnim (decyzja o „odejściu”, wyraz zwątpienia).

Jeszcze innym tekstem, w którym dostrzec można taką konstrukcję emocjonalną, jest liryk \*\*\* „*Чего больше в мире...*”:

Чего больше в мире: добра или зла?  
Положил на весы два тяжелых узла –  
В первый ложь завязал, в другом правда сокрыта,  
Правда вниз потянула – ложь наверх поползла [9].

Znowu pojawia się „zawiązanie” problemu w pierwszym bejcie (pytanie, czego jest więcej na świecie: dobra czy zła, motyw wagi i ważenia), moment kulminacyjny (w tym wypadku pozorne rozwiązanie zagadki – taka sama ilość dobra, co i zła) oraz „rozwiązanie”, w którym następuje skorygowanie pierwszych, pozornych wniosków wyciągniętych w wersie trzecim. Końcową konkluzję można by sformułować w następujący sposób: być może dobra jest tyle samo, co i zła, jednak dobro i prawda znajdują się w głębi, należy ich uważnie poszukiwać, uczyć się dostrzegać w ziemskiej codzienności. Z kłamstwem i niegodziwością łatwiej się zetknąć (ona jest na wierzchu), ale to nie oznacza, że tego typu postawy są w życiu społecznym dominujące.

Równie wiele zawdzięcza Baginski poetom języka farsy w planie tematycznym. Epoka, trwająca od X do XV wieku, w której tworzyli tacy klasycy jak Rudaki, Ibn Sina, Ruimi, Chajjam i Dżami, nazywana jest perskim renesansem<sup>34</sup>. Josif Bragiński pisze:

<sup>34</sup> И. С. Брагинский, *op. cit.*, s. 293.

Концепция человека в классической поэзии являет собой принципиально новую ступень развития в осмыслении достоинства и самооценности личности. Вместе с тем классика сохранила и синтезировала образы героя-богатыря и человека-брата, разработанные в предшествующую литературную эпоху. Тема борьбы Света с Тьмой и Добра со Злом, лишившись своего первобытного примитивизма, стала содержанием всей этической системы классиков (...). Тема похвалы разуму, не только в прямой форме, выражена была и у Рудаки и у Фирдоуси, но выросла в стройную идеологию рационализма, концепцию «власти разума» (...). Наряду с ней классики выдвинули универсально-философскую идею Любви как движущей силы общественного развития, концепцию «власти сердца» (...). Тема порицания приверженцев Зла и Лжи выросла и поднялась до высот социальной сатиры (...) и лирики социального протеста (...). Большое место в классике заняла тема высокой миссии и неограниченных потенций самой поэзии, тема вдохновенно изреченного слова и роли поэта-пророка (...) <sup>35</sup>.

W liryce Baginskiego indywidualna osobowość podmiotu mówiącego jest zazwyczaj wyrażana poprzez liryczne „ja”, które wchodzi w dialog z lirycznym „ty” („dialog” ten ma jednak najczęściej formę rozbudowanej apostrofy). Takie ukształtowanie wypowiedzi zbliża krasnodarskiego poetę do Omara Chajjama, u którego również spotykamy bardzo mocno akcentowaną podmiotowość twórcy. U poety języka farsy jest to ktoś, kto kocha, cierpi, miota się, poszukuje. Teksty pisane są zawsze w duchu odautorskim, rzadko kiedy pojawia się jakiś „trzeci” bohater (spoza orbity „ja – ty”). Niekiedy tego typu „dialog” ma charakter pouczający, jak choćby w liryku \*\*\* *«Знайся только с достойными дружбы людьми...»*:

Знайся только с достойными дружбы людьми,  
С подлецами не знайся, себя не срами.  
Если подлый лекарство нальет тебе – вылей!  
Если мудрый подаст тебе яду – прими!  
(перевод Г. Плисецкого) <sup>36</sup>.

Milczący interlokutor stać się też może moralnym przeciwnikiem, utożsamianym także z ciemną stroną duszy autora. Chajjam w rubajacie *Кто, живя на земле, не грешил...* pisze:

<sup>35</sup> Тамże, s. 293-294.

<sup>36</sup> Омар Хайям, \*\*\* *«Знайся только с достойными дружбы людьми...»*, w: *Лирика: из персидско-таджикской поэзии...*, op. cit., s. 118.

Кто, живя на земле, не грешил? Отвечай!  
 Ну, а кто не грешил – разве жил? Отвечай!  
 Чем Ты лучше меня, если мне в наказанье  
 Ты ответное зло совершил? Отвечай!  
 (перевод Г. Плисецкого)<sup>37</sup>.

Zadziwiająco podobną konstrukcję znajdziemy w wielu czterowierszach Baginskiego. Oto jeden z przykładowych tekstów:

Если правду ты хочешь сказать – говори!  
 Пусть тебе не дают говорить – говори!  
 Даже если никто тебя слушать не будет –  
 Хоть один да услышит тебя – говори! [15].

Już samo użycie trybu rozkazującego, za pomocą którego podmiot liryczny domaga się odpowiedzi na pytania natury fundamentalnej, łączy dokonania współczesnego twórcy z Omarem. U obu poetów pobrzmiwają te same problemy: prawda i fałsz, dobro i zło. Podobne są też sposoby obnażania pozornej prawdy i fałszywego dobra<sup>38</sup>.

Baginski, podobnie jak perscy mistrzowie, podejmuje problem mądrości i głupoty. „Władza rozumu” ma u niego jednak zawsze charakter niedowierzania, wątpienia. Tak jakby poeta chciał za każdym razem podkreślić, że mądrość to świadomość niewiedzy i własnych niedostatków, umiejętność odróżniania prawdy od fałszu. „Rozum” Baginskiego to jednak nie tyle proste racjonalizowanie, ile swoista kalkulacja, umiejętność rozwiązywania moralnych kalamburów:

Я привычной рукой залатаю суму,  
 От жестокой судьбы вновь подачку приму.  
 И друзья, и враги говорят, что я умный,  
 Только в чём же мой ум, я никак не пойму [41].

<sup>37</sup> Тогож, \*\*\* «Кто, живя на земле, не грешил.....», в: *Лирика: из персидско-таджикской поэзии...*, op. cit., s. 120.

<sup>38</sup> Podobna konstrukcja pojawia się też w rubajatach o zupełnie innym charakterze, w których tematem jest zwątpienie i rezygnacja. Zob. np. następujący liryk Baginskiego: „Ты за правду страдаешь, – скажи мне – зачем? / Ничего не добившись, умрешь ты – зачем? / Чтобы дети твои тоже правдою жили / И, страдая как ты, умирали – зачем?” [14].

Мудрый жаждал постичь мироздания секрет,  
А торгаш видел счастье в избытке монет...  
Может, в этом и есть смысл жизни, Создатель:  
Торгаши всё живут, мудрецов больше нет [28].

W liryce autora *Rubajatów i czterowerszy* pobrzmiewa też protest społeczny. Nigdy nie jest on jednak zanurzony w konkretnych wydarzeniach społeczno-politycznych. Jest to zawsze wyraz niezgody na wątpliwe postawy moralne. Zazwyczaj Baginski ukazuje je w wymiarze uniwersalnym:

Справедливости нет. Крылья можно сложить.  
Проходимцам-рвачам не хочу я служить [34].

Czasem jednak poeta zniża ton i podejmuje problemy codzienne, koleżeńskie lub rodzinne:

Ты ушёл из семьи без скандалов и слёз.  
Полюбил-разлюбил – ну какой с тебя спрос.  
«А что, папа нас больше не любит?», –  
Что ответишь на этот наивный вопрос [33].

W końcu tym, co łączy Baginskiego z Chajjamem, Rudakim czy Dżamim jest autoteliczny charakter niektórych liryków. Krasnodarski twórca raz po raz, jak perscy klasycy, podejmuje zagadnienia związane z pisaniem, rolą poezji w życiu autora, a także cel jej tworzenia, kierowania do innych:

Пытаюсь осознать, зачем пишу стихи?  
Ведь люди, в основном, к поэзии глухи.  
А может быть, они поэзии не знают?  
Я им преподнесу зерно без шелухи [31].

Не зря мои стихи  
Конкретны и сухи –  
Быстрее прорастёт  
Зерно без шелухи [32].

Na tym zestawieniu tematów poezji Baginskiego i perskich czterowerszy chciałbym zakończyć mój referat. Dodam tylko, że przywołane motywy powtarzają się w liryce rosyjskiego autora w kolejnych rubajatach w różnych odślo-

nach. Bardzo często jeden krótki tekst zawiera jednocześnie kilka z wymienionych powyżej zagadnień. Może to świadczyć nie tylko o dojrzałości twórczej poety, ale też o jego doskonałej znajomości tradycji literackiej perskiego renesansu.

### Podsumowanie

Powyższa próba analizy rubajatów Andrieja Baginskiego miała na celu pokazanie, na ile twórczość krasnodarskiego poety czerpie z klasycznych wzorców orientalnych. Okazuje się, że autor *Rubajatów i czterowierszy* nie tylko zastosował wschodnią formę gatunkową, zachowując określone parametry metryczne (ilość sylab, rymy, redif, intonacja), ale też potrafił oddać typową dla autorów takich jak Rudaki czy Chajjam wewnętrzną dynamikę tekstu. Również problematyka, chociaż osadzona w realiach dwudziestopierwszowiecznych, w swoim ujęciu uniwersalizującym zbliża Baginskiego do dawnych mistrzów Wschodu.

Spośród najważniejszych tematów, jakie podejmuje Baginski w rubajatach, można wskazać rozważania na temat przyjaźni, prawdy, moralności i etyki. W centrum zainteresowania poety znajduje się także uniwersalna kondycja człowieka, który, zagubiony we własnych dążeniach i pragnieniach, bardzo często zapomina o tym, co jest istotą ludzkiego istnienia. A według Baginskiego jest nią jasna świadomość własnej skończoności, przy jednoczesnym zachowywaniu jasności umysłu, godności i równowagi emocjonalnej. Egzystencjalizm Baginskiego, osnuty na humanizmie, tragizmie i pesymizmie, jest tak naprawdę dramatycznym sposobem poszukiwania transcendencji. Ten aspekt twórczości krasnodarskiego poety najbardziej zbliża problematykę jego utworów do rubajatów muzułmańskich.

### Bibliografia:

1. Ciopiński J., *Świat dawnej literatury tureckiej. Zarys*, Kraków 1997.
2. Czerwiński G., „*Jam z rodu Nomadów*”. *Literatura polsko-tatarska po 1918 roku*, Białystok 2017.
3. Czerwiński G., *Rubajaty Dmytra Pawłycki: gatunek orientalny na gruncie literatury ukraińskiej*, w: *Granice i pogranicza w perspektywie orientalistycznej*, red. A. Bednarczyk, M. Kubarek i M. Szatkowski, Kraków 2017.

4. Dziekan M. M., *Kobieta, koń i step. Wokół czterowerszy Musy Czachorowskiego*, w: M. Czachorowski, *Rubajaty stepowe*, Wrocław 2009.
5. Elwell-Sutton L.P., *The Persian Metres*, Cambridge 1976.
6. Kostkiewiczowa T., *Redif*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 4, Wrocław 2002.
7. Kostkiewiczowa T., *Rubajat (rubai)*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 4, Wrocław 2002.
8. Machalski F., *Przekład Andrzeja Gawrońskiego*, w: O. Chajjam, *Rubajaty*, przeł. z pers. A. Gawroński, wstęp i koment. F. Machalski, Wrocław 1969.
9. Składankowa M., *Rubajat albo ruba'i*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1970, z. 1.
10. Аминов А., *Жанр рубайи и советская лирико-философская поэзия*, Душанбе 1986.
11. Андреева И.И., *Древние и средневековые литературы народов СССР*, Казань 1990.
12. Багинская В.И., Багинский А.А., *Поэтический дуэт*, Краснодар 2004.
13. Багинский А.А., *Стихи. Пародии. Зарисовки*, Краснодар 1993.
14. Багинский А.А., *Рубайи и четверостишия*, Краснодар 2006.
15. Багинский А.А., *Я всё сказал в своих стихах*, Краснодар 2006.
16. Бальмонт К., *Из Омар Кэям*, «Русская мысль» 1910, кн. 4.
17. Брагинский И.С., *12 миниатюр. От Рудаки до Джамии*, изд. второе, доп., Москва 1976.
18. Брагинский И.С., *Из истории таджикской и персидской литератур*, Москва 1972.
19. Васильева Т.Н., *Поэтика рубайи М. Ефимова*, «Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена» 2007, nr 45.
20. Величко В.Л., *Арабески. Новые стихотворения*, Санкт-Петербург 1903.
21. Величко В.Л., *Из Омара Хайяма (с персидского)*, w: tegoż, *Второй сборник стихотворений*, Санкт-Петербург 1894.
22. Гайсина Ф. Ф., *Традиции рубайи в башкирской литературе*, «Вестник Челябинского государственного университета» 2008, nr 36.
23. Данилевский-Александров А.Н., *Из рубайи Хайяма*, «В мире песни» (СПб.) 1910, т. 1.
24. Жуковский В.А., *Омар Хайям и «странствующие» четверостишия*, w: *Музаффарийа. Сборник статей учеников профессора барона Виктора Романовича Розена*, Санкт-Петербург 1897.
25. *Из Омара Кайяма*, пер. с персидского В. Величко, «Вестник Европы» 1891, кн. 5, т. 3.
26. *Из Омара Хаяма*, перевел С. Уманец, «Кавказский вестник» (Тифлис) 1901, nr 4.



27. *Избранные четверостишия персидско-таджикских поэтов-классиков*, Душанбе 1965.
28. Лебединский Т., *Омар Хайям*, «Семья» 1901, nr 22-23.
29. *Крымчаки: книга памяти расстрелянного народа*, авт.-сост. Б. Н. Казаченко; при участии Н. Ю. Бакши и Л. А. Измерли, Москва–Симферополь 2015.
30. *Лирика: из персидско-таджикской поэзии: Рудаки, Ибн Сина, Насир Хосров, Омар Хайям, Саади, Руми, Камол, Хафиз, Джамии, Бедиль*, сост. и прим. А. Хакимова, Москва 1987.
31. Мазуркевич В.А., *Из Омара Хайяма. С персидского*, w: tegoż, *Старые боги. 3-я книга стихов*, Санкт-Петербург 1913.
32. *Омар Хайям*, пер. И. П. Умова, Москва 1910.
33. Омар Хайям, *Рубаи*, пер. О. Румера и И. Тхоржевского, Москва 1955.
34. Омар Хайям, *Рубайат*, пер. Г. Плисецкого, подстрочный перевод, сост. и послесловие М.-Н. Османова, Москва 1972.
35. Омар Хайям, *Рубайят*, пер. с фарси Г. Плисецкого, «Иностранная литература» 1971, nr 2.
36. Порфиоров П., *Из Омара Хайяма с персидского*, «Северный вестник» 1894, nr 7.
37. *Строфы Нирузама*, вольный перевод К. Герра, Москва 1901.
38. Сьомочкіна О., *Рубаї в українській поезії. Від канонізованої строфи до поліжанру. Монографія*, Київ 2005.
39. Сьомочкіна О., *Житомирська рубаяна*, «Волинь – Житомирщина» 2007, nr 16.
40. Тележкіна О., *Складне речення як текст (на прикладі збірки «Рубаї» Д. Павличка)*, w: *Філологічні науки. Збірник наукових праць*, Харків 2009.
41. Тележкіна О., *Стислість форми і лаконічність змісту рубаї – ознака мовної майстерності Д. Павличка*, «Мова і культура» 2011, nr 14 (8).
42. Ткаченко А., *Крымчаки. Подлинная история людей и полуострова*, Москва 2015.
43. Умар Хайём, *Рубойлар*, сост. и узбекский перевод Ш. Шамухамедова, русский перевод В. Державина, Ташкент 1970.
44. Умов А., *Омар Хэйям: Биографические сведения и переводы*, «Русская мысль» 1911, кн. 8.
45. Фитцджеральд Э., *Омар Хаям*, пер. О. Румера, Москва 1922.
46. Шарипов А.М., *Синкретический характер стихотворных жанров в тюрко-татарской литературе XIII–XIV вв.*, «Филология и культура = Philology and Culture» 2012, nr 2(28).

**RUBA'I IN THE MODERN RUSSIAN LITERATURE.  
(THE EXAMPLE OF THE POETRY OF ANDREI BAGINSKY)**

**Summary**

This article deals with the works of the Russian poet Andrei Baginsky (born in 1959), and the influence of Oriental poetry on his poems in particular. The author of the article presents the history of Rubai as a genre and indicates the formal qualities of this genre as deeply rooted in Oriental literature. The author focuses on the works *Rubai and Quatrains* (*Рубаи и четверостишия*) by Baginski, in which the author experimented with one of the genres of classical Persian literature.

**Keywords:** Andrei Baginsky, ruba'i, poetry, Russian literature, Oriental poetry

**Ольга Хомякова**

*Белорусский государственный педагогический университет  
имени Максима Танка (Минск)*

**ТРАНСФОРМАЦИЯ КЛАССИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ  
КОНФЛИКТА В ПОСТМОДЕРНИСТСКОМ ТЕКСТЕ  
(НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗОВ ВИКТОРА ПЕЛЕВИНА)**

**TRANSFORMACJA KLASYCZNEGO MODELU KONFLIKTU  
W TEKŚCIE POSTMODERNISTYCZNYM  
(NA MATERIALE OPowiadań WIKTORA PIELEWINA)**

**Ключевые слова:** конфликт, постмодернизм, аксиология, пустота, Виктор Пелевин

В каждой художественной системе (будь то классицизм, романтизм, реализм или художественная система отдельного автора) формируется своя модель конфликта, которой во многом определяется специфика данной художественной системы<sup>1</sup>. В классическую модель конфликта (так условно можно обозначить основные характеристики протекания художественного конфликта) входят такие обязательные параметры, как система антагонистических ценностей, структурирование мира вокруг ценностных полюсов и образ врага, концентрирующий в себе зло и препятствие. Но как бы ни отличались друг от друга по обозначенным выше параметрам, например, классицизм и реализм, сами показатели сохранялись как некая неизменная общая для всех матрица, в каждом отдельном случае наполняемая новым содержанием. Гомер, Жан-Батист Расин, Александр Пушкин или Михаил Шолохов при всем различии их творческих индивидуальностей опирались на один и тот же общий для всех каркас конфликта, что позволяет говорить о наличии классической модели конфликта.

---

<sup>1</sup> О. Р. Хомякова, *Конфликт в художественном мире Пушкина*, Минск 2004.

Особый статус постмодернизма во многом определяется тем, что в нем, в отличие от предшествовавших «измов», идет не преломление классической модели конфликта под знаком определенных творческих принципов, но размывание ее с установкой на полное видоизменение «жестких» элементов. Эстетическая дистанция между классической (в широком смысле) и постмодернистской литературой создается за счет многих факторов, но ярче всего обнаруживается в отказе от классической модели конфликта.

На материале рассказов Виктора Пелевина рассмотрим, как трансформируется классическая модель конфликта в постмодернистском тексте. Размеры статьи вынуждают ограничиться анализом аксиологии конфликта в художественном мире В. Пелевина. Аксиологический аспект, указывающий на основные ценности, во имя которых возникает конфликт, находит непосредственную материализацию в мотивировке конфликта, опосредованно проявляется в содержании и структуре образов и деталей.

В классической литературе в художественном конфликте актуализируется система ценностей, за которые герой готов бороться, во имя которых живет или умирает (в жизни для возникновения конфликта достаточно просто дурного настроения одного из пассажиров автобуса). Каждая эпоха выдвигает свой идеал Истины, Добра и Красоты. Вне потребности в святынях, казалось, нельзя было представить себе развитие общества: «Человеческая природа, в самом гнусном своем уничижении, все еще сохраняет благоговение перед понятиями, священными для человеческого рода»<sup>2</sup>.

В структуре постмодернистского мира, организованного по принципу равновеликости всех элементов, эклектического объединения разных начал, относительности истин и норм, отказа от какой бы то ни было иерархии, нет места Абсолюту. Поиски образца, совершенства, высшей цели, представляются постмодернистам априори обреченными на неудачу. Вслед за пушкинским Сальери постмодернистский персонаж мог бы сказать: «Нет правды на земле, но правды нет и выше». Однако Сальери уверен, по крайней мере, в существовании неправды, что предполагает наличие хотя бы абстрактного идеала. И несправедливости Бога, и неправде человека он противопоставляет свою субъективную правоту. По отношению к художественному миру Пушкина можно говорить скорее о

<sup>2</sup> А. С. Пушкин, *О записках Видока*, [в:] А. С. Пушкин, *Полное собрание сочинений*, Москва 1958, т. 7, с. 148.

наличии многих правд, чем об отсутствии правды и торжестве неправды. В постмодернистском сознании понятия правды и неправды уравниваются в силу отсутствия абсолютного критерия истины, а потому лишены смысла. «Говорить о том, что хорошо и что плохо, можно, если, по меньшей мере, знаешь, кем и для чего сконструирован человек»<sup>3</sup>.

Лермонтовское «И в небесах я вижу бога», пушкинское «дум высокое стремленье» воспринимаются постмодернистами скептически. Иерархическое устройство мира противоречит идеям свободы и равенства, понимаемым Пелевиным как отказ от выбора: «Любой выбор накладывает ограничения. Просто потому что отвергает все остальное, хотя бы на время» (*Фокус-группа*, 2003, с. 451, 452). Герои Пелевина пародируют героя романа Федора Достоевского *Преступление и наказание* Родиона Раскольникова: «Нужно все и сразу». В стремлении к всеохватности, игнорирующей различия верха и низа или, например, физиологии и морали, они мечтают «о половом акте, который доставляет высочайшее моральное удовлетворение» (с. 452).

Добро и зло релятивистски осмысливаются как понятия субъективные: «Разные люди считают злом разные вещи» (*Фокус-группа*, с. 450). Потому вместо «неопределенных» добра и зла предлагаются приятные ощущения, которыми наполняют свою «потребительскую корзину» герои рассказа *Фокус-группа*, выстраивая предполагаемый рай. В итоге «венец материального прогресса» и «вершина долгого и мучительного восхождения из тьмы полуживотного существования к максимальному самовыражению человека» (*Фокус-группа*, с. 456) сводятся к идеалу «сделать потребление бескрайним, а удовлетворение от него бесконечным» (*Фокус-группа*, с. 455).

Примечательно, что декларации о равноценности Добра и Зла, Верха и Низа, уравнивании всех идеалов под рубрикой «непонятного» («Бог (...) и все остальные черты – это как бы персонифицированное обобщение всего непонятного», *Ухряб*, 1991, с. 172) на деле оборачиваются изображением сниженных вариантов человеческого существования. Традиционные высшие ценности осмысливаются как отвлеченные истины, не подтверждающиеся «опытом телесности» (*Фокус-группа*, с. 452). Светящееся Существо, заменяющее в пелевинском мире Бога, объясняет: «Понятия, которыми вы оперируете, не указывают ни на что, кроме самих

<sup>3</sup> В. О. Пелевин, *Все рассказы*, Москва 2005, с. 125. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

себя, а сами по себе они ничего не значат. Спроси что-нибудь конкретное (...)» (*Фокус-группа*, с. 459-460). Декларируется отказ от иллюзий. На вопрос «Что со мной будет потом?» Светящееся Существо отвечает: «Ничего» (*Фокус-группа*, с. 470). Жизнь – не более чем движение к смерти, «не более чем процесс вынашивания трупа, развивающегося внутри, как плод в матке» (*Мардонги*, 1991, с. 98). Отвращение к фальшивой риторике и лживым декламациям у постмодернистов абсолютизируется в остракизме всякого пафоса (от греч. *Pathos* – страдание, страсть, воодушевление) за исключением иронии. Ироническая игра Пелевина словами, концептами, цитатами, блоками информации, остроумие неожиданных сцеплений исключает воодушевление или страсть, тяготеет к мертвящему бесстрастию. Ирония как неотъемлемый компонент постмодернистского текста несет в себе отрицание смысла и серьезности сказанного. Страх перед патетикой побуждает предпочесть жизни смерть, душе – информацию, Богу – Светящееся Существо, прогрессу – потребительскую корзину, любви – секс. Свои потребности герои могут перечислять до бесконечности («Я одну только еду могу полдня перечислять», *Фокус-группа*, с. 448), но в голову приходят только еда, секс и развлечения. «Стоило умирать ради таких мелочей», – недоумевает Светящееся Существо (*Фокус-группа*, с. 448). При этом в установку автора вовсе не входит дискредитация героев или их желаний. Пелевин иронизирует над самим понятием ценности, над тем пиететом, с которым относится к Идеалу традиционное сознание. Объектом авторской иронии оказываются стереотипы сознания, привычно ориентированные на оценочный подход к миру и человечеству.

С точки зрения рационалиста ценности базируются на Знании. Кризис парадигмы Просвещения, последствия которого оказали решающее воздействие на русское романтическое сознание, в конце XX – начале XXI веков возвращается и репродуцируется с удвоенной силой. Романтическая ирония вызывалась убежденностью романтиков в относительности постигаемой разумом истины, в сложности воплощения невыразимого средствами обычного языка. Романтики верили в мистические прозрения, полагались на интуицию, чем, с их точки зрения, восполняется недостаточность рассудочного знания. Наши современники, пройдя стадию поклонения Знанию, которое не соединяется с любовью и верой, оказались в ситуации, когда объектом неверия, скепсиса, сомнения становится не только Бог, но и Знание, неполное и относительное.

Ограниченный человеческий разум может претендовать только на постижение частичного знания. В какой-то степени верифицируемой признается та истина, которая постигается из повторяющихся ситуаций: «Мы выхватываем из мрака неведения немногие доступные нашему рассудку соответствия, на которые потом и пытаемся опереться в своем понимании мира (...)» (*Происхождение видов*, 1993, с. 256). А в целом человеку крайне трудно понять, то есть обозначить словом, назвать объекты его познавательного интереса: «Безымянно все. И чем выше, тем безымяннее» (*Бубен верхнего мира*, 1993, с. 282). Более или менее можно ориентироваться в «нижнем мире», но понимание «верхних миров» закрыто непроницаемой завесой, «безымянно». «Ты прав настолько, насколько человек может быть прав, рассуждая о сверхчеловеческом» (*Фокус-группа*, с. 459), – объясняет Светящееся Существо Отличнику, попытавшемуся говорить о том, что выходит за пределы «телесного опыта».

Как справедливо замечает современный интерпретатор учения Жюлья Делеза, «образ поверхности, у которой нет ни высоты, ни глубины, становится идеологемой новой философии. Эта идеологема связывается с критикой всякой онтологии, построенной по иерархическому принципу (первопринципов, первоэлементов, абсолютов и т.п.). Она позволяет уравнивать все смыслы на поверхности»<sup>4</sup>. Постмодернизм уходит от бесконечного (Бога) и конечного (человека) в пустое пространство, в котором отсутствуют вертикаль, крайние точки, горизонты... И расплываются круги смыслов, и поглощаются другими кругами, и опять устанавливается ровная гладь невозмутимой поверхности, хранящая тайну, которой, возможно, и нет («Ты знаешь тайну жизни, (...) но ты не знаешь ее смысла», *Девятый сон Веры Павловны*, 1991, с. 63). От тютчевского сфинкса далекие потомки сохранили разве что искус – бесконечное искушение множественностью смыслов, дразнящих своей непостижимостью... или стоящей за ними пустотой.

Можно ли бороться во имя пустоты? Отсутствие не только общественной, государственной, этической и т.п., но и личностной значимости мелькающих перед глазами героев и читателей картин как неизбежное следствие имеет безразличие к исходу схватки. И герои, и читатели остаются равнодушными созерцателями сражения, то

---

<sup>4</sup> А. Кравец, *Теория смысла Ж. Делеза: pro u contra*, «Логос» 2005, № 4 (49), с. 217.

разгорающегося, то затухающего перед глазами зрителей, не знающих, кто, с кем, зачем и почему затеял это противоборство.

Не удивительно, что термин «конфликт» в работах о постмодернистской литературе оказывается невостребованным. Обходятся без конфликта герои, уклоняются от обсуждения проблемы конфликта (или бесконфликтности?) литературоведы. Конфликт – не самое важное в мире, в котором вообще нет важного. Мир мыслится в категориях отсутствия; изображается то, чего нет, не было и, возможно, не будет. И конфликт является таким же симулякром, как и все остальное. «Яростная и беспощадная битва за существование в этом жестоком мире» (*Происхождение видов*, с. 258) воспроизводится как такой же недоказуемый миф, как происхождение человека от обезьяны. Впрочем, если признается реальность только телесного начала и ставится под сомнение духовное, то отличие человека от обезьяны становится неопределенным. Пелевинский Дарвин, как и подобает ему по естественнонаучной легенде, чувствует в обезьяне человеческое начало. В рассказе *Происхождение видов* создание классического труда Дарвина *Происхождение видов путем естественного отбора, или сохранение благоприятствуемых пород в борьбе за жизнь* представлено следствием «научного» эксперимента. Герой рассказа Дарвин спускается в трюм корабля, куда запускают обезьян, в физическом единоборстве с которыми, он и доказывает, что в борьбе за существование выживает сильнейший. Следствием схватки являются трупы животных и целых две концепции происшедшего. Естественнонаучная теория «непримиримую борьбу за жизнь» трактует как «просто взаимодействие двух атомов бытия, своеобразную химическую реакцию», необъяснимую в своей бессмысленности: «На самом деле мы едины, мы клетки одного бессмертного существа, непрерывно пожирающего самого себя» (*Происхождение видов*, с. 260). Поэтическая версия выглядит особенно ироничной на фоне натуралистически воспроизведенных кровавых деталей бессмысленного убийства: «Существовать – это ведь так прекрасно, не правда ли? Но только борьба способна сделать эту радость ощутимой. Беспощадная, жестокая борьба за право вдыхать этот воздух, смотреть на это море и этих чаек» (*Происхождение видов*, с. 268).

Из рассказа в рассказ иронически транслируется формула «драматизм столкновения двух непримиримейших начал» (*Миттельшпиль* 1991, с. 152). Непримиримые начала представляются то шахматными фигурками



(*Миттельшпиль*), то борьбой духов холода и огня (*Нижняя тундра*, 1999), то драками взрослых, за которыми с недоумением наблюдает ребенок: «По вечерам они часто собираются по несколько человек и кого-нибудь бьют» (*Онтология детства*, 1991, с. 118). Столкновения в рассказах Пелевина изображаются то в натуралистическом, комически-сниженном ореоле, то в мистическом с непременными вкраплениями комического, но неизменно конфликт представлен как рационально не объяснимый, абсурдный с точки зрения здравого смысла. В натуралистических сценах ощущение абсурдности происходящего часто создается отсутствием мотивировки конфликта: кто-то с кем-то борется неизвестно почему (*Онтология детства*). В мистических рассказах делается ироническая попытка объяснить не объяснимое с точки зрения здравого смысла (убитая девушка с пешкой во рту) идеей непрекращающегося сражения как исходной предпосылки существования и самовыявления личности («если б он этого не делал, его бы просто не было», *Нижняя тундра*, с. 389). Формула Карла Маркса («Жизнь есть борьба») контаминируется с идеями восточных учений о непрестанной борьбе, воссоздающейся на разных уровнях бытия. На какой-то равнине воюют две армии, а на горе два мага играют в шахматы (*Миттельшпиль*, с. 160). Вверху или внизу решается исход сражения, маги влияют на армии или наоборот, – все это безразлично для героев. «Нет разницы» (с. 160), побеждает добро или зло, прогресс или реакция, взаимобратимые и относительные. Ход белых чередуется с ходом черных, чем закончится шахматная партия, можно узнать «из вечернего выпуска «Новостей»» (с. 161). Что же касается жизненных сражений, то и сам факт их и возможный исход то утверждается, то ставится под сомнение. Роль статистов, помимо своей воли принимающих участие в некоей неведомой им драме, побуждает героев рассказа *Миттельшпиль* к каким-то действиям, смысл которых остается для них скрытым. Объяснению поддаются только те случаи, когда срабатывает инстинкт самосохранения. Понятны действия Люси и Нелли, защищающих себя от насилия, загадочны манипуляции с тазом и шилом Валеры и Вадима.

В классической модели конфликта развязка предусматривает победу, поражение или финальное многоточие. Выход из конфликтной ситуации в пелевинском тексте формулируется так: «Я не был разбит в бою. Я не сумел даже приблизиться к противнику. И сейчас я полагаю, что с таким же успехом можно было выходить на битву с ратью облаков или

воинством тумана» (*Запись о поиске ветра*, 2003, с. 479). Видимо, это и есть авторская формула конфликта. Битва с воинством тумана – та модель конфликта, которая определяет своеобразие рассказов Пелевина, указывает на эстетическую дистанцию между классическим и постмодернистским текстами.

#### **Библиография:**

1. Кравец А., *Теория смысла Ж. Делеза: pro и contra*, «Логос» 2005, № 4 (49).
2. Пелевин В. О., *Все рассказы*, Москва 2005.
3. Пушкин А. С., *О записках Видока*, [в:] А. С. Пушкин, *Полное собрание сочинений*, Москва 1958, т. 7.
4. Хомякова О. Р., *Конфликт в художественном мире Пушкина*, Минск 2004.

#### **THE TRANSFORMATION OF THE CLASSICAL CONFLICT MODEL IN A POSTMODERN TEXT (BASED ON THE STORIES OF VICTOR PELEVIN)**

##### **Summary**

The conflict model includes such required parameters as the value system, the structuring of the world around the value poles and the image of the enemy, which concentrates an evil and an obstacle in itself. The special status of postmodernism is largely determined by the fact that in it, unlike the previous "isms", there is not a refraction of the classical conflict model in accordance with the creative principles accepted in the given artistic system, but its erosion with the installation of a complete modification of "rigid" elements. The aesthetic distance between classical and postmodern literature is created at the expense of many factors, but it is most clearly manifested in the rejection of the classical model of conflict. Transformation of the classical conflict model in the postmodern text is shown on the material of the stories of V. Pelevin. The article offers an analysis of the axiology of conflict in the art world of V. Pelevin.

**Keywords:** conflict, postmodernism, axiology, emptiness, Victor Pelevin

**Роман Житко**

*Гродненский государственный университет имени Янки Купалы*

**ОСНОВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ  
ТРАНСФОРМАЦИЯ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ  
ПОЭТИКИ РОМАНА В.О. ПЕЛЕВИНА Т:  
СТРУКТУРА И СЕМАНТИКА**

**GLÓWNE CECZY I ARTYSTYCZNA TRANSFORMACJA  
POSTMODERNISTYCZNEJ POETYKI  
W POWIEŚCI WIKTORA PIELEWINA T:  
STRUKTURA I SEMANTYKA**

**Ключевые слова:** Виктор Пелевин, пустота, постмодернизм, хаосмос, поэтика

Творчество Виктора Олеговича Пелевина, лауреата премий «Малый Букер» (1993), «Национальный бестселлер» (2004) и др., в течение последних десятилетий занимает заметное место в современной литературной жизни. Работы автора, нередко сочетающие элементы дзен-буддизма и мистики, замысловатые интертекстуальные отсылки, особую художественную поэтику, своеобразную художественную философию и интеллектуальную игру образностью массовой культуры, снискали уважение критики и заслужили достаточно широкий научный интерес. Не представляется спорным тот факт, что допустимо говорить о В.О. Пелевине как об одном из знаковых представителей постмодернистской художественной прозы, внесшем значительный вклад в развитие поэтики данного направления. Данное утверждение справедливо и закономерно относительно как формальной, так и содержательной стороны творчества писателя; вследствие этого, суть и значение ряда художественных категорий в произведениях Виктора Пелевина определяется влиянием

эстетики, поэтики и художественной философии постмодернизма<sup>1 2 3</sup>. При этом одним из наиболее ярких работ автора, где проявились и развились наиболее характерные черты постмодернистской поэтики, стал роман *T*, впервые изданный в 2009 году. Так, данный текст в значительной мере «хаотизирован» и децентрирован (что характерно как для поэтики романа, так и для его семантического поля), в связи с чем в нём активно раскрывается постмодернистская категория пустоты/ничто, символизирующая «оформление» художественного мира в виде хаосмоса. Следует отметить, что категория пустоты имеет исключительную значимость практически во всём творчестве В.О. Пелевина, что позволяет говорить о ней как об одном из ключевых семантических символов поэтики автора<sup>4</sup>. Наиболее известным произведением Виктора Пелевина, активно использующим категорию пустоты в различных её аспектах, является роман *Чапаев и Пустота* (1996), где постмодернистский код пустоты взаимодействует с дзен-буддистским, однако в романе *T* семантическая сложность данной категории достигает ещё большего масштаба благодаря включению гностических идей философии пустоты в её постмодернистский художественный дискурс.

Сюжетное поле романа отражает метафизическое духовное путешествие главного героя к обретению внутренней гармонии в некотором локусе, именуемом «*Оптиной Пустыней*» (аллюзия на реально существующий мужской православный монастырь). Так, путь графа Т. (очевидная аллюзия на графа Льва Николаевича Толстого, отражающая характерную постмодернистскую «игру» в отсылки и цитаты) начинается с философского вопроса о том, что именно представляет собой искомое место, какова его природа и каковы, следовательно, пути его достижения/постижения. По мере развития действия духовные искания героя корректируются влиянием разнообразных религиозных, философских и мистических учений (таких, как дзен-буддизм,

---

<sup>1</sup> В. О. Кубышкина, *Трансформация образа гностического демиурга в романе В. Пелевина «Т»*, [online], <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=20371>, [16.02.2017].

<sup>2</sup> И. В. Кабанова, *Троица по Пелевину: автор-герой-читатель в романе «Т»*, [online], <http://cyberleninka.ru/article/n/troitsa-po-pelevinu-avtor-geroy-chitatel-v-romane-t>, [16.02.2017].

<sup>3</sup> К. А. Макеева, *Творчество Виктора Пелевина*, [online], [http://www.pelevin.info/pelevin\\_133\\_0.html](http://www.pelevin.info/pelevin_133_0.html), [17.02.2017].

<sup>4</sup> С. Корнев, *Столкновение пустот: может ли постмодернизм быть русским и классическим? Об одной аванюре Виктора Пелевина*, [online], <http://pelevin.nov.ru/stati/o-krn2/1.html>, [17.02.2017].

гностицизм, идеи Владимира Соловьева, солипсизм и др.), вследствие чего у Оптиной Пустыни теряется коннотация пространственного локуса и появляется природа некоего «духовного состояния», которого необходимо достичь<sup>5</sup>. Воплощением данного состояния становится категория *пустоты* (как постмодернистский символ динамического хаоса и восточный символ просветленного сознания), и данное понятие крепко срастается по ходу сюжета с образом *Оптиной Пустыни*. Пустота начинает символизировать внутреннюю гармонию и одновременно некое смысловое и ценностное совершенство мира, к которому (сначала неосознанно, а затем вполне целенаправленно) стремится главный герой. По мере развития сюжета поэтика романа обретает разнообразные элементы, воплощающие категорию пустоты. Образными, зримыми её инвариантами становятся *пустыня* и *пустырь*. Так, приводится философское суждение о плюральности мира и человека, когда в диалоге главных героев упоминается египетский фараон Эхнатон в качестве «фараона-отступника, который перенес столицу в пустыню и первым в мире попытался уйти от многобожия»<sup>6</sup>. В данном случае образ «города в пустыне» (имеется в виду, очевидно, Ахетатон) символизирует монотеистическую концепцию бытия, связанную с идеей о «множественном единстве» мира, что в данном контексте сближает данную трактовку категории пустоты со спецификой постмодернистского хаосмоса. Кроме того, в указанном диалоге подчеркивается, что после смерти Эхнатона его столица была разрушена и опустошена, что вновь подчеркивает своеобразную метафизическую «победу» пустоты/пустыни над мировоззренческим начинанием правителя<sup>7</sup>. Примечательно, что образ пустыни в романе достаточно неоднороден. Так, описан духовно-мистический эксперимент ламы Джабмона и графа Т., в ходе которого граф призван был «увидеть мир глазами Достоевского»; среди перечисленных ламой возможных вариантов того, что предстанет перед внутренним взором Т., указывается в числе прочего «ледяная пустыня»<sup>8</sup>. Данный образ (наряду с иными перечисленными, среди которых «река огня» и «небесный сад»), предполагаемый в качестве возможной формы мистического откровения,

<sup>5</sup> В. О. Пелевин, *Т*, Москва, 2009, с. 303-304.

<sup>6</sup> Там же, с. 120.

<sup>7</sup> Там же, с. 120-121.

<sup>8</sup> Там же, с. 192.

призван отражать внутреннюю, сущностную природу мира<sup>9</sup>. Кроме того, подчеркнут контраст между «безжизненной пустотой», явленной в духовном видении, и зримой полнотой многообразия бытия; остаётся открытым вопрос о том, что из перечисленного является иллюзией, а что – истиной.

В романе также актуализирован мотив «творения из пустоты», с которым связано введение в сюжетное поле романа персонажа Ариэля (именуемого также Ариэлем Эдмундовичем Брахманом, чем имя в выходных данных романа значит в траурной рамке в качестве литературного редактора романа), который является «демиургом» и мнимым «соавтором» разворачивающегося сюжета. В данном отношении следует отметить характерную для постмодернистской поэтики игру в «отказ от авторства», которой в данном случае сопутствует включение мнимого автора в само содержательное поле произведения. Осмысля сущность гностической трактовки образа романного демиурга, исследователь В.О. Кубышкина замечает:

Неявленному Богу противопоставлен Демиург, второстепенная духовная сущность. Бренность земли – проекция слабости и несовершенства ее создателя. Ирония состоит в том, что Демиург, задумавший план мироустройства, не подозревает о небесной иерархии и, оказавшись в пустоте (кеноме, нижней границе Вселенной, по гностикам), мнит себя Истинным Творцом<sup>10</sup>.

В романе *T* демиург неоднократно взаимодействует и дискутирует со своим «главным героем» графом Т.; согласно излагаемой плюральной концепции мира, человека в разные моменты «сочиняют разные боги». Демиург также поясняет графу специфику хода работы над сюжетом, в котором граф Т. задействован как персонаж. В сущности, сам Т. сообщает Ариэлю его могущество, посредством веры в то, что тот является демиургом. Однако по мере постижения истины данное положение вещей нарушается, демиург теряет силу, уравниваясь в творческих возможностях со своим творением. «Бытие действительно, лишь если кем-то осознается. Поэтому-то Создателю и нужен сознающий человек»<sup>11</sup>. Данное

<sup>9</sup> Там же, с. 192.

<sup>10</sup> В. О. Кубышкина, *Трансформация образа гностического демиурга в романе В. Пелевина «Т»...*, [online].

<sup>11</sup> Там же.

обстоятельство выводит графа Т. из роли созерцателя и делает его даже не сотворцом, а практически единовластным творцом всего сущего (и творцом самого себя, в частности). По сути, в романе *Т* «вочеловечивание» Ариэля необходимо, чтобы начать диалог с главным героем – графом Т., который является ключом к спасению: принесение Т. в жертву древнему божеству должно завершить мировой цикл<sup>12</sup>. Эта идея восходит к универсальной мифологеме о цикличности мира, представленной в образе умирающего и воскрешающего божества, согласно которой символическая смерть и возрождение дают начало новому витку вселенского развития<sup>13</sup>. Момент умирания (небытия) как в пространстве мифа, так и в сюжете романа «Т» олицетворяется пустотой. Кроме того, сам граф Т. в определенный момент становится создателем мира, окружающего героя. Герой, умерев и воскресая, полностью воссоздает мир из ничего, из пустоты: «Т. пришел в себя. И сразу же понял, что напрасно это сделал – вокруг ничего не было»<sup>14</sup>. Кенома, пустота – точка отсчета для записи нового бытия, это перспектива возможностей, среди которых следует выбрать единственно правильную для существования идеального мира<sup>15</sup>. «Зримый» образ окружающей героя пустоты представлен абсолютной чернотой, где буквально «не видно ни зги», и герой посредством акта творения «заполняет» эту пустоту, «сочиняя» весь окружающий мир. У пустоты открывается потенциал для заполнения – и, следовательно, появляется определенная положительная коннотация. Как отмечает В.О. Кубышкина, в случае с современным произведением классическая метафора буквализируется в соответствии с законами постмодернизма, один из которых – представление Жака Деррида о мире как тексте. Эта мысль озвучивается прямо: «Я начал создавать мир как текст», т.е. то, что написано – единственно существующее<sup>16</sup>. Здесь еще более очевидной становится параллель данного явления с постмодернистским видением сути любого творения как такового: мир, порождаемый в виде текста, становится единственной «настоящей» действительностью. В романе *Т* эта идея воплощена таким

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Н. Р. Саенко, *Онтологическая поэтика пустоты*, [online], [http://oobox.ru/gumanitarnye\\_nauki/1342484/ontologicheskaya\\_poetika\\_pustoty.html](http://oobox.ru/gumanitarnye_nauki/1342484/ontologicheskaya_poetika_pustoty.html), [13.02.2017].

<sup>14</sup> В. О. Пелевин, *Т...*, с. 156.

<sup>15</sup> В. О. Кубышкина, *Трансформация образа гностического демиурга в романе В. Пелевина «Т»...*, [online].

<sup>16</sup> Там же.

образом, что всё сущее предстаёт лишь процессом «творчества» главного героя<sup>17</sup>. Очевидно, что в данном аспекте обыгрывается одна из ярчайших черт постмодернистского художественного мировоззрения, когда фактически стирается любое различие между текстовой и внетекстовой действительностью, преодолевается граница между творчеством и бытием. Иными словами, «художественное время романа *T* – это длительность создания данного текста, затраченное на его прочтение; пространство – художественное пространство, обнажающее свою литературную сконструированность»<sup>18</sup>. Структура постмодернистского видения процесса творчества и рецепции проявлена здесь наиболее наглядно. В романе также содержится достаточно прямолинейное указание на иллюзорность любого языкового творчества, что служит отсылкой к идее об иллюзорности сознания как такового (эта мысль в значительной степени свойственна многим произведениям В.О. Пелевина). Данное обстоятельство вполне естественно согласуется как с дзен-буддистским, так и с постмодернистским аспектом романа *T*. Так, представлена интерпретация данного философского аспекта самими героями романа, когда лама Джамбон определяет это явление следующим образом:

Слова – очень древний инструмент, – сказал он. – Их появление вызвано тем, что так было удобнее охотиться на крупных зверей. Я могу сказать – «рука, дубина, мамонт». И вот, пожалуйста, дубину действительно можно взять в руку и дать ей мамонту по морде. Но когда мы говорим «я», «эго», «душа», «ум», «дао», «бог», «пустота», «абсолют» – все это слова-призраки. У них нет никаких конкретных соответствий в реальности, это просто способ организовать нашу умственную энергию в вихрь определенной формы<sup>19</sup>.

Вследствие этого в семантическом поле романа появляется признание состояния неопределенности, плюральности мира, когда внутренняя пустота явления может быть заполнена не одним константным значением, а множеством семантических вариаций. Рассуждение о множественности и неопределенности человека (как и любого иного предмета) приводит героев к мысли, что «сам по себе человек не более переменчив, чем пустой гостиничный номер. Просто в разное время его населяют разные

<sup>17</sup> И. В. Кабанова, *Троцца по Пелевину: автор-герой-читатель в романе «Т»...*, [online].

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> В. О. Пелевин, *T...*, с. 308.



постояльцы»<sup>20</sup>. Пустота (как внутренняя сущность), таким образом, обретает перспективу заполнения любым значением, что создает неизбежность плюральности возможных точек зрения на мир и иллюзорности любой из них. Таким образом достигается постмодернистская хаотизация смыслового поля данного романа.

Коннотация пустоты в романе также достаточно ощутимо сближается с восточным её истолкованием, параллельно с этим в сюжетное поле романа вводятся учения, рассматривающие и интерпретирующие пустоту. В данном отношении характерен диалог между главными героями, в ходе которого лама Джамбон излагает следующее:

Сначала ламы объясняют ученику философскую категорию «пустотности». (...) Потом учат видеть пустую природу преходящих вещей. Затем объясняют, что пустота ума подобна сознающему пространству, и так далее. И через некоторое время эти умственные построения настолько сжимаются во времени, что начинают напоминать непосредственное восприятие – как говорят сами ламы, «надуманное становится ненадуманным». Это у них и называется непосредственным переживанием истины<sup>21</sup>.

Итогом духовного пути графа Т. в Оптину Пустынь должно стать обретение внутренней гармонии, связанное с постижением «пустой сущности» всего мироздания; следуя по этому пути, герой трансформирует собственное сознание, обнаруживает себя объектом, субъектом и творцом. В конечном счете герою предлагается следующая философская интерпретация того духовного состояния, к которому он стремился: «"Оптина" происходит от латинского глагола "optare" – «выбирать, желать». Здесь важны коннотации, указывающие на бесконечный ряд возможностей. Ну а "Пустынь" – это пустота, куда же без нее. Сколько здесь открывается смыслов (...)»<sup>22</sup>. Оригинальное истолкование данного названия героями романа раскрывает сущность философских исканий главного героя: пустота становится олицетворением «освобождённого сознания», самодостаточного в своей онтологии и имеющего потенциал активного творческого действия. Установка на сосуществование множественности смыслов пустоты здесь активно коррелирует и с

---

<sup>20</sup> Там же, с. 308.

<sup>21</sup> Там же, с. 303.

<sup>22</sup> Там же, с. 308.

постмодернистской художественной парадигмой<sup>23</sup>. В сущности, плюральное видение мира, свойственное постмодернистской художественной философии, является одним из важнейших факторов творческой свободы. Практически прямое указание на завершение духовного странствия графа Т. и на метафизическое обретение им сакральной Оптиной Пустыни содержит стихотворный текст, включенный в финальную часть романа:

Как на закате времени Господь выходят Втроем  
Спеть о судьбе творения, совершившего полный круг.  
Кладбище музейного кладбища тянется за пустырем  
И после долгой практики превращается просто в луг<sup>24</sup>.

Очередной цикл бытия, таким образом, замыкается: творение отождествляется и сливается со своим творцом, и из *Ничто* (пустоты) проявляется *Нечто*. Осознав собственную природу, граф Т. фактически становится единственным автором, сочиняющим самого себя «из пустоты», у которой в связи с этим развивается коннотация «свободного места» для творчества, а также семантика бесконечного множества возможных вариантов событийного, смыслового и ценностного наполнения постмодернистского художественного мира.

Представляется возможным заключить, что постмодернистская природа романа В.О. Пелевина *Т* проявляет себя в различных аспектах и актуализирует широкую систему образов и мотивов. Так, в поэтике романа разрабатывается образность, связанная с воплощением категории пустоты, являющейся олицетворением постмодернистского хаосмоса как фактора абсолютной плюральности. Кроме того, постмодернистской код пустоты взаимодействует с буддийским и гностическим, а также коррелирует с семантической нагрузкой т. наз. циклических мифологем. В романе актуализируются особо значимые для постмодернистского художественного мировидения мотивы творчества/творения, освобождения сознания, «сочинения» мира-текста, смысловой игры, интеллектуального поиска и др. При этом постмодернистская пустота принимает функцию аллегии хаотического, иллюзорного, умозрительного мира – и вместе с тем олицетворяет собой освобождение сознания, а также вариативную свободу бесконечного творения в его сакральном значении.

<sup>23</sup> М. Н. Липовецкий, *Критерий пустоты*, [online], <http://magazines.russ.ru/ural/2001/7/lipov.html>, [11.02.2017].

<sup>24</sup> В. О. Пелевин, *Т...*, с. 308.

**Библиография:**

1. Андреева И. С., *Постмодернизм в русской литературе*, [online], <http://fege.narod.ru/librarium/andreeva.htm>, [15.02.2017].
2. Кабанова И. В., *Троица по Пелевину: автор-герой-читатель в романе «Т»*, [online], <http://cyberleninka.ru/article/n/troitsa-po-pelevinu-avtor-geroy-chitatel-v-romane-t>, [16.02.2017].
3. Корнев С., *Столкновение пустот: может ли постмодернизм быть русским и классическим? Об одной аванюре Виктора Пелевина*, [online], <http://pelevin.nov.ru/stati/o-krn2/1.html>, [17.02.2017].
4. Кубышкина В. О., *Трансформация образа гностического demiурга в романе В. Пелевина «Т»*, [online], <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=20371>, [16.02.2017].
5. Липовецкий М. Н., *Критерий пустоты*, [online], <http://magazines.russ.ru/ural/2001/7/lipov.html>, [11.02.2017].
6. Макеева К. А., *Творчество Виктора Пелевина*, [online], [http://www.pelevin.info/pelevin\\_133\\_0.html](http://www.pelevin.info/pelevin_133_0.html), [17.02.2017].
7. Пелевин В. О., *Т*, Москва 2009, 478 с.
8. Саенко Н. Р., *Онтологическая поэтика пустоты*, [online], [http://oobox.ru/gumanitarnye\\_nauki/1342484/ontologicheskaya\\_poetika\\_pustoty.html](http://oobox.ru/gumanitarnye_nauki/1342484/ontologicheskaya_poetika_pustoty.html), [13.02.2017].
9. Скоропанова И. С., *Русская постмодернистская литература*, [online], [http://yanko.lib.ru/books/cultur/skoropanova-russ-postmodern-lit.htm#\\_Тoc15730351](http://yanko.lib.ru/books/cultur/skoropanova-russ-postmodern-lit.htm#_Тoc15730351), [26.01.2017].

**THE KEY FEATURES AND THE ARTISTIC TRANSFORMATION  
OF THE POSTMODERN POETICS OF THE NOVEL *T* BY V. PELEVIN:  
STRUCTURE AND SEMANTICS**

**Summary**

The article is devoted to the study of the manifestation of the postmodern artistic worldview in the novel *T* by V. Pelevin in the aspect of poetics. In this regard, categories of chaos, chaosmos and emptiness are explored in this text. The article characterizes the artistic dialectic of reality and virtuality in the novel. The influence of various philosophical (in particular, Gnostic and Buddhist) ideas on the modeling of the plot and value space of the novel *T* has been analyzed. The article demonstrates the artistic role of the so-called cyclic myths in this text, as well as its relationship to the category of emptiness. In addition, a number of means of artistic poetics, which “model” the category of emptiness in the aforementioned literary text have been explored.

**Keywords:** Victor Pelevin, emptiness, postmodernism, chaosmos, poetics



**Aleksandra Zywert**

*Uniwersytet im. Adama Mickiewicza (Poznań)*

**(NIE)DYSKRETNY UROK SOCREALIZMU  
(MICHAIŁ JELIZAROW, BIBLIOTEKARZ)**

**(НЕ)СКРОМНОЕ ОБАЯНИЕ СОЦРЕАЛИЗМА  
(МИХАИЛ ЕЛИЗАРОВ, БИБЛИОТЕКАРЬ)**

**Słowa kluczowe:** Michaił Jelizarow, *Bibliotekarz*, socrealizm, magia, słowo

„... jesteśmy ludźmi kolektywu [...] A teraz trzeba samemu szukać sensu własnego życia”<sup>1</sup>

Swietłana Aleksijewicz

Michaił Jelizarow, prozaik i muzyk<sup>2</sup> – to jeden z najbardziej popularnych i jednocześnie kontrowersyjnych i „problematycznych”<sup>3</sup> pod wieloma względami

<sup>1</sup> S. Aleksijewicz, *Urzeczeni śmiercią*, tłum. L. Wołosiuk, Warszawa 2001, s. 8-9.

<sup>2</sup> Od 2010 Jelizarow realizuje swój projekt muzyczny. Do dziś wydał osiem albumów *Notebook* (2010), *Про козла* (2011), *Зла не хватает* (2011), *Заполицу* (2012), *Мы вышли покурить на 17 лет* (2012), *Дом и краски* (2013), *Жалобная книга* (2014), *Рагнарёк* (2015)). Uprawiany przez niego gatunek muzyczny określa jako „bard-панк-шансон” – „Что это такое, я и сам толком не понимаю. Во главе — текст, и его сопровождает простой, легко запоминающийся мотив. И всем вместе должно быть весело. Тут речь ни в коем случае не идет о юморе. Я пытаюсь вытащить потустороннюю изнанку веселья. Иногда получается обратный эффект”. Szerzej na ten temat zob. wywiad z Michaiłem Jelizarowem dla gazety „Завтра”, M. Елизаров, *Шансонье из хтони*, Беседовал Андрей Смирнов, [online], <http://zavtra.ru/blogs/shansone-iz-htoni> [12.12.2016]

<sup>3</sup> Niejaki problem stanowi choćby jego przynależność do konkretnej literatury narodowej. Należy pamiętać, że choć Jelizarow mieszka w Moskwie i tworzy w języku rosyjskim, to jednak do dziś zachował obywatelstwo ukraińskie, choć z Ukrainą nie czuje związku („С Украиной меня связывает паспорт и гражданство. За ситуацией и самой Украиной я не слежу, потому что слежка проводится с какой-то целью. Такой нет, а следить из чувства долга или просто так, по привычке – в этом есть что-то «мусорское»” M. Елизаров, *Европа нам не нужна вообще*, беседовал Платон Беседин, [online], <http://sho.kiev.ua/news/1508> [12.12.2016]). Dość kontrowersyjne i nierzadko radykalne są także jego poglądy polityczne. Jelizarow nie ukrywa nostalgii po ZSRR, tęskni do czasów rozkwitu rosyjskiego imperializmu, deklaruje głęboki eurosceptyzm oraz głębokie przywią-

mi współczesnych twórców kultury – z jednej strony uznawany i nominowany do kolejnych nagród literackich, z drugiej – bagatelizowany, określany mianem epigona postmodernistów.

Oficjalnym debiutem prozatorskim<sup>4</sup> pisarza był wydany w 2001 roku zbiór opowiadań *Paznokcie (Hoзmu)*, książka uznana przez krytyków za debiut roku i rekomendowana do nagrody im. Andrieja Biełego. Kolejne teksty, a zwłaszcza opublikowany dwa lata później *Pasternak*, nie spotkały się już z tak jednoznacznie pozytywną oceną. Jelizarowowi zarzucano zbyt duży ukłon w stronę kultury masowej (Ałła Łатынина), a nawet określano tę powieść jako świadomie nadmiernie przesycony wulgarnością i sztampowością trash<sup>5</sup>. Jak dotąd najgłośniejszym i najbardziej utytułowanym utworem pisarza jest powieść *Библиотекарь (Библиотекарь, 2007)*, dzięki której autor zdobył w 2008 roku Rosyjskiego Bookera.

*Библиотекарь* jest kolejną jego książką o książkach, o hipnotyzującej, narkotycznej sile radzieckiego słowa<sup>6</sup>. Akcja rozgrywa się na rosyjskiej prowincji na

---

zanie do prawosławia, które uważa za jądro kultury rosyjskiej: „вся русская культура обязана Православной церкви. Православие для меня последняя надежда – уже не на возрождение, а на сохранение русского универсума. Православие – последний оплот свободы в России. Уйдет – на его место придет ислам или толерантность. И вот тогда все содрогнется”, М. Елизаров *Россия – словоцентричная страна*, беседовал Платон Беседин, [online] <http://blog.thankyou.ru/mihail-elizarov-rossiya-slovotsentrichnaya-strana/> [12.12.2016].

<sup>4</sup> Sam Jelizarow uważa za swój debiut wydany w Charkowie w 2000 roku zbiór *Проза. Повесть, рассказы*.

<sup>5</sup> Władimir Szuchmin określił tę powieść jako klasyczny trash („О романе Елизарова [...] это сочинение имеет к трэшу в его исконно-родовом значении — trash — самое непосредственное отношение: тему мусора автор нашумевших «Ногтей» в новом произведении настырно-педантично педалирует [...] трэш вышел очень высоколобый, несмешной”. В. Шухмин, *Трэш, или Мусорный ветер перемен*, «Критическая Масса» 2004, № 1, [online] <http://magazines.russ.ru/km/2004/1/sh5.html> [12.12.2016]. Nienajlepszego zdania i o autorze, i o jego powieści była Natalia Iwanowa, która określiła Jelizarowa jako epigona Władimira Sorokina, zaś jego *Pasternaka* – powieścią wtórną, charakterystycznym przykładem zjawiska „automatyzacji szoku” („В своей попытке представить скандальный роман он использует все то, что уже предложили «предыдущие» романы-скандалы. [...] Роман Елизарова претендует на новую авторитетность, на новую литературную власть. Но... но все это появилось уже *после* — и поэтому демонстрирует свою зависимость от «шокирующих» предшественников. Вот как происходит автоматизация шока”). Н. Иванова, *Сомнительное удовольствие*, «Знамя» 2004, № 1, [online] <http://magazines.russ.ru/znamia/2004/1/ivan12.html> [12.12.2016], a Ałła Łатынина nazwała go jawnie prowokacyjnym. А. Латынина, *Случай Елизарова*, «Новый Мир» 2009, № 4, [online] [http://magazines.russ.ru/novy\\_mi/2009/4/la13.html](http://magazines.russ.ru/novy_mi/2009/4/la13.html) [12.01.2017].

<sup>6</sup> Jak słusznie podkreśla jedna z badaczek, „Три этапных книги Елизарова: сборник рассказов и повесть “Ногти” (2001), романы “Pasternak” (2003) и “Библиотекарь” (2007) - объединены одной темой, постепенно усиливающей свой размах и влияние. Это - тема воплощения, полнокровной реализации слова, предлагаемая обычно в самом что ни на

przełomie XX i XXI wieku. Motywem przewodnim i głównym elementem fabułowtórczym tej fantasmagorycznej opowieści są książki przeciętnego prowincjonalnego, typowego „rzemieślnika pióra”, „producenta” sztampowych socrealistycznych powieści, pisarza Dmitrija Aleksandrowicza Gromowa (1910–1981). Początkowo jego twórczość nie wzbudza emocji wśród czytelników, ale po jakimś czasie nieoczekiwanie okazuje się, że zalegające na stoiskach tzw. taniej książki powieści mają w sobie magiczną moc – uważne przeczytanie każdej z nich w niewyjaśniony sposób uwalnia drzemiący w nich podtekst i czasowo zmienia ludzką psychikę. Z tego powodu zostają one nazwane: Księga Siły, Księga Władzy, Księga Gniewu, Księga Cierpienia, Księga Radości, Księga Pamięci. Wokół książek tworzą się zhierarchizowane, sprawnie zorganizowane klany skupiające fanatyków siedmioksięgu, tzw. Biblioteki i Czytelnie. Jedną z najważniejszych funkcji w tej strukturze pełni Bibliotekarz – strażnik woluminów. Właśnie jeden z nich umiera i wtedy na arenie pojawia się dwudziestosiedmioletni Aleksiej Wiazincew, bratanek zmarłego, który jak się szybko okazuje, musi się zmierzyć z o wiele bardziej kłopotliwym problemem, niż sprzedaż mieszkania po stryju.

Powieść została podzielona na trzy części: w pierwszej (*Книгу*), będącej swego rodzaju wprowadzeniem w temat opisana jest historia powstania kultu książek, który przeradza się w swoistą masową psychozę. Zostają w niej zaprezentowane historie głównych liderów nowej sekty, a także proces organizowania się wojowniczych grup czytelniczych tworzących autonomiczny świat równoległy. Druga z nich (*Широнинская читальня*) skupia się na historii głównego bohatera – Aleksieja Wiazincewa oraz walce o dominację pomiędzy poszczególnymi grupami. Ostatnia część (*Хранитель Родины*) spełnia rolę swoistego epilogu – Wiazincew jako więzień zwycięskiego klanu zostaje zamknięty w bunkrze, by w nieskończoność oddawać się lekturze magicznych ksiąg. Rytuał ten ma zapobiec kolejnym ewentualnym katastrofom i zapewnić Rosji pomyślność i wewnętrzny spokój.

Konstrukcja powieści jest dość złożona. Dominująca konwencja technofantasy zostaje uzupełniona elementami kryminału, powieści sensacyjno-przygodowej oraz „bojewika”<sup>7</sup>. W ten sposób autor tworzy dość skomplikowany,

---

есть фэнтезийном ключе”. Е. Погорелая, «...Кровавый ответ в лицах есть...» Михаил Елизаров, «Вопросы литературы» 2009, № 3, [online] <http://magazines.russ.ru/voplit/2009/3/po6.html> [12.01.2017].

<sup>7</sup> Trudno w tym kontekście zgodzić się w pełni z badaczami, którzy jednoznacznie kwalifikują powieść Jelizarowa bądź jako utwór fantasy (Е. Погорелая, «...Кровавый ответ в лицах есть...»..., dz. cyt. [online] <http://magazines.russ.ru/voplit/2009/3/po6.html>) [12.01.2017],

wyraźnie labiryntowy kolaż motywów (między innymi socrealistycznych, średniowiecznych, antycznych), zmuszający odbiorcę do nieustannego meandrowania pomiędzy prawdą a iluzją bez wyraźnego zaznaczenia relacji realne-nierealne. Topografia Jelizarowskiego świata jest bowiem tylko pozornie prosta, jako że elementy jednoznacznie osadzone w rzeczywistości realnej płynnie przenikają na poziom fikcji i czynnie współtworzą fabułę<sup>8</sup>. Znajduje to swoje odzwierciedlenie na poziomie zróżnicowanego sposobu ich opisu.

Z jednej strony w powieści zaznacza się obecność elementów, które są opisane w sposób nienaukowy, a w kategorii zbiegu okoliczności, przypadku, przez co zyskują status tajemniczych, magicznych, wręcz bajkowych. Zwróćmy uwagę, że przypadek<sup>9</sup> leży zarówno u podstaw gromowowskiego uniwersum, jak i potem sytuacji granicznej (zetknięcia się dwóch diametralnie różnych światów) i z czasem urasta do rangi podstawowej kategorii egzystencjalnej człowieka, „jest najważniejszym punktem opowieści o nim”<sup>10</sup>, przesądza o jego losach i determinuje ich finał. Widać to już w pierwszym rozdziale utworu. Pierwszy czytelnik i jednocześnie późniejszy odkrywca magii powieści, Walerian Michajłowicz Łagudow, nie poświęca się lekturze dobrowolnie, świadomie, a z obowiązku – ma zrecenzować powieść Gromowa, *Nawra*. („Он, мельком проглянув повесть Громова, решил в один вечер разделаться с книгой и больше к ней не возвращаться”). Także ponowny kontakt Łagudowa z twórczością pisarza nie jest w pełni świadomy („Спустя восемнадцать лет Лагудов увидел в захудалом вокзальном магазинчике повесть Громова. Ностальгируя по далекому ночному счастью, Лагудов купил книгу – она стоила после всех уценок пять копеек и была невелика, две сотни

---

bądź jako science fiction (В. Иванченко, *Книжные войны*, [online] <http://www.club366.ru/books/html/99127.shtml>) [12.01.2017].

<sup>8</sup> Wniosek ten konweniuje z ustaleniami Krzysztofa Maja, który twierdzi, że „kluczowy problem tkwi [...] w tym, że od czasu, gdy rozwinęła się większość ważniejszych teorii fikcji i gatunków fantastycznych zarazem [...] w obrębie fantastyki doszło również do zwrotu postmodernistycznego i w efekcie należałoby [...] mówić o postfantastyce aniżeli o fantastyce czystej gatunkowo [...] Świat w tak rozumianych narracjach postfantastycznych przestaje być zatem jedynie sceną, na której bohaterowie pojawiają się i znikają [...] a staje się w zamian szczególnie rozumianą wirtualną rzeczywistością, konstruktem epistemologicznym o wysokim potencjale poznawczym”. K. M. Maj, *Allotopie. Topografia światów fikcjonalnych*, Kraków 2015, s. 21-22.

<sup>9</sup> Leszek Kołakowski pisze o istocie przypadku: „pojęcie to [...] niczego nie wyjaśnia, lecz zasługą jego polega na tym, że nie pretenduje do wyjaśniania czegokolwiek. Nie jest formą wyjaśnienia, ale dobrze uzasadnioną rezygnacją z niego”. L. Kołakowski, *Fabula mundi i nos Kleopatry*, [w:] tegoż, *Cywilizacja na ławie oskarżonych*, Warszawa 2004, s. 64.

<sup>10</sup> R. Koschany, *Przypadek. Kategoria egzystencjalna i artystyczna w literaturze i filmie*, Wrocław 2006, s. 168.



страничек – как раз на предстоящую дорогу”). Dopiero kiedy po lekturze kolejnej książki sytuacja się powtarza i Łagudow ponownie doświadcza niesamowitych psychicznych wrażeń, doznaje olśnienia i dostrzega ukryty w nich potencjał.

Z drugiej strony, te same księgi są zaprezentowane zupełnie inaczej, w sposób typowy dla twardej fantastyki jako skomplikowane programy, których działanie uzależnione jest od przestrzegania konkretnych procedur:

Книги в сути представляют собой сложные сигнально-знаковые структуры дистанционного воздействия с широким психосоматическим спектром. Их можно назвать препаратами или, еще лучше, программами. Каждая Книга-программа начинена субпрограммой-резидентом – закодированным подтекстом, который активизируется при соблюдении Двух Условий «пристального» чтения. Резидент просеивается мимо сознания и, агрессивно вторгаясь в область подсознательного, временно изменяет или, лучше сказать, деформирует системы восприятия, мыслительные, физиологические процессы. Он как бы парализует читающую личность. На фоне ослабления духовной активности индивида и происходит жесткая корректировка психофизиологических процессов организма, в результате чего достигается эффект гиперстимуляции внутренних ресурсов, мозговых центров, отвечающих за память, эмоции. [...] резидент не поддается обнаружению на внешнем художественном уровне, поскольку он распылен по всему информационному полю программы. Он присутствует не только в акустическом, нейролингвистическом и семантическом диапазонах Книги, но также в визуальном диапазоне – то есть в полиграфии: шрифте, бумаге, верстке, формате – и, что весьма немаловажно, в хронологическом. [...] Подделать Книгу невозможно и потому, что она еще несет заряд своего времени...<sup>11</sup>.

Zwróćmy w tym momencie uwagę, że w przytoczonym opisie Jelizarow na pierwszy plan wysuwa nie tyle wartości estetyczne, co nadestetyczne<sup>12</sup> książek,

<sup>11</sup> М. Елизаров, *Библиотекарь*, [online] <http://www.e-reading.club/book.php?book=70548> [12.01.2017]. Wszystkie pozostałe cytaty pochodzą z tego źródła.

<sup>12</sup> „Wartości nadestetyczne – podobnie zresztą jak estetyczne – zostają istotnie ukonkretnione w dziele sztuki i poprzez dzieło sztuki. Ta ich ukonkretniona postać, poprzez sam fakt swojego ukonkretnienia, wskazuje jednak na coś więcej, do czego z konieczności odsyła. Tym więcej jest jakość idealna, albo idea danej jakości. Tajemniczość uśmiechu Mony Lizy jest tajemniczością tego właśnie uśmiechu, tego wyrazu twarzy, a nawet krajobrazu widniejącego w tle. Ale tajemniczość ta pozwala na uchwycenie szczególnej tajemniczości samej dla siebie, do której dochodzimy poprzez tajemniczość tego właśnie portretu, ale bez której – ontycznie rzecz biorąc – tej cechy by nie było”. W. Stróżowski, *Wokół piękna*, Kraków 2002, s. 200.

ironicznie sugerując, że socrealizm niósł w sobie coś więcej, niż tylko zawarty w wizji świata przedstawionego nachalny dydaktyzm oraz tzw. rewolucyjny romantyzm<sup>13</sup>. Jawnie obliczona na dyskredytację ekspansjonistycznych zapędów dawnych „inżynierów ludzkich dusz” strategia Jelizarowa nie ogranicza się do prostego odwrócenia proporcji polegającego na całkowitym braku celowościowej motywacji (wbrew teoretycznym założeniom realizmu socjalistycznego tu działanie książek jest całkowicie oderwane od ich fabuły i wymowy ideowej, a więc i od zamysłu ich autora), bo autor idzie dalej i posiłkuje się chwytami właściwymi zombiecentrycznej<sup>14</sup> teorii spiskowej tworzonej przez samych bohaterów między innymi na bazie nadinterpretacji<sup>15</sup>. Pozostały w spadku po poprzednim systemie socrealizm ze swoją estetyką monumentalnego fałszywego idyllicznego piękna, kultu siły i młodości oraz tzw. ideałem estetycznym (stanowiącym „w istocie rzeczy zestaw tez ideologiczno-politycznych, które zostały skumulowane we wprowadzonej przez Lenina kategorii partyjności literatury”<sup>16</sup>) jest tu odpowiednikiem śmiertelnościowego wirusa świadomie kiedyś wprowadzonego przez poprzednią, mającą status korporacji, władzę, a dziś wymykającego się spod kontroli. Można zatem wysnuć wniosek, że historia osnuta wokół niezwykłych książek, choć bardzo efektownie podana, jest nie rekonstrukcją, a utrzymaną nieco w stylu postmodernistycznej opowieści o dziwnych,

<sup>13</sup> Jak słusznie wskazuje Piotr Fast, „romantyzm ten nie ma nic wspólnego z właściwym rozumieniem tego terminu. Jest on jedynie funkcją pewnej „aury” tekstu, uzyskiwanym głównie dzięki stosowaniu odpowiednich technik narracyjnych, a w szczególności dzięki operowaniu formami manifestowania pozycji narratora”. Szerzej zob. P. Fast, *Realizm socjalistyczny w literaturze rosyjskiej. doktryna, poetyka, konteksty*, Kraków 2003, s. 176.

<sup>14</sup> „Zombiecentryczny” – termin Kseni Olkusz. Stosuje ona go do „wszystkich tekstów kultury, w których żywe trupy stanowią element konstrukcyjny świata, definiując status bohaterów w rzeczywistości przedstawianej i dookreślając stan tejże jako porządku aktualnie się załamującego lub zdestabilizowanego już wcześniej z powodu rozprzestrzeniania się plagi dążących do zarażenia i/lub konsumpcji wszystkich żywych członków społeczności. Nie jest przy tym istotne, w jakiej konwencji realizowany jest tekst, ponieważ koncepcje światotwórcze oparte zostały na determinantach pandemicznych, będących rezultatem globalnego zainfekowania schorzeniem wywołującym stan pozbawienia świadomości i zredukowania tejże do prymarnej potrzeby przenoszenia i powielania wirusa poprzez kontakt z krwią i wydzielinami ciała. K. Olkusz, *Nikt nie jest bez winy. Teorie spiskowe w literackich narracjach zombiecentrycznych*, „Czas Kultury” 2/2016, s. 74.

<sup>15</sup> Analogiczną strategię zastosował Umberto Eco w powieści *Wahadło Foucaulta*. Pokazując jak może wyglądać życie podporządkowane stworzonej przez bohatera teorii spiskowej, Eco stara się wykazać, że leżąca u jej podstaw nadinterpretacja jest formą hermetycznego odczytania, a więc zawiera w sobie dekonstrukcję rozumianą jako rodzaj hermetyzmu. Szerzej na ten temat zob. C. Birchall, *Być może masz paranoję, ale oni faktycznie chcą cię dopaść. Studia kulturowe o teoriach spiskowych i jako teorie spiskowe*, „Czas Kultury” 2/2016, s. 21-35.

<sup>16</sup> P. Fast, *Realizm socjalistyczny w literaturze rosyjskiej...*, dz. cyt., s. 181.

cudownych, surrealistycznych zdarzeniach, dekonstrukcją komunistycznego mitu o sile słowa.

Istotną rolę w ekspozycji wymowy ideowej powieści spełnia czas akcji. Zasadnicza część utworu rozgrywa się na przełomie 1999 i 2000 roku, ale fragmenty retrospektywne, w których opisana jest historia powstania Bibliotek i Czytelni sięgają czasów głębokiego komunizmu. Ich obecność jest o tyle istotna, że uzasadnia zakończenie powieści w marcu 2000 roku, w momencie konstytuowania się epoki „demokratycznej dyktatury”<sup>17</sup>. Był to moment, który, jak podkreśla jeden z krytyków, „странно, противоречиво и неубедительно пытается сочетать былое «советское» с нажитым нынешним...”<sup>18</sup>, a mimo to budził w społeczeństwie wielkie nadzieje na odbudowę sieci społecznej i odzyskanie statusu Imperium.

W centrum uwagi autora znajduje się społeczeństwo stojące w obliczu próżni tożsamościowej – stare wartości się zdewaluowały, a nowych nie ma. Problem ten, jak wskazuje pisarz, nie dotyczy wyłącznie starszego pokolenia, ale też ludzi młodszych, głównie trzydziestolatków, których dzieciństwo i młodość przypadła na schyłkowy okres istnienia ZSRR. Urodzeni, dorośli i wykształceni w komunizmie ludzie, nagle stanęli u progu nowego, całkowicie im obcego, bo wymagającego pełnej odpowiedzialności za decyzje i ich konsekwencje, życia i okazali się być zupełnie do niego nieprzygotowani. W rezultacie stali się kolejnym wcieleniem „zbędnego człowieka” – słabego, wątłego, niezdecydowanego, strachliwego i zagubionego w gąszczu nieznanego i bynajmniej nie życzliwego i opiekuńczego świata. Idealnym przykładem jest główny bohater powieści Aleksiej Wiazincew – wieczny student, niedoszły lekarz, aktor i reżyser, niespełniony mąż i syn, człowiek, którego symbolem życiowym stała się nuda i porażka<sup>19</sup>.

Bierny, uległy i nieco zrezygnowany, Wiazincew doskonale wpisuje się w schemat funkcjonowania jednostki o wygenerowanej poprzez upadek syste-

<sup>17</sup> Zob. A. Skrzypek, *Druga smuta. Zarys dziejów Rosji 1985–2004*, Warszawa 2004, s. 149.

<sup>18</sup> В. Бондаренко, *М. Елизаров. Библиотекарь*, [online] <https://www.proza.ru/2011/12/01/862> [12.01.2017].

<sup>19</sup> Wybór głównego bohatera nie jest przypadkowy. Jak podkreśla sam Jelizarow: „В романе по большому счету меня интересовал некий человек, мой ровесник, у которого когда-то вышибли из-под ног Родину, семью, профессию, а он даже и не заметил. И вдруг судьба случайно, как подарок, возвратила смысл человеческой жизни – борьбу, долг, ответственность...”. Е. Погорелая, «...Кровавый ответ в лицах есть...», dz. cyt., [online] <http://magazines.russ.ru/voplit/2009/3/po6.html> [12.01.2017].

mu zwiększonej podatności na manipulację świadomością<sup>20</sup>. Od dzieciństwa izolowany od świata, karmiony agresywną perswazyjną propagandą, stał się człowiekiem bezwolnym, uległym wobec władzy, wierzącym w świętą moc Słowa, napiętnowanym wtórną bezradnością i wewnętrznie głęboko uzależnionym od rytualizacji życia codziennego<sup>21</sup>. W tym kontekście nie dziwi fakt, że stosunkowo szybko i dość płynnie wpisuje się on w gromowowskie uniwersum, bo jego struktura psychiczna idealnie odzwierciedla kondycję społeczeństwa rosyjskiego lat 90. – normalne i przeciętne, a jednocześnie poprzez swoje naznaczenie głęboko zideologizowanym komunistycznym kolektywizmem, unikalne w swoim wewnętrznym zubożeniu i nieporadności<sup>22</sup>.

Efekt ten zostaje zwielokrotniony poprzez wyraźnie selektywny dobór pozostałych bohaterów. Są to wyłącznie ludzie rozżaleni, rozgoryczeni, zgorzkniali, z różnych przyczyn niespełnieni, funkcjonujący na obrzeżach społeczeństwa, którzy nie mają gdzie się podziać. Historie ich życia są bardzo różne, są w wśród nich i tzw. porządni ludzie, i byli kryminaliści, ale wszystkich łączy jedna cecha – każdy z nich albo pielęgnuje w sobie jakąś traumę, która zaburza jego funkcjonowanie w społeczeństwie, albo jest „wstydlwym odpadem” po poprzednim ustroju (spora grupa „gromowowców” – to poniżeni i wyrzuceni poza ramy nowego świata kombataneci, dla których Biblioteka jest jedynym ratunkiem przed ostatecznym zapomnieniem).

---

<sup>20</sup> Jak pisze Siergiej Kara-Murza, zwiększona podatność na nią wiąże u tzw. człowieka postradzieckiego z dojmującym uczuciem paranoicznego strachu egzystencjalnego, wywołanego między innymi brakiem ukierunkowania na pozytywne i pacyfistyczne w swej istocie wzorce. Badacz podkreśla, że już prawosławie i wyrosła na jego bazie kultura kładły główny nacisk na uczucie miłości, nie było tam miejsca na strach. Tzw. szkoła radziecka także opierała się na podstawowych zasadach „szkoły chrześcijańskiej” i dopiero pierestrojka, (określona przez niego jako „программа разрушения «культурного ядра» советского общества и подрыва гегемонии советского государства”) była pierwszym okresem załamania się tego trendu. W połączeniu ze specyfiką mentalności człowieka radzieckiego zaowocowało to zjawiskiem gwałtownej dezorientacji, a w konsekwencji rozwojem między innymi różnego rodzaju sekt. С. Кара-Мурза, *Краткий курс манипуляции сознанием*, Москва 2003, s.39.

<sup>21</sup> Jak pisze Kara-Murza, „В предыдущей истории русский человек не сталкивался с Макиавелли. И церковь, и царь, и КПСС, конечно, говорили неправду, но это была неправда ритуала, своего рода этикет”. Ibid., s. 39.

<sup>22</sup> Wnioski te pokrywają się z ustaleniami Swietłany Aleksijewicz. Podkreślając zgubny, głęboko destrukcyjny wpływ radzieckiej odmiany kolektywizmu, pisze ona: „... my, ludzie socjalizmu, jesteśmy podobni i zarazem niepodobni do innych [...] tak jak podobny i niepodobny do pozostałych w tłumie jest człowiek wypuszczony z więzienia, który przesiedział tam wiele lat [...] na wolności trzeba myśleć i odpowiadać za wszystko samemu. Nieprzytulnie mu z nią. Czuje się zakłopotany. Taki niepewny stan psychiczny Erich Fromm określił jako „ucieczkę od wolności”. S. Aleksijewicz, *Urzeczeni śmiercią*, dz. cyt., s. 9.

Jedni, jak choćby Szulga, zostali „napiętnowani” przez naturę i poprzez swoją fizyczną odmiennność (tik nerwowy po przebytych przeziębieniu oraz blizny pooperacyjne) od początku byli skazani na niepowodzenie, inni (np. jeden z pierwszych liderów gromowowskiego świata – Walerian Michajłowicz Łagudow) w wyniku nieszczęśliwego zbiegu okoliczności na zawsze pozostali wewnętrznie niespełnieni zarówno w sferze oficjalnej, jak i prywatnej. Przykładowo, Łagudowowi nie dane było wykazać się ani na froncie („В сорок пятом семнадцатилетним юношей он отправился добровольцем на войну, но до фронта не добрался – в апреле заболел воспалением легких, месяц пролежал в госпитале, а в мае война завершилась. Эта тема опоздавшего на войну солдата была для Лагудова чрезвычайно болезненной”), ani w pracy, ani w życiu prywatnym. Jeszcze inni, jak Mochowa, padli ofiarą własnych kompleksów zwielokrotnionych przez konieczność życia w nieznośnie uciążliwej, okrutnej i absolutnie bezperspektywicznej radzieckiej rzeczywistości, i stali się klasycznymi dewiantami („Мохова выросла в семье без отца, была замкнутой девочкой, училась средне, близких подруг не имела, с начальных классов отличалась болезненным самолюбием. [...] Получив в восемьдесят третьем году второй диплом, Мохова устроилась в дом престарелых. Приготовление лекарств ей нравилось, в лаборатории было прохладно и тихо. Среди порошков и пробирок Мохова тайно упивалась скрытой властью над дряхлыми подопечными, осознавая, что одного ее желанья достаточно, чтобы превратить лекарство в смертельный яд, причем без возможности уличить отравителя”).

Aby dodatkowo uwypuklić sytuację obcości bohaterów wobec współczesnego świata, Jelizarow sięga po jednoznacznie wartościującą opozycję piękno-brzydota i chętnie ubarwia ich portrety opisami fizycznych lub psychicznych defektów<sup>23</sup>.

Spoglądając z psychologicznego punktu widzenia można powiedzieć, że „gromowowcy” tworzą typowy tłum homogeniczny, który z uwagi na stopień zorganizowania można określić jako sektę religijną<sup>24</sup> genetycznie wywodzącą się z epoki komunizmu. Potwierdza to silna rytualizacja ich życia (także na

<sup>23</sup> O znaczeniu uwypuklenia defektów psychicznych i fizycznych w procesie konstrukcji portretu bohatera zob. np. J. Faryno, *Введение в литературоведение. Вступ до литературознавства*, Warszawa 1991, s. 229-241.

<sup>24</sup> Jak pisze Gustaw Le Bon, „Sekta przedstawia pierwszy stopień organizacji tłumów homogenicznych. Obejmuje ona jednostki często różniące się wychowaniem, pochodzeniem i wykształceniem; łączy je tylko wspólna wiara lub wspólny cel”. G. Le Bon, *Psychologia tłumy*, tłum. B. Kaprocki, Kęty 2004, s. 76.

poziomie językowym – przykładowo, w oficjalnych rozmowach „gromowowcy” używają tylko zwrotu „товарищ”<sup>25</sup>) łatwa do zaobserwowania także na głębszym poziomie funkcjonowania zbiorowości. Są to choćby ceremoniału związane z księgami – upostaciowaniem sacrum i ich strażnikiem – Bibliotekarzem. Księgi mają status słowa Bożego, są traktowane z wyjątkowym pietyzmem, a kontakt z nimi (także głęboko zrytualizowany – konieczność spełnienia Warunku Ciągłości i Warunku Staranności) dostarcza wyjątkowych emocji i przeżyć. Bibliotekarz – to wybraniec, jednostka wyjątkowa, pośrednik pomiędzy *sacrum* i *profanum*. Nie tylko pilnuje powierzonych woluminów, ale jako osoba namaszczona przez wspólnotę – w decydujących momentach ma obowiązek nosić je na szyi jako symbol władzy i pozycji w klanie („Твоя привилегия библиотекаря и, соответственно, знак отличия...”) – i czytać na głos wyznawcom, uwalniając tym samym ich moc.

Już na tym etapie deszyfracji strategii autorskiej można zauważyć wyraźną orientację Jelizarowa na postmodernizm<sup>26</sup>. Jest to zarówno motyw nonsensownego w swej istocie boskiego uwznioślenia schematycznych, naiwnych, siermiężnych formalnie i treściowo „produkcyjniaków”, jak i rozwiązania w zakresie konstrukcji opisów bohaterów, czy poszczególnych wydarzeń. Przykładowo, trwale wpisane w estetykę epoki socrealizmu patos i mistyka zostały tu nie tylko sparodiowane, ale wręcz sprowadzone do poziomu absurdu i groteski. Jednym z lepszych przykładów tej taktyki jest opis przygotowań do bitwy, a potem przebiegu samego starcia. „Żołnierze Gromowa” są ubrani w pomysłowe, choć dziwaczne i śmieszne, przypominające świąteczne stylizacje, zbroje. Autor pisze:

Таня спрятала лицо за фехтовальной маской. Возгяковы и Маргарита Тихоновна, повязавшись толстыми платками, надели сверху простые строительные каски, а Оглоблин, Вырин, Пал Палыч и Сухарев –

<sup>25</sup> Zwrot ten z jednej strony spełnia funkcję demonstracji wierności idolowi, z drugiej – będąc integralną częścią radzieckiej nowomowy, spełnia funkcję fatyczną, niezbędną w procesie sakralizacji mitu o sile Słowa i integracji społeczności. Zob. I. Papaj, *Rytuały językowe w satyrze Władimira Wojnowicza*, Kraków 2008, s. 28-46.

<sup>26</sup> Niektórzy krytycy (Ała Łatynina, Igor Bondar, Kirył Rieszetnikow, czy Walerij Iwanczenko) piszą wprost, że Jelizarow imituje styl między innymi Władimira Sorokina, Wiktora Pielewina i Jurija Mamlejewa. Zob. A. Латынина, *Случай Елизарова*, «Новый Мир» 2009, № 4, [online] [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2009/4/la13.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2009/4/la13.html) [12.01.2017]; И. Бондарь, *Продуктивная тоска*, [online] <http://www.club366.ru/books/html/99127.s.html> [12.01.2017]; К. Решетников, *Копии недействительны*, Газета, 29 июня 2007, [online] <http://gzt.ru/culture/2007/06/28/220000.html> [12.01.2017]; В. Иванченко, *Книжные войны*, [online] <http://www.club366.ru/books/html/99127.shtml> [12.01.2017].

мотоциклетные [...]. Игорь Валерьевич надел настоящую кирасу, отчего стал похож на самовар. У Вырина кожаную куртку покрывала чешуя советских рублей – пошло, видимо, не меньше пятисот монет. [...] Доспехи Пал Палыча представляли собой искусно соединенные то ли проволокой, то ли шнурками паркетины. Марат Андреевич соорудил длинный, до колен, панцирь из плотного линолеума. [...] Колонтайские читатели все как один практично обрядились в хоккейное снаряжение, с перчатками, наколенниками и щитками на бедрах и голенях, только шлемы у всех были вратарские, с белыми пластиковыми личинами.

Niemniej egzotyczna jest ich broń. Są to między innymi sierpy, czekany z miedzianym obuchem w kształcie kranu, kowalskie młoty, łopatki saperskie, stalowe pręty z przyspawanymi mosiężnymi gałkami, florety, zastrzone łopaty, czy maczugi zespawane z rur kanalizacyjnych, lub (w przypadku ochotników) kosy, widły, bosaki („Броня тоже была самая разнообразная. Луцис по всей одежде сделал небольшие карманы и рассовал в них защитные пластины. У Возгляковых в стеганые пазухи ватных штанов и телогреек были вставлены стальные полосы”).

Wyraźnie ironiczny opis kostiumów walczących spełnia rolę komentarza o charakterze oceniająco-degradującym, wyznaczając jednocześnie proporcje i wskazując na sposób odbioru przekazu. Groteskowy obraz bojowników konweniuje z opisami licznych scen batalistycznych. Stylizowane na średnio-wieczne bitwy, potyczki („Противник уже выстроил свой отряд в шашечном порядке [...] „Каждый боец был в армейском бронежилете древнего образца и каске”) opisane są w konwencji masakry i w rezultacie przypominają bardziej chuligańskie „ustawki” pseudokibiców<sup>27</sup>, niż honorową walkę w imię słusznej sprawy. Jelizarow pisze:

Звонкий молот Ивлева подбросил в воздух обломки каски и розовые комья, похожие на разваренную свеклу. Доброволец Буркина уселся в траву и начал деловито перетягивать обрубок руки, брызжущий кровью, как гильотинированная курица. Гаршенин судорожно тянул косовище, но длинный черенный клинок слишком глубоко увяз в умершем теле. Гаршенин бил труп сапогом, острая шпора вязла и не помогала освободиться. Кто-то

<sup>27</sup> W Rosji funkcjonuje określenie „fanaty”. Zjawisko to zyskało rangę samodzielnego ruchu młodzieżowego dopiero od połowy lat 90. XX wieku. Sposób funkcjonowania tych grup nie odbiega od zachowań pseudokibiców w innych krajach. Szerzej zob. V. Tarnavskiy, *Dzieci swoich czasów. Ruchy młodzieżowe w Rosji a zmiany kulturowe po upadku ZSRR*, Warszawa 2007, s. 149-151.

уронил биту ему на руки, ломая кости вместе с косовищем, но Светлана Возгякова точным штыковым уколом прямо под воротник уложила гореловца.

Zaznaczmy tu, że estetyka masakry nie jest zarezerwowana wyłącznie dla scen batalistycznych. Cała jelizarowowska rzeczywistość jest pełna depresyjnych turpistycznych opisów brzydoty, starości, okrucieństwa oraz doznawania śmierci. Krew, defekacja, makabrycznie poranione i zdeformowane ciała (oderwane kończyny, strzaskane kręgosłupy, wylupione oczy, wypływające wnętrzności, rozbrzdgający mózg), psychiczny obłęd – to immanentny składnik kolejnych obrazów tego powieściowego świata. U Jelizarowa jest on do tego stopnia spolaryzowany, że miejscami nawet można wyodrębnić elementy estetyki gore<sup>28</sup>. Nie ma w nim miejsca na eufemizmy, półcienie, czy dylematy. Tam nawet staruszki są pałającymi wampiryczną żądzą krwi i mordy obrzydliwymi rozkładającymi się na oczach czytelnika, wiedźmami.

Epatowanie okrucieństwem nie jest tu tanim chwytem rodem z popularnych „bojewików”, ubarwiającym opowieść poprzez gwałtowne podniesienie poziomu emocjonalności, a ma swoje logiczne uzasadnienie. Autor wskazuje, że człowiek, który działa w imię innego, niż ogólnie akceptowalny, porządku świata, zmienia swoje priorytety, sposób myślenia i metodę „bycia w rzeczywistości”. Dlatego, jak słusznie wnioskuje Jelena Pogoriełaja, „в романах Елизарова оказываются возможными сцены массового террора, побоища, вязальные спицы, насквозь протыкающие горло бойцу, и взрывчатки, сносящие половину черепа персонажу. Здесь нет психологизма, есть – внутренние законы природы, понятые человеком искаженно и примитивно, но в итоге гармонизирующие его мир”<sup>29</sup>.

Dodajmy, że masakra – najskuteczniejszy „język” przekazu<sup>30</sup> – w odróżnieniu od przemyślanego ludobójstwa jest krótkotrwała i ograniczona prze-

<sup>28</sup> Gore – specyficzna odmiana gatunkowa horroru, głównie filmowego. Efekt gore – to „świadome włączenie w strukturę narracyjną [...] scen eksponowania w sposób dosłowny, drobiazgowy i skrajnie realistyczny aktów znęcania się, okaleczania, wrywania kończyn, rozpadu ciała, bezczeszczenia zwłok, deformowania organów, tryskającej krwi etc., w celu wywołania określonego wrażenia. Owym wrażeniem jest tu emocja wstrętu”. A. Horowski, *Prawda, przemoc obrazu, efekt gore*, [w:] *Erotyzm, groza, okrucieństwo – dominanty współczesnej kultury*, red. nauk. M. Kamińska, A. Horowski, Poznań 2008, s. 219.

<sup>29</sup> Е. Погорелая, «...Кровавый отсвет в лицах есть...», dz. cyt., [online] <http://magazines.russ.ru/voplit/2009/3/po6.html> [12.01.2017]

<sup>30</sup> Jak podkreśla Wolfgang Sofsky, „Żaden język nie ma tak wielkiej siły przekazywania, jak język przemocy. Nie wymaga on tłumaczenia i nie pozostawia otwartych kwestii. W żadnym



strzennie. Jej jądrem jest przemoc i okrucieństwo spełniająca kilka funkcji, z których najistotniejszymi są: poczucie władzy absolutnej oraz transgresja rozumiana między innymi jako przekraczanie kolejnych ograniczeń emocjonalnych i tabu<sup>31</sup>. Zjawisko to można zaobserwować na przykładzie metamorfozy Wiazincewa podczas pierwszej, spełniającej rolę swego rodzaju inicjacji, potyczki<sup>32</sup>. Początkowo przerażony Aleksiej, z czasem zaczyna odczuwać wewnętrzną siłę i upajać daną mu przez społeczność władzą:

Тогда я услышал свои шаги и по-другому увидел сопровождающих меня людей, а сердце перестало биться – или я разучился его слышать и чувствовать. Вдруг почудилось, что я и раньше неоднократно переживал это грозное спокойствие, только вместо схлынувшего страха меня тогда переполняла гордость за тех людей, что идут со мной, за их будущий ратный подвиг...

W trakcie bitwy (co zostało zasygnalizowane już w tytule rozdziału – *Самифакция*) przekracza on kolejną granicę – szacunku dla życia oraz współczucia i empatii dla drugiego człowieka:

Но только я глянул в его налитые кровью глаза, на трепыхавшуюся бульдожьей губу, понял – пощады не будет. А цепь так удобно легла в ладонь. Тогда появилась вторая мысль. Я, как пращу, раскрутил Книгу и обрушил на голову Марченко. Стальной футляр воткнулся прямо в основание затылка. Неприятно хрустнул разбитый позвонок. Марченко уже не полз, а свалившись на бок, перебирал ногами, словно крутил невидимые педали.

Przemiana ta paradoksalnie nie oddala go, a zbliża do gromowowców – Wiazincew pomyślnie przechodzi chrzest bojowy i swoimi czynami automa-

---

innym przypadku władza nie jest skuteczniejsza, bardziej oczywista”. W. Sofsky, *Traktat o przemocy*, tłum. M. Adamski, Wrocław 1999, s. 19.

<sup>31</sup> Według Józefa Kozielskiego „Transgresja polega na przekraczaniu dotychczasowych granic materialnych, społecznych i symbolicznych, na rozszerzaniu sfery własnej działalności, na łamaniu tabu, wychodzeniu poza to, czym jednostka jest i co posiada”. J. Kozielski, *Transgresja i kultura*, Warszawa 1997, s. 10.

<sup>32</sup> Analogiczny wniosek wysnuwa pisząc, że: „Инициацией Вязинцева становится чтение Книги и первая битва, в которой он, изнеженный городской мальчик, ни разу в жизни не державший в руках оружия, проливает первую кровь. Дело сделано: своего хранителя выбрала Книга, а не читальня”, Е. Погорелая, «...Кровавый ответ в лицах есть...», dz. cyt., [online] <http://magazines.russ.ru/voplit/2009/3/po6.html> [12.01.2017].

tycznie przypieczętowanie swój status wybrańca – jednostki wyjątkowej, godnej chronić największy skarb sekty. Potwierdza się tym samym wniosek Wolfganga Sofsky'ego, że „masakra jest antystrukturą społeczną *par excellence*, emocjonalną wspólnotą poza obrębem moralności [...] Krwawa rzeź tworzy równość społeczną i poczucie koleżeńskości”<sup>33</sup>, paradoksalnie harmonizując wewnątrznie społeczność.

Finał historii przewrotnie nawiązuje do propagowanej przez ruch New Age idei samorealizacji<sup>34</sup> – ostatecznie dochodzi do wszechstronnej wielopoziomowej metamorfozy bohatera, który ze zwykłego zabójcy zmienia się w „świętego męża”, opiekuna „świętego Graala”. Pod koniec swojego ciężkiego i trudnego życia uwięziony w bunkrze Wiazincew czyta ostatnią powieść – *Księgę Sensu* i świadomie decyduje się być wiecznym strażnikiem ojczyzny („Который нынче год на дворе? Если свободна Россия, неприкосновенны ее рубежи, значит, библиотекарь Алексей Вязинцев стойко несет свою вахту в подземном бункере, неустанно прядет нить защитного Покрова, простертого над страной. От врагов видимых и невидимых”). Jednocześnie zmienia się funkcja samych książek – początkowo są one tylko narzędziem, formą oręża w rękach swoich wyznawców, ale z czasem przekształcają się w świętą relikwię<sup>35</sup>.

Powieść Jelizarowa przyjęto niejednoznacznie i (głównie z uwagi na wyraźnie widoczny związek radzieckiej atrybutyki ze światem przedstawionym) posądzono o pielęgnowanie nostalgii po ZSRR<sup>36</sup>. Wydaje się, że taka interpretacja nie wyczerpuje zawartości wymowy ideowej utworu. Owszem, Związek Radziecki jest tam obecny wręcz namacalnie (choćby poprzez motyw władzy gerontokracji<sup>37</sup>), ale jego apoteoza nie jest głównym celem autora. Wydaje się,

<sup>33</sup> W. Sofsky, *Traktat o przemocy*, dz. cyt., s. 189.

<sup>34</sup> Wg. zwolenników New Age samorealizacja odbywa się w procesie poszerzania jaźni, w którym człowiek uświadamia sobie kolejne elementy własnej kondycji: cierpienie, współodczuwanie, miłość i mądrość”. Zob. H. Cyrzan, *O potrzebie utopii. Z dziejów utopii stosowanej XX wieku*, Toruń 2004, s. 79-94.

<sup>35</sup> Wniosek ten pokrywa się z ustaleniami Jeleny Pogoriełoj. Zob. E. Поропелая, «...Кровавый ответ в лицах есть...», dz. cyt., [online] <http://magazines.russ.ru/voplit/2009/3/po6.html> [12.01.2017].

<sup>36</sup> Natalia Iwanowa napisała między innymi: „Среди озабоченных есть и реанимирующие соцреалистическую идеологию в ее агрессивном виде, – например, Михаил Елизаров, получивший премию «Русский Букер» по недоразумению (жюри, как бы потом оно ни мотивировало свое решение в частных разговорах, проявило странную подкорковую тягу к советскому), что скомпрометировало премию в глазах и так растерянного читателя”, Н. Иванова, *Русский крест. Литература и читатель в начале нового века*, [online] <https://litlife.club/br/?b=204416> (12.01.2017).

<sup>37</sup> Wniosek ten pokrywa się z ustaleniami jednego z krytyków, który zauważa, że: „напрягающие кровавые битвы старушек с пролетариатом и интеллигенцией – это, по

że o wiele bardziej interesuje go dynamika i specyfika procesu masowej psychozy jako odzwierciedlenia stanu społeczeństwa, bo jak słusznie wnioskuje Ksenia Ragozina, „Социальные катаклизмы возвращают в настоящее. Затем приходит “ретропсихоз”, сублимация ностальгии по малоизученному прошлому, тревожный симптом, когда настоящее пугает и его не хочется видеть, а будущее ужасает и его не хочется знать”<sup>38</sup>. Podstawowym problemem bohaterów powieści jest utrata bezpieczeństwa i wewnętrznej harmonii, i jeśli tęsknią oni do przeszłości radzieckiej, to nie z powodów ideologicznych, a czysto naturalnych. Jest to bowiem jedyna przeszłość jaką mają i jako taka zawsze z perspektywy czasu wydaje im się lepsza, niż była w rzeczywistości. Działa tu naturalny w procesie rekonstrukcji przeszłości mechanizm uaktywnienia się nostalgii, czyli rodzaju wrażliwości, który eksponuje postawę człowieka wobec rzeczywistości i jednocześnie wskazuje na sposób jej doświadczania. Odwołująca się między innymi do empatii wrażliwość nostalgiczna, zawsze lokuje ideał w przeszłości, bo jej podstawową cechą jest „iluzja i obietnica, że przeszłość powróci jako echo estetyczne i jako aura tej przeszłości [...] Nostalgik nie zagłębia się w myślenie [...] Liczą się dla niego przede wszystkim uczucia związane z owej przeszłości doświadczeniem”<sup>39</sup>. Istotny w tym procesie jest także fakt, że „estetyka nostalgii jest w istocie estetyką wzniosłości”<sup>40</sup>, a wpisany w nią immanentnie patos z jednej strony boleśnie uświadamia nieodwołalną stratę, z drugiej jednak – przynosi ze sobą doświadczenie tzw. „rozkoszy negatywnej”, słodkiego bólu – niechcianego i pożądanego jednocześnie. Jednostki nostalgiczne, a do takich niewątpliwie zalicza się Wiazincew, są nieprzystosowane do świata i dlatego skupiają się na tęsknocie za przeszłością. Jak wskazuje Tomasz Zaleski, „tęskni się nie tyle za miejscem utraconym, ile za sobą w tym miejscu. Nostalgik [...] nie tęskni za miejscem swej młodości, ale za swoją młodością, za swoim dzieciństwem. Jego pragnienie kieruje się nie ku przedmiotowi, który chce odzyskać, ale ku czasowi niemożliwemu do odzyskania”<sup>41</sup>. U Jelizarowa sytuacja ta zostaje dodatkowo

---

сути дела, краткая история СССР. И, разумеется, психически больные старушки – та самая памятная всем геронтократия. Бабушки Мохова и Горн – как эквиваленты Брежнева и Сулова”. Л. Короедов, *Михаил Елизаров. Библиотекарь. Роман-некролог*, [online] [http://samlib.ru/s/sorokin\\_s\\_w/elizarovdoc.shtml](http://samlib.ru/s/sorokin_s_w/elizarovdoc.shtml) [12.01.2017].

<sup>38</sup> K. Ragozina, *Para слово стареющих юношах. Илья Стогофф. Мачо не плачут; Михаил Елизаров. Ногти*, «Знамя» 2001, № 11, <http://magazines.russ.ru/znamia/2001/11/rago.html> [12.01.2017].

<sup>39</sup> M. Zaleski, *Formy pamięci*, Gdańsk 2004, s. 12.

<sup>40</sup> Ibid., s. 13.

<sup>41</sup> Ibid., s. 16.

skomplikowana faktem, że w pamięci bohatera (co jest uwypuklone też wizualnie poprzez użycie cudzośłowu) została zdeponowana wyłącznie iluzja, nie zaś rzeczywiste wydarzenia. Wiazincew mówi:

„У «воспоминания» была музыкальная подкладка, сплетенная из многих мелодий и голосов [...] «Вспоминались» школьные годы. Был новенький ранец, на парте лежали цветные карандаши и раскрытая пропись с выведенными неловким почерком любимыми навеки словами: «Родина» и «Москва» [...] Праздники взлетали воздушными шарами, пестрели радужные клумбы, и в каждом окне сверкало солнце [...] На гранитном постаменте возвышался белый, точно сахарный, Ленин, от памятника звездными лучами разбегались пестрые аллеи цветов, на стройной мачте флагштока трепетало алое звонкое счастье...”

Choć bohater w końcu zdaje sobie sprawę, że jego wspomnienia są *de facto* życzeniową projekcją, i tak przedkłada je ponad autentyzm i z premedytacją decyduje się ich bronić. W finale powieści oznajmia:

„Все было справедливо. Я хоть и с запозданием, но получил обещанное советской Родиной невысказанное счастье. Пусть фальшивое, внушенное Книгой Памяти. Какая разница... [...] Земной СССР был грубым несовершенным телом, но в сердцах романтических стариков и детей из благополучных городских семей отдельно существовал его художественный идеал – Союз Небесный. [...] Страна, в которой находились одновременно два моих детства – подлинное и вымышленное – была единственной настоящей Родиной, которой я не мог отказать”.

Świadome odrzucenie teraźniejszości i kurczowe trzymanie się przeszłości jest oczywiście na poziomie jednostkowym wyrazem głębokiego niedostosowania do rzeczywistości, jeśli jednak założyć, że Wiazincew jest bohaterem-symbolem kondycji społeczeństwa rosyjskiego przełomu wieków, to jego decyzja nabiera jakościowo nowego wymiaru. Jeśli bowiem głębiej wczytać się w tekst, okazuje się, że *Bibliotekarz* jest przede wszystkim powieścią o porzuceniu, samotności, lęku przed nieznanym, bezradności wobec obcego, dramatycznym kryzysie duchowości i rozpaczliwym poszukiwaniu utraconej jedności zawartej w ideale (nawet, jeśli absurdalnym)<sup>42</sup>. I choć niewątpliwie po części

<sup>42</sup> Po części potwierdzenie tego wniosku można odnaleźć w komentarzu samego autora: „В романе «Библиотекар» – ностальгия по несбыточному, а не по «советскому» в

wpisuje się w, popularny na początku XXI wieku, nurt imperialny we współczesnej literaturze rosyjskiej, nie postuluje powrotu do przeszłości na zasadzie prostego przełożenia. Nie „radzieckość” jest tu kluczem do sukcesu (bo ta ostatnia została w powieści wręcz namacalnie wykpiona), a jakościowo nowa, prawdziwa idea narodowa, dzięki której Rosjanie będą w stanie odbudować się jako zjednoczona społeczność zdolna kreować, a nie tylko wegetować w zawieszeniu pomiędzy przekłamaną przeszłością a nieznaną przyszłością.

### Bibliografia:

1. Aleksijewicz S., *Urzeczeni śmiercią*, tłum. L. Wołosiuk, Warszawa 2001.
2. Birchall C., *Być może masz paranoję, ale oni faktycznie chcą cię dopaść. Studia kulturowe o teoriach spiskowych i jako teorie spiskowe*, „Czas Kultury” 2016, nr 2, s. 21-35.
3. Cyrzan H., *O potrzebie utopii. Z dziejów utopii stosowanej XX wieku*, Toruń 2004.
4. Faryno J., *Введение в литературоведение. Вступ до літературознавства*, Warszawa 1991.
5. Fast P., *Realizm socjalistyczny w literaturze rosyjskiej. Doktryna, poetyka, konteksty*, Kraków 2003.
6. Horowski A., *Prawda, przemoc obrazu, efekt gore*, [w:] *Erotyzm, groza, okrucieństwo – dominanty współczesnej kultury*, red. nauk. M. Kamińska, A. Horowski, Poznań 2008.
7. Kołakowski L., *Fabula mundi i nos Kleopatry*, [w:] tegoż, *Cywilizacja na ławie oskarżonych*, Warszawa 2004.
8. Koschany R., *Przypadek. Kategoria egzystencjalna i artystyczna w literaturze i filmie*, Wrocław 2006.
9. Koziński J., *Transgresja i kultura*, Warszawa 1997.
10. Le Bon G., *Psychologia tłumy*, tłum. B. Kaprocki, Kęty 2004.
11. Maj K. M., *Allotopie. Topografia światów fikcjonalnych*, Kraków 2015.
12. Olkusz K., *Nikt nie jest bez winy. Teorie spiskowe w literackich narracjach zombiecentrycznych*, „Czas Kultury” 2016, nr 2, s. 73-80.
13. Papaj I., *Rytuály językowe w satyrze Władimira Wojnowicza*, Kraków 2008.
14. Skrzypek A., *Druga smuta. Zarys dziejów Rosji 1985–2004*, Warszawa 2004.
15. Sofsky W., *Traktat o przemocy*, tłum. M. Adamski, Wrocław 1999.
16. Stróżowski W., *Wokół piękna*, Kraków 2002.

---

горбачевском перестроечном исполнении. Я не тоскую по периоду развала. Я оплакиваю утраченное величие и его космические возможности”, *Михаил Елизаров: «Диалог с властью – это письма кишечнику...»*, беседовал Платон Беседин, 24.09.2012, <http://sho.kiev.ua/news/1508> [12.01.2017]

17. Tarnavskiy V., *Dzieci swoich czasów. Ruchy młodzieżowe w Rosji a zmiany kulturowe po upadku ZSRR*, Warszawa 2007.
18. Zaleski M., *Formy pamięci*, Gdańsk 2004.
19. Бондаренко В., М. Елизаров. *Библиотекарь*, [online] <https://www.proza.ru/2011/12/01/862> [12.01.2017].
20. Бондарь И., *Продуктивная тоска*, [online] <http://www.club366.ru/books/html/99127.shtml> [12.01.2017].
21. Елизаров М., *Библиотекарь*, [online] <http://www.e-reading.club/book.php?book=70548> [12.01.2017].
22. Елизаров М., *Шансонье из хтони*, беседовал Андрей Смирнов, [online], <http://zavtra.ru/blogs/shansone-iz-htoni> [12.12.2016].
23. Елизаров М., *Европа нам не нужна вообще*, беседовал Платон Беседин, [online], <http://sho.kiev.ua/news/1508> [12.12.2016].
24. Елизаров М., *Россия – словоцентричная страна*, беседовал Платон Беседин, [online] <http://blog.thankyou.ru/mihail-elizarov-rossiya-slovotsentrichnaya-strana/> [12.12.2016].
25. Елизаров М., *«Диалог с властью – это письма кишечнику...»*, беседовал Платон Беседин, 24.09.2012, [online] <http://sho.kiev.ua/news/1508> [12.01.2017].
26. Иванова Н., *Сомнительное удовольствие*, «Знамя» 2004, № 1, [online] <http://magazines.russ.ru/znamia/2004/1/ivan12.html> [12.12.2016].
27. Иванова Н., *Русский крест. Литература и читатель в начале нового века*, [online] <https://litlife.club/br/?b=204416> (12.01.2017).
28. Иванченко В., *Книжные войны*, [online] <http://www.club366.ru/books/html/99127.shtml> [12.01.2017].
29. Кара-Мурза С., *Краткий курс манипуляции сознанием*, Москва 2003.
30. Короедов Л., *Михаил Елизаров. Библиотекарь. Роман-некролог*, [online] [http://samlib.ru/s/sorokin\\_s\\_w/elizarovdoc.shtml](http://samlib.ru/s/sorokin_s_w/elizarovdoc.shtml) [12.01.2017].
31. Латынина А., *Случай Елизарова*, «Новый Мир» 2009, № 4, [online] [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2009/4/la13.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2009/4/la13.html) [12.01.2017].
32. Погорелая Е., *«...Кровавый отсвет в лицах есть...» Михаил Елизаров*, «Вопросы литературы» 2009, № 3, [online] <http://magazines.russ.ru/voplit/2009/3/rob.html> [12.01.2017].
33. Рагозина К., *Пара слово стареющих юношах. Илья Стогофф. Мачо не плачут; Михаил Елизаров. Ногти*, «Знамя» 2001, № 11, [online] <http://magazines.russ.ru/znamia/2001/11/rago.html> [12.01.2017].
34. Решетников К., *Копии недействительны*, Газета, 29 июня 2007, [online] <http://gzt.ru/culture/2007/06/28/220000.html> [12.01.2017].
35. Шухмин В., *Трэш, или Мусорный ветер перемен*, «Критическая Масса» 2004, № 1, [online] <http://magazines.russ.ru/km/2004/1/sh5.html> [12.12.2016].

---

**(IN)DISCREET CHARACTER OF SOCIAL REALISM  
(MIKHAIL ELIZAROV, *THE LIBRARIAN*)**

**Summary**

The article is devoted to, so far, the most popular novel by Mikhail Elizarov *The Librarian*. The author is mostly interested in dynamics and specifics of mass psychosis as a reflection of the society's state in the face of absolute identity emptiness. The main problem for the characters is the loss of security and inner harmony, hence they have been allured by socialist realism past shown in novels to such a degree, that they are willing to die for it. According to the author, this issue concerns not only the old generation of Russians, but also the younger one – thirty-year-olds, who started their adolescence along with the collapse of communism.

**Keywords:** Mikhail Elizarov, Librarian, socrealism, magic, word





**Joanna Zofia Tkaczyk**

*Siedlce*

**ROSYJSKA LITERATURA POPULARNA  
A ŚWIATOPOGLĄD – ZARYS  
(NA MATERIALE WYBRANYCH POWIEŚCI MIŁOSNYCH  
PRZEŁOMU XX I XXI WIEKU)**

**РУССКАЯ МАССОВАЯ ЛИТЕРАТУРА  
И МИРОВОЗЗРЕНИЕ – ОЧЕРК  
(НА МАТЕРИАЛЕ ИЗБРАННЫХ ЛЮБОВНЫХ  
РОМАНОВ XX И XXI ВЕКА)**

**Słowa kluczowe:** literatura popularna, rosyjska powieść miłosna, światopogląd, stereotyp

Literatura popularna jest odmianą literatury przeznaczoną dla jak najszerszych grup odbiorców. Przez niektórych badaczy jest ona uznawana za niższą kategorię literatury, ale są i tacy, którzy wolą ją nazywać po prostu „inną”, aniżeli „gorszą”. Dodajmy, iż we współczesnych badaniach nad literaturą popularną istnieje tendencja do utożsamiania jej z literaturą masową. Tendencją przeciwną jest traktowanie obu typów twórczości literackiej odrębnie. Zwolennicy drugiego podejścia wskazują na podstawową różnicę między nimi, wpływającą z kryterium klasyfikacyjnego. W przypadku literatury masowej jest nim liczba odbiorców (odbiorca masowy) i związane z nią środki masowego przekazu<sup>1</sup>. Natomiast w przypadku literatury popularnej jest nim prostota treści i formy utworów<sup>2</sup>. Naszym zdaniem nie ma jednak wyraźnej granicy między literaturą masową a popularną, ponieważ nastawienie na dużą grupę odbiorców oznacza konieczność uczynienia kultury masowej przystępną, natomiast przystępność kultury popularnej czyni ją kulturą masową – przeznaczoną dla szero-

---

<sup>1</sup> E. Szczęsna, *Słownik pojęć i tekstów kultury*, Warszawa 2004, s. 155.

<sup>2</sup> P. Potrykus-Woźniak, *Wstęp*, w: *Słownik nowych gatunków i zjawisk literackich*, Warszawa – Bielsko-Biała 2010, s. 6.

kiego grona odbiorców. Pisze o tym Dominic Strinati, który twierdzi, że dzisiejsze znaczenie kultury popularnej zbiega się z ideą kultury masowej:

Spółeczne znaczenie kultury popularnej w erze nowoczesnej można oceniać, utożsamiając ją z ideą kultury masowej, dyskusję nad którą zapoczątkowało upowszechnienie się mass mediów oraz wzrastająca komercjalizacja kultury i poszerzanie się sfery czasu wolnego<sup>3</sup>.

Zgodnie z sugestią włoskiego badacza, pojęciami: „literatura masowa” oraz „literatura popularna” będziemy posługiwać się zamiennie.

Nazwa „literatura popularna”, jako (rzekomo) neutralna aksjologicznie w polskim literaturoznawstwie zastępuje dawne określenia, takie jak literatura brukowa, trywialna, tandetna, jarmarczna, straganowa, wagonowa itp.<sup>4</sup>. To ostatnie określenie wskazuje na bardzo charakterystyczny dla literatury popularnej identyfikator zewnętrzny – „krótkotrwałość”. Według badaczy, literatura ta szybko traci swoją aktualność, wychodzi z mody i z pewnością nie nadaje się do przechowywania w domowych bibliotekach. Nieprzypadkowo jeszcze nie tak dawno literaturę masową nazywano również literaturą „jednorazowego użytku”<sup>5</sup>.

W literaturoznawstwie rosyjskim literatura popularna jest określana najczęściej słowem „masowa” – „массовая литература”. Jej początki sięgają końca dziewiętnastego wieku. Wywodzi się ona z ludowego „łubka” (лубок), głównie z niewielkich anonimowych książeczek, zazwyczaj podejmujących tematy religijne<sup>6</sup>. Na początku swojego istnienia rosyjska literatura popularna/masowa chętnie sięgała po wzorce ukształtowane przez zachodnich twórców powieści popularnych. Dawało jej to możliwość rozwoju zgodnego ze standardami europejskimi. Dobrym tego przykładem jest, między innymi, rosyjska powieść sensacyjna Nikołaja Pastuchowa pod tytułem *Straszny łotr i rozbójnik Fiedot*

<sup>3</sup> D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, tłum. W. Burszta, Poznań 1998, s. 15.

<sup>4</sup> A. Moroz, *Literatura popularna*, „Encyklopedia maturzysty” 2014, nr 1, s. 54.

<sup>5</sup> М. Черняк, *Массовая литература XX века*, Москва 2007, с. 16.

<sup>6</sup> *Ibidem*, с. 64-65. Z daru umiejętności podobania się szerokim grupom odbiorców chętnie korzystał nawet A. Puszkina, którego angielski badacz literatury rosyjskiej Stephen Lovell nazywa pisarzem-skandalistą, potrafiącym swoim nonszalanckim zachowaniem „wkupić się” w łaski szerszej publiczności literackiej. Popularność przyniosło Puszkiniowi między innymi jego duże poczucie własnej wartości pisarskiej. Puszkina miał świadomość tego, że jest lubiany i chętnie czytany przez Rosjan, co z sukcesem wykorzystywał nawet w kontaktach z carem Mikołajem I. Zob.: S. Lovell, *Literature and Entertainment in Russia: A Brief History*, w: *Reading for Entertainment in Contemporary Russia: Post-Soviet Popular Literature in Historical Perspective*, ed. S. Lovell, B. Menzel, München 2005, p. 14.

*Czurkin* (*Страшный злодей и разбойник Федот Чуркин*, 1906), gdzie pierwowzorem tytułowego bohatera był Robin Hood – znana postać z zachodniej literatury popularnej. Zachodnioeuropejskie tendencje zostały przerwane w momencie wprowadzenia reżimu komunistycznego. Z czasem literatura masowa przestała więc służyć rozrywce, a zaczęła funkcjonować jako medium propagandowe<sup>7</sup>. Jednym z gatunków literackich najczęściej wykorzystywanych w celach propagandowych była socrealistyczna powieść miłosna. Co ciekawe, oficjalna polityka państwa zdecydowanie potępiała ten wywodzący się z kręgów burżuazyjnych gatunek za to, że wzbudzał „niepożądane instynkty”. Mimo to, jak słusznie zauważa Piotr Fast, tego typu powieść skutecznie rozpowszechniała idee komunistyczne, w związku z czym była pożądana przez władze. Popularyzacja idei politycznych odbywała się na dwa sposoby: po pierwsze, romans socrealistyczny „przemyczał” pewne nakazy obyczajowe ze strefy tak zwanej moralności socjalistycznej, po drugie, wiązał wątki miłosne ze strategią prezentacji bohaterów, dla których miłość była nagrodą za ich wiernopoddańczą postawę<sup>8</sup>.

Literatura popularna charakteryzuje się prostym i przystępnym językiem oraz nieskomplikowanym schematem fabularnym, mającym na celu ułatwienie jej zrozumienia. Jej podstawowym zadaniem jest dostarczenie rozrywki jak największemu gronu odbiorców. Funkcje poznawcze literatury popularnej są z kolei wąsko wyspecjalizowane i ograniczają się zazwyczaj do wtajemniczenia w sferę zjawisk zakazanych lub czytelnikowi niedostępnych, takich jak: sacrum, magia, erotyka, wróżbiarstwo czy świat geograficznej egzotyki<sup>9</sup>.

Inną funkcją literatury popularnej jest dydaktyzm. Ma ona wychowywać odbiorców, utrwaląc w ich umysłowości określony światopogląd, czyli zespół sądów, przekonań i opinii (często wartościujących) na temat otaczającego ich świata, a także na temat żyjących w nim ludzi. Funkcję tę dobrze spełnia rosyjska powieść miłosna, która utrwała światopogląd patriarchalny, przyznający mężczyznom dominującą rolę w kulturze i społeczeństwie. Píše na ten temat Maria Czerniak:

<sup>7</sup> Zapoczątkowany jeszcze w wieku XIX proces nie został zupełnie przerwany i niewielka część klasycznych utworów popularnych wciąż docierała do czytelników. Spośród ówczesnych autorów, którzy kontynuowali dziewiętnastowieczne tradycje literackie można wymienić między innymi: Wadima Kożewnika (*Tarcza i miecz*), Piotra Proskurina (*Los*), Anatolija Iwanowa (*Odwieczny zew*) oraz Anatolija Kalinina (*Cygan*).

<sup>8</sup> P. Fast, *Romans socrealistyczny*, w: *Rusycystyczne studia literaturoznawcze. Rosyjska literatura popularna*, red. B. Stempczyńska, Katowice 1994, s. 28.

<sup>9</sup> A. Okopień-Sławińska, *Formy literatury popularnej. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, Wrocław 1973, s. 8

(...) патриархальный дискурс, складывающийся веками, отличается особой устойчивостью ко всем социальным переменам. Поэтому именно его доминирующие в общественном сознании идеологические и риторические коды, исторически закрепляющие за мужчинами доминантное, а за женщинами – подчиненное положение, в полной мере обнаруживаются в русском любовном романе<sup>10</sup>.

Przyczyn dominacji mężczyzn w kulturze rosyjskiej należy szukać między innymi w nauce społecznej ortodoksyjnej cerkwi prawosławnej, która od zarania wieków postrzegała mężczyznę jako wyższego z natury, a więc kogoś, kto ma naturalne prawo kształtować i podporządkowywać sobie otaczający świat. Z ciekawą interpretacją powodów, dla których mężczyzna powinien pełnić dominującą rolę w społeczeństwie rosyjskim spotykamy się w wydanym w 1968 roku na łamach czasopisma „Литературная газета” artykule słynnego radzieckiego demografa Borysa Urlanisa, zatytułowanym *Берегите мужчин!* Zasadnicza myśl tego jakże szeroko dyskutowanego w latach 60. i 70. artykułu, którego wiodącym tematem jest problem wysokiej śmiertelności mężczyzn w Związku Radzieckim, sprowadza się do przekonania, iż życie mężczyzny w Rosji ze społecznego oraz psychologicznego punktu widzenia jest o wiele trudniejsze od życia kobiety, dlatego dominująca rola mężczyzn w kulturze i społeczeństwie rosyjskim jest formą zadośćuczynienia za ponoszone przez niego krzywdy i trudy. Mężczyźni wykonują ryzykowne zawody, mają autodestrukcyjne nawyki – piją i palą. Wprawdzie zajmują wyższe stanowiska, ale przez to ich poziom stresu dodatkowo wzrasta. Do tego mężczyźni są nadużywani przez państwo, giną w kolejnych wojnach albo wracają z nich okaleczeni fizycznie i psychicznie<sup>11</sup> – przekonywał B. Urlanis. Dodajmy, że w 2007 roku, na łamach tego samego czasopisma, ukazał się artykuł Jurija Krupnowa pod znamienym tytułem *Прекратите нас беречь!* Celem przywołanej publikacji była polemika z tekstem B. Urlanisa. J. Krupnow stwierdził, iż główną przyczyną tego, że w Rosji współczesnej szybciej umierają mężczyźni, niż kobiety nie są wojny oraz ich konsekwencje, lecz przede wszystkim brak odpowiedniej opieki medycznej, która gwarantowałaby mężczyznom przedłużenie życia:

(...) дело не в войне и не в её последствиях. А дело в том, что по сравнению с женщинами мы гораздо меньше оказываем внимания охране здоровья

<sup>10</sup> М. Черняк, *Массовая литература XX века*, Москва 2007, с. 322.

<sup>11</sup> Zob.: Б. Урланис, *Берегите мужчин!*, „Литературная газета” 1968, № 30.

мужчин. Взять хотя бы консультации. Женские у нас есть, а мужских нет! Почему? Убеждён, что необходимо покрыть всю страну густой сетью мужских консультаций<sup>12</sup>.

Wracając do rosyjskiej literatury popularnej oraz utrwalanych przez nią stereotypów, należy zaznaczyć, iż stereotyp nie jest kategorią literacką. Zdecydowanie bliżej mu do socjologii i psychologii, aniżeli do literaturoznawstwa. Niemniej jest to kategoria bardzo często wykorzystywana w studiach nad literaturą, czego dowodzą prace naukowe takich badaczy jak: Zofia Mitosek (*Literatura i stereotypy*)<sup>13</sup> oraz Antoni Smuszkiewicz (*Stereotyp fabularny fantastyki naukowej*)<sup>14</sup>. Na uwagę zasługuje również wydana w Moskwie w 2002 roku monografia naukowa pod tytułem *Россия – Польша. Образы и стереотипы в литературе и культуре*<sup>15</sup>. Monografia ta ukazała się we współpracy Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk oraz Instytutu Slawistyki Rosyjskiej Akademii Nauk, a jej redaktorami są: Irina Adelgejm, Maria Leskinien i Wiktor Choriew. Jest poświęcona kwestii wyobrażeń Rosjan i Polaków na temat życia obu narodów, w tym również problemowi stereotypów istniejących w rosyjskiej oraz polskiej świadomości społecznej. Tematyka przeważającej części zamieszczonych w niej artykułów (opracowanych na materiale historyczno-społecznym) dotyczy estetycznej funkcji stereotypów narodowych w polskiej i rosyjskiej literaturze, co wynika z tego, że tekst literacki „jest (...) obszarem, na którym może się stereotyp wyrażać, jest on koniecznym warunkiem porozumienia literackiego i badanie jego wymaga „wyjścia” poza tekst”<sup>16</sup>.

Pojęcie „stereotyp” bywa rozumiane różnie. W pracy Waltera Lippmanna (uznawanej przez niektórych za kanoniczną) próżno szukać jednoznacznego wyjaśnienia, czym jest stereotyp. Pojawia się w niej natomiast kilka ważnych uwag na temat jego cech. W. Lippmann podkreśla, że „obrazy w naszych głowach”, które nazywamy stereotypami, przede wszystkim, nie są wolne od wartościowania, są zabarwione emocjonalnie, porządkują zjawiska życia społecznego, stanowią obronę istotnych wartości, są odporne na zmiany, nadają określony charakter informacjom, upraszczają widzenie świata oraz ukierunkowy-

<sup>12</sup> Ю. Крупнов, *Прекратите нас беречь!*, „Литературная газета” № 1, 17-23 января 2007, artykuł dostępny również online: <http://www.kroupnov.ru/pubs/2007/01/17/10508/> [5.01.2016].

<sup>13</sup> Z. Mitosek, *Literatura i stereotypy*, Wrocław 1974.

<sup>14</sup> A. Smuszkiewicz, *Stereotyp fabularny fantastyki naukowej*, Wrocław 1980.

<sup>15</sup> *Россия – Польша. Образы и стереотипы в литературе и культуре*, ред. коллегия И.Е. Адельгейм, М.В. Лескинен, В.А. Хорев, Москва 2002.

<sup>16</sup> K. Budrowska, *Kobieta i stereotypy. Obraz kobiety w prozie polskiej po roku 1989*, Białystok 2000, s. 6.

wują myślenie<sup>17</sup>. *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny* podkreśla, że stereotyp to uproszczony obraz myślowy podzielany przez dużą grupę ludzi. Wskazuje również na pochodzenie słowa „stereotyp”, które pierwotnie oznaczało metalową, gumową lub wytworzoną z innego materiału formę, służącą do druku<sup>18</sup>. W *Wielkim słowniku tłumacznym języka rosyjskiego (Большой толковый словарь русского языка)* pod redakcją Siergieja Kuzniecowa można znaleźć bardzo podobne wyjaśnienie. W słowniku tym czytamy, że stereotyp, to, po pierwsze: „металлическая, резиновая или пластмассовая пластина или часть цилиндра с рельефным печатными элементами (употребляется для печатания многотиражных и повторных изданий)”, po drugie „условно-рефлекторное действие высших животных и человека, проявляющееся в привычках и навыках”, i po trzecie „привычное отношение человека к какому-либо явлению, сложившееся под влиянием социальных условий и предшествующего опыта”<sup>19</sup>.

Wiele stereotypów utrwalanych przez rosyjską literaturę popularną odnosi się do roli społecznej kobiet. Podkreślmy, że wizerunki kobiet w literaturze rosyjskiej pojawiają się bardzo często. Barbara Stelingowska, autorka monografii naukowej zatytułowanej *Modernizm kobiecy w literaturach słowiańskich (na przykładzie twórczości Marii Komornickiej i Anny Mar)*, prezentuje sześć najbardziej charakterystycznych przykładów kształtowania wizerunku kobiety w rosyjskiej powieści XIX i XX wieku. Po pierwsze, według B. Stelingowskiej, jest to typ kobiety-dziecka i kobiety-lalki, które łączy tytułowa bohaterka powieści Władimira Nabokowa *Lolita*. Nastoletnia „nimfetka” początkowo nieświadomie bawi się uczuciami Humberta. Z biegiem czasu, kiedy coraz bardziej uświadamia sobie prawdziwe intencje swojego starszego opiekuna domaga się zapłaty za swoje usługi. W końcu porzuca go, związuje się z innym mężczyzną i rodzi dziecko. Lolita „uosabia cechy kapryśnej, lekkomyślnej, młodej kokietki, nieświadomej swoich czynów. Doświadczenia dzieciństwa mają swoje przełożenie na dorosłe życie, które cechuje między innymi wyuzdanie i świadczenie usług za pieniądze”<sup>20</sup>. Jako drugi B. Stelingowska wymienia typ Matki-

<sup>17</sup> W. Lippmann, *Public Opinion*, New York 1956, p. 136. Cyt. za D. Piontek, *Stereotyp: geneza, cechy, funkcje*, w: *Kręgu mitów i stereotypów*, red. K. Browarczyk, P. Pawełczyk, Poznań 1993, s. 21.

<sup>18</sup> *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*, red. H. Zgólkowa, t. 40, Poznań 2003, s. 247.

<sup>19</sup> *Большой толковый словарь русского языка*, pod red. С.А. Кузнецова, Санкт-Петербург 2003, с. 1267.

<sup>20</sup> B. Stelingowska, *Modernizm kobiecy w literaturach słowiańskich (na przykładzie twórczości Marii Komornickiej i Anny Mar)*, Siedlce 2015, s. 38.

Rosjanki, którego przykładem może być Pelagia Własowa z utworu *Mat-ka* Maksima Gorkiego. Jest to postać, którą matczyne uczucia motywują do działania w ruchu robotniczym. Po aresztowaniu syna Pawła staje się niestrudzoną działaczką rewolucyjną, która z narażeniem własnego życia kolportuje ulotki oraz nielegalne czasopisma. „Działalność ta zmienia jej podejście do życia i powoduje oderwanie od tradycji patriarchalnej”<sup>21</sup>. Trzecim typem jest obraz kobiety-patriotki, którego uosobieniem może być Sonia Marmieładowa, bohaterka *Zbrodni i kary* Fiodora Dostojewskiego. Czwartym typem kobiety w literaturze rosyjskiej jest typ kobiety-kochanki. Przykładem, zdaniem autorki przywołanej monografii, jest tytułowa postać z powieści Lwa Tołstoja *Anna Karenina*. Piękna, zmysłowa, uwodzicielska porzuca życie rodzinne (o wiele starszego od siebie męża oraz synka), by bez reszty oddać się szalonej namiętności, która leży u podstaw jej związku z młodym, przystojnym lecz niestałym w uczuciach Wrońskim. Namiętność się kończy, a na jej miejsce przychodzi nerwowość oraz zazdrość Anny o młodego kochanka, a w końcu także choroba psychiczna i samobójcza śmierć bohaterki pod kołami pociągu. Piątym wizerunkiem kobiety w literaturze rosyjskiej jest typ kobiety heroicznej. Jako najbardziej charakterystyczny przykład B. Stelingowska podaje postać Soni Marmieładowy. Ta pokorna i nieszczęśliwa kobieta, sprzedająca swoje ciało na ulicy, córka nałogowego alkoholika w powieści staje się uosobieniem wszystkich chrześcijańskich cnót. Pełna oddania i cierpliwości przyczynia się do duchowego ocalenia mordercy – Rodiona Raskolnikowa. I wreszcie szósty typ kobiety w literaturze rosyjskiej – kobieta demoniczna, wywołująca skandale i naruszająca tabu kulturowe. To Małgorzata ze słynnej powieści Michaiła Bułhakowa. „Jej osoba symbolizuje miłość zwyciężającą zło, ale również zniszczenie i niemoc” – zauważa badaczka<sup>22</sup>.

Na kobietę w rosyjskiej powieści miłosnej końca XX i początku XXI wieku patrzy się z patriarchalnego punktu widzenia. Już w latach 90. ubiegłego stulecia, kiedy rosyjska powieść miłosna była jedynie kalką, przeróbką amerykańskiej powieści miłosnej, zawarty w niej obraz kobiety był budowany na micie Kopciuszka. Kobietę prezentowano najczęściej jako osobę bierną, szarą myszkę, która bezwolnie poddaje się losowi, jakiemuś zbiegowi okoliczności. Ów „zbieg okoliczności” (nazwijmy go Andriej) zwykle uwalniał Kopciuszka z sidła codzienności, szarzyni, i wprowadzał do świata niezwykłych przygód, podróży oraz pieniędzy. Po co to robił? Przede wszystkim z uwagi na czyteln-

<sup>21</sup> Ibidem, s. 39.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 42.

niczki, które w popularnych powieściach miłosnych szukały (i szukają nadal) antidotum na zły nastrój, frustrację, czy nawet depresję. Bardzo trafnie na ten temat (nie bez ironii) wypowiedział się w 1996 roku rosyjski krytyk literacki Władimir Dolinskij:

Если верить тому, что предложение на нашем книжном рынке диктуется спросом, то наш умоповреждённый, остолбеневший читатель (...) требует, чтобы ему (ей) сделали «красиво»: закрыли глаза, погрузили в чужую, сказочную, возбужденную, лишенную смысла «виртуальную реальность», увлекли, унесли от нерешенных проблем и ужасающих предчувствий в далекий, безобидный, безоблачный и вожделенный «мир видимости» за «толстый, толстый слой шоколада», за глянцевую обложку с нарисованной красоткой, говорящей такими знакомыми – ещё недавно – словами, на таком красивом – хотя и непонятном – языке<sup>23</sup>.

Wydaje się, iż odbiorcy powieści miłosnych szukali w nich wtedy (i szukają nadal) swojego drogowskazu, który pozwoliłby im sprawniej poruszać się po świecie relacji damsko-męskich.

Schemat fabularny rosyjskiej powieści miłosnej przełomu wieków przypomina schemat fabularny baśni. Na przykład w utworze pod tytułem *Wasilisa Przepiękna* (*Василиса Прекрасная*, 1996) Natalii Poroszynej, główna bohaterka – biedne, źle ubrane i nieobyte w wielkim świecie dziewczątka, spotyka „przystojnego księcia”, a właściwie bogatego bankiera, który się w niej zakochuje i zabiera do swojego świata. W powieści można zauważyć również odwołania do dyskursu bajki magicznej<sup>24</sup>. Pojawia się w niej między innymi postać odpowiedzialna za zaistnienie intrygi w tekście – jest nią zazdrosna Marina. Pojawia się też Nina, która wspiera główną bohaterkę. Nina pomaga Wasilisie przeistoczyć się z brzydkiego kaczątka w tytułową Wasilię Przepiękną. A zatem, w świecie powieści Natalii Poroszynej dominują dwie siły: zło i dobro, których uosobieniem są złe i dobre postacie. Według polskiej badaczki literatury popularnej Anny Martuszeńskiej, przywołane figury przeszły do literatury popularnej z mitów i baśni, a właściwie z mitów przez baśń do literatury popularnej. Odbyło się to na zasadzie stopniowego przekształcania świata fantastycznego, charakterystycznego właśnie dla mitów i baśni, w znamienny dla literatury popularnej – świat wyidealizowany, który pozwala czytelnikom na

<sup>23</sup> В. Долинский, «...когда поцелуй закончился» (о любовном романе без любви), «Знамя» № 1, 1996, с. 110.

<sup>24</sup> Zob.: W. Propp, *Morfologia bajki magicznej*, tłum. P. Rojek, Kraków 2011.



identyfikację z bohaterem pozytywnym. Owa identyfikacja, jak zauważa A. Martuszevska, wynika – z jednej strony z potrzeby wiarygodności i prawdopodobieństwa życiowego, z drugiej zaś – z tęsknoty za światem idealnym<sup>25</sup>. Do podobnych wniosków dochodzi Anna Gemra, stwierdzając, że tło dla przygód, przeżyć oraz uczuć bohaterów literatury popularnej tworzy „codziennność nobilitowana”, czyli codzienność: „stwarzająca pozory, iż jest odzwierciedleniem świata rzeczywistego, a jednocześnie tak „spreparowana”, by mogła okazać się niezwykłą”<sup>26</sup>.

Stereotypy utrwalane przez rosyjską powieść miłosną sprawiają, że prezentowany w niej świat wydaje się bezpieczniejszy. Psychologia społeczna uczy, że w kontaktach z ludźmi stereotypy dają poczucie pewności oraz kontroli nad życiem. Uczestnicząc w sytuacjach, gdzie stereotypowe myślenie nie zawodzi, przekonujemy się o tym, że mamy rację. Dlatego śmielej przekazujemy swoje spetryfikowane poglądy dalej z przeświadczeniem o ich uniwersalności i nieomyślności. Niestety, oglądając świat przez pryzmat stereotypów, nie dostrzegamy tego, że życie jest różnorodne. Stereotypy zamykają umysł na poznanie innych ludzi. Skazują na izolację od grup, których kultury i zwyczajów nie chcemy poznać. Czerpiąc wiedzę na ich temat z uprzedzeń, pogłębiamy przepaść dzielącą nas od innych. W konsekwencji dochodzi do konfliktów, a te z kolei prowadzą do jawnej dyskryminacji. Dyskryminacja budzi agresję i przyczynia się do poważnych nadużyć powodujących wzajemne zwalczanie się, bądź pogardę<sup>27</sup>.

Wracając do obrazu kobiety w rosyjskiej powieści miłosnej, należy podkreślić, że prezentowana w niej kobieta jest zazwyczaj bardzo piękna. I pragnie jednego – męża i dzieci. Warto przywołać fragment powieści Ałły Tjukowej pod tytułem *Moje zbawienie* (*Moë спасение*, 1995), w którym odzwierciedla się tego rodzaju stereotyp kobiety:

У Кристины Лазаревой есть все – ослепительная внешность, изысканные манеры, приобретённые десятилетней работой моделью, великолепный гардероб, уютная квартира. Вот только не с кем завтракать по утрам и не у кого проверять уроки<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> A. Martuszevska, „*Ta trzecia*”. *Problemy literatury popularnej*, Gdańsk 1997, s. 21.

<sup>26</sup> A. Gemra, „*Kwiaty zła*” na miejskim bruku. *O powieści zeszytowej XIX i XX wieku*, Wrocław 1998, s. 83.

<sup>27</sup> E. Aronson, *Człowiek istota społeczna*, tłum. J. Radzicki, Warszawa 2002, s. 280-285.

<sup>28</sup> A. Тюкова, *Мое спасение*, [online], <https://www.livelib.ru/book/1000567014-moe-spasenie-alla-tyukova>, [24.05.2017].

Z analogicznym obrazem kobiety spotykamy się w powieści Jekateriny Wilmont zatytułowanej *Trzy półgracji, albo Kilka słów o miłości na koniec tysiąclecia* (*Три полуграции, или Немного о любви в конце тысячелетия*, 2004):

- Все, Татка. Я влюбиться хочу! Хочу замуж! Ребенка хочу!
- Сонька, но как же... Ты ведь всегда говорила...
- Мало ли что я говорила! Я, Татка, плакаться не люблю, вот и выдумываю себе.... И не верь ты никому, все бабы одного хотят<sup>29</sup>.

Bohaterka przywołanej powieści uważa, iż wszystkie kobiety chcą tego samego, a więc wszystkie są takie same. Jak wiadomo, rzutowane na określoną zbiorowość ludzką, stereotypy określają jej członków jednakowo w myśl zasady: „wszyscy oni są tacy sami”. Nie dopuszczają ewentualności, że członkowie grupy mogą się różnić między sobą.

W zacytowanym fragmencie utworu bohaterka posłużyła się rzeczownikiem „baby”, co świadczy o jej negatywnym, nieco lekceważącym stosunku do kobiet. Dodajmy, że z psychologicznego punktu widzenia bardzo istotnym pośrednikiem w przekazywaniu stereotypów jest język. Zjawisko międzygrupowej asymetrii językowej opisane przez Anne Maass polega na tym, że człowiek jest skłonny częściej wypowiadać się źle o członkach „grupy własnej”, aniżeli obcej<sup>30</sup>. Powierając funkcję narratora powieści kobiecie, autorka odwołuje się do powyższej teorii psychologicznej.

Warto zaznaczyć, iż dyskryminacja w tej powieści ma miejsce również w stosunku do mężczyzn, którzy prezentowani są jako zimni i wyrachowani egoiści. Najważniejszy dla nich jest seks, a miłość to źródło niepotrzebnych problemów, ciężar, przeżytek, którego za wszelką cenę należy unikać. Oprócz tego mężczyzna w przywołanej powieści jest pokazany, jako ten, który nie musi wyrażać swoich uczuć i emocji. W taki sposób wyraża się jego wewnętrzna siła, i co się z tym wiąże – dominacja nad kobietą:

Переспать с женщиной – пожалуйста, с дорогой душой, а вот любовь... это для них что-то лишнее, обременительное. Они ее как огня боятся. Наверное, это уже пережиток какой-то для них. Не до любви им, видно (...)<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> E. Вильмонт, *Три полуграции, или Немного любви в конце тысячелетия*, Москва 2004, с. 98.

<sup>30</sup> Na temat asymetrii językowej zob.: В. Войцiszke, *Человек wśród ludzi. Зары psychologii społecznej*, Warszawa 2004.

<sup>31</sup> E. Вильмонт, *Три полуграции, или Немного любви в конце тысячелетия*, Москва 2004, с. 33.

Stereotypowe atrybuty kobiece można zauważyć też w powieści *Chcę baby na rolkach* (*Хочу бабу на роликах*, 2008), autorstwa tej samej pisarki. Bohaterka utworu jest wierną, oddaną, i bardzo troskliwą żoną, myślącą i dbającą tylko o swojego męża i rodzinę. Jest kobietą, która, mimo iż oddała całą siebie mężczyźnie, została przez niego porzucona i unieszczęśliwiona:

Долгие годы она была только... женой. Заботливой, верной, преданной. Безгранично любила своего мужа – известного актера – и думала, что он отвечает тем же. Но оказалось, что все вокруг ложь. И ее уютный мир рухнул в один миг. Как трудно все начинать сначала! Ведь нет ни дома, ни родных, ни работы. Но она пройдет через все испытания. Станет счастливой, знаменитой богатой... И главное, самое нужное в жизни – любовь – обязательно вновь согреет ее сердце<sup>32</sup>.

Stereotypizacja obrazu kobiety pozwala wypowiadać się o rosyjskiej powieści miłosnej, jak o literackim „loveburgerze” („лавбургер”)<sup>33</sup>. Kobieta zawsze dąży w niej do porządku, mężczyzna zaś przynosi ze sobą chaos, a nawet pogrąża kobietę w grzechu. Taka wizja kobiety ujawnia się w popularnej powieści *Lawina* (*Лавина*, 2006) Wiktorii Tokariewej. Wolno zadać pytanie, skąd bierze się w popularnej powieści miłosnej stereotypowy obraz kobiety? Wydaje się, iż przede wszystkim z ekranu. Jak wiadomo, film i literatura popularna (czy też literatura popularna i film) bardzo mocno ze sobą współpracują. Niektóre gatunki literackie, jak na przykład powieść miłosna, „przechodząc przez film” otrzymują niekiedy zupełnie nowe życie. Dodajmy, że na podstawie powieści *Trzy półgracje, albo Kilka słów o miłości na koniec tysiąclecia* w 2006 roku powstał w Rosji serial telewizyjny, który do dziś cieszy się wielką popularnością wśród widzów. Jak pisał Borys Ejchenbaum, przez ekran „przechodzą” te gatunki, które w literaturze otrzymały status niechętnie czytanych<sup>34</sup>. Po zetknięciu się z filmem gatunki te znów wracają do łask odbiorców. Bohaterowie powieści miłosnych stanowią więc klisze bohaterów kinowych, dublują siebie nawzajem, kopiują, innymi słowy stają się symulakrami, czyli kopiami bez oryginałów<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> Е. Вильмонт, *Хочу бабу на роликах*, Москва 2004, с. 43.

<sup>33</sup> В. Березин, *Введение в лавбургер*, «Литературное обозрение» 31. 01. 1995.

<sup>34</sup> Б. Эйхенбаум, *О литературе*, Москва 1987, с. 110.

<sup>35</sup> Na temat symulaków zob.: J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Warszawa 2001.

Oprócz ekranu, takich spetryfikowanych obrazów kobiecości dostarcza również kolorowa prasa. Jak pisze Gilles Lipowieckij:

Женская пресса – это машина для разрушения индивидуальных и моральных различий; сила, содействующая обезличиванию и конформизму; инструмент порабощения женщин стандартами внешнего вида и соблазнительности<sup>36</sup>.

Ale w rosyjskich powieściach miłosnych przełomu XX i XXI wieku rodzi się też inny od stereotypowego obraz kobiety. Panie, prezentowane w niektórych powieściach miłosnych, to również osoby, które dbają przede wszystkim o swój rozwój zawodowy, uznając go za wartość prymarną. Na przykład w powieści *Intymne usługi* (*Интимные услуги*, 2006) Natalii Lewitinej główna bohaterka, prowincjonalna piękność Katja Antonowa, przyjeżdża do stolicy Rosji, by tu ułożyć sobie życie. Zatrudnia się jako gospodyni domowa w jednej z moskiewskich wili, następnie wychodzi za mąż za jej właściciela. Kiedy jej małżeństwo jednak się kończy, Katja podejmuje pracę sekretarki, następnie kelnerki, aż w końcu zostaje fotomodelką i w ten sposób realizuje swoją kobiecość. W tej powieści nie miłość, lecz praca daje kobiecie poczucie szczęścia i spełnienia. Obraz kobiety ewoluuje: z Korpiuszka, który nie widzi świata poza mężem i dziećmi, kobieta zmienia się tu w wyzwoloną bizneswoman, która rozwija swoją karierę zawodową i w tym czuje się spełniona. Zmiana w stereotypowym obrazie kobiety jest zauważalna również w powieści *Chcę baby na rolkach*. Zaprezentowany w niej obraz kobiety rosyjskiej: wiernej, oddanej, troskliwej, myślącej tylko o swoim mężu i rodzinie, zmienia się w obraz kobiety, która wprawdzie wciąż marzy o miłości, ale nie czeka biernie na to, kiedy w końcu przbędzie do niej „książę na białym koniu”, lecz aktywnie szuka swojego szczęścia.

Ewolucji w rosyjskiej powieści miłosnej poddaje się także stereotypowy wizerunek mężczyzny, który z „księcia na białym koniu” przeistacza się w zwykłego „faceta” wyposażonego w całą paletę uczuć. Mężczyzna z popularnej powieści miłosnej XXI wieku potrafi wpaść w depresję po śmierci ukochanej kobiety, a następnie pomścić jej śmierć, ignorując obowiązki służbowe. Mężczyzna ten nie jest już superbohaterem, tylko zwykłym człowiekiem, niepozbawionym problemów osobistych, wątpliwości, wyrzutów sumienia i skłon-

<sup>36</sup> Ж. Липовецкий, *Третья женщина: незыблемость и потрясение основ женственности*, Санкт-Петербург 2003, с. 240.

ności do alkoholu. Trwoni pieniądze, niszczy swoją karierę zawodową, a następnie traci cały majątek<sup>37</sup>.

Wracając do zasadniczego tematu stereotypowego ujęcia kobiety, należy stwierdzić, iż wizerunki kobiet w niektórych współczesnych powieściach miłosnych są pokłosiem idei zawartych w utworach Nadieždy Chwoszczyńskiej, Jewgienii Tur, Marii Żukowej, Jeleny Gan, Awdotii Panajewej, Eudoksjii Rostopczynej, Ewy Łuskinej, Natalii Nagrodskiej czy Anny Mar, które tworzyły w Rosji na przełomie XIX i XX stulecia. W dziełach tych, nieco zapomnianych już dziś autorek, można zauważyć inny od stereotypowego wizerunek kobiety. Jak pisze Ewa Komisaruk, w ich twórczości, szczególnie w utworach N. Nagrodskiej oraz A. Mar, pojawia się zupełnie nowy typ kobiety; kobiety, która odrzuca styl życia narzucony jej przez kulturę patriarchalną. Uważa, że rodzicielstwo to tylko jedna z możliwych dróg samorealizacji i wcale do niego nie dąży. Zdecydowanie zrywa też z tradycyjnie przypisywaną jej przez społeczeństwo rolę ofiary, kogoś, kto istnieje po to tylko, by się poświęcać: mężczyźnie, dzieciom, rodzinie. „Nowa kobieta” – pisze E. Komisaruk – „ma prawo do egocentryzmu, do hedonistycznego traktowania miłości cielesnej”<sup>38</sup>. „Nowa kobieta” nigdy jednak nie stanie się szczęśliwa. Pragnienie wyzwolenia się z norm obyczajowych, skazuje ją na wieczne cierpienie. Bohaterki powieści N. Nagrodskiej czy A. Mar na zawsze pozostaną samotne, pozbawione poczucia sensu, targną się na własne życie, zrezygnują z działalności artystycznej lub zatracą swoją odrębność w cieniu mężczyzny – uważa E. Komisaruk<sup>39</sup>.

Dodajmy, że znaczący wpływ na zmianę sposobu postrzegania kobiety w Rosji na przełomie XIX i XX wieku miała filozofia Nikołaja Bierdiajewa, według którego kobieta jest istotą zupełnie inną od mężczyzny, ale zarówno kobieta, jak i mężczyzna wspólnie mogą osiągnąć szczęście, które jest możliwe tylko wówczas, gdy zespolenie natury męskiej i kobiecej nastąpi w androgyne<sup>40</sup>.

<sup>37</sup> Na temat obrazu mężczyzny w kulturze zob. np.: *Stereotypy i wzorce męskości w różnych kulturach świata*, pod red. B. Płonki-Syroki, Warszawa 2008 oraz *Tożsamość społeczno-kulturowa płci*, pod red. A. Barskiej i E. Mandal, Opole 2005.

<sup>38</sup> E. Komisaruk, *Kobieta na rozdrożu. Sytuacja wyboru w rosyjskiej prozie kobiecej początku XX wieku*, w: *Literatura rosyjska XIX i XX wieku. Poszukiwania, eksperymenty, re-wizje*, red. L. Kapała, L. Kalita, Gdańsk 2008, s. 209.

<sup>39</sup> E. Komisaruk, *Od milczenia do zamilknięcia. Rosyjska proza kobieca na początku XX wieku*, Wrocław 2009, s. 112.

<sup>40</sup> Zob.: I. Malej, *Filozofia nierządu. Z rozważań Nikołaja Bierdiajewa o kobiecie upadłej, miłości i małżeństwie*, w: *Słowo. Tekst. Czas. Człowiek w przestrzeni słownika i tekstu*, red. M. Aleksiejenko, M. Horda, Szczecin 2008, s. 69.

A co dziś sprawia, że w popularnej literaturze rosyjskiej powoli zrywa się ze stereotypowym sposobem kreowania wizerunku kobiety? Transformacja stereotypowego obrazu kobiety we współczesnej rosyjskiej powieści miłosnej wynika ze zmian, jakie zachodzą w kulturze postmodernistycznej. Postmoderniści głoszą, iż należy przekraczać wszelkie granice – zarówno te w sztuce, jak i w obyczajowości. Postmoderniści chcą, by społeczny podział na to, co kobiece i męskie uległ przekształceniu, gdyż wywołuje on silne konflikty między płciami. Postmoderniści uważają, iż najlepszym rozwiązaniem tych problemów jest skupienie się w kulturze na tym, co ogólnoludzkie, a nie na tym, co tradycyjnie uznaje się za „kobiece” i „męskie”. Zatem wzniesmy się ponad podziały, skoncentrujmy na tym, co nas łączy, a nie na tym, co dzieli. Przebłyśki postmodernistycznego hasła pokonywania barier i pielęgnowania tego, co wspólne z natury wszystkim ludziom zarysowują się już w twórczości Anny Mar, gdyż, jak stwierdza Barbara Stelingowska:

Postaci kobiece stworzone przez Annę Mar w powieściach, ujawniają różną konstrukcję psychiczną oraz różne perspektywy kobiecego doświadczania świata, wpisując się w ówczesną kulturową walkę płci i zainteresowanie problematyką ciała. Na ich podstawie Mar tworzy nową strukturę tożsamości kobiecej aktywnej seksualnie, pozostającej w opozycji do fallocentrycznych struktur społecznych, jednak w zgodności z egzystencjalną kondycją człowieka<sup>41</sup>.

Nie tylko postmodernistyczna filozofia ugruntowuje zmiany w stereotypowym sposobie widzenia kobiet. Znaczącą rolę odgrywa tu także współczesna psychologia, w której bardzo mocno podkreśla się fakt, iż człowiek to przede wszystkim indywidualność, a nie element jakiejś większej całości. Nie istnieje nic takiego, jak „typowa kobieta” czy „typowy mężczyzna”. W związku z tym, każdy z nas może wybrać, jaką chce pełnić rolę w społeczeństwie, bez względu na swoją płć<sup>42</sup>.

Podsumowując powyższe refleksje, należy raz jeszcze zwrócić uwagę na to, iż związek współczesnej rosyjskiej literatury popularnej i światopoglądu jest bardzo widoczny. Szczególnie wyraźnie widać to na przykładzie rosyjskiej powieści miłosnej, która na przełomie XX i XXI wieku jest jedną z najchętniej czytanych odmian gatunkowych tego typu literatury. Powieść miłosna bardzo

<sup>41</sup> B. Stelingowska, *Modernizm kobiecy w literaturach słowiańskich...*, s. 152.

<sup>42</sup> A. Barska, *Tożsamość społeczno-kulturowa płci w kontekście ponowoczesnego świata*, w: *Tożsamość społeczno-kulturowa płci*, pod red. A. Barskiej i E. Mandal, Opole 2005, s. 15-23.

dobrze spełnia się w roli krzewicielki światopoglądu, według którego to mężczyzna pełni nadrzędną rolę w społeczeństwie, natomiast kobieta jest mu podległa i bierna. Wizerunek podległej i biernej kobiety jest jednak stereotypem, z którym niektórzy autorzy próbują się zmagać w swoich powieściach. Z konieczności bardzo pobieżny przegląd zaledwie kilku powieści miłosnych pokazuje, że stereotypowy wizerunek kobiety w rosyjskiej literaturze popularnej powoli ulega przekształceniu. Bohaterki powieści miłosnych z wywołujących współczucie „Kopciuszków” zmieniają się w świadome swoich potrzeb kobiety. To samo dotyczy również spetryfikowanego obrazu mężczyzny, który z „księcia na białym koniu” coraz częściej zmienia się w zwykłego człowieka – posiadającego i zalety, i wady. Warto, jak nam się wydaje, dokładniej prześledzić proces ewolucji sposobu kreowania wizerunków kobiet, jak również mężczyzn w rosyjskiej powieści miłosnej. Niewątpliwie pozwoli to poszerzyć wiedzę na temat rosyjskiej literatury popularnej, a co za tym idzie, również zmienić z reguły negatywny stosunek do niej.

### Bibliografia:

#### Monografie:

1. Aronson E., *Człowiek istota społeczna*, tłum. J. Radzicki, Warszawa 2002.
2. Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Warszawa 2001.
3. Budrowska K., *Kobieta i stereotypy. Obraz kobiety w prozie polskiej po roku 1989*, Białystok 2000.
4. Gemra A., „Kwiaty zła” na miejskim bruku. *O powieści zeszytowej XIX i XX wieku*, Wrocław 1998.
5. Komisaruk E., *Od milczenia do zamknięcia. Rosyjska proza kobieca na początku XX wieku*, Wrocław 2009.
6. Lippmann W., *Public Opinion*, New York 1956.
7. Lovell S., *Literature and Entertainment in Russia: A Brief History*, w: *Reading for Entertainment in Contemporary Russia: Post-Soviet Popular Literature in Historical Perspective*, ed. S. Lovell, B. Menzel, München 2005.
8. Martuszevska A., „*Ta trzecia*”. *Problemy literatury popularnej*, Gdańsk 1997.
9. Mitosek Z., *Literatura i stereotypy*, Wrocław 1974.
10. Okopień-Sławińska A., *Formy literatury popularnej. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, Wrocław 1973.
11. Piontek D., *Stereotyp: geneza, cechy, funkcje*, w: *Kręgu mitów i stereotypów*, red. K. Browarczyk, P. Pawełczyk, Poznań 1993.

12. Propp W., *Morfologia bajki magicznej*, tłum. P. Rojek, Kraków 2011.
13. Smuszkiewicz A., *Stereotyp fabularny fantastyki naukowej*, Wrocław 1980.
14. Stelingowska B., *Modernizm kobiecy w literaturach słowiańskich (na przykładzie twórczości Marii Komornickiej i Anny Mar)*, Siedlce 2015.
15. *Stereotypy i wzorce męskości w różnych kulturach świata*, pod red. B. Płonki-Syroki, Warszawa 2008.
16. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, tłum. W. Burszta, Poznań 1998.
17. Wojciszke, *Człowiek wśród ludzi. Zarys psychologii społecznej*, Warszawa 2004.
18. *Tożsamość społeczno-kulturowa płci*, pod red. A. Barskiej i E. Mandal, Opole 2005.
19. Липовецкий Ж., *Третья женщина: незыблемость и потрясение основ женственности*, Санкт-Петербург 2003.
20. *Россия – Польша. Образы и стереотипы в литературе и культуре*, ред. коллегия И.Е. Адельгейм, М.В. Лескинен, В.А. Хорев, Москва 2002.
21. Черняк М., *Массовая литература XX века*, Москва 2007.
22. Эйхенбаум Б., *О литературе*, Москва 1987.

#### **Artykuły w wydawnictwach zwartych:**

1. Barska A., *Tożsamość społeczno-kulturowa płci w kontekście ponowoczesnego świata*, w: *Tożsamość społeczno-kulturowa płci*, pod red. A. Barskiej i E. Mandal, Opole 2005.
2. Fast P., *Romans socrealistyczny*, w: *Rusycystyczne studia literaturoznawcze. Rosyjska literatura popularna*, red. B. Stempczyńska, Katowice 1994.
3. Komisaruk E., *Kobieta na rozdrożu. Sytuacja wyboru w rosyjskiej prozie kobiecej początku XX wieku*, w: *Literatura rosyjska XIX i XX wieku. Poszukiwania, eksperymenty, re-wizje*, red. L. Kapała, L. Kalita, Gdańsk 2008.
4. Malej I., *Filozofia nierządu. Z rozważań Nikołaja Bierdiajewa o kobiecie upadłej, miłości i małżeństwie*, w: *Słowo. Tekst. Czas. Człowiek w przestrzeni słownika i tekstu*, red. M. Aleksiejenko, M. Horda, Szczecin 2008.

#### **Artykuł w czasopiśmie:**

1. Moroz A., *Literatura popularna*, „Encyklopedia maturzysty” 2014, nr 1, s. 54.
2. Березин В., *Введение в лавбургер*, «Литературное обозрение» 31. 01. 1995.
3. Долинский В., «...когда поцелуй закончился» (о любовном романе без любви), «Знамя» 1996, № 1, с. 110.
4. Крупнов Ю., *Прекратите нас беречь!*, „Литературная газета” 17-23 января 2007, № 1.
5. Урланис Б., *Берегите мужчин!*, „Литературная газета” 1968, № 30.



**Dokumenty elektroniczne:**

1. Крупнов Ю., *Прекратите нас беречь!*, [online] <http://www.kroupnov.ru/pubs/2007/01/17/10508/>, [24.05.2017].
2. Тюкова А., *Мое спасение*, [online] <https://www.livelib.ru/book/1000567014-мое-спасение-алла-тыукова>, [24.05.2017].

**Słowniki:**

1. Potrykus-Woźniak P., *Wstęp*, w: *Słownik nowych gatunków i zjawisk literackich*, Warszawa – Bielsko-Biała, 2010, s. 6.
2. *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*, red. H. Zgólkowa, t. 40, Poznań 2003.
3. Szczęsna E., *Słownik pojęć i tekstów kultury*, Warszawa 2004.
4. *Большой толковый словарь русского языка*, под ред. С.А. Кузнецова, Санкт-Петербург 2003.

**RUSSIAN POP-LITERATURE AND WORLDVIEW – A SKETCH  
(BASED ON THE MATERIALS FROM THE SELECTED LOVE STORIES  
FROM THE TURN OF THE 20TH AND 21ST CENTURIES)**

**Summary**

The given article, *Russian Pop-literature and Worldview – a Sketch (Based on the Materials From the Selected Love Stories From the Turn of the 20th and 21st Centuries)*, is a try to show that the stereotypic image of a woman in Russian literature is slowly assuming a different form. The main female love story characters are transforming from pitiful “Cinderellas” into women conscious of their needs. The same concerns the petrified male image that more often than not is being modified from “a prince on a white horse” into an ordinary man with his own faults and virtues. It seems worth studying more closely the evolution of the process of the image creation of female and male characters in Russian love stories. It may help to extend the knowledge of Russian pop literature.

**Keywords:** pop-literature, Russian love stories, worldview, stereotype



**Наталья Кнэхт**

*Национальный исследовательский университет «МИЭТ» (Москва)*

**ИСТОРИЧЕСКИЙ ОПЫТ НЕГАТИВНОЙ АНТРОПОЛОГИИ  
И СУДЬБА ВОЗВЫШЕННОГО В ЛИТЕРАТУРЕ  
И ФИЛОСОФИИ XX И XXI ВВ.**

**HISTORYCZNE DOŚWIADCZENIE  
ANTROPOLOGII NEGATYWNEJ I LOS WZNIOSŁOŚCI  
W LITERATURZE I FILOZOFII XX I XXI WIEKU**

**Ключевые слова:** исторический опыт ГУЛАГа, негативная антропология, имперское возвышенное, эстетика трансцендентного, поэтика пространства, русская лагерная проза

Как известно, в русско-советской культуре XIX – XX вв. уникальный опыт человеческого бытия, опыт противостояния господству власти, опыт невероятно жестокий и во многом бессмысленный, находил наиболее полное выражение именно в художественных образах. Литература выстраивается как составляющая имперского сознания, подкрепляется идеологически философией всеединства и поддерживается всеми институтами. В рамках XIX столетия литература заменяет все культурное пространство, структурирует опыт. Фактически мы не найдем ни одного опыта знания, ни одного социального института, которые могли бы соперничать в плане информационной емкости с тем опытом знания, который давала литература. Великие литературные произведения создавали общую иллюзию реальности, формировали вкусы, привычки, моду, «учили, как надо жить». В советской России в эпоху сталинизма сохранялось имперское сознание, и литература сохраняла и регенерировала свое право на всеохватность и центральное место в культуре. Все информационные потоки были подконтрольны и проходили жесточайшую цензуру.

Эскапизм философии в область логики и гносеологии превратил ее в бессильный аполитичный навык, неспособный эксплицировать негативный опыт идеологического принуждения, террора, «трудового рабства» в сталинских лагерях. Именно литература становится тем критическим инструментом, с помощью которого воссоздается грандиозная панорама общественной жизни, а сама философия становится частью «великой русской литературы». Наша культура до сих пор остается литературоцентричной, несмотря на массивную массмедийную пропаганду и появление Интернета как новой, абсолютной литературы.

Исторический опыт негативной антропологии XX века (опыт красного террора, ГУЛАГа, Освенцима), кажущийся «ненужным», который функционирует как вид памяти, должен быть культурно освоен, несмотря на всю свою бесчеловечность и варварство.

Удивительно, что в сталинской культуре 1930-х годов, несмотря на грядущие ужасы правового беспредела, боль, страдание и страх, можно увидеть поворот к идее возвышенного. И поворот этот связан с обращением к образам природы. Производственная и урбанистическая тематика вытесняется захватывающими ландшафтами могучей природы, величественными пейзажами, горными вершинами, которые поражают воображение и возвращают «возвышенному» и «прекрасному» утерянный статус многих сочинений XVIII века. В эти годы в журнале «Литературный критик», как известно, работает Дьердь Лукач. Он и его сторонники занимаются переводом на русский язык *Эстетики* Георга Гегеля. Таким образом, литературной общественности становятся доступны эстетические воззрения великого немецкого философа и его понимание возвышенного<sup>1</sup>. Журнал «Литературный критик» выходит за рамки чистого литературоведения благодаря теоретическим статьям, в которых обсуждаются эстетические идеи Иммануила Канта<sup>2</sup>, Фридриха Шиллера и других философов, у которых идея нации и идея возвышенного оказались глубоко взаимосвязанными.

Во второй половине 1930-х годов возрождается интерес к романтической традиции в литературе. Это не значит, что в это время в СССР произошел своеобразный «Великий откат» от революционной тематики. Вопрос в том, как исследовать характерные нарративы и тропы

<sup>1</sup> Г. В. Ф. Гегель, *Лекции по эстетике. Книга первая*, [в:] Г. В. Ф. Гегель, *Сочинения*, пер. Б. Г. Столпнер, Москва 1938, т. XII.

<sup>2</sup> Л. Спокойный, *Эстетика Канта*, «Литературный критик» 1935, № 3, с. 17-37.

культуры сталинского времени. Здесь на помощь приходит классическая философия, в которой была сформулирована теория возвышенного. Именно «возвышенное» является той доминантой, которая структурирует эти тропы и нарративы в своеобразную «поэтику пространства»<sup>3</sup>.

Как известно, в трудах Канта, Гегеля и Эдмунда Бёрка концепт возвышенного формулируется по-разному<sup>4</sup>. Однако классическая трактовка возвышенного связана с обращением не только к величественным природным формам (гигантские утесы, глубокие ущелья, водопады), но и к артефактам – рукотворным монументальным сооружениям, возвышающим человека над его однообразной повседневностью. Возвышенное иногда нарушает нормы красоты, симметрии, порядка, но не может не волновать наблюдателя благодаря тому, что Шиллер характеризовал как «смелый беспорядок». В сущности, «возвышенное» связано с аффектом, это то, что вызывает эмоциональный отклик<sup>5</sup>. В своем классическом тексте о возвышенном, относящемся к 1757 году, Бёрк развивает эту идею:

(...) поскольку глаз не в состоянии охватить границы множества вещей, они кажутся бесконечными и оказывают такое же воздействие, как если бы действительно были таковыми<sup>6</sup>.

Здесь заложена возможность перехода с визуального уровня при восприятии возвышенного на уровень тропологии, когда *возвышенное* уже не порождается реальными природными формами, но может быть прочитано и опосредованно пережито как головокружительная опасность, создаваемая искусством. Это можно сравнить с озарением, которое

---

<sup>3</sup> К. Кларк, *Имперское возвышенное в советской культуре второй половины 1930-х г.*, «Новое литературное обозрение» 2009, № 95, с. 58-80.

<sup>4</sup> Начиная с XVIII века, появляется ряд произведений, в которых представлено чувство возвышенного: *Философское исследование происхождения наших идей о возвышенном и прекрасном* (1757) Бёрка, главы о возвышенном в *Критике способности суждения* (1790) Канта и его *Наблюдения над чувством прекрасного и возвышенного* (1764), а также *Эстетика* Гегеля, опубликованная посмертно в 1835 году.

<sup>5</sup> Слово «возвышенное» – по-гречески *hypsos* (высота). Это и поражающая зрителя вертикальность – вздымающиеся скалы, отвесные башни, гигантские деревья, горные вершины.

<sup>6</sup> E. Burke, *A Philosophical Enquiry into Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, Oxford; New York: The World's Classics, 1990, p. 67. Рус. пер.: Э. Бёрк, *Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного*, Москва 1979, с. 102.

настигает читателя в своеобразном мгновении богоявления, или эпифании. Эпифания сродни божественному откровению, это озарение, открывающее человеку «умные очи» – это не только способность увидеть открытым то, что скрывается за туманом и мраком, но и возможность соприкоснуться с трансцендентной, сверхчувственной реальностью посредством творческого воображения.

Дух чувствует величественную мощь, попадая в область *трансцендентного*. Теоретики возвышенного, и прежде всего Гегель, подчеркивают его связь с Абсолютом, с Богом, тем самым наделяя скалы, низвергающиеся водопады и пр. лишь статусом реквизита возвышенного. О *возвышенном* начинают рассуждать в категориях взаимосвязи Бога и человека. И это, как заявляет Гегель в *Эстетике*, есть наиболее зрелое выражение *возвышенного*<sup>7</sup>.

В эпоху сталинизма *советское возвышенное* являлось функционально нагруженной категорией и задавало тон нарративных стратегий репрезентации сталинской власти. Онтологизация (натурализация) грандиозного могущества вождя базировалась на апроприации образного потенциала возвышенного, замешанного на амбивалентном чувстве, сочетающем страх и радость. В свое время Шиллер отмечал двойственную природу *возвышенного*: «Чувство возвышенного – смешанное чувство. Это сочетание ... ужаса с радостью»<sup>8</sup>.

Терри Иглтон в своей книге *Священный террор* (2005) характеризует эпоху 1930-х годов, как время беспросветного кошмара, когда сам «разум впадает в безумие»<sup>9</sup>, а *ужас* и *трепет* (“trembling”) становятся основными характеристиками эмоционального состояния. Советские люди испытывали одновременно трепет перед всеисильностью и недоступностью вождя и страх перед постоянной опасностью попасть под маховик адской машины тотальных арестов. Фигура человека казалась незначительной перед лицом Абсолюта – невидимой и неотвратимой силы, внезапно настигающей и захватывающей дух. Это чувство усиливалось гигантскими зданиями урбанистического пейзажа, являющегося воплощением идеи *возвышенного* и демонстрирующего окончательную кодификацию сталинской идеологии.

<sup>7</sup> Г. В. Ф Гегель, *Эстетика в 4-х томах*, пер. Б. Г. Столпнер, Москва 1969, т. 2, с. 84.

<sup>8</sup> Ф. Шиллер, *Собрание сочинений в 7 томах*, пер. под ред. Л. Е. Пинского, Москва 1957, т. 6, с. 492.

<sup>9</sup> T. Eagleton, *Holy Terror*, Oxford: Oxford University Press, 2005, p. 53-54.

Как замечают зарубежные исследователи сталинизма, “высота” была основной символической ценностью советской политической культуры первой трети XX столетия, которая нашла выражение в известном девизе: «все выше, и выше, и выше». Эта предвоенная эпоха была ознаменована развитием воздухоплавания и дирижаблестроения, проведением воздушных парадов “сталинских соколов”.

Символическая ценность “высоты” отразилась уже в послевоенной литературе, как, например, в знаковой книге Елены Благиной *Четвертая высота* (1946) о Гуле Королевой. Литературные герои эпохи позднего сталинизма уже символизируют мужественную, возмужавшую нацию, готовую на подвиг и проявляющую бесстрашие перед неизвестностью. *Возвышенное* начинает принимать имперский характер, олицетворяющий сильную государственность. Кроме этого, имперское возвышенное связывается не только с защитой священных границ территории, но также с исследованием ее возможностей, бесстрашным поиском и обустройством неизведанных земель. Среди литературных жанров самым важным для сталинской культуры стал роман о первооткрывателях, который разыгрывается на величественном ландшафте волнующей природы. Авторы изображают романтических героев научных экспедиций. Новая версия возвышенного наиболее ярко проявилась в известном произведении социалистического реализма – романе Вениамина Каверина *Два капитана* (1938-1944). Эта сага взросления, связанная с имперской темой освоения и историей возвышенных обледеневших пустынь, имела невероятный успех:

Герои и исследователи из числа персонажей романа выходили “за пределы” в буквальном смысле – за пределы Северного полярного круга, что представляло собой аллегорию выхода за пределы прозаического мира вообще<sup>10</sup>.

Однако с появлением произведений *Архипелаг ГУЛАГ* Александра Солженицына (1958-1968, 1973) и *Колымские рассказы* (1954-1962, 1978) Варлама Шаламова завершается классическая гуманистическая ветвь русской литературы, ее столетняя традиция.

---

<sup>10</sup> К. Кларк, *Имперское возвышенное в советской культуре второй половины 1930-х г.г.*, с. 71-72.

Заканчивается эпоха великой русской, или большой литературы. Меняется отношение к реальности и к способам ее описания. Начинается описание «скрытой» реальности, ее изнанки, когда ГУЛАГ становится истиной империи. Само описание ГУЛАГа – невозможная вещь, потому что это описание уже не может быть литературой, той литературой, которую принято называть великой. Шаламов настаивает на том, что он не хочет писать литературу<sup>11</sup>. Шаламов доказывает и показывает, что для обнаружения доказательств ГУЛАГа и их предъявления нужна другая, быть может, единственная форма, в которой достоверность факта не может быть опровергнута. И это литературная форма, но такой литературы, которая используется для документирования. Происходит перевертыш: важен не документ, который переходит в литературу, обыгрывается, дополняется, быть может, вымышленными деталями, и в итоге исчезает как документ, а наоборот, литература, которая используется для передачи документа и сама становится документом времени, документом эпохи. Шаламов утверждает невозможность нарратива. Он, как и Андрей Платонов, не может использовать старый язык. Он не создает язык, как это делает, например, Солженицын, продолжая традицию большой литературы. Речь идет о поиске принципиально нового языка.

О Колыме написано немного. Эта территория северо-восточной Сибири, ужасающе холодная, малопригодная для жизни, но богатая золотом. В начале тридцатых ее постепенно превращают в лагерь принудительного труда – могильник многих миллионов людей. Как известно, Шаламов отказался быть соавтором *Архипелага ГУЛАГ* Солженицына. Шаламовский опыт лагерного быта был дольше и горше. Скупыми средствами он обличает жестокость режима, но воздействует на читателя посредством “мельчайших деталей”, делающих повествование поэтичным.

Поиск особого надтекстового языка, который мог бы вселить новую динамику в соотношения между означаемым и означающим лежит в основе *Колымских рассказов*. Язык лагеря как таковой является замкнутой структурой, он отличается своей крайней бедностью, то есть в нем сохранены лишь основные слова, связанные с жизненно важными реалиями – едой, сном, работой:

---

<sup>11</sup> В. Шаламов, *Собрание сочинений*, Москва 1998, т. 4, с. 370.



Язык мой, приисковый грубый язык, был беден, как бедны были чувства, живущие около костей. Подъем, развод по работам, обед, конец работы, отбой, гражданин начальник, разрешите обратиться, лопата, шурф, слушаюсь, бур, кайло, дождь, пайка, оставь покурить – двумя десятками слов обходился я не первый год<sup>12</sup>.

Несмотря на свою бедность, в отличие от любого другого естественного языка он полностью охватывает весь лагерный мир и никак не свидетельствует о своей неполноценности.

Я был счастлив, что не должен искать какие-то другие слова. Существуют ли эти другие слова, я не знал. Не умел ответить на этот вопрос<sup>13</sup>.

Состояние счастья – успокоения в языке – говорит об отсутствии зазоров, о том, что знаки плотно прилегают к реалиям, заражаясь их предметностью и в свою очередь, передавая им знаковую. Слова «пайка», «дождь», речевой акт «оставь покурить» – суть высказывания-вещи, непосредственно выражающие, проговаривающие феномен выживания, переживаемый в первую очередь в языке. Исследовательница лагерной прозы Шаламова Любовь Юргенсон замечает, что:

Нарратив, сотканный из таких речевых предметов, к которым привязаны проблемы жизни и смерти, непередадим на язык читателя, ибо в нем отражены с одной стороны полнота соответствий между миром и говорением о мире, а с другой – прерывность самого субъекта речи, существующего от слова к слову, от события к событию, добывающего себя из языка в виде разрозненных, распыленных смыслов. Преодоление репрезентативных функций речи совершается путем «приклеивания» знака к предмету, идентификации предмета и ослабления коннотативной активности слова: «суп» – это собственно та миска, которую я держу в руке<sup>14</sup>.

Лагерное пространство неизбежно ограничивает семантическую нагруженность слова. Язык лагерной повседневности не может быть закреплен в людской речи и поэтому не может передать лагерной

<sup>12</sup> В. Т. Шаламов, *Сентенция* [в:] В. Т. Шаламов, *Собрание сочинений в 4-х томах*, Москва 1998, т. 1, с. 362.

<sup>13</sup> Там же, с. 361.

<sup>14</sup> Л. Юргенсон, *Об одной хлебниковской реминисценции у Варлама Шаламова*, [online], [http:// www.shalamov.ru/research/281/](http://www.shalamov.ru/research/281/), [1.05.2017].

действительности. Шаламов в первую очередь свидетельствует именно об этом – о неадекватности используемого языка и неудаче всякой репрезентации. Да и любое подлинное свидетельство о лагере – это свидетельство о неконвертируемости некоего первичного текста о пережитом.

На каком языке говорить с читателем? (...) Весь мой дальнейший рассказ (...) неизбежно обречен на лживость, на неправду. Никогда я не задумался ни одной длительной мыслью. Попытки это сделать причиняли прямо физическую боль. Ни разу за эти годы я не восхитился пейзажем – если что и запомнилось, то запомнилось позднее. ... Больше, чем мысль о смерти, меня занимала мысль об обеде, о холоде, о тяжести работы – словом, мысль о жизни. Да и мысль ли это была? (...) Как вернуть себя в это состояние и каким языком об этом рассказать?<sup>15</sup>

Разорвать пресыщенное семантическое пространство может лишь вторжение метаязыка, который об этом пространстве повествует, но ему не принадлежит.

Шаламов реконструирует колымский лагерный универсум, переводя повествование в метаязыковой план, порождаемый физическим ощущением холода, связанный с морозом. Он ищет адекватный язык для воссоздания того, что было пережито в рамках иного, не доступного читателям языка. Поиск такого языка и является основным творческим актом при реконструкции опыта и его передаче. Такой язык сам пришел из лагерного быта и был «переплавлен» в творческой лаборатории писателя, сделав повествование возвышенным.

Самым, пожалуй, страшным, беспощадным был холод. Ведь активировали только мороз свыше 55 градусов. Ловился этот вот 56ой градус Цельсия, который определяли по плевку, стынущему на лету, по шуму мороза, ибо мороз имеет язык, который называется по-якутски «шёпот звезд». Этот шёпот звезд нами был усвоен быстро и жестоко<sup>16</sup>.

Звездные метафоры Шаламова ассоциируются не только с абстрактно-возвышенной реальностью, противопоставляемой лагерной, и не только с архетипами космического пространства, но и с архетипами

<sup>15</sup> В. Т. Шаламов, Указ. соч., с. 363.

<sup>16</sup> В. Т. Шаламов, *Воспоминания*, [в:] В. Т. Шаламов, *Новая книга*, Москва 2004, с. 163.



разорванности автономии телесной формы воспринимающего субъекта. Пережить катастрофическое событие, его невероятную чудовищность можно только через практику забвения, через устранение боли, которая уничтожает саму жизнь. Избежать невыносимой ситуации перманентного распада мира можно только в силу абсолютной нетождественности “я-чувствующего” собственному телесному образу и соотнесенности с внешним миром. Шизосубъект, созерцающий ландшафт, ощущает себя частью ландшафта, т.к. лишен защитного перцептивного механизма, который бы подобно экрану сдерживал активную игру внешних сил:

Ничто больше не сдерживает похоть вещей, и они его атакуют. Печень приобретает тяжесть валуна, голова становится утесом, кровь застывает горным потоком, и это – не ряд поэтических замещений, это обычная клиника шизопротесса<sup>19</sup>.

Такое шизофреническое «окаменение» (“petrification”) в психоаналитической традиции называется «развоплощением» (Р. Леинг), «опустошением» (Г. Панков), «распадом» (Ю. Минковски). Тело становится опустошенным, оно образует лишь оболочку для пустоты, или тело вообще, которым может воспользоваться каждый. Непрерывный поток ужасающих образов, исходящих от “Освенцима”, не может быть опытно воспроизводимым, он отрешен от языка.

Запрет на изображения, наложенный Ветхим Заветом, наряду с теологической стороной, имеет и эстетическую. То, что никому не позволено делать никаких изображений, а именно изображений чего-либо, означает в то же время, что такое изображение невозможно. Явление в области природы в результате его удвоения искусством лишается именно того в-себе-бытия, которым питается опыт природы<sup>20</sup>.

Как можно изобразить абсолютное зло, когда оно отделено от добра? Отказ от версии радикального Зла способствует его забвению, напротив, усилия, поддерживающие историческую память, дают шанс человечеству заложить основы новой этики. Освенцим и ГУЛАГ – это пределы человеческого, которые нельзя вытеснить из памяти. И в то же время

<sup>19</sup> В. Подорога, *Метафизика ландшафта. Коммуникативные стратегии в философской культуре XIX-XX веков*, Москва 2013, с. 389.

<sup>20</sup> Т. Адорно, *Эстетическая теория*, пер. с нем. А. В. Дранова, Москва 2001, с. 100-101.

любая литература о чудовищных преступлениях тоталитаризма ставит проблему чистоты эстетического восприятия. Можно ли найти язык для выражения ужаса, горя и гнева в условиях, представляющих всеобъемлющую несправедливость, когда смерть предпочтительнее выживания? У Шаламова, как и у Платонова, язык – предатель, провокатор. Он не может передать нечеловеческое напряжение реальности. Показать весь ужас реальности, не пугая, а представляя ее как документ времени, когда литература выступает посредником документирования этого ужаса<sup>21</sup>. Чудо рассказов Шаламова не в гневе и горечи, которыми они наполняют, а в стиливых эффектах и художественном отборе.

А потом я вспомнил жадный огонь кипрея, яростное цветение летней тайги, пытающейся скрыть в траве, в листе любое человеческое дело – хорошее и дурное. Что трава еще более забывчива, чем человек. И если забуду я – трава забудет. Но камень и вечная мерзлота не забудут<sup>22</sup>.

В незавершенном сборнике *Вишера* (1973, 1989), посвященном опыту первого своего заключения в северных лагерях, Шаламов задается вопросом об этических и юридических последствиях «зоны с размытыми контурами», «серой зоны» с учетом специфики советского лагеря конца 20-х – начала 30-х годов. Шаламов объявляет «серой зоной» все советское общество: лагерь – симулякр мира, лагерь «мироподобен». Лагерь появляется на пороге, на ничейной земле между «цивилизованными» и «варварами» и появляется как пространственное образование в границах временных переходов сталинской эпохи. Говорить о ГУЛАГе – это значит говорить о лагере как едином принципе организации пространства не временного заключения, но пространства выживания. ГУЛАГ не тюрьма, т.к. в отличие от традиционных пенитенциарных заведений он находится вне закона.

Для Шаламова лагерь абсурден и иллюзорен, т.к. не укладывается в представления о нормах бытия, не позволяющих человечеству опуститься ниже цивилизационного минимума. И при этом лагерь является абсолютной реальностью. В этом Шаламов близок к Ханне Арендт в ее

<sup>21</sup> В. Подорога, *После ГУЛАГа*, [в:] В. Подорога, *Апология политического*, Москва 2010, с. 11-41.

<sup>22</sup> В. Т. Шаламов, *Кольмские рассказы: По лендлизу*, [в:] В. Т. Шаламов, *Собрание сочинений в 4-х томах*, Москва 1998, т. 1, с. 90.

рассуждениях об абсурдности лагерей ввиду утраты заключенными статуса юридического лица. Наличие «серой зоны» с ее зыбкими границами и неопределенным составом обитателей только подчеркивает иллюзорность, всю абсурдность происходящего. Аннигилировано понятие вины, а следовательно, и возможность позитивной телеологии. Снимается вопрос «за что?», а с ним и вопрос «зачем?».

В рассказе *В лагере нет виноватых* Шаламов приходит к выводу, что утопическая идея «исправления» осужденного восходит к утопии перевоспитания трудом. Работая на государство, заключенный как бы преобразуется в новую личность, с которой снимается ответственность за противоправное деяние в той мере, в какой она была определена решением суда. Однако идея вины обесценивается в контексте безвинного ареста. Этика вины заменяется «щелиной этикой». Так и в рассказе Сигизмунда Кржижановского *Собиратель щелей* (1922) один из героев так выражает эту специфическую форму ответственности:

Если нет единой нити времени, если бытие не непрерывно, если “мир не цел”, расколот щелями на розные, чужие друг другу куски, – то все эти книжные этики, построенные на принципе ответственности, связанности моего завтра с моим вчера, отпадают и замещаются одной, я бы сказал, “щелиной этикой“. Формулу? Вот: за все, оставленное позади щели, я, переступивший щель, не отвечаю. Я – здесь, поступок там: позади. Совершенное мной и я – в разных мирах; а из миров в миры – нет окон<sup>23</sup>.

Точно так же ни в чем не повинный человек может забыть о своей невинности и понести наказание за не совершенное им преступление. Лагерная ночь, опустившаяся на страну, порождает ту особенную юриспруденцию, в сфере которой закон отрекается от себя.

Существует множество гипотез, которые связывают возвышенное в произведениях искусства с категорией страха. Для культуры XIX века страх был значимым феноменом. Причем исследование страха часто непосредственно связано с искусством. Почему возникает это странное «жуткое» ощущение, когда, казалось бы, бояться нечего? Страх обусловлен ритуальной фигурой табуирования и запрета. Это пространство тайны, где страх оказывается одним из спутников культуры.

---

<sup>23</sup> С. Кржижановский, *Собиратель щелей*, [в:] С. Кржижановский, *Собрание сочинений в 5 томах*, Санкт-Петербург 2001, том 1, с. 479.

Однако у страха есть и другие интерпретации. Это “*метафизический страх*” Жан-Поля Сартра и Жоржа Батая («от которого бежать недобросовестно, поскольку мы суть страх»), экзистенциальный страх Мартина Хайдеггера (как проявление бытия-к-смерти), Сёрен Кьеркегор же основывается на христианстве, которое метафизику преодолевает через категорию греха. Страх – это не боязнь греха, но грех – это то, что порождает страх. Именно свобода порождает страх. Кьеркегор интерпретирует страх не психологически, а теологически. Если *страх* Кьеркегора сопоставить с кантовским понятием *возвышенного*, то это некая форма чувственности (эстетическая), которую надо преодолеть, чтобы стать существом этическим. Однако после Второй мировой войны, массовых репрессий, лагерей уничтожения, геноцида индивидуальный страх кажется чем-то совершенно незначимым. Уходит его метафизическая составляющая, оставляя ему функцию жанра. Сегодня массовая культура пользуется технологией порождения страха, открытой в XIX веке – это либо триллер, либо манипулятивный прием, либо игровой элемент. Seriously предъявлять страх сегодня невозможно. Страх аффективен и поэтому не может быть длительным. Страх стирается жизнью даже для тех, кто переживает трагедию. Шаламов показывает, как с ежедневной банальностью ужаса человек просто продолжает жить. Также в *Одном дне Ивана Денисовича* (1962) Солженицына ничего страшного не происходит.

Современности, скорее, ближе кафкианский страх, связанный с категорией абсурда, с бессмысленностью, которую порождает бюрократия, равная закону. «Тайный бюрократический закон – секуляризованная форма мистического запрета. Это нечеловеческая механика, которая страшна, как действие автомата. Страх становится рациональным инструментом иррациональной бюрократии»<sup>24</sup>.

В заключение, можно отметить, что мы попытались проследить (обращаясь к исследованиям Бёрка и Канта), каким образом идея возвышенного была введена в европейское миросозерцание в качестве новой эстетической и моральной ценности. Почему меняется ориентир в оценке произведения искусства, когда точкой отсчета выступает уже не извечно прекрасный образец, а сила эмоционального воздействия, которое способно вызвать произведение? Что такое современный опыт возвышенного и возможен ли он? Как формируются новые литературные

<sup>24</sup> О. Аронсон, *Искусство: от страха метафизического к страху экономическому*, [в:] О. Аронсон, Е. Петровская, *Что остается от искусства*, Москва 2015, с. 299.

техники, идущие вразрез с традиционным эстетическим опытом? Способна ли сегодня литература подняться в поисках возвышенного до высот философской рефлексии Бёрка, Канта, Шиллера, Гегеля, Кьеркегора? Исторический опыт негативной антропологии XX века (опыт Гулага, Освенцима, а также виртуальная антропология образа и поэтика разрушения современных кинематографа, ТВ, видео) и трудности его литературного выражения показывают, что возвышенное амбивалентно (его объекты двойственны). Восприятие Прекрасного, Добра, Порядка, Священного, равно как и переживание Боли, Страдания, Насилия, Унижения и Ужаса, спасают от распада и возвышают над невыносимостью Бытия, когда пережитый опыт становится идеальным этическим состоянием жизни. Способна ли сегодня литература выразить пережитый опыт (негативной антропологии) не как опыт случайный, но как метафизический и трансцендентный?

#### Библиография:

1. Адорно Т. В., *Эстетическая теория*, пер. с нем. А. В. Дранова, Москва: Республика, 2001, 527 с.
2. Аронсон О., Петровская Е., *Что остается после искусства*. Труды ИПСИ, Москва: Институт проблем современного искусства, 2015, т. II, 341 с.
3. Бёрк Э. *Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного*, пер. с англ. Е. С. Лагутина, Москва: Искусство, 1979, 236 с.
4. Гегель Г. В. Ф., *Лекции по эстетике. Книга первая*, [в:] Г. В. Ф. Гегель, *Сочинения*, пер. Б. Г. Столпнер, Москва 1938, т. XII, 471с.
5. Гегель Г. В. Ф. *Эстетика в 4-х томах*, пер. Б. Г. Столпнер, Москва: Искусство, 1969, т. 2, 326 с.
6. Eagleton T., *Holy Terror*, Oxford: Oxford University Press, 2005.
7. Кларк К., *Имперское возвышенное в советской культуре второй половины 1930-х г.*, «НЛО» 2009, № 95, с. 58-80.
8. Кржижановский С., *Собрание сочинений в 5 томах*, Санкт-Петербург 2001, т. 1, с. 479.
9. Подорога В., *Апология политического*, Москва: Изд. Дом Гос. ун-та – Высшей школы экономики, 2010, 288 с.
10. Подорога В., *Метафизика ландшафта. Коммуникативные стратегии в философской культуре XIX-XX веков*, Москва: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2013, 552 с.



11. Спокойный Л., *Эстетика Канта*, «Литературный критик» 1935, № 3, с. 17-37.
12. Шаламов В., *Собрание сочинений в 4-х томах*, Москва: Художественная литература, Вагриус, 1998.
13. Шаламов В. Т., *Новая книга: Воспоминания. Записные книжки. Переписка. Следственные дела*. Москва: ЭКСМО, 2004, 1066 с.
14. Шиллер Ф., *Собрание сочинений в 7 томах*, пер. под ред. Л. Е. Пинского, Москва: Художественная литература, 1957, т. 6, с. 492.
15. Целан П., *Стихотворения. Проза. Письма*, пер. с нем. О. Седаковой, Москва 2008.
16. Юргенсон Л., *Об одной хлебниковской реминисценции у Варлама Шаламова*, [online], [http:// www.shalamov.ru/research/281/](http://www.shalamov.ru/research/281/), [1.05.2017].

**HISTORICAL EXPERIENCE OF NEGATIVE ANTHROPOLOGY  
AND DESTINY OF THE SUBLIME IN 20TH  
AND 21ST CENTURY LITERATURE AND PHILOSOPHY**

**Summary**

The author traces the evolution of the Sublime idea and its introduction into European worldview as new esthetic and moral value, based on researches of Burke, Kant, Schiller, Hegel, and Kierkegaard. The author tries to answer the following questions: Why are the milestones shifted in art work evaluation? What is contemporary experience of the sublime and is it possible? How are new literary techniques contrary to traditional esthetic experience formed? Focusing toward negative anthropology experience (of Gulag and Oswiecim), using the example of prison camp prose the author demonstrates the ambivalence of the sublime (since its objects are dual). The apprehension of the Beautiful, of Good, of Order and of Sacrum, as well as experiences of Pain, Suffering, Violence, Humiliation and Horror, save from decay and elevate upon unbearableness of Existence, when by-gone experience becomes ideal ethical state of life. The author wonders if today literature is able to rise in quest of the sublime and touch the heights of philosophical reflection, and to express by-gone experience (of negative anthropology) not as accidental but as metaphysical and transcendental.

**Keywords:** Gulag historical experience, negative anthropology, imperial Sublime, esthetics of transcendental, space poetics, Russian prison camp prose



**Ирина Серeda**

*Белорусский государственный университет (Минск)*

**КОНЦЕПЦИЯ «МАССОВОГО ОБЩЕСТВА»  
В РУССКОЙ И БЕЛОРУССКОЙ РУССКОЯЗЫЧНОЙ  
ПРОЗЕ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX – НАЧАЛА XXI В.**

**KONCEPCJA „SPOŁECZEŃSTWA MASOWEGO”  
W PROZIE ROSYJSKIEJ I BIAŁORUSKIEJ PROZIE  
ROSYJSKOJĘZYCZNEJ KOŃCA XX – POCZĄTKU XXI WIEKU**

**Ключевые слова:** массовое общество, массовый человек, «сердинный» герой, «маленький человек», русская и русскоязычная проза

Современные русские и белорусские русскоязычные писатели проявляют интерес к проблеме возрастающего влияния тенденций «массового общества» на конкретного индивида и мир в целом. В своих текстах они с художественной позиции исследуют жизнь человека, подвергшегося воздействию со стороны все более «омасовляемого» социума, изучают актуальные общественные тенденции и индивидуальные трансформации, обусловленные социально-политическим переустройством русского мира под воздействием программ и стандартов общества потребления.

Массовизация – обратная сторона процесса демократизации в XX веке, а также один из результатов научно-технического прогресса, создающего похожие условия существования. Поглощенный процессом потребления разнообразных продуктов цивилизации, занимаясь удовлетворением потребностей базового уровня и забыв о своей духовности, человек XX века оказывается мировоззренчески дезориентированным и втянутым в бессознательное принятие доминирующих социальных стандартов в ущерб своей индивидуальности.

Одним из первых о процессе «омасовления» в европейской философии заговорил Фридрих Ницше на исходе XIX столетия, в период

становления массового производства и потребления, назвав представителей нового общества «стадными людьми».

В 20-е годы XX в. немецкий философ-экзистенциалист Мартин Хайдеггер зафиксировал появление типа «обезличенного человека», поглощенного вещным миром (не называя, однако, причин его возникновения), а также сформулировал одну из основополагающих философских категорий, характеризующих человеческое бытие, назвав ее «серединностью». Суть серединности (усредненности) философ обозначил в своей работе *Бытие и время* (1926):

Она экзистенциальная черта людей. (...) Эта серединность, намечая то, что можно и должно смочь, следит за всяким выбивающимся исключением. Всякое превосходство без шума подавляется. Все оригинальное тут же сглаживается как издавна известное. (...) Забота серединности обнажает опять же сущностную тенденцию присутствия, которую мы именуем уравниванием всех бытийных возможностей<sup>1</sup>.

Как видно из размышлений философа, стремление быть похожими друг на друга, уравниваться – это естественное природное желание и потребность человека.

Еще в 1880 г. в романе *Братья Карамазовы (Поэма о Великом инквизиторе)* русский писатель Фёдор Достоевский выдвинул идею о том, что человек страдает от свободы и не может быть в ней счастлив. Для обретения того, чего человек ищет (покоя, безмятежности, счастья), ему необходимо быть частью послушного «стада»<sup>2</sup>: он ищет «пред кем преклониться, кому вручить совесть и каким образом соединиться наконец всем в бесспорный общий и согласный муравейник, ибо потребность всемирного соединения есть третья и последнее мучение людей»<sup>3</sup>. Поставив в своих произведениях вопросы о свободе и несвободе личности, соотношения свободы выбора и вседозволенности, Ф. Достоевский, безусловно, повлиял на современников, а также в некоторой степени предопределил появление экзистенциализма.

Во многом благодаря размышлениям великих предшественников (в особенности философов-экзистенциалистов) оформилась концепция

<sup>1</sup> М. Хайдеггер, *Бытие и время*, Москва 1997, с. 127.

<sup>2</sup> Ф. Достоевский, *Братья Карамазовы*, Минск 1980, т. 1, с. 288.

<sup>3</sup> Там же, с. 293.

«массового общества» Хосе Ортеги-и-Гассета, аккумулировавшая знания о происходящих антропологических и социокультурных трансформациях. Именно в связи с появлением его труда *Восстание масс* (1929, 1930) в культурфилософский и научный оборот вводятся понятия «средний человек», «человек массы», «человек толпы». Закладывая основы учения о «массовом обществе», испанский философ разделяет социум на две группы: элиту и массу, меньшинство и большинство, которые не столько взаимодействуют на конструктивных началах, сколько противостоят друг другу в XX веке. Согласно Х. Ортеге-и-Гассету, «всякое общество – это динамическое единство двух факторов, меньшинств и массы», где «меньшинства – это личности или группы личностей особого, специального достоинства», а «масса – это средний, заурядный человек»<sup>4</sup>. Мыслителем также подчеркивается, что подобное деление общества – это «деление не на социальные классы, а на типы людей»<sup>5</sup>, то есть в основе существующей классификации – не место в социальной структуре (не социологический критерий), а сущностные философско-психологические характеристики личности. Исходя из этого, доминирующей по отношению к массовому человеку чертой оказывается серединность. И причина всеобщего человеческого усреднения, согласно концепции Х. Ортеги-и-Гассета, кроется в том, что «мы живем в эпоху всеобщей нивелировки», когда «происходит выравнивание богатств, прав, культуры, классов, полов»<sup>6</sup>. И человеку ничего не остается, как подчиниться общемировой тенденции и стать зеркалом эпохи.

Апогеем размышлений о процессе массовизации и нивелирования человеческой индивидуальности становится, на наш взгляд, концепция «одномерного человека», предложенная в одноименной книге Герберта Маркузе в 1964 г. Глубоко убежденный в том, что именно общественная система породила ущербное сознание однотипных современников, руководствующихся одинаковыми желаниями и не способных критически мыслить, автор выявляет рождение «особого типа легко манипулируемой личности, духовные запросы которой не простираются далее очерченного массовой культурой круга ценностей, идей, идеалов»<sup>7</sup> – раба собственных материальных потребностей.

<sup>4</sup> Х. Ортега-и-Гассет, *Восстание масс*, [online], [http://modernlib.ru/books/ortegaigasset\\_hose/vosstanie\\_mass/read\\_1/](http://modernlib.ru/books/ortegaigasset_hose/vosstanie_mass/read_1/), [16.04.2017].

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Р. Аль-Хуссаини, *Концептуализация социально-философских моделей человека в XX в.*,

Следует отметить, что идеи европейских мыслителей о процессе омассовления активно развивали ключевые фигуры русской культуры второй половины XX – начала XXI вв. Так, угрозу в демократизации увидел Иосиф Бродский, отметив стандартность, похожесть бытовых деталей и атрибутов комфортной жизни в разных странах независимо от национальных и культурных различий между людьми, и поднял вопрос о возможности стандартизации человека подобно вещам, которыми тот пользуется. Андрей Битов в романе *Пушкинский дом* (1964-1971; нов. ред. – 1978, 1990) в качестве основной причины исчезновения русской интеллигенции назвал процесс «омассовления» советского общества. Виктор Пелевин окрестил современность свободной эпохой «великого блуда», обозначив необходимость сохранения этических норм для дальнейшего полноценного развития мирового сообщества.

Интересным образом преломились концепции Х. Ортеги-и-Гассета и Г. Маркузе в романе Анатолия Кима *Белка* (1984), где автор предлагает своеобразную классификацию людей, разделяя их на «подлинных» и «плоских». Несмотря на присущую тексту сказочную направленность, человеческие образы вырисованы реалистично и убедительно. Согласно авторской концепции, «подлинные» люди – это «совершенные, разумные, способные на высокие поступки представители человечества, которым суждено высокое предназначение духовного объединения, слияния»<sup>8</sup>. Им свойственно доверие «и к другому», «и к самому себе, и к Господу Богу, создавшему этот мир», «они ведут себя словно бессмертные, хотя имели достаточно примеров того, что вполне смертны»<sup>9</sup>. «Подлинным» противостоят «плоские» люди, основополагающим свойством которых является, по мнению А. Кима, пустота души: они «безучастны и к боли, и к радости других»<sup>10</sup>. Ещё в 1970 году Жан Бодрийяр, подвергнув критике современный социум, утверждал, что «общество потребления» – это общество самообмана, где невозможны ни подлинные чувства, ни подлинная культура»<sup>11</sup>. Таким «плоским», «двухмерным, как иллюстрация

---

«Теория и практика общественного развития» 2011, № 4, с. 31.

<sup>8</sup> Г. Нефагина, *После рождения и смерти (мифологическое и экзистенциальное в романах А. Кима)*, [в:] Г. Нефагина, *Штрихи и пунктиры русской литературы XX века*, Минск 2008, с. 50.

<sup>9</sup> А. Ким, *Белка*, Москва 2001, с. 79.

<sup>10</sup> Г. Нефагина, *После рождения ...*, с. 50.

<sup>11</sup> *Новейший философский словарь. Постмодернизм*, гл. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов, Минск 2007, с. 816.

в журнале» (в отличие от трехмерных «подлинных»), человек оказывается в результате пребывания под каким-то вероятно очень тяжелым «прессом»<sup>12</sup>, с которым он без духовной силы справиться не в состоянии. Видимо, сказывается давление идеологии потребления и стандартов «массового общества».

Более подробно остановимся на том, как реализуется концепция «массового общества» в русской и русскоязычной белорусской прозе последней трети XX – начала XXI в., а именно в произведениях трех ведущих прозаиков – Владимира Маканина, Анатолия Королёва и Анатолия Андреева.

В произведениях представителей московской ветви русской «городской прозы» Владимира Маканина и Анатолия Королёва также находит художественный отклик социально-философская концепция «массового общества».

Увлеченность В. Маканина идеями философии экзистенциализма, и в частности М. Хайдеггера, давно замечена российскими и зарубежными исследователями<sup>13</sup>. А литературовед Байрон Линдсей<sup>14</sup>, предлагая свою художественно-философскую интерпретацию повестей *Голоса* (1982) и *Утрапа* (1987), базируется на представлении о том, что В. Маканин в экзистенциальных поисках следует традициям М. Хайдеггера.

Однако ключевую роль в формировании маканинской концепции «усреднения» сыграли идеи испанского философа, социолога и культуролога Х. Ортеги-и-Гассета, открытый диалог с которым обнаруживается в эссеистике В. Маканина начала 1990-х гг. (*Сюжет усреднения*, 1992 и *Квази*, 1993), представляющей собой авторские комментарии к собственным произведениям и способствующей уяснению авторской концепции «усреднения». В целом В. Маканин очень высоко оценивает вклад Х. Ортеги-и-Гассета в отстаивание интересов мыслящего меньшинства: «Бой за свободу личности от людской массы не может не впечатлять. Отвага Ортеги – отвага противостояния культуры

<sup>12</sup> А. Ким, *Белка...*, с. 26.

<sup>13</sup> Наталья Иванова, Владимир Агеносов, Андрей Немзер, Норман Шнейдман; Наумом Лейдерманом и Марком Липовецким разработана проблема формирования экзистенциального мифа В. Маканина.

<sup>14</sup> B. Lindsey, *The Arts of Listening and Digging: Myth, Memory, and Retrieval of Meaning in "Voices" and "The Loss"*, [в:] *Routes of Passage: Essays on the Fiction of Vladimir Makanin*. Ed. by B. Lindsey and T. Spektor, Bloomington, Indiana: Slavica Publishers, 2007, с. 63-80.

пришедшему на площадь многоликому рабу, то бишь людской массе, бескомпромиссна и благородна»<sup>15</sup>. Отсюда вытекает и признание о прямом наследовании им идей испанского мыслителя.

Таким образом, в русле движения европейской философской мысли исследует проблему омащовления писатель В. Маканин, прослеживая развитие «сюжета усреднения» в русском культурно-историческом пространстве. Концептуальным итогом размышлений становится своеобразная типология индивидов, предложенная прозаиком в эссе *Сюжет усреднения*. Согласно теории всеобщего «усреднения» В. Маканин выделяет три вида людей: срединный, интеллигент и убогий. При этом, по мнению прозаика, явное преимущество, ввиду современных социальных процессов, оказывается у первого:

Срединные подавляли. Обеими руками. Одной рукой давили интеллигентов, другой рукой – убогих людей, гоня прочь и иронию, и жалость. (Запрещая духу нищенствовать и в той, и в другой – в любой форме.) Интеллигенты и попрошайки на улицах – последние разновидности хоть как-то отличавшихся людей<sup>16</sup>.

Господство заурядности как тенденция прослеживается автором и в эссе *Квази (Почти религия)*, когда толпа возглашает: «Ваше время на исходе, господа сочинители и господа мыслители, – сумерки, ночь. А вот мы, массы, только начинаем. (Если надо, мы прихватим и ваши идеи.) И весь XX век – это наше утро...»<sup>17</sup>. Таким образом, в меньшинстве оказываются интеллигенты и убогие, что, однако, не полностью соотносится с классификацией индивидов, предложенной Х. Ортегой-и-Гассетом. Несмотря на указанные расхождения, маканинская классификация индивидуумов, предложенная в *Сюжете усреднения*, в полной мере соотносится с типологией персонажей, представленной в художественных текстах прозаика<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> В. Маканин, *Квази*, [в:] В. Маканин, *Кавказский пленный*, Москва 1997, с. 426.

<sup>16</sup> В. С. Маканин, *Сюжет усреднения*, [в:] В. Маканин, *Собрание сочинений*, Москва 2002, т. 3, с. 154.

<sup>17</sup> В. Маканин, *Квази...*, с. 428.

<sup>18</sup> На основе особенностей взаимоотношений человека и социума, включая воздействие на личность тенденций социально-экономической и культурной жизни, а также новой аксиологии, в прозе В. Маканина можно выделить три типа героев: «срединный», маргинальный и «подлинный», каждый из которых в свою очередь реализуется в нескольких модификациях.



Наиболее подробно разрабатывает В. Маканин тип «серединного» героя (Лев Аннинский), который становится доминирующим в его творчестве. Генетически данный тип восходит к традиционному литературному типу «маленького человека», который в произведениях XIX в. изображался с состраданием и сочувствием, а в настоящее время дается гораздо более критично, воспринимаясь, прежде всего, как массовый человек. Учитывая приверженность В. Маканина идеям Х. Ортеги-и-Гассета, «серединность» рассматривается нами именно как синоним «массовости». По мнению некоторых исследователей, писатель открывает своим творчеством «новую норму» – «стереотипизированного горожанина»<sup>19</sup>, и пишет «энциклопедию посредственности»<sup>20</sup>.

«Серединность» преобладающего у В. Маканина типа героя (в разных его модификациях) – один из синонимов «массовости», имеющий индивидуальное авторское наполнение. Это «человек посредственный, человек середины – нравственной, эмоциональной, интеллектуальной»<sup>21</sup>. Как правило, такой персонаж взаимодействует с социумом по модели конформизма (приспособленчества, или «функционирования»), занимает пассивную позицию, принимая существующий порядок вещей, и подчиняется обществу, добровольно теряя себя и усваивая социально приемлемый тип (шаблон) личности, расплывая свое «я» в мире подобных, превращаясь в неиндивидуализированную единицу общественной системы.

Главное качество такого персонажа – умение «изменяться, мимикрировать, подлаживаясь под меняющиеся законы жизни, и тем самым всегда оставаться в середине, быть как все, даже в тяжелые времена»<sup>22</sup>: его «я» как бы «разлито» в мире. И в результате «обкатывается, вырабатывается подобранный, находчивый, хладнокровный, крепкий человек. Никакого прекраснодушия»<sup>23</sup>. По сути В. Маканин зафиксировал, как «острая потребность в собственном самоопределении заглушается в современном человеке страстным желанием комфорта, ведущим к

<sup>19</sup> С. Ю. Мотыгин, *Прямая линия? Эволюция прозы В. С. Маканина*, Астрахань 2001, с. 35.

<sup>20</sup> М. Левина-Паркер, *Смерть героя: О последних произведениях В. Маканина*, «Вопросы литературы» 1995, № 5, с. 66.

<sup>21</sup> Там же, с. 64.

<sup>22</sup> Е. А. Кравченко, *Художественный мир В.С. Маканина: концепции и интерпретации*, Москва 2006, с. 75.

<sup>23</sup> Л. Аннинский, *Структура лабиринта: Владимир Маканин и литература «серединного человека»*, [в:] В. Маканин, *Избранное*, Москва 1987, с. 8.

идеологической, духовной несвободе, к растворенности в коллективе, массе»<sup>24</sup>.

Варианты эстетической реализации данного типа разнообразны. Это и «антилидер» Толик Куренков (*Антилидер*, 1980), который неудержимо бунтует против любого выбивающегося из компании индивида, не вынося его превосходства над собой, отчего и страдает физическим недугом, вызванным привычным желанием всеобщей уравниловки, «усредненности». По мнению исследователя Н. Ивановой, перед нами «повествование о феномене личности, испытывающей ненависть ко всему, что выделяется из ряда»<sup>25</sup>. Фигура Толи не является случайной, это тот тип маканинского современника, в котором господствует иррациональное, бессознательное стремление «усреднять». Финальные отчуждение и одиночество героя можно интерпретировать как возможность спасения от стремления усреднять, что могло бы приблизить его к маргинальным персонажам, однако все же не делает таковым ввиду прочно закрепившегося внутри него желания видеть всех равными, которое в итоге приводит персонажа к трагическому исходу.

Маканинский «человек свиты» Митя Родионцев (одноименный рассказ 1982 г.) также «человек без особых амбиций», «герой с четко обозначенным пределом возможностей»<sup>26</sup>. Это мелкий служащий, переживающий безмерную трагедию, потерю смысла всей жизни в тот момент, когда его отставляют от свиты директора, что воспринимается героем как потеря «места под солнцем», поскольку его нравственное рабство и прислуживание добровольны.

Из произведений постсоветского периода интересна в данном контексте повесть *Удавшийся рассказ о любви* (2000), где представлен образ «деградировавшего интеллигента», писателя Тартасова. В. Маканин изображает человека, в прошлом претендовавшего на интеллигентность, но со временем утратившего высокие морально-нравственные качества, таланты и дарования, умения и навыки, под влиянием приоритетов общества потребления сделавшего шаг (и не один) назад в своем

<sup>24</sup> С. Имхелова, *Проблема самоидентификации человека и ее осмысление в русской прозе второй половины XX века*, «Вестник Томского государственного педагогического университета» 2000, вып. 6, с. 53.

<sup>25</sup> Н. Иванова, *Случай Маканина*, [в:] В. Маканин, *Кавказский пленный...*, с. 9.

<sup>26</sup> Л. Вальбрит, *Шукин и Маканин*, [в:] «...Горький, мучительный талант»: *Материалы V Всероссийской юбилейной научной конференции*, отв. ред. О. Г. Левашова, Барнаул 2000, с. 261.

интеллектуальном, духовном, нравственном развитии. В. Маканин показывает, что поведение того, кто ранее считал себя писателем, в постсоветское время при отсутствии таланта может обернуться своей стыдной и жалкой стороной. И в нем, бывшем представителе высокодуховной сферы, «поселяются» продажность и интриганство. Герой находит свое место в обновленном социуме, а В. Маканин предлагает нам пример социальной мимикрии, которая в случае с Тартасовым оборачивается аморальностью и деградацией.

В реалистической прозе А. Королёва 1980-х<sup>27</sup> можно обнаружить множество переключек с произведениями В. Маканина с точки зрения проблемы взаимоотношений героя и «омассовляемого» социума. Как у В. Маканина, доминирующий герой произведений А. Королёва – обыватель, массовый, «серединный человек», образ которого также берет начало в традиционном для русской традиции литературном типе.

Классический образ «маленького человека» представлен в рассказе А. Королёва *Чеховский сюжет*. С первых строк становится очевидно, что инженер-технолог Чернышев – неудачник, который, однако, таковым себя не считает. Ситуация меняется после конфликта с начальником и приятелем Александром, в результате чего появляются в тексте самохарактеристики «я – ничтожество»<sup>28</sup>, «я – раб»<sup>29</sup>. А. Королёв следует чеховской традиции именно потому, что Антон Чехов не выражает сострадания к «маленькому человеку», но показывает действительную малость его души, утверждая, что в человеческих несчастьях виновата не только социальная система, но и сам человек. У А. Королёва, как и у В. Маканина, «маленький человек» трансформируется в массового, «серединного человека», который не «хороший» и не «плохой»: он может быть всяким; но «маленький» он также по собственной вине – таков его «потолок». Не случайно в рассказе А. Королёва звучит мысль о том, что высший смысл жизни героя в его внутреннем комфорте.

И «маленькость» (малость) из социальной характеристики переходит в характеристику внутреннего мира, истинной человеческой сущности (что констатировали и М. Хайдеггер, и Х. Ортега-и-Гассет): герой

---

<sup>27</sup> Книга *Ожог линзы* (1988), которая объединила под одной обложкой написанные в 1980-е гг. повесть *Ожог линзы*, роман *Вечная зелень*, рассказы *Французская борьба – искусство лжи*, *Чеховский сюжет* и др.

<sup>28</sup> А. Королёв, *Ожог линзы*, Москва 1988, с. 137.

<sup>29</sup> Там же, с. 143.

занимает более высокую позицию в социальной иерархии, теперь – среднюю, но малой остается душа, запросы, интеллектуальные и нравственные потребности. В связи с этим можно именовать такого персонажа «серединный / маленький» или «маленький / серединный» (в данном случае понятия эквивалентны).

В романе А. Королёва *Вечная зелень* концепция героя-обывателя, «серединного / маленького человека» рассматривается на примере сразу нескольких образов героев – Фаи Краснодаровой, Марины Копылковой, Жоры Струкова, Музы Гуровой и др., которые, однако, наделены общими чертами: лживость (включая самообман) и притворство (каждый носит маску и придумывает новую биографию, выдавая себя за другого), невключенность в бытие, плавание по течению жизни, неосознанность (воспринимаемая Фаей, например, как спасение от реальности трудной жизни: «все спасение в том, чтобы не сознавать себя вообще»<sup>30</sup>) и машинальность в проживании жизни, неприятие самих себя.

Так, пожарник Борис, а на самом деле – «кабинетный пожарник, канцелярская крыса», в лучших традициях русской классики называет себя ветошью, должностью, а не человеком, чем подчеркивается автоматизм существования и пустота героя. С образом Илюши Лырчикова связаны мотивы футлярности и пустой жизни: никак не может найти себя, живет «в оболочке» (его фотообитатель автор называет пеналом), наблюдая за миром из-за стекла или объектива фотокамеры (он фотограф; какая точная профессия-метафора!), он живой покойник (Марина «поцеловала его в лоб, как покойника»), который открывается живой жизни лишь в пограничной ситуации испуга (когда Марина устраивает в квартире погром и режет руку), однако так и остается «ничтожеством».

Присутствуют в романе и авторские рассуждения о «маленьком человеке», который все же отличается от обывателя, преимущественно с точки зрения самоидентификации, самооценивания: маленький «унижен и тяготится собственной участью», обыватель, «хотя и унижен, но предпочитает не знать об этом и уж совсем далек от того, чтобы тяготиться чем бы то ни было»<sup>31</sup>. Персонажи А. Королёва – это «фигуры», похожие с эпохой «как две капли воды»<sup>32</sup>, и уже только поэтому, иронизирует автор, не являющиеся маленькими (верно, не маленькими

<sup>30</sup> Там же, с. 244.

<sup>31</sup> Там же, с. 315.

<sup>32</sup> Там же, с. 315.

они оказываются, а серединными / маленькими). Данные размышления, как и весь роман, пропитан иронией, а автор в сатирическом ключе «раскрывает бездуховный мир современных конформистов-обывателей, растерявших в погоне за жизненными благами свои идеалы, свое человеческое достоинство»<sup>33</sup>, что в полной мере отражает воздействие процесса массовизации на индивида.

Таким образом, А. Королёв и В. Маканин предлагают в качестве доминирующей социальной тенденции концепцию героя-обывателя, «серединного / маленького», массового человека, при этом образы героев рассматриваются под философским углом, в авторских размышлениях звучат идеи предшественников-экзистенциалистов. Хоть А. Королёв и полемизирует с Ф. Достоевским в рассказе *Французская борьба – искусство лжи*, концептуально прозаик в созданных образах героев, как и его современник В. Маканин, все же подтверждает высказывание Ф. Достоевского о человеке как части «стада», прозвучавшее в романе *Братья Карамазовы*.

В современной русскоязычной литературе Беларуси, в прозе представителя «минской школы» Анатолия Андреева, также нашли отражение авторские размышления о «массовом обществе», однако в другом векторе. Если у В. Маканина и А. Королёва в центре массовый человек, то доминанта художественного мира А. Андреева – представитель элиты, воплощенный в типе «умного человека»<sup>34</sup>, или «нового лишнего человека», генетически восходящего к классическому литературному типу «лишнего человека».

В центре произведений «минского цикла»<sup>35</sup> А. Андреева – герой, обладающий незаурядным умом, способный самостоятельно мыслить и познавать окружающий мир посредством разума (где разум – это интеллект плюс душа), и привлекательность такого героя именно «в

<sup>33</sup> Там же, с. 368.

<sup>34</sup> И. С. Скоропанова, *Тип «умного человека» в произведениях А. Андреева*, [в:] *Русскоязычная литература Беларуси*, отв. ред. С. Я. Гончарова-Грабовская, Минск 2010, с. 39.

<sup>35</sup> Под «минским циклом» понимаются романы, повести, рассказы А. Андреева, созданные в период с 2001 по 2013 гг. Он включает в себя двенадцать романов (*Легкий мужской роман, Для кого восходит Солнце?, Халатов и Лилька, Мы все горим синим пламенем, Маргинал, Всего лишь зеркало..., Серединная территория, Игра в игру, Отчуждение, Гармония – мое второе имя, Девять, Авто, био, граф и Я*), книгу повестей *Вселенная не место для печали*, книгу рассказов *За буйки*.

масштабности его духовно-личностного наполнения»<sup>36</sup>. В его образе воплощена авторская философия элитаризма (Ольга Таланцева), реализуемая на уровне персонажа в идее персоноцентризма, предполагающей развитие по персоноцентрическому вектору, то есть движение от человека к личности. Фактически философские и художественные разработки прозаика, литературоведа и культуролога А. Андреева созвучны представлениям испанского мыслителя Х. Ортеги-и-Гассета, в концепции которого элита, «меньшинства – это личности (...) особого, специального достоинства»<sup>37</sup>. Согласно размышлениям прозаика, не всякий человек способен стать личностью, но тот, кто все-таки претендует на данное перевоплощение, автоматически оказывается втянутым в жёсткое и непримиримое противостояние «герой – социум» («элита – масса»).

Как и в концепции испанского мыслителя, у А. Андреева «умный человек» по уровню духовного развития оказывается на порядок выше других. Будучи интеллектуалом и знатоком человеческих пороков и слабостей, он противопоставляет коллективной морали и скептически, презрительно и с чувством превосходства относится к обывателям, что влечет за собой непонимание и зависть с их стороны, отверженность социумом и маргинальность положения. Такому герою противопоставлено у А. Андреева большинство, «масса», представители которой преимущественно «опарыши», духовное «быдло», «интеллектуальные овцы», питающиеся только «хлебом и зрелищами», страдающие «мозговой недостаточностью» или «раком головного мозга». «Да, я заметил, что культ наслаждений – обратная сторона буржуазного идола, на узком челе которого въедливым петитом выведена жирная татуировка: не думать. Потреблять – не думать – развлекаться. Хлеба и зрелищ. Этот девиз завоевал весь мир. Капитулировало все живое»<sup>38</sup> – рассуждает герой романа *Всего лишь зеркало* (2006). Уместным будет вспомнить мнение В. Маканина об уровне развития современников, прозвучавшее в повести *Лаз* (1991): «сейчас в ходу состояние индивидуума на уровне ощущений. Почти зоология»<sup>39</sup>. В противовес массе потребителей мыслящий герой

<sup>36</sup> О. Таланцева, *Философия элитаризма в прозе Анатолия Андреева*, Минск 2012, с. 7.

<sup>37</sup> Х. Ортега-и-Гассет, *Восстание масс...*

<sup>38</sup> А. Андреев, *Легкий мужской роман*, Минск 2006, с. 236.

<sup>39</sup> В. С. Маканин, *Ключарев-роман*, [в:] В. С. Маканин, *Линия судьбы и линия жизни*, Москва 2001, с. 256.

А. Андреева непрерывно и целенаправленно работает над собой, осуществляет «воспитание» своего разума, развитие своей личности, анализируя процесс жизнедеятельности, размышляя на философские и культурологические темы.

Большинство андреевских героев – представители творческой интеллигенции, воплотившие идею содержательной и разумно устроенной жизни («знать, думать, творить и быть свободным»), противоречащей стереотипизированному общественному подходу («тараканьим бегам»), люди, вышедшие за рамки стандартного и общепринятого – заплывшие «за буйки» («(...) Тут-то, за буйками, все по-настоящему и начинается...»<sup>40</sup>) – и в результате оказавшиеся непонятыми, невостребованными и одинокими, то есть в какой-то степени проигравшими. Например, заканчивает трагически художник Оскар Малахов (*Апельсины на асфальте*, 2006), отстаивающий право быть собой, свободно реализовываться в истинном творчестве и любить молодую девушку, будучи женатым. Писатель Ярослав Федорович (*Я*, 2011), выступающий за идею разумной жизни и необходимость ориентации в ней на духовные ценности, теряет сына, представителя «поколения, девизом которого стало “не бери в голову”»<sup>41</sup>, с горечью осознавая, что тот глуп. Однако некоторым героям прозаик все же дает шанс пойти против всех и получить желаемое. Так, влюбившийся в сестру жены и заплывший таким образом «за буйки» Константин (*За буйки*, 2008) оказывается отвергнутым родителями и дочерью, но взамен таки обретает счастье в любви.

Как видно, на протяжении длительного периода авторское внимание приковано к одной из наиболее актуальных социально-философских теорий XX в. – концепции «массового общества». При этом в прозе В. Маканина и реалистических произведениях А. Королёва вектор художественных поисков направлен в русло исследования представителя массы как доминирующего социально-мировоззренческого типа, а все выделяющиеся из массы оказываются в позиции меньшинства. У А. Андреева же доминантой выступает представитель мыслящей элиты, а противоположный ему тип выписан более обобщенно, но гораздо более критично и жёстко, нежели у русских писателей.

<sup>40</sup> А. Андреев, *За буйки*, Минск 2013, с. 31.

<sup>41</sup> Там же, с. 351.

**Библиография:**

1. Lindsey B., *The Arts of Listening and Digging: Myth, Memory, and Retrieval of Meaning in "Voices" and "The Loss"*, [в:] *Routes of Passage: Essays on the Fiction of Vladimir Makanin*. Ed. by B. Lindsey and T. Spektor, Bloomington, Indiana: Slavica Publishers, 2007, с. 63-80.
2. Аль-Хуссаини Р., *Концептуализация социально-философских моделей человека в XX в.*, «Теория и практика общественного развития» 2011, № 4, с. 29-33.
3. Андреев А., *За буйки*, Минск 2013.
4. Андреев А., *Легкий мужской роман*, Минск 2006.
5. Аннинский Л., *Структура лабиринта: Владимир Маканин и литература «срединного человека»*, [в:] В. Маканин, *Избранное*, Москва 1987, с. 3-18.
6. Вальбрит Л., *Шукишин и Маканин*, [в:] «...Горький, мучительный талант»: *Материалы V Всероссийской юбилейной научной конференции*, отв. ред. О. Г. Левашова, Барнаул 2000, с. 253-264.
7. Достоевский Ф., *Братья Карамазовы*, Минск 1980, т. 1.
8. Иванова Н., *Случай Маканина*, [в:] В. Маканин, *Кавказский пленный*, Москва 1997, с. 5-16.
9. Имixelова С., *Проблема самоидентификации человека и ее осмысление в русской прозе второй половины XX века*, «Вестник Томского государственного педагогического университета» 2000, вып. 6, с. 51-55.
10. Ким А., *Белка*, Москва 2001.
11. Королев А., *Ожог линзы*, Москва 1988.
12. Кравченкова Е., *Художественный мир В.С. Маканина: концепции и интерпретации*, Москва 2006.
13. Левина-Паркер М., *Смерть героя: О последних произведениях В. Маканина*, «Вопросы литературы» 1995, № 5, с. 63-78.
14. Маканин В., *Квази*, [в:] В. Маканин, *Кавказский пленный*, Москва 1997.
15. Маканин В. С., *Ключарев-роман*, [в:] В. С. Маканин, *Линия судьбы и линия жизни*, Москва 2001.
16. Маканин В. С., *Сюжет усреднения*, [в:] В. С. Маканин, *Собрание сочинений*, Москва 2002, т. 3.
17. Мотыгин С. Ю., *Прямая линия? Эволюция прозы В. С. Маканина*, Астрахань 2001.
18. Нефагина Г., *После рождения и смерти (мифологическое и экзистенциальное в романах А. Кима)*, [в:] Г. Нефагина *Штрихи и пунктиры русской литературы XX века*, Минск 2008.
19. *Новейший философский словарь. Постмодернизм*, гл. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов, Минск 2007.



20. Ортега-и-Гассет Х., *Восстание масс*, [online], [http://modernlib.ru/books/ortegaigasset\\_hose/vosstanie\\_mass/read\\_1/](http://modernlib.ru/books/ortegaigasset_hose/vosstanie_mass/read_1/), [16.04.2017].
21. Скоропанова И. С., *Тип «умного человека» в произведениях А. Андреева*, [в:] *Русскоязычная литература Беларуси*, отв. ред. С. Я. Гончарова-Грабовская, Минск 2010, с. 36-42.
22. Таланцева О., *Философия элитаризма в прозе Анатолия Андреева*, Минск 2012.
23. Хайдеггер М., *Бытие и время*, Москва 1997.

## THE CONCEPTION OF “MASS SOCIETY” IN RUSSIAN AND BELARUSIAN RUSSIAN-LANGUAGE PROSE OF THE LAST PART OF THE XX AND BEGINNING OF THE XXI CENTURY

### Summary

For a long period the author's attention is focused on one of the most relevant socio-philosophical theories of the XX century – the concept of “mass society”. The article examines the philosophical and literary origins of this concept and the peculiarities of its refraction in the Russian and Belarusian Russian-language literature in the last part of the XX and beginning of the XXI century. Philosophers and writers are particularly interested in the problem of the increasing influence of the “mass society” trends on a particular person and the world as a whole. Three leading writers – V. Makanin, A. Korolev and A. Andreev in their texts explore the life of a man who was influenced by the “mass society” philosophy, research modern social trends and individual transformations due to the socio-political restructuring of the Russian-speaking world under the influence of programs and standards of consumer society.

A. Korolev and V. Makanin propose as the dominant the concept of the hero-inhabitant, “medium / small”, mass man, considering it from a philosophical point of view – the ideas of existentialism; all characters who stand out from the mass find themselves in the position of a minority. The dominant of A. Andreev's artistic world is a representative of the elite, the “smart man” or “new superfluous man”, genetically ascending to the classical literary type of “superfluous man”; the opposite type of character is drawn more widely, but much more critically and rigidly in comparison to Russian writers.

**Keywords:** mass society, mass man, “middle” hero, “small person”, Russian and Russian-language literature



**Елена Лепишева**

*Белорусский государственный университет (Минск)*

**ХРОНОТОП В ПЬЕСАХ НЕРЕАЛИСТИЧЕСКИХ  
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI  
ВВ. (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Е. ПОПОВОЙ  
*ТОНУЩИЙ ДОМ* И М. АРБАТОВОЙ *СЕМИНАР У МОРЯ*)**

**CHRONOTOP W SZTUKACH WPISUJĄCYCH SIĘ  
W NIEREALISTYCZNE SYSTEMY ESTETYCZNE  
KOŃCA XX I POZĄTKU XXI WIEKU  
(NA MATERIALE UTWORÓW *TONAĄCY DOM* E. POPOWEJ  
ORAZ *SEMINARIUM NAD MORZEM* M. ARBATOWEJ)**

**Ключевые слова:** реализм, модернизм, постреализм, хронотоп, топос

Изменение мировоззренческих и эстетических координат в конце XX – начале XXI вв. обусловило актуализацию экзистенциальной модели «присутствия-в-мире», особенностями художественного видения которой стали *отказ от жизнеподобия*, использование «нетрадиционного языка мимесиса»<sup>1</sup>. Это повлекло за собой проникновение в художественную ткань *реалистических* произведений белорусских (*Тонущий дом* Елены Поповой, *Герда* Андрея Карелина, *Спасательные работы на берегу воображаемого моря* Константина Стешика, *Настоящие* Андрея Курейчика) и русских (*Семинар у моря* Марии Арбатовой, *Суси, или Триумф* Ольги Кучкиной, *Трагики и комедианты* Владимира Арро, ...*Sorry* Александра Галина, *Сказка о мертвой царевне* Николая Коляды) авторов элементов модернизма. На материале пьес их ведущих представителей Е. Поповой (*Тонущий дом*, 2006) и М. Арбатовой (*Семинар у моря*, 1989) мы

---

<sup>1</sup> Н. Рымарь, *Творческий потенциал мимесиса и немиметических форм в искусстве*, [в:] *Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: Миметическое / антимиметическое: материалы V науч.-практ. семинара, посвященного памяти Вадима Леванова 21-22 апреля 2012 года*, сост. и науч. ред. Т. В. Журчева, Самара 2013, с. 5.

попытаемся детально проследить преломление данной тенденции на уровне хронотопа.

Его особенностями являются отчетливая проекция *быта* и *социума* (воссозданных с помощью лейтмотивов *катастрофы*, *деформации*) на *бытие* (*миф о конце света*, архетипический мотив *смерти*); бинарные оппозиции *реальное / ирреальное*, *время / вечность*; антропоцентричные инварианты топоса *дома* – *разрушение (но не утрата) дома* (в пьесе Е. Поповой) / *бездомность* (в пьесе М. Арбатовой).

Сценической реализации данного хронотопа способствует условно-метафорическое изображение (экстремальные ситуации *потопа* (*Тонуций дом* Е. Поповой), *экологической катастрофы* (*Семинар у моря* М. Арбатовой), нарушение причинно-следственных связей, психологических мотивировок героев, близкое эстетическому коду драмы абсурда, реализующего свою «трагическую сторону» (выступает как «структурный принцип отражения вселенского хаоса, распада языка и отсутствия гармоничного образа человечества»<sup>2</sup>). Отсюда – нивелирование конкретно-исторического времени-пространства за счет дихотомии *реального / ирреального*, *временного / вечного*, определяющих ключевые бинарные оппозиции хронотопа. В результате моделируется условный мир, сочетающий социально-бытовую достоверность и фантастический вымысел.

Так, на уровнях *быта* и *социума* время-пространство идентично постсоветской действительности: в драме Е. Поповой *Тонуций дом* местом действия становится аварийный дом, повседневно-бытовое существование которого прекращается вследствие потопа; в пьесе М. Арбатовой *Семинар у моря* – коттедж на берегу моря, зараженного радиацией. Однако за социально-бытовыми перипетиями драматурги улавливают проблемы *бытия*, актуализирующие *миф о конце света*. Различие их авторских стратегий предопределено нетождественным соотношением указанных уровней хронотопа.

В пьесе Е. Поповой *Тонуций дом* они органично сочетаются, вследствие чего сохраняются два плана изображения: натуралистический и символический. Это позволяет отметить *многомерный принцип миромоделирования*, что обусловило *постреалистическую* стилевую ориентацию драматурга. Опираясь на работы Наума Лейдермана,

---

<sup>2</sup> П. Пави, *Словарь театра*, Москва 1991, с. 2.

Марка Липовецкого, под *постреализмом* мы понимаем особый тип художественного мышления, сочетающий элементы реализма, модернизма и постмодернизма, что предполагает использование «релятивной поэтики» (двойственного, относительного времени-пространства: *реального* и *мифологического*), притчевый характер произведения («реальное событие экстраполировано на модель жизненной философии человека»<sup>3</sup>).

*Реальное* время-пространство – «дом в микрорайоне на окраине Города»<sup>4</sup>, постепенно затопляемый водой, – является моделью постсоветского социума. Маркерами его неблагополучия становятся узнаваемые *детали*: равнодушие представителей власти к обычным людям (сбор подписей Помощником Депутата, встреча в лодке Депутата и жителей дома), криминальный передел собственности (противостояние Зигзага – Первого и Второго), детская беспризорность (внесценический локус – подвал на Пролетарской, где школьники нюхают клей). Эту же функцию выполняют *герои*, типичность судеб которых передана с помощью «пространственных» метафор: мать-одиночка Анна «всегда плыла по течению»<sup>5</sup> (пассивна), бывшая сотрудница собеса Полякова «не ту дверь открыла»<sup>6</sup> (утратила престижный социальный статус), противоречивость натуры Зигзага («от преступления до подвига один шаг»<sup>7</sup>) выражена как в самом имени, так и в сравнении с ветром («Я – ничей. Откуда я? Кто? Не знаю. Я – ветер», «Он – ветер, сынок»<sup>8</sup>).

Данное время-пространство проецируются на *мифологическое* (основанное на христианской мифологии), воссозданное на уровне *ситуации* (постепенное затопление дома, Города – миф о всемирном потопе), *сюжетной организации* (мизансцена разговора с Богом по мобильному телефону, концептуализация акта ловли рыбы), *речи персонажей* (рассуждения Хрумкина о «молодом мире», эпохе «богов воды, ветра, камня, рек, озер, деревьев», и «старом мире», где «трудно человеку без Бога»<sup>9</sup>).

<sup>3</sup> Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий, *Современная русская литература: 1950–1990-е годы*, Москва 2006, с. 588.

<sup>4</sup> Е. Попова, *Тонущий дом*, «Современная драматургия» 2007, № 1, с. 57.

<sup>5</sup> Там же, с. 59.

<sup>6</sup> Там же, с. 64.

<sup>7</sup> Там же, с. 72.

<sup>8</sup> Там же, с. 71, 72.

<sup>9</sup> Там же, с. 69.

Это дает возможность передать идейно-философскую позицию драматурга, базирующуюся на христианских ценностях: *любви, сострадании, смиренности, вере в чудо*. Концепт *любви* воплощают образы юных молодоженов, обретающие в финале сюрреалистические черты (как отмечено в ремарке, они «прыгают за борт и идут по воде, не погружаясь»<sup>10</sup>). Идею *сострадания* и *смирения* – образ бывшего учителя Хрумкина, совершающего поступки (дает приют нуждающимся) и мыслящего в русле христианского гуманизма: «Злобы много в мире», «Прав ты, Господи... Все, что ты сделал, – хорошо»<sup>11</sup>). Необходимость *веры в чудо* – лейтмотив *детства*, реализованный на уровнях *экспозиции, персонажей, «пространственных мотивов»*<sup>12</sup>.

Так, в *экспозиции* пьесы отмечено, что «полузатоплены *беседка* и *детская площадка*»<sup>13</sup>, тогда как двор уже залит водой, что свидетельствует об авторском восприятии детства как силы, противостоящей социальной отчужденности. В системе *персонажей* представлены *дети*: мальчик Петя (сын Анны), его одноклассники, запертые в подвале на Пролетарской. Среди «*пространственных мотивов*» доминирует *ловля рыбы*: на протяжении сценического действия Петя пытается поймать рыбу, что соотносится не только с христианской символикой (согласно *Библии*, апостол Петр – рыбак), но и с погоней за удачей, надеждой на лучшую жизнь. О возможности их достижения свидетельствует финальная мизансцена (мальчик поймал рыбу), возвращающая читателя / зрителя к художественной условности после приема «театр-в-театре» («Не взаправду! Это не вода. Без паники. Вас не зальет!»<sup>14</sup>).

Рассмотренные особенности хронотопа создают *оптимистичную атмосферу*, предопределившую авторское видение знакового топоса *дома*, что отразилось в названии пьесы: эпитет «*тонущий*» (действительное причастие настоящего времени) указывает на незавершенный процесс, потенциальную возможность перемен к лучшему. Следовательно, в художественном мире Е. Поповой сохраняются традиционные представления о *доме* как «своем»,

<sup>10</sup> Там же, с. 72.

<sup>11</sup> Там же, с. 64, 72.

<sup>12</sup> О. Ю. Багдасарян, *Поствампильская драматургия: поэтика атмосферы*: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Екатеринбург 2006, с. 160.

<sup>13</sup> Е. Попова, *Тонущий дом...*, с. 57.

<sup>14</sup> Там же, с. 72.

оберегающем пространстве, актуализируется антропоцентричный инвариант данного топоса – *разрушение (но не утрата)*.

Данная тенденция отчасти проявилась и в произведениях более молодых белорусских драматургов, органично сочетающих реалистическое и модернистское видение человека и мира: несмотря на разрушение основополагающих констант бытия, их герои обретают опору. Так, заключение художника Стаха и его возлюбленных в лабиринте, населенном инфернальными существами и ангелами, прекращается благодаря его прозрению перед смертью (*Лабиринт*, 1997 Николая Ореховского), обитание душевнобольного Папы Карло в сумасшедшем доме оканчивается перенесением в «иномир» после конца света (*Небо успеет*, 2011 А. Карелина).

В отличие от драмы Е. Поповой, в пьесе М. Арбатовой *Семинар у моря* превалирует *реальное* время-пространство. Социально-исторический контекст ее создания позволяет отметить аллюзию на взрыв Чернобыльской АЭС, приведший к экологической катастрофе. Отсюда – эстетический ориентир драматурга на систему *реализма*, обогащенного лишь отдельными элементами *модернизма*.

О реалистической доминанте свидетельствует место действия (коттедж на берегу моря), которое, хотя и отражает негативные явления позднесоветской действительности (сокрытие информации о последствиях взрыва, коррумпированность руководителей литературного семинара), не становится ее моделью (лишено символического наполнения). О модернистской интенции – дихотомия *реального / ирреального*: заражение морского берега радиацией приводит к деформации времени-пространства, выраженной с помощью *деталей* (герои подчеркивают, что «все сошли с ума», «эпидемия сумасшествия»<sup>15</sup>), «*пространственных мотивов*» (деструктивное поведение участников семинара: сумасшествие Соломиной, «дикий» танец Трубки, неконтролируемый страх: «Мне кажется, мы все отсюда живыми не выберемся», «Мне так страшно!»<sup>16</sup>). При этом лейтмотив *детства* не утверждает необходимость веры в чудо (как в пьесе Е. Поповой), а демонстрирует *тревогу за будущее* (сюжетная линия Тани Пятеркиной, вынужденной делать аборт вследствие заражения). Что касается уровня *бытия* (восходящего к *мифу о конце*

<sup>15</sup> М. Арбатова, *Семинар у моря*, [в:] М. Арбатова, *По дороге к себе*, Москва 1999, с. 480, 481.

<sup>16</sup> Там же, с. 444, 445.

света), то он проявляется в структуре хронотопа лишь через *ситуацию* (экологическая катастрофа). Драматург *отказывается от ее благополучного разрешения* (финальная реплика: «Последние дни мне все время не хватает воздуха»<sup>17</sup>), однако оставляет надежду на нравственно-духовное сопротивление героев, выраженное с помощью «пространственного мотива» *ухода* (участники покидают семинар, отказываются от самоутверждения).

Это свидетельствует о стремлении реализовать иной антропоцентричный инвариант топоса *дома* – *бездомность*, превалирующий в произведениях русских драматургов: В. Арно *Трагики и комедианты* (1990) (бутафорская дуэль оканчивается реальным выстрелом), А. Галина ...*Sorry* (1990) (место обитания героев – морг), Н. Коляды *Сказка о мертвой царевне* (1990) (Римма выбирает самоубийство, устав от жизни в вымороченном пространстве ветлечебницы), Ксении Драгунской *Русскими буквами* (1996) (тотальное разрушение «вотчины» Ночлегова) и др.

Итак, сравнительный анализ хронотопа в пьесах Е. Поповой *Тонуций дом* и М. Арбатовой *Семинар у моря* позволил выявить общие черты (проекция уровней *быта* и *социума* на уровень *бытия*, бинарные оппозиции *реальное / ирреальное*, *время / вечность*) и существенные отличия (антропоцентричные инварианты топоса *дома* – *разрушение (но не утрата) дома* (Е. Попова) / *бездомность* (в пьесе М. Арбатовой)) в белорусской и русской драматургии конца XX – начала XXI вв., сочетающей реалистические и модернистские принципы миромоделирования.

### Библиография:

1. Арбатова М., *Семинар у моря*, [в:] М. Арбатова, *По дороге к себе*, Москва 1999.
2. Багдасарян О. Ю., *Поствампилловская драматургия: поэтика атмосферы*: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Екатеринбург 2006.
3. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н., *Современная русская литература: 1950–1990-е годы*, Москва 2006.
4. Пави П., *Словарь театра*, Москва 1991.
5. Попова Е., *Тонуций дом*, «Современная драматургия» 2007, № 1.

<sup>17</sup> Там же, с. 482.



6. Рымарь Н., *Творческий потенциал мимесиса и немиметических форм в искусстве*, [в:] *Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: Миметическое / антимиметическое: материалы V науч.-практ. семинара, посвященного памяти Вадима Леванова 21-22 апреля 2012 года*, сост. и науч. ред. Т. В. Журчева, Самара 2013.

**THE CHRONOTOPE IN THE PLAYS OF UNREALISTIC ARTISTIC  
SYSTEMS IN THE END OF XX AND THE BEGINNING OF XXI CENTURIES  
(TAKING AS AN EXAMPLE PLAYS *THE SINKING HOUSE*  
BY E. POPOVA AND *SEMINAR AT THE SEA* BY M. ARBATOVA)**

**Summary**

The typological aspect of Russian and Belarusian dramatic art research in the end of XX and the beginning of XXI centuries remains actual and prior in modern literary criticism. The focus of the article is the chronotope in the plays, which is built at the junction of two aesthetic systems, *realism* and *modernism*. As the example we considered plays by Belarusian (*The sinking house* by E. Popova, *The Gerda* by A. Karelin, *Salvage works on the shore of an imaginary sea* by K. Steshik, *Real* by A. Kureychik) and Russian (*Seminar at the sea* by M. Arbatova, *Sushi, or the Triumph* O. Kuchkina, *Tragedians and comedians* by V. Arro, *...Sorry* by A. Galin) authors. Taking as an example E. Popova's (who is one of the leading Belarusian (Russian-speaking) writers) and M. Arbatova's (being the former representative of a "new wave" of Russian dramatic art) plays, we will try to single out the general and various in their plays, having paid attention to a problem of the time-space.

**Keywords:** realism, modernism, postrealism, chronotope, topos