

TOPOS DOMU W LITERATURACH  
WSCHODNIOŚLAWIAŃSKICH



# TOPOS DOMU W LITERATURACH WSCHODNIOŚLÓWIAŃSKICH

Studia pod redakcją  
Joanny Dziejic, Anny Alsztyniuk, Anny Sakowicz

Białystok 2017

Recenzenci tomu:

Prof. zw. dr hab. Jan Czykwin

Prof. zw. dr hab. Wanda Supa

Redakcja naukowa tomu:

Joanna Dziejic, Anna Alsztyniuk, Anna Sakowicz

Opracowanie graficzne:

Joanna Dziejic

Redakcja:

Joanna Dziejic

Korekta:

Zespół

Redakcja techniczna i skład:

Katarzyna Sakowska

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2017

Wydanie publikacji sfinansowano ze środków  
Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku

**ISBN 978-83-7431-534-0**

Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku

15-097 Białystok, ul. M. Skłodowskiej-Curie 14, tel. (85) 745 71 20

<http://wydawnictwo.uwb.edu.pl> e-mail: [ac-dw@uwb.edu.pl](mailto:ac-dw@uwb.edu.pl)

Druk i oprawa: Volumina.pl. Daniel Krzanowski

# Spis treści

## **Nel Bielniak**

Motyw domu i bezdomności w *Dziennikach* Iwana Bunina ..... 9

## **Ольга Гриневич**

Миф/топос дворянской усадьбы в творчестве И. А. Бунина  
и В. В. Набокова ..... 23

## **Марина Ветрова**

Топос дома в романе Бориса Зайцева *Дом в Пасси* ..... 31

## **Jadwiga Gracla**

Тęsknota za domem – kilka uwag o dramacie Arkadija Awierczenki  
*Bez klucza* ..... 51

## **Владимир Шадурский**

Город как родной дом в *Повести о смерти* Марка Алданова ..... 61

## **Irina Fedorczyk**

Кукольный дом в повести Людмилы Петрушевской  
*Маленькая девочка из «Метрополя»* ..... 71

## **Matylda Chrzęszcz**

Rzecz i przestrzeń domu w powieści Ludmiły Ulickiej  
*Zielony namiot* ..... 89

## **Александра Н. Ярко**

Оппозиция «дом/недом» в русской рок-поэзии ..... 101

## **Liliana Kalita**

Motyw domu i jego funkcje ideowo-artystyczne w filmie  
Jurija Bykowa *Dureń* ..... 111

**Анжэла Мельнікава**

Вобраз дому ў беларускай прозе 1910–1940-х гадоў ..... 121

**Галіна Тварановіч**

Родны дом як цэнтр нацыянальнага жыцця (паэзія „белавежцаў”) .... 133

**Вольга А. Ляшчынская**

Сімволіка фразеалагізмаў беларускай мовы з кампанентам *хата* ..... 149

**Anna Alsztyniuk**

Дом як мікракосмас: аповесць Янкі Брыля *У сям’і* ..... 163

**Natalia Rusiecka**

Пошук дому ў п’есе Мікалая Рудкоўскага *Вялікае перасяленне ўродаў* ..... 177

**Анна Саковіч**

Топас дому ў апавяданнях Сакрата Яновіча ..... 191

**Joanna Dziedzic**

*Надмагільныя партрэты* – literackie obrazy rodziców w poezji  
Jana Czykwina ..... 211

# Table of contents

## **Nel Bielniak**

The home theme and homelessness in *The Diaries* by Ivan Bunin ..... 9

## **Ольга Гриневич**

Manor myth/topos in the works of I. Bunin and V. Nabokov..... 23

## **Марина Ветрова**

The topos of house (home) in the novel of B. K. Zaytsev *The House in Passy* ..... 31

## **Jadwiga Gracla**

Longing for a house -- a few remarks about the drama Arkady Awierczenko *Without the key*..... 51

## **Владимир Шадурский**

The city as the native home in *A Story about death* of Mark Aldanov ..... 61

## **Irina Fedorczuk**

Doll house in the story of Ludmilla Petrushevskaya *Little Girl from Metropole (The Girl from the Metropol Hotel)* ..... 71

## **Matylda Chrzęszcz**

Object and house space in *The Big Green Tent* by Ludmila Ulitskaya ..... 89

## **Александра Н. Ярко**

The opposition „home/not home” in Russian rock poetry ..... 101

## **Liliana Kalita**

The motif of home and its ideological and artistic functions in Yuri Bykov's film *The Fool* ..... 111

<b>Анжэла Мельнікава</b>	
The image of the house in Byelorussian literature of 1910–1940-ies .....	121
<b>Галіна Тварановіч</b>	
Family home as the center of national life (poetry of „белавежцы”) .....	133
<b>Вольга А. Ляшчынская</b>	
Symbolism of Belarussian phraseological units with the component <i>хата</i> .....	149
<b>Anna Alsztyniuk</b>	
The house as a microcosm: the story of Yanka Bryl <i>In the Family</i> .....	163
<b>Natalia Rusiecka</b>	
Finding a home in Nikolai Rudkovsky’s drama <i>Great Migration freaks</i> .....	177
<b>Анна Саковіч</b>	
The topos of home in Sokrat Janowicz’s short stories .....	191
<b>Joanna Dziedzic</b>	
<i>Gravestone portraits</i> – literary picture of parents in poetry by Jan Czykwin .....	211



Nel Bielniak

Zielona Góra

## MOTYW DOMU I BEZDOMNOŚCI W *DZIENNIKACH* IWANA BUNINA

Wokół życia Iwana Bunina, zwłaszcza okresu emigracji, narosło wiele mitów zogniskowanych tak wokół jego perypetii osobistych, jak i rzekomych prób nawiązania przez niego współpracy z rządem radzieckim w celu powrotu do kraju. Jest to zapewne jeden z wielu czynników sprzyjających nieustającemu zainteresowaniu jego losami i rozwojem drogi twórczej nie tylko na uchodźstwie. Wskazują na to między innymi wznawiane lub ukazujące się po raz pierwszy mniej lub bardziej wiarygodne wspomnienia współczesnych mu, biografie, teksty krytycznoliterackie czy też produkcje kinematograficzne<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Nie sposób tu, co zrozumiałe, wyliczyć wszystkich pozycji, które ukazały się tak za życia rosyjskiego noblisty, jak i publikowane są do tej pory. Przywołamy tu kilka zaledwie, w przeważającej części najnowszych, przykładów ilustrujących jednakowoż różnorodność wydawniczą: A. Бабореко, *Бунин. Жизнеописание*, Москва 2009; Н. Берберова, *Курсив мой. Автобиография*, München 1972 (w przekładzie na język polski Eugenii Siemaszkiewicz książka ukazała się w 1998 roku nakładem warszawskiego wydawnictwa „Noir sur Blanc” pod tytułem *Podkreślenia moje. Autobiografia*); И. А. Бунин: *pro et contra. Личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей*. Антология, Санкт-Петербург 2001; *Бунин и Кузнецова. Искусство невозможного: Дневники, письма*, сост. О. Михайлов, Москва 2006; Г. Кузнецова, *Грасский дневник*, Вашингтон 1967; О. Михайлов, *Жизнь Бунина*, Москва 2001; В. Н. Муромцева-Бунина, *Жизнь Бунина. Беседы с памятью*, Москва 2007; И. Одоевцева, *На берегах Сены*, Санкт-Петербург 2009; М. Роцин, *Иван Бунин*, Москва 2000; А. Седых, *Далёкие, близкие. Литературные портреты*, New York 1962; J. Brzykcy, *Poezja emigracyjna Iwana Bunina (1920–1953)*, Toruń 2009; R. Lis, *W lodach Prowansji. Bunin na wygnaniu*, Warszawa 2015. Za swoiste uzupełnienie przytoczonych tu tytułów niech posłuży przygotowany przez Halinę Waszkielewicz

Nie będzie chyba przesadą konstatacja, iż za najlepsze świadectwo stanu ducha pisarza i egzemplifikację postrzegania przez niego otaczającego świata oraz zachodzących w nim zmian uznać można jego egodokumenty, a zwłaszcza dzienniki, mamy w nich bowiem do czynienia z „ja” piszącego. Nie należy jednak zapominać o pojawiających się w pracach buninologów wzmiankach o autobiograficznym charakterze niektórych utworów autora *Wsi*<sup>2</sup>, a także koncepcjach, że jego dzienniki mają nie tylko rangę dokumentu, lecz podlegają jednocześnie konwencjom panującym w literaturze pięknej<sup>3</sup>. Zdaniem Jeleny Miestiergazi, nie

---

spis 94 pozycji bibliograficznych polskich buninologów, który zamieszczony został w tomie *Иван Бунин и его время* (под ред. Х. Вашкелевич, Kraków 2001, s. 161-167). Natomiast spośród najnowszych ekranizacji prozy rosyjskiego noblisty wymienić można między innymi *Suchodoły* (*Суходол*) w reżyserii Aleksandry Strielianoj z 2011 roku oraz zrealizowany przez Nikitę Michałkowa w 2014 roku *Udar słoneczny* (*Солнечный удар*), nie należy także zapominać o nagradzanej na festiwalach filmowych produkcji Aleksieja Uczitiela *Dziennik jego żony* (*Дневник его жены*) z 2000 roku, ukazującej ostatnie lata życia Bunina. Dodajmy tylko, że Renata Lis poświęca w swojej książce cały rozdział pt. *List do Stalina* (s. 215-246) próbom zwabienia Bunina do Rosji oraz zawiązywania przeciwko niemu intryg. Autorka wspomina o wysyłanych do prozaika emisariuszach mających skłonić go do powrotu (w roku 1928 odwiedziła go m. in. Jekatierina Pieszkowa, a w 1946 – pisarz radziecki Konstantin Simonow), o działających w jego otoczeniu agentach (m. in. Michał Roszczyń), o wypuszczaniu kompromitujących go fałszywek, pisanych podrabianym nieudolnie jego charakterem pisma, o dyskredytowaniu autora *Wsi* z powodu wystąpienia z paryskiego Związku Rosyjskich Pisarzy i Dziennikarzy czy jednorazowej wizyty w ambasadzie radzieckiej, która stała się źródłem wielu oszczerstw. Plotkowano, robiła to szczególnie zawzięcie Nina Berberowa, która wspomina o tym m. in. w *Podkreśleniach moich*, że Bunin jeździł do ambasady wielokrotnie, by negocjować warunki powrotu. Później pojawiły się także pogłoski o tym, jakoby noblista potajemnie odbył podróż do Moskwy, a nawet, że miał związek ze śmiercią generała Piotra Krasnowa. W rezultacie Bunin, szkalowany przez znajomych, a także przez wpływowe amerykańskie i paryskie gazety, zerwał kontakty m. in. z Borisem Zajcewem i Marią Cetliną.

<sup>2</sup> Zob. m. in. A. Turczyński, *Winy smak antonówek*, „Twórczość” 1993, nr 7, s. 56; И. Крыцка, «Жизнь Арсеньева» Ивана Бунина на фоне русского автобиографического романа, [в:] *Иван Бунин и его время...*, s. 41-54.

<sup>3</sup> Zob. m. in. В. В. Федотова, *Фрагментарность в дневниковой прозе И. А. Бунина*, «Ученые записки Казанского государственного университета. Серия Гуманитарные науки» 2009, т. 151, кн. 3, s. 83-90, [online], <http://cyberleninka.ru/article/n/fragmentarnost-v-dnevnikovoy-proze-i-a-bunina>, [dostęp: 01.05.2016]; В. В. Федотова, *К вопросу о художественности в дневниковой прозе*

ulega bowiem wątpliwości, że „подлинное произведение искусства – создано ли оно посредством вымысла или принципиально иным способом, отвергающим вымысел и опирающимся на голос самого действительного факта, – обладает всеми признаками художественности. И в этом смысле деление на литературу fiction и non-fiction – не более чем условность... Для читателя оно не важно: он безошибочно способен оценить саму вещь по тому впечатлению, которое она произвела на него”<sup>4</sup>.

Twórczy potencjał dziennika jako gatunku o specyficznej dwoistej naturze szczególnie wyraźnie dał o sobie znać pod koniec XIX i na początku XX wieku, kiedy to nie bez powodu, jak odnotowuje Walentyna Fiedotowa, widziano w nim jednocześnie pierwiastek dokumentalny i artystyczny. Takie postrzeganie pozwalało wpisać go w ówczesny kontekst kulturowy z typowym dla niego rozdzieleniem, współistnieniem przeciwstawnych zjawisk, między innymi skrajnej umowności w literaturze i nagiej faktyczności<sup>5</sup>. Innym przejawem swoistej bipolarności epoki była dualistyczna koncepcja losu ludzkiego, wyraźnie zarysowana w twórczości autora *Pana z San Francisco*, w której elementy fatalistyczne łączą się z wątkami afirmatywnymi. W ujęciu Bunina skonfrontowany z wieczną i niezniszczalną potęgą wszechświata człowiek jawi się jako stworzenie wątłe i śmiertelne, całkowicie zależne od sił rządzących naturą. Jednocześnie jednak zespolenie z kosmosem pozwala na pokonanie słabości i strachu przed umieraniem oraz uzyskanie wewnętrznej harmonii<sup>6</sup>.

Zasygnalizowane tu biegunowe widzenie świata znalazło swój wyraz także w *Dziennikach* rosyjskiego noblisty z lat 1881–1953 (*Дневники 1881–1953 гг.*), których analiza daje możliwość zgłębienia życia intymnego autora, jego zainteresowań, a także jego sposobu widzenia rodziny,

---

И. А. Бунина, «Вестник Чувашского университета» 2010, № 1, [online], <http://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-hudozhestvennosti-dnevnikovoy-prozy-i-a-bunina>, [dostęp: 1.05.2016].

4 Е. Г. Местергази, *Литература нон-фикшн / non-fiction. Экспериментальная энциклопедия. Русская версия*, Москва 2007, s. 276. Сут. за: В. В. Федотова, *Фрагментарность...*, s. 85.

5 В. В. Федотова, *К вопросу о художественности...*, [online].

6 Zob. И. Квятковска, *Дуалистическая концепция человеческой жизни в поэзии Ивана Бунина 1892–1916 гг.*, [в:] *Иван Бунин и его время...*, s. 31-39.

społeczeństwa czy ojczyzny. Zarazem teksty te, których osią krystalizacyjną jest przebieg życia diarysty, odzwierciedlają obyczajowość i umysłowość czasów, w których przyszło żyć pamiętnikarzowi. Nie powinna zatem dziwić popularność różnych form intymistyki zarówno wśród pisarzy Srebrnego wieku, jak i przedstawicieli emigracji. Piśmiennictwo przestrzeni prywatnej z typową dla niego (niekiedy pozorną tylko) chaotycznością i fragmentarycznością nabiera bowiem szczególnego znaczenia zwłaszcza w warunkach kryzysu światopoglądowego, gdy rozpada się spójna i zdawać by się mogło niezachwiana wizja wszechświata i miejsca w niej jednostki, a człowiek traci orientację w niezrozumiałej dla niego rzeczywistości<sup>7</sup>. Wyrывkowo wymieńmy tu w porządku alfabetycznym nazwiska kilku zaledwie współczesnych Buninowi twórców, którzy wzbogacili swój warsztat twórczy o memuarystykę: Nina Berberowa, Osip Mandelsztam, Anatolij Marienhof, Irina Odojewcewa, Aleksiej Riemizow, Andriej Siedych, Nadieżda Teffi, Nikołaj Tielezow etc.

O znaczeniu dla autora *Antonówek* tej formy wypowiedzi świadczą może lektura dziennika braci Goncourtów oraz listów Gustave'a Flauberta, której Bunin oddawał się w latach 40., jak również emocjonalny stosunek do wczesnych notatek przepisywanych pod koniec życia z przypadkowych skrawków papieru. Na przykład pod datą 8 marca 1941 roku możemy przeczytać: „Переписывал кое-что с истлевших, чудом уцелевших клочков моих записей конца 1885, начала 1886 и конца 1887 гг. и с болью сердца, поцеловав, порвал и сжег их. Продолжал вспоминать и записывать дни и годы своей жизни”<sup>8</sup>. Za najistotniejsze należy jednak uznać słowa zapisane przez niego w diariuszu 23 lutego 1916 roku: „Еще о том, что дневник – одна из самых прекрасных литературных форм. Думаю, что в недалеком будущем эта форма вытеснит все прочее” [288].

Dla Bunina, przelewającego na karty utworów bezpośrednio doświadczenie życia i rzeczywistości oraz utrwalającego schyłkowość „epoki zmierzającej ku swemu upadkowi, ku samozagładzie”, by użyć

<sup>7</sup> В. В. Федотова, *Фрагментарность...*, s. 83.

<sup>8</sup> И. А. Бунин, *Воспоминания. Дневник 1917–1918 гг. Дневники 1881–1953 гг.*, [в:] idem, *Полное собрание сочинений в XIII томах*, т. 9, Москва 2006, s. 357. Dalej cytaty pochodzące z tego wydania oznaczać będziemy zaznaczeniem strony w tekście zasadniczym.

określenia Andrzeja Turczyńskiego<sup>9</sup>, zarówno we wczesnej, jak i późnej twórczości niezwykle istotna była szeroko pojęta kwestia domu, lub inaczej rzecz ujmując, tego kawałka świata, który go ukonstytuował i którego obraz zabrał ze sobą w 1920 roku, gdy na zawsze porzucił Rosję. Później zaś rekonstruował go sięgając do pokładów pamięci między innymi w *Życiu Arsieniewa* (*Жизнь Арсеньева*, 1927–1932) i opowiadaniach miłosnych z cyklu *Ciemne aleje* (*Темные аллеи*, 1943–1952). Dla przykładu, w swej godnej nagrody Nobla nostalgicznej opowieści o przeszłości sięga Bunin po mit arkadyjski, by w centrum idyllicznej przestrzeni dzieciństwa usytuować dom, będący synonimem raj, kolebką i ostoją ojczystej kultury, cichą przystanią na łonie natury, z dala od zgiełku cywilizacji. Z czasem jednak ów wyidealizowany model świata ze szlacheckimi dworakami ulegnie unicestwieniu<sup>10</sup>.

Jest więc motyw domu zarówno istotnym elementem tkanki fabularnej utworów Bunina, jak i poświęca mu pisarz sporo miejsca w swoich dziennikach charakteryzujących się lapidarnym, protokolarnym niemal stylem. Z tych skondensowanych, fragmentarycznych wypowiedzi wyłania się nam heterogeniczny obraz domu, który rozpatrywać będziemy przez pryzmat rozchodzących się koncentrycznych kręgów, obejmujących coraz to nowe znaczenia. Buninowski dom przyjmuje bowiem wiele postaci, nierzadko antytetycznych. Jest budynkiem, gniazdem rodzinnym, krewnymi i przyjaciółmi, ziemią ojczystą czy też wszechświatem. Łączy się ponadto z takimi pojęciami jak bezpieczeństwo i trwałość, ale też bezdomność, samotność oraz wykorzenienie tak przestrzenne, jak i egzystencjalne.

Sam pisarz prowadził nomadyczny tryb życia przemieszczając się nieustannie między rodzinnymi majątkami, domami braci, a Petersburgiem, Moskwą czy Odessą lub wyjeżdżając za granicę. Niemniej za owo centrum pierwszego kręgu uznać należy Jelecczynę – tam bowiem spędził dzieciństwo i lata młodości, a po wyjeździe do Francji – Butyrki, Głotowo, Oziorki czy Ogniowka nieraz będą ożywać w jego pamięci wraz z całym bogactwem doznań sensualnych, podobnie jak w słynnych *Antonówkach* (*Антоновские яблоки*, 1900). Wyjaśnienie takiego doświadczenia świata odnajdujemy w notce z 9/22 stycznia 1922 roku, w której Bunin ustosunkowuje się do słów Lwa Tołstoja:

<sup>9</sup> A. Turczyński, *Winy smak...*, s. 60.

<sup>10</sup> И. Крыцка, «Жизнь Арсеньева»..., s. 51.

„«Я как-то физически чувствую людей» (Толстой). Я всё физически чувствую. Я настоящего художественного естества. Я всегда мир воспринимал через запахи, краски, свет, ветер, вино, еду – как остро, Боже мой, до чего остро больно!» [303].

W pochodzących z grudnia 1885 roku zapiskach nastoletni diarysta zarejestrował radość i zniecierpliwienie towarzyszące mu podczas powrotu ze szkoły na Święta Bożego Narodzenia. Dom jawi mu się jako oaza spokoju i stabilności, źródło pozytywnych emocji. Dostrzega on wprawdzie zmiany zachodzące w majątku, mają one jednak związek z naturalnym rytmem przyrody: jesienny pejzaż zastępują zimowe widoki. Całkiem inny charakter mają spostrzeżenia zanotowane przez Bunina w maju i czerwcu 1912 roku. Spojrzenie na małą ojczyznę z perspektywy niemal trzech dekad nacechowane jest krytycyzmem, brak w nim bowiem dziecięcego idealizmu. Stąd też mnogość refleksji natury filozoficznej, rozważań o charakterze narodowym i mentalności rosyjskiego chłopca. Zaobserwowane podczas spacerów po wsi scenki obyczajowe nie napawają diarysty optymizmem, jako że wyłania się z nich portret zbiorowy chłopca żyjącego w nędzy i brudzie, okrutnego, zapijaczonego, obojętnego na wszystko. Co więcej, już pierwsze wrażenia zapisane przez niego 19 maja po przyjeździe do rodzinnego majątku znacznie odbiegają od sielskich obrazków. Wynurza się z nich bowiem obraz prowincji już nie arkadyjskiej, lecz zaniedbanej i zaściankowej:

Орел поразили убожеством, заброшенностью. Везде засохшая грязь, теплый ветер несет ужасную пыль. Конка – нечто совершенно восточное. Скудная жара.

От Орла – новизна знакомых впечатлений, поля, деревни, все родное, какое-то особенное, орловское; мужики с замученными скукой лицами. Откуда эта мука скуки, недовольства всем? На всем земном шаре нигде нет этого [269-270].

Po wyjeździe z kraju bliskie sercu Bunina widoki, zapachy i dźwięki wciąż ożywają w jego pamięci niekiedy, jak odnotowuje 30 kwietnia 1940 roku, same z siebie, innym zaś razem pod wpływem odgłosu dzwonów kościelnych, ptasich treli, śpiewu dziewcząt, ryku krowy, aromatu kwiatów czy kształtu obłoków. Mimo to w owym czasie pisarz nie lubił swoich wspomnień, rozpamiętywał bowiem dawne życie i stracone nadzieje, a wszystko to, co kiedyś go radowało, teraz stało się źródłem cierpienia. Wypowiedzi w takim tonie pojawiają się między innymi w zapi-

skach z 1 kwietnia 1942 roku oraz 7 października 1944 roku. Nękające go w latach 40. stany przygnębienia i beznadziei związane były zarówno z zawieruchą wojenną, której rezultatem były głód, chłód i choroby, jak i widmem kolejnej emigracji, która naruszyłaby i tak już kruche poczucie stabilizacji. Dodajmy tylko, że wielu jego znajomych i przyjaciół, między innymi Mark Ałdanow i Michaił Cetlin, wyjechało wówczas do Stanów Zjednoczonych, usilnie namawiając przedtem prozaika do opuszczenia Francji. On jednak, mimo iż niekiedy żałował swojej decyzji o pozostaniu w nowej, czy może lepiej użyć określenia tymczasowej, ojczyźnie, z którą nie potrafił się utożsamiać<sup>11</sup>, starał się stwarzać pozory stałości i dawnego ziemiańskiego dobrobytu. Dlatego też 20 lipca 1944 roku w dzienniku pojawia się następująca wzmianka: Уже 5 лет живу в какой-то английск. вилле! Привык как к своему дому [408]”, a ponad dwie dekady wcześniej w dniu pięćdziesiątych drugich urodzin bodźce zmysłowe po raz kolejny otwierają przed diarystą drzwi do przeszłości. Spacer w parku, szelest opadłych żółto-czerwonych liści pod nogami, a zwłaszcza świergot szczygłów wywołują w pamięci obraz Głotowa, a Bunin kończy notkę z dnia 10/23 października 1922 roku zdaniem o melancholijnym zabarwieniu: „В спальне моей тоже прелестно и по-нашему, по-помещичьи” [310].

Niemniej jednak we Francji Bunin nie prowadzi ustabilizowanego trybu życia, często zmienia miejsce zamieszkania, stąd też mamy w *Dziennikach* do czynienia z motywem bezdomności tak w wymiarze dosłownym, fizycznym, jak i urasta on do rangi wykorzenia egzystencjalnego, nierzadko łączy się także z jakże istotnym w twórczości rosyjskiego noblisty wątkiem przemijania. O tułactwie, braku zakotwi-

<sup>11</sup> Na nieumiejętność zaadaptowania się przez Bunina w obcej ziemi zwracają uwagę Krzysztof Cieślík i Renata Lis. Przez trzydzieści lat pobytu we Francji pisarz nie tylko nie odmalowywał tego kraju w swoich utworach, co więcej, nie nauczył się dobrze języka francuskiego, a także nie przyjaźnił się z autochtonami. Zdaniem Lis, nie miał do Francji „serca ani klucza, nie rozumiał tych ludzi, nie wiedział i nie próbował się dowiedzieć, czym żyją i jak się kochają. Swoją walkę o przetrwanie toczył samotnie na marginesie francuskiej egzystencji. Nie chroniły go żadne francuskie instytucje i nie miał prawa podjąć we Francji pracy etatowej, nawet gdyby chciał. Istniał tam tak, jak istnieje ktoś, kto życie zostawił w innym miejscu globu (s. 29)”. Zob. K. Цеслик, *Россия издали. Бунинское ощущение родины в двадцатые и тридцатые годы*, [в:] *Иван Бунин и его время...*, s. 11; R. Lis, *W lodach Prowansji...*, s. 19, 29.

czenia, marzeniach o własnym przytulnym kącie oraz nietrwałości istnienia możemy przeczytać w notatkach z lat 1920. 9 września 1924 roku autor *Suchodołów* zapisuje: „Ах, если бы перестать странствовать с квартиры на квартиру! Когда всю жизнь ведешь так, как я, особенно чувствуешь эту жизнь, это земн[oe] существование как временное пребывание на какой-то узловой станции!” [313], natomiast 30 listopada 1929 roku niejako uzupełnia powyższą myśl: „Если бы теплая, большая комната, с топящейся голландской печкой! Даже и этого никогда не будет. И уже прошла жизнь” [314]. Wypowiedzi w podobnym tonie odnajdujemy także we wzmiankach z lat 1940. Tak oto 9 marca 1941 roku rosyjski noblista zapisuje słowa, w których zawarte zostały najważniejsze kwestie, nurtujące go na przestrzeni kilku dekad:

Три раза в жизни был я тяжело болен по 2, по 3 года подряд, душевно. Умственно и нервно. В молодые годы оттого так плохо и писал. А нищета, а бесприютность почти всю жизнь! А несчастные жизни отца, матери, сестры! Вообще, чего только я не пережил! Революция, война, опять революция, опять война – и все с неслыханными зверствами, несказанными низостями, чудовищной ложью и т. д.! И вот старость – и опять нищета и страшное одиночество – и что впереди! [358].

Z oczywistych względów domu nie sposób oddzielić od rodziny, nie należy jednak zapominać, że antropokosmiczna symbolika domu ma źródłosłów biblijny. Mianem „dom” (gr. *oikos*, *oikia*; hebr. *bayt*) zarówno w Piśmie Świętym, jak i w większości języków określa się tak materialną budowlę, jak i rodzinę. Dla przykładu w języku hebrajskim paralela ta zasadza się na tym, że ten sam rdzeń „bana” wyraża ideę wznoszenia domu i zakładania rodziny. Ponadto na związek domu z życiem człowieka i człowiekiem wskazują niektóre etymologie już w samej nazwie: chałupa – koliba (chata, namiot, altana) – kolebka. Jest więc dom swego rodzaju symbolem i skrótem losu ludzkiego<sup>12</sup>. Nie może zatem dziwić, że wszystkim powrotem Bunina do siedziby rodowej czy to rzeczywistym, czy retrospektywnym towarzyszą, lakoniczne zazwyczaj, zapiski

<sup>12</sup> D. Benedyktowicz, Z. Benedyktowicz, *Symbolika domu w tradycji ludowej (cz. II)*, Polska Sztuka Ludowa, Konteksty, nr 4, 1990, s. 4, 9, [online], [http://cyfrowaetnografia.pl/Content/2127/Strony%20od%20PSL\\_XLIV\\_nr4-2\\_Benedyktowicz.pdf](http://cyfrowaetnografia.pl/Content/2127/Strony%20od%20PSL_XLIV_nr4-2_Benedyktowicz.pdf), [dostęp: 16.05.2016].



dotyczące osób bliskich, zwłaszcza starszego brata Julija, który był jego mentorem. Jednakże podczas pobytu w majątku nie zapomina pisarz także o minionych generacjach. Dzieje się tak, konstatuje Krzysztof Cieślak, ponieważ Bunin postrzega człowieka jako ogniwo w łańcuchu pokoleń, a pamięć genetyczna, której jest nosicielem świadomie bądź nie, determinuje jego czyny w stopniu nie mniejszym niż współczesność. Przeszłość spaja przeto wspólnotę<sup>13</sup>. Dlatego też 20 czerwca 1911 roku diarysta odnotowuje: „Вчера ездили кататься на Знаменское. (...) А на кладбище возле Знаменской церкви – наши: дед, бабка, дядя Иван Александрович, на которого я, по словам матери, будто бы разительно похож” [265].

Na wygnaniu bliscy, mimo iż niektórzy z nich już odeszli z tego świata, często nawiedzają go zarówno we wspomnieniach, jak i snach. Traktuje o tym między innymi notka z 1/14 lipca 1924 roku: „Очень, оч. часто, из года в год, вижу во сне мать, отца, теперь Юлия. И всегда живыми – и никогда ни малейш[его] удивления!” [313] Wypada w tym miejscu podkreślić, że kategoria Pamięci (bo też pisywał to słowo z dużej litery) odgrywała w twórczości Bunina niezwykle istotną rolę, widział w niej bowiem namiastkę nieśmiertelności. Natomiast spokrewniona z pamięcią i od niej zależna natura snu zakłóca przebiegi czasowe, przydaje temu, co minęło, atrybuty teraźniejszości<sup>14</sup>. Stąd też przekonanie diarysty, że pamięć ma moc wskrzeszania tak umarłych, jak i przeszłości:

22. IX. 42. Мой отец, моя мать, братья, Маша пока в некотором роде существуют – в моей памяти. Когда умру, им полный конец. Все живее становится для меня мое прошлое. Вот вспомнил Птб. времени моего пребывания там в декабре 1896 г., Ольхину и т. д. – Боже, как все вижу, чувствую! [393]

Jednocześnie jednak niemożność zobaczenia krewnych i ojcowizny sprawia, że już w pierwszych latach po opuszczeniu Rosji prozaik zaczyna nękać poczucie osamotnienia, schyłku życia i bezcelowości podejmowania jakichkolwiek działań. Po co tworzyć, zastanawia się w nocce

<sup>13</sup> K. Cieślak, *Kategoria pamięci w emigracyjnej twórczości Iwana Bunina*, „Studia Rossica VII”, *W kraju i na obczyźnie*, pod red. W. Skrudny, Warszawa 1999, s. 43; K. Цеслик, *Россия издали...*, s. 14.

<sup>14</sup> K. Cieślak, *Kategoria pamięci...*, s. 42, 46.

z 10/23 stycznia 1922 roku, jeśli Julij, ukochany brat, który znał każdy napisany przez niego wers, teraz nie będzie mógł tego przeczytać? Z czasem ten stan ducha nasila się, coraz częściej docierają do niego bowiem wieści o śmierci bliskich lub przedstawicieli jego pokolenia tak w Rosji, jak i na emigracji. W latach 1920–1945 dowiaduje się o odejściu Julija, bratowej (Nastasji, żony Jewgenija), Leonida Andriejewa, Jewgienija Kiedrina, Nikołaja Kulmana, Wadima Rudniewa, Dmitrija Mierieżkowskiego, Konstantina Balmonta, Siergieja Rachmaninowa, Piotra Niłusa, Pawła Milukowa, Jeleny Aleksandrowy von Rosen-Meyer (wnuczki Aleksandra Puszkina), Aleksieja Tołstoja i wielu, wielu innych. Bunin nie może się z tym pogodzić, oznacza to bowiem nie tylko koniec dawnego, przedrewolucyjnego świata, ale też kres mozolnie budowanego na obcej ziemi substytutu swojskości. Oto co zapisuje 8/21 czerwca 1921 roku po powrocie z nabożeństwa żałobnego odprawianego w intencji córki Nikołaja Czajkowskiego:

Страшна жизнь!

Сон, дикий сон! Давно ли все это было – сила, богатство, полнота жизни – все это было наше, наш дом, Россия!

Полтава, городской сад. Екатер[инослав], Севастополь, залив, Графская пристань, блестящие морск. офицеры и матросы, длинная шлюпка в десять гребцов... Сибирь, Москва, меха, драгоценности, сиб[ирский] экспресс, монастыри, соборы, Астрахань, Баку [...] И всему конец! И все это было ведь и *моя* жизнь! И вот ничего, и даже посл. родных никогда не увидишь! А собственно я и не заметил как следует, как погибла моя жизнь... Впрочем, в этом-то и милость Божия... [299]

Tak więc domem jest także dawna Rosja, której, z czego dobrze zdaje sobie sprawę, nigdy nie zobaczy. Niekiedy pojawiają się wprawdzie w dziennikach adnotacje, że chciałby wrócić w rodzinne strony. Niemniej prozaik nie ma złudzeń, wie przecież, że tamtej Rosji, za którą tak bardzo tęskni, „już nie ma, nie ma tamtej Moskwy, Woroneża i Jelca, nie ma tatarskiej egzotyki Krymu i starej kochanej Odessy, nie ma więc także domu, którym dla niego – nomady bez własnego lokum – zawsze była tylko ona”<sup>15</sup>. Dlatego nostalgicznym myślom o powrocie towarzyszą

<sup>15</sup> R. Lis, *W lodach Prowansji...*, s. 245-246.

такі слова: „Могила всего прошлого!” [304] czy „кладбище всего, чем жил когда-то” [405].

Wobec nowej Rosji prezentuje Bunin w dziennikach niezmiennie nieprzejednaną postawę. Co prawda w czasie II wojny światowej przejmuje się losem rodaków i ziemi ojczystej, a także z uwagą śledzi przebieg działań wojennych, jednakże jego stosunek do władzy radzieckiej i nowego ustroju nie ulega zmianie. 16 maja 1941 roku w sztambuchu pojawia się ironiczno-gorzki zapisek: „Зуров слушает русское радио. Слушал начало я. Какой-то «народный певец» живет в каком-то «чудном уголке» и поет: «Слово Сталина в народе золотой течет струей...» Ехать в такую подлую, изолгавшуюся страну!” [362], a kilka miesięcy później (30 grudnia 1941) kolejny: „Хотят, чтобы я любил Россию, столица которой – Ленинград, Нижний – Горький, Тверь – Калинин – по имени ничтожеств, типа метранпажа захолустой типографии! Балаган” [382].

Antropologiczna symbolika domu będącego sceną, na której toczy się życie ludzkie od narodzin do śmierci, splata się nierzadko z wątkami kosmo-teologicznymi. Dom jest zatem także obrazem kosmosu (domu-kosmosu, domu-mieszkania Boga, domu-świata, domu-ogrodu, domu-pola itd.)<sup>16</sup>. Ontologiczny problem życia i śmierci człowieka, postrzeganego jako część uniwersum, będący stałym motywem twórczości autora *Wsi*, znajduje w sposób naturalny odzwierciedlenie także w Buninowskim raptularzu. Co rusz, tak we wczesnym, jak i późnym okresie, natykamy się w nim bowiem na refleksyjne rozważania o kruchości i ulotności ludzkiego życia, o ułomności podatnej na niedomagania i szybko opadającej z sił jednostki, nad którą ciąży widmo śmierci. W jednej z wielu notatek o przemijaniu, datowanej na 18 grudnia 1943 roku, możemy przeczytać następujące słowa:

Все думаю о краткости и ужасах жизни.

Слушал радио – прованс. музыка и пение – девушки – и опять: как скоро пройдет их молодость, начнется увядание, болезни, потом старость, смерть... До чего несчастны люди! И никто еще до сих пор не написал этого как следует! [403]

<sup>16</sup> D. Benedyktowicz, Z. Benedyktowicz, *Symbolika domu...*, s. 4.

Antropokosmiczne pojmowanie świata sprawia, że motywy wani-tatywne powiązane są nierzadko u Bunina z opisami przyrody, która w przeciwieństwie do krótkiej bytności jednostki ludzkiej na ziemi, jest wieczna. Co istotne, natura we wszystkich najdrobniejszych nawet przejawach i niuansach fascynuje diarystę, stąd niezliczona ilość szkiców pejzażowych oraz przekonanie o odwiecznym kołowaniu stawania się i przemijania różnych form bytu. To z kolei wnosi w ludzkie życie spokój i harmonię oraz uwalnia od strachu przed unicestwieniem. Takie refleksje pojawiają się między innymi w adnotacji poczynionej w Grasse pod koniec września 1923 roku:

Раннее осеннее альпийское утро, и звонят, зовут к обеду в соседнем горном городке. Горная тишина и свежесть и этот певучий средневековый звон – все то же, что и тысячу, пятьсот лет тому назад, в дни рыцарей, пап, королей, монахов. И меня не было в те дни. Хотя вся моя душа полна очарованием их древней жизни и чувством, что это часть и моей собственной давней, прошлой жизни. И меня опять не будет – и очень, очень скоро – а колокол все так же будет звать еще тысячу лет новых, неведомых мне людей [312].

Konkludując, wyłaniający się z *Dziennków* Bunina heterogeniczny obraz domu jest zarówno przestrzenią, w której diarysta mieszka; miejscem, dającym złudnie niekiedy poczucie bezpieczeństwa i kształtującym jego tożsamość, jak też symbolizuje bliskich jego sercu ludzi, przede wszystkim zaś jest sferą pamięci, pełną znaczeń tak duchowych, jak i sensualnych.

## Bibliografia

- Benedyktowicz D., Benedyktowicz Z., *Symbolika domu w tradycji ludowej (cz. II)*, Polska Sztuka Ludowa, Konteksty, nr 4, 1990, s. 4, 9, [online], [http://cyfrowaetnografia.pl/Content/2127/Strony%20od%20PSL\\_XLIV\\_nr4-2\\_Benedyktowicz.pdf](http://cyfrowaetnografia.pl/Content/2127/Strony%20od%20PSL_XLIV_nr4-2_Benedyktowicz.pdf), [dostęp: 16.05.2016].
- Berberowa N., *Podkreślenia moje. Autobiografia*, tłum. E. Siemaszkiewicz, Warszawa 1998.
- Brzykcy J., *Poezja emigracyjna Iwana Bunina (1920–1953)*, Toruń 2009.

- К. Cieślak, *Kategoria pamięci w emigracyjnej twórczości Iwana Bunina*, „Studia Rossica VII”. *W kraju i na obczyźnie*, pod red. W. Skrundy, Warszawa 1999, s. 41-47.
- Lis R., *W lodach Prowansji. Bunin na wygnaniu*, Warszawa 2015.
- Turczyński A., *Winnie smak antonówek*, „Творчество” 1993, nr 7, s. 52-73.
- Бабореко А., *Бунин. Жизнеописание*, Москва 2009.
- Берберова Н., *Курсив мой. Автобиография*, München 1972.
- Бунин И. А., *Воспоминания. Дневник 1917–1918 гг. Дневники 1881–1953 гг.*, [в:] idem, *Полное собрание сочинений в XIII томах*, т. 9, Москва 2006.
- Бунин и Кузнецова. *Искусство невозможного: Дневники, письма*, сост. О. Михайлов, Москва 2006.
- И. А. Бунин: *pro et contra. Личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология*, Санкт-Петербург 2001.
- Квятковска И., *Дуалистическая концепция человеческой жизни в поэзии Ивана Бунина 1892-1916 гг.*, [в:] *Иван Бунин и его время...*, s. 31-39.
- Крыцка И., *«Жизнь Арсеньева» Ивана Бунина на фоне русского автобиографического романа*, [в:] *Иван Бунин и его время*, ред. Х. Вашкелевич, Kraków 2001, s. 41-54.
- Кузнецова Г., *Грасский дневник*, Вашингтон 1967.
- Местергази Е. Г., *Литература нон-фикшн / non-fiction. Экспериментальная энциклопедия. Русская версия*, Москва 2007.
- Михайлов О., *Жизнь Бунина*, Москва 2001.
- Муромцева-Бунина В. Н., *Жизнь Бунина. Беседы с памятью*, Москва 2007.
- Одоевцева И., *На берегах Сены*, Санкт-Петербург 2009.
- Рошин М., *Иван Бунин*, Москва 2000.
- Седых А., *Далёкие, близкие. Литературные портреты*, New York 1962.
- Федотова В. В., *К вопросу о художественности в дневниковой прозе И. А. Бунина*, «Вестник Чувашского университета» 2010, № 1, [online], <http://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-hudozhestvennosti-dnevnikovoy-prozy-i-a-bunina>, [dostęp: 1.05.2016].
- Федотова В. В., *Фрагментарность в дневниковой прозе И. А. Бунина*, «Ученые записки Казанского государственного университета. Серия Гуманитарные науки» 2009, т. 151, кн. 3, s. 83-90, [online], <http://cyberleninka.ru/article/n/fragmentarnost-v-dnevnikovoy-proze-i-a-bunina>, [dostęp: 1.05.2016].
- Цеслик К., *Россия издали. Бунинское ощущение родины в двадцатые и тридцатые годы*, [в:] *Иван Бунин и его время...*, s. 11-17.

## SUMMARY

### **The home theme and homelessness in *The Diaries* by Ivan Bunin**

In a broad sense the home theme plays an important role both in the works of Ivan Bunin and his egodocuments. *The Diaries* from 1881–1953 by Bunin have been analyzed in this article. From his statement emerges a heterogeneous image of the house. Bunin's house takes on many forms, often antithetical. It constitutes a building, family nest, relatives and friends, fatherland or the universe. Additionally, it combines not only concepts such as safety and durability, but also homelessness, loneliness, passing of time and extirpation both physical and existential.

**Keywords:** home, homelessness, family, Russia, universe

Ольга Гриневич

Гродно

**МИФ/ТОПОС ДВОРЯНСКОЙ УСАДЬБЫ В ТВОРЧЕСТВЕ  
И.А. БУНИНА И В.В. НАБОКОВА**

Миф дворянской усадьбы формировался в русской литературе на протяжении первой половины XIX века и обрел законченный смысловой и формальный облик в творчестве И.С. Тургенева (романы *Рудин*, *Дворянское гнездо*, *Накануне*, которые В. Г. Щукин описал как классические примеры так называемой *усадебной повести*<sup>1</sup>). В стихах и прозе писателей XIX века (А. С. Пушкин, И. С. Тургенев, И. А. Гончаров, А. А. Фет, А. П. Чехов) появляется устойчивый образ дворянской усадьбы, которая воспринимается как родовое гнездо, аккумулирующее в себе культурный и духовный опыт многих поколений дворян, как земной рай, попадая в который, человек обретает гармонию и спокойствие. Структура усадебного текста предполагает специфические мотивы и образы (мотив приезда в родовое гнездо, мотив усадебной любви, образы усадебных героев, символические образы библиотеки, фамильных портретов, произведений искусства, пространственные описания природы, создающие прием психологического параллелизма), композиционные особенности (композиция усадебной повести характеризуется линейностью, часто предполагает ситуацию рассказывания/воспоминания о событиях давнего прошлого, молодости усадебного героя). Топос усадьбы в произведениях русских писателей представляет собой развернутую систему семантически насыщенных локусов,

---

<sup>1</sup> В. Г. Щукин, *Российский гений просвещения. Исследования в области мифопоэтики и истории идей*, Москва 2007, с. 297.

сгруппированных вокруг локуса дома: сад/парк, пруд, церковь или часовня, беседка, садовая скамейка и т.д.), которые, в силу своего символического статуса, являются не только местом действия, но и своеобразными действующими лицами произведений. По мнению В. А. Доманского, „события усадебной повести или романа вписаны в другой, более ёмкий текст – метатекст усадьбы с его знаками, кодами, не только создающими образ мира, но и выражающими концепцию бытия”<sup>2</sup>.

В XX веке к усадебному мифу обращались писатели-эмигранты. На языке усадебного текста в произведениях русских эмигрантов создается образ дореволюционной России, выражается тоска по родному дому. Особенности личной судьбы и мировосприятия обуславливают изменение и даже разрушение той, в целом гармоничной, *концепции бытия*, которая создавалась в усадебных произведениях классиков XIX века.

Логику развития усадебной темы в творчестве И. А. Бунина можно описать, выделив три этапа. Ранний период (рассказы *Антоновские яблоки*, *Заря всю ночь*) характеризуется идеализацией усадьбы, вниманием к деталям усадебного быта, поэтизацией усадебного запустения, настроениями грусти и ностальгии по уходящей эпохе дворянских гнезд, т.е. сохраняется традиционная система значений топоса усадьбы. Расхождения с классическим вариантом усадебного текста обнаруживаются в размывании сюжетно-композиционной организации рассказа и трансформации образной системы (например, образ усадебной героини несколько редуцирован и появляется только на семейных портретах: „Хорошие девушки и женщины жили когда-то в дворянских усадьбах! Их портреты глядят на меня со стены, аристократически-красивые головки в старинных прическах кротко и женственно опускают свои длинные ресницы на печальные и нежные глаза...”<sup>3</sup>), что можно объяснить особенностями творческого метода раннего Бунина, тяготеющего к бессюжетной лирической миниатюре. Следующий

<sup>2</sup> В. А. Доманский, *Русская усадьба в художественной литературе XIX века: культурологические аспекты изучения поэтики*, [online], [http://sun.tsu.ru/mminfo/000063105/291/image/291\\_56-60.pdf](http://sun.tsu.ru/mminfo/000063105/291/image/291_56-60.pdf), [дата доступа: 24.07.2016].

<sup>3</sup> И. А. Бунин, *Антоновские яблоки*, [в:] *Избранное*, Минск 1982, с. 41.



этап знаменуется повестью *Суходол*, и изменения затрагивают семантику мифа. Усадьба *Суходол* является не земным раем, сохраняющем родовые и культурные традиции, а таинственным местом, связанным с темными преданиями рода, над которым тяготит рок. Изображение дворян и их отношений с крестьянами полемично по отношению к классической традиции (И. С. Тургенев, Л. Н. Толстой). Однако и в тяжелой атмосфере старинного *Суходола* рассказчик находит своеобразную мрачную прелесть, и поэтизация усадьбы не исчезает из творчества Бунина.

После эмиграции противоположные тенденции отношения к усадебному мифу, обозначенные выше, сталкиваются в творчестве писателя, образуя различные сочетания. С одной стороны, сохраняется и усиливается ностальгическая линия *Антоновских яблок*. В 1923 году Бунин пишет рассказ *Несрочная весна*, в котором появляется мотив возвращения (одна из модификаций традиционного мотива приезда в родовое гнездо). Действие рассказа происходит в России, разрушенной революционными событиями. Герой-рассказчик, которому автор передоверяет собственные размышления о судьбе России, в письме к другу описывает свое посещение старинной усадьбы, чудом избежавшей разрушения и грабежа. В описании усадьбы подчеркивается ее принадлежность к старой России, возникает мотив смерти:

Она осталась, по счастливой случайности, нетронутой, неразграбленной, и в ней есть все, что обыкновенно бывало в подобных усадьбах. Есть церковь, построенная знаменитым итальянцем, есть несколько чудесных прудов; есть озеро, называемое Лебединым, а на озере остров с павильоном, где не однажды бывали пиры в честь Екатерины, посещавшей усадьбу; дальше же стоят мрачные ущелья елей и сосен, таких огромных, что шапка ломится при взгляде на их верхушки, отягощенные гнездами коршунов и каких-то больших черных птиц с траурным веером на головках<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> И. А. Бунин, *Несрочная весна*, [online], [http://lib.ru/BUNIN/r\\_wesna.txt](http://lib.ru/BUNIN/r_wesna.txt), [дата доступа: 24.07.2016].

### Изображение интерьеров дома экфрастично:

Потолки блистали золоченой вязью, золочеными гербами, латинскими изречениями. (...) В лаковых полах отсвечивала драгоценная мебель. В одном покое высилась кровать из какого-то темного дерева, под балдахином из красного атласа, и стоял венецианский сундук, открывавшийся с таинственной сладкогласной музыкой. В другом – весь простенок занимали часы с колоколами, в третьем -- средневековый орган. И всюду глядели на меня бюсты, статуи и портреты, портреты... Боже, какой красоты на них женщины! Какие красавцы в мундирах, в камзолах, в париках, в бриллиантах, с яркими лазоревыми глазами<sup>5</sup>.

Так, рассказчик превращает усадьбу (которая после революции становится музеем) в произведение искусства и помещает в прошлое. Возникает оппозиция прошлого и будущего, показанная в литературном контексте: рассказчик сопоставляет стихи «старых» и «новых» поэтов, представителями которых являются соответственно Баратынский и Есенин. Характерно, что герой случайно прочитывает в одной из старинных книг строки из стихотворения Баратынского *Запустение*: *Что ж, пусть минувшее исчезло сном летучим, / Еще прекрасен ты, заглохший Элизей, / И обаянием могучим / Исполнен для души моей....* Рассказчик, а вместе с ним и автор, пытаются проникнуть в прошлое с помощью искусства.

Тенденция идеализации усадьбы характерна для позднего творчества Бунина, представленного сборником *Темные аллеи*. Образ классической тургеневской девушки появляется в рассказе *Наталли*, сюжет рассказа *Руся* напоминает сюжет тургеневской усадебной повести. Однако в сборнике есть рассказы, где усадебные мотивы и образы подвергаются пародированию (в рассказе *Антигона* пародийно переосмысливаются многие коллизии *Евгения Онегина*), а тема безжалостного рока и свойственный Бунину мотив таинственной связи любви и смерти разрушают усадебную идиллию даже в наиболее «классических» рассказах сборника.

Связь усадьбы с дореволюционной Россией характерна и для творчества В. В. Набокова. Однако в его произведениях тоска по

---

<sup>5</sup> Там же.

родине преобразуется в тоску по утраченному раю детства. Мотив возвращения на родину является сквозным для творчества В. В. Набокова. Один из романов русского периода, *Подвиг*, посвящен подготовке и осуществлению дерзкого и поэтичного подвига главного героя, Мартына Эдельвейса, который осуществляет переход через советскую границу и таинственно исчезает на тропинке в темном лесу. В романе *Подвиг*, как и в рассказе Бунина *Несрочная весна*, присутствуют элементы экфразиса: важную символическую роль играет описание акварели с изображением лесной тропы, которая висела над кроватью главного героя. „Вспоминая в юности то время, он спрашивал себя, не случилось ли и впрямь так, что с изголовья кровати он однажды прыгнул в картину, и не было ли это началом того счастливого и мучительного путешествия, которым обернулась вся его жизнь”<sup>6</sup>. Таким образом, возвращение в счастливое прошлое, возвращение домой связывается у Мартына с нарисованной лесной тропинкой и, чтобы достигнуть цели, он должен снова пройти через картину, что и происходит в конце романа. Исследователи трактуют концовку по-разному, существует версия о том, что подвиг Мартына – своеобразная метафора: „Во второй половине романа Мартын и Соня создают Зоорландию – текстовое пространство, где законы здравого смысла перестают действовать, и где царит фантазия. Интерпретации концовки меняются, если предположить, что Мартын оказывается не на территории исторической России, а в стране художественного воображения, Зоорландии”<sup>7</sup>. Примечательно, что в романе присутствует персонаж, точка зрения которого на Россию отчасти совпадает с точкой зрения рассказчика *Несрочной весны*. Профессор русской цивилизации Арчибальд Мун пишет фундаментальный труд об истории и культуре России, воспринимая ее как некое законченное произведение искусства, музейный экспонат („Охотно допуская, что со временем образуется в советском союзе, пройдя через первобытные фазы, известная культура, он вместе с тем утверждал, что Россия завершена и неповторима, – что ее можно взять, как прекрасную амфору, и поставить под

<sup>6</sup> В. В. Набоков, *Подвиг*, Санкт-Петербург 2007, с. 12.

<sup>7</sup> М. Д. Шраер, *О концовке набоковского «Подвига»*, [online], <http://magazines.russ.ru/slo/2001/1/shaer.html>, [дата доступа: 24.07.2016].

стекло»<sup>8</sup>). Подвиг Мартына – опровержение этого взгляда. Роман имеет кольцевую композицию (мальчик, вошедший в картину из страны своего детства, возвращается тем же путем). Однако такой круг – это не символ законченности, как страна-амфора из книги Арчибальда Муна, а символ вечного возвращения, преодоления времени и пространства с помощью памяти и воображения.

Образы усадебного детства не занимают такое большое место в романе *Подвиг*, как в первом набоковском романе *Машенька* или в других романах русского периода. И все же упоминание тенистых парковых аллей и теннисных площадок обозначает принадлежность Мартына к типу набоковского метароера (героя метаромана Набокова, в который, по мнению В. Ерофеева можно объединить произведения писателя), обладающего источником душевной силы – ценным грузом воспоминаний, мечтой которого является возвращение в земной рай детства. Изгнание героя (изгнание Лужина из деревни в чуждый мир гимназии, эмиграция Мартына Эдельвейса, Льва Ганина и Федора Годунова-Чердынцева) можно воспринимать как метафору конфликта «я» с миром (по мнению В. Ерофеева, это основной конфликт метаромана<sup>9</sup>), а усадебное детство героев – метафорическое пространство рая. Однако этот рай является земным и в произведениях Набокова выстраивается по законам усадебного мифа.

Очередное возвращение переживает герой автобиографического романа В. В. Набокова *Память, говори*. Посредником между двумя мирами, в данном случае, между миром прошлого и настоящего, является персонифицированный образ памяти-Мнемозины. Возвращение в рай прошлого происходит во время разговора с памятью, с осязательно подробным (снова подчеркивается «земной» характер рая) описанием тенистых усадебных аллей, «тургеневских» скамеек, беседки, где впервые были написаны стихи. Примечательно, что для воплощения идеи рая используется образ сада. Так, биографические обстоятельства и особенности мировосприятия набоковского героя обусловили наличие устойчивых

<sup>8</sup> В. В. Набоков, *Подвиг*, Санкт-Петербург 2007, с. 90.

<sup>9</sup> В. В. Ерофеев, *В поисках потерянного рая (русский метароман В. Набокова)*, Москва 1996, с. 155.

мотивов в творчестве писателя: изгнанничество, разлука, наличие творческого дара, способствующее ее преодолению. Именно эти мотивы соединяются в стихотворении 1934 года *Как я люблю тебя*, которое можно считать ключом к пониманию концепции бытия писателя. Описание прекрасного сада, который необходимо покинуть, мотив разлуки, *теченье тихой, трудной речи*<sup>10</sup> как метафора творчества и призыв проникнуть «в вечное» сквозь просветы в вечернем воздухе. Так, образы детства, имеющие литературные усадебные черты, становятся основой для создания образа рая, символа вечности, к которому стремится душа изгнанника.

Все вышесказанное позволяет сделать вывод о том, что образ усадьбы, как литературный (усадебный миф), так и биографический (воспоминания детства и юности), сыграл большую роль в жизни и творчестве писателей-эмигрантов И. А. Бунина и В. В. Набокова, оказав влияние на идейно-тематический и мотивно-образный уровни целого ряда произведений. В произведениях И. А. Бунина, в соответствии с мироощущением писателя, образ усадьбы как утраченной гармонии становится воплощением мысли о хрупкости красоты и мимолетности счастья в жизни человека. Кроме того, писатель вступает в диалог с традицией (пародирование усадебных клише в некоторых рассказах *Темных аллея*). Усадебные образы и мотивы в творчестве В. В. Набокова оформляют идею рая детства, воспоминания о котором становятся ценным наследием героя-изгнанника. Усадебная Аркадия – пространство воспоминаний, неподвластное разрушению.

## Библиография

- Бунин И. А., *Несрочная весна*, [online] / И. А. Бунин. – Режим доступа: [http://lib.ru/BUNIN/r\\_wesna.txt](http://lib.ru/BUNIN/r_wesna.txt) – Дата доступа: 24.07.2016.
- Бунин И. А., *Избранное: Рассказы. Новеллы. Очерки. Лирич. миниатюры* / И. А. Бунин. – Мн.: Выш. школа, 1982. – 285 с.
- Доманский В. А., *Русская усадьба в художественной литературе XIX века: культурологические аспекты изучения поэтики*, [online] /

<sup>10</sup> В. В. Набоков, *Стихи*, Санкт-Петербург 2015, с. 230.

- В. А. Доманский. – Режим доступа: [http://sun.tsu.ru/mminfo/000063105/291/image/291\\_56-60.pdf](http://sun.tsu.ru/mminfo/000063105/291/image/291_56-60.pdf). – Дата доступа: 24.07.2016.
- Ерофеев В. В., *В поисках потерянного рая (русский метароман В. Набокова) / В. В. Ерофеев // В лабиринте проклятых вопросов.* – Москва 1996. – 624 с.
- Набоков В. В., *Подвиг / В. В. Набоков, Санкт-Петербург 2007.* – 288 с.
- Набоков В. В., *Стихи / В. В. Набоков, Санкт-Петербург 2015.* – 384 с.
- Шраер М. Д., *О концовке набоковского «Подвига»* [online] / М. Д. Шраер. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/slo/2001/1/shaer.html>. – Дата доступа: 24.07.2016.
- Щукин В. Г., *Российский гений просвещения. Исследования в области мифопоэтики и истории идей,* Москва 2007. – 608 с.

## SUMMARY

### **Manor myth in the works of I. Bunin and V. Nabokov**

In the works of I. Bunin and V. Nabokov at different years manifested traits of manor myth, formed in the middle of the XIX century. This is manor motifs and images (manor hero and heroine, the library, family portraits, motifs of arrival in the estate, the love in the manor, etc.) at the formal level and semantics of isolation, mood of nostalgia, sense “manor – paradise”, “manor – the birthplace of”, etc. on a content level. I. Bunin and V. Nabokov variously changed and destructed the traditional structure of the myth associated with the biographical and literary writers experience.

**Keywords:** myth, mythologization, manor topos, manor motive

Марина Ветрова

Севастополь

**ТОПОС ДОМА В РОМАНЕ БОРИСА ЗАЙЦЕВА  
*ДОМ В ПАССИ***

Русский писатель Борис Константинович Зайцев принадлежал к старшему поколению первой волны эмиграции. Это были прозаики и поэты, покинувшие родину уже в зрелом возрасте, успевшие состояться в России как писатели, имеющие известность и признание, издававшие собрания сочинений. В эмиграции их судьбы складывались по-разному, но объединяло представителей старшего поколения литературы русского зарубежья искренняя вера в особую миссию эмиграции. Миссия эта заключалась, во-первых, в сохранении и воссоздании в художественном творчестве ушедшей России, той, которой больше никогда не будет; в передаче новым поколениям своего знания, своей памяти об этой России. Во-вторых, свою миссию эмигранты видели в приобщении Запада к российским духовным и культурным ценностям. И в-третьих, – в запечатлении своего уникального трагического опыта – революции, гражданской войны, эмиграции.

В творчестве писателей-эмигрантов актуализируется топос дома. Он относится к базовым общекультурным топосам, но в каждой национальной культуре акцентируются определенные грани этого понятия. Для русской культуры топос дома связан с целым комплексом смыслов, главные из которых так определяет В. С. Непомнящий: «Дом – жилище, убежище, область покоя и воли, независимость, неприкосновенность. Дом – очаг, семья, женщина, любовь, продолжение рода, постоянство и ритм упорядоченной жизни, «медленные труды». Дом – традиция, преемственность, отечество, нация, народ, история. Дом, «родное пепелище» – основа «самостоянья», человечности человека, «залог величия

его», осмысленности и неодиначества существования. Понятие сакральное, онтологическое, величественное и спокойное; символ единого, целостного большого бытия»<sup>1</sup>.

Вполне естественно, что русские эмигранты, потерявшие дом, родину, гражданство, общественное положение, превратившиеся в бесправных и бездомных скитальцев, обращаются в своем творчестве прежде всего к топосу дома. Однако переоценка ценностей, смена мировоззрения, произошедшая у большинства авторов, проявляется, в частности, в том, что в осмыслении традиционных для русской культуры значений, связанных с топосом дома, происходят изменения: «Для русских изгнанников, рассеянных по всему миру, зачастую испытывавших острую нужду и живших в съемных квартирах, в восприятии Дома важно его осмысление не как строения, жилища, крова, а, в первую очередь, как места внутренней свободы, Божьего Дома»<sup>2</sup>.

Оказавшись в эмиграции, Борис Зайцев посвятил все свое дальнейшее творчество открытию, по его собственному выражению, «России Святой Руси», находя ее в русских святых и монастырях, писателях и обычных людях. Действие большинства его эмигрантских произведений происходит в дореволюционной России. И поэтому роман *Дом в Пасси*, созданный в 1933 году, на первый взгляд, стоит особняком в творчестве писателя, выбивается из общего русла.

Действие романа *Дом в Пасси* происходит в Париже начала 1930-х годов. Это один из немногих романов, созданных старшим поколением эмигрантов, который посвящен настоящему, а не прошлому, жизни эмигрантов в рассеянии, а не воспоминаниям об утраченной России. Однако роман Зайцева, вопреки ожиданиям, все-таки прежде всего о России. Вот только Россия здесь не политическое, географическое или историческое понятие, а в первую очередь духовное.

Дом, описанный на страницах романа, существовал в реальности. Он был расположен в Пасси – районе Парижа, где из-за

<sup>1</sup> В. С. Непомнящий, *Да ведают потомки православных. Пушкин. Россия. Мы*, Москва 2001, с. 126.

<sup>2</sup> С. И. Афанасьева, *Концепт «дом» в русской лирике первой волны эмиграции: крымский дискурс*, Симферополь 2014, с. 34.



дешевизны жилья селилось особенно много русских эмигрантов. Одно время здесь жил и сам Зайцев. Об этом пишет в своих воспоминаниях дочь писателя, Н. Б. Зайцева-Соллогуб: „В 1926 году мы переехали на другую квартиру (11, rue Claude Lorraine), где весь дом был населен русскими (...) Среди жильцов был и художник, и шофер такси, и портниха”<sup>3</sup>. Зайцевы прожили здесь до 1932 года. Неподалеку, на соседних улицах, обитали другие русские писатели – Бунин, Куприн, Шмелев, Мережковский и Гиппиус.

Именно эта автобиографичность, документальность позволила Зайцеву создать вполне реалистичный образ пассийского дома, населенного преимущественно русскими эмигрантами, запечатлеть его быт, особенности, повседневную жизнь.

Так, в доме существует некий неписанный устав, которому подчиняются все русские жильцы. Эти правила продиктованы экстремальными условиями, в которых оказались герои. Однако в основе правил – не просто стремление выжить, но христианское отношение к ближним: „По неписаному уставу дома, все русские должны были друг другу помогать в беде, и если бы захворала сама Дора Львовна, у нее тотчас бы появилась и Капа, и генерал, и жилец сверху”<sup>4</sup>.

Важной особенностью пассийского дома является его открытость: в дверях квартир всегда оставляются ключи, в любой момент без приглашения можно зайти в гости к соседу, все друг о друге всё знают. Однако эта открытость по-разному воспринимается жильцами. Десятилетнего мальчика Рафу она радует: „В двери квартирки матери торчал ключ (как и у Капы) – тоже давно знакомое. Да если бы ключа и не было, Рафа поднялся бы к генералу или к Валентине Григорьевне, или еще выше, где жил художник: все это свой мир, давно привычный. Всякий дал бы ему ключ, всякий ключ отворил бы дверь”<sup>5</sup>. А вот шофер Лева недоволен: „В нашем доме все как на ладошке, ничего не утаишь”<sup>6</sup>.

Некоторые черты в устройстве быта пассийского дома продиктованы французскими порядками: „звонков нигде не полагалось:

<sup>3</sup> Н. Б. Зайцева-Соллогуб, *Я вспоминаю... Устные рассказы*, Москва 1998, с. 20.

<sup>4</sup> Б. К. Зайцев, *Собр. соч.: В 11 т.*, т. 3, Москва 1999-2001, с. 216.

<sup>5</sup> Там же, с. 204.

<sup>6</sup> Там же, с. 315.

чтобы консьержка по с т у к у знала, кто к кому пришел»<sup>7</sup>. Русские жильцы принимают их со смирением, руководствуясь принципом «в чужой монастырь со своим уставом не ходят».

В жизни дома происходит ряд событий, которые объединяют жильцов, сводят их воедино, позволяют каждому раскрыться, устанавливаются новые отношения. Таких событий в романе три: это день рождения Рафы, свадьба Льва и Валентины Григорьевны, смерть Капы. Три основных события в жизни каждого человека – рождение, свадьба, смерть – раскрывают в романе новые смысловые пласты – экзистенциальный и философский.

Само название романа говорит о том, что в центре внимания автора – именно дом, как некий социальный организм. Действительно, в романе нет главного героя, а есть череда вполне узнаваемых образов, составляющих население русского Парижа – бывший генерал, шофер, художник, портниха и т.д. Однако несколько персонажей все же на первом плане. Это, во-первых, генерал Михаил Михайлович Вишневский, вынужденный перебиваться мелкими заработками и ждущий из России свою дочь Машеньку. Это массажистка Дора Львовна, самая уважаемая из всех жильцов, в одиночку воспитывающая десятилетнего сына Рафу. Это «достоевская» девушка Капа, одинокая и страдающая. Еще два важных персонажа не являются жильцами пассийского дома, но тесно с ним связаны. Это иеромонах Мельхиседек и эмигрантский донжуан Анатолий Иванович.

Автор следует то за одним, то за другим героем, предлагая читателю взглянуть на мир с разных точек зрения. Смена различных жизненных позиций, непрерывный диалог между ними делают роман полифоническим, что сближает произведение Зайцева с творчеством Ф. М. Достоевского, основной особенностью романов которого является, по М. М. Бахтину, „множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов”<sup>8</sup>. Точка зрения автора в романе перемещается от одного персонажа к другому и максимально сближается с точкой зрения того героя, о котором в данный момент идет речь, остальные действующие лица произведения в это время изобраа-

<sup>7</sup> Там же, с. 211.

<sup>8</sup> М. М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва 1963, с. 7.

жаются с внешней точки зрения. Благодаря этому приему, у читателя создается впечатление, что автор самоустраняется из произведения, «растворяется» в каждом из своих героев. Таким образом, проникновение в область мыслей и чувств персонажей осуществляется как бы без участия всеведущего автора.

Исследователи *Дома в Пасси* отмечали, что в построении художественного пространства романа используется принцип вертикали, лестницы, которая имеет конкретное, физическое воплощение – это лестница дома, соединяющая этажи, на которых расположены квартиры жильцов, героев романа. Но это и духовная лестница – *лествица*, символизирующая путь человека к Богу. И все персонажи занимают на этой лестнице определенные ступени, в зависимости от своего духовного и нравственного состояния: „В романе присутствует незримая ось, духовная вертикаль, и главными оппозициями в его художественной структуре становятся *тяжесть – легкость, плоть – дух*. Действующие лица располагаются на разных ступенях лестницы между земным и небесным”<sup>9</sup>.

На вершине этой духовной лестницы – иеромонах Мельхиседек, воплощающий идею деятельной христианской любви. Остальные персонажи осуществляют движение по ступеням духовной лестницы, то поднимаясь, то падая (одна из глав романа так и называется – *Верх и вниз*). Выше других находится генерал, несмотря на сложный деспотический характер, гордость, непримиримость, сомнения, все же являющийся последовательным христианином и стойким воином на поле духовной брани. Рядом с ним находится Рафа – десятилетний мальчик, сын приземленной и практичной Доры Львовны, воспитанник и друг генерала. Его душа наиболее восприимчива к евангельскому свету, который он чувствует в облике Мельхиседека.

Из центральных персонажей на нижних ступенях духовной лестницы находятся трое. Дора Львовна, несмотря на доброту и честность, излишне привязана к земному, материальному. Христианские идеи кажутся ей странными и непонятными. Капа не может преодолеть отчужденность от мира, обиду и озлобленность,

<sup>9</sup> А. М. Любомудров, *Духовный реализм в литературе русского зарубежья*: Б. К. Зайцев, И. С. Шмелев, Санкт-Петербург 2003, с. 101.

что приводит ее к самоубийству. Анатолий Иванович – ценитель роскоши и чувственных наслаждений – к финалу романа окончательно деградирует как личность.

Лестница реальная, физическая, соединяющая этажи пассийского дома, является особенно значимым локусом в романе. Это общее пространство, на котором происходят многие события, встречи, знакомства. Но все эти события и встречи не случайны: они имеют духовный смысл, дают человеку возможность подняться по духовной лестнице. Самый яркий пример – знакомство Капы и Мельхиседека. Не случайно в изображении этой вполне материальной лестницы автор использует светопись, акцентирует символику света и тьмы. Верхние этажи лестницы залиты светом, нижние – погружены в сумрак: „Рассеянный свет стекал сверху – и, поднимаясь, входили они из полумглы все яснее в эту область света”<sup>10</sup>.

Что касается организации художественного времени, то в этом отношении в романе прослеживается четкая оппозиция: *прошлое – настоящее*. Большинство героев живет в двух временных плоскостях: в реальном, конкретном «сегодня» и в сохраняемом в воспоминаниях «вчера». Тема утраченной России в романе *Дом в Пасси* раскрывается полемически по отношению к уже крепко сложившейся к началу 30-х годов у старших эмигрантов традиции, предполагающей ностальгическую идеализацию прошлого. В этом произведении Борису Зайцеву удается преодолеть ностальгию, он поднимается здесь до понимания того, что земная родина – не есть высшая ценность. Над ней есть нечто более высокое – истинная родина – Отчий Дом, Царство Небесное. Именно поэтому иначе, чем большинство писателей-эмигрантов трактует Зайцев тему памяти, воспоминаний. А.В. Млечко справедливо замечает: „Эти воспоминания совершенно иного рода, чем, скажем, у Набокова в «Даре». Если у последнего они выступают как главное условие преодоления онтологической энтропии, разрушающей ткань «русского Космоса», как сила, возрождающая утерянную Россию, то в «Доме в Пасси» все наоборот – воспоминания лишь обостряют боль изгнания, делают жизнь беженцев еще невыносимее, тягост-

---

<sup>10</sup> Б. К. Зайцев, *Собр. соч...*, с. 315.

нее и страшнее. Они порождают уныние и отчаяние, лишают воли к жизни»<sup>11</sup>.

Именно поэтому обитателей пассийского дома предостерегает от воспоминаний иеромонах Мельхиседек. На признание генерала о том, что „от печали, воспоминаний, сожалений очень трудно избавиться”, Мельхиседек отвечает: „У нас, в монастыре (...) первое правило – никак воспоминаниям не предаваться”<sup>12</sup>.

Топос дома в произведении Зайцева раскрывается на разных уровнях: социально-бытовом, символическом, духовном. Это находит отражение в жанровом своеобразии романа, который синтезирует черты социально-бытового, философского, духовного романа. В тексте содержатся различные трактовки самого понятия «Дом».

Во-первых, пассийский дом предстает как модель социума. Этот прием является традиционным как для русской, так и для европейской литературы. Достаточно привести в пример *Отца Горгио* О. де Бальзака, *Волшебную гору* Т. Манна, *Машеньку* В. Набокова.

Дом в романе Зайцева – это и символ культуры XX века, утратившей прочную духовную основу и потому обреченную на разрушение: „Глобальный образ, явленный в названии романа и в финале его, – символ всей культуры XX века, осмысленный в свете Евангельской притчи о «доме на песке»: «и пошел дождь, и разлились реки, и подули ветры, и налегли на дом тот; и он упал, и было разрушение его великое» (Мф 7,27). Именно таков итог дома в Пасси: сорвана крыша с ветхого пристанища, развороченные стены зияют провалами разрушения»<sup>13</sup>.

Дом в Пасси – это и символ земной человеческой жизни. Недаром художественное время романа укладывается в рамки одного

<sup>11</sup> А. В. Млечко, «Иеротопия: построение сакральных пространств в романе Б. К. Зайцева «Дом в Пасси» (по страницам «Современных записок»), [online], <http://psibook.com/literatura/ierotopiya-postroenie-sakralnyh-prostranstv-v-romane-b-k-zaytseva-dom-v-passi-po-stranitsam-sovremennyh-zapisok.html>, [дата доступа: 28.06.2016].

<sup>12</sup> Б. К. Зайцев, *Собр. соч...*, с. 295.

<sup>13</sup> А. Ваховская, *Православные «нити» бытия (Роман Б. Зайцева «Дом в Пасси», 1935)*, [online], <http://rusk.ru/st.php?idar=401128>, [дата доступа: 28.06.2016].

календарного года. Повествование начинается в осенний день, о чем сказано уже в первом абзаце текста. Последняя, самая короткая глава романа называется *Снова осень*. Таким образом, в романе изображается жизнь одного дома в течение одного года.

Но особенно значимым для воплощения идеи романа является образ дома как Ковчега, временного пристанища на пути через бурное житейское море к истинному Дому. В этом проявляется новаторство Зайцева в реализации топоса дома.

Образ движущегося дома соотносится с актуальной для творчества Зайцева темой странничества. А. М. Любомудров указывает на то, что уже в дореволюционный период творчества „определился тип зайцевского героя: это – путник, странник, одинокий, мало привязанный к плоти земли с ее житейскими заботами”<sup>14</sup>. Герои Зайцева «свободны и бездомны», им «некуда преклониться», они не знают «что будет и куда себя пристроить»<sup>15</sup>. Сами лишённые сильных страстей, они странствуют по жизни, со стороны наблюдая страсти, горести, радости других людей, не оставаясь совершенно безучастными, но воспринимая все как бы сквозь легкую дымку.

Итог эволюции образа героя-странника в доэмигрантском творчестве Зайцева мы находим в рассказе «Путники» (1917), для персонажей которого обычное путешествие в вагоне поезда становится толчком к осмыслению жизни как странствия, в котором „непрестанно гонит их вперед воля Великого Владыки”<sup>16</sup>. Герой рассказа ощущает, как „течение, подхватившее его (...), влечет теперь куда-то к новому, отменяя его деревенскую, угрюмо-прочную жизнь”<sup>17</sup>. На вопрос о себе он отвечает: „Я никто. Путешественник”<sup>18</sup>. Род занятий, социальная принадлежность, черты характера утрачивают для персонажей значение: они воспринимают себя и друг друга только как путников.

Излюбленный зайцевский образ – путника, странника – и связанный с ним мотив путешествия по-новому раскрываются в ро-

<sup>14</sup> А. М. Любомудров, *Духовный реализм...*, с. 52.

<sup>15</sup> Б. К. Зайцев, *Собр. соч...*, т. 1, с. 145, 150.

<sup>16</sup> Там же, с. 207.

<sup>17</sup> Там же, с. 192.

<sup>18</sup> Там же, с. 187.

мане *Золотой узор* (1925). С одной стороны, жизнь главных героев романа предстает уже не как безвольное и, по сути, бессмысленное движение, как это было в ранних произведениях. Впервые у Зайцева появляется осмысление земной жизни человека как странствия к Отчужденному дому.

В романе *Дом в Пасси* образ иеромонаха Мельхиседека является особенно важным звеном в развитии темы странничества в творчестве Зайцева. Проявившееся в его первых рассказах восприятие людей как путников, проходящих дорогой земной жизни, сохранилось и в эмигрантских произведениях писателя. Но если персонажи ранних книг Зайцева отдаются течению жизни, не задумываясь о смысле своего движения, то в изгнании образ героя-странника наполняется новым содержанием, теперь ясна цель странствия – возвращение к Богу, в небесный Отчий Дом, „и «путники» уже сами начинают в себе слышать вечно живой в человеке внутренний зов – «Авва Отче»”<sup>19</sup>.

Потеря родины, дома, «почвы» сделала эмигрантов странниками в прямом смысле этого слова. «Странником» чувствовал себя в чужой стране сам Зайцев (напомним, что так называется созданный писателем в 1925–1926 годах цикл очерков). В *Доме в Пасси* изначально свойственные зайцевским героям бесприютность, безытность усиливаются печатью изгнанничества, которая определяет собой их образ жизни. Не только для Мельхиседека, «странника неведомого», привыкшего к постоянным разъездам, но и для всех русских жильцов дом в Пасси, который можно рассматривать как символ любого земного жилища, становится временным и ненадежным пристанищем, «домом на песке», поэтому символическим оказывается и финал романа – разорение «русского гнезда в самом центре Парижа», разрушение старого дома и строительство на его месте нового – многоэтажного, «все из бетона и железа».

Структурно роман Зайцева построен на ряде оппозиций, одна из важнейших связана с топосом дома. Это оппозиция «дом на песке» – «дом на камне». Образ «дома на песке», проецируемый на любое земное жилище, символизирует секулярную культуру, жизнь, лишенную духовного измерения, основанную на матери-

<sup>19</sup> П. Грибановский, Б. К. Зайцев. *Обзор творчества*, [в:] *Русская литература в эмиграции*, Питсбург 1972, с. 149.

альных ценностях. «Дом на камне» – истинный дом, понятие, прежде всего, духовного порядка – Отчий Дом, Царство Небесное. Но в романе Зайцева есть и материальное воплощение идеи истинного дома – это православный скит, основанный русскими монахами в заброшенном католическом аббатстве неподалеку от Парижа. Таким образом, в структуре романа Зайцева находит воплощение евангельская притча: „Итак всякого, кто слушает слова Мои сии и исполняет их, уподоблю мужу благоразумному, который построил дом свой на камне; и пошел дождь, и разлились реки, и подули ветры, и устремились на дом тот, и он не упал, потому что основан был на камне. А всякий, кто слушает сии слова Мои и не исполняет их, уподобится человеку безрассудному, который построил дом свой на песке; и пошел дождь, и разлились реки, и подули ветры, и налегли на дом тот; и он упал, и было падение его великое” [Мф 7, 24-27]. Это позволяет сделать вывод о том, что в жанровом отношении *Дом в Пасси* является, помимо прочего, и романом-притчей.

В романе Зайцева одним из важнейших средств характеристики персонажей становится изображение интерьера их жилищ. Избегая обстоятельного описания внутреннего вида помещения, его обстановки, писатель сосредоточивает внимание на тех деталях интерьера, которые помогают раскрыть характер персонажей. Особое внимание автор уделяет следующим элементам интерьера:

- Двери. Дверь в романе символизирует границу между «своим» и «чужим» пространством, а также возможность перемен, начало новой жизни. Поэтому любой эпизод с дверью характеризует способность героя к коммуникации, обнаруживает его душевную открытость или, напротив, замкнутость. К примеру, чаще других в двери входит Рафа – любитель ходить по гостям. Особенно его привлекает «таинственная» дверь генеральской квартирki. Капа же не входит ни в одну чужую дверь, за исключением квартиры Анатолия Ивановича. В этом проявляется ее отгороженность от людей, заикленность на свих бедах и обидах.
- Окна. Окно символизирует отношение человека к окружающему миру. Каждый видит в окно то, что может и хочет видеть. Это раскрывает сущность героев. Особенно важной характеристикой «вид из окна» становится в слу-



чае, когда персонажи смотрят в одно и то же окно, но видят каждый свое, или совершенно по-разному воспринимают увиденное. Например, в окно комнатки Капы сама хозяйка видит «нерадостный» свет и каштаны – „за невысокой стеной, отделявшей двор от соседнего владения. Сквозь полублетевшие листья – небольшой дом, тихий и старомодный, с зелеными ставнями. Если бы жить только в своей комнате, видеть вот так каштаны да ветхую крышу, можно бы думать, что и нет никакого Парижа (...) А есть только провинциальная глушь”<sup>20</sup>. В другой раз Капа видит ночной Париж, в котором чувствует враждебное, inferнальное начало: „Спят все, кроме ночи да дьявола (...) Да и вся тьма эта полна неблагожелательного, мрачного”<sup>21</sup>.

Людмила, «офранцузившаяся» и преуспевающая подруга Капы, вид из того же окна определяет так: „Садик, каштаны, довольно мило”<sup>22</sup>.

- Постель. Постель, как самая интимная часть внутреннего пространства жилища, символизирует суть человека, ядро его личности, те области внутреннего мира, куда посторонним доступ закрыт. Не случайно первая глава романа называется «У постели». Автор сразу вводит нас в самую сердцевину жизни пассийского дома. Описания постелей персонажей кратки, но красноречивы:
  - «прохладная и гигиеническая постель» у Доры;
  - аскетичная «узенькая кровать» у генерала;
  - кроватка Рафы, над которой мальчик повесил вырезанные из газет портреты духовных лиц;
  - ложе Мельхиседека, «такое же сухое, худенькое, как он сам»;
  - девичья «постель с голубым шелковым одеялом» у Капы. При этом важно, что Капа впервые предстает в романе лежащей в постели и болеющей гриппом. И далее, на протяжении всего романа она много времени проводит лежа в постели, которая становится для нее неким убе-

<sup>20</sup> Б. К. Зайцев, *Собр. соч...*, с. 205.

<sup>21</sup> Там же, с. 219.

<sup>22</sup> Там же, с. 208.

жищем от окружающей действительности. В одном из эпизодов она говорит с Дорой «со своей постели из глухого, одинокого своего мира»<sup>23</sup>.

Если трактовать постель как символ внутреннего мира человека, то особенно ироничный смысл приобретает эпизод, в котором шофер Лева занимается «деликатным делом» – травит клопов в соме, на котором он спит. Душевные качества Левы характеризуются здесь весьма красноречиво.

- Свет. Во многих случаях создать определенную атмосферу в помещении, передать настроение находящихся в нем людей автору помогает освещение: это и проникающие извне солнечные лучи, и свет электрической лампы, и мерцание лампадки. Через отношение героев к свету определяется их открытость высшему, духовному миру.

В *Доме в Пасси* автор достигает виртуозного владения техникой светописа, про роман можно сказать, что он буквально пронизан светом, который при этом исполняет целый ряд функций.

Расположение света и тени нередко указывается автором при описании внешности персонажа: „Лампа с темным абажуром, бросающая резкий свет на стол и бумагу, оставляла несколько в тени лицо Рафы с черными локонами над черными глазами. Но белая изящная рука ярко была освещена”<sup>24</sup>. Но помимо физического, тварного света в романе присутствует и свет нетварный, духовный, об Источнике которого говорит генералу Мельхиседек: „Когда вы молитесь, вы с высшим благом соединены, с Господом Иисусом – и Его свет наполняет вас. Лишь в этом свете вы и можете стать выше человеческих чувств и страстей”<sup>25</sup>. Иногда физический свет как бы напоминает о духовном, помогает лучше его ощутить – так происходит, например, в сцене исповеди: „Вспышки молний освещали седые, тонкие волосы Мельхиседека, худенькие руки. «Мельхиседек, священник Бога Всевышнего» – вспомнил вдруг генерал”<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> Там же, с. 283.

<sup>24</sup> Там же, с. 271.

<sup>25</sup> Там же, с. 311-312.

<sup>26</sup> Там же, с. 313.

Пассийский дом – единое пространство, но населен он множеством обитателей, и их квартиры очень отличаются друг от друга, так же, как разнятся и сами герои. Лучше всего мы узнаем каждого персонажа, попав в его жилище.

Квартира, в которой мы оказываемся с первых строк романа – это жилище Капы. У Капы грипп, она лежит в постели. Это не случайно. Она больна не столько телом, сколько душой. Капа – самая «болевая точка» романа, наиболее трагические страницы связаны именно с ней. Когда дверь в ее квартиру отворяется, Капа лежит отвернувшись. То есть она закрыта от мира, замкнута в скорлупе своей изломанной души. Важно ее отношение к свету: „Свет из окна резал глаза. Она закрыла их рукой”<sup>27</sup>. То есть героиня не принимает призыв свыше. Когда Капа смотрит в окно, ее не радует свет. Замечает она только каштаны, растущие у соседского особняка, в котором, как потом окажется, снял жилье Анатолий Иванович, прежний возлюбленный Капы. Позже эти каштаны будут соотноситься с образом Анатолия Ивановича. Капа из всего огромного мира видит только то, что касается ее. Эти же каштаны и ветхая крыша соседнего дома напоминают ей российскую провинциальную глушь – прошлое, которое не отпускает ее. Ее желание – «если бы жить только в своей комнате...». Эта замкнутость на себе и равнодушие к окружающему миру сближает Капу с «подпольным» человеком Достоевского. Недаром в романе ее называют «достоевской» девушкой. Квартира Капы находится на нижнем этаже. Но настоящее место ее обитания – это «подполье». Не случайно, конечно, в портретной характеристике Капы самой важной деталью становятся ее «пещерные» глаза, глядящие будто из пещеры или из грота.

Характеристика жилища Доры дается с точки зрения «лавочников и консьержек». Среди них она считается «самой солидной жилищей»: „Из всех квартир пассийских Дорина содержалась наилучше (...) В комнатах у нее порядок и чистота (как у французов), ковры хорошо выбиваются и *on fait ties bien l'aeration de draps* [хорошо освежаются простыни (фр.)]. Фамм де менаж [приходящая

---

<sup>27</sup> Там же, с. 204.

прислуга, экономка (фр.)] каждый день, по четыре часа»<sup>28</sup>. В ее квартире везде идеальный порядок, для каждой вещи свое место: «Там зеленое мыло, слева на верхней полочке». Дора – воплощение разумности, буржуазности, прагматизма.

Для Рафы дом – защита, «домашняя твердыня». Но дома все слишком «разумно и гигиенично». Рафу притягивает «таинственное» жилище генерала, где он и проводит большую часть времени. Влияние генерала на Рафу находит отражение, помимо прочего, и в обстановке комнаты мальчика: он вешает над своей кроватью портреты русских патриарха и митрополитов, а потом и вид Кремля, подаренный генералом.

В квартирке генерала тоже царит порядок. Однако в этом случае это проявление не буржуазности, а аскетизма и привычки, оставшейся от лет военной службы: „Комната была обычная, с хозяйской мебелью, кухонкой, с окном в тот же сад, небольшой печуркой. Генерал держал все здесь в порядке: с семи утра слышала Капа над головой шум передвигаемой мебели, генерал все подметал до соринки, натирал паркет, методически обтирал пыль – методически чистил и обувь, платье, чинил его, ни в чем не отступая от тех правил, что вошли в него с утренней трубой кадетского корпуса»<sup>29</sup>. Самая значимая деталь интерьера – гравюры с военными и фотография патриарха.

Зато квартирка генерала наполнена светом, от которого никто не прячется, и который придает скромному жилищу особую духовную атмосферу: „Солнце нежно и не по-парижски охватывало мальчика, сидевшего на табуретке, тихо резавшего яблоки. Было в этом светлое и мирное, хорошо, что сияние задерживалось в маленькой кухне дома в Пасси – и, быть может, Рафа под ковром воздушным и светящимся лучше делал свое дело»<sup>30</sup>.

Глава, действие которой происходит в квартирке генерала, называется *Келья*, на сходство жилища генерала с монашеской кельей указывает Мельхиседек. Здесь происходит важный разговор генерала с Мельхиседеком, содержащий характеристику каждого из жильцов и всего дома в целом. Генерал начинает свою мыслен-

<sup>28</sup> Там же, с. 245.

<sup>29</sup> Там же, с. 211.

<sup>30</sup> Там же, с. 213.

ную экскурсию по дому словами: „тут у нас в этом доме, в своем роде тоже русский угол – скит не скит – а так чуть ли не общежитие, хотя у каждого отдельная квартирка, или комната”. „Русское гнездо в самом, так сказать, сердце Парижа. Утешительно”<sup>31</sup>, – отзывается Мельхиседек. Важно, что собеседники говорят о своих ближних не из пустого любопытства или страсти к сплетням. Мельхиседек хочет ближе узнать людей, с которыми он оказался под одним кровом, чтобы помолиться о них: „А такое у меня обыкновение: где мне дают приют, там я в вечернее правило вставляю всех членов семьи и молюсь за благоденствие и спасение их”<sup>32</sup>. Мельхиседек к каждому человеку относится с любовью и вниманием, как к родному. Эта его открытость противоположна эгоцентризму и равнодушию Анатолия Ивановича.

Мельхиседек своего дома не имеет. Но когда он входит в комнату к кому-то, там что-то меняется. „Войдя в комнату, он быстрым, легким взором осмотрел ее, по монашеской привычке и, увидев в углу образок, потемневший, в запыленном окладе – Ахтырской Божией Матери, – широко перекрестился. Лицо сразу стало серьезным, сухенькое, старенькое тело подобралось. Что-то серебряное, как показалось Капе, вошло в комнату”<sup>33</sup>. Он посещает разные квартиры, с каждым разговаривает. Он – Божий вестник, исполнитель Божьего Промысла. Мельхиседек попадает в пассивский дом для встречи с генералом, но не застаёт того, и оказывается в комнате Капы. Для Капы это возможность увидеть новый мир, изменить взгляд на жизнь, преодолеть отчуждение. Но она не использует эту возможность.

Обычное приветствие Мельхиседека – «Мир и благодать дому вашему» – не является пустыми словами. С ним в каждое жилище действительно входит мир и благодать. И только от хозяина зависит, насколько он вместит эту благодать.

У иеромонаха Мельхиседека в романе есть герой-антипод – Анатолий Иванович. И через топос дома подчеркивается их противоположность. У Мельхиседека нет дома. А дом Анатолия Ивановича появляется в романе раньше героя, он как бы затмевает его собой.

<sup>31</sup> Там же, с. 236-237.

<sup>32</sup> Там же, с. 237.

<sup>33</sup> Там же, с. 228-229.

Этот герой снимает квартиру в особняке французов рядом с пас- сийским домом, в котором становится частым гостем, заведя ро- маны сразу с двумя женщинами – Капой и Дорой. В описании его комнаты проявляются значимые черты его личности: с одной сто- роны, любовь к роскоши, желание и умение жить на французский манер; с другой – безвольность, инфантильность, поглощенность исключительно собой, своей внешностью: „Небольшая комната с окном в переулок, довольно светлая, с камином и зеркалом в зо- лотой раме над ним – с часами на подзеркальнике, все, как полага- ется в истинно французском старом доме. Но не предполагается, чтобы на подзеркальнике лежали галстуки, воротнички. Странны также кораблики – искусно сделанные – на шкафу: бриги, фрегаты в па- русах, точно модели из музея мореплавания. Странен стол у окна – простой, вроде кухонного, застланный толстым сукном”<sup>34</sup>.

Когда мы впервые видим Анатолия Ивановича, он стоит спи- ной к окну и «в великом прилежании» разглаживает штаны. В этой несколько комической сцене, герой обнаруживает равнодушие к окружающему миру, занятость исключительно собой. Он, как и Капа, эгоцентрик, но, в отличие от нее, довольный собой.

Герои романа Зайцева характеризуются также через свое от- ношение к дому, к месту своего проживания, что отражает их от- ношение к земным благам. Здесь обнаруживаются два полюса: на одном – ценители роскоши Дора и Анатолий Иванович, на другом – Мельхиседек и генерал. Заветная мечта Доры – «взять квартиру со своей мебелью, в новом доме с удобствами». Она любила „рас- сматривать старинную мебель в витринах (кое-что, в Salle Drouot, и покупала, тащила в Пасси)”<sup>35</sup>.

Анатолия Ивановича тоже восхищает комфорт и роскошь: „Третьего дня был я на Монмартре у одного грека, в особняке (...) Ах, Капочка, какой особняк... там у него и фарфор старинный, и табакерки, и картины”<sup>36</sup>. Именно страстная привязанность к земным благам не дает этим персонажам преодолеть их призем- ленность, встать на путь духовного обновления.

---

<sup>34</sup> Там же, с. 223.

<sup>35</sup> Там же, с. 216.

<sup>36</sup> Там же, с. 224.

Мельхиседек – персонаж, начисто лишенный привязанности к материальному, приводит слова одного епископа, раскрывающие христианское отношение к оппозиции *бедность – богатство*: „Я прежде – в России, то есть до революции – цельный дом занимал, одиннадцать комнат (...) И по совести, я себя в теперешней моей каморке ближе к Богу чувствую, чем в прежнем архиерейском подворье”<sup>37</sup>.

В романе встречается целый ряд наименований пассийского дома. Все они раскрывают различные грани топоса дома, актуализируют различные смыслы, заложенные в этом понятии.

- Скит. Это название проскальзывает в разговоре генерала с Мельхиседеком о пассийском доме и его обитателях. Правда, после бурного окончания двойного романа Анатолия Ивановича с Капой и Дорой, генерал иронизирует над подобным сравнением: *«Вот вам и дом пассийский, помните, вы тогда «скитом» его назвали? Хорош скиток! Нечего сказать»*. В ответ он слышит мудрые слова Мельхиседека: *„Скит, конечно, не скит, это просто жизнь, Михаил Михайлыч. Удивляться нечего, не в раю живем. Впрочем и сама скитская жизнь не без трудностей”*<sup>38</sup>.
- Русское гнездо. Так называет дом Мельхиседек: *„Русское гнездо в самом, так сказать, сердце Парижа. Утешительно”*<sup>39</sup>. Образ дома как гнезда не может не вызвать у читателя ассоциации с *Дворянским гнездом* Тургенева, которого Зайцев чтит больше других русских классиков. В обоих романах звучит тема разорения, угасания некогда полных жизни «гнезд» по причине неверных, несправедливых оснований, на которых эта жизнь строилась.
- Русский островок – слова, относящиеся не только к пассийскому дому, но и к другим парижским домам, населенным русскими эмигрантами. В данном случае актуализируются значения разобщенности русских изгнанников и их отдаленности, оторванности от европейской жизни.

<sup>37</sup> Там же, с. 230.

<sup>38</sup> Там же, с. 299-300.

<sup>39</sup> Там же, с. 237.

В романе Зайцева много разных домов – реальных, находящихся в Париже; прежних, существующих лишь в памяти своих обитателей. Все реальные дома – это островки, между которыми странствуют герои, это непрочные и недолговечные пристанища, «дома на песке». Единственным надежным домом оказывается скит, вынесенный за пределы Парижа. Это дом не на песке, а на камне. Но лишь потому, что он является дверью, открывающей путь к истинному, Отчему Дому. Мысль о ненадежности любых мирских жилищ, любого земного пристанища лежит в основе топоса дома в романе Зайцева *Дом в Пасси*.

## Библиография

- Афанасьева С. И., *Концепт «дом» в русской лирике первой волны эмиграции: крымский дискурс*, Симферополь 2014.
- Бахтин М. М., *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва 1963.
- Ваховская А., *Православные «нити» бытия, (Роман Б.Зайцева «Дом в Пасси», 1935)*, [online], <http://rusk.ru/st.php?idar=401128>, [дата доступа: 28.06.2016]
- Грибановский П., *Б. К. Зайцев. Обзор творчества*, [в:] *Русская литература в эмиграции*, Питсбург 1972.
- Зайцев Б. К., *Собр. соч.: В 11 т.*, Москва 1999-2001.
- Зайцева-Соллогуб Н. Б., *Я вспоминаю... Устные рассказы*, Москва 1998.
- Любомудров А. М., *Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б. К. Зайцев, И. С. Шмелев*, Санкт-Петербург 2003.
- Млечко А. В., *«Иеротопия: построение сакральных пространств в романе Б. К. Зайцева «Дом в Пасси» (по страницам «Современных записок»)», [online], <http://psibook.com/literatura/ierotopiya-postroenie-sakralnyh-prostranstv-v-romane-b-k-zaytseva-dom-v-passi-postranitsam-sovremennyh-zapisok.html>, [дата доступа: 28.06.2016]*
- Непомнящий В. С., *Да ведают потомки православных. Пушкин. Россия. Мы*, Москва 2001.



## SUMMARY

**The topos of house (home) in the novel of B. K. Zaytsev**  
*The House in Passy*

The article researches the specificity of the realization of the topos of house (home) in the novel of B. K. Zaytsev *The House in Passy*. In Zaytsev's work the topos of house (home) has been revealed on different levels: social-common, symbolic, spiritual. There are various interpretations of the concept of «House» or «Home» (in Russian «home» and «house» are translated by the same word). At first, it is a model of the society. Secondly, it's a symbol of the culture of XX century, which lost it's strong spiritual basis and for this reason has been doomed to the destruction. Thirdly, it's a symbol of human life. Especially important image presents the house like The Ark, a temporary shelter on the way through stormy earthbound sea to the true Home.

The structure of the Zaytsev's novel is built on some oppositions, and one of them has a connection with the topos of house. It is an opposition «a house on the sand» – «a house on the rock». One of the main means to describe characters in the novel is a description of interiors of their dwellings. There are a lot of names for the House in Passy in the novel. All of them expose different aspects of the topos of house (home), actualize various meanings of this concept.

**Keywords:** topos of house, B. K. Zaytsev, literature of emigration, interior, spiritual novel.



Jadwiga Gracla

Warszawa

## TEŚKNOTA ZA DOMEM – KILKA UWAG O DRAMACIE ARKADIJA AWIERCZENKI BEZ KLUCZA

Początek XX wieku był okresem niezwykłym dla rozwoju teatru. Pojawiające się w tym czasie teorie i realizujące je akty twórcze zmierzały w założeniu ku zreformowaniu oblicza sceny<sup>1</sup>. Tak postawione zadanie w połączeniu z filozofią epoki determinowało niejako charakter przyszłych spektakli. Na plan pierwszy wysunęły się przede wszystkim utwory, najogólniej rzecz ujmując, o charakterze poważnym. Celowo nie używamy tu określenia gatunkowego, zastępując je ogólnym określeniem mieszczącym w sobie wszelkie przejawy twórczości dramatycznej. Oczywiście wspomnieć przy okazji wypada, że w przywołanym czasie miały miejsce próby wskrzeszenia gatunku czystego – czyli tragedii, powstające pod piórem zarówno pisarzy związanych z symbolizmem (Innokentij Anieniński<sup>2</sup>, Wiaczesław Iwanow<sup>3</sup>) jak i, co wydaje się bardziej uzasadnione i co wypada podkreślić, bardziej udane, akmeistów (Mikołaj Gumilow<sup>4</sup>). Niemniej jednak były to wypadki wśród drama-

---

<sup>1</sup> Szerzej na ten temat zob: K. Braun, *Wielka reforma teatru. Ludzie – Idee – Zdarzenia*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź, 1986, J. Bab, *Teatr współczesny*, Warszawa 1956. Pisałam też o tym w książce: *Dramat wobec sceny. Echa ewolucji teatru europejskiego w dramaturgii pierwszego trzydziestolecia XX wieku*, Katowice 2013.

<sup>2</sup> Wszystkie cztery dramaty Annińskiego: *Меланиппа-философ* (1901), *Царь Иксион* (1902), *Лаодамия* (1906) и *Фамира-кифаред* (1906, wydana pośmiertnie w 1913 roku) nawiązują do tematów zapoczątkowanych przez Eurypidesa.

<sup>3</sup> Przykładami mogą być dwie tragedie Iwanowa: *Tantal* z 1905 roku i *Prometeusz* z 1919.

<sup>4</sup> Mikołaj Gumilow napisał *Zatrutą tunikę*. W tym utworze wykorzystał zasady rządzące klasyczną tragedią, w tym trzy jedności. Szerzej na ten temat zob.:

turgii przełomu XIX i XX wieku raczej odosobnione. Znaczniej bardziej rozwiniętą reprezentację posiadał w tym okresie dramat symboliczny, czy dramat ekspresjonistyczny. Obydwa określenia implikują mniej zdefiniowane, czy też sztywne ramy określające strukturę utworów. W tym wypadku bowiem znacznie ważniejsze staje się ich poważne, oscylujące wokół uniwersalnych lub też związanych z modernizmem zagadnień zabarwienie, przesłanie i co za tym idzie treść. Dlatego też w gąszczu powstających w tym okresie utworów odnajdziemy zarówno te, stworzone zgodnie z zasadami dramatu onirycznego, dramatu symbolistycznego, dramatu ekspresjonistycznego, czy też misterium.

Na przeciwległym, co jednak należy z całą mocą podkreślić, znacznie mniej znanym biegunie „produkcji dramaturgicznej” odnaleźć można utwory o zupełnie innym wydźwięku – komediowe w swej formie i treści (i również w tym przypadku rezygnujemy z określeń gatunkowych). Zazwyczaj zapomniane, być może z powodu głębokiego przekonania o ich mniejszej wartości – zarówno w warstwie wymowy i przesłania, jak i w sferze konstrukcji, dotrwały do naszych czasów w formie rozproszonej, zagubione w magazynach, w zakurzonych wydaniach czasopism, nielicznych zbiorach<sup>5</sup>. Zapewne w ich przypadku pokutowało przekonanie o rozrywkowym charakterze tych sztuk, wykluczające powagę i filozoficzny i uniwersalny sens. Na pierwszy rzut oka bowiem nie mogą one stanowić tak bogatego i zróżnicowanego materiału badawczego, jak ich „poważni bracia”, prezentujący filozoficzne przesłania i idee epoki. Przekonanie takie nie uwzględnia jednak dwóch zasadniczych dla pełnego zrozumienia fenomenu komedii omawianego (i nie tylko) okresu faktów: pierwszym z nich jest niesłychana wręcz żywotność tego gatunku, jego popularność również wśród elit kulturalnych wzmiankowanego okresu, drugim – antyczne źródło komedii, która miała być i była przeciwieństwem krzywym lustrem tragedii rozporządzającym tymi samymi – lecz

---

H. Mazurek, *Ku nowym formom antycznej doskonałości. (O tragedii Nikołaja Gumilowa „Zatruta Tunika”)*, [w:] *Słowianie wschodni. Duchowość, mentalność, kultura*, red. D. Piwowarska, A. Rażny, Kraków 1997, s. 189-193.

<sup>5</sup> Utwory te pojawiały się na łamach czasopism teatralnych. W formie zebranej opublikowano je w bibliotece „Satyrykonu”. „Satyrykon” – tygodnik satyryczny, wychodzący w Petersburgu od 1908 do 1914 roku. Od 1913 do 1918 roku wydawano dziennik „Nowy Satyrykon”. Zamknięty po rewolucji, większość jego autorów udała się na emigrację.

jedynie odwróconymi o 180 stopni chwytami<sup>6</sup>. Komedia utożsamiona z gatunkiem niższym (i stylem niskim) została wypchnięta poza horyzont zainteresowania badaczy, ale i współczesnych artystów i krytyków. Zapewne przyczyniło się do tego również przekonanie lansowane w ówczesnych czasopiśmie, sugerujące, że teatr tych czasów pozostaje: „jedynie miejscem rozrywki. Rozrywka ta bywa wdzięczna, wytworna, nie pozbawiona pewnego ładunku ideowego. Najczęściej bywa jednak trywialna, płaska (...)”<sup>7</sup>.

Można sądzić, że przekonanie to w dużej mierze dotyczyło właśnie wystawianych w owych czasach komedii. Oznacza to również, że nie uznano tego gatunku za odpowiedni dla odzwierciedlenia tendencji rozwojowych teatru, jego przemian i nowoczesnych pomysłów scenicznych. Pamiętać jednak należy, że to właśnie komedia stała się łącznikiem – ośrodkiem zainteresowania wielu pisarzy skupionych wokół petersburskiego „Satyrykonu”, rozumiejących potrzebę zmiany oblicza sceny. Do ich grona należał również autor przywołanej w tytule niniejszego szkicu sztuki Arkadij Timofiejewicz Awierczenko.

Pisarz ten niesłusznie, zresztą jak większość artystów, który podzielił losy zapomnianych i źle widzianych w Rosji Radzieckiej, a później w ZSRR, został skazany na zapomnienie. Redaktor „Satyrykonu” i „Nowego Satyrykonu”, autor wielu recenzji pisanych pod pseudonimami, autor wreszcie licznych utworów prozatorskich i, co dla niniejszych uwag najważniejsze, utworów dramatycznych, swoje życie zakończył na emigracji, w jednym z jej porewolucyjnych ośrodków – Pradze, dokąd przybył z Konstantynopola<sup>8</sup>. W jego ojczyźnie, jak wspomniano już,

<sup>6</sup> Najjaskrawszym tego przykładem jest wykorzystanie chwytu *deus ex machina* w komedii *Chmury*, gdzie w koszu na scenę spuszczonego Sokratesa.

<sup>7</sup> A. Łunaczarski, *Pisma o teatrze*. Cyt. za R. Śliwowski, *Od Turgieniewa do Czechowa*, Warszawa 1970, s. 70.

<sup>8</sup> Jak wspomina R. Mochola: „Wśród znanych i cenionych pisarzy rosyjskich, którzy żyli i pisali w Pradze, – prócz Mariny Cwietajewej – wymienić należy Arkadija Awierczenkę, autora szeregu zbiorów opowiadań satyrycznych (*Tuzin noży w plecy rewolucji*, *Dzieci*, *Odpooczynek na pokrzywie*, *Opowiadania cynika* i in.), powieści *Dowcip mecenatu*, komedii *Gra ze śmiercią*. Pisarz ten był często tłumaczony na język czeski, stąd też cieszył się sporą popularnością wśród czeskich czytelników. Awierczenko zmarł w Pradze w 1925 roku, wkrótce po operacji oczu.” Zob: A. R. Mochola, *Rosyjska Praga*, [online], <http://www.mochola.org/russiaabroad/mochola/ruspraha.html>.

wyrzucono go ze świadomości i odbioru czytelniczego na długie lata. Podobnie zresztą zapomniano i o jego spuściźnie, w tym przede wszystkim o pozostawionych dramatach<sup>9</sup>. W tym jednak przypadku czynniki warunkujące owo zapomnienie były dwojakiego rodzaju: z jednej strony natury obiektywnej – czyli za jego przyczynę można uznać brak całościowych dostępnych wydań jego dorobku artystycznego, z drugiej, co należy podkreślić, również brak zainteresowania dla utworów komediowych tego okresu. Wypada przypomnieć, że pojawiły się one jedynie w formie cząstkowej w latach osiemdziesiątych (antologii rosyjskiej parodii teatralnej<sup>10</sup>), w której w głównej mierze zaprezentowano sztuki autorów bardziej znanych – np. Jewreinowa i, jak już wskazał tytuł, raczej te, których cechy gatunkowe mieściły się w obrębie parodii.

Przywołana w tytule niniejszych rozważań sztuka Awierczenki powstała w 1911 roku (czyli wtedy, kiedy również światło ujrzał znany tekst Jewreinowa *W kulisach duszy*<sup>11</sup>). Składa się na nią dziewięć aktów (części odpowiadających raczej scenom), przy czym, co należy podkreślić, piąty z nich – który można by uznać za centralny – środkowy, jest zredukowany do didaskaliów, z których dowiadujemy się, że główna bohaterka – żona Pliumaszewa – siada ponownie na schodach i zasypia. W konstrukcji sztuki zwraca uwagę niespotykana dotąd lokalizacja miejsca akcji, odległa i zaprzeczająca dotychczasowej praktyce scenicznej. Przestrzenią dramatu jest podest schodów, główna, reprezentacyjna

<sup>9</sup> Awierczenko pozostaje nieznanym jako dramaturg. W tak zwanym obiegu czytelnicznym znany jest jedynie jako autor małych utworów prozatorskich. Brak popularności autora tłumaczyć należy również brakiem wydań całościowych jego utworów.

<sup>10</sup> Mamy tu na uwadze pozycję: *Русская театральная пародия XIX – начала XX века*, М. Искусство, 1976. W pracy tej jednak zawarte są jedynie teksty wybrane, nie do końca też reprezentujące różnorodność twórczości komediowej tych czasów. Wynika to zapewne z przyjętego kryterium doboru gatunku – parodii. Niezaprzeczalną jednak zasługą tej pozycji, jak już wspomniano, jest wprowadzenie do świadomości odbiorców postaci Nikołaja Jewreinowa, który należał do grona wybitnych reformatorów teatru, zaś w ZSRR zupełnie o nim, po jego emigracji, zapomniano.

<sup>11</sup> Pisałam o nim w artykule: *Twórczość Nikołaja Jewereinowa wobec wyzwań teraźniejszości (kilka uwag o dramacie „W kulisach duszy”)*, [w:] *Literatury i języki wschodniosłowiańskie wobec swojego czasu*, pod red. A. Ksenicza i M. Łuczyk, Zielona Góra 2011, s. 369-375.

klatka schodowa. W żadnej ze scen nie zobaczymy wnętrza mieszkania, do którego prowadzą schody. Rzecz dzieje się na progu, w świecie nie do końca zdefiniowanym, pomiędzy domem – przestrzenią własną, osobistą, zamkniętą a uniwersum zewnętrznym, otwartym, obcym, przerażającym. Miejsce akcji bowiem zostało opisane tak: „Akcja odbywa się na górnym podejściu reprezentacyjnych schodów. Na lewo i na prawo piękne główne drzwi. Widz może zobaczyć jeszcze górną część schodów prowadzących w dół. Balustrada. Czas akcji – między jedenastą i dwunastą w nocy”<sup>12</sup>.

Takie skonstruowanie czasu i przestrzeni już na pierwszy rzut oka intryguje i jednocześnie wywołuje uzasadnione wątpliwości. Pierwszą z nich jest umieszczenie postaci w przestrzeni nieznanego dramatu: dotychczas bowiem były nią komnaty i place. Tu świadomie wybrano miejsca znajdujące się przed – domem, mieszkaniem, celem. Dochodzi więc tu do zderzenia przestrzeni zamkniętej, znanej z dramatu klasycznego przeciwstawionej rozległości i fantastyczności świata dramatu romantycznego. Pliumaszew i jego żona wróciwszy z przyjęcia odkryli, że zapomnieli klucza, zamek u drzwi ich mieszkania zatrzasnął się i nie mogą wejść. Stają na progu do przestrzeni pudełka, ale wejść doń mogą jedynie przekraczając znaczący i dzielący świat na dwie części próg. Wydaje się więc z pozoru, że jest to sytuacja najbardziej prozaiczna i dość często spotykana. W tym wypadku jednak służy ona jako pretekst dla zbudowania akcji/nieakcji (bo w tekście brakuje dynamicznej zmiany, replik, nerwu dramatycznego), jego potencjał komediowy zasada się właściwie w śmieszności sytuacji, wzajemnych pretensjach, rozmowach z osobami, które mijają postacie siedzące bez klucza na schodach u progu swego domu. Wśród wzajemnych oskarżeń, wysyłania męża po ślusarza i rozważań, gdzie takiego znaleźć w środku nocy, toczy się akcja sztuki, dodajmy przy okazji, zakończona (przynajmniej z punktu widzenia głównych bohaterów – Pliumaszewa i jego żony) happy endem – po znalezieniu ślusarza – Miszki Samatowa, opisywanego w spisie postaci jako „podejrzana jednostka”, bohaterom wreszcie udaje się zakończyć „nocne czuwanie” na schodach i schronić się w podwojach własnego

<sup>12</sup> Utwór *Bez klucza* odnaleźć można w wersji zdigitalizowanej. Аверченко Аркадий Тимофеевич, *Без ключа*, [online], [http://az.lib.ru/a/awerchenko\\_a\\_t/text\\_1911\\_bez\\_klu\\_cha.shtml](http://az.lib.ru/a/awerchenko_a_t/text_1911_bez_klu_cha.shtml).

domu. Czekanie i poszukiwanie zostało zwieńczone sukcesem. Jednak nie kończy to losów postaci, bowiem oczekiwany happy end – wejście do domu – wyzwala lawinę zdarzeń, w efekcie których wybawca zostaje aresztowany i odprowadzony do więzienia, zaś bohaterowie oddają się namiętnościom. Wszystko więc wydaje się odbywać zgodnie z zasadami budowy komedii: następuje szczęśliwy finał, a jednostka negatywna zostaje ukarana. W rozważaniach na temat tego utworu jednak czarno/białe postrzeganie i definiowanie nie jest możliwe.

Trudność w interpretacji rozpoczyna się już na poziomie klasyfikacji bohaterów: Pliumaszew i jego żona przechodzą swoistą ewolucję – odwróconą w stosunku do tradycyjnych wektorów. Zamiast stopniowej poprawy, dążenia do doskonałości postaci te zmieniają się na niekorzyść. Zmianom sprzyja zarówno czas jak i miejsce. Jeżeli bowiem akcja sztuki, jak informuje nas tekst didaskaliów, dzieje się między jedenastą i dwunastą w nocy, do świadomości odbiorcy dociera niezwykle ważne przesłanie. Zdarzenie odbywa się przecież na progu – nie tylko fizycznie pojmowanym progu własnego domu, do którego bohaterowie tak bardzo chcą się dostać, ale również na progu nowego dnia, w momencie przejścia, najbardziej symbolicznym i magicznym momencie nocy, na przełomie dwóch czasów, dwóch porządków, dwóch światów. Wszystkie te skojarzenia mieści w sobie północ, do której zmierza czas sztuki. Uznawana za moment przejścia, narodzin nowego, odrodzenia, spotkania z innym światem. Dodatkowo przekonanie takie wzmacnia przestrzeń konstruowana przed oczami widza: schody, przedsionek, zamknięte drzwi, orientujące scenografię sztuki w planie wertykalnym. Do otwarcia znajdujących się u szczytu drzwi, do powrotu do domu dążą postaci. Dom, do którego chwilowo stracili klucz i znajdują się niejako w życiowej poczekalni, jest spełnieniem ich marzeń, kresem wędrówki i ziemią obiecaną, wytęsknionym rajem. W spokojnej bezpiecznej przystani własnego domu bohaterowie z reguły odnajdują spokój, stają się lepsi, opadają z nich złe emocje i przyzwyczajenia. Dom to przecież najbardziej osobiste miejsce, symbol ocalenia, ucieczki, wartości szczęścia. Tak funkcjonuje zazwyczaj w literaturze. I takiego też rozumienia domu oczekuje odbiorca tekstu. Tymczasem sztuka *Bez klucza* zdaje się burzyć wszystkie stereotypy, korzystając przy tym z najnowszych, ale czytanych au reburs, koncepcji teatralnych.



By przyjrzeć się temu zagadnieniu dokładniej należy wrócić do wspomnianych na wstępie korzeni dramatu. W starożytności tragedia i komedia funkcjonowały równolegle, jak dwie strony tego samego medalu, jedna była krzywym zwierciadłem drugiej. Jeżeli przyjąć więc za pewne przekonanie o genetycznej bliskości tych dwóch gatunków, która pokazuje, że płacz i śmiech są w istocie dwoma skrajnymi reakcjami ludzkimi na tę samą sytuację i że w związku z tym zadaniem tragedii było uwznioślenie sytuacji, zaś komedii świadome jej trywializowanie, wypada inaczej spojrzeć na omawiany dramat. Przede wszystkim potraktować go należy jako swego rodzaju komediowy wariant dramatu stacyjnego, którego pierwowzorem stało się słynne Strindbergowskie *Do Damaszku*<sup>13</sup>.

Przywołanie dramatu Strindberga w tym kontekście może wydać się pomysłem karkołomnym i chybionym. Powstały w 1898 roku dramat skandynawskiego autora jest opowieścią o nawróceniu, o życiu jako wędrówce, o wiecznym powracaniu do pierwotnego stanu, o rozumieniu ludzkiej egzystencji jako dążenia ku nawróceniu i powrotu do stanu sprzed czynów wymagających ekspiacji. I to właśnie zbliża ją do dramatu Awierczenki. A raczej pozwala nam na porównanie obydwu tekstów. Pamiętać należy jednak, że komedia jest krzywym zwierciadłem i wszystko co poważne, widzi **nie**–poważnie. W przypadku *Bez klucza* ów brak powagi uwidocznił się w wyborze sytuacji – trywialnej i śmiesznej. Jednak wymowa tekstu właśnie poprzez skojarzenia ze Strindbergowskim dziełem i wykorzystanym sposobem budowania sceny nawiązującym do współczesnych autorowi tendencji do wielopoziomowości sceny, owej śmieszności przeczy, a nawet przekształca tekst z pozoru, nazwy i gatunku komediowy w gorzką przypowieść o ludzkiej naturze skłonnej do wykorzystywania innych, do złych, podłych czynów w imię niesprecyzowanych instynktów, które do głosu dochodzą wtedy, gdy człowiek czuje się silny i bezpieczny, czyli jak dzieje się to w przypadku tekstu Awierczenki, gdy w końcu Pliumaszew i jego żona dostaną się do swojego domu. Tym samym topos domu zmieni swoje znaczenie – z raju staje się nie piekłem (to domena sztuk psychologicznych), lecz siedzibą złego instynktu, nieograniczonej przyzwoitością i prymitywną nawet moral-

<sup>13</sup> Dramat ten powstał w latach 1898–1904, uznawany jest za przykład dramatu stacyjnego.

nością chęcią szkodzenia innym i ich wykorzystywania. A oni zakończą proces swej odwróconej ewolucji.

Świadectwem przemiany postaci w konstrukcji sceny omawianego okresu – symbolem znajdującym swoje miejsce na scenie teatru – były schody<sup>14</sup>. Przypomnijmy, że wędrówka bohatera *Do Damaszku* również została skierowana wertykalnie. Była ona zapisem przemiany, doskonalenia się, wewnętrznej ewolucji. W przypadku dramatu *Awierczeni* również mamy do czynienia z poruszaniem się w górę, pokonywaniem poszczególnych etapów (kłótni, rozmowy z nieznanymi, znalezieniem rozwiązania, osiągnięciem celu), jednak nie zwieńczonym pozytywnym efektem – lecz raczej zwycięstwem złego nad dobrym. Nowatorstwo konstrukcyjne przestrzeni – schody prowadzące do miejsca wyśnionego, bezpiecznego, niosącego pokój i szczęście – zostaje wykorzystane w odwrotny do założeń sposób. Bohaterowie nie stają się lepsi, nie nawracają się, nie zmieniają swojego życia – wręcz przeciwnie – wznoszą się na wyżyny podłości, niemoralności, wygodnictwa i podłego konformizmu. Dom, do którego dążyli, ów azyl ze Strindberowskiego pierwowzoru, staje się domem zła. W godzinie duchów pokonali drogę od zagubienia do podłości, od dobra do zła, od człowieczeństwa do nikczemności. Ów przedśionek, stan zawieszenia, symbolizujący drogę do domu jest jedynym miejscem, w którym okazywali ludzkie uczucia: tęsknotę za domem. Poza nim stają się potworami, dla których liczy się tylko własna wygoda, zaś satysfakcję czerpią z krzywdzenia innych. Wykreowany w *Bez klucza* dom traci swoje pierwotne symboliczne znaczenie – staje się miejscem antywartości, siedliskiem zła, przemocy. To w domu budzą się najgorsze instynkty. Daje on poczucie nie tyle bezpieczeństwa, ile bezkarności, siły i prawa do czynienia zła.

Odwroćcie wektora – zmiana znaczenia domu – ukazuje więc człowieka, dla którego nie istnieją żadne prawa, moralność, zasady przyzwoitości. W domu mieszczą się jego najbardziej pierwotne instynkty – instynkt czynienia zła. Dom umieszczony na górze, do którego trzeba się wspiąć, odwraca również zakorzeniony w świadomości obraz nieba i piekła. Tym razem to piekło znajduje się na górze, po raz kolejny więc przed

---

<sup>14</sup> Szerzej na ten temat zob., np. L. Jessner: *Schody sceną*, [w:] *Ekspresjonizm w teatrze niemieckim*, pod red. W. Dudzika, M. Leyko, Gdańsk 2009, s. 167, 169. Publikacja ta zawiera manifesty reżyserów, scenografów i innych twórców teatru.

tradycyjnymi wyobrażeniami zostało postawione krzywe zwierciadło. Zmiana wektora góra/dół, niebo/piekło, dobro/zło pokazało więc, jak daleko posunie się człowiek odrzucający po kolei ograniczenia przyzwoitości, stopniowo coraz silniejszy. I jak w mitologii Anteusz, gdy dotknął matki ziemi, stawał się niepokonany, tak w tym wypadku bohaterowie, gdy tylko dotkną swego domu, staną się również niepokonani – niestety w podłości i pogardzie.

Zakorzenione w tradycji rozumienie domu zostało więc w tekście Awierczenki poddane całkowitemu przewartościowaniu. Dający poczucie bezpieczeństwa dom, znany chociażby z *Pieśni losu* Błoka (pochodzącej przecież z tego samego roku), tu został ukazany w formie karykaturalnej. W domu bowiem szukać można bezpieczeństwa i oparcia, ale tylko wtedy, gdy oprócz tego pozostaje on siedzibą wartości, a ludzie potrafią je w sobie pielęgnować. Inaczej przekształca się w twierdzę, której zdobycie daje prawo do tyranii, do poczucia wyższości i bezkarności. Czyli staje się tym, czym być nie powinien.

## Bibliografia

- Аверченко А., *Без ключа*, [online], [http://az.lib.ru/a/awerchenko\\_a\\_t/text\\_1911\\_bez\\_klucha.shtml](http://az.lib.ru/a/awerchenko_a_t/text_1911_bez_klucha.shtml).
- Bab J., *Teatr współczesny*, przeł. E. Misiólek, Warszawa 1953.
- Babiet B., *Współczesna reżyseria*, Warszawa 1973.
- Brach-Czaina J., *Na drogach dwudziestowiecznej myśli teatralnej*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1975.
- Braun K., *Wielka Reforma Teatru. Ludzie. Idee. Zdarzenia*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1986.
- Drama und Theater der europäischen Awangarde*, Tübingen 1994.
- Drama und Theater der Jahrhundertswende*, Mainz 1991.
- Ekspresjonizm w teatrze niemieckim*, pod red. W. Dudzika, M. Leyko, Gdańsk 2009.
- Gracla J., *Dramat wobec sceny. Echa ewolucji teatru europejskiego w dramaturgii pierwszego trzydziestolecia XX wieku*, Katowice 2013.
- Mazurek H., *Ku nowym formom antycznej doskonałości. (O tragedii Nikołaja Gumilowa „Zatruta Tunika”)*, [w:] *Słowianie wschodni. Duchowość, mentalność, kultura*, red. Danuta Piwowarska i Anna Rażny, Kraków 1997, s. 189-193.

Strindberg A., *Dramaty*, przeł. Z. Łanowski, Poznań 1984.

Śliwowski R., *Od Turgieniewa do Czechowa*, Warszawa 1970.

## SUMMARY

### **Longing for a house – a few remarks about the drama Arkady Awierczenko *Without the key***

The article presents a brief analysis of drama of Awierczenko *Without the key*. The work of the author is not known to the general public. The work of the author is not known to the general public. The drama of Awierczenko is known very few. In the present comedy the author of the article noted the specific method of construction of space which refers to the latest trends in theater. At the same time it shows the moral degradation of the individual progressively increasing the power.

**Keywords:** Arkady Awierczenko, the drama, comedy, theater, construction of space

Владимир Шадурский

Великий Новгород

## ГОРОД КАК РОДНОЙ ДОМ В ПОВЕСТИ О СМЕРТИ МАРКА АЛДАНОВА

*Повесть о смерти* Марка Алданова – одно из менее изученных произведений писателя. Так сложилось, что полный текст *Повести о смерти* читатель смог прочесть только благодаря усилиям издателей уже после ухода Марка Александровича. И надо отдать им должное: текстологическая работа, объединение глав, опубликованных в «Новом журнале» в 1952–1953 годы, с главами в машинописных копиях из наследия Алданова (Бахметевский архив Колумбийского университета), претворились в замечательный текст. Данная повесть, на наш взгляд, пока не стала предметом серьезного исследования.

А потому нам особенно важен целый текст повести, ведь в ней Алданов, пожалуй, впервые так подробно написал о родном городе – о Киеве, который навсегда остался для него родным домом. Путешественнику-Алданову было с чем сравнивать родное место, но ни Петербург, ни Москва, ни Берлин, ни Париж не стали городами, которые пробуждали в прозаике поэта

По нашему мнению, Киев раскрывается писателем и как образ и как топос. Милое, родное с детства – здания, улицы, их названия, нравы, речь людей, история, кухня, культура – всё это объекты, формирующие топос Киева в произведении Алданова. Город становится и настоящим образом, почти действующим лицом в повести.

Находка Алданова в том, чтобы изобразить родной город в примечательное время: его жители воспринимают свою жизнь на фоне пушкинских героев, читают живого Гоголя, сталкиваются на улицах с убийцей Лермонтова, встречаются с Тургеневым,

переживают эпидемию и оказываются накануне европейских революций.

Начало своеобразной поэтизации Киева представлено Алдановым в первой части повести, во второй главе. Главу предвзряют слова Богдана Хмельницкого «Мій Київ...». А далее следует очерк жизни киевлян во время, когда городу в 1847 году очередной раз угрожает смерть – эпидемия холеры. Город, уже привыкший к страшным холерным испытаниям, как мог, оборонялся, боролся с бедою. Способы борьбы, старательно перечисленные повествователем, могут показаться современному читателю доисторическими и смешными. Но в том-то и дело, что люди во время этого ужаса находили возможности «бодриться»<sup>1</sup>, что даже погребальные процессы направлялись туда, «откуда открывался изумительный вид на Днепр и заднепровскую даль»<sup>2</sup>. Кажется, что и ужас смерти не может покорить этот город. Американский исследователь творчества так охарактеризовал изобразительную силу Алданова в этой главе: «...начиная с жестокого описания зловещей эпидемии холеры и продолжая восхитительно пластично, ярко изображать легкую беспечную сводную жизнь в старом красивом городе»<sup>3</sup>. Повествователь ведет читателя и по знаменитой киевской ярмарке, поспешившей сменить эпидемию. Рассказывает о сглаживании национальной розни, о человеческом восприятии политики, о том, как даже «вечные пожары» способствовали «украшению древнего города»<sup>4</sup>, о том, как менялся, обновлялся Киев. Он с удовольствием и в подробностях говорит о способах получения «золотого дождя», о спектаклях, которые ставятся в Киеве, и передает своё восхищение, как «весь необыкновенный по красоте город именно утопал в зелени»<sup>5</sup>. В повествовании о городе обозначаются приметы киевлян, представляется манера их передвижения, общения, питания

---

<sup>1</sup> М. Алданов, *Повесть о смерти*, [в:] М. Алданов. *Повесть о смерти*. Бред, Москва 1999, с. 34.

<sup>2</sup> Там же, с. 34.

<sup>3</sup> С. Nicholas Lee, *The Novels of Mark Aleksandrovič Aldanov*, The Hague 1969, p. 288.

<sup>4</sup> Там же, с. 36.

<sup>5</sup> Там же, с. 37.

и приема трапезы, интересно, что повествователь перенимает точку зрения земляков, сопоставляя их привычки с привычками великороссов и даже своих соседей, которых, словно разграничивая народ Киева и прочих украинских земель, называет «малороссами». Интересно, что в этом этническом пафосе иронии подвергается даже Гоголь. Таким образом алдановский рассказчик отмечает преувеличение уроженца Полтавской губернии в описании кулинарных пристрастий своих провинциальных героев; он, «быть может, чуть злоупотреблял для *couleur locale* (местный колорит) разными галушечками и пампушечками в Малороссии; в Киеве, во всяком случае, гастрономия была более утонченная»<sup>6</sup>. Городские приличия, киевские привычки и словечки, модные оценки порождают целую стихию исключительных слов: «тресеница», «непейки», «Минерашки», «обмороки коловратности и Дидоны». Удивительно и то, что Киев оказывается притягательным и умиротворяющим, целебным городом, он способен видоизменить даже «злодея»: „По вечерам на гулянье в Минерашках почти всегда можно было увидеть осанистого человека в странном, похожем на халат, синем с золотым шитьем одеянии. На него, как на достопримечательность, киевляне показывали приезжим: „Да, тот самый: убийца Лермонтова!“ Лицо у Мартынова было скорбно-таинственное. Гулял он всегда с дамой тоже таинственного вида. В 1845 году Николай Мартынов женился на дочери киевского губернского предводителя Софье Проскур-Сущанской. Жена родила ему пятерых дочерей и шестерых сыновей”<sup>7</sup>.

Киев убеждает в своей прочности, благонадежности, патриархальности, верной домашности: „Быт был вековой, отстоявшийся, уютно-провинциальный, – такой быт, о котором с грустью и любовью позднее вспоминают люди, прожившие бурную жизнь”<sup>8</sup>. И, несмотря на то, что в городе уже появлялись искры будущего политического пожара, повествователь уверенно и восхищенно, совершенно лирично отзывается о любимом Киеве, славит его, даже приводя признания нелюбимых соседей-москалей: „В общем,

<sup>6</sup> Там же, с. 38.

<sup>7</sup> Там же, с. 39.

<sup>8</sup> Там же, с. 39.

все любили Киев и с гордостью передавали слухи, будто император хочет сделать его третьей столицей. Охотно живали в нем великороссы. *Как хорош, как хорош Киев, как я люблю этот город!* – писал позднее Иван Аксаков<sup>9</sup>.

Эта глава, в которой изображены рука об руку идущие жизнь и смерть, получает свое продолжение в финале книги, когда читателю становится о заболевании холерой и неминуемой болезни несчастной жены Лейдена, Ольги Ивановны. По сути в ней воплощается образ Киева, но образ города дополняется образом дома конкретной семьи, проживающей в нем. И следующая, третья глава посвящена характеристике дома Лейденов, а потому топоним Киева приобретает еще и очертания образа дома.

Дом на Шелковичной улице, в котором проживала семья Лейденов, изображен внешне, представлен его интерьер. Но главное: мы узнаем, что хозяин дома, профессор университета св. Владимира, тяготился обычным течением благоустроенной жизни и был склонен к новому, даже к запретным делам и авантюрам, не случайно он обмолвится о себе: „Мой родственник по матери, Штааль, был, кажется, совершенный авантюрист”<sup>10</sup>. Еще одной приметой киевского топонима становится особое отношение к современной литературе и, конечно, гордость за Гоголя, показывающего успехи в России. Книгопродавец Тятенька не только знаком с творчеством создателя *Вечеров близ Диканьки*, но и внимательно следит за его судьбой. Потому совершенно естественным кажется, что по примеру Гоголя Алданов „...своих киевлян Лейденов уподобляет бессмертным Афанасию Ивановичу и Пульхерии Ивановне, но акцент переносит на изображение силы любви и на высокую нравственность персонажей”<sup>11</sup>. И в образе Лейдена проступают черты гоголевского персонажа. Так, повествователь нам рассказывает о плане Лейдена, имеющем географическое сходство с местом воплощения плана Чичикова, с той лишь разницей, что Павел

<sup>9</sup> Там же, с. 39.

<sup>10</sup> Там же, с. 59.

<sup>11</sup> А. Чернышев, *С подлинным верно*, [в:] М. Алданов, *Повесть о смерти. Бред*, Москва 1999, с. 12.



Иванович задумал хитроумное финансовое мероприятие, а агроном Константин Платонович – хотел развивать земледелие: „Помещиком никогда не был, никаких крестьян не имел, но купил за бесценок много земли в Херсонской губернии для устройства больших садов и для новых культур... и в земледелии его интересовало только новое: что ж все рожь да пшеница!”<sup>12</sup>. Лейдена в киевском обществе не любили, ощущали в нем “человека с заскоком”, и „после успеха *Мертвых душ* шутники называли Константина Платоновича «херсонским помещиком»”<sup>13</sup>. В других эпизодах повести друг семьи Лейденов Тятенька в шутку отзывается о Лейдене, неоднократно соотнеся его философствования с многоречивыми высказываниями другого гоголевского персонажа: „Утренним завтраком он интересовался куда больше, чем обедом. *Почему люди постоянно меняют карту обеда, а утренний завтрак у них всегда один и тот же?* – спрашивал он гастронома Тятеньку. *Этот ты спроси у Кифы Мокиевича,* – неизменно отвечал Тятенька”<sup>14</sup>. Ирония друга в отношении неуёмно разговорчивого профессора раскрывает не только улыбку по поводу нелепых умствований, но и показывает утонченную речь человека, читающего современные книжные новинки (первый том *Мертвых душ* издан в 1842 году), живущего образами Гоголя. Несколькими предложениями ниже мы узнаем, что тот самый ученый Лейден не щадя сил своих, в отличие от других киевлян, проводит вечера за чтением Гегеля, по словам Тятеньки, „пропавшего от холеры”<sup>15</sup>. Тем самым мы получаем детальные характеристики топоса Киева – города-дома, в котором живут приветливые незлобивые жизнерадостные люди, умеющие ужиться с выпадающими на их долю испытаниями, умеющие радоваться жизни, быть культурными и образованными, домовитыми и семейными.

Образ дома Лейденов не кажется каким-то оригинальным именно потому, что его хозяева – киевляне. Другое дело, каким

---

<sup>12</sup> М. Алданов, *Повесть о смерти...*, с. 42.

<sup>13</sup> Там же, с. 43.

<sup>14</sup> Там же, с. 45.

<sup>15</sup> Там же, с. 45.

может быть дом некиевлянина. Таким чужаком, армянином, столь долго живущем в Киеве, что его имени-отчества и фамилии уже и не припомнят, оказывается образованный купец Тятенька. Его дом, дом старого холостяка с богатой биографией, – в первой части повести изображается скромным и почти незначительным. Скромным как во внешнем облике, так и во внутреннем убранстве. Пристанище Тятеньки находилось „в подольной части города, недалеко от Днепра. Дом был всего в четыре комнаты, но тоже с садом, двором, беседкой, конюшней и сараем. На всех восьми окнах стояли горшки и цветами, покрытые кисейными занавесками. Полы были некрашенные, ковры рваные и дешевые; обои, не наклеенные, а прибитые гвоздями, кое-где углом отваливались вниз. Тятенька легко мог бы иметь то, что было у других: не очень дорогую обстановку, сносно подделывающуюся под дорогую. Но это его не интересовало, и ему и думать не хотелось о покупках, ремонте, чистке, переделках”<sup>16</sup>. Для Алданова совершенно обычен способ представления персонажа после знакомства с его жилищем, с его привычками, культурой быта. Из повествования мы узнаем, что Тятенька гостеприимен, любит старинную дорогую посуду. Читатель узнает о хлебосольных правилах Тятеньки, об умении принимать гостей, об особом пиетете к гастрономии. Алданов изображает пристрастия своего персонажа почти гоголевскими средствами – перечислением яств и разнообразных кушаний, но в этом гимне обеду не видно гипербол: „Вставал он с рассветом, выпивал несколько огромных чашек кофе, варившегося „по-польски” в молоке, съедал густо намазанную маслом булку в фунт весом. В десять часов завтракал, еду предпочитал простую, – подавались ветчина, икра, гусиный полоток, борщ с сушеными карасями, зразы с кашей или жаркое по-гусарски, сочни с сыром и сметаной, а к ним кальмусовка, брусиловский гольдвассер, старый мед. В два часа он обедал еще гораздо плотнее... Днем пил чай с бутербродами, паштетами, бабками. Вечером ужинал в гостях „как Бог пошлет”, но бывал он обычно в таких домах, где Бог посылал хороший ужин”<sup>17</sup>. Но Тятенька редко пользуется своим домом по назначе-

---

<sup>16</sup> Там же, с. 54.

<sup>17</sup> Там же, с. 54.

нию, так как большую часть времени проводит в доме Лейденов. Душа его не замыкается на жизни в собственном доме, она полна тяготением к искусству: картинам, книгам, скульптурам, которые он смотрит на выставках в разных городах. Забавно, что последняя занятость – продажа книг – помогала Тятеньке держать на Крещатике что-то вроде филиала своего дома: кабинет для чтения под красивым названием «Аптека души». Именно на этом фоне повествователь сообщает, что Тятенька обладает взвешенными оценками, прекрасными познаниями в литературе и даже «патриотичным» выбором, вот как он отзываясь о Бальзаке: „Легкомысленный человек. Нет, он с твоим Пушкиным равнозначителен: первый сорт из второго сорта. Настоящий гений – Гоголь. Он их всех гораздо превосходнее”<sup>18</sup>. В образе Тятеньки – не только воплощение жизнелюба, в нем черты человека, многое понимающего, но не одержимого разьедающими мыслями, человека деятельного, нашедшего себя в работе и общении с приятными людьми, в заботе о них. Наверное, именно потому его верный холостяцкий дом в финале повести приводится как пример моральной константы.

Но в том-то и особенность изображения Киева, что он оказывается городом, покинутым Алдановым и городом, на время покинутым его героем – Лейденом.

Находясь в южных путешествиях по своему капризу, поддавшись запретной страсти, Лейден не раз испытывал чувство стыда и желание вернуться в родной дом, спасти свою совесть: „Какой я Би-Шар? Просто развратный киевский старичок. Давно пора вернуться на Шелковичную улицу, там лежать на полатах, как говорит Тятенька, вести с Тятенькой ученые разговоры, слушать его осточертевшие шуточки и цитаты, изображать нежную любовь к Оле и Лиле...”<sup>19</sup>.

Лейдену суждено вернуться не в тот радушный Киев, который он оставил ради сомнительных приключений в Константинополе и Флоренции, а в город, который будет надломлен эпидемией, в дом, в котором умерла любившая его жена. Эмигранту-Алданову не суждено будет вернуться в родной город, посмотреть на Днепр,

---

<sup>18</sup> Там же, с. 64.

<sup>19</sup> Там же, с. 210.

новые здания и тот университет, который он когда-то окончил, университет, в котором работал Лейден. Для Лейдена Киев предстает как образ дома покинувшего страну скитальца. Таким образом, город Алданова – воспоминание, а топоним алдановского Киева – это реконструкция, воссоздание по памяти и документам, по языку и литературе.

Своеобразным символом возвращения на круги своя, но отнюдь не символом возвращения блудного сына, становится киевский дом Тятедьки. Умерла от холеры Ольга Ивановна, вернулся после злополучных скитаний Лейден, возвратились, сумев уберечься от эпидемии, Тятедька и Лилия. В опустевшем без жены, навещенном смертью доме пока не может прижиться Константин Платонович, его совесть не чиста. Но совсем другое дело – Тятедька, который когда-то, обожая Лилию, шутливо оберегал ее от лермонтовских фантазий глупого замужества и дразнил: „Нет, Лиленька, за Демона ты вряд ли выйдешь, – говорил он. – У нас в Киеве помещики есть, чиновники есть, врачи есть, а Демона, как на беду, ни одного! Ах, как жаль!»<sup>20</sup>. Только что Тятедька спас Лилию от смерти, а теперь пытается примирить семью Лейденов с утратой, но сначала возвращается к основе своего быта и бытия: «Ему очень хотелось поскорее вернуться в свой домик, в котором перины были чуть не до потолка, а погреба, шкапы, кладовые ломались от бутылок, варений, солений... Он с удовлетворением чувствовал, что опять началась тихая, устоявшаяся жизнь: уютный, киевский быт, где ничто никогда не изменится, не может измениться и не должно: „Так было верно при Кие, при Оскольде, так будет и через пятьсот лет, и слава Богу!.. Сделаю всё, чтобы они утешились поскорее. Они мне теперь, особенно Лилия, самые близкие люди на земле»<sup>21</sup>.

Примечательно, что в финале повести для других персонажей Киев раскрывается чужим городом, непонятным, хотя по-прежнему восхищающим. Алдановский повествователь, опираясь на воспоминания и письма, так характеризует его восприятие: так, Бальзак заболел в Киеве, но перед этим „киевский бал поразил своим

---

<sup>20</sup> Там же, с. 76.

<sup>21</sup> Там же, с. 363.

великолепием этого парижанина. – *Вы не знаете, – писал он сестре, – что такое дамские туалеты в России; это выше, гораздо выше всего того, что можно увидеть в Париже.* Сообщал, что для мазурки разрезали платок, стоивший больше пятисот франков”<sup>22</sup>.

Интересно, как себя в алдановской повести проявляет лексика с корнем «дом». Частота упоминания слов с корнем дом в повести разная, но больше всего таких упоминаний приходится на самое начало повести, на первую часть, а именно: на вторую главу – 8, на третью – 10, пятую главу, посвященную Тятеньке, колоритному патриархальному персонажу – 8, седьмую главу, рассказывающую о дочери Лейденов, Лиле – 10. Последующие главы не отличаются такой частотой, хотя слово «дом» в них встречается не единожды. Очевидно, что лексема дом чаще всего используется именно в связи с главными персонажами повести, а образ дома важен Алданову для создания впечатления о желанном патриархальном спокойствии.

Отметим, что, навсегда покинув родной Киев еще во время Первой мировой войны, Алданов лишился дома, который впоследствии не смог ни построить, ни приобрести, ни обустроить. Для него, вечного изгнанника, тоска по былому уюту, по очагу семьи, по колыбели своей культуры и образованности стала одним из пронзительных мотивов творчества. Но именно в произведении, полном страшного умирания (а умирают здесь любимые герои писателя: историческое лицо – Бальзак и вымышленный персонаж – Ольга Ивановна), боль по родному дому, воплощенному в нескольких образах и переданному в топосе Киева, оказалась представлена в самых живых, лирических картинах.

---

<sup>22</sup> Там же, с. 399.

## Библиография

Алданов М., *Повесть о смерти. Бред*, Москва 1999, 696 с.

Чернышев А., «С подлинным верно», [в:] М. Алданов, *Повесть о смерти. Бред*, Москва 1999, с. 5-22.

Nicholas Lee C., *The Novels of Mark Aleksandrovič Aldanov*, The Hague 1969, p. 389.

## SUMMARY

### **The city as the native home in *A Story about death* of Mark Aldanov**

This article treats an image of the native home in *A Story about death* of Mark Aldanov. Among issues discussed are topos of the Kiev, its structure, and also two images of houses in the story. Value of images is revealed in connection with development of a plot. In addition, the specific point of view of Mark Aldanov on the image of the native home is elaborated.

**Keywords:** city, house, Kiev, image, topos, Mark Aldanov

Irina Fedorczuk

Szczecin

## КУКОЛЬНЫЙ ДОМ В ПОВЕСТИ ЛЮДМИЛЫ ПЕТРУШЕВСКОЙ МАЛЕНЬКАЯ ДЕВОЧКА ИЗ «МЕТРОПОЛЯ»

*Опять старая истина, когда выстроишь дом,  
то замечаешь, что научился кое-чему<sup>1</sup>.*

В 2006 году в издательстве «Амфора» в Санкт-Петербурге в авторской серии «Людмила Петрушевская» вышел сборник *Маленькая девочка из «Метрополя»: повести, рассказы, эссе*. Сборник получил заглавие по центральному для автора тексту – единственной в книге повести, которой и открывается книга. На лицевой стороне обложки первого издания представлена работа фотографа Валерии Балод, иллюстрирующая одноименную повесть, и при этом дающая определяющий вектор восприятия и всему сборнику: художница изобразила девочку пяти-шести лет, закутанную во взрослый платок, почти скрывающий её маленькое личико. Фон изображения – мир кукол, отсылающий читателя-знатока текстов Петрушевской к её рассказу *Барби и кукольный дом* и *Кукольному роману* 1996 года, апеллируя к некому «кукольному масштабу» в творчестве и облике писательницы, которая считает своими вечным атрибутами «шляпу» и «куклу». Заглавие сборника и повести, одновременно отсылает к предшествующим текстам писательницы, вбирает в себя их элементы, и полемизирует с ними.

---

<sup>1</sup> Майоликовая надпись на здании гостиницы Метрополь – это приблизительно цитата из работы Ф. Ницше *По ту сторону добра и зла*.

Фоном для иллюстрации на обложке могло бы послужить и здание гостиницы «Метрополь», которое также является смысловым элементом заглавия интересующей нас повести. Именно гостиница является первым домом героини, заменяет ей его: „Сюда меня принесли из роддома, здесь я жила первые годы своей жизни. Это был вроде бы мой родной дом”<sup>2</sup>. У современного читателя, даже москвича, вряд ли возникнет ассоциации знаменитой гостиницы с чьим-то домом.

Сегодня легендарный лучший отель в самом центре Москвы уже не может ни восприниматься как старинный (он открылся в 1905 году) и не связанный с громкими именами начала века. Идея строительства гостиничного комплекса в духе «неорусского стиля» принадлежала, как известно, Савве Мамонтову, в его Абрамцевском кружке создавались знаменитые майоликовые панно Михаила Врубеля, Александра Головина, которые украшают гостиницу и сегодня. Здание стало одним из важных московских памятников эпохи модерна, столичным символом роскоши и качества, частью культурного достояния Москвы, поэтому закономерно, что в художественной литературе «Метрополь» упоминался ещё до Петрушевской Джоном Ридом, Алексеем Толстым, Юрием Нагибиным, Константином Паустовским. Одним из первых гостей «Метрополя» стал Михаил Кузмин, который писал другому будущему постояльцу гостиницы:

Я в неистовом восторге от гостиницы. Не совсем оконченная, снаружи с фресками Врубеля, она внутри поражает вкусом, где каждая дверная ручка – художественна, нет ничего наляпанного, массу <так!> света, лёгкость и простота всей мебели, дающая интимность и вместе с тем какой-то помпейский вид. Ничего похожего на гостиницу, и когда мечтал бы об обстановке, то ничего бы лучшего, чем был мой номер (там все обставлены различно), не пожелал бы<sup>3</sup>. И никогда не чувствовал я себя так хорошо (не

<sup>2</sup> Л. Петрушевская, *Маленькая девочка из «Метрополя»*, [Электронный ресурс] <http://coollib.net/b/111333/read>, [дата доступа: 10.07.2016].

<sup>3</sup> Из 400 номеров гостиницы в ней не было даже двух одинаковых. Сегодня это требование также соблюдено. В каждом номере уже при открытии гостиницы было проведено электричество, телефон, стояли холодильники, на этажи гостей поднимали две «электрические подъемные машины», почти в каждом номере была ванная, то есть все новинки и удобства начала века.



в смысле счастья, но в смысле спокойствия и ясности), так расположенно к занятиям, как эти несколько дней, хотя и не было внешних причин к такому особенному благополучию<sup>4</sup>.

«Метрополь» был связан с литературой и топографически: здесь размещались редакции символистского книгоиздательства «Скорпион» и журнала «Весы», находился постоянно снимаемый номер Николая Рябушинского, в ресторане с размахом отмечались заседания и юбилеи редакции журнала „Золотое руно”<sup>5</sup>.

В сознании большинства «Метрополь» был и остаётся домом с меблированными комнатами для временного проживания, снимаемым вместе с обслуживанием – так в словарях объясняется существительное «гостиница», а не квартирой, с которой ассоциируется данное место для героини Петрушевской. Таким образом, гостиница, с одной стороны, – это дом, пусть временный, с другой – это часть «чужого мира», внешнего пространства. Гостиница при этом не может выполнить основную функцию дома, стать спасительным кровом, воплощением обжитого, своего, родного, безопасного пространства.

В повести героиня вспоминает: „Я родилась в гостинице «Метрополь», это был второй Дом Советов, гостиничные номера там занимали старые большевики (...)»<sup>6</sup>. Однако, история Домов Советов для редкого сегодняшнего читателя кажется знакомой. Автор сознательно лишь фрагментарно, сбивчиво, крайне лаконично, хотя и постоянно возвращается к образу «Метрополя». Гостиница оказывается смыслообразующим пространством: героиня помнит себя «маленькой девочкой», и их „две смежные комнаты с дверью посередине, над дверью картина: на изумрудном фоне женская

---

4 М. Кузьмин, *Письмо Г. В. Чичерину от 30 мая 1905 года*, [в:] М. Кузьмин, *Стихотворения. Из переписки*, Москва 2006, с. 329-330.

5 Отель гордится своими знаменитыми постояльцами: здесь останавливались или жили Бернард Шоу, Бертольд Брехт, Марлен Дитрих, Джон Стейнбек, Александр Куприн, Александр Вертинский, Сергей Прокофьев, Ху Циньтао, Ким Чен Ир, Джон Кеннеди, Жак Ширак, Ван Клиберн, Катрин Денёв, Марчелло Мастоаянни, Арнольд Шварценеггер и многие другие.

6 Характерна сама фраза «Я родилась в гостинице «Метрополь», хотя обычно в таких случаях говорят «Я родилась в Москве».

головка в профиль с изогнутой шеей и ярко-рыжими волосами в виде шлема. (...) И вот этот вид в «Метрополе» – я стою в огромной комнате, передо мной распахнутые двери в другую комнату, на стене портрет бабы Шуры с лебединой шеей и темно-красными волосами<sup>7</sup>. О семье рассказывается с позиции сегодняшнего опыта героини, а гостиница показана глазами девочки трех-четырёх лет.

Чтобы понять о каком доме идёт речь, надо хотя бы кратко углубиться в реальную историю гостиницы, ставшей «Домом Советов». Всего Домов Советов в 20-30-е годы было около тридцати, но известны стали лишь семь, причём первым Домом Советов сделали гостиницу «Националь». В 1918 году здание «Метрополя» частично занял так называемый второй Дом Советов, то есть правительственные учреждения, в том числе наркомат иностранных дел во главе с Г.В.Чичериным, где проходили заседания ВЦИК. С 1918 года гостиница стала и домом для семей видных партийных деятелей из второго правительственного поезда, прибывшего из Петрограда в Москву, то есть здесь жили и работали представители новой власти. Сегодня известно, что номер люкс 4440 в 1940-е годы занимал Сергей Ильич Ригер, прадедушка писательницы<sup>8</sup>. Именно в его квартиру в 1938 году и привезли из роддома будущую писательницу. Будем надеяться, что эти вводные замечания направят нас по верному пути восприятия данного сложного текста.

Первый абзац повести может напомнить о жанре семейной саги. Открывающая повесть глава названа *Начало*:

Когда я думаю о человеческом роде, то представляю его себе не в виде генеалогического древа с ветками. Род выглядит как лес, он просматривается далеко – и в виде цепочки людей-деревьев, которые держатся за руки. (...) О, эти семейные тайны, о, неупрощенные обиды! Эти письма, заявления! Замужества и женитьбы, разводы, разъезды, о, это молчание длиной в жизнь! (...) Эти сплетенные ветвями дерева должны были страшно страдать, когда ломались сучья – не говоря о горестях новых побегов, отруб-

<sup>7</sup> Л. Петрушевская, *Маленькая девочка...*, [Электронный ресурс] <http://coollib.net/b/111333/read>, (дата доступа: 10.07.2016).

<sup>8</sup> Петрушевская по материнской линии принадлежит к семье с давними революционными корнями, многие из семьи Вегер, выбившись из Саратовской провинции, оказались в Петрограде, Москве, стали известными деятелями в новой России.

ленных от родительского ствола, лишенных подпорки. Маленькие деревца, оставленные на произвол судьбы... Засохшие старые пни<sup>9</sup>.

Однако это многообещающее эпическое вступление, заканчивающееся, по сути, в главе *Семейные обстоятельства*, вовсе не развёртывается в историю семьи, рода, предков. В соответствии с замыслом, семья и родственники героини представлены в повести с излишними подробностями, но так запутано, так односторонне, что создаётся ощущение, что задачей писательницы было показать их лишь как жертв системы. Можно предположить, что Петрушевская стремится избежать причисления её семьи к прежней элите. Роль жертвы и рассказ о несчастной судьбе становятся определяющими в созданном ею жизненном сценарии, поэтому и акценты в тексте с долей автобиографизма (по крайней мере, с внешней нацеленностью на него) расставлены соответствующим образом. Любые упрёки в недостоверности сразу отбрасываются, ведь перед нами не правдивая история, а лишь *fiction*. Такие личные истории, малые нарративы в конце 90-х годов становятся для автора повести приоритетом, что, впрочем, было общей тенденцией:

(...) интерес к эпохальному и вымышленному переходит в желание узнать о малом и конкретном. В таких условиях возрастает ценность личного опыта одной человеческой жизни, внутри которой приходится выполнять повседневные обязанности (...) – «выживать», одним словом. *Story* на данном этапе главенствует над *History*, на смену универсальному опыту приходит опыт индивидуальный (...) <sup>10</sup>.

Этот индивидуальный мир, нацеленный на частное, должен быть как-то связан с семейным миром, «милой домашностью». Традиционно или хотя бы в идеале этот мир ассоциируется с детством, матерью, теплом, добром, покоем, согласием, отдыхом, атмосферой

<sup>9</sup> Л. Петрушевская, *Маленькая девочка...*, [Электронный ресурс] <http://coollib.net/b/111333/read>, [дата доступа: 10.07.2016].

<sup>10</sup> М. Балина, «Выживленцы» и постсоветская поп-мемуаристика, [Электронный ресурс] <http://magazines.russ.ru/nz/2008/6/ba4.html>, [дата доступа: 21.05.2016].

любви, уютом, пропитан культурой, хотя и связан с повседневностью. Сам дом – один из ключевых культурных символов.

Дом, «родное пепелище» – основа «самостоянья», человечности человека, «залог величия его», осмысленности и неодиначества существования. Понятие сакральное, онтологическое, величественное и спокойное; символ единого, целостного большого бытия<sup>11</sup>.

Для героини её первый дом – только квартира, с бесконечными коридорами, по которым она скачет на детском коне с настоящей дедушкиной боевой саблей. Разумеется, сам этот образ глубоко символичен: девочка здесь – продолжательница семейных ратных традиций. Номер в гостинице наделяется в повести чертами квартиры, которая лишена типичных черт традиционного дома-гнезда, лишь на краткое время может быть спасением в тревожные дни.

Детство героини, начиная с военного времени, переполнено бездомностью, скитаниями, в нём всё кажется временным и чужим, нет места даже прежнему дому. При этом время героини циклично: она возвращается на круги своя, в гостиницу, в которой было её первое жилище. Сюда мать привозит её повзрослевшую, прошедшую «школу жизни». Характерно, что героиня вскоре снова, но уже самостоятельно «заявилась», сбежав из пионерского лагеря, в квартиру в гостинице. Где-то в конце 60-х годов судьба снова приводит героиню в отель, в один из его знаменитых ресторанов: все члены семьи («потомки, праздновали в гостинице „Метрополь” 140-летие моего прадеда Ильи Сергеевича»).

Лишь раз в тексте подчёркивается престижность жизни в таком знаменитом отеле, но, как обычно у Петрушевской, с долей иронии: девочка живет в Москве, в «Метрополе», а вовсе не приехала из деревни.

Контраст сладостно-детского, ассоциирующегося с «кормлением с ложечки», и «взрослости», когда нелепо нести «большую», «здоровую дылду» на руках, возникает в связи с образом матери и дома – гостиницы «Метрополь». Не случайна символика названия гостиницы для героини: «материнский город, метрополия», выражающего сущность дома, которая значительно больше «женс-

<sup>11</sup> В. С. Непомнящий, *Поэзия и судьба*, Москва 1987, с. 198.

ко-материнская», чем «мужская». Интересно сопоставить воссоздание данного локуса в повести и реальные образы, сохранившиеся у писательницы в памяти о гостинице. У москвички Петрушевской с «Метрополем» связаны глубоко личные воспоминания:

«Метрополь» не ассоциируется у меня с гостиницей. Я ведь знала другой «Метрополь», когда здесь было общежитие Коминтерна. Я хорошо помню двухкомнатный номер люкс на третьем этаже, где прошли первые годы моей жизни. Помню большую двустворчатую дверь между комнатами, и над дверью портрет женщины с ярко-красными волосами – все это на темном, изумрудно-зеленом фоне. Тетушка мне сказала, что там изображалась моя прабабушка Александра Андреевич-Андреевская<sup>12</sup>.

В данном тексте образ гостиницы дан совсем иначе, чем в повести. Признание автора должно исключать сомнения в подлинности картины детства в «Метрополе», вместо сознательной противоречивости, неопределенности, двоения образа отеля в повести, в данном тексте, наоборот подчёркивается историческая конкретность описываемого. «Автобиографическим» ключом к повести служат «ответы на вопросы читателей» Петрушевской, которые «объясняют и комментируют автобиографический материал. В выше цитированном недавнем рассказе об отеле рисуется его поэтизированный образ, отсутствующий в сгущающей негативные краски повести:

Помню, ранним утром мы с мамой, проделав большой путь от аэропорта в Быково до центра, стояли у перехода через Моховую, на углу у Малого театра, и красавец «Метрополь» плыл в свете утренней зари на фоне голубого неба – как огромный замок, как дворец, как корабль. Я его вспомнила сразу, мой родной дом<sup>13</sup>.

В повести образ «Метрополя» и квартиры в нём лишен теплоты и сантиментов. Локус гостиницы постоянно «маячит» в тексте, его можно найти и «выгresti» из памяти героини слова и снова:

<sup>12</sup> Л. Петрушевская, *Эффект «Метрополя»: пять историй о знаменитом отеле*, [Электронный ресурс] <http://www.m24.ru/articles/7328>, [дата доступа: 22.07.2016]. Речь идёт о портрете прабабушки со стороны деда, Александры Константиновны Яковлевой, урожденной Андреевич-Андреевской.

<sup>13</sup> Там же.

Мы вошли в дедушкину квартиру в гостинице «Метрополь». Сюда меня принесли из роддома, здесь я жила первые годы своей жизни. Это был вроде бы мой родной дом<sup>14</sup>.

Образ матери (при всей его противоречивости) всё же отсылает к мотиву любви, который накладывается на образ куклы: „Ничто не может сравниться с любовью девочки к своей кукле (только безумная любовь к маме и папе и нечеловеческая привязанность к бабушке и дедушке)»<sup>15</sup>. Одной из специфических мифологем Петрушевской становится и мифологема «маленькой девочки» с «куклой».

В тексте повести постоянны отсылки к миру «детского», «игрушечного», «маленького». Обыгрываются все значения прилагательного «маленький». Небольшой по размерам, по величине: рост героини, обстановка комнаты, в которой она живёт: «маленький письменный столик и кровать», маленькое мороженное, которое она покупает, маленький магазин с маленькими игрушками. Незначительный, не очень существенный, не имеющий большого значения: девочка-героиня предоставлена сама себе, её судьба с точки зрения героини вроде бы не важна даже для матери, она так мало значит в её жизни. Малолетний: рассказ об эвакуации в Куйбышев и первые месяцы в городе описаны частично по «воспоминаниям» трёхлетней девочки, частично со слов родственников, при этом малолетняя героиня отличается необыкновенной памятью («Человек – это его память», – слышим мы голос нарратора в начале повести).

Когда возвращается за героиней, «бросившая», как ей кажется на долгие годы мать, девочка снова становится «маленькой», хотя ей девять лет:

Моя мама усадила меня, и стала, как маленькую кормить с ложки манной кашей, которую она специально в ожидании сварила – с молоком, маслом и сахаром. Меня вырвало. Потом я помню, что мама меня обмыла и на руках понесла в баню, я ужасно стеснялась, что меня тащат у всех на глазах, здоровую дылду, но

---

<sup>14</sup> Л. Петрушевская, *Маленькая девочка...*, [Электронный ресурс] <http://coollib.net/b/111333/read>, [дата доступа: 10.07.2016].

<sup>15</sup> Там же.

мама оставила меня пятилетней и привыкла, что дочку можно носить<sup>16</sup>.

В этом контексте привлекает внимание эпизод, когда героиня повести (уже не совсем маленькая девочка), убегает от добродушной женщины, которую называет «Мамашей» («крошечная, старенькая, совершенно кособокая, сгорбленная»), теряется в Москве, и по обыкновению того времени её окружает сердобольная толпа:

Люди спрашивали меня, где я живу. Знаю ли я свой адрес. По моему, они уже были готовы сдать меня в милицию и детский дом! И тут я нашла выход и выгребла из памяти слова – гостиница «Метрополь». Слава тебе господи! Все облегченно засмеялись и повели меня в метро, и кто-то даже убедил билетеров пустить бедную потерявшуюся девочку бесплатно! (Видимо, я уже наговорила чего-то, наврала этим легковерным москвичам про себя, круглую сиротку, не ела шесть дней.) И через некоторое время я туда, в «Метрополь», заявила! Как потерявшийся Мальчик-с-пальчик, с победой!<sup>17</sup>

В этом фрагменте активизируются одновременно несколько уже упоминавшихся образов: гостиница «Метрополь» как прежнее место проживания бездомной героини (известность окружающим и статусность этого локуса), идея девочки о вечной «брошенности» матерью, восприятие героини окружающими взрослыми как «сироты», «бедной», «голодной» (с подачи самой девочки), потерявшаяся кукла (которую девочка называет «Матросик»), идентифицируя себя с ней. Сцена кажется постановочной, напоминая известный эпизод из фильма *Подкидыши*, или мизансцену из одной из драм писательницы. Небольшой по количеству окружающих объектов, предметов, мир героини – узкий, тесный, зажатый тяготами, одиночеством, детскими проблемами. При этом Петрушевская, чтобы подчеркнуть неразрывную связь двух первых компонентов заглавия, использует и оба слова: «каждая маленькая девочка», «маленькая девочка из порядочной семьи». Однако главная метафора

---

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Там же.

маленького мира обездоленного детства героини – это маленькая куколка – матросик:

(...) у меня была мечта о кукле! Я воображала себе эту огромную куклу! И я помчалась в маленький магазин, в лавочку, торгующую бумажным товаром и игрушками, куда я наведывалась обычно просто так и простаивала столбом над стеклянным прилавком. (...) Я с невыплаканными слезами, потеряв все свои надежды, взяла моего мальчика и спрятала его за пазуху, за воротник подаренного мне зеленого свитера. Я подумала и прижала его к себе. Он был мой! Моя собственная куколка! И тут я помчалась по улице, высоко подпрыгивая от счастья. У меня был маленький мальчик! Когда я вбежала в свой двор, куклы у меня за пазухой не оказалось, я ее уронила<sup>18</sup>.

Образ куклы проходит через весь детский мир героини повести. Отношения с матросиком – наглядное проявление механизма одушевления кукол. Девочка воспринимает матросика не как вещь, а как почти живое существо, так как он для неё «играет» роль маленького беззащитного человека (мальчика). Прилагательное «маленький» здесь не соотносено с кукольным стилем как нечто сусальным, приторным, сентиментальным. Старые, («без волос, с облупленными носами») отталкивающие куклы-игрушки, которые она находит в мусоре, вызывают ассоциации с обликом бездомной героини-Маугли: они напоминают совсем не нарядную домашнюю девочку: «У помойного ведра на скамеечке валялись две огромные тряпичные куклы без платьев». Однако девочке они кажутся «красавицами»: «Они были огромные, прекрасные и покорные».

В игре кукла способна моделировать образ человека, в данном случае – героини. Таким образом, мир героини – это некий куколь-

<sup>18</sup> Там же. Об этом же Петрушевская рассказала позднее: «В детстве я мечтала о кукле. Стояла как привязанная у витрины магазина «Культтовары» и даже заходила внутрь, вызывая у продавщицы нетерпение. За стеклом лежали куколки. Потом я прочла похожий сюжет в романе Юго *Отверженные*, там описывалась история нищей сиротки, девочки Козетты, которая так же трогательно паслась у витрины с куклой». См. Л. Петрушевская, *Ответы на вопросы читателей*, [Электронный ресурс] <http://petrushevskaya.livejournal.com/118773.html>, [дата доступа: 10.07.2016].



ный дом, в котором живут отличающиеся «детскостью» взрослые люди, отношения которых кажутся девочке детской игрой. Как героиня драмы Генриха Ибсена *Кукольный дом* для мужа лишь «куколка», «белочка», «птичка», так и девочка для окружающих безгласное существо, которое должно «слушаться». Она протестует и бунтует, подобно Норе, но не отвергает игрушечный кукольный дом.

Никакие ссылки на бесконечные болезни, худобу, слабости девочки не могут служить для неё оправданием того, что её вечно отсылали в чужие «казенные» дома. С ней поступали так, как с куклой: делали то, что взрослым кажется правильным, ярким проявление чего является попытка близких запереть девочку в квартире. С куклой можно делать всё, что угодно, она всё выдержит, она «покорная», какой хотели бы взрослые видеть и героиню. Её можно насильно кормить и лечить, то есть обращаться так же, как с девочкой – взрослые. Куклы представляют, по сути, в миниатюре мир взрослых, к которому должна адаптироваться упрямая, бездомная, дикая, вольная героиня. Может быть, поэтому девочка и не берёт кукол, оставляя их там, где нашла. Феномен куклы отсылает к символике механического, мёртвого, безжизненного, перекликаясь с образом измученной жизнью, брошенной девочки:

Один раз я уже видела смерть – с балкона в Куйбышеве. Прямо под ним стоял грузовик, и в кузове, почему-то на голубых подушках, лежала мертвая девочка, одетая как кукла<sup>19</sup>.

Между тем это происшествие производит такое неизгладимое впечатление на девочку, что оно кажется ей самым печальным событием в детстве: смерть почти коснулась и её.

Пока кукла остается куклой, сохраняется и гармония её отношений с миром, с человеком, с собственным положением, когда же в ней просыпается «человеческое начало» это приводит к драме. Образ кукол при этом неоднозначен в тексте: он манит в уютный мир детства, и одновременно ассоциируется с псевдожизнью,

---

<sup>19</sup> Л. Петрушевская, *Маленькая девочка...*, <http://coollib.net/b/111333/read>, [дата доступа: 10.07.2016].

мёртвым движением, смертью, притворяющейся жизнью<sup>20</sup>. Поэтому отношение к кукле амбивалентное: сострадательное и одновременно насильственное.

Героиня повести кажется безымянной: просто девочкой, одной из детей войны, она из тех, которые были рождены между 1928 и 1945 годами, и у которых было украдено детство. Репрессии близких и военное время поломало и искалечило их судьбы. «Я родом из моего детства» – с этим знаменитым высказыванием Антуана Сент-Экзюпери могла бы согласиться и автор повести, ставя период детства героини в центр повествования. В эвакуации в Куйбышеве героиня «всё больше отбивалась от дома», главным её пристанищем становится двор, а сама она чувствует себя бездомной и бесприютной сиротой. Материалом для повести Петрушевской становится пора трудного, надрывного взросления, а в исконное пространство для героини превращается двор.

Отчасти ситуацией военного времени объясняется представление в повести героини в нетрадиционном для автобиографического текста облике, далеко не лицеприятном, вызывающем крайне негативную реакцию. При этом у героини-рассказчицы не возникает опасений быть неправильно непонятой из-за крайне противоречивого рассказа о себя в детстве, негативной оценки, нарочитой откровенности, которые не могут не вызывать недоумение у читателя. В облике девочки нагнетаются отрицательные подробности, подчёркивается её ужасающий внешний вид, её асоциальное поведение, проявляющееся в девиантном характере поступков, в агрессии, нежелании учиться, демонстрации своего негатива близким и соседям.

Именно таким подходом к обрисовке ипостаси героини можно объяснить неприятие писательницей довлеющих над её персонажами социальных ролей. Героиня растёт в интеллигентной профессорской семье, в которой вряд ли может царить бездуховность, низкий культурный уровень. «Проза жизни», лишённая духовного начала, – одна из ведущих тем Петрушевской не только в данной повести. Такие тексты отличаются крайней детализацией изображаемых бытовых реалий, физиологичным характером подроб-

---

<sup>20</sup> Б. Васильев, *Взрослые игры*, „Культура” 1997, № 49, с. 44.

ностей. В текстах героини всецело зависят от среды своего обитания и, будучи её порождением, навсегда остаются с ней связаны.

Мир кажется героине враждебным и безучастным по отношению к таким, как она «детям улицы». Двор даёт опыт неформального общения в условиях, когда дети предоставлены самим себе. Нерегламентированное уличное общение являлось одной из форм взросления, причём у героини явно запоздалого. Как маленькая, так и юная героиня Петрушевской, ни на кого не полагается и не рассчитывает ни на чью помощь, поддержку, сочувствие. Переняв мальчишеские повадки, она легко ввязывается в драки, отважно отстаивает свои права.

Двор как определённый локус становится местом социализации личности (понимаемой, в том числе и, как «окультуривание»), однако, не для героини. Традиционные институты социализации – прежде всего семья и школа почти не оказывают на героиню влияния. Если трактовать социализацию как усвоение ребёнком социального опыта, в ходе которого создаётся конкретная личность, то в повести остаётся неясно, как же личность героини всё-таки сформировалась, как она окончила школу, стала студенткой, журналисткой. Представляется, что невнимание автора повести к психологическим аспектам, привело к односторонности трактовки судьбы и личности героини.

Приверженность писательницы к «сгущению красок» в данном случае ослабила впечатление от текста. К примеру, родные героини не в силах повлиять на неё, они даже не пробуют ни заработать на жизнь, ни проявить заботу и внимание к племяннице, внучке. В их семье не только никто не сражается на фронте, что удивляет даже маленькую героиню, так как у всех других детей обязательно кто-то в армии, но и никто не работает (карточки у близких иждивенческие). В таких обстоятельствах закономерно, что школой жизни для героини становится двор. Враждебным кажется девочке не только мир взрослых, но и мир детей («они меня всегда гоняли и били»):

Дети понимают жизнь и легко принимают ее простые правила. Они готовы именно к пещерному существованию. Они портятся страшно быстро, возвращаясь к тому, древнему способу жизни, с сидением кучей перед очагом, с коллективной едой всем поровну, вожакам больше, последним и слабым меньше или ничего.

С общими самками. Без постели, без посуды, есть руками, спать на чем стоишь, курить вместе, пить тоже, выть вместе, не брезговать другими, их слюной, выделениями и кровью, носить одинаковую одежду<sup>21</sup>.

Такое плотское, почти «животное» существование, до которого легко скатываются дети – герои Петрушевской, представляется явным «сгущением красок». Делается это для того, чтобы показать, что и в мире взрослых, и в мире детей, героиня повести – изгой. Ни разу не упоминается о друзьях и подружках. Дворовой детский мир функционирует как взрослое общество со своей иерархией, жестокими законами и условиями жизни: «Законы двора – это почти шариат!», – вспоминает уже автор, но это можно с полным правом сказать и о героине. «Маленькая девочка» живёт лишь чувствами, ощущениями. Несправедливость, насилие, жестокость, переживание потери, болезнь – все эти события становятся для героини травмирующими.

Таким образом, неоднократно подчёркивается, что девочка лишена детства, вынуждена бороться за существование, что её постоянно оставляют, предают, она не учится, не развивается, брошена, одинока. Героиня мечется в поисках тепла и ласки, и кажется в будущем почти обречённой остаться такой же. Она агрессивна, строптива, озлоблена, практически знакома с теневыми сторонами жизни – жизнью на улице. При этом такая «вольная» жизнь отчасти даже поэтизируется:

Я, вольная как птица, лохматая, вся в расчесах от клопов и вшей, видимо, уже пыльная после помывки (зеркал в те времена не было, я не видела себя, как все бродяги), бегала по двору, не

<sup>21</sup> Л. Петрушевская, *Незрелые ягоды крыжовника*, [в:] *Маленькая девочка...*, [Электронный ресурс] [http://www.imwerden.info/belousenko/books/Petrushevskaya/petrushevskaya\\_metropol.htm](http://www.imwerden.info/belousenko/books/Petrushevskaya/petrushevskaya_metropol.htm). Характерно, что в данном рассказе кульминацией является крайне жестокая сцена попытки группового изнасилования двенадцатилетней героини «стаей» мальчиков, которые уподобляются волкам. Характерно и использование типичного образа матери-кукушки, которая, как кажется героине «всегда забирала меня последней».

<sup>22</sup> Л. Петрушевская, *Маленькая девочка...*, [Электронный ресурс] <http://coollib.net/b/111333/read>, [дата доступа: 10.07.2016].

зная своего будущего. (...) В свои девять лет я не ведала, что такое туфли, расческа, носовой платок, школа, что такое дисциплина, например. (...) Но я уже была совершенно неуправляемым, диким ребенком после войны, после разлуки, почти Маугли. Как бы сейчас сказали, я была асоциальна. Жизнь, которую мы вели в Куйбышеве, была жизнью отщепенцев, париев, юродивых<sup>22</sup>.

Среди представителей «странной» семьи выделяется образ матери героини. Слабой, но всё-таки опорой семьи в произведениях Петрушевской становились связи между женщинами, поэтому растёт наша героиня в «женском царстве». Дом как пространство традиционно закрытое и частное изначально имел именно женскую функциональность. При этом девочка не чувствует себя защищенной любящей матерью, у неё комплекс сиротства, отсюда – постоянны немые детские укоры самым близким в «брошености».

Мать мечтает стать актрисой, и, когда её принимают в ГИТИС, не попрощавшись с дочерью, сестрой и матерью, внезапно уезжает в Москву. Представляю, как билось её сердце, когда паровоз пошел! В Москву, в Москву! Ей было 27 лет<sup>23</sup>.

Несмотря на неожиданный отъезд самого близкого для неё человека, героиня вспоминает, что всегда упорно и непрерывно ждала свою маму, старалась не держать на неё зла. Однако возможно, что именно это событие повлияло на то, в какой среде и каких условиях росла девочка в чужом городе. Она была полностью предоставлена сама себе, так как у всех взрослых были какие-то дела: мама уехала получать образование, тётя работала днями и ночами на фабрике (при этом говорится, что все в семье получали иждивенческие карточки), бабушка болела, а известный дедушка оказался в психиатрической больнице. Однако больше всего проблем у героини: в свои семь или восемь лет девочку даже мучают мысли о том, что она, может быть, беременна. Судьба ей может быть уготовлена та же, что и беспризорным девочкам, которых мужчины «забирают в сарай».

---

<sup>23</sup> Там же.

Лишь возвращение матери и отъезд в Москву спасает героиню от подобной страшной участи. Можно только догадываться, как трудно было молодой женщине оставить единственную дочь в суровое военное время и вернуться в прифронтовую Москву. Голоса матери читатель ни разу не слышит. Дочь вроде бы признаёт и осознаёт всё *post factum*, однако прошения матери так и не выпало получить<sup>24</sup>. „Мама, стойкий оловянный солдатик, не согнулась под этим ударом судьбы”<sup>25</sup>.

Девочка не забывала обо всех своих сиротских бедах и обидах даже годы спустя: она вспоминала отpravку в детские санатории, на дачу «у почти родственницы», в пионерские лагеря «на три смены», в детский дом, ставя всё это матери в упрёк<sup>26</sup>.

При этом у читателя возникает какое-то горькое ощущение, что дом для взрослой героини всё-таки существует, что для иллюзии дома надо не так много: тепло и свет, самая простая еда – и этого достаточно, чтоб ощутить «свой дом»:

---

<sup>24</sup> «Помнила те четыре года без мамы. И то, как в тяжелом подростковом периоде имела полное право ее жестоко обвинять: «Ты меня бросила!» А ведь она не бросила — нет, просто оставила меня своей сестре и своей матери. Она уехала от них из Куйбышева в Москву сразу же, как только получила сообщение из ГИТИСА, что принята на первый курс. (...) У мамы существовала только одна цель — получить диплом и иметь возможность меня прокормить». См., Л. Петрушевская, *Ответы на вопросы читателей*, [Электронный ресурс] <http://petrushevskaya.livejournal.com/118773.html>, [дата доступа: 11.08.2016].

<sup>25</sup> Л. Петрушевская, *Маленькая девочка...*, [Электронный ресурс] <http://coollib.net/b/111333/read>, [дата доступа: 10.07.2016].

<sup>26</sup> Вот какое, к примеру, впечатление на героиню одного из рассказов Петрушевской произвела жизнь в пионерском лагере: «Там, в лагере, в коллективе, были свои законы, как оказалось, и я их не знала. Это не были законы дикого двора (беги, ищи, хватай, глотай сразу, прячься, отвечай ударом на удар, никому не верь, зовут – не ходи ни за что). (...) Лагерь воспитал во мне ненависть к проверкам, контролю, коллективизму и, одновременно, восторг до слез перед идущим под военный марш строем». См.: Л. Петрушевская, *Незрелые ягоды шиповника*, [в:] *Маленькая девочка...*, [http://www.imwerden.info/belousenko/books/Petrushevskaya/petrushevskaya\\_metropol.htm](http://www.imwerden.info/belousenko/books/Petrushevskaya/petrushevskaya_metropol.htm). Детский дом – это ещё одна разновидность «антидома» в повести, одна из страшных реалий послевоенного времени.

Это чувство уюта, когда из ничего, из черной пустоты вдруг чиркает спичка, зажигается огонек, вот кружка горячей воды, вот кусочек хлеба, подстилка для спанья, пальто чтобы укрыться – это чувство всегда возникало, когда приходилось устраиваться на новом месте. Пусть будет только кружочек света, немножко тепла, покормить и укрыть малышей – и жизнь начинается! (...) Вечная и главная игра жизни, свой дом<sup>27</sup>.

Как нам представляется, в данной повести используются традиционные для литературы локусы дома, квартиры, которые особенно в XX веке соотносятся с бездомностью, безнадзорностью, безпризорностью детей, стремящихся выжить в сложных условиях, оказавшихся в пространстве двора (улицы, сарая, чердака). Перед нами глубоко субъективная версия прошлого, очередное (но по-своему талантливое) «разоблачение» истории, недавнего прошлого. Перед нами не столько повесть «о маленькой девочке», сколько «маленькая повесть» или «неоконченный роман», к которому автор предполагает вернуться.

## Библиография

- Балина М., «Выживленцы» и постсоветская поп-мемуаристика, [Электронный ресурс] <http://magazines.russ.ru/nz/2008/6/ba4.html>, [дата доступа: 21.05.2016].
- Васильев Б., *Взрослые игры*, «Культура» 1997, № 49.
- Кузьмин М., *Письмо Г. В. Чичерину от 30 мая 1905 года*, [в:] М. Кузьмин, *Стихотворения. Из переписки*, Москва 2006.
- Непомнящий В. С., *Поэзия и судьба*, Москва 1987.
- Ницше Ф., *По ту сторону добра и зла*.
- Петрушевская Л., *Маленькая девочка из «Метрополя»*, [Электронный ресурс] <http://coollib.net/b/111333/read>, [дата доступа: 10.07.2016].

---

<sup>27</sup> Л. Петрушевская, *Маленькая девочка...*, [Электронный ресурс] <http://coollib.net/b/111333/read>, [дата доступа: 10.07.2016].

- Петрушевская Л., *Незрелые ягоды крыжовника*, [в:] *Маленькая девочка...*, [Электронный ресурс] [http://www.imwerden.info/belousenko/books/Petrushevskaya/petrushevskaya\\_metropol.htm](http://www.imwerden.info/belousenko/books/Petrushevskaya/petrushevskaya_metropol.htm), [дата доступа: 10.07.2016].
- Петрушевская Л., *Ответы на вопросы читателей*, [Электронный ресурс] <http://petrushevskaya.livejournal.com/118773.html>, [дата доступа: 11.08.2016].
- Петрушевская Л., *Эффект «Метрополя»: пять историй о знаменитом отеле*, [Электронный ресурс] <http://www.m24.ru/articles/7328>, [дата доступа: 22.07.2016].

## SUMMARY

### **Doll house in the story of Ludmilla Petrushevskaya *Little Girl from Metropole (The Girl from the Metropol Hotel)***

This article presents the analysis of a long short story by Ludmilla Petrushevskaya *Little Girl from Metropole (The Girl from the Metropol Hotel)*, which reflects the childhood and adolescence of the author, her family history. This is obviously a catastrophic experience of the highest order, and on account of this it is related to the basic fabular inventory of the House myth, in the category of the Loss of the House. We draw parallels with works of Petrushevskaya, relations are revealed between documental and fiction text types. Fabricated in words, the borders between the real and the dreamed break down. Petrushevskaya's stories are dark visions of surreal strangeness that transpire in worlds both real and unreal. With the fictional elements prevailing, the book is considered a piece of autobiographical fiction rather than a memoir.

**Keywords:** Petrushevskaya, autobiographical prose, House, fiction



Matylda Chrząszcz

Kraków

## RZECZ I PRZESTRZEŃ DOMU W POWIEŚCI LUDMIŁY ULICKIEJ *ZIELONY NAMIOT*

W literaturze krytycznej dotyczącej twórczości Ludmiły Ulickiej, szczególnie rosyjskiej, dość często zwraca się uwagę na obecność tematu domu i jego szczególne miejsce w utworach pisarki. Dom najczęściej jednak rozumiany jest jako rodzina<sup>1</sup>, a znacznie mniejsze zainteresowanie budzi on jako przestrzeń materialna. Celem niniejszego artykułu jest zwrócenie uwagi na znaczenie przestrzeni mieszkalnej bohaterów powieści *Zielony namiot* (*Зеленый шатер*). Kreacja tej przestrzeni ma funkcję dwojaką: z jednej strony służy jako budulec świata przedstawionego powieści, tworząc wiarygodne tło obyczajowe – i ta jej funkcja jest najbardziej oczywista. Z drugiej natomiast strony przestrzeń mieszkalna ukazuje nieuchronność upływu czasu (która, jak można wnioskować z tekstu powieści, bywa jednak względna) i próby przeciwstawienia mu się, a także niezmiennność ludzkiej natury, bez względu na epokę historyczną i ustrój polityczny. Ponadto determinuje życie bohaterów powieści. Pisarka o sprawach tych mówi w sposób bardzo subtelny, wprowadzając do powieści szczegółowe opisy pokoi, mieszkań, domów, wypełnionych określonymi przedmiotami – meblami, bibelotami czy książkami.

---

<sup>1</sup> Zob. np.: <https://cyberleninka.ru/article/n/motivnye-kompleksy-voploschayu-schie-temu-semi-v-rasskazah-l-ulitskoy>; <http://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennaya-kartina-mira-i-obraz-semi-v-sovremennoy-russkoy-belletristike-na-primere-maloy-prozy-l-ulitskoy-i-povesti-yu-lavryashinoy>; <http://cheloveknauka.com/kontseptsiya-semeystvennosti-i-sredstva-ee-hudozhestvennogovoploscheniya-v-proze-l-ulitskoy>.

Głównym tematem powieści *Zielony namiot*<sup>2</sup> są losy i dojrzewanie trzech przyjaciół – chłopców, później mężczyzn, ukazane na tle przemian politycznych i społecznych, zachodzących w Związku Radzieckim. Akcja powieści obejmuje ponad cztery dziesięciolecia, czyli okres od śmierci Stalina w roku 1953 do roku 1996, dokładnie do dnia 28 stycznia, kiedy w Stanach Zjednoczonych zmarł Josif Brodski, co zostaje odnotowane w utworze. Powieść opiera się na doświadczeniach pisarki i całego jej pokolenia, dla którego okres chruszczowskiej odwilży był jednocześnie okresem dojrzewania i wchodzenia w dorosłość.

Główni bohaterowie: Micha, Sania i Ilja, wywodzą się z różnych środowisk, z różnych rodzin, mają odmienne zainteresowania, ale wiele ich łączy: wrażliwość, zamiłowanie do prawdy, uczciwość i poczucie odpowiedzialności. Również doświadczenie domu jest dla bohaterów powieści doświadczeniem wspólnym: wszyscy trzej są lokatorami moskiewskich mieszkań wielorodzinnych. Wspólna przestrzeń „komunałki”, z jednej strony, ma charakter opresyjny: w dużej mierze utrudnia, a w skrajnych przypadkach uniemożliwia budowanie prywatności i intymności<sup>3</sup>, z drugiej jednak, co pokazuje Ulicka – w niektórych sytuacjach – wspólne mieszkanie stanowi pozytywną wartość, którą tworzą jego mieszkańcy: ludzie i przedmioty. Taka przestrzeń mieszkalna, ograniczona do zaledwie jednego pokoju, może stać się właściwym domem: daje poczucie wspólnoty i siłę, wzmacnia więzi, uczy odpowiedzialności i przedsiębiorczości oraz szacunku do przeszłości.

Wszyscy trzej chłopcy wzrastają w niepełnych rodzinach, bez ojców, wychowywani przez kobiety. Ilja mieszka wraz z matką w mieszkaniu bez łazienki, którą zastępowała „komórka, w której trzy rodziny przechowywały balie i miednice do prania oraz inne potrzebne rzeczy.

<sup>2</sup> Powieść w Rosji ukazała się po raz pierwszy w roku 2010 i od tego czasu miała pięć wydań. W Polsce opublikowano ją w roku 2013 w przekładzie Jerzego Redlicha.

<sup>3</sup> Za przykład może posłużyć postać nauczyciela literatury Wiktora Juljewicza, dla którego brak własnego mieszkania jest przeszkodą w nawiązywaniu intymnych kontaktów z kobietami: *Nieemożliwe było przyprowadzenie dziewczyny do siebie do domu, za gobelinową zasłonę, oddzielającą męską, synowską połówkę pokoju od damskiej, matczynej. Wynając pokój na randki – obrzydliwe, a przy tym drogo (...). Poczucie obrzydzenia Wiktora Juljewicza stało na straży jego moralności*: L. Ulicka, *Zielony namiot*, przeł. J. Redlich, Warszawa 2013, s. 60.

Komórka przylegała do klozetu<sup>4</sup>. Micha – sierota mieszka w jednym pokoju z ciotką i jej córką z zespołem Downa, ale te niewygody są dla niego niczym w porównaniu z poczuciem posiadania własnego domu po latach tułaczek:

Ileż teraz wszystkiego miał Micha! Dom z własnym składanym łóżkiem, ciocię Gienię z zupą, tłustą debilkę Minnę, która stale trącała go to bokiem, to obfitym biustem (...), łyżwy, książki... [39]

Dom dla obu chłopców to nie tylko bliscy ludzie, rodzina, ale również przedmioty, których posiadanie daje poczucie zakorzenienia i bezpieczeństwa. Dla Michy są to łyżwy, książki i, najważniejsze, – składane łóżko – jego intymna mikroprzestrzeń; dla Ilji – wymarzona ciemnia, wyposażona w zdobyty własnym sumptem sprzęt fotograficzny, urządzona w komórce, z której wyrozumiali lokatorzy bez sprzeciwu zabrali swoje balie i miednice. Pisarka daje więc do zrozumienia, że rzecz może być nosicielką pozytywnych wartości, co pozwala ją postawić na równi z człowiekiem, bez umniejszania jego godności: Micha ma „składane łóżko i ciocię Gienię z zupą” – w takiej właśnie kolejności.

Podobne spostrzeżenia o szczególnej roli rzeczy – nosicielki wartości, formułuje Jadwiga Sawicka, która w tekście *W kręgu światła lampy. Dom według Michaiła Bułhakowa* stwierdza, że:

Wartości i sens tkwią w przedmiotach i przez nie się ujawniają. W nich jest tradycja, piękno, pozytywne relacje międzyludzkie, transcendencja. Dom w relacji z człowiekiem obdarowuje go tymi uprzedmiotowanymi wartościami. Powstaje między nimi wspólna przestrzeń (...)<sup>5</sup>.

Powyższe słowa znajdują potwierdzenie także w powieści *Zielony namiot*: najbogatszy w przedmioty, nasycone różnorodnymi sensami jest

<sup>4</sup> L. Ulicka, *Zielony namiot*, przeł. J. Redlich, Warszawa 2013, s. 35. Wszystkie cytaty z powieści na podstawie tego wydania; numer strony podaję w nawiasie po cytacie.

<sup>5</sup> J. Sawicka, *W kręgu światła lampy. Dom według Michaiła Bułhakowa*, [w:] *Obraz domu w kulturach słowiańskich*, red. T. Dąbek Wirgowa, A. Z. Makowiecki, Warszawa 1997, s. 54.

dom trzeciego z bohaterów – Saszy Stieklowa. Sasza wraz z wychowującą go babcią i matką również mieszkają w „komunałce”. Mieszkanie to jednak dalekie jest od typowości. Jego umiejscowienie (w odróżnieniu od pozostałych) jest precyzyjnie określone i dobrane w sposób szczególny – mieści się ono bowiem w dawnej siedzibie książęcej, czyli domu Apraksinów-Trubeckich, zwanym, ze względu na wymyślną barokową architekturę, domem-komodą<sup>6</sup>. Babka Sani wielokrotnie podkreśla, że dom ten „znał kiedyś lepsze czasy” (16). Mimo to mieszkanie zachowuje urok i nastrój przedrewolucyjnej wytwornej przeszłości. Tworzą go zarówno ludzie, jak i przedmioty, jakby dla podkreślenia ich roli – personifikowane: „(...) pod bardzo wysokim sufitem ze sztukaterią (...) gnieździły się niezwykle książki, nawet w obcych językach. W stanie ciągłej gotowości bojowej stało pianino z ukrytą w nim muzyką” [23].

Prócz książek i pianina w domu w użyciu pozostają: nieduże „dziwne” krzesło, które stawało się drabinką, prawdziwy parawan, niezwykle (bo niepodobne do współczesnych) i z pietyzmem przechowywane na antresoli ozdoby na choinkę, srebrna papierośnica i żółte kościane kółka do serwetek ze sztywnego białego płótna. Równie wytworne, jak przedmioty, są zapachy, będące dla nich tłem: „zachwycające zapachy, tworzące atmosferę domu – zapach prawdziwej kawy, pasty do podłóg, perfum” [23]; z kredensu wydobywa się „zapach wanilii i czegoś przedrewolucyjnego” [102]. Mieszkańcy tego domu i ich goście wciąż posługują się wymienionymi wyżej przedmiotami, a one z kolei wymuszają na użytkownikach określone zachowania i postawy, jak na przykład dystynkcję podczas jedzenia czy pogłębianie zainteresowania sztuką, przy-

<sup>6</sup> Dom mieści się przy ulicy Pokrowka 22. W czasach, w których rozgrywa się akcja powieści, ulica nosiła nazwę Czernyszewskiego. Budowę rezydencji według projektu B. Rastrellego rozpoczął w roku 1764 książę M. F. Apraksin, a w 1772 nabył ją od Apraksinów książę D. J. Trubecki. Od wieku XIX w budynkach rezydencji miały swoją siedzibę m.in. Uniwersytet Moskiewski oraz 4 Gimnazjum Męskie, a po rewolucji 1917 roku w domu mieściły się akademiki, urzędy oraz mieszkania wielorodzinne, tzw. „komunałki”, z których ostatni lokatorzy zostali wysiedleni w latach 60. Zob.: [http://artclassic.edu.ru/catalog.asp?ob\\_no=18203](http://artclassic.edu.ru/catalog.asp?ob_no=18203); [http://progulkipomoskve.ru/pu/bl/doma/pokrovka\\_22\\_usadba\\_apraksinykh\\_trubeckikh\\_dom\\_komod/39-1-0-1051](http://progulkipomoskve.ru/pu/bl/doma/pokrovka_22_usadba_apraksinykh_trubeckikh_dom_komod/39-1-0-1051), [dostęp: 10.05.2016]. Również w samej powieści mówi się o przeszłości domu przy Czernyszewskiego: *Ten dom przez około stu lat należał do jednego z Trubeckich. Pierwszym właścicielem był Dmitrij Jurjewicz. L. Ulicka, Zielony namiot...*, s. 101.

pominając o arystokratycznych korzeniach samego domu, ale również ludzi – lokatorów mieszkania<sup>7</sup>, jak i rzeczy.

„Komunałka”, w której mieszka Sania Stiekłow, pozostaje więc jakby samotną wyspą czasu minionego. Rzeczy wypełniające przestrzeń mieszkania (również ludzie, choć w mniejszym stopniu) pokazują, że upływ czasu nie jest jednoznaczny i ostateczny. W przedmiotach żyje pamięć czasu minionego, z kolei ludzie korzystając z owych przedmiotów sprawiają, że nie przestają one żyć – ta współzależność, współdziałanie ludzi i rzeczy powodują, że przeszłość staje się częścią teraźniejszości. Zostaje zbudowany most ponad czasem, łączący dwie biegunowo różne epoki, pozwalający przetrwać najwyższym wartościom, wyznawanym przez minione pokolenia.

Živa Benčić pisząc o koncepcji „drobnych rzeczy” w prozie innej współczesnej rosyjskiej autorki – Tatiany Tołstoj podkreśla, że w niszczeniu rzeczy pisarka dostrzega duże niebezpieczeństwo, a tych, którzy „zabijają” rzeczy, uważa za przestępców groźniejszych, niż zabójcy ludzi, ponieważ niszcząc – „zabijając” rzecz, choćby najdrobniejszą, zabijają też ślad człowieka, czyli pamięć o nim:

По ее мнению убийцы вещей вдвойне ужаснее и преступнее убийц людей: они не только убивают человека, но навсегда стирают его земной след, а тем самым и память о нем. Убийцы вещей по сути убийцы времени, поскольку лишают нас возможности посредством вещей ощутить его многослойность. Не будь мелких вещей, возбуждающих воспоминания, наше существование превратилось бы в «плоское и невеселое ‘сейчас’»<sup>8</sup>.

Wartość rzeczy zawiera się więc, z jednej strony, w tym, że jest ona nośnikiem pamięci o człowieku, a z drugiej – pośrednikiem i łącznikiem między odległymi epokami. Taką właśnie funkcję pełnią przedmioty w powieści Ulickiej – drobne rzeczy w domu-komodzie stanowią swego rodzaju zaprzeczenie linearności czasu, pozwalają dostrzec jego

<sup>7</sup> Babka Sani jest spokrewniona z Michaiłem Siergiejewiczem Łuninem – pułkownikiem gwardii, dekabrystą, a sam Sania jest potomkiem Trubeckich. Zob.: L. Ulicka, *Zielony namiot...*, s. 101.

<sup>8</sup> Ж. Бенчич, *Концепт «вещь» (мелкие вещи) в прозе Татьяны Толстой*, [w:] *Концепт вещи в славянских культурах*, red. Н. В. Злыднева, А. В. Семенова, Д. К. Поляков, Москва 2012, s. 253-254.

złożoność. Namacalnym śladem zderzenia się przeszłości z terażniejszością jest współczesne przepierzenie, które grubą i ordynarną linią wcina się w przestrzeń pokoju Stieklówów, dzieląc nawet jedno z okien i sztukaterię sufitową, co jest gwałtem, zadaniem koncepcji architektonicznej, a tym samym ciosem wymierzonym minionej epoce. Tego rodzaju przeprody (parawany, zasłony gobelinowe, przepierzenia) były typowym elementem wspólnych mieszkań, wymuszonym przez konieczność. W kontekście tych wszystkich rzeczy nowego uzasadnienia nabiera też nieformalna nazwa domu: komoda to przecież często mebel, skrywający skarby przeszłości, przy czym „skarby” nie musi oznaczać przedmiotu o dużej wartości materialnej. W powieści Ulickiej te skarby to rzeczy, które obdarzone są wartością duchową.

Tatiana Cywjan w rzeczy dostrzega istotny wskaźnik, przy pomocy którego można nakreślić obraz historii i kultury danej epoki, przy czym zmiana epok oznacza jednoczesne odejście szeregu różnych przedmiotów:

*/ rzecz/ Будучи основным элементом «низкого» творения, она становится существенным, а в какой-то мере и основным индексом истории и культуры, по которому определяется «образ» соответствующего хронологического среза; смена эпох означает уход в прошлое целой группы разных и не связанных друг с другом вещей<sup>9</sup>.*

Odchodzenie przedmiotów wiąże się z przemijaniem epok, ale przedmioty często powracają, jeśli uda się im przetrwać dziejowe zawieruchy. Odnalezione po dziesięcioleciach mają dar wskrzeszania przeszłości, a wraz z nią swoistego wskrzeszania ludzi, którzy również dawno odeszli. Jeden z bohaterów powieści Afansij Michajłowicz – kupuje meble dla córki i zięcia. Jego wybór stanowi zaskoczenie dla całej rodziny, bo – wiem generał, partyjny karierowicz, zagorzały komunista – łożko kupuje w sklepie z antykami. Łóżko, a właściwie łoże – to „dzieło pańszczyżnianego stolarza z fantazją” [148-149], ozdobione kolumnami w zawijasy oraz czterema cherubinami, całkowicie sprzeczne z gustami dwojga młodych komsomolców, amatorów namiotów i noclegów pod gołym

<sup>9</sup> Т. В. Цивьян, *Семиотические путешествия*, Санкт-Петербург 2001, s. 122.

niebem. Wybór uroczystego mebla nie jest ani rozsądny, ani podyktowany względami praktycznymi. Jest natomiast próbą stworzenia pomostu między terażniejszością, a wciąż żywą w bohaterze, choć uśpioną przeszłością:

(...) chodził między meblami (...) i wspominał swego dziadka – stolarza meblowego. Przez pięćdziesiąt lat nawet o nim nie pomyślał i nagle, pośród chwiejnych bambusowych etażerek, monumentalnych biurków ze skrytkami i empirowego biało-złotego zagajnika krzesel oraz foteli, zmartwychwstał chudy, niziutki staruszek o ogromnych brązowo-czarnych dłoniach i bystrych oczach, podbitych delikatnymi wodnistymi workami ... Napłynął też zapach warsztatu dziadka – terpentyna, spirytus, lakier – gęsty, niemal jadalny, i jak dziadek uczył go, chłopaczka polerować, cyklinować, gładzić. [148] ]

Dzięki starodawnym meblom bohater odnajduje zapomnianą część siebie, a jego wygodne prominenckie mieszkanie powoli zmienia swoje oblicze: „solidne stalinowskie meble” zostają zastąpione „wymyślnymi dawnymi sprzętami”, które generał restaurując przywraca do życia. Co więcej – zmienia się osobowość generała: wraz z intensyfikacją nowej (a właściwie odkrytej na nowo) pasji zanika jego „wojskowa żwawość i polityczna dalekowzroczność” (149). Po raz kolejny daje się więc zauważyć współzależność między człowiekiem a rzeczą: człowiek przedłuża życie rzeczy w jej materialnym wymiarze, ona z kolei pozwala mu przezwyciężyć czas, a także wyzwolić ukryty potencjał. Odwdzięcza się również dając bezcenny dar – spokój: „(...) zapach politur, kleju stolarskiego i drzewnego pyłu robił mu lepiej niż waleriana. Wziął najcieńszy papier ścierny i zabrał się do polerowania boku fotela (...)”. [159]

Dom, wewnątrz mieszkalne wypełnione określonymi przedmiotami doskonale ilustruje upływ czasu, zmiany pokoleniowe, ale przy tej zmienności także stałość ludzkiej natury, niezmiennie dążącej do znakowego, symbolicznego podkreślenia własnej odrębności. Kiedy umierają generał i jego żona, ich mieszkanie ulega widocznym zmianom: Ola – córka generała, syn, synowa oraz wnuki wszystko zmieniają i przemeblowują:

Kostia na prośbę Oli przeniósł się do dawnego pokoju dziadka. Stało tam wielkie wygodne biurko i drugie stanowisko pracy – sekretarzyki z podnoszonym blatem. Był to gabinet. Sypialnię urządzili w pokoju babki, „małym komunistycznym”, jak go nazywał Kostia z powodu ascetycznego wystroju, zielonego abażuru na dębowym biurku i spoglądającego ze ściany Lenina z kłosem na ramieniu. Lenoczka kupiła tapczan w miejsce skórzanej kanapy, sprawiła poduszki z falbankami, a Lenina zastąpiła Słonecznikami Van Gogha. (...) Słynne łoże z kolumnkami i cherubinami znów powędrowało do komisju na bulwarze Smoleńskim. [181]

Wymiana starych mebli na nowe, zastąpienie portretu Lenina reprodukcją *Słoneczników* Van Gogha, pojawienie się poduszek z falbankami, wywiezienie kompletu mebli odnowionych przez generała, to znaki obecności nowych gospodarzy, którzy pozbywając się rzeczy, zrywają z zapisaną w nich przeszłością. Tak samo postępują Micha i Alona po śmierci ciotki Gieni. Pokój, w którym Micha mieszkał ze swoimi krewniaczkami nie różni się niczym szczególnym od typowego pokoju w „komunałce”, ale, jak zauważa Alona, jest to „straszny i smutny dom” (505), w którym nie da się mieszkać:

(...) kryształowy żyrandol z przerzedzonymi wisiorkami, bogactwo ubogich – popękane wazony, dwa obrazy w grubych gipsowo-żółtych ramach, na parapecie doniczka z pelargonią, doniczka z aloesem i trzylitrowy słoik z dobrze robiącym na żołądek japońskim grzybkim. Fotografia dosyć ładnej kobiety z fryzjerskim loczkiem na czole i z dwojgiem dzieci (...). [504]

Dopiero fizyczne usunięcie starych rzeczy umożliwia młodym małżonkom wprowadzenie się do mieszkania ciotki Gieni, w którym mogą rozpocząć własne, jak im się wydaje, całkiem nowe i inne, życie:

(...) wynieśli na śmietnik resztki rupieci ciotki Gieni, których nie zabrały jej zapobiegliwe siostry. Nędzne okruchy mizernego życia: sklezione żółtym klejem talerze, poobijane garnki bez uchwyty, puste tubki szminki do ust, stare gazety, szmaty, szmatki, połówka porcelanowego niedźwiedzia, pierwszomajowa chorągiewka. (...) wieczorem przyszli Ilja z Sanią i pomogli Misze wynosić ciężkie meble – kredens, szafę, tapczan ciotki Gieni. [506-507].



Odnowiony pokój zdaje się nie mieć żadnej przeszłości, „z jego poprzedniego życia zostało niewiele rzeczy – dwa kartonowe pudła, kupka książek i zwitek starych listów, znalezionych na dnie krzywej szafy”. (507). Dawny, zagracony, pełen rupieci pokój znika, a jego miejsce zajmuje czysta, biała, ascetyczna przestrzeń, obiecująca nowe życie. Jednak to z założenia „nowe życie” szybko upodabnia się do poprzedniego, o czym jednoznacznie świadczą zmiany, dokonujące się w przestrzeni mieszkalnej: znów pojawia się w niej nadmiar rzeczy, mebli, przegródek, robi się coraz ciśnień:

/pokój/ (...) wbrew dawnym ideałom surowości i ascezy obrósł gratami – stołem, łóżeczkiem dzieciennym, a nawet zasłonką oddzielającą sypialny kąt dziecka. Krótko mówiąc, pokój energicznie zmierzał w kierunku dawnego wyglądu z czasów cioci Gieni. [565]

Zmiany te pokazują, że bez względu na chęci i przekonania ludzka natura nie ulega zmianom, a ludzkie życie upływa według tego samego schematu. Człowiek, czy tego chce, czy nie, otacza się rzeczami, które czasem są niezbędne do życia, a czasem tylko takimi się zdają.

Rzecz, będąca częścią ludzkiej egzystencji, a zwłaszcza przedmioty wypełniające najbliższą człowiekowi przestrzeń czyli dom – jest obiektem szczególnej uwagi autorki. W powieści *Zielony namiot* rzeczy nie są jedynie elementami świata przedstawionego, tworzącymi wiarygodny koloryt epoki, nie są wyłącznie tłem. Świat rzeczy jest mocno spleciony ze światem ludzi, tworząc z nim spójną całość, opierającą się na wzajemnych zależnościach. Dom wypełniony rzeczami mówi o bohaterze – potrafi ujawnić jego naturę i charakter, może być materialną reprezentacją jego osobowości. Według pisarki nierozdzielność człowieka i rzeczy, ich współzależność jest ilustracją pełni, jaką tworzą duch i materia. Ponadto rzecz jest materialnym śladem człowieka i często jedynym świadectwem określonej kultury.

W zbiorze esejów pod znamienym tytułem *Священный мусор*, sugerującym przekonanie o nadrealnej istocie materii, Ulicka dokonuje swoistej rehabilitacji materii i podobnie, jak cytowana powyżej Tatiana Tołstoj, przestrzega przed konsekwencjami pogardliwego stosunku do rzeczy i namawia do szacunku wobec nich:

Материя заслуживает любви, уважения и восхищения. Бережного к себе отношения. И даже благодарности. И если мы это не захотим понять, если не изменим нашего отношения к ней, мир превратится в очень скучную помойку<sup>10</sup>.

Pisząc o materii Ulicka ma na myśli zarówno twory natury (np. piasek rzeczny, wodę i ziemię), ale też dzieła ludzkich rąk. W obu wypadkach pisarka dostrzega w niej piękno i szlachetność: /materia/ ”бывает так же прекрасна и благодарна в ее рукотворных воплощениях: в хлебе, вине, посуде, одежде, в человеческом жилище”<sup>11</sup>. Świat rzeczy wypełniających domy bohaterów powieści jest właśnie tą formą materii, dzięki której ludzkie życie zyskuje pełnię. I jako taka zasługuje ona na poszanowanie. Pisarka swój szacunek wyraża uwagą, z jaką kreuje świat rzeczy – szczegółowe opisy i zwrócenie uwagi na pozaużyteczną wartość przedmiotów są wynikiem pogłębionej, osobistej refleksji pisarki, której potwierdzenie odnajdujemy zarówno w powieści *Zielony namiot*, jak i w zbiorze *Священный мусор*.

## Bibliografia

- Sawicka J., *W kręgu światła lampy. Dom według Michaiła Bułhakowa*, [w:] *Obraz domu w kulturach słowiańskich*, red. T. Dąbek Wirgowa, A. Z. Makowiecki, Warszawa 1997.
- Ulicka L., *Zielony namiot*, przeł. J. Redlich, Warszawa 2013.
- Бенчич Ж., *Концепт «вещь» (мелкие вещи) в прозе Татьяны Толстой*, [w:] *Концепт вещи в славянских культурах*, red. Н. В. Злыднева, А. В. Семенова, Д. К. Поляков, Москва 2012.
- Улицкая Л., *Священный мусор*, [online], [http://bookz.ru/authors/ludmila-ulickaa/svaбenni\\_471/page-8-svaбenni\\_471.html](http://bookz.ru/authors/ludmila-ulickaa/svaбenni_471/page-8-svaбenni_471.html), [dostęp: 10.05.2016]
- Цивьян Т. В., *Семиотические путешествия*, Санкт-Петербург 2001.
- [http://artclassic.edu.ru/catalog.asp?ob\\_no=18203](http://artclassic.edu.ru/catalog.asp?ob_no=18203), [dostęp: 10.05.2016].
- [http://progulkipomoske.ru/publ/doma/pokrovka\\_22\\_usadba\\_apraksinykh\\_trubeckikh\\_dom\\_komod/39-1-0-1051](http://progulkipomoske.ru/publ/doma/pokrovka_22_usadba_apraksinykh_trubeckikh_dom_komod/39-1-0-1051), [dostęp: 10.05.2016].

<sup>10</sup> Л. Улицкая, *Священный мусор*, (rozdz. *Закон сохранения*), [online], [http://bookz.ru/authors/ludmila-ulickaa/svaбenni\\_471/page-8-svaбenni\\_471.html](http://bookz.ru/authors/ludmila-ulickaa/svaбenni_471/page-8-svaбenni_471.html), [dostęp: 10.05.2016].

<sup>11</sup> Тамże.

## SUMMARY

### **Object and house space in *The Big Green Tent* by Ludmila Ulitskaya**

Literary studies on the works of Ludmila Ulitskaya often emphasize the presence of the home subject and point out a particular importance it holds in her books. In Ulitskaya's works this subject is mainly brought up as a family life and domesticity. Seldom does it arouse author's interest as building interiors.

The aim of this paper is to draw attention to the importance of living space of the heroes in the novel *The Big Green Tent*. On one hand literary creation of this space is used as the building blocks of the world presented in the novel and it describes social background true to life. On the other hand it reveals the inevitability of the passage of time, people's attempts to counteract it and the immutability of human nature regardless of the historical era.

The writer brings up those matters in a very gentle way filling up the novel with detailed descriptions of rooms, flats and houses with some specific objects like furniture, trinkets and books.

**Keywords:** The Big Green Tent, house; object



Александра Н. Ярко

Севастополь

## ОППОЗИЦИЯ «ДОМ / НЕДОМ» В РУССКОЙ РОК-ПОЭЗИИ

„Среди универсальных тем мирового фольклора большое место занимает противопоставление «дома» (своего, безопасного, культурного, охраняемого правительственными богами пространства) антидому, «лесному дому» (чужому, дьявольскому пространству, месту временной смерти, попадание в который равносильно путешествию в загробный мир)»<sup>1</sup>. По мысли Ю. М. Лотмана, эта оппозиция в последующем оказывается не только продуктивной, но и может служить характеристикой „картины мира той или иной культуры”<sup>2</sup>. Важным здесь оказываются не только характеристики дома-космоса, не только характеристики недома-хаоса, но и их соотносённость-противопоставленность, внимание, уделяемое недому, и само его наличие либо отсутствие. Так, например, по замечаниям того же Лотмана, если для А. С. Пушкина мир фокусируется в «родном пепелище», то для Н. В. Гоголя более важным оказывается противопоставление антидому или бездомью.

Понятие «дом», в числе прочего, может быть выражено и наречием «домой», содержащим в себе сему направленности и тем самым актуализирующим спасительное значение пространства дома. Как представляется, в рок-поэзии главной чертой понятия «домой» является противопоставленность недому или антидому. Мысль, высказанная Ю. В. Доманским по отношению к одному

---

<sup>1</sup> Ю. М. Лотман, *Дом в «Мастере и Маргарите»*, [в:] Ю. М. Лотман, *Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история*, Москва 1996, с. 264.

<sup>2</sup> Там же, с. 205.

из исследуемых нами авторов, оказывается правомерна и для остальных: „Как это ни неожиданно, но дом является для субъекта космосом прежде всего в тех случаях, когда герой находится вне дома<sup>3</sup>”.

В этой связи рассмотрим песни русского рока, в которых слово «домой» фигурирует в сильных позициях текста: рефрене и заглавии. Это песни группы «Сплин» *Я не хочу домой* и *Далеко домой*, Майка Науменко *Я возвращаюсь домой*, Янки Дягилевой *Домой!* и группы «Секрет» *Домой*. (Противопоставленное «домой» пространство в работе обозначим словом «недома».)

Герой песни Майка Науменко *Я возвращаюсь домой* возвращаться домой не хочет:

Наверное, мне пора возвращаться,  
и всё же я хотел бы остаться здесь.  
Я возвращаюсь домой...

Дома героя «никто не ждёт», что однако же не означает, что его любят недома:

И когда я уйду, кто-то скажет: „Что-то случилось с Майком”.  
И кто-то засмеётся и откроет бутылку вина.  
И вам про меня расскажут самую последнюю сплетню.  
В мире нет ничего интересней, чем сплетни про меня.

Герою дискомфортно и дома, и недома, в обоих локусах отсутствует кто-то, кому он важен, разница заключается в том, что дома когда-то этот кто-то был, судя по «холодным простыням и увядшим цветам», которые когда-то были тёплыми и свежими, а следовательно, была та, кто согревал эти простыни и кому эти цветы были подарены. Возможно, именно этим вызвано нежелание героя возвращаться домой: плохо ему и там, и здесь, но дома детали типа простынь и цветов напомнят о том, что когда-то дома Кто-то был,

<sup>3</sup> Ю. В. Доманский, *Мотив дома в русской рок-поэзии 1970-1980-х гг. (творчество Майка Науменко)*, [в:] *Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе (проблемы теоретической и исторической поэтики): Материалы международной научной конференции. В 2 ч., Ч. 1*, Гродно 1998, с. 245.

что в контексте творчества Майка является одним из многочисленных вариантов ностальгии по прошлому счастью («Когда-то ты была совсем другой», «Старые раны» и др.). То же относится и к «пустым бутылкам и разбитым пластинкам», описывающим жизнь рокера – алкоголь и музыку, – тоже оставшуюся в прошлом.

Песня является вольным переложением песни Элиса Купера *Going Home*. Главным отличием песен является то, что герой Купера хочет домой: «I'm just so glad to be back home».

При всей кажущейся схожести, есть разница и в том, как отреагируют недомы на отсутствие героя. Герои песни Майка, как он думает, будут равнодушно сплетничать, пить и смеяться в ответ на его уход, который может быть интерпретирован и как уход домой, и как уход в мир иной, и герой уверен в подобной реакции. Герою Элиса интересно, как отреагируют на его долгое отсутствие, многие ли будут скучать, подумает ли кто-то, что он умер, сколько пожмёт плечами, сколько засмеётся, сколько заплачет (герой Майка подобной реакции не предполагает), но ему всё равно: ведь он возвращается домой:

I wonder if anyone missed me  
Or have I been gone so long  
They thought that I'd died  
How many said I wonder what happened to Alice  
How many shrugged or laughed  
How many cried  
But I don't give a damn  
'Cuz I'm going home  
I'm going home

Герой Майка уверен, что его уход (куда бы он ни был) никого не затронет.

Номе Элиса тоже нельзя называть идеальным в традиционном понимании, там беспорядок и грязное бельё («to all the mess to all the dirty laundry»), но всё же ему там уютно, спокойно, надёжно («I'm safe and I'm snug and shoring»), что соотносится со стандартным американским *home sweet home* («I'm just so glad to be back home sweet home» – игра слов соединяет две английские идиомы: «back home» и «home sweet home»). Фраза взята из песни Генри

Бишопа и является расхожим обозначением дома как места счастливого и уютного спасения, что, несмотря на беспорядок и грязное бельё, вполне соотносится с песней Купера. Науменко использует и эту фразу тоже – «сладкое слово домой», – однако, если у Купера home воспринимается героем как sweet вопреки видимым недостаткам, в песне Науменко слово домой может быть сладким только в ироничном прочтении: в описании 'домой' нет ни одной положительной характеристики ни внутри самого локуса, ни на противопоставлении локусу оставляемому, ни на уровне желания героя попасть домой. Ироничное прочтение стёртого эпитета «сладкий» способствует ироничному же прочтению его и в песне, давшей название альбому *Сладкая N и другие*, в свою очередь являющейся вариацией на тему *Absolutely Sweet Marie* Боба Дилана<sup>4</sup>: это у Купера может быть home sweet home, это Дилан может, восхищаясь своей непредсказуемой sweet Mary, задаваться вопросом, куда же приключения занесли её этой ночью; мой дом – остывшие простыни и увядшие цветы, где уже нет «сладкой» N, которая вполне понятно как проводила с кем-то ночи и обладала надо мной такой властью, что я не обращал на это внимания. Науменко не только «ориентируется главным образом на (...) лирику, описывающую быт, вкусы и внутренний мир западной городской богемы», но и модифицирует её, что-то оставляя прежним (неприбранность квартиры, непостоянство местонахождения возлюбленной), а что-то инверсируя (нежелание находиться дома, предсказуемость поведения возлюбленной и негативная его оценка) и тем самым создавая мир русского рокера, в чём-то соотносимый, но в чём-то и противопоставленный миру рокера западного.

Соотнесённость и противопоставленность песне Элиса Купера *Going Home* актуализирует одновременно и неуютность «домой» в песне Майка, и нежелание героя туда попасть.

Янка, как и Майк, смотрит на «домой» как на «там», из «недома», однако выражено это через описание места, где находится её героиня, откуда её выгоняют:

---

<sup>4</sup> См. об этом: А. Э. Скворцов, *Песни Михаила Науменко и их западные образцы*, [в:] *Русская рок-поэзия: текст и контекст 15*, Екатеринбург – Тверь 2014, с. 95-104.



Протянет палец и покажет нам на двери  
Отсюда – домой!

«Домой» приобретает значение не места, в которое хочется вернуться, а направления, словесной формулы, которой изгоняют из своего пространства: «Иди домой!» В пользу такого прочтения говорит и восклицательный знак, вынесенный не только в название песни, но и в название альбома. Факультативность знаков препинания в заглавиях актуализирует значимость не столько эмоциональности слова, сколько императивного его употребления. Усечённость же словосочетания соединяет два противоположных значения, делает дом и местом, куда выгоняют, и местом, куда можно было бы хотеть вернуться, однако спорным является уже то, есть ли у героини такое место: по крайней мере, никаких его характеристик в тексте мы не встречаем, в отличие от характеристик места, из которого её выгоняют. Если в начале песни указывает на двери и отправляет домой «нелепая гармония пустого шара», то анафорическое «от» актуализирует в направлении «домой» не столько конечную, сколько отправную точку: песня построена на перечислении того, от чего героине хочется уйти (что не отменяет того, что её «отсюда домой») отправляют:

Отсюда – домой...  
От этих каменных систем в распухших головах,  
Теоретических пророков, напечатанных богов,  
От всей сверкающей звенящей и пылающей хуйни  
Домой!  
(...)  
От голода и ветра, от холодного ума  
От электрического смеха, безусловного рефлекса  
От всех рождений смертей перерождений

Вне зависимости от того, что руководствует героиней при её направленности домой, посыл «нелепой гармонии земного шара», её желание или же и то, и другое, в центре песни оказываются не характеристики «домой», а описание 'недома'.

Рефрен и название песни группы «Сплин» *Я не хочу домой*, на первый взгляд, кажутся не соотнесёнными с текстом куплетов. Эта строчка соотносима с общей негативной атмосферой песни,

создаваемой не только вербальным и музыкальным субтекстами, но и исполнительским свертксом. Нежелание домой – состояние внутреннего дискомфорта, не связанное с местом нахождения героя. Однако настоящее время глаголов делает более вероятным прочтение, при котором описываемое пространство – ‘недома’. В финале герой спрашивает адресата о том, готов ли он убить того, кто вспомнит его адрес, что не только может быть интерпретировано как крайняя степень нежелания попасть домой, но и как вероятность отправления домой насильно, вопреки повторяемому нежеланию (как и в песне Янки). Ещё одним словом, связанным с домом, является дверь, граница между домом и недомом. „Понятие границы двусмысленно. С одной стороны, она соединяет, с другой – разъединяет”<sup>5</sup>. В песне «стук в дверь» является попыткой преодолеть границу, однако попытку неудачную:

Стук в дверь. Удар в лицо. Молчит городской.  
Возможно оттого, что он с пробитой головой.  
Я не хочу, я не хочу, я не хочу домой.

Судя по отсутствию указаний на другого субъекта, замолчать ударом в лицо городского заставляет именно герой, препятствующий тем самым перемещению его домой, а значит, описываемый локус – ‘недома’, который герой не хочет покидать, несмотря на то, что его характеристики тоже положительными не назовёшь: «сон с тяжёлого похмелья», «все буквы съедены мышами в букварях», «все восклицательные знаки превратились в знак вопроса» (ср. у Янки: «за какие такие грехи задаваться вопросом зачем и зачем и зачем» в сочетании с восклицательным знаком в названии песни). Снова нежелание героя попасть домой обусловлено не тем, что ему хорошо недомо.

В песне *Далеко домой* взгляд героя тоже направлен из недомо. Впрочем, различие это стирается:

Здесь  
Там  
Бьют шаманы в барабан

<sup>5</sup> Ю. М. Лотман, *Указ. соч.*, с. 183

Там  
Здесь  
Всё сойдётся, будет ядерная смесь

Это противопоставление повторится и в последующем тексте песни:

Да  
Нет  
Ты всё узнаешь из газет  
Нет  
Да  
Из газет ты не узнаешь никогда

Однако в центре описания – «здесь», «недома»:

Здесь все фильмы задом наперёд,  
Здесь весной не цветёт пейот,  
Здесь никто веселых песен не поёт –

При всём неразделении пространства («здесь, там всё сойдётся, будет ядерная смесь») герой всё-таки стремится домой, только, в отличие от героя песни группы «Секрет», не подгоняет «командира», а понимает, что домой далеко, а следовательно – долго, что коррелирует и с исполнительским свертхтекстом: исполнитель растягивает строчки, музыкальный субтекст значительно больше вербального, что тоже создаёт ощущение растянутости.

Песня *Домой* группы «Секрет» – единственная, где герой хочет домой, что не отменяет того, что описывает он то, что оставляет. Взгляд героя снова находится «здесь», а «домой» – это снова «там». Позади остаётся не только простор, не только брань чужих городов, но и южные красавицы. Противопоставление юг-север оказывается главным в песне: позади океаны, красавицы и сады, впереди – холод немота и сердце северных гор, которое, однако же, бьётся сладко. Вместе с тем описание дома, по сути, сводится к повторению фразы «сердце северных гор», тогда как описание пространства, покидаемого героем, вновь более подробно, разнообразно и позитивно. В сочетании со словами «немой укор», отно-

сящимися всё к тем же северным горам, это, несмотря на мажорный музыкальный субтекст и исполнительский свертхтекст, можно расценивать как попытку героя, оставляющего тепло, любовь, океаны и сады, убедить себя в том, что место, куда он возвращается, хорошо уже тем, что это «домой». Однако при любой из указанных интерпретаций покидаемому пространству вновь уделено больше внимания, чем описанию «домой».

Лирический сюжет каждой из рассматриваемых песен можно свести к трём событиям: описание «недома»; желание / нежелание попасть домой; описание «домой».

К герою Майка недома относятся равнодушно, но и домой ему тоже не хочется, потому что там его никто не ждёт и всё напоминает о том, что когда-то там были возлюбленная и друзья.

Героиня Янки описывает только депрессивное «недома», откуда её выгоняет «нелепая гармония пустого шара». Ответа на вопрос, хочет ли героиня домой, вербальный субтекст не даёт, музыкальный же субтекст и исполнительский свертхтекст, скорее, способствуют прочтению, не говорящему о том, что дома героине станет лучше. То же можно сказать и о герое песни «Я не хочу домой», за исключением того, что своё нежелание попасть домой он неоднократно постулирует. Объединяет же героев трёх песен то, что их нежелание попасть домой не связано с противопоставлением 'домой' и 'недома', дискомфортно и здесь и там, пусть и выражено это по-разному: Майку дома хуже, чем недома, Янке и герою песни «Я не хочу домой» плохо недома, описания «дома» нет. Таким образом, разделение локуса на «дома» / «недома» не инверсируется, а практически нивелируется, и нежелание попасть домой становится не антипатией к дому, а отсутствием в жизни героя желания попасть в космос, защищающий от хаоса: даже не отсутствием самого этого космоса, а именно отсутствием желания туда попасть. Нивелируется разница между «дома» / «недома» и в песне *Далеко домой* (там-здесь), где тоже не обозначено желание / нежелание попасть домой, обозначена дальность этой цели, то есть наличие этого спасающего космоса, но очень далеко.

«Недома» героя группы «Секрет» полно любви, тепла, жизни, однако герой стремится домой и как можно скорее, несмотря на то, что «домой» его представляет собой сердце северных гор, звучащее в нём немим укором. Песня ближе других к традиционному про-

тивопоставлению «дома» / «недома», однако инверсированному за счёт смены традиционных ценностей: герою будет хорошо дома, несмотря на то, что он сменит тепло и любовь на холод и одиночество. Однако и в этом случае тоже при кажущемся направлении взгляда «домой» герой гораздо подробнее описывает 'здесь', 'недом', то, что он оставляет.

В понятии дома как средоточия «жизненного уюта, тепла, гнезда, корней, истоков, начала<sup>6</sup>», защищающего от губительного хаоса, в рок-поэзии актуализирована направленность, стремление попасть в этот локус за счёт употребления в сильных позициях текста песен – заглавии и рефрене – наречия «домой», однако домой герой попасть не хочет. Вопреки сильным позициям, в песнях большее внимание уделяется описанию не дома, а 'недома', локуса, который герой стремится покинуть. Вместе с тем, вопреки логике предполагаемой тем, что герой не хочет домой, недома ему тоже некомфортно. Оппозиция «дом / недом» фактически нивелируется, остаётся только нежелание домой: герою русской рок-поэзии дискомфортно в любом локусе. В отличие от героев традиционной культуры, он не имеет не только спасительного локуса, защищающего его от губительного хаоса, но и желания в него попасть.

## Библиография

- Доманский Ю. В., *Мотив дома в русской рок-поэзии 1970-1980-х гг. (творчество Майка Науменко)*, [в:] *Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе (проблемы теоретической и исторической поэтики): Материалы международной научной конференции. В 2 ч., Ч. 1*, Гродно 1998.
- Лотман Ю. М., *Дом в «Мастере и Маргарите»*, [в:] Ю. М. Лотман, *Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история*, М., «Языки русской культуры», 1996.
- Скворцов А. Э., *Песни Михаила Науменко и их западные образцы*, [в:] *Русская рок-поэзия: текст и контекст 15*, Екатеринбург – Тверь 2014, с. 95-104.
- Фоменко Л. П., «Дом» и «дорога» в романе Андрея Платонова «Чевенгур», [в:] *Андрей Платонов: Проблемы творчества*, Воронеж 1995.

<sup>6</sup> Л. П. Фоменко, «Дом» и «дорога» в романе Андрея Платонова «Чевенгур» // Андрей Платонов: Проблемы творчества. Воронеж 1995, с. 97.

## SUMMARY

### **The opposition “home /not home” in Russian rock poetry**

The article discusses the opposition «house /homeless» in Russian rock poetry with the example of songs containing the adverb «home» in the title: the songs of the group «Spleen» *I do not want to go home* and *Far home*, Mike Naumenko *I'm coming home*, Yankee Diaghilevoy *Home!* And the group «Secret» *Home*. As a result of the analysis, the following conclusions are drawn: the absence of a home as a rescue locus in rock culture does not inverse the traditional opposition, but removes it (the hero is uncomfortable in both opposing loci), leaving only reluctance to get home as the highest degree of negative state.

**Keywords:** home, rock poetry

Liliana Kalita

Gdańsk

## MOTYW DOMU I JEGO FUNKCJE IDEOWO-ARTYSTYCZNE W FILMIE JURIJA BYKOWA *DUREŃ*

„Współczesne kino rosyjskie coraz odważniej portretuje otaczającą rzeczywistość. Nie boi się podejmować tematów rozliczenia z przeszłością, moralnego spustoszenia dokonanego przez lata totalitarnych rządów czy oceny obecnego systemu politycznego” – zauważa Łukasz Szoszkiewicz<sup>1</sup>. Ta refleksja przybiera u poszczególnych reżyserów różnoraki artystyczny wyraz, a jednym z nich jest wykorzystanie motywu domu, za pomocą którego można przyjrzeć się kondycji pojedynczego człowieka i całej rodziny, relacjom wewnątrz grup społecznych i szerzej – rzeczywistości rosyjskiej po przemianach. Zainteresowanie tą tematyką od lat nie maleje, namysł nad stanem Rosji jako państwa wydaje się zatem jednym z najbardziej ważkich zagadnień współczesnej rosyjskiej kultury.

Do grona reżyserów, którzy konsekwentnie w swoich filmach prezentują własną wizję ojczyzny i jej mieszkańców należy również Jurij Bykow. Ma on na swoim koncie jak na razie tylko trzy pełnometrażowe obrazy, ale już uznawany jest za jednego z wiodących współczesnych reżyserów, mówi się o nim jako nadziei kinematografii, prorokuje w niedalekiej przyszłości pierwsze miejsce na reżyserskim podium. Bykow zadebiutował w 2010 roku filmem *Życie* (*Жизнь*) i od razu został nagrodzony w kategorii „Debiut” na festiwalu „Złoty Feniks” w Smoleńsku.

---

<sup>1</sup> Ł. Szoszkiewicz, *Kino rosyjskie: najlepsze filmy o współczesnej Rosji*, [online], <http://choosetravel.pl/2015/03/16/kino-rosyjskie-i-filmy-o-rosji/>, [dostęp: 04.05.2016].

Kolejna produkcja pt. *Major* (*Майор*) z 2013 roku przyniosła reżyserowi nagrodę za najlepszy film na XVI Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Szanghaju i swoim sloganem reklamowym („Major – po prostu człowiek”) wyznaczyła już krąg problemowy, bliski autorowi. Dla wielbicieli talentu Bykowa nie była zatem zaskoczeniem tematyka trzeciego w kolejności filmu, zatytułowanego *Dureń* (*Дурак*), który pojawił się na ekranach pod koniec 2014 roku i niemal natychmiast znalazł się w spisie dziesięciu filmów roku wartych uwagi<sup>2</sup>. Film przez krytyków został zaliczony do nurtu „czarnuchy”, której odrodzeniu sprzyja panujące wśród rosyjskich intelektualistów poczucie społecznej katastrofy<sup>3</sup>.

Warstwę tematyczno-kompozycyjną filmu wyznaczają kategorie przestrzenne, związane z motywem domu, który występuje w filmie zarówno w aspekcie materialnym, jak i symbolicznym.

W prowincjonalnym rosyjskim miasteczku mieszka z rodzicami, żoną i synkiem Dima Nikitin, na co dzień hydraulik, jednocześnie student Instytutu Budownictwa, w wolnych chwilach analizujący na komputerze stan miejskich budynków. Wezwany pewnego wieczoru do awarii prawie 40-letniego hotelu robotniczego, w którym mieszka 820 osób, zauważa szczeliny w murze na całej długości obiektu. Dima podejrzewa naruszenie fundamentu, które grozi zawaleniem się ośmiopiętrowego budynku w ciągu najbliższej doby, a pewność co do nadciągającej katastrofy uzyskuje analizując komputerowo plany techniczne. Dima próbuje zapobiec tragedii i o wszystkim zawiadamia władze miasta. Zwołany zostaje sztab kryzysowy, a sposób reakcji zebranych na wiadomość o zagrożeniu ujawnia mechanizmy społeczno-polityczne panujące zarówno w anonimowym miasteczku, w którym toczy się akcja filmu, jak i w skali makro – w całej współczesnej Rosji, jest też swoistym testem na człowieczeństwo dla każdego z bohaterów.

Motyw domu ma zatem w filmie istotne znaczenie kompozycyjne, jest z jednej strony miejscem, w którym dzieje się większość zdarzeń fabularnych i którego dotyczy intryga, z drugiej zaś – nabiera znaczeń przenośnych, metaforycznych, kształtuje bowiem obraz zarówno spo-

<sup>2</sup> Ю. Гладильщикова, *10 российских фильмов 2014 года, которые достойны внимания*, [online], <http://www.adme.ru/tvorchestvo-kino/10-rossijskih-filmov-2014-goda-kotorye-dostojny-vnimaniya-827760/>, [dostęp: 04.05.2016].

<sup>3</sup> С. Басаев, „Чернуха” в кино как социальный диагноз, [online], <http://asiarussia.ru/articles/9295/>, [dostęp: 04.05.2016].



łeczności lokalnej, funkcjonujących w niej układów i zależności, wpływających na wybory moralne postaci, jak i współczesnej Rosji.

Jak zauważa Anna Legeżyńska „dom tworzył zawsze niepodzielną całość z człowiekiem; ściślej zaś mówiąc z rodziną”<sup>4</sup>. W filmie Jurija Bykowa egzemplifikacją tej tezy jest obraz relacji osobowych i wartości pielęgnowanych w rodzinie głównego bohatera. Pod jednym dachem, w mieszkaniu bloku jakich wiele, mieszkają wspólnie już trzy pokolenia: rodzice Dimy – matka – emerytowana lekarka i ojciec, prawdopodobnie inżynier w fabryce (profesja ojca nie jest wyraźnie określona), Dima z żoną Maszą i ich kilkuletni syn Anton. Rodzina boryka się z problemami finansowymi, czego świadectwem jest brak środków na usamodzielnienie się młodych, jednak jej członków łączą szczerze więzi miłości, wzajemnego zrozumienia i szacunku. Dom rodzinny bohatera jawi się zatem jako ostoja bezpieczeństwa, symbol szczęścia rodzinnego, macek humanistycznych wartości. Nie oznacza to jednak, iż wszyscy członkowie rodziny Nikitinów zajmują podobne stanowisko wobec rzeczywistości. Wyraźny jest tu symetryczny podział przebiegający na linii płci: kobiety opowiadają się za bardziej pragmatycznym stosunkiem do życia, uważając, iż warto czasem poświęcić zasady na rzecz poprawy sytuacji materialnej, mężczyźni natomiast są idealistami, kierującymi się w swoim postępowaniu takimi cechami, jak uczciwość, prawdomówność, rzetelność, ofiarność i poświęcenie na rzecz innych. Ta postawa sprawia, że zostają wykluczeni ze swoich środowisk zawodowych, traktowani jako „dziwolągi”, tytułowi „durnie”, którzy zamiast kraść – jak czynią pozostali – z pasją i oddaniem poświęcają się obowiązkom, nie pozostają też obojętni na przejawy zła i agresji w otoczeniu (znacząca scena naprawy ławki przed blokiem niszczonej notorycznie przez chuliganów). Silnie zaakcentowana w warstwie ideowej filmu rola ojca, wspierającego syna we wszystkich jego wyborach i poczynaniach, sprzyja utrwalaniu patriarchalnych wzorców rodzinnych, ale też przywodzi na myśl kategorię „pater familias”, a szczególnie wynikające z niej obowiązki kształtowania cnót dziecka, tj. męstwo, czystość i mądrość<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> A. Legeżyńska, *Dom w kulturze*, „Polonistyka” 1994, nr 4, s. 198.

<sup>5</sup> B. Czyżewski, „Pater familias” i jego zadania według św. Jana Chryzostoma, „Vox Atrium” 2009, t. 53-54, s. 214, [online], [http://www.voxpatrum.pl/pdf/Vox53\\_54/Czyzewski.pdf](http://www.voxpatrum.pl/pdf/Vox53_54/Czyzewski.pdf), [dostęp: 06.05.2016].

Z tymi cechami bohater wyrusza w świat, konfrontując wpojone w domu wartości z postawą otoczeniem. Jak zauważa Jacek Filek „człowiek nie przychodzi «na świat». Człowiek przychodzi «w dom» i dopiero z domu wychodzi do świata. Dom jest wcześniejszy od świata i jest warunkiem wychodzenia ku niemu”<sup>6</sup>. *Dureń* to film o pokonywaniu własnego strachu, na co gotowi są nieliczni – w tym wypadku jedynie główny bohater. Konsekwentnie, nie ulegając naciskom otoczenia, nie bacząc na korzyści i cenę, jaką przyjdzie mu za to zapłacić, robi wszystko by uratować mieszkańców hotelu robotniczego. To postać wyjęta z romantycznych poematów, Prometeusz XXI wieku – człowiek wrażliwy na innych, nie zważający na szufladkowanie ludzi według stanu posiadania czy przydatności społecznej, nie mogący pozostać obojętnym wobec zbliżającej się tragedii, bo tak został wychowany, bo takie ideały wpojono mu w rodzinnym domu. Protagonista do końca wierny jest dokonywanym przez siebie wyborom. Wyborom, których skutkiem jest rozpad najbliższej rodziny, niezrozumienie, groźba śmierci i ostatecznie agresja ze strony tych, dla których się poświęcał. Reakcja otoczenia na zachowanie Dimy prowadzi bohatera do smutnej konstatacji, iż „żyjemy jak świnie i zdychamy jak świnie tylko dlatego, że jesteśmy dla siebie nikim”, jego ojca zaś – w obliczu grożącego synowi niebezpieczeństwa – skłania do dramatycznych refleksji nad wyznawanymi wartościami, ujętymi w przejmującej scenie przeprosin kierowanych do syna, w słowa „Nie nauczyliśmy cię jak żyć. To, co ci się przydarzyło, to wyłącznie nasza wina”. Zdaniem Sebastiana Chosińskiego „Bykow-scenarzysta ma niezwykle dar, który pozwala mu z codziennych życiowych perypetii swoich bohaterów tkąć fabułę na miarę antycznego dramatu. (...) Dmitrij Nikitin – człowiek prosty, ale uczciwy – zostaje postawiony przed dylematem natury moralnej, na którym mogliby połamać sobie zęby nawet najwięksi filozofowie czy etycy. Jakąkolwiek decyzję podejmie, spowoduje ona tragiczne konsekwencje – dla niego samego i jego rodziny bądź kilkuset innych, obcych mu ludzi”<sup>7</sup>.

Domowi rodzinnemu Dimy Nikitina przeciwstawiony jest obraz społeczności zamieszkującej blok 32 na osiedlu A, czyli budynek, który lada

<sup>6</sup> J. Filek, *Dom Tischnera*, „Znak” 2004, nr 5, s. 69.

<sup>7</sup> S. Chosiński, *Co nam w kinie gra: Dureń*, [online], <http://esensja.stopklatka.pl/film/recenzje/tekst.html?id=20754>, [dostęp: 10.05.2016].

chwila może się zawalić. Pozostawioną przez lata bez remontów, należytej konserwacji i pomocy zarówno technicznej, jak i socjalnej przestrzeń określić można jako „antydom”. Jest to miejsce wypełnione agresją, codziennymi zmaganiem z biedą, nieustannymi wysiłkami wiązania końca z końcem, bowiem większość zamieszkujących je rodzin dotknięta jest patologią. Nieustanne kłótnie małżonków, wyzwiska kierowane wobec dzieci, bicie kobiet lub ich seksualne molestowanie przez mężów, którzy nie trzeźwieją i stale domagają się pieniędzy na wódkę, to norma. Tutaj nie ma miejsca na czułość, wzajemną rozmowę i zaspokajanie potrzeb duchowych. Uczucia mieszkańców uległy dystrofii, wyraźnie zauważalny jest deficyt relacji interpersonalnych, nikomu nie zależy na dbaniu o wspólną przestrzeń, młodzież spędza czas narkotyzując się na klatkach schodowych, a na próby zwrócenia uwagi przez starszych mieszkańców reaguje szyderstwem i obraźliwymi komentarzami. Pustka emocjonalna i duchowa, wzajemna wrogość, egoizm i prymitywizm to cechy, którymi odznacza się większość mieszkańców hotelu robotniczego. Ich życie to bezwładne trwanie dzień po dniu, zauważalny jest w nich paraliż działań, brak woli zmiany czegokolwiek, uporczywe trwanie w beznadziei, w marazmie i negacji. W sytuacji, kiedy brakuje pozytywnych wzorców i działań, które jednoczyłyby ludzi, każda z rodzin żyje swoimi sprawami i swoim cierpieniem, pozycję lidera, swoistego autorytetu wśród mikrospołeczności zdobywa agresywny alkoholik-awanturник, terroryzujący własną rodzinę. Jego pozycja w grupie opiera się bądź na strachu, bądź na podziwie dla siły fizycznej, jaką posiada. Najchętniej spędza on czas z podobnymi sobie kompanami na picu wódki i grze w karty. Stopień deformacji moralnej, zauważalny w bloku 32, doskonale wyraża jeden z mieszkańców, należący do grona tych, którzy nigdy nie trzeźwieją: „Jeśli budynek się zawali będę miał to gdzieś. Takie życie”. Obojętność, z jaką traktuje się zarówno cudzy, jak i własny los wydaje się dominować w podejściu do rzeczywistości większości mieszkańców bloku 32, którzy chyba już zapomnieli, że są ludźmi. Podjęcie próby zmiany tej sytuacji wymagałoby od nich sporego wysiłku emocjonalnego, dlatego też zachowanie Dimy Nikitina, który jako jedyny upomina się o należne im prawa, przyjmują wrogo i agresywnie.

Przekrojowy obraz społeczeństwa pokazany przez Bykowa na przykładzie mieszkańców pękniętego budynku zostaje w filmie dopełniony obrazem lokalnej władzy. Tym samym artysta przechodzi płynnie od małej metafory domu – wspólnoty rodzinnej i blokowej do dużej

metafory – państwa rosyjskiego po przemianach ustrojowych. Grupa osób, zajmujących kierownicze funkcje w instytucjach miejskich, skupiona wokół burmistrz Niny Gałaganowej tworzy również rodzinę, czego świadectwem jest to, iż panią burmistrz nazywa się powszechnie Mamą. Jest to jednak rodzina szczególna, można by rzec rodzina negatywna, czy też antyrodzina, bowiem poczucie bliskości i bezpieczeństwa oparte jest tu na powszechnej świadomości uwikłania w patologiczne i kryminogenne zależności. Urzędników i zarząd miasta łączy wieloletni proceder kradzieży publicznych pieniędzy i wykorzystywania ich do prywatnych celów. W ich relacjach dominuje obłuda, gra pozorów, półprawdy, czy wręcz kłamstwa i świadome zatajanie istoty sprawy, manipulacja, obrona układu opartego na systemie korupcji. Problem ewentualnej śmierci kilkuset osób, których nie ma dokąd przesiedlić, jaki nieoczekiwanie pojawia się przed ludźmi odpowiedzialnymi za funkcjonowanie miasta, ujawnia ich postawy życiowe i moralne. Padają wzajemne oskarżenia, pretensje i wymówki. Ktoś brał regularnie pieniądze z kasy miasta na remont budynku, ale go nie robił, ktoś inny potwierdzał wykonanie remontu, jeszcze inna osoba przy kolejnych kontrolach stanu technicznego bez oporów podpisywała raport, iż wszystko jest w porządku. Wszechobecna korupcja, nadużywanie stanowisk, przy jednoczesnym ignorowaniu obowiązków służbowych to jednak nie tylko problem lokalny – przyznawanymi środkami trzeba dzielić się z władzą rejonu, inaczej nie ma szans na kolejne dotacje, a więc i na wyremontowanie chociażby kilku dachów i chodników. Niepisane prawa i zasady sprawowania władzy, a jednocześnie mentalność wielu współczesnych Rosjan, świetnie podsumowują wypowiedzi współpracowników burmistrz Niny Gałaganowej (w tej roli świetna Natalia Surkowa) – komendanta milicji Sajapina (Maksim Pinski) oraz Bogaczowa, jednego z miejskich urzędników wysokiego szczebla (Jurij Curiło). Pierwszy z nich próbę wytłumaczenia ginących z miejskiej kasy pieniędzy skwituje słowami: „Jestem Rosjaninem i nie mogę nie wziąć”, drugi zaś powie, że sprawiedliwe dzielenie środków nie zapewni godnego życia wszystkim, defraudacja społecznych pieniędzy jest zatem szansą na zapewnienie „normalnej” egzystencji przynajmniej wybranym. Jeszcze ktoś inny jako motywację unikania odpowiedzialności za życie ośmiuset osób poda, iż w większości są to ludzie z wyrokami: „hołota”, „odpady”. Wszystko zaś zmierza do konkluzji, by pozostawić dom swojemu losowi, ewentualnie wezwać komisję budowlaną z zewnątrz, która przyjrzy się sytuacji.

Jak zauważa jeden z krytyków „kino takie jak «Dureń» jest na tyle dojrzałe i zaawansowane, że wychodzi już z etapu załamywania rąk nad tym, w jaką bestię może zmienić się człowiek, o ile tylko dostanie nieco władzy i bezkarności. Przechodzi na etap pokazania nie tyle zepsucia władzy, ale jej cynizmu właśnie. To jest już nie tylko władza zepsuta, to na dodatek władza owego zepsucia świadoma i w owym zepsuciu ostentacyjna”<sup>8</sup>. Uwikłani są wszyscy i wszyscy znają swoje wzajemne grzechy, co więcej – publicznie je wyznają, co mogłoby stać się szansą na oczyszczenie i choć raz podjęcie decyzji, która wyrażałaby troskę o innych, o zwykłego, tak charakterystycznego dla kultury rosyjskiej – „małego człowieka”, szansą na ujawnienie części tkwiącego w nich człowieczeństwa. Bliska temu w pewnym momencie jest burmistrz Nina, jednak i u niej chwilowe ludzkie odruchy ustępują wobec perspektywy utraty pozycji i przywilejów, a także realnej groźby stania się kozłem ofiarnym odpowiedzialnym za katastrofę. Z osób sprawujących w mieście władzę próbę tę pomyślnie przechodzi tylko dwóch bohaterów – Fiedotow (Borys Niewzorow) i Tulski (Siergiej Arcybaszew), ale płacą za to najwyższą cenę.

Film Jurija Bykowa „to nasycona buntem i obywatelskim gniewem ostra diagnoza chwiejącego się w posiadach państwa”<sup>9</sup>, przedstawiająca ojczyznę o krok od zagłady, a jej mieszkańców z jednej strony jako zobojętniałe, niezdolne do pozytywnych działań istoty, z drugiej jako pozbawionych skrupułów cynicznych urzędników. Ci zaś, którzy nie wpisują się w żaden z powyższych schematów to narażeni na drwiny z obu stron, skazani na wykluczenie, samotność, pogardę, a nawet śmierć.

Reżyser w swojej wizji współczesnej rosyjskiej mentalności nie ustrzegł się schematyzmu. Jak pisze Jakub Socha „ciekawe, choć pewnie niesprawiedliwe, równie niesprawiedliwe, jak rozłożenie akcentów w rodzinie Dimy, w której to rycerzami są wyłącznie mężczyźni, a oportunistami jedynie kobiety, jest w «Durniu» to, że rosyjskie społeczeństwo składa się tu wyłącznie z dwóch warstw: władzy i marginesu.

<sup>8</sup> „Dureń”, czyli opowieść o prawdziwym człowieku, [online], [http://www.poznan.sport.pl/blogi/rana-vulgaris/2015/05/duren\\_czyli\\_opowiesc\\_o\\_prawdziwym\\_czlowieku/1](http://www.poznan.sport.pl/blogi/rana-vulgaris/2015/05/duren_czyli_opowiesc_o_prawdziwym_czlowieku/1), [dostęp: 10.05.2016].

<sup>9</sup> J. Wróblewski, *Groźba zawalenia*, [online], <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/film/1619571,1,recenzja-filmu-duren-rez-jurij-bykow.read>, [dostęp: 10.05.2016].

Jakiegokolwiek klasy średniej, która mogłaby na przykład być realną siłą wymuszającą zmianę, tu nie ma”<sup>10</sup>.

Choć opinia krytyka jest tu bez wątpienia zasadna, co do diagnozy socjalnej, wypada jednak zwrócić uwagę, iż potraktowanie przez reżysera postaci kobiecych, a szczególnie matki głównego bohatera (w tej roli Olga Samoszyna), nie jest jednoznaczne. O ile na początku filmu Nikitina irytuje się zaangażowaniem męża i syna w sprawy wykraczające poza życie rodzinne, z narastaniem fabularnego napięcia coraz bardziej dostrzegalny jest wewnętrzny dramat matki, która coraz wyraźniej uświadamia sobie, że jej jedynemu dziecku grozi śmierć i że ona nic nie może zrobić, że w żaden sposób nie jest w stanie przeciwdziałać lawinie agresji skierowanej na jej syna. Bólu i niezgody nie może nawet wyrazić krzykiem, by nie zdradzić przed sąsiadami dramatu, który rozgrywa się w ich mieszkaniu, jej stan emocjonalny znajduje ujście jedynie w wydawanych przez zasłaniane ręką usta nieartykułowanych dźwiękach, dzięki czemu obraz matczynego paraliżu staje się jeszcze bardziej wymowny.

Bartosz Żurawiecki określił film mianem „kino katastroficzne inaczej”, wskazując tym samym na fakt, iż wbrew regułom gatunku „budynek jak stał tak stoi i niewykluczone, że wbrew prawom fizyki stać będzie nadal, siłą bezwładności”<sup>11</sup>. Takie zakończenie może budzić pytanie czy ofiara głównego bohatera, jak i jego wcześniejsze działanie, burzące zastany porządek społeczny, miały sens, a nawet pozbawiać nadziei tych, którzy liczą, że w Rosji możliwa jest zmiana przywracająca właściwe relacje między władzą a obywatelem. W warstwie społecznej filmu dom z pęknięciem to metafora ginącej ojczyzny. Winna temu jest słabość, brak rozwagi i szerszej perspektywy rządzących, którzy myślą jedynie o własnych interesach, ulegają prywatnie, przekupstwu, nieprawości. Tak potraktowana problematyka filmu, wykorzystująca bogatą symbolikę domu, poświadcza zaangażowanie społeczne reżysera, dla którego refleksja nad uchodzącymi za odwieczne wartościami współczesnych Rosjan to paląca kwestia tożsamości całego narodu.

Motyw domu przejawia się w filmie Jurija Bykowa w różnych aspektach. Jest konkretną realnością przestrzenną, symbolem wyrażającym

<sup>10</sup> J. Socha, *Dureń kontra świat*, [online], <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/5923-duren-kontra-swiat.html>, [dostęp: 10.05.2016].

<sup>11</sup> B. Żurawiecki, *Kino katastroficzne inaczej*, [online], [http://www.alekinoplus.pl/aleblog-kino-katastroficzne-inaczej\\_1722](http://www.alekinoplus.pl/aleblog-kino-katastroficzne-inaczej_1722), [dostęp: 10.05.2016].

ideę dzieła, a także miernikiem człowieczeństwa każdego z bohaterów. Doskonale pokazuje to Bykow filmowymi środkami wyrazu, a zwłaszcza powtarzającymi się nieustannie sekwencjami obrazującymi miasto, po którym porusza się główny bohater. Ściśle zabudowana domami przestrzeń z jednej strony wywołuje wrażenie klaustrofobicznego osaczenia jednostki przez anonimowych mieszkańców, ukrytych w swoich domach, z drugiej jednak może sugerować skalę problemu, w każdym z licznych mieszkań żyje przecież jakaś rodzina ze swoimi problemami i koniecznością codziennych wyborów.

Film dedykowany jest zmarłemu w 2013 roku Aleksandrowi Bałabanowi i swoją problematyką i poetyką wyraźnie nawiązuje do twórczości autora *Ja też chcę* (*Я тоже хочу*). Podobnie jak u Bałabanowa w *Bracie* czy *Palaczu* (*Брат, Кочегар*) obecny jest tu wątek samotnego bojownika „za słuszną sprawę”, sposób pokazania prowincjonalnej przestrzeni, z jej brudem, aktami wandalizmu, sięganiem po używki, gdy brak jakiegokolwiek alternatywy na spędzenie wolnego czasu, postindustrialną bylejakością i wszechobecnym poczuciem beznadziei przypomina obrazy *Ładunek 200* (*Груз 200*), *Morfinę* (*Морфий*) czy wspomnianego już *Palacza*.

## Bibliografia

- Chosiński S., *Co nam w kinie gra: Dureń*, [online], <http://esensja.stopklatka.pl/film/recenzje/tekst.html?id=20754>, [dostęp: 10.05.2016].
- Czyżewski B., „*Pater familias*” i jego zadania według św. Jana Chryzostoma, „*Vox Atrium*” 2009, t. 53-54, s. 214, [online], [http://www.voxpatrum.pl/pdf/Vox53\\_54/Czyzewski.pdf](http://www.voxpatrum.pl/pdf/Vox53_54/Czyzewski.pdf), [dostęp: 6.05.2016].
- „*Dureń*”, czyli opowieść o prawdziwym człowieku, [online], [http://www.poznan.sport.pl/blogi/rana-vulgaris/2015/05/duren\\_czyli\\_opowiesc\\_o\\_prawdziwym\\_czlowieku/1](http://www.poznan.sport.pl/blogi/rana-vulgaris/2015/05/duren_czyli_opowiesc_o_prawdziwym_czlowieku/1), [dostęp: 10.05.2016].
- Filek J., *Dom Tischnera*, „*Znak*” 2004, nr 5, s. 69.
- Legeżyńska A., *Dom w kulturze*, „*Polonistyka*” 1994, nr 4, s. 198.
- Socha J., *Dureń kontra świat*, [online], <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/5923-duren-kontra-swiat.html>, [dostęp: 10.05.2016].
- Szoszkiewicz Ł., *Kino rosyjskie: najlepsze filmy o współczesnej Rosji*, [online], <http://choosetravel.pl/2015/03/16/kino-rosyjskie-i-filmy-o-rosji/>, [dostęp: 04.05.2016].

Wróblewski J., *Groźba zawalenia*, [online], <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/film/1619571,1,recenzja-filmu-duren-rez-jurij-bykow.read>, [dostęp: 10.05.2016].

Żurawiecki B., *Kino katastroficzne inaczej*, [online], [http://www.alekinoplus.pl/aleblog-kino-katastroficzne-inaczej\\_1722](http://www.alekinoplus.pl/aleblog-kino-katastroficzne-inaczej_1722), [dostęp: 10.05.2016].

Басаев С., „Чернуха” в кино как социальный диагноз, [online], <http://asiarussia.ru/articles/9295>, [dostęp: 4.05.2016].

Гладильщиков Ю., *10 российских фильмов 2014 года, которые достойны внимания*, [online], <http://www.adme.ru/tvorchestvo-kino/10-rossijskih-filmov-2014-goda-kotorye-dostojny-vnimaniya-827760/>, [dostęp: 04.05.2016].

## SUMMARY

### **The motif of home and its ideological and artistic functions in Yuri Bykov's film "The Fool"**

The subject of the paper is Yuri Bykov's latest film "The Fool", seen as a metaphor of relations between contemporary Russians and as a diagnosis of the country with its political and social system. Home, which is the main subject motif in the film, is the structural basis of the plot. Other versions of the motif are a family home as either a source of moral values or the reason of their non-existence (the main character's home and an anti-home in the workers' hotel); and Russia as a native home and its care of the residents.

**Keywords:** Yuri Bykov, motif of home, Russian cinema, local dominion



Анжэла Мельнікава

Гомель

## ВОБРАЗ ДОМУ Ё БЕЛАРУСКАЙ ПРОЗЕ 1910–1940-Х ГАДОЎ

Перыяд 1910–1940-х гадоў з’яўляецца знакавым, ключавым у развіцці беларускай літаратуры. У гэты час афармляецца пэўная мадэль нацыянальнай літаратуры, яе ідэйна-эстэтычныя прынцыпы, светапоглядная канцэпцыя.

Пісьменнікі імкнуцца зафіксаваць беларускі лад жыцця, спасцігнуць не толькі сацыяльна-гістарычныя аспекты нацыянальнага развіцця, але і духоўны склад нацыі ў цэлым, нацыянальную этыку, ідэалы. Урэшце, беларуская літаратура першай трэці XX стагоддзя падае стройную мадэль гарманічнага ўніверсуму.

Ідэйны пафас твораў Якуба Коласа, Максіма Гарэцкага, Кузьмы Чорнага – імкненне засведчыць у свеце беларускую прысутнасць, перадаць “беларускі вобраз свету”.

Рэканструкцыя нацыянальнага вобраза свету, пададзенага ў беларускай прозе, набывае філасофскі характар, бо звязана з аналізам фундаментальных канцэптаў: вобразаў зямлі, Бацькаўшчыны, народа, дому.

Нашы даследчыкі гавораць пра філасофскі ўніверсалізм (П. Васючэнка) твораў Якуба Коласа, Кузьмы Чорнага, М. Гарэцкага.

Адным з базісных цэнтраў беларускага свету жыцця, увасобленага ў мастацкай літаратуры, з’яўляецца вобраз дому. Вобраз дому валодае багатай семантыкай. Дом – гэта, перш за ўсё, абароненасць, трываласць, грунт, зыходная канстанта чалавечага быцця. У катастрафічнай сітуацыі 1910–1940-х гадоў (дзве сусветныя войны, рэвалюцыі, падзел і ўз’яднанне Беларусі) дом у творах беларускай літаратуры выступае антыгэзай хаосу і разбурэнню.

Сымон Ракуцька, герой знакавага твора беларускай літаратуры, рамана *Пошукі будучыні* Кузьмы Чорнага, выгнаны Першай сусветнай вайной са сваіх родных мясцін, знайшоўшы сабе прытулак, пачаў найперш будаваць хату: „Так, як ніхто, ён пільнаваўся свайго гнязда, якое стала, хоць і марудна, складаў, саломіна за саломінай<sup>1</sup>, бесперапынна піў вялікую асалоду даводзіць да дасканаласці сваю новую дамоўку” [63].

Адбудова дому – імкненне вярнуць цэльнасць, спакой, адчуванне трываласці і абароненасці. М. Бахцін пісаў пра тое, што адзінства жыцця пакаленняў вызначаецца „адзінствам месца, векавой прымацаванасцю жыцця пакаленняў да пэўнага месца”<sup>2</sup>.

У рамане *Вялікі дзень* Кузьмы Чорнага заўважана: „Можна ўявіць сабе, якое шчасце мець свой кут і не мець вечнай патрэбы бадзяцца па свеце...”<sup>3</sup>. Кузьма Чорны наступным чынам апісвае адчуванні героя, Мікалая Астаповіча (раман *Вялікі дзень*), пры агледзе месца, якое ён абраў для забудовы: „Благаслаўленне табе і ўся душа табе, мясціна, дзе радзіўся і вырас чалавек. Вось што жыло ў душы і сэрцы гэтага чалавека ў гэтыя хвіліны, калі ён у гэты ціхі час аставаўся адзін на гэтым, выбраным ім для забудовлі месцы” [285].

Свой дом, свая хата ўспрымаюцца як кропка стабільнасці ў нестабільным свеце. Уладзю Вялічку (раман *Вялікі дзень* Кузьмы Чорнага) родныя мясціну бачацца як пункт „ад якога толькі аднаго трэба глядзець на ўвесь свет, каб даць усяму ацэнку” [304-305].

Герой аповесці Лукаша Калюгі *Нігосць ні гаспадар* прамаўляе: „Мілы родны кут – бацькава хата! Нельга забыцца пра яе. Магнэс – яна. З далёкіх краёў цягне к сабе, на чужыне ў думак супакой адбірае”<sup>4</sup>.

Дом, родны падворак – сімвал упарадкаванага жыцця, ідэальны свет, дзе чалавек жыве ў гармоніі з прыродай. У рамане “Вя-

<sup>1</sup> К. Чорны, *Пошукі будучыні*, [у:] *Збор твораў у 8 т.*, т. 6, Мінск 1974, с. 59. Далей у тэксце спасылкі даюцца на гэта выданне; у дужках – старонка.

<sup>2</sup> М. Бахтин, *Эпос и роман*, Санкт-Петербург, 2000, с. 158.

<sup>3</sup> К. Чорны, *Пошукі будучыні*, [у:] *Збор твораў у 8 т.*, т. 6, Мінск 1974, с. 274. (Далей у тэксце спасылкі даюцца на гэта выданне; у дужках – старонка).

<sup>4</sup> Л. Калюга, *Творы*, Мінск 1992, с. 42. Далей у тэксце спасылкі даюцца на гэта выданне; у дужках – старонка.

лікі дзень” Кузьмы Чорнага сказана: *Здаецца, там лечацца раны чалавечай душы. Здаецца, там усё існуе на вялікую радасць. Пах вільготнай зямлі, зяленіва польнага сцябла, жоўтая лагоднасць прыгрэтага сонцам малачайніку, духмянасць прэлага моху з лесу, прасвет неба паміж хвояў, птушка над дрэвам, родныя магілы на блізкім могільніку – і смутак, і радасць!* [285].

Вобраз дому актуалізуе значны пласт фальклорных і літаратурных традыцый. Беларускія прыказкі: *Добра на Доне, ды лепей у сваім доме; У сваім краю, як у раю; Лепей у сваіх людзях з голаду ўмерці, ніж у чужых людзей золата збіраць і інш.*

Можна ўгадаць класічныя словы В. Скарыны: *Понеже от приречения звери, ходящие в пустыни, знают ямы своя; птицы, летающие по воздуху, ведают гнезда своя; рыбы, плывающие по морю и в реках, чувуют виры своя; пчелы и тым подобная бороняць ульев своих, – тако ж и люди, игде зродилися и ускормлены суть по бозе, к тому месту великую ласку имають*<sup>5</sup>.

Менавіта ў сям’і, у доме, закладваюцца маральныя ўстаноўкі, этычныя арыенціры. У літаратуры першай трэці XX стагоддзя эстэтызуецца кодэкс нацыянальнай этыкі. Беларуская літаратура ўзнаўляе традыцыйную народную мараль, каштоўнасці, маральны кодэкс жыцця селяніна. Герой аповесці Лукаша Калюгі “Ні госць ні гаспадар”, паміраючы, дае наступныя парады сваім нашчадкам: *Каб не біліся, не сварыліся, каб злагадна, добра жылі і адзін на аднаго чужых людзей не падводзілі* [202].

Вобраз дому ў беларускай літаратуры 1910–1940-х гадоў амбівалентны. У паэме “Новая зямля” Якуба Коласа вобраз дому набывае адзнакі ідылічнай прасторы, у прозе ж увага канцэнтруецца на занядбанні, запущенні: *Праз гнілыя саламяныя стрэхі льецца вада. Вокны забіты, заложаны лучынаю, усякім рыззём. У хаце сырасць, гразь. Па кутах навуцінне: дым, чарната, смурод*<sup>6</sup>. Аналагічныя апісанні сялянскай хаты і ў М. Гарэцкага: *У беднай мужыцкай хаце. Выбітая, з мокрымі мясцінамі зямля. Маленечкія вокны.*

<sup>5</sup> Ф. Скарына, *Прадмова да кнігі “Юдзіф”*, [у:] *Факсімільнае ўзнаўленне Бібліі, выдадзенай Францыскам Скарынаю ў 1517–1519 гадах: у 3 тамах*, т. 2, Мінск 1991, с. 604.

<sup>6</sup> Я. Колас, *Паўлюковы думкі*, [у:] *Збор твораў у 20 т.*, т. 5, Мінск 2008, с. 24.

*Голья горныя сцены. Троху ўбогага шкумацця і лахманой на кутках*<sup>7</sup>. У аповесці “Ціхая плынь”: *Прадраліся плятнёвыя сенцы, і скрозь іх відаць касыя дзверы...* [132].

Канцэпт дому звязаны з канцэптам мяжы. Гэту мяжу ўвасабляюць сцены хаты. Характэрна, што часта пісьменнікі робяць акцэнт на нетрываласці сцен, што адлюстроўвае пераменлівасць гістарычных абставін, якія выпалі на долю беларусаў, нетрываласць палітычнага і сацыяльнага становішча.

Вобраз дому ў беларускай літаратуры 1910–1940-х гадоў звязаны з вобразамі “роднага кута”, “роднага краю”, “роднай зямлі”. Паводле Ул. Конана, “Родны кут” з’яўляецца ўніверсальным *беларускім мастацкім архетыпам*<sup>8</sup>. Абагулены мастацкі вобраз “роднага кута” вызначае спецыфіку беларускага вобраза свету, дазваляе асэнсаваць светапоглядную канцэпцыю беларускай літаратуры.

Цэнтральная праблема беларускай літаратуры першай трэці XX стагоддзя – тэма пошуку зямлі як імкнення набыць трываласць, быць. Філасофія “сваёй зямлі”, “свайго дому” ў нацыянальнай мастацкай прозе заключаецца ва ўкараненасці ў прасторы беларуса. Высновы беларускіх пісьменнікаў пра арганічную сувязь чалавека і роднага – роднай зямлі, роднага дому аналагічныя герменеўтычнай максіме заснавальніка фундаментальнай анталогіі М. Хайдэгера пра радзіму ак анталагічную аснову быцця чалавека ў свеце<sup>9</sup>.

У канцэпцыі беларускіх пісьменнікаў свая зямля, свой дом складаюць ідэал гарманічнага ўніверсуму.

У адрыве ад роднага – вытокі трагедыі герояў: “Камароўская хроніка”, “Скарбы жыцця” М. Гарэцкага.

Вобраз-канцэпт “Роднага кута” ў творах беларускай літаратуры падаецца не толькі як канкрэтная, але і пачуццёвая, псіхалагічная рэальнасць.

Герою беларускай літаратуры характэрна адчуванне інтымнай, унутранай прывязанасці да тэрыторыі, зямлі, на якой давялося на-

<sup>7</sup> М. Гарэцкі, *Свецкі чалавек*, [у:] *Збор твораў у 4 т.*, т. 2, Мінск 1985, с. 301. Далей у тэксе спасылкі даюцца на гэта выданне; у дужках – старонка.

<sup>8</sup> Ул. Конан, *Архетыпы беларускага менталітэту: спроба рэканструкцыі паводле нацыянальнай міфалогіі і казачнага эпасу*, [у:] *Беларусіка-Albaruthenica*: Кн. 2. Мінск 1993, с. 24.

<sup>9</sup> М. Хайдеггер, *Отрешенность*, [у:] *Разговор на проселочной дороге*, Москва 1991, с. 105.

радзіцца і жыць: *Мой родны кут! Як ты мне мілы! // Забыць цябе не маю сілы!*<sup>10</sup>. У Зм. Бядулі ў апавяданні “Спатканне”: *Будзь шчасліў, куточак мой мілы, дзе жыў я з малых дзён*<sup>11</sup>.

У рамане “Пошукі будучыні” Кузьмы Чорнага: Гора яе душы пачало залечвацца часам, і асабліва тады, калі яна пасля такога доўгага бяздомнага бадзяння дапала да роднага кутка [63]. Гэтая злучанасць з зямлёю, са сваім родным у Кузьмы Чорнага – анталагічная: Якое неба над нашай зямлёй бывае ўвосень [71].

У “Дзённіку” Кузьма Чорны пісаў: Родныя мае мясціны. Як мая душа рвецца туды! Яна заўсёды там. Там жывуць усе мае персанажы. Усе дарогі, пейзажы, дрэвы, хаты, чалавечыя натуры, пра якія я калі-небудзь пісаў. Гэта ўсё адтуль, сапраўднае<sup>12</sup>.

В. Локун адзначыла: Паняцце дому і жыцця атаясамліваецца ў Кузьмы Чорнага з паняццем быцця, касмічнай прасторы. Яно становіцца філасофскай катэгорыяй<sup>13</sup>.

Прывязанасць да свайго аформілася ў топасах “родны край”, “родная зямля”, “родны дом”, “родная вёска”, “родны хутар”. “Родны кут”, “малая радзіма” – гэта комплекс пэўных фактараў, якія складаюць “духоўную тапаграфію” героя беларускай літаратуры.

Архетып “роднага кута” выяўляе такую рысу ў свядомасці беларусаў, як імкненне метафізічна вызначыцца, мець акрэсленае месца ў свеце, дзе можна пачуваць сябе самастойна, незалежна. Гэта ідэя – адна з цэнтральных у паэме “Новая зямля” Коласа, раманах Кузьмы Чорнага “Зямля”, “Бацькаўшчына”, “Пошукі будучыні”, “Вялікі дзень”, творах Лукаша Калюгі.

Беларусу ўласцівы не-выхад за межы ўласнай тоеснасці, уласнай прасторы. Можна прыгадаць словы Ф. Дастаеўскага пра спецыфіку беларускай ментальнасці. У свой час пісьменнік адзначыў, што рускі чалавек выратуецца праз веру ў Хрыста, а беларускі – праз веру ў сябе.

<sup>10</sup> Я. Колас, *Новая зямля*, [у:] *Збор твораў у 20 т.*, т. 8, Мінск 2009, с. 6.

<sup>11</sup> З. Бядуля, *Спатканне*, [у:] *Спатканне: абразкі, мініяцюры, апавяданні*, Мінск 2007, с. 24.

<sup>12</sup> К. Чорны, *Дзённік*, [у:] *Збор твораў у 8 т.*, т. 8, Мінск 1975, с. 580.

<sup>13</sup> В. Локун, “Вайна і мір” Л. Талстога і развіццё беларускай і ўкраінскай ваеннай прозы першай паловы 20 стагоддзя: канцэпцыя гісторыі і чалавека, [у:] *Нарысы беларуска-ўкраінскіх літаратурных сувязей: культурна-гістарычны і літаратуразнаўчы аспекты праблемы*, Мінск 2002, с. 182.

Прывязанасць да свайго, сваёй зямлі, малой радзімы – арганічны стан героя беларускай літаратуры, натуральнае самапачуванне. Разбурэнне гэтых спрадвечных асноў прыводзіць да разбурэння тоеснасці, самасці, урэшце, дэнацыяналізацыі, што прадбачылі і супраць чаго выступалі беларускія пісьменнікі.

У Якуба Коласа, Кузьмы Чорнага “Родны кут” – свет цалкам пазітыўны. Герой апавядання Якуба Коласа “Туды, на Захад” прамаўляе: *Эх, дом! Старонка свая! Людзі свае!.. Як мілы ім гэтыя словы! Колькі глыбокага сэнсу ў іх!*<sup>14</sup>.

Галоўная мара герояў твора, бежанцаў з Гродзеншчыны, якія апынуліся на Куршчыне, як мага хутчэй вярнуцца дадому: *”Там” – гэта той край, аб якім марыць Астан, Ірына, Марыся і іх дзеці. І чым больш яны жывуць тут, тым мілей і даражэй становіцца для іх гэтае “там”* [175].

У ідэнтыфікацыйны код беларускай літаратуры закладваўся матыў “роднага кута” як раю, што адлюстроўвала сітуацыю несвабоды. Несвабоды не толькі сацыяльнай, але і нацыянальнай.

Сакралізацыя “роднага кута” у беларускай літаратуры – гэта імкненне сцвердзіць права народа на сваю тэрыторыю.

У сістэме беларускай нацыясофіі “родны кут” як знакавая этнічная і філасофская рэальнасць беларускага быцця паўстае істотным сэнсавым элементам, праз які раскрываюцца і нацыянальныя этычныя каштоўнасці.

Канцэптuallyным момантам твораў Якуба Коласа, М. Гарэцкага, Кузьмы Чорнага, Лукаша Калюгі з’яўляецца сцвярджанне непадзельнасці ўнутранага свету чалавека (мікракосму) і макракосму радзімы, “родных каранёў”.

Беларуская тутэйшасць, засяроджанасць на сваім, сваёй зямлі, сваёй хаце, сваёй сям’і – сведчанне моцнага абарончага комплекса супраць спроб разбурэння нацыянальнай ідэнтычнасці.

Сакралізацыя роднага – важны аспект разважанняў М. Гарэцкага. Дзед Архіп, герой апавядання “Роднае карэнне” (досыць паказальная назва), настаўляе: *часцей у роднае гняздзечка залятай!*<sup>15</sup>.

Выпакутавана гучаць словы Нявады, героя рамана “Пошукі будучыні” Кузьмы Чорнага пра злучанасць чалавека і роднай зямлі:

<sup>14</sup> Я. Колас, *Туды, на Захад*, [у:] *Збор твораў у 20 т.*, т. 6, Мінск 2009, с.133.

<sup>15</sup> М. Гарэцкі, *Роднае карэнне*, [у:] *Збор твораў у 4 т.*, т. 1, Мінск 1985, с. 79.

Як жа гэта так жыць, каб чалавеку на свеце не было за што зачапіцца. А гэты Паліводскі што? Ён не нюхаў роднай зямлі, толькі жыў з яе. Хіба ён дзе на ёй хату паставіў, ці дом, ці дрэва пасадзіў? Як на мой розум – дык толькі той чалавек, што калі яго выпхнуць з роднага месца, дык ён, пакуль жыў, будзе рвацца туды. А калі дарвецца і ўбачыць, што там усё спустошана, дык ён другі раз жыць пачне: дрэвы пасадзіць і дом паставіць. А будуць яго зноў ірваць з месца, дык ён зямлю грызе, а не даецца або галаву адарве таму, хто становіцца ў яго над душой [53].

Героі Кузьмы Чорнага прагнуць не багацця, не задавальнення нейкіх амбіцый. Шчасцем для іх з’яўляецца элементарнае, натуральнае – проста жыць на сваёй зямлі, працаваць, гадаваць дзяцей. У рамане “Пошукі будучыні”: *Але ж я жыў гэтулькі год у мілай мне працы, і жыццё гэтае само па сабе льга назваць шчасцем* [74].

У ідэнтыфікацыйны код беларускага прыгожага пісьменства закладваецца канцэпцыя трагедыйнага лёсу нацыі. У рамане К. Чорнага “Ідзі, ідзі” гераіня прамаўляе: *Мы дому не маем дому. Праз цэлыя вякі ў сваёй краіне арандатары...*<sup>16</sup>

Сэнсава-змястоўным для беларускай сітуацыі і беларускай літаратуры становіцца вобраз *забранага краю, забытага краю*, спустошанага Дому, *раскіданага гнязда*: “Раскіданае гняздо”, “Паязджане” Янкі Купалы, “Пахаджане” В. Быкава, раздзел “Забыты край” з аповесці М. Гарэцкага “Ціхая плынь”.

Лёс Беларусі і беларусаў падаецца Кузьмой Чорным як трагічная містэрыя: *Выкіданне з хаты, марнаванне маладосці, смутак у старасці, вечнае выгнанне ў жыцці на родным месцы* [140].

Геаграфічнае становішча нашай краіны паўплывала на тое, што самыя разбуральныя войны XX стагоддзя прайшлі праз Беларусь. Кузьма Чорны пастаянна звяртаецца да гэтай акалічнасці ў сваіх раманах 1940-х гадоў, гаворыць пра жыхароў шматлікіх разбурэнняў Першай і Другой Сусветных войнаў, рэвалюцый, белапольскай акупацыі. *Тут жа і немцы былі, і палякі былі... А кожны прышэлец ідзе на чужую зямлю не на тое, каб што-небудзь прынесці ёй, а каб сабе з яе ўварваць* [66].

<sup>16</sup> К. Чорны, *Ідзі, ідзі*, [у:] *Збор твораў у 8 т.*, т. 4, Мінск 1973, с. 200.

Думка Кузьмы Чорнага скіравана на асэнсаванне гэтага ўплыву катастроф (войнаў, рэвалюцый, разбурэнняў) на ментальнасць, светаадчуванне беларусаў.

Беларускімі пісьменнікамі страта Дому асэнсоўваецца ў каардынатах рэальна-гістарычнай прасторы. Адною з ключавых тэмаў нацыянальнага прыгожага пісьменства выступае тэма бежанства, выгнання: “Пакінутыя хаты”, “Уцекачы”, “Жартаўлівы Пісарэвіч” М. Гарэцкага, “Набліжэнне” Змітрака Бядулі. Жах бежанства, лёс беларусаў-выгнаннікаў Першай сусветнай вайны, калі больш чым два мільёны беларусаў вымушаны былі пакінуць сваю радзіму, пераканаўча апісваецца ў рамане “Бацькаўшчына” Кузьмы Чорнага, у аповесці Змітрака Бядулі “Набліжэнне”: *Неба зацягваецца дымам. Дзе-нідзе ўспыхваюць саламяныя стрэхі. Казакі хваляцца: “Нічога герману не пакінем”*<sup>17</sup>.

Матыў выгнання з’яўляецца характаралагічнай прыкметай беларускай літаратуры XX стагоддзя. Паказальны вобраз новай (ці недабудаванай) хаты ў творах Кузьмы Чорнага. Героі пісьменніка жыццё кладуць на тое, каб пабудаваць новую хату, якая выступае сімвалам новага, лепшага жыцця, але здараецца чарговая катастрофа і героі вымушаны пакінуць сваю хату (“Пошукі будучыні”) ці ў іх яе гвалтоўна адбіраюць, разбураюць (“Вялікі дзень”).

Так, лёс хаты Максіма Астаповіча, героя рамана Кузьмы Чорнага “Вялікі дзень”, відавочна праецыруецца на лёс Беларусі. Герой, цяжка напакутаваўшыся за жыццё, страціўшы жонку, якая памерла ад знясілення, імкнучыся ўзбіцца на ўласны кавалак зямлі, будзе новую хату *да зімы васьмнаццацітага года* [288], а ў пачатку зімы, з прыходам немцаў, хату загадалі разбурыць. Пасля выгнання немцаў, у жніўні, герой ізноў складае новую хату: *Якая шчаслівая хвіліна!* [288]. Але ў 1921 годзе, пасля падзелу Беларусі, было загадана, *каб гэтыя хаты былі разабраны на бярвяну, напілованы на дрывы...* [290]. Пасля выгнання пана герой ізноў бярэцца будаваць хату: *Павольна і цягавіта, саломіна к саломіне, ён зноў складаў сабе аселішча. (...) мае асалоду ў самім працэсе яе збудавання. Можна,*

<sup>17</sup> З. Бядуля, *Набліжэнне*, Менск 1936, с. 222.



наперадзе зноў стаіць страшны лёс і зноў з’явіцца хто-небудзь няпрошаны і зля разбраць яе. Можа, у думках ён і не заходзіў так далёка, аднак жа, можна гэта сказаць з упэўненасцю, спраўды-такі аддаваўся вялікаму шчасцю ўзводзіць на пустым месцы новыя сцены” [297]. Мінулі гады – нямецкая акупацыя сорак першага года і зноў разбурэнне, знішчэнне жылой прасторы: *Абкуродымлены яго дом стаяў пасярод асмалкаў* [393].

Выгнанне – метафара нацыянальнага лёсу. Сітуацыя выгнання, па словах Г. Гадамера, павінна асвятляцца думкай пра радзіму<sup>18</sup>.

Страта дому прыводзіць да быццёвай і светапогляднай катастрофы, дысгармоніі, разглядаецца як паказчык сацыяльнай няўстойлівасці, безабароннасці.

Войны, рэвалюцыі змяняюць не толькі жыццёвую хаду, але і выгляд дому, з якім адбываюцца розныя анамаліі. У М. Гарэцкага пакінутыя гаспадарамі хаты ў выніку Першай сусветнай вайны (абразок “Пакінутыя хаты”) навяваюць аўтару сон пра залу, *поўную чалавечых касцей, чарапоў і яшчэ недагнілых трупаў* [т. 1, с. 280]. У В. Ластоўскага ў апавяданні “Мары”, напісаным з нагоды смерці С. Палуяна, сцены хаты хістаюцца, скрозь іх дзьме вецер: *Сценкі кальшуіца, сценкі адходзяць удаль. (...) цёмна ў хаце, вецер шыбае ў галінах, плача ў коміне, як ранены звер. Хата пустая*<sup>6</sup>.

Страту дому героі беларускай літаратуры ўспрымаюць як парушэнне гармоніі, як страту жыццёвай асновы. Аналагічныя матывы гучаць у паэзіі Ф. Багушэвіча (“Мая хата”, “Ахвяра”), Янкі Купалы (“Раскіданае гняздо”), М. Багдановіча (“Слуцкія ткачыхі”).

У незавершаным рамане Лукаша Калюгі, які пісаўся ў ссылцы, распавядаецца пра людзей “кручаных дзён”, якія сталі бесхацімцамі не па сваёй волі: *на цэлым свеце хвоічка аблудных бесхацімцаў дробненькі, падсяваны дождж. Золкі ён. Вастрэй за голку працінае праз усякія цыраты і брызенты аж да самага пасінелага цела* [422].

Такім чынам, дом – адзін з ключавых канцэптаў беларускай культуры, гэта і своеасаблівая мадэль свету і соцыуму.

<sup>18</sup> Г. Гадамер, *Герменевтыка і поэтыка*, Москва 2001, с. 280.

<sup>19</sup> В. Ластоўскі, *Мары*, [у:] *Выбраныя творы*, Мінск 1997, с. 80.

## Бібліяграфія

- Бахтин М., *Эпос и роман*, Санкт-Петербург 2000, с. 158.
- Бядуля З., *Спатканне*, [у:] *Спатканне: абразкі, мініяцюры, апавяданні*, Мінск 2007.
- Бядуля З., *Набліжэнне*, Менск 1936.
- Гадамер Г., *Герменевтика и поэтика*, Москва 2001.
- Гарэцкі М., *Роднае карэнне*, [у:] *Збор твораў у 4 т.*, т. 1, Мінск 1985.
- Гарэцкі М., *Свецкі чалавек*, [у:] *Збор твораў у 4 т.*, т. 2, Мінск 1985.
- Калюга Л., *Творы*, Мінск 1992.
- Колас Я., *Новая зямля*, [у:] *Збор твораў у 20 т.*, т. 8, Мінск 2009.
- Колас Я., *Паўлюковы думкі*, [у:] *Збор твораў у 20 т.*, т. 5, Мінск 2008.
- Колас Я., *Туды, на Захад*, [у:] *Збор твораў у 20 т.*, т. 6, Мінск 2009.
- Конан Ул., *Архетыпы беларускага менталітэту: спроба рэканструкцыі паводле нацыянальнай міфалогіі і казачнага эпасу*, [у:] *Беларусіка-Al-baruthenica* : Кн. 2. Мінск 1993.
- Ластоўскі В., *Мары*, [у:] *Выбраныя творы*, Мінск, 1997.
- Локун В., *“Вайна і мір” Л. Талстога і развіццё беларускай і ўкраінскай ваеннай прозы першай паловы 20 стагоддзя: канцэпцыя гісторыі і чалавека*, [у:] *Нарысы беларуска-ўкраінскіх літаратурных сувязей: культурна-гістарычны і літаратуразнаўчы аспекты праблемы*, Мінск 2002.
- Скарына Ф., *Прадмова да кнігі “Юдзіф”*, [у:] *Факсімільнае ўзнаўленне Бібліі, выдадзенай Францыскам Скарынаю ў 1517–1519 гадах: у 3 тамах*, т. 2, Мінск 1991.
- Хайдеггер М., *Отрешенность*, [у:] *Разговор на проселочной дороге*, Москва 1991.
- Чорны К., *Дзённік*, [у:] *Збор твораў у 8 т.*, т. 8, Мінск 1975.
- Чорны К., *Ідзі, ідзі*, [у:] *Збор твораў у 8 т.*, т. 4, Мінск 1973.
- Чорны К., *Пошукі будучыні*, [у:] *Збор твораў у 8 т.*, т. 6, Мінск 1974.

## SUMMARY

### **The image of the house in Byelorussian literature of 1910–1940-ies**

The article discusses the image of the house in Byelorussian literature of 1910-40-ies. The image of the house is given as a constant source of human life, as a symbol of an ordered life, as protection, strength, basis. The loss of the home is considered as an indicator of social instability, leads to life and spiritual disaster, disharmony.

**Keywords:** image, home, tradition, ethics, border, Belarusian image of the world, “home land”, “native land”, ideal, exile.



Галіна Тварановіч

Беласток

## РОДНЫ ДОМ ЯК ЦЭНТР НАЦЫЯНАЛЬНАГА ЖЫЦЦЯ (ПАЭЗІЯ „БЕЛАВЕЖЦАЎ”)

Родны дом, хата – месца нараджэння, першага спазнання зрокам і крокам свету і сябе ў гэтым свеце, натуральна, займае асаблівае месца ў жыцці кожнага чалавека, а тым болей творчай асобы. І, апрыйёры, у свядомасці майстра слова гэтая прастора, звычайна надзеленая яшчэ і пераноснымі сэнсамі, з’яўляецца цэнтрам ягонай Айчыны. Відавочна, што эмацыянальнае ўспрыняцце Радзімы, а следам і разумовае асэнсаванне, пачынаецца, разрастаецца менавіта знутры бацькоўскага дому.

Тэма Радзімы ў творчасці сяброў беларускага літаратурнага аб’яднання “Белавежа” ў Польшчы, адна з вядучых, найгалоўных, здаўна знаходзіцца ў цэнтры ўвагі як польскіх, так і замежных даследчыкаў. Відаць, напрацаваны літаратуразнаўствам і крытыкай матэрыял асэнсавання гэтай тэмы нават сам ужо можа стаць прадметам асобнай гаворкі.

Між тым “Белавежа” – адзіная ў Польшчы творчая арганізацыя такога кшталту – набліжаецца да свайго 60-гадовага юбілею. Гэта 8 чэрвеня 1958 года ў Беластоку адбыўся арганізацыйны з’езд Літаратурнага аб’яднання, згрупаванага пры рэдакцыі беларускага штотыднёвіка “Ніва”, якое мела працаваць семінарыйным метадам з сваім творчым варштатам – штомесячнай Літаратурнай старонкай.

У артыкуле “Беларускі літаратурны рух у Польшчы” Ян Чыквін, адзін з самых маладых удзельнікаў з’езда, адзначыў: “(...) сабраліся нікому тады яшчэ невядомыя прадстаўнікі розных пакален-

няў, любіцелі і пачынальнікі прыгожага пісьменства, каб арганізацыйна аб'яднацца ды канчаткова афіцыйна-адміністрацыйна заявіць аб сваёй прысутнасці ў культурным і грамадскім жыцці Беласточчыны”<sup>1</sup>. І калі браць пад увагу, што менавіта калектыўны зборнік вершаў “Рунь” (1959) – дэбютная справаздача сяброў аб'яднання – стаў увогуле першай паэтычнай кнігай на пасляваеннай Беласточчыне, што якраз Сакрат Яновіч і Ян Чыквін, ужо члены Саюза польскіх пісьменнікаў, у сярэдзіне сямідзесятых гадоў сталі ініцыятарамі стварэння Клуба польскіх пісьменнікаў у Беластоку, дык небеспадстаўным пакажацца тэзіс Яновіча пра Польшчу як краіну дзвюх літаратур<sup>2</sup>, прынамсі, калі гаварыць пра Беласточчыну. Невыпадкова Я. Чыквін у пасляслоўі да своеасаблівай гісторыі аб'яднання, выдадзенай да 50-гадовага юбілею арганізацыі, падкрэсліў: “Пісьменнікі «Белавежы», сапраўды, шчыльна запоўнілі сваю этнічную прастору культурна-эстэтычным зместам. З поўным правам можна сказаць, што другая палова ХХ стагоддзя належыць у беластоцкім краі найперш «белавежцам»”<sup>3</sup>. Відавочна, у добры, адпаведны час аказаўся ў Беластоку выпускнік маскоўскага Літаратурнага інстытута Георгій Валкавыцкі – стваральнік і першы рэдактар “Нівы”, а таксама арганізатар і першы старшыня Беларускага літаратурнага аб'яднання, які клапаціўся, па-бацькоўску збіраў, аберагаў, развіваў таленты...

Амаль усе сямнаццаць аўтараў “Руні” – настаўнікі, вучні, студэнты, сяляне... – незадоўга дэбютавалі на старонках “Нівы”. Падборка Уладзіміра Гайдуга, наймалодшага з аўтараў, пачыналася з верша “Родная краіна”:

Я не бачыў іншае краіны,  
І не быў ў далёкіх гарадах,  
Я чуў толькі голас салаўіны,  
Бачыў кветкі яблынь у садах.

<sup>1</sup> Я. Чыквін, *Беларускі літаратурны рух у Польшчы*, “Ніва” 1991, № 51, с. 4, 7.

<sup>2</sup> Інтэрв’ю Сакрата Яновіча з Янам Чыквіным, *Рабіць сваё*, “Ніва” 1998, № 9, с. 5.

<sup>3</sup> Я. Чыквін, *Пасляслоўе*, [у:] *Шлях на прамой часу. Да гісторыі беларускай літаратуры Польшчы 1958–2008 гг.*, пад рэд Я. Чыквіна, Беласток 2007, с. 317.

Хай жывуць за межамі багата,  
Мо’ там нават і ляпей каму,  
Але там няма бяроз ля хаты,  
І няма такіх, як у нас кляноў.

А ці песні ў якой краіне  
Так звiняць, як у нас, не ўяўлю.  
З зелянню лясоў і з небам сiнiм  
Я ўрос у родную зямлю<sup>4</sup>.

І пад гэтым прызнаннем у любові да роднага, выказаным паюначы непасрэдна, шчыра, хіба мог бы падпісацца кожны з аўтараў “Руні”, а таксама кожны з “белавежцаў”. Ды, бадай, няма беларускага паэта, які б у той ці іншай форме не выказаўся б у сваіх творах пра Айчыну, хто б не прымаў глыбока да сэрца класічнае коласаўскае *мой родны кут, як ты мне мілы*, хто б не меў, як слыны Францыск Скарына, вялікай ласкі да месца, дзе народжаны і ўзгадаваны... І не будзе перабольшаннем сказаць, што менавіта вялікае пачуццё любові да Радзімы выправіла ў творчы шлях Віктара Шведа, Дзмітрыя Шатыловіча, Алеся Барскага, Яна Чыквіна, Уладзіміра Гайдукі, Надзею Артымовіч, Міхася Шаховіча, Юрыя Баену, Міру Лукшу, Юрку Буйнюка... Уласна, “белавежцаў” ужо пяці “белавежскіх” пакаленняў.

З саліднага шэрагу прац аб “белавежцах” і ў прыватнасці аб рэалізацыі ў іх творчасці тэмы Радзімы, хочацца звярнуцца да даследаванняў польскіх вучоных Тэрэсы Занеўскай і Бэаты Сівэк.

Т. Занеўская ў манаграфіі “Strażnicy pamięci. Poezja białoruska w Polsce po roku 1956” (між іншым, першай габілітацыйнай працы па творчасці “белавежцаў”) у размове пра матывы, сімвалы і міфы ў творчасці паэтаў-“белавежцаў” засяроджваецца найперш на такіх прасторавых катэгорыях, як дом, агарод, ваколіцы дзяцінства. Даследчыца адзначае: “Dom w ich (“белавежцаў” – Г. Т.) liryce nie tylko «osobliwie istnieje, ale również osobliwie znaczy» (А. Legeżyńska, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, PWN, Warszawa 1996,

<sup>4</sup> У. Гайдук, *Родная краіна*, [у:] *Рунь. Зборнік вершаў*, выб. і рэд. Г. Валкавыцкі, Беласток 1959, с. 29.

s. 8). Historia usytuowała go na «skrzyżowaniu dróg», a zatem w miejscu szczególnie zagrożonym przez złe moce. Jeśli zaś «skrzyżowanie dróg» odczytamy jako pogranicze kultur, symbolika domu zyskuje dodatkowy kontekst i nabiera specyficznego znaczenia”<sup>5</sup>.

Дарэчы тут нагадаць, што з-за рухомасці сацыяльна-гістарычных абставін роднае Полымя У. Гайдуга з яго пушчанскімі салаўямі, бярозамі і клёнамі ля бацькоўскай хаты, як і Мора В. Шведа, Чаромха Д. Шатыловіча, Бандары А. Барскага, Дубічы Царкоўныя Я. Чыквіна, Крынкі С. Яновіча, уласна ўся Бельшчына, Гайнаўшчына, Сакольшчына не аднойчы аказваліся ў складзе розных дзяржаў.

Бэата Сівэк сваю доктарскую працу таксама прысвяціла асэнсаванню паэтычнай творчасці “белавежцаў”. У 2004 годзе ў выдавецтве Каталіцкага Люблінскага ўніверсітэта пабачыла свет яе кампетэнтная кніга “Ojczyzna duża i mała. Poeci Białoruskiego Stowarzyszenia Literackiego «Białowieża» wobec problematyki ojczyźnianej”. У трэцім раздзеле манаграфіі “Małe ojczyzny” выдзелены падраздзел “Ojczyzna rodzinno-domowa”, распачаты наступным чынам: “Sygnalizowaliśmy już na wstępie niniejszej pracy, że ojczyzna rodzinno-domowa określana metaforycznie jako «gniazdo rodzinne», «kolebka», «ojcowizna», zajmuje szczególnie miejsce w twórczości Białowieżan. Znacząca liczba utworów jest właśnie jej poświęcona. W centrum tej małej ojczyzny znajduje się dom. Dom to miejsce kosmiczne, a zarazem miejsce intymne. Dom – to także składnik każdej podróży – pojmowanej dosłownie i metaforycznie, z tego względu topos drogi i domu bardzo często ściśle są ze sobą powiązane. Niewątpliwie z domem związana jest rodzina – jako model, prototyp, a zarazem metafora ojczyzny”<sup>6</sup>.

У працах Тэрэсы Занеўскай і Бэаты Сівэк шматбакова разгледжана рэалізацыя тэмы Радзімы ў творчасці “белавежцаў”, звернута асаблівая ўвага, зразумела, і на топас дому. Слушна падкрэслена, што на памежжы сімволіка дому аказваецца ў дадатковым кантэксце і набірае спецыфічнае значэнне. Аднак не выдзелены асобна

<sup>5</sup> T. Zaniewska, *Strażnicy pamięci. Poezja białoruska w Polsce po roku 1956*, Białystok 1997, s. 56.

<sup>6</sup> B. Siwek, *Ojczyzna duża i mała. Poeci Białoruskiego Stowarzyszenia Literackiego „Białowieża” wobec problematyki ojczyźnianej*, Lublin 2004, s. 152.



шаноўнымі даследчыцамі вельмі важны аспект, а менавіта роля роднага дому ў фарміраванні нацыянальнай свядомасці асобы.

Між тым родны дом, хата “белавежцаў” вокнамі сваімі глядзіць у наваколле, далягляды дзяржавы, грамадзянамі якой з’яўляюцца паэты-“белавежцы”, але ў плане нацыянальнай свядомасці большасць “белавежцаў” сябе з гэтай дзяржавай не атаясамлівае. Вельмі паказальныя ў гэтым плане, напрыклад, скрушлівыя паэтычныя рэфлексіі Міхася Шаховіча, у якіх драматычна выяўляецца асаблівая псіхалогія памежжа:

Зямлю абдымаю вачыма,  
Тулюсь да яе, як дзяўчына.  
Шапчу:  
– Дарагая, скажы,  
Чаму я живу на мяжы? (...)  
Чаму на бяскрэсці прастораў  
У хаце маёй аж цесна ад гора?  
Скажы,  
Дарагая, скажы,  
Ці доўга мне жыць на мяжы?<sup>7</sup>

Драматычнымі пытаннямі задаецца таксама лірычны герой Віктара Стахвюка, нават нібы наўмысна завастрае, правакуе палемічныя падыходы:

Мне збрыдла верыць у рай  
які чужынцы вычвараюць ў нашым садзе  
а памяць продкаў топчуць у нябыт  
мне збрыдла верыць у час  
калі надыдзе доўгачаканая воля  
і быць самім сабою будзе ўжо не сорам<sup>8</sup>

Зразумела, праблема нацыянальнага пытання для беларусаў Беласточчыны абвастраецца станам беларушчыны ў метраполіі, залітай рускамоўнасцю, якая культывуецца на вышэйшым дзяржаўным узроўні. І ў гэтай сітуацыі менавіта хата, дом выступаюць найпершымі ахавальнікамі нацыянальнага, з’яўляюцца тым магні-

<sup>7</sup> М. Шаховіч, *Пад сузор’ямі*, Беласток, 1998, с. 56.

<sup>8</sup> В. Стахвюк, *Багровы цень*, Беласток 2002, с. 40.

там, які сілаю свайго прыцяжэння, спаконнай энергетыкай забяспечвае цэласнасць асобе, вяртае яе як у прамым, так і пераносным сэнсе на родныя парогі. Гэта на працягу ўсяго свайго доўгага жыццёва-творчага шляху *прытуляецца да Радзімы*, заклікае пільнаваць агонь святы *Нашай хаты/ ад злыдняў/ Ад зайздроснікаў/ І ад зладзеяў/ Якіх на свеце/ Так багата*<sup>9</sup> Алесь Барскі.

У першы паэтычны зборнік А. Барскага (і першую аўтарскую “белавежскую” кнігу) са знамянальнай назвай “Белавежскія матывы” (1962) уводзіў верш “Айчына”, паэтыка якога ўсімі сваімі эстэтычнымі параметрамі нібыта цалкам адпавядае традыцыйнаму беларускаму паэтычнаму канону, запачаткаванаму яшчэ ў “нашаніўскую” пару і рэалізуемаму на працягу амаль усяго XX стагоддзя. У творах так званых шасцідзсятнікаў, вядомых і як “філалагічнае пакаленне” – Рыгор Барадулін, Генадзь Бураўкін, Анатоль Вярцінскі, Ніл Гілевіч, Анатоль Грачанікаў, Алэг Лойка, Пятро Макаль, Янка Сіпакоў, Міхась Стральцоў і інш. – тэма Радзімы найчасцей суправаджаецца выразнай настальгічнай нотай па бацькоўскім доме, па сцежках маленства. Сын вёскі, ужо гараджанін, прызнаецца ў любові да роднага, успамінае дарагія падрабязнасці побыту, якія з рознымі варыяцыямі агульныя для лірычнага героя большасці твораў падобнага кшталту. У тым ліку і для “белавежца” Алеся Барскага:

Ля ціхай хаты, на галінах  
Калыша птушак дуб-равеснік,  
І гэта ёсць мая Айчына,  
Якой спяваю свае песні.

Тут першы раз сустрэўся з плугам,  
І ў ралю зярняты сеяў.  
Касою празвінеў над лугам,  
Сустрэў каханне і надзею. (...)

І не забыць прадвесні свежасць,  
Што бушавала ў разлогах;

<sup>9</sup> А. Барскі, *І толькі ў мове роднай буду вечны... Вершаваныя творы*, Warszawa 2015, с. 389. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

І сум кудлатай Белавежы,  
Калі праводзіла ў дарогу.

Тут бацька жыві і брат загінуў  
У грозным годзе сорака першым.  
Гэта і ёсць мая айчына,  
Якой я прысвячаю вершы<sup>10</sup>.

Відавочна, можна гаварыць пра тыпалагічную агульнасць выяўлення патрыятычных пачуццяў беларускімі паэтамі метраполіі і “белавежцам”. А. Барскі, як яго калегі па пяру, усе з універсітэцкіх гадоў жыхары сталічнага Менску, рэфлексіруе па родных абшарах таксама сярод сталічных муроў – толькі ў Варшаве, якая, аднак, для яго, у адрозненне ад паэтаў-менчукоў, з’яўляецца сталіцаю ягонай краіны, але не Радзімы. Гэты, нібыта цалкам біяграфічны аспект, абумоўлівае ў значнай ступені эмацыянальную адрознасць рэалізацыі тэмы Радзімы А. Барскім і іншымі “белавежцамі” ў параўнанні з беларускімі паэтамі метраполіі.

Лірычны герой “Айчыны” атаясамлівае “ціхую хату” і Радзіму, якая не супадае з дзяржаўнымі межамі яго краіны. Не ўдакладняе паэт, што, якія канкрэтна яе рэаліі яму дарагія. Бацькоўская хата для А. Барскага – цэнтр роднага свету, уласна малой Айчыны. І маральна-этычнае, духоўнае ўспрыняцце гэтага свету абумоўлена нараджэннем, узрастаннем менавіта ў прасторы яго радзіннага дому са сваімі спаконнымі прыярытэтамі, што вызначаны агульнымі векавымі традыцыямі продкаў, адвечных гаспадароў на сваёй зямлі. Гэтыя ўнутраныя прыярытэты, якімі вызначаюцца воблік асобы, належнасць яго да пэўнага нацыянальнага асяроддзя, звычайна паэтам не дэкларуюцца, але яскрава выяўляюцца ў вобразнай сістэме твораў. Своеасаблівым сінонімам роднага дому, Айчыны выступае ў А. Барскага, народжанага ў пушчанскіх Бандарах, Белавежская пушча – прыгожы, гаманлівы, шматстайны зялёны свет: *Белавежа, ты, як малітва* [с. 138], *О, лес, ты брат, ты бацька мой і дзед* [с. 145], *Белавежа – зялёны наркотык* [с. 172].

<sup>10</sup> А. Барскі, *Белавежскія матывы*, Беласток 1962, с. 5.

Дакладна адзначае Ірына Саматой: “Родная хата для А. Барскага – гэта не толькі Бандары, пэўная прастора, гэта перш за ўсё тая субстанцыя, якую стварылі яго маці і бацька, гэта тое месца, па якім сумуе і да якога імкнецца ўсёй душой”<sup>11</sup>. Імкнецца на працягу ўсяго свайго жыцця і рытарычна пытаецца пасярод гарадской мітусні *Дзе тыя Бандары?*, Бандары, напоўненыя жыццём бацькоў:

О, вечныя распяці  
 І скрыжаванні!  
 З усіх маіх жаданняў  
 Хай споўніцца адно:  
 Маё акно ў сад,  
 Мой язьмін пад акном,  
 Матчыныя вячэрнія малітвы.  
 Не прагну бегатні па свеце,  
 Ні медалёў,  
 Ні ўзорчатых дыпламаў.  
 Усё аддаў бы я,  
 Каб толькі мог сказаць,  
 Вярнуўшыся  
 З чужых дарог:  
 – І зноў у родным доме! [с. 354].

Адносіны да бацькоўскага дому ў гэтым вершы, надрукаваным упершыню ў Беларускім календары за 1988 год, выяўленыя праз канкрэтызацыю, называнне менавіта свайго, памятнага, можна сказаць, відавочна індывідуалізаваліся ў параўнанні з творам, якім распачынаюцца “Белавежскія матывы” (1962). Ад канстатацыі сваіх узнёслых пачуццяў да Радзімы, агульных для многіх яго ровеснікаў, выказаных ў “Айчыне”, паэт праходзіць шлях да псіхалагічнага верша-прызнання ў вернасці свайму роднаму парогу. Аднак не выракаецца А. Барскі і далейшага – вобразна можна сказаць з вышыні палёту сучаснага лайнера – услаўлення Айчыны ў агульных яе рэаліях, выходзячы за межы бацькоўскага поля, Белавежскай пушчы. Яскравым прыкладам таму надрукаваны ў Беларускім

<sup>11</sup> І. Саматой, «*Мае Афіны тут – назва іх Бандарамі...*» (*Матывы роднага дома ў творчасці А. Барскага*), [у:] *У Рэспубліканскія Калеснікаўскія чытанні*, Брэст 2005, с. 254.

календары за 1994 год і ад самага пачатку знакавы для беларусаў Польшчы верш А. Барскага “Беластоцкі край”, які стаў своеасаблівым тутаўшым гімам (музыка Анатоля Ярмоленкі):

Мой Беластоцкі край – мая Айчына!  
З табою звязаны мой лёс і доля.  
Люблю лясы тваве, люблю даліны,  
Кахаю шчыра бацькаўскае поле.  
.....  
Семяцічы і Гайнаўка, і Бельск старынны,  
Саколка ціхая, зялёная Дуброва,  
Любоў да вас – мая адвечная павінасць  
І вернасць матчынай спрадвечнай мове.  
.....  
Зямля мая, мой беларускі краю,  
Над Нарваю, над Бугам задуменым,  
Я вольны тут, душой адпачываю,  
Мой краю вечны, краю незаменны<sup>12</sup>.

У гэтым паэтычным маніфесце беластоцкай беларушчыны псіхалагічна дакладна паяднаны асабістае з агульным, называюцца мясцовасці, закранаецца моўны аспект, нават згадваецца гісторыя. Некалі ж напрыканцы XIX стагоддзя неацэнны Мацей Бурачок у сваёй слынным патрыятычнай Прадмове да “Дудкі беларускай” выдзеліў якраз гэтыя аспекты, найважнейшыя ў справе нацыянальнага ўсведамлення, адраджэнскіх працэсаў.

Уладзімір Гайдук у адрозненне ад іншых сваіх калег па пярэ не меў падстаў для настальгіі аб роднай хаце, пушчанскіх прасторах. Адбыўшы ваенную службу ў Варшаве, ён вярнуўся на родны хутар, каб памагаць бацькам весці гаспадарку, спраўляцца ўжо аслабелым з жыццём. Адным з выдатнейшых пачынальнікаў беларускай літаратуры ў пасляваеннай Польшчы названы ў слове ад рэдактара да пажыццёвай кнігі “Дзівасіл” У. Гайдук. “Ён дэбютаваў спелымі вершамі ўжо ў свае пятнаццаць гадоў”<sup>13</sup>. Кнігу выбраных твораў, названую паэтам “Полымя роднае”, У. Гайдук паспеў атрымаць да свайго сямідзесяцігоддзя. Зразумела, ягоны паэтычны тэмбр,

<sup>12</sup> А. Барскі, *Выбраныя творы*, Мінск 2011, с. 21.

<sup>13</sup> Я. Чыквін, *Ад рэдактара*, [у:] У. Гайдук, *Дзівасіл*, Беласток 2013, с. 5.

у тым ліку і ўспрыняцце роднага з гадамі мянялася. Ад аптымістычнага, па-юначы ўзнёслага верша “Родная краіна” ў альманаху “Руны”, калі, здавалася, усё пад сілу і верылася ў дабыню часу, які спраўдзіць усе надзеі – да пакутнага аэнсавання паэтам-селянінам жорсткай, абыякавай да парыванняў душы рэчаіснасці з яе непасрэдна чалавечымі і сацыяльнымі праблемамі.

Відаць, перад юным паэтам, як, здавалася б, ні парадаксальна, не стаяла балючае пытанне рознааб’ектнасці краіны, у якой жыве, і Радзімы, якую атаясамліваў з Беларуссю. Значную цікавасць уяўляе ў гэтым плане адзін з вершаў, напісаны ў лютым 1967 года:

Завявае белая мяцель  
 На прасторах роднай Беларусі  
 Сцежкі і дарожкі ўсе  
 Сіверным калючым пухам.  
 .....  
 Я гляджу на свой любімы край,  
 На душы нібы бальзам гаючы.  
 Родзіцца пяшчотная страфа  
 Аб каханай роднай Беларусі<sup>14</sup>.

У іншым вершы лірычнага героя заве шумным прадвеснем на прастор вандроўны вецер. З бязмежнай далі ён чуе голас кнігавак і нарэшце бачыць іх лёт у блакіце: *Вітайце, ганцы вясны / Маёй Беларусі*<sup>15</sup>. Любоўю да Радзімы нараджаецца кранальная рэфлексія: *Шчаслівы буду –/ Калі натруджаны/ І ў знямозе / Праменьчыкам душы/ Валошку пацалую// Запаліць свечку/ Маці-Беларусь*<sup>16</sup>. Верш “Грабарка” У. Гайдук знамянальна распачынаецца радкамі *Спасавая святая гара. Беларуская Мека / у Польшчы*<sup>17</sup>.

Нячаста ўзгадвае У. Гайдук непасрэдна дом, хату, ды ў адным з вершаў у першым яго паэтычным зборніку “Ракіта” (1971) хіба сам жа тлумачыць прычыну таго:

<sup>14</sup> У. Гайдук, *Дзівасіл*, Беласток 2013, с. 16.

<sup>15</sup> Тамсама, с. 18.

<sup>16</sup> У. Гайдук, *Польмя роднае*, Беласток 2011, с. 117.

<sup>17</sup> Тамсама, с. 53.

Для душы ёсць дом умоўны:  
Гай і лес, поле і луг.  
У кожнай драбінцы прыроды  
Свой засакрэчаны ключ.

Узорных красак-летуценняў  
У вянок мне не сабраць.  
Спіць, укалыханая снегам,  
Белавежская вясна.

Ёй чаромхавая квецень  
Сніцца ціхаю парой,  
І раздолле з звонкім смехам  
І з напевам салаўёў<sup>18</sup>.

Гэтаксама ж адчувае сваім домам пушчанскія прасторы, зялёную ніву і А. Барскі. Ды, відаць, таксама невыпадкава адна з кніг У. Гайдука названа “Пах аернага хлеба” (1997). Знітаванасць з роднымі парогамі – прасякае свядомасць, вызначае светаўспрыманне паэта. На іх, родных парогам, ахопленых водарам свежага хлеба, пра гэты свет якраз і пішуцца вершы:

А ўсё ж мне зямля мроіцца  
з постаццю роднай маці,  
з непаўторным дзяцінствам,  
з калыскай ў старое хаце.

І з хлебам жытнёвым, свянцонным,  
які колькі раз сам сеяў,  
і з вершам – гаючай замай,  
казачным райскім спевам.

Надзеі ўсіх пакаленняў  
ляжаць каменнем мілёвым –  
святым тварэннем у слове!<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Тамсама, с. 28.

<sup>19</sup> Тамсама, с. 116.

Разам з гэтым вершам у асэнсаванне тэмы дома, Радзімы нечакана уваходзіць новы ракурс. Зямля відавочна атаясамліваецца паэтам з Айчынай, якая асацыіруецца традыцыйна найперш з маці, старой хатай і калыскай у ёй, а таксама з хлебам надзённым, дзеля якога сейбіту, паэту-сялянину, трэба папрацаваць. Аднак У. Гайдук ідзе далей, прызнаючы сваёй універсальнай Айчынаю і домам – верш і ўрэшце – слова як пачатак усіх пачаткаў. Магчымасць выявіць сваю творчую энергію словам, якое само энергія, увасабленне евангельскай жыватворнасці, дадзеная паэту, удзячна, хай сабе падсвядома, напоўніцу рэалізуецца У. Гайдучком. Варта нагадаць, што кожная мова ўяўляе сабой пэўную энергетычную сістэму, арганічную для яе носьбіта. І адмаўленне ад роднай мовы непазбежна аказваецца стратным для асобы на розных узроўнях, а найперш эмацыянальным і творчым. Надзеі ўсіх пакаленняў у вершы У. Гайдучка, пэўна ж, выказаныя родным, беларускім словам. Невыпадкова і А. Барскі даў сваёй кнізе назву “І толькі ў мове роднай буду вечны...”, што выразна сведчыць аб нацыянальным прыярытэце.

І як жа радасна пачуць прызнанне ў вернасці роднаму ад паэта, прадстаўніка маладога пакалення “белавежцаў”:

У нашай вёсцы нічога не змянілася.  
 Сонца за дах хаты зачাপілася.  
 П’ю ваду з калодзежа.  
 Яблыня як дзеўка прыгожая.  
 Натапыраныя пожны палёў  
 ляніва пазыхаюць ветрам,  
 дым карычневага бульбянішча  
 над спакойнай вераснёвай зямлёю  
 (...)  
 А мне добра ля таты і мамы –  
 Вячэра, восень і наша старая хата<sup>20</sup>.

Лірычны герой верша Юркі Буйнюка “Малінніцкая восень” прыехаў да бацькоў з горада і шчыра радуецца нязменнасці роднага. Пэўна ж, гэта радасць самога паэта – аўтара кнігі “Субота

<sup>20</sup> Ю. Буйнюк, *Непаўторнасць хвілін*, Беласток 2015, с. 26.



ў Малінніках” (2005), “Самота дажджу” (2009) і “Непаўторнасць хвілін” (2015). Уводзіць у апошнюю кнігу Ю. Буйнюка верш “Святочная самота” – так акрэсліваецца стан лірычнага героя перад тым, як ён акажацца ў родных восеньскіх Малінніках. Самота пачуе на беластоцкім аўтавакзале, дзе *Залатая манета сонца*, што хаваецца за гарызонт, бачыцца лірычнаму герою, білетам *развітання з горадам*, а ён кіруецца ў родную вёску. Два згаданыя вершы, звязаныя часовай паслядоўнасцю, увогуле можна разглядаць як дыптых. Зразумела, спачатку герой вырушвае ў дарогу:

З вакон аўтобуса гляджу кінастужку  
штораз больш родных краявідаў.  
Чым далей, тым бліжэйшыя сэрцу  
нашыя лясы,  
беларускія вёскі,  
залатыя купалы цэркваў. (...)  
Вітаюся з вясковымі хатамі,  
з родным тварам маці-хаты,  
шчаслівы, што бачу, што чую  
родныя пяшчотныя словы ў дзвярах...  
Даўно я не быў тут<sup>21</sup>.

Беласток для лірычнага героя – “не наш”, з яго трэба ад’ехаць, каб акунуцца ў родныя краявіды. А вось А. Барскі, як ужо згадвалася, у сваім знакавым вершы “Беластоцкі край” ды і іншых творах называе роднай зямлёю ці не ўсю Беласточчыну. Відавочна, што на пачатку XXI стагоддзя звужыліся межы роднага, беларускага. Адсутнічае ў вершах Ю. Буйнюка грамадзянская, нацыянальная ўзнёсласць, так характэрная творам А. Барскага. Чым гэта абумоўлена? Працэсы ўрбанізацыі, уніфікацыі, дэгуманізацыі ахапілі ці не ўвесь, умоўна гаворачы, свет, а не толькі Беласточчыну. І супрацьпаставіцца ім могуць толькі адзінкі, асобы, здольныя абараніць спаконвечнае ў сабе. Відаць, належаць да іх і паэты, якім жыццёва важна мець магчымасць ступіць на бацькоўскі падворак, адчыніць дзверы ў родную хату. Адзін з вершаў Ю. Буйнюка так і называецца “У роднай хаце”:

<sup>21</sup> Тамсама, с. 7.

Ізноў я ў роднай хаце  
Пад бляскам Пачаеўскай іконы.

Каля акна стары гадзіннік  
Мерае ўсё маладыя гадзіны.  
Мае дзяды з партрэта  
Спакойна глядзяць на гэта.

А тут гісторыя пішацца  
Кожным промнем успамінаў,  
Так блізкіх, як душа хаты<sup>22</sup>.

Вось так канкрэтнымі, выразнымі штрыхамі ствараецца часова-прасторавы кантынуум роднай прасторы, акрэсліваецца воблік дарагога месца. Адсюль, з роднага дома, вынес паэт светапоглядныя арыенціры, маральна-этычныя прынцыпы, нязмушаны патрыятызм, любоў да беларушчыны.

Відавочна, што вобраз роднага дома ў творчасці А. Барскага, У. Гайдуга і Ю. Буйнюка, як і іншых “белавежцаў” без выключэння, з’яўляецца стрыжнявым. З рознай інтэнсіўнасцю выяўлены ў іх творчасці топас дом/хата канцэнтруе ў сабе найперш традыцыйныя для беларусаў і маральна-этычныя каштоўнасці, і нацыянальна-патрыятычныя вартасці, без якіх немагчыма жыць і якія ў сваю чаргу арганізуюць унутраны свет асобы, беларуса, адарванага па гістарычных абставінах ад вялікай айчыны, які аднак адчувае пад нагамі сваю спаконную зямлю.

## Bibliografia

- Siwek B., *Ojczyzna duża i mała. Poeci Białoruskiego Stowarzyszenia Literackiego „Białowieża” wobec problematyki ojczyźnianej*, Lublin 2004.
- Zaniewska T., *Strażnicy pamięci. Poezja białoruska w Polsce po roku 1956*, Białystok 1997.
- Барскі А., *І толькі ў мове роднай буду вечны... Вершаваныя творы*, Warszawa 2015.
- Барскі А., *Белавежскія матывы*, Беласток 1962.

<sup>22</sup> Тамсама, с. 16.

- Барскі А., *Выбраныя творы*, Мінск 2011.
- Буйнюк Ю., *Непаўторнасць хвілін*, Беласток 2015.
- Гайдук У., *Дзівасіл*, Беласток 2013.
- Гайдук У., *Польмя роднае*, Беласток 2011.
- Гайдук У., *Родная краіна*, [у:] Рунь. Зборнік вершаў, выб. і рэд. Г. Валкавыцкі, Беласток 1959.
- Саматой І., «*Мае Афіны тут – назва іх Бандарамі...*» (*Матывы роднага дома ў творчасці А. Барскага*), [у:] *У Рэспубліканскія Калеснікаўскія чытанні*, Брэст 2005.
- Стахвюк В., *Багровы цень*, Беласток 2002.
- Чыквін Я., *Ад рэдактара*, [у:] У. Гайдук, *Дзівасіл*, Беласток 2013.
- Чыквін Я., *Беларускі літаратурны рух у Польшчы*, “Ніва” 1991, № 51.
- Чыквін Я., *Пасляслоўе*, [у:] *Шлях на прамой часу. Да гісторыі беларускай літаратуры Польшчы 1958–2008 гг.*, пад рэд Я. Чыквіна, Беласток 2007.
- Шаховіч М., *Пад сюзор’ямі*, Беласток 1998.
- Яновіч С., *Рабіць сваё*, “Ніва” 1998, № 9, с. 5.

## SUMMARY

### **Family home as the center of national life (poetry of “belavezhtsy”)**

The image of family home in the works of “belavezhtsy”, without exception, is pivotal. With varying intensity detected in their work Tapas home / house concentrates in itself primarily traditional Belarusian and moral and ethical values, and the national-patriotic values, without which it is impossible to live, and that in turn organize the inner world of the individual, Belarusian, break away from the historical circumstances from a large country, which, however, feels underfoot their land.

**Keywords:** home, national life



Вольга А. Ляшчынская

Гомель

## СІМВОЛІКА ФРАЗЕАЛАГІЗМАЎ БЕЛАРУСКАЙ МОВЫ З КАМПАНЕНТАМ ХАТА

Выпрацаваны ў культуры каштоўнасны змест, які кадзіруецца ў фразеалагічных адзінках (ФА) рознымі спосабамі, складае цэласную фразеалагічную карціну свету, у якой раскрываецца светапогляд народа, яго маральна-этычныя ўстаноўкі і правілы арганізацыі жыцця. Лінгвакультуралагічны аналіз ФА ставіць мэтай даць лінгвакультуралагічную інтэрпрэтацыю ФА праз вызначаны кампанент у тэматычным кодзе культуры як ключавым звяне лінгвакультуралагічнага аналізу.

З ліку розных кодаў культуры наша ўвага скіравана да архітэктурна-будаўнічага кода культуры беларусаў, выразнікамі якога выступаюць словы-найменні розных збудаванняў, іх частак. Актуальнасць даследавання архітэктурна-будаўнічага кода культуры беларусаў як асновы даследавання сімвальнасці ў семантыцы ФА і іх адметнай ролі абумоўлена, па-першае, значнай колькасцю ФА, выдзеленых метадам суцэльнай выбаркі з крыніц фразеалогіі беларускай літаратурнай і дыялектнай мовы – усяго больш за 200 ФА. Па-другое, архітэктурна-будаўнічы код культуры з'яўляецца адным са складнікаў фразеалагічнай карціны свету беларусаў, паэтапнае рэканструяванне якой дазволіць выявіць выпрацаваны ў культуры каштоўнасны змест, які кадзіруецца ў ФА, раскрыць светапогляд нашага народа, яго маральна-этычныя правілы арганізацыі жыцця. Немалаважным з'яўляецца і тое, што архітэктурна-будаўнічы код як культурная прастора для інтэрпрэтацыі ФА не быў аб'ектам вывучэння, акрамя наяўнасці двух артыкулаў, прысвечаных лінгвакультуралагічнаму аналізу ФА з кампанентам

дзверы ў беларускай мове<sup>1</sup> і з кампанентам *сцяна /стенка* ў беларускай і рускай мовах<sup>2</sup>.

Сярод ФА архітэктурна-будаўнічага кода культуры беларусаў, кампанентамі якіх з'яўляюцца найменні збудаванняў – *аптэка, вежа, вятрак, дом, замак, званіца, кантора, канцылярыя, лавачка /крамка, манастыр, млын, палац, стайня /канюшня, хата, хлеў* і адбор якіх, як можна меркаваць, абумоўлены выкананнем гэтымі словамі функцыі наймення пэўных сімвалаў культуры, найбольшай частотнасцю вызначаюцца ФА з кампанентам *хата*. А яшчэ да іх далучаны ФА з кампанентам *дом*, паколькі гэтыя дзве мнагасзначныя адзінкі беларускай мовы ўступаюць у сваім свабодным выкарыстанні ў сінанімічныя адносіны, параўн.: лексема *хата* – 1) 'жылая сялянская пабудова, зрубленая з бярвення'; 2) 'унутраная частка такой жыллёвай пабудовы; жылое памяшканне'; 3) 'асобны сялянскі двор, гаспадарка; асобная сям'я'<sup>3</sup>, а лексема *дом* – 1) 'будынак для жылля, размяшчэння ўстаноў і прадпрыемстваў' // *перан.* 'пра ўсё, што можа служыць прытулкам, сховішчам для каго-, чаго-н.'; 2) 'чыё-н. жылое памяшканне разам з гаспадаркай' // 'сям'я; людзі, якія жывуць у адным памяшканні' // *перан.* 'родныя мясціны, родны край'; 3) *каго-чаго* або *які* 'як назва дзяржаўнай, грамадскай, культурнай установы, а таксама памяшкання, дзе яна знаходзіцца'<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> В. А. Ляшчынская, *Дзверы – сімвальны кампанент фразеалагізмаў архітэктурна-дамаўладкавальнага кода культуры*, [у:] В. А. Ляшчынская, *Скарынаўскія традыцыі: гісторыя і сучаснасць: зб. навук. артыкулаў: у 2 ч., Ч. 1*, рэдкал.: А. М. Ермакова (гал. рэд.) [і інш.]; М-ва адукацыі РБ, Гом. дзярж. ун-т імя Ф. Скарыны, Гомель 2015, с. 194-202.

<sup>2</sup> В. А. Ляшчынская, *Аналіз фразеалагізмаў з кампанентам сцяна ў беларускай і рускай мовах*, [у:] В. А. Ляшчынская, *Региональные аспекты современных историко-правовых, филолого-культурологических, психолого-педагогических, естественнонаучных и экономических исследований: сб. матер. Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 85-летию Брянского гос. ун-та им. И. Г. Петровского и 20-летию филиала ун-та в г. Новозыбкове*; г. Новозыбков, Брянской обл., 15-16 октября 2015, Ч. 1, с. 185-194.

<sup>3</sup> *Тлумачальны слоўнік беларускай мовы: У 5-ці т.* Т. 5. Кн. 2: У-Я, [Рэд. тома М. Р. Суднік], Мінск: Выд-ва Беларус. Сав. Энцыклапедыі, 1984, с. 182.

<sup>4</sup> *Тлумачальны слоўнік беларускай мовы: У 5-і т., Т. 2, Г-К* [рэд. тома А. Я. Баханькоў], Мінск, Гал. рэд. Беларус. Сав. Энцыклапедыі, 1978, с. 189.

Выбар лексем *хата*, *дом* у якасці кампанентаў ФА невыпадковы і, несумненна, заканамерны, паколькі хата для беларусаў, увогуле жытло – «сімвал найвялікшай каштоўнасці: «Свая хатка як родная матка»<sup>5</sup>. Дом, паводле А.К. Байбурына, даследчыка сімвалічных аспектаў жылля на матэрыяле абрадаў, вераванняў, фальклорных і міфалагічных тэкстаў усходніх славян, – «гэта не толькі матэрыяльны аб’ект. У традыцыйным грамадстве жыллё – адзін з ключавых сімвалаў культуры»<sup>6</sup>. Сімволіка была асновай усяго, што датычыць хаты: выбару месца і будаўніцтва хаты, вызначэння чатырох вуглоў, верху і нізу, дыяганалі кут – печ, дзе кут сімвалізуе святло, божа свет, а печ – цемру, межаў дома, якімі выступаюць сцены, парог, дах і інш. Усё гэта тлумачыць выкарыстанне лексем як частотных кампанентаў ФА, асабліва кампанента *хата* ў беларускай фразеалогіі.

У падмацаванне выбару лексемы *хата*, думаецца, цікавымі будуць звесткі аб ужыванні яе ў мове беларусаў не такіх ужо і далёкіх часоў: у складзеным канкардансе беларускай мовы XIX ст. лексема *хата* ўвайшла ў лік дзесяці найбольш ужывальных знамянальных слоў у мове мастацкай літаратуры – 464 словаўжыванні ў 34 словаформах<sup>7</sup>. Яшчэ адно сведчанне частотнасці ўжывання лексемы *хата* ілюструе фіксацыя яе ў мове класіка беларускай літаратуры Янкі Купалы, колькасныя дадзеныя аб чым змешчаны ў “Слоўніку мовы твораў Янкі Купалы”: 563<sup>8</sup> і 91<sup>9</sup>, а ўсяго 654 словаўжыванні слова *хата*.

<sup>5</sup> Валодзіна Т., *Дом*, [у:] Т. Валодзіна, *Міфалогія беларусаў: Энцыклапедычны слоўнік*, склад. І. Клімковіч, В. Аўтушка; навук. рэд. Т. Валодзіна, С. Санько, Мінск, Беларусь 2011, с. 155.

<sup>6</sup> Байбурын А. К., *Жилище в обрядах и представлениях славян*, [у:] А. К. Байбурын, Л. Наука, 1983, с. 3.

<sup>7</sup> Сянкевіч Н. М., *Укладанне кароткага слоўніка на базе канкарданса беларускай мовы XIX ст.*, [у:] Н. М. Сянкевіч, *Беларуская лінгвістыка*, Мінск, Бел. навука, 2014, Вып. 73, с. 147.

<sup>8</sup> *Слоўнік мовы Янкі Купалы*, У 8 т., Т. 5: С-Я, Склад. У. В. Анічэнка і інш.; рэдкал. В. А. Ляшчынская (гал. рэд) [і інш.], Мінск, Бел. навука, 2002, с. 241.

<sup>9</sup> *Слоўнік мовы Янкі Купалы*, У 8 т., Т. 8. Кн. 2: С-Я (дадатак), Склад. У. В. Анічэнка і інш.; рэдкал. У. А. Бобрык (адказны рэд.) [і інш.]; Мін-ва адукацыі РБ, Гомельскі дзярж. ун-т імя Ф. Скарыны, Гомель: ГДУ імя Ф. Скарыны, 2012, с. 289.

Цяпер прыйдзем да аналізу ФА з кампанентам *хата /дом*, якіх налічваецца больш за два дзясяткі адзінак у літаратурнай і дыялектнай мове беларусаў і якія суадносяцца не толькі з архітэктурна-будаўнічым, але і найперш з прасторавым кодам культуры і выяўляюць глыбінныя сувязі з архетыпічным супрацьпастаўленнем «свой» – «чужы», дзе хата – гэта «свая» прастора, а за яе межамі – «чужая». Выкарыстанне кампанента *хата /дом* ва ўтварэнні ФА беларускай мовы выяўляе, як галоўныя лексічныя абазначэнні жылля чалавека апелююць да метафары «абмежаванай прасторы» і як ідэя абмежаванай прасторы ў ФА апасрэдавана чалавекам, чыя прысутнасць ці дзеянне ў межах вызначанай абмежаванай прасторы вядзе да домыслаў прасторавых адносін.

Так, вобразы некалькіх ФА з кампанентам *хата* вызначаюць абмежаваную, але сваю прастору, да якой ці ў якую скіравана дзеянне – «у». Гэта прастора-хата ў ФА *кідаць агонь у хату* 'выклікаць сварку, спрабаваць пасварыць' [Л.-1, с. 572], *падкінуць /укінуць агню ў хату* 'выклікаць сварку, пасварыць каго- з кім-н' [Л.-2, с. 137] і *ўкінуць ката ў хату* 'выклікаць сварку, пасварыць каго-н. (часцей мужа з жонкай)' [Л.-2, с. 562], дзе хата асацыятыўна звязваецца з сям'ёй, сямейнікамі, людзьмі, паміж якімі ўзнікае непаразуменне, супярэчнасці, разлад, спрэчка і пад., паколькі на іх з-за межаў прасторы хаты-сям'і, хаты-калектыву скіравана негатыўнае дзеянне чалавека чужога, нядобрага. Тут кампанент *кідаць*, як і *падкінуць*, *укінуць* у астатніх ФА, суадносіцца з дзейнасным кодам культуры, у якім ён звязваецца з агрэсіўным дзеяннем у адносінах да каго-небудзь, параўн. *кідаць каменем /камень, кідаць пальчатку*.

Сімвалам негатыўнага ўздзеяння ў ФА *кідаць агонь у хату* ці *падкінуць /укінуць агню ў хату* выступае агонь як найменне адной са стыхій прыроды, што нясе пагрозу чалавеку і функцыянуе ў прыродна-стыхійным кодзе культуры ў ролі знака «мовы» культуры. А ў ФА *ўкінуць ката ў хату* – гэта кот, які, паводле старажытных павер'яў, сімвалізуе зло ці з якім асацыіруюцца цёмныя, злыя сілы, паколькі ў ката, кошку маглі абарочвацца «злыя духі», ведзьмары, параўн. ФА *чорны кот прабег* ці *чорная кошка прабегла* 'сапсаваліся адносіны паміж кім-н., хто-н. пасварыўся з кім-н.; якая кошка прабегла' што было прычынай спрэчкі, сваркі паміж кім-н., чаму сапсаваліся адносіны паміж кім-н.'



У выніку названыя ФА выяўляюць стэрэатыпнае ўяўленне аб спосабе разладжвання добрых адносін паміж сямейнікамі, асабліва паміж мужам і жонкай, альбо паміж членамі пэўнага калектыву.

А вось дыялектная прыслоўная ФА *ў хату* ‘на агульны дабрабыт сям’і, у гаспадарку’ пры агульнасці з папярэднімі ФА накірунку чаго-небудзь – «у» адрозніваецца поўнай супрацьлегласцю выніку дзеяння і яго ацэнкі. Тут прасторавая метафара, створаная прыназоўнікам *у*, утрымлівае кампанент *хата*, які выконвае ролю сімвала родных, блізкіх, сямейнікаў ці гаспадаркі, дабрабыту сям’і якім трэба спрыяць, параўн. *Сынэ добро зарабляюць, грошы ў хату, мне аддаюць.* [М.-К.-1972, с. 154].

І наадварот, у вобразах яшчэ дзвюх ФА з кампанентам *хата* напрамак дзеяння скіраваны ў адваротны бок – «з». Гэта дзеяслоўная ФА *выносіць смецце з хаты* ‘выдаваць тое, чаго не павінны ведаць іншыя, няславіць каго-, што-н. (сям’ю, калектыў, вузкае кола асоб і пад.)’ [Л.-1, с. 249], ці дыялектны варыянт *вынасіць смяццё /мусар з хаты* ‘расказваць пра тое, пра што не варта было’ [Ю.-1972, с. 115], і ўтвораная на аснове першай назоўнікавая ФА *вынас смецця з хаты* ‘выдаванне таго, што не павінны ведаць іншыя, што няславіць каго-, што-н. (сям’ю, калектыў, вузкае кола асоб і пад.)’ [Л.-1, с. 248]. Сваім вытокаам узнікнення ФА абавязаны «павер’ю аб тым, што па вынесеным з хаты смецці можна сурочыць гаспадару хаты ці членаў яго сям’і, родзічаў»<sup>10</sup>. У сувязі з гэтым, паводле зместу ФА, маецца на ўвазе, што не трэба даводзіць да ведама іншых, «чужых», людзей свае сямейныя ці калектыўныя непрыемнасці, штосьці негатыўнае, паколькі гэта можа быць выкарыстана зласліўцамі на шкоду сям’і, калектыву і пад. І таму становіцца відавочным, што ў ФА кампанент *смецце* выкарыстаны ўжо як вядомая ў дафразеалагічны перыяд лексема-абазначэнне сімвала таго, чым можна скампраментаваць, абняславіць каго-небудзь, параўн. ФА *абліваць гразю /брудам /памыямі; выліваць бруд /памыі на галаву.* Дзеяслоўная і назоўнікавая ФА захоўваюць архетыпічнае супрацьпастаўленне «свой» – «чужы» на аснове апазіцыі «свая» – «чужая»

<sup>10</sup> Большой фразеологический словарь русского языка, Отв. ред. В. Н. Телия, 4-е изд. М., АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2009, с. 148.

прастора, дзе *хата* сімвалізуе «сваю» прастору, сваё кола людзей, сямейнікаў, родзічаў з іх сакрэтамі, праблемамі, непрыемнасцямі і пад., а за межамі хаты – «чужыя», якія могуць нанесці шкоду, быць варожымі, калі даведаюцца пра гэтыя сакрэты, праблемы, непрыемнасці і пад. Фразеалагізмы адлюстроўваюць стэрэатыпнае ўяўленне пра абнародаванне таго непрыемнага, што вядома сваім, але што не трэба ведаць чужым.

А вось вобразы яшчэ дзвюх ФА з кампанентам *хата* звязаны з домысламі праз уяўленне аб хаце-прасторы як вялікай плошчы для выражэння паняцця многа. У прыватнасці, вобраз ФА *хоць сцены ў хаце абклеівай /клей* 'вельмі многа, у вялікай колькасці' [Л.-1, с. 43] створаны метафарай, якая прыпадабняе абклеіванне сцен хаты шпалерамі, што сімвалізуюць вялікую плошчу сцен і шпалер для іх пакрыцця, абстрактнаму паняццю мноства, многа. Праўда, вобраз ФА выклікае асацыятыўную сувязь шпалер як сродку абклеівання сцен з вялікай колькасцю грошай як папяровых знакаў. Менавіта таму ФА *хоць сцены ў хаце абклеівай /клей* выдзяляецца з ліку вялікай колькасці фразеалагізмаў з агульным значэннем 'многа', а ў пэўнай ступені і тлумачыць колькасную прадстаўленасць гэтага сінанімічнага рада. ФА *хоць сцены ў хаце абклеівай /клей* набыла і выконвае ролю сімвала, г.зн. меры, вялікай колькасці, як правіла, грашэй.

Другая ФА звязана не столькі з паняццем мноства, многа, колькі з паняццем 'усё', і з'яўляецца вербальным сродкам выражэння такіх абстрактных паняццяў, як адкрытасць, шчырасць у адносінах да людзей, выступае адным з моўных знакаў гасціннасці і адкрытасці беларусаў. Гэта выклічнікавая ФА *чым хата багата*, якая служыць моўным сродкам ветлівага запрашэння паесці, перакусіць, шчыра падзяліцца з кім-н тым, што ёсць у гаспадара [Л.-2, с. 601]. Тут маецца на ўвазе, што гаспадар дзеліцца з госцем усім, што ёсць у хаце: гэта могуць быць спецыяльна прыгатаваныя стравы ці сабраныя для пачастунку на скорую руку. Выкарыстанне кампанента *хата* абумоўлена асацыяцыйнай сувяззю з людзьмі, што жывуць у хаце, з яе гаспадарамі, і, несумненна, ФА ўтворана на аснове прыёму рыфмавання кампанентаў *хата* – *багата* як аднаму з паказчыкаў гэтых сціслых, вобразных і лёгка запамінальных выказаў, што фіксуюць, захоўваюць і трансліруюць выпрацаваныя ўстаноўкі, правілы, нормы жыцця народа, параўн. *то бокам то*

скокам; з бухты-барахты; воленс-ноленс; з плеч ды ў печ; кароткі завароткі; першы-лепшы і інш.

Паняцце прасторы як тэрыторыі каля хаты абыгрываецца і прадстаўлена ў вобразах ФА таксама ў двух напрамках. Першы даецца ў напрамку да яе – «*пад*», што прадстаўлена ў ФА *падводзіць пад дурнога хату* ‘ставіць каго-н. у цяжкае, няёмкае становішча’ [Л.-2, с. 134], параўн. аднаструктурную ФА *падводзіць пад манастыр* ‘хітрасцю, падманам ставіць каго-н. у цяжкае, непрыемнае становішча’. У аснове вобраза ФА ляжыць метафара. Тут маецца адразу два паказчыкі “ашуканства” ці “падману”. Гэта хата, якая выступае сімвалам свайго, роднага, блізкага, з пункту гледжання створанага вобраза выяўляе тую тэрыторыю, тое месца, дзе штосьці не так, не адпавядае норме, на што ўказвае і служыць асновай такога ўспрымання азначэнне-кампанент *дурнога*, які поўнасьцю не траціць сваё значэнне – ‘варты асуджэння; дрэнны, непрыемны’<sup>11</sup> і які сігналізуе на негатывы, надае адмоўную канатацыю ўсёй адзінцы.

Другім паказчыкам падману служыць дзеяслоўны кампанент *падводзіць*, які суадносіцца з дзейнасным кодам культуры, паколькі дзеянне аднаго чалавека выконваецца ў адносінах да другога. І менавіта гэты кампанент ўспрымаецца дваяка ўжо толькі паводле сваёй семантыкі: ‘ведучы, набліжаць’ да хаты і ‘сваімі дзеяннямі наносіць шкоду каму-н.; ашукваць каго-н.’. А ў спалучэнні з кампанентамі *пад дурнога хату* выяўляе нанясенне шкоды таму, ашукванне чаканняў другога чалавека (параўн. *Валодзька каго хачаш, нават бацьку роднага, здольны падвесці пад дурнога хату*. Р. Семашкевіч), паколькі такія дзеянні аднаго да другога не адпавядаюць нормам міжасобасных адносін і падпадаюць пад асуджэнне. ФА ўтрымлівае прасторава-дзейнасную метафару, у якой дзеянне, што мае на мэце ашукаць, паставіць каго-небудзь у няёмкае становішча, прыпадабняецца набліжэнню да хаты дурнога. ФА адлюстроўвае стэрэатыпнае ўяўленне аб дзеянні аднаго чалавека, якое скіравана на падман, ашуканства і хітрасць, у адносінах да другога.

<sup>11</sup> *Тлумачальны слоўнік беларускай мовы: У 5-і т., Т. 2: Г-К* [рэд. тома А. Я. Баханькоў], Мінск: Гал. рэд. Беларус. Сав. Энцыклапедыі, 1978, с. 210.

Другі напрамак дзеяння скіраваны ў адваротны бок – «ад»: ФА *адбівацца ад дому* 'рэдка бываць дома, не цікавіцца дамашнімі справамі' [Л.-1, с. 55], дзе дом асацыіруецца з сям'ёй, родзічамі, усім тым, чым яны жывуць. ФА ўтрымлівае дзейнасна-прасторавую метафару, у якой дзеянне, накіраванае на тое, каб парваць сувязі, не наведваць сваіх, родных, прыпадабняецца аддаленню, аддзяленню ад «свайго» месца, дома, сваёй прасторы ў чужы бок. І зразумела, такія паводзіны чалавека падлягаюць адмоўнай ацэнцы, ва ўсякім выпадку выклікаюць неадабрэнне. ФА выяўляе стэрэатыпнае ўяўленне аб адмаўленні, адступленні ад свайго, роднага, сваіх родзічаў, іх жыцця і пад.

Не ўхваляецца і беганне чалавека (часцей жанчын) па чужых хатах як спосабу правядзення часу, каб пазбегнуць работы, пра што даводзіцца ў дыялектнай ФА *на дзісятую хату* (ісці, сходзіць і інш.) 'далёка адыходзіць ад дому, у любую хату, размешчаную далёка ад сваёй' [М.-К., с. 154]. Тут ФА праз кампанент *дзісятую* суадносіцца з колькасным кодам, а ў спалучэнні з прыназоўнікам *на* і *хату* – з прасторавым. У прасторавым вымярэнні метафары, якая створана прыназоўнікам *на*, кампанент *хата* выконвае ролю сімвала месцапражывання людзей, але іншых, не сваіх, да якіх хтосьці збягае, напрыклад: *Твая матка як устане, дак адразачку на вуліцу. Людзі дома, печы паляць, а яна забяжыць на дзісятую хату і ўсё пра нешта гаворыць*.

Акрамя прадстаўлення ў ФА вобразнай прасторы хаты ці тэрыторыі каля яе па гарызанталі, як ва ўсіх папярэдніх ФА, зафіксавана дыялектная ФА *іціць паверх хаты* 'несціхана, нястрымна свавольць' [Ю.-1974, с. 23], у якой прадстаўлены вобраз сведчыць аб выканання дзеяння, суадносным з вертыкаллю хаты. Тут маецца на ўвазе, што хтосьці выяўляе такія дзеянні-свавольсты, якія, паводле іх ацэнкі, пераўзыходзяць вышыню хаты, выступаюць *паверх* яе, што і выклікае іх непрыманне і асуджэнне, напрыклад: *Не, кумычка, у мяне б так ні руспусьціліся, я б ім ні пазволіла іціць паверх хаты*. [Ю.-1974, с. 23]. Хата, атаясамліваючыся і выступаючы ў ролі мадэлі свету, служыць для яго адлюстравання і асэнсавання, у прыватнасці, у вобразе ФА верх хаты – гэта мяжа, а таму дзеянні, што паверх хаты, – гэта парушэнне мяжы дазволенага. У аснове вобраза ФА ляжыць дзейнасна-прасторавая метафара, якая пры-

падабняе парушэнне дысцыпліны, нормаў паводзін перамяшчэнню, руху чалавека ўверх і нават вышэй хаты, ці «паверх» яе.

Хата, дом – гэта аснова жыцця чалавека, тая абмежаваная прастора, якая лічыцца сваёй і ў якой чалавек адчувае сябе добра, што і паслужыла фразеалагізацыі параўнання *як дома* для абазначэння стану чалавека – ‘свабодна, проста, без сарамлівасці (*адчуваць сябе, быць і пад.*)’ [Л.-1, с. 386]. ФА *як дома* выконвае ролю эталона, той меры, утульнасці, бяспекі і свабоды адчування сябе.

Праз вобраз дома як паняцця сваёй прасторы, дзе чалавек адчувае сябе добра, ці дома з яго станоўчай ацэнкай, а яшчэ і ў спалучэнні з дадатным успрыманням замужняга становішча жанчыны ў ФА *і дома і замужам* ‘што-н. вельмі выгадна, зручна для каго-н.’ перададзена ўяўленне пра ўсё добрае, выгаднае. Асаблівую ролю тут адыгрывае структура ФА, паўтор прыназоўніка *і*, які падкрэслівае зручнасць быць і дома (у роднай хаце, у сваёй роднай мясцовасці) і замужам (быць за мужам, мець сваю сям’ю). Бо звычайна пасля замужжа дзяўчыне прыходзіцца пераязджаць на радзіму мужа, у яго дом, хату. Найменні становішча жанчыны – *дома і замужам* нясуць функцыянальна значныя для культуры беларусаў сэнсы, паводле якіх ацэньваецца становішча ў грамадства, перадаюцца ўяўленні і ўстаноўкі народа аб добрым жыцці. Вобраз ФА выступае ў якасці эталона выгоднасці, зручнасці.

А калі наадварот, як сведчыць ФА *ні дома ні замужам* ‘у няпэўным становішчы. Часцей пра жанчыну’, калі гэтыя паняцці – дом і замужжа сцertyя, няпэўныя, што дасягаецца паўторам адмоўнай часціцы-кампанента *ні – ні*, то ФА выконвае ролю эталона няпэўнасці становішча чалавека ў грамадстве, асабліва жанчыны.

Яшчэ дзве ФА – мая (твая, яго, яе, наша, ваша, іх, іхняя) *хата з краю* ‘каго-н. зусім не датычыцца; што-н. не мае ніякіх адносін да каго-н.’ (Л.-2, с. 601) і *не туды хата* ‘дарэмна; не тое, на што хто-н. разлічваў. Пра неапраўданыя надзеі, разлікі, меркаванні’ (Л.-2, с. 601) звязаны з архітэктурна-дамабудаўнічым праз кампанент *хата* і прасторавым кодамі культуры праз кампаненты-ўказальнікі яе «размяшчэння» – *з краю і не туды*, якія становяцца вызначальнымі ў ацэнцы паняцця прасторы хаты і домysлаў пра адасобленасць чалавека, аддзяленне ад усіх клопатаў, спраў, якія адбываюцца вакол, ці неапраўдання чагосьці чаканага.

Значная ўвага беларусаў скіравана да наяўнасці і характарыстыкі пастаяннага месца жыцця чалавека. Так, з эмацыянальным выражэннем негатыўнай ацэнкі гаворыцца аб адсутнасці наогул чаго-небудзь уласнага з дапамогай ФА *была ў сабакі хата* як выразу для адмоўнага адказу на папярэдняе пытанне ці сцвярджэнне аб наяўнасці, існаванні каго-, чаго-н. – няма і не было каго-, чаго-н. [Л.-2, с. 600]. ФА сведчыць найперш аб важнасці і вялікім значэнні для беларусаў наяўнасці сваёй хаты, свайго жылля. А скрытае параўнанне з сабакам, які не мае ўласнага жылля, для адмоўнага адказу на пытанне аб наяўнасці чаго-небудзь, як можна меркаваць, абавязана назіранням чалавека за сваім меншым братам і адносінам чалавека да сабакі як прыручанага яшчэ з глыбокай старажытнасці і поўнасцю залежнага і падпарадкаванага чалавеку. Створаны выраз пра сабаку асацыятыўна звязаны з чалавекам: чалавек, які не мае сваёй хаты, падобны да сабакі.

Але калі чалавек мае хату, сваё месца жылля, то яно павінна адпавядаць яго прызначэнню, устаноўленым правілам і нормам арганізацыі жыцця. Таму ўсё, што не адпавядае выпрацаваным уяўленням аб хаце, тым устаноўленым правілам пражывання, падпадае пад асуджэнне, успрымаецца негатыўна.

Так, ФА *картачны домік* служыць вобразнаму абазначэнню ‘чаго-н. нетрывалага, ненадзейнага. Пра планы, разлікі, меркаванні і пад.’ [Л.-1, с. 386]. Выразнікам гэтага паслужыла, першае, памяншальная форма кампанента-назоўніка *домік*, які выклікае ўяўленне пра дзіцячыя цацкі ці забавы. Асаблівую ролю ў стварэнні вобраза ФА адыгрывае абранае азначэнне *картачны*, якое даводзіць аб нетрываласці «будынка», паколькі гэта імітацыя дома, бо ён пабудаваны з картаў, з якімі звязваецца гульня як тое дзеянне, якое вызначаецца паводле супрацьпастаўлення «рэальнае» – «нерэальнае», «сапраўднае» – «несапраўднае», альбо як таго выніку гульні ў карты, які можа быць розным, але і з’яўляецца няпэўным. У вобразе ФА ляжыць метафара, якая прыпадабняе планы, меркаванні чалавека да картачнага доміка, які лёгка рассыпаецца.

Па-свойму цікавая і назоўнікавая ФА *казённы дом* ‘турма’ [Л.-1, с. 386], якая называе тое месца, куды можа трапіць чалавек і якое не з’яўляецца сваім. Тут зноў важную ролю адыгрывае атрыбутыўны кампанент *казённы*, які не траціць поўнасцю свайго значэння

– ‘дзяржаўны’ і служыць кваліфікатарам ацэнкі паводле супрацьпастаўлення «свая» – «чужая» прастора.

А яшчэ гэта дыялектная ФА *сумаіэччый дом* ‘памяшканне, дзе вялікі шум, гвалт’ [Ю.-1977, с. 92], якая суадносіцца з архітэктурна-будаўнічым і антропнымі кодамі культуры. ФА ўключае ўстойлівае стэрэатыпнае ўяўленне аб доме, у якім сабраны псіхічна хворыя людзі, ці вар’яты. Вар’ят (руск. *сумасшедший*) можа выступаць сімвалам бурнага, безразважнага праяўлення сябе, неразумнасці, шалёнасці ўчынкаў, невымернай гучнасці гукавога выражэння сваіх эмоцый і пад. У аснове вобраза ФА ляжыць метафарычнае атаясамліванне вар’яцкага дома і празмернага шуму, гвалту ў памяшканні, што не адпавядаюць нормам (параўн. *Сыбярэуца твая ды мае, як справяць сумаіэччый дом, хоць вушы затыкай*). ФА выступае ў ролі эталоннага вызначэння няправільных паводзін людзей, якія сабраліся разам.

Групу ФА з кампанентам *хата* дапаўняе ідыёма (хата, хатка) *на курыных ножках /на курынай ножцы* ‘невялікая і звычайна старая’ [Л.-2, с. 107], дзе лексемы хата, хатка, хоць і з’яўляюцца словамі-суправаджальнікам і не ўваходзяць у склад ФА, але без якіх ФА не ўжываецца. Вобраз ФА ўтрымлівае зааморфна-прасторавую метафару, выражаную формай меснага склону з прыназоўнікам *на* і заснаваную на сімваліцы ног як апоры, якая слабая (аб гэтым сігналізуе кампанент *ножкі*). У аснове вобраза ФА ляжыць метафара, якая прыпадабняе фундамент хаты курыным ножкам, дзе *курыныя* выступаюць сімвалам слабасці, ненадзейнасці і насмешкі. ФА выступае ў ролі эталона негатыўнай характарыстыкі і выражэння зняважлівых адносін да старога, невялікага будынка.

Паняцце дому як асновы жыцця, як сваёй прасторы метафарычна перанесена і звязваецца з галавой, разумовымі здольнасцямі як яшчэ адным важным паняццем у жыццядзейнасці чалавека. І тады пра разумнага кажуць з адабрэннем *не галава, а дом саветаў*, а ў адваротным выпадку – *не ўсе дома*. У аснове вобразаў ФА ляжыць метафара «галава – дом», дзе галава сімвалізуе ўнутраную прастору чалавека, яго інтэлектуальны свет, а дом, як у ФА *не ўсе дома*, – сям’ю, сваіх людзей. Наяўнасць усіх дома азначае парадак, правільнасць і ўладкаванасць сям’і, адпаведна і наяўнасць усіх элементаў унутранай прасторы чалавека сімвалізуе інтэлектуальны парадак, а адсутнасць парадку ў доме «пераносіцца» на «непаўна-

ту» разумовых здольнацей чалавека (параўн.: *без клёпкі ў галаве, клёпкі /клёпак не хапае /не стае <ў галаве> альбо не ў сваім розуме і пры сваім розуме*). ФА *не галава, а дом саветаў і не ўсе дома* выступаюць у ролі двух супрацьлеглых эталонаў: эталона вызначэння высокіх разумовых здольнасцей у першым выпадку і, наадварот, эталона вызначэння парушэнняў такіх у другім.

Такім чынам, вынікі праведзенага лінгвакультуралагічнага даследавання толькі адной групы ФА з кампанентам *хата /дом* у архітэктурна-будаўнічым кодзе культуры абгрунтоўваюць палажэнне аб іх адметнай культурнай функцыі – сімвалізаваць засваенне маральна-этычных прынцыпаў, поглядаў, правілаў.

У фразеалагізмах беларускай мовы, што канцэптуалізуюць абмежаваную прастору як адзін фрагмент фразеалагічнай карціны свету, вызначаецца своеасаблівы характар светаадчування і светаразумення беларусаў пра абмежаваную прастору хаты, дома як сваю і чужую, унутраную і знешнюю. ФА даносяць і дазваляюць асэнсаваць разнастайныя і значныя веды, тую культурную інфармацыю, што імпліцытна ці экспліцытна яны ўтрымліваюць, вызначыць уяўленні і вобразы беларускай этнасуольнасці, шляхі і сродкі выражэння фразеалагічнага канцэпту «абмежаванай прасторы», які выяўляе: 1) *паняццёвы* складнік – асноўны элемент канцэпту абмежаванай прасторы, якая найбольш рэпрэзентавана з дапамогай лексем *хата, дом* і валодае разнастайнасцю якасцей, функцый і характарыстык, з якіх асноўнымі з'яўляюцца сям'я, месца пражывання, свая тэрыторыя, свая ўнутраная прастора, у якой утульна, выгодна, у адрозненне ад чужой; неабходнасць месцажыхарства, прытрымлівання свайго, роднага, поглядаў, меркаванняў; важнасць месцаразмяшчэння і дабротнасці хаты для супольнасці з іншымі, для адкрытасці і гасціннасці і інш., 2) *вобразны* складнік – здольнасць найменняў *хата, дом* перадаваць характарыстыкі, 3) *каштоўнасны* складнік – станоўчая ацэнка хаты, дома як важнейшай, жыццёва неабходнай надзейнасці і асновы жыцця, свайго месца, сваёй тэрыторыі, свайго кола людзей, сваіх устаноў, нормаў і правілаў жыцця.



## Крыніцы матэрыялу

- Л.-1, Л-2: Лепешаў І. Я., *Слоўнік фразеалагізмаў. У 2 т., [у:] І. Я. Лепешаў, Мінск: Беларус. Энцыклапедыя імя П. Броўкі, 2008. Т. 1: А-Л.672 с., т. 2, М-Я, 704 с.*
- М.-К.: Мяцельская Е.С., *Слоўнік беларускай народнай фразеалогіі, Е. С. Мяцельская, Я. М. Камароўскі, Мінск: Выд. БДУ, 1972. 320 с.*
- Ю-1972: Юрчанка Г. Ф., *І коціцца і валицца (Устойлівыя словазлучэнні ў гаворцы Мсціслаўшчыны), [у:] Г. Ф. Юрчанка, Навука і тэхніка, 1972, 288 с.*
- Ю-1974: Юрчанка Г. Ф., *І сячэ і паліць (Устойлівыя словазлучэнні ў гаворцы Мсціслаўшчыны), [у:] Г. Ф. Юрчанка, Навука і тэхніка, 1974, 288 с.*
- Ю-1977: Юрчанка Г. Ф., *Слова за слова (Устойлівыя словазлучэнні ў гаворцы Мсціслаўшчыны), [у:] Г. Ф. Юрчанка, Навука і тэхніка, 1977, 272 с.*

## Літаратура

- Ляшчынская В. А., *Дзверы – сімвальны кампанент фразеалагізмаў архітэктурна-дамаўладкавальнага кода культуры, [у:] В. А. Ляшчынская, Скарынаўскія традыцыі: гісторыя і сучаснасць: зб. навук. артыкулаў: у 2 ч. Ч. 1, рэдкал.: А. М. Ермакова (гал. рэд.) [і інш.], М-ва адукацыі РБ, Гом. дзярж. ун-т імя Ф. Скарыны, Гомель, 2015, 252 с., с. 194-202.*
- Ляшчынская В.А., *Аналіз фразеалагізмаў з кампанентам сцяна ў беларускай і рускай мовах, [у:] В. А. Ляшчынская, Региональные аспекты современных историко-правовых, филолого-культурологических, психолого-педагогических, естественнонаучных и экономических исследований: сб. матер. Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 85-летию Брянского гос. ун-та им. И.Г. Петровского и 20-летию филиала ун-та в г. Новозыбкове; г. Новозыбков, Брянской обл., 15-16 октября 2015, Ч. 1, с. 185-194.*
- Тлумачальны слоўнік беларускай мовы: У 5-ці т., Т. 5. Кн. 2: У-Я, [Рэд. тома М. Р. Суднік], Мінск, Выд-ва Беларус. Сав. Энцыклапедыі, 1984. 608 с.*
- Тлумачальны слоўнік беларускай мовы: У 5-і т., Т. 2: Г-К [Рэд. тома А. Я. Баханькоў], Мінск: Гал. рэд. Беларус. Сав. Энцыклапедыі, 1978, 768 с.*
- Валодзіна Т., *Дом, [у:] Т. Валодзіна, Міфалогія беларусаў: Энцыклапедычны слоўнік, склад. І. Клімковіч, В. Аўтушка; навук. рэд. Т. Валодзіна, С. Санько, Мінск: Беларусь, 2011, 607 с., с. 155-156.*

- Байбурын А. К., *Жилище в обрядах и представлениях славян*, [у:] А. К. Байбурын, Л. Наука, 1983, 188 с.
- Сянкевіч Н. М., *Укладанне кароткага слоўніка на базе канкарданса беларускай мовы XIX ст.*, [у:] Н. М. Сянкевіч, *Беларуская лінгвістыка*, Мінск, Бел. навука, 2014. Вып. 73, с. 142-149.
- Слоўнік мовы Янкі Купалы. У 8 т., Т. 5: С-Я*, Склад. У. В. Анічэнка і інш.; рэдкал. В. А. Ляшчынская (гал. рэд) [і інш.]. Мінск, Бел. навука, 2002. 398 с.
- Слоўнік мовы Янкі Купалы. У 8 т., Т. 8. Кн. 2: С-Я (дадатак)*, Склад. У. В. Анічэнка і інш.; рэдкал. У. А. Бобрык (адказны рэд.) [і інш.]; Мін-ва адукацыі РБ, Гомельскі дзярж. ун-т імя Ф. Скарыны, Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны, 2012, 488 с.
- Большой фразеологический словарь русского языка*, Отв. ред. В. Н. Телия, 4-е изд. М. АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2009, 784 с.

## SUMMARY

### Symbolism of Belarussian phraseological units with the component *хата*

The article presents linguistic and cultural analysis of Belarussian phraseological units with the component “*хата/дом*” (‘house/home’) and interprets the component in the framework of architectural and construction Belarussian cultural code. Used as an individual lexeme, the aforementioned component names one of the most important symbols in Belarussian worldview, which explains its role in creating phraseological units. In the structure of phraseological units the component-name of the symbol adds cultural semantics to these secondary language units, created on the imaginative basis and as a result of reinterpretation of the expressions with this word.

**Keywords:** cultural code, phraseological unit, component, *xara*, cultural information, evaluation, symbol, reference sample, stereotype.

Anna Alsztyniuk

Białystok

## ДОМ ЯК МІКРАКОСМАС: АПОВЕСЦЬ ЯНКІ БРЫЛЯ У СЯМ'І

Дом і сям'я – неразрыўныя вартасці, якія спалучаюцца з шэрагам іншых: дзяцінства, бацькі і дзеці, малая Айчына, Радзіма. „Увогуле дом у літаратуры выступае сімвалам стабільнасці, надзейнасці, абароненасці, выклікае пачуццё далучанасці да сям'і, роду, дом – гэта і традыцыя, пераемнасць, народ, гісторыя, дом – гэта яшчэ і аснова чалавечнасці чалавека, і сімвал цэласнасці быцця”<sup>1</sup>, – падагульняе Тамара Тарасава. І далёка невыпадкова вобраз дому на працягу стагоддзяў прыцягваў многіх мастакоў слова. На яго з'яўленне ў творчасці кожнага з іх уплыў мелі найперш гістарычныя ўмовы, жыццёвы лёс творцы.

З часам разам са зменамі ва ўкладзе жыцця месца маральных крытэрыяў продкаў заняла масавая культура, для якой сямейная ячэйка не лічыцца найвялічай каштоўнасцю. Пісьменнікі не маглі не заўважыць крызісу сям'і, распаду эмацыянальных сямейных сувязей, з якім сустракаліся ў рэальным жыцці. Усведамляючы сабе, што чысціня чалавечых узаемаадносін, шчырасць, гэтыя спаконныя духоўна-маральныя каштоўнасці, гінуць, пісьменнікі вяртаюцца ў свае родныя гнёзды і расказваюць аб сваёй прыналежнасці да лёсу бацькоўскай зямлі. І сёння, у XXI стагоддзі, з'яўляюцца

---

<sup>1</sup> Т. Тарасава, *Канцэпт дому ў творах Якуба Коласа*, [online], <http://elib.bspu.by/bitstream/doc/9941/1/%D0%9A%D0%B0%D0%BD%D1%86%D1%8D%D0%BF%D1%82%20%D0%B4%D0%BE%D0%BC%D1%83%20%D0%9A%D0%B0%D0%BB%D0%B0%D1%81%D0%B0%D0%B2%D1%96%D0%BD%D1%8B%2010.pdf>, [dostęp: 10.08.2016].

актуальнымі, універсальнымі і патрэбнымі творы мастакоў, у якіх распаўядаецца пра дом і сям'ю, у якой закладваюцца галоўныя маральныя ўстоі.

Тэматычныя падваліны твораў Янкі Брыля, гэтага выдатнага беларускага пісьменніка, грунтуюцца на асабістым вопыце і, найперш, на ўражаннях, вынесеныя з роднай хаты. Аднак дом у брылёўскіх творах – гэта не толькі месца, дзе жыве чалавек і яго сям'я. Звычайна пісьменнік выходзіць за межы адной хаты і сям'і, уводзіць чытача ў свет сваёй «малой Радзімы». Шматаспектны вобраз дому выяўляецца ў аповесцях Я. Брыля *Сіročы хлеб* (1942–1956), *У сям'і* (1943–1955), *Золак, убачаны здалёк* (1978), рамане *Птушкі і гнёзды* (1964), лірычных мініяцюрах.

Жыццёвы лёс склаўся так, што Я. Брыль з 1944 года стаў гараджанінам. Ён жыў у Мінску, але, як сам неаднойчы падкрэсліваў, найлепш адчуваў сябе сярод наднямонскіх краявідаў. У сваіх творах пісьменнік паказваў жыццё вёскі, а яго героі выходзілі ў свет з сялянскіх сем'яў. Данік Малец з *Сіročага хлеба*, Юрык з *Золаку, убачанага здалёк*, урэшце, Алесь Руневіч з *Птушак і гнёздаў з'яўляюцца сынамі вёскі*. У кожнага са згаданых герояў блізкая сямейная сітуацыя – выхоўваюцца без бацькоў, якія заўчасна паміраюць. Такая мадэль сям'і паўтараецца і ў многіх іншых творах, што носіць выразны аўтабіяграфічны характар, бо самога Я. Брыля пасля ранняй смерці бацькі выхоўвала адна маці.

“Маленства маё, апошняга пястуна, пасля гарадскога вясковае, працягвалася пры ёй [маці – А. А.]. Вечна занятай, строгай, але і справядліва добрай”<sup>2</sup>, – успамінаў пісьменнік у апошняй сваёй кнізе *Парастак* (2006). Пасля смерці мужа Анастасія Іванаўна мусіла ўзяць на сябе адказнаць за лёс дзяцей і цвёрда вырашыла выканаць мужаў завет аб вучобе наймалодшых сыноў. У 1931 годзе Я. Брыль скончыў польскую сямігодку ў Турцы і паступіў у Навагрудскую гімназію, дзе вучыўся ўжо яго старэйшы брат Міхась. На жаль, з-за матэрыяльных цяжкасцей не здзейсніліся мары прагных да ведаў хлопцаў – яны кінулі вучобу, вырашыўшы, што доўг перад маці важнейшы за асабістыя патрэбы.

Праз усё сваё доўгае жыццё пранёс Я. Брыль любоў да маці, кранальна ўвасобіўшы яе воблік у сваіх творах. У большасці з іх

<sup>2</sup> Я. Брыль, *Парастак. Запісы і эсэ*, Мінск 2006, с. 91.

пісьменнік стварае толькі своеасаблівыя эскізы вобраза маці-ўдавы, падкрэсліваючы яе працавітасць, пачуццё годнасці, стрыманасць. Такімі рысамі характару надзелены Зося Малец з *Сіročага хлеба*, Ганна з *Золаку*, *убачанага далёк*, маці Алесья Руневіча. Зусім інакш паказана маці ў аповесці *У сям’і*. Наратар – шаснаццацігадовы Алесь, распавядае аб жыцці сваёй сям’і, якую складаюць тры пакаленні Ганчарыкаў (разам жывуць Алесь з бацькамі, братам і сястрой, дзядзька Міхась і бабуля Ганна). Прататыпам вобраза сениёркі сям’і Ганчарыкаў з’яўляецца таксама Анастасія Іванаўна, але Я. Брыль паказвае яе ў новай ролі – свекрыві і бабулі.

Ужо на пачатку аповесці на першы план выходзіць галоўная апора сям’і Ганчарыкаў – бабуля Ганна, якая напамінае казачнага добрага духа, анёла, што заўсёды побач:

Бабуля ўступіла свой ложак каля печы, а сама курчыцца на лаве за сталом. Ды і колькі таго сну! – яна сядзіць каля Ніны больш за ўсіх. І хворая ж сама, нямоглая, з пакутамі, якія ўжо не адчэпяцца да самай смерці. Ды цяпер яна, відаць, забылася аб гэтым. Адкуль у старой бяруцца сілы, цярплінасць, прывет – ніхто з нас не дзівіцца. Усе мы прызвычаліся да таго, што як баліць, дык бабуля першая заўважыць, спытае, што з табой, найлепш палечыць; што хоць яна і суровая на выгляд і бязлітасная, калі стаўляе банькі, – і ад суровасці гэтай і ад банькаў заўсёды толькі добра<sup>3</sup>.

Геранія дапамагае сыну і нявестцы, апякуецца ўнукамі, клопаціцца пра іх здароўе, дзеліцца сваім вопытам. Пачуццём любасці і пяшчоты пранізаны расказ аб унутрысямейных адносінах, асабліва бабулі і ўнукаў. Пісьменнік, як заўсёды працула, гаворыць пра любасць дзяцінства і старасці. Для маленькага Толі і яго сястры Ніны – бабуля ўвесь свет і пакуль што найгалоўны аўтарытэт: толькі ёй удаецца пераканаць унучку ў неабходнасці паставіць банькі.

Асабліва ярка станоўчыя душэўныя якасці Ганны Ганчарык выступаюць у параўнанні з яе нявесткай – Маняй. Я. Брыль не ідэалізуе сямейнага жыцця, звяртае ўвагу на канфлікты паміж Ганнай і Маняй, але адначасова падкрэслівае, што праблемы хутка

<sup>3</sup> Я. Брыль, *Збор твораў: У двух тамах*, т. 1, Мінск 1960, с. 95. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

вырашаюцца, бо ўзаемаадносіны ў сям’і абапіраюцца на любоў, узаемаразуменне, павагу да другога чалавека. Маладой жанчыне нялёгка пагадзіцца з тым, што адносямейнікі гаспадыняй хаты лічаць Ганну. Маня Ганчарык відавочна раўнуе і, напрыклад, на суперак свекрыві дазваляе дачушцы выйсці з ложка: „маці сваёй „дзікай любоўю” давяла Ніну да запалення лёгкіх” [95]. Затое вопытная Ганна зусім не нагадвае негатыўнага вобраза свякрухі, што адлюстравалася ў народных прыказках і прымаўках. Яна – мудрая, добрая, але калі трэба рашучая і патрабавальная.

Ганну Ганчарык пісьменнік паказвае не толькі праз прызму штодзённага сямейнага жыцця, але і праз выпукленне тых рыс, якія ўвогуле вылучаюць сярод жыхароў вёскі членаў сям’і Ганчарыкаў. „І што ж я цяпер – сляпы чалавек” [107], – самахарактарызуе сябе сялянка, маючы на ўвазе сваю неадукаванасць, што сталася для гераіні стымулам для падтрымкі імкненняў сыноў і ўнукаў. Варта падкрэсліць, што Ганна беражэ памяць аб заўчасна памерлым мужу, чыгуначніку, што змагаўся за тое, каб яго сыны сталі разумнымі, пісьменнымі людзьмі. Жыццё Алесевага дзеда – гэта гісторыя лёсу бацькі самога пісьменніка – Антона Данілавіча, што дваццаць гадоў служыў на чыгунцы правадніком цягніка Адэса-Пецябург.

Ганна Ганчарык своеасабліва „прывучае” кожнага малаго Ганчарыка да кнігі, шыючы „кнігі” з лістоў старых падручнікаў і сшыткаў. Яна далучае дзяцей і да чароўнага свету літаратуры, найперш фальклорнай: „Шуміць калаўротак, у шуме ягоным прападае дрымотнае мурлыканне ката, а казка плыве паверсе, – спакойная, мудрая. Яна ўжо не першая сёння: былі ўжо дзедавы козы, Піліпка-сыноч, Ліска з Катом-прымаком” [104]. Варта адзначыць, што Я. Брыль дае права голасу народнай творчасці і двойчы перарывае плынь падзей бабулінымі казкамі, якія ў свой час, напэўна, чуў з вуснаў сваёй маці.

Праўда, часам бабуля па-жаночы быццам наракае на сыноў і ўнука, крытыкуе іх: „Мне шаснаццаць гадоў, дзядзьку пайшоў дваццаць першы, а бацьку ўжо за сорок, аднак усім нам, як кажа бабуля, “адна трасца”, усе тры, “як малыя”” [97]. Аднак сама яна любіць грэцца ля агню культуры, што дзякуючы ім прыходзіць у хату:

Бабуля выцірае аб фартух рукі і на вушы свае, што век не бачылі свету з-пад розных там хустак, накладае чарадзейскія вушы – навушнікі. І застыгла...

А я ўсміхаюся, як пераможца.

Пэўна! – гары сабе на скавардзе цыбуля, астывай у цёрле недатоўчаная бульба, бо нам цяпер не да гэтага! З-пад снегу векавога прыгону выбілася наша народная казка, расплылася па свеце і, зліўшыся з пахамі вясны, зачаравала ўсіх – і маленства, і старасць! [121]

Пісьменнік паказвае, як і ў раннім апавяданні *Як маленькі* (1937), вялікую каштоўнасць дзіцячага ў чалавеку. Праўда, дзядзьку са згаданага апавядання адрывае ад працы прыгажосць свету прыроды – павучок, ніткі яго павуціння, на якіх мігціць сонечнае праменне. Ганна Ганчарык захапляецца пачутай па радзе народнай казкай. У гэтым і заключаецца тое адметнае, што адрознівае Ганчарыкаў ад іншых жыхароў Ганчароў. Сям’я Ганчарыкаў “не зусім звычайная сялянская сям’я”<sup>4</sup>, бо яна імкнецца да ведаў і распальвае агеньчык культуры не толькі ў сваёй хаце, але і вакол сябе. Пісьменнік падкрэслівае, што нават неадуканая сялянка ўзбагачае духоўна іншых: “Аднойчы дзядзьку давялося падслухаць, як яна на вячорках пераказвала бабам аповесць Чэхава *У яры* і дзядзька захоплена перадаваў нам гэты яе пераказ” [108].

Анастасія Іванаўна, як гераіня аповесці, хоць і непісьменная, змушала дзяцей чытаць ёй уголос і цудоўна распавядала казкі і анекдоты. Многа з уласнай і свайго брата Мішы біяграфіі Янка Брыль перадаў дуэту Алесь і Міхася Ганчарыкаў: яны, як і браты Брылі, аднадумцы, што захапляюцца літаратурай і спрабуюць рэалізаваць свае мастацкія схільнасці.

І толькі Маня Ганчарык як быццам не пасуе да сям’і. Варта падкрэсліць, што Я. Брыль добра перадаў у аповесці дзіцячае ўспрыманне маці. Алесь Ганчарык не ідэалізуе маму, бачыць яе „хібы”, як, напрыклад:

<sup>4</sup> Ю. Канэ, *Плынь. Літаратурная крытыка*, Мінск 1983, с. 45.

Толькі ў маці нашай дзіўныя адносіны да кнігі. Праўда, яна слухае моўчкі, здаецца – зацікаўлена, часамі нават чытае і сама, але здарацца якія-небудзь nelaды ў хаце, скажам – захварэе хто-небудзь з нас, дзяцей, ці якая нястача, – і кнігам дастаецца. Маці пакіпала бацьку „нежыццёвасцю”, нядбальствам, тратай грошай і часу на пустое тады, калі і таго і другога не хапае, а людзі вунь яшчэ і зямельку купляюць, стараюцца... [108-109]

Аднак хлопец тлумачыць паводзіны маці, падкрэсліваючы, што стан яе душы вызначыў страх за сям’ю, яе будучыню, выкліканы двума гадамі адседжанымі бацькам ў астрозе за ўдзел у Беларускай рабоча-сялянскай Грамадзе. Гэты момант выпукляецца ў аповесці невыпадкова, бо, перажыўшы гады акупацыі, партызанскай вайны Я. Брыль бачыў, як небяспека, што чакала на кожным кроку, уплывала на лёс і асобу яго маці і іншых жанчын.

Як вядома, дзяцінства і юнацтва Я. Брыля прайшлі ў Заходняй Беларусі, што ў 1921–1939 гадах знаходзілася ў межах Польшчы. У сувязі з гэтым вобраз дому ў творчасці пісьменніка неадрыўна звязаны з антанімным яму вобразам „чужога”. У аповесці Я. Брыль звяртае ўвагу на праблемы, якія ўзніклі перад беларускім селянінам у выніку пастановы Рыжскай мірнай дамовы:

На такой гаспадарцы, як наша, зімой работы няшмат. Дроў прывесці, звіць пастронкі ці лейцы, лапці падшыць, даць каню і карове – і ўсё. Заработкаў ніякіх няма – ні далёка, ні блізка ад дому. Так і сядзім усе, мужчыны, без работы. Толькі жанчыны працуюць: да палавіны зімы прадуць, а потым ткуць. (...) Старыя мужчыны, якія раней, калі не было граніцы, што мурам адгарадзіла нас ад Савецкай Радзімы, бывалі на свеце, працуючы на чыгунцы, у шахтах, на фабрыках, гавораць, што моладзь сядзіць цяпер тут у мяху, – ні табе работы, ні вучобы, ні жыцця... [106]

Новыя ўмовы ўскладнялі як жыццё жыхараў заходнебеларускіх вёсак, так і ўзаемаадносіны паміж беларусамі і палякамі. Узбагачэнне вобраза дому вобразам „чужога” сталася ў аповесці *У сям’і* сродкам адлюстравання адметнасці сваёй нацыі і сям’і Ганчарыкаў на фоне аднавяскоўцаў. Паказальнымі ў гэтым плане з’яўляюцца сцэны пошукаў Міколам Ганчарыкам ратунку для хворай дачкі Ніны. Герой едзе ноччу да казённага доктара, які абыходзіцца з ім „па-шляхэцку – „як вольны з вольнымі” [98] і патрабуе платы, якая



сялянам не па сілах. „А тое, што пятнаццаць злотых – дзесяць пу-доў жыта, і яго, дарэчы, у якога-небудзь „пана Ганчарыка” столькі няма, – гэта зусім не датычыць пана Бадоўскага” [98], – дадае пісьменнік. Нялюдскія паводзіны пана Бадоўскага супрацьпастаўляюцца станоўчым рысам селяніна, які не гандлюецца з ўрачом, не моліць аб дапамозе і не адгукаецца да яго сумлення, але шукае дапамогі там, дзе нікому ў ёй не адмаўляюць. Адмоўныя рысы характару польскага ўрача выступаюць у параўнанні з Юркам Пятровічам (Працадурай), які „лячыў, можна сказаць, падпольна, за што яго не раз ужо клікалі ў пастарунак. (...) Мужыцкі доктар, які ніколі не таргаваўся за плату, а браў, што дадуць, і ніколі не пісаў рэцэптаў, даючы свае ўласныя лякарствы” [98].

Паказ прасторы роднага асяроддзя абумоўлівае выбар героя, ці як гэта мае месца ў аповесці *У сям’і* – герояў. Ганчарыкі жывуць у неспрыяльным для рэалізацыі іх імкненняў і мараў свеце, але яны, нягледзячы на пагрозы, не пагаджаюцца быць вязьнямі пануючых парадкаў. Не толькі ў роднай вёсцы, але і ў сваёй хаце ім цесна:

Хата наша – яшчэ дзедаўская, малая і нізкая. Праз год і я павінен даставаць рукой да столі. Печ, вялізная, нібы аўтобус, займае ледзь не палавіну кухні-бакоўкі. За шырмаю – два ложка, а тут дзе стол і над сталом іконы, стаіць – ад застольнай лавы да парога – зроблены бацькам тапчан, абабіты дзяжуркай і выпханы атавай. На гэтым тапчане, прыстаўляючы зэдлік, я сплю з дзядзькам гадоў ужо з чатыры, з таго часу, як перастаў быць меншым у хаце. Да новай хаты нам яшчэ вельмі далёка, – пакуль патанее лес, усюды панскі, – а цяпер, у цеснаце, культуры, як бацька кажа, не завядзеш. Толькі і культуры, што новая падлога, шырма з дзяругаў ды пад тапчаном паліца з кнігамі – адна на ўсе нашы Ганчары [97].

У прыведзеным фрагменце прастора дому з’яўляецца своеасаблівай метафарай Бацькаўшчыны: старая, цесная хата Ганчарыкаў – сімвал зняволенай Радзімы. Сімвалічнай бачыцца і паліца з кнігамі, якая ўносіць у дом Ганчарыкаў святло, радасць і надзею на лепшае заўтра: „І вось, чытаючы кнігі, – нашы, польскія, а рускія найбольш, – я радасна ўбачыў, як разносіцца па свеце радочкамі літараў на паперы чароўны свет бабуліных казак” [104]. Такой жа паліцай з кнігамі бачацца і самі Ганчарыкі, якія выходзяць з цемры

і адкрываюць дзверы, што многія стагоддзі былі зачыненымі перад сялянамі: „Дзівацтвы” братаў Ганчарыкаў – радыё, вынаходніцтвы Міколы, талстоўства і літаратурныя спробы Міхася – дапамагаюць вальней дыхаць, рассоўваюць цесныя межы вясковага кутка”<sup>5</sup>. Больш таго, Ганчарыкі дзеляцца сваім багаццем з іншымі, аб чым сведчыць прызнанне Алеся: „Цяпер, на падмен бацьку і дзядзьку, я чытаю ўголос дома і на вячорках моладзі і мужчынам. Я даю кнігі дзецям і дарослым, і як добра потым чуць, што кнігі нашы вандруюць з рук у рукі ў далёкія вёскі” [108].

Варта адзначыць, што кнігі ў брылёўскай аповесці згадваюцца невыпадкова:

Калі бацькі ад’язджалі з Адэсы ў Загора, старэйшыя сыны падбралі для сваіх малодшых братаў бібліятэчку са школьных падручнікаў, па якіх самі вучыліся ў гімназіі: была там альгебра з геаметрыяй, гісторыя, руская мова і літаратура, прыродазнаўства і геаграфія, нават атлас неба. А яшчэ далучыліся рускія класікі: Жукоўскі, Пушкін, Гогаль, Лермантаў, Кальцоў. Кніг назбіралася вялікая плеченая бялізнавая карзіна. А разам з кнігамі ехала пашана бацькоў да кніг і ведаў<sup>6</sup>.

Яшчэ ў дзяцінстве Я. Брыль пераканаўся, што кніга – найвялікшае багацце, акенца ў вялікі свет для тых, хто імкнецца да ведаў. Будучы пісьменнік разам з братам Мішам шчыра радаваліся кожнай сустрэчы з мастацкім словам. Тым больш, што здабываць кнігі не было лёгка і яны шукалі іх па суседзях, сябрах<sup>7</sup>. Любоў і пашана да кнігі – пачуцці, якія перадаў пісьменнік многім сваім героям, але менавіта Ганчарыкі найбліжэй да сям’і Брылёў. Пазней Я. Брыль яшчэ раз вернецца да ролі і месца кнігі ў сваім жыцці. Так, напрыклад, у *Золаку, убачаным здалёк* раскажа пра тое, як нялёгка Юрыку даставаліся кнігі і тонка раскрые псіхалогію “само-

<sup>5</sup> В. Нікіфарова, *Янка Брыль*, [у:] *Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя: У чатырох тамах*, т. 3, Мінск 2001, с. 489.

<sup>6</sup> У. Калеснік, *Янка Брыль. Нарыс жыцця і творчасці*, Мінск 1990, с. 40.

<sup>7</sup> У. Калеснік у сваёй манаграфіі піша м. інш. аб школьным сябры Я. Брыля, які даставаў цераз пакаёўку кнігі з панскай бібліятэкі (У. Калеснік, *Я. Брыль*, с. 41).

тнага, спатоленага самавука, у якога ад кнігі да кнігі – няпэўныя месяцы надзеі на ўдачу”<sup>8</sup>.

Уладзімір Калеснік звяртае ўвагу на тое, чаму Я. Брыль вяртаўся да матыву кнігі: “Усё пачалося з кніг, з самааддукацыі, а закончылася выхадам у свет духоўнай творчасці, культурна-асветнай і мастацкай работы, закончылася пачаткам пісьменніцкай дарогі”<sup>9</sup>. Такі ж шлях праходзіць і Міхась Ганчарык, які прызнаецца Алесю:

Хочацца мне злавіць на паперу гэты асаблівы чар шчырых, даверлівых і такіх вольных і мілых, як у Ніны з бабуляй, адносін. Памятаеш, як захоплена, як прыгожа піша аб дзецях Горкі ў сваім „Кажамякіне”? Андэрсен, Канапніцкая, Чэхаў, Талстой... (...) А колькі сэрца аддаў малым наш Колас! Так, брат. Толькі гэтага мала! Нам трэба гэтага яшчэ і яшчэ, нам асабліва, бо мы ў гэтым найбяднейшыя [100].

У сваёй творчай аўтабіяграфіі *Думы ў дарозе* (1962) Я. Брыль прызнаецца, што вобраз старэйшага брата абрысаваў у апавесці *У сям’і* з тым парушэннем праўды, што “Міхась не пісаў, як той Міхась Ганчарык, а хораша маляваў і добра разбіраўся ў літаратуры”<sup>10</sup>. На нашу думку, герой нагадвае і самога пісьменніка. Ці ж пачуцці юнака не тоесныя тым, якія адчуваў у свой час і сам Я. Брыль? Пісаць пра пачатак жыцця, пра маленства яму заўсёды было найцікавей<sup>11</sup> і непасрэдна дзецям ён адрасаваў кнігі прозы *Ліпа і клёнік* (1949), *Зялёная школа* (1951), *Светлае ранне* (1954), *Пачатак сталасці* (1957), *Жыў-быў вожык* (1976), *Сняжок і Волечка* (1983). Аднак пісьменнік да апошніх хвілін адчуваў недахоп у беларускай дзіцячай літаратуры і шкадаваў, што не здзейсніў свае мары. Так, у мініяцюры, змешчанай у апошняй яго кнізе *Парастак*, Я. Брыль напіша: “Крыху здалёк ды знізу гляджу на адну з маладых, стромкіх бярозак і думаю, што каб

<sup>8</sup> А. Сямёнава, *Штрыхі, абрысы, рысачкі*. “Самае надзейнае, маё...”, [online], [kamunikat.org/usieknihi.html?pubid=25181](http://kamunikat.org/usieknihi.html?pubid=25181), [dostęp: 05.04.2016].

<sup>9</sup> У. Калеснік, *Янка Брыль*, с. 40.

<sup>10</sup> Я. Брыль, *Збор твораў: У пяці тамах*, т. 4, Мінск 1981, с. 251.

<sup>11</sup> Тамсама, с. 258.

я мог, умеў напісаць дзіцячую казку, яна пайшла б ад імя самага найверхняга лістка, – як ён глядзіць навокал, чым любуецца, што хоча сказаць...”<sup>12</sup>

Янка Брыль не быў спецыфічна дзіцячым пісьменнікам, але неаднойчы звяртаўся да тэмы дзіцяці і дзяцінства. Шматгадовая даследчыца творчасці пісьменніка Юлія Канэ адзначала ў артыкуле “Дзяцінства не канчаецца”:

Калі нават бегла перагледзець збор твораў Янкі Брыля, дык нельга будзе не заўважыць, што амаль у кожным з іх – ад напісанага ў 1935 годзе апавядання *Сёння дзяды* і да рамана *Птушкі і гнёзды* – прысутнічаюць, існуюць і, больш таго, адыгрываюць сур’ёзную ідэйна-мастацкую ролю дзеці<sup>13</sup>.

Я. Брыль добра перадаў псіхалогію наймалодшых Ганчарыкаў і асабліва малой Ніны:

...Бабуля развязвае слоічак з мёдам, а Ніна ласа глядзіць. І толькі бабуля развязала нітку і адняла паперку, – Ніна лізнула яе ды ад радасці:

– Бабка, лізні!

– Ліжы ўжо хоць сама...

Ды мусіла такі лізнуць паперку, бо Ніна не адчэпіцца [92].

Кранальна перадаў пісьменнік пачуцці дзяўчынкі, для якой з’яўленне ў хаце мёду – свята. Прастуджаная Ніна нецярпліва чакае моманту, калі салодкае лякарства патрапіць у яе роцік. І адначасова ёй хочацца падзяліцца радасцю з найдаражэйшым чалавекам. Увогуле, чытаючы аповесць *У сям’і*, адчуваеш незвычайную духоўную роднасць і блізкасць членаў сям’і Ганчарыкаў.

Маральна-псіхалагічная атмасфера і адносіны ў сям’і фарміруюць характар Алеся Ганчарыка. Ён – тыповы брылёўскі герой, які толькі што ўступае ў жыццё, прадстаўнік новага пакалення, які пачынае разумець, што іменна ад яго і яго сучаснікаў залежыць бу-

<sup>12</sup> Я. Брыль, *Парастак*, с. 30.

<sup>13</sup> Ю. Канэ, *Плынь*, с. 40-41.

дучыня Бацькаўшчыны. Зразумець сваё прызначанне дапамагаюць яму аднасямейнікі, а, найперш, дзядзька Міхась:

Як я хачу часам падкрасціся, сарваць з усёй зямлі заслону і ўбачыць, пачуць усё. Палажыць руку на пульс жыцця, заслухацца ў яго біцці – творчым, несмяротным...

А тут табе турмы, драты і штыкі на граніцы, свету толькі ў акне, а для душы, якой так хочацца лёту, – цяжкія ад балота лапці...

Ты мяне ведаеш, Алесь. Я, каб дайсці да сапраўднага шчасця людзей, не хачу... не магу пераступіць цераз труп нават аднаго чалавека... (...) Як хочацца сапраўднай працы, барацьбы – не толькі крэмнага паперу... [117]

Янка Брыль пранікліва паказвае рухі душы Міхася Ганчарыка – патэнцыяльнага мастака слова, які не хоча зброй змагацца за сваё права вучобы і годнага жыцця. Аднак пачынаючы пісьменнік не можа рэалізаваць задач, якія перад сабой ставіць, бо стаецца вязнем картуз-бярозаўскага лагера. Разам з юнаком прадстаўнікі ўлады забіраюць з хаты Ганчарыкаў і радыё, якое на нейкі час сталася для іх яшчэ адным праменем святла. Міша Брыль не здзейсніў сваёй мары стаць мастаком, але, як падкрэсліў у адной з мініячур Я. Брыль, яго жыццё не прайшло марна: “Што засталася пасля яго? Няхай ён не стаў мастаком, хоць бы такім, як я пісьменнікам, аднак пакінуў пасля сябе нямала. І ў ва мне было і засталася многа ад яго, і я павінен гэта аддаць, панесці далей”<sup>14</sup>. Відавочна, запіс, зроблены пісьменнікам адразу пасля заўчаснай смерці брата, – спроба сплаціць доўг перад ім, найбліжэйшым сябрам і першым рэцэнзентам. Гэта яшчэ і абяцанне, што да апошніх сваіх дзён Я. Брыль будзе ісці шляхам, вызначаным разам з Мішам яшчэ ў дзяцінстве.

“Да пары да часу сямейны свет досыць удала змагаецца з варажымі абставінамі, але ў канцы аповесці над ім навісае сапраўдная пагроза. Тут робіць крок наперад падлетак Алесь, чалавек будучыні, у перспектыве – творчая асоба”<sup>15</sup>, – слухна заўважае Вольга Нікіфарова. Я. Брыль даследуе ўплыў сямейных адносінаў і індывідуальных якасцей паасобных сямейнікаў на светаасэнсаванне і псіхалогію Алеся Ганчарыка. Ён даводзіць, што хлопец

<sup>14</sup> Я. Брыль, *Збор твораў: У няці тамах*, т. 5, с. 455.

<sup>15</sup> В. Нікіфарова, *Янка Брыль*, с. 489-490.

сталейшы за свайго дзядзьку, бо бачыць шлях, якім хоча ісці: “І я пачну цяпер, усё пачну ад пачатку – і кожны дзень майго жыцця, і кожны малюнак у альбоме. (...) Буду вучыцца ў такіх, як Іван, буду шукаць іх, часцей выходзячы з хаты, у якой прайшло яно і ўжо не вернецца назад, маё юнацтва” [126]. Пісьменнік, быццам псіхолаг, перадае Алесевы думкі, паказвае, што ён упэўнены ў тым, што сваім мастацкім талентам можа і павінен служыць свайму народу. Такога рашэння не зрабіў у свой час Міхась Ганчарык, які апавяданні аб горкім сялянскім жыцці пісаў толькі ў шуфляду. Я. Брыль не абвінавачвае героя ў пасіўнасці, але паказвае, што ён выканаў вызначанае яму жыццём заданне, бо зроблены ім выбар і яго эфект – Міхасёвы творы страцілі магчымасць з’явіцца ў друку, бо былі канфіскаваны, але паўплывалі на выбар другога Ганчарыкаўскага мастака.

Відаць, невыпадкова іменна праз свядомасць і думкі Алесь Ганчарыка выявіліся ў аповесці ключавыя праблемы: сямейныя ўзаемаадносіны і сацыяльна-грамадскія канфлікты. Пісьменнік адлюстроўвае не толькі непасрэднае бачанне падзей, але і ўражанні, якія назапашвае юнак, бо іменна яны прывядуць яго да канчатковых высноў.

Асабліва выразным бачыцца ў гэтым плане кульмінацыйны эпизод выдабыцця торфу:

Ён [бацька – А. А.] заўзята маўчыць і шпурляе наверх вялікія чорныя цагліны торфу, а я адношу іх і складаю адну пры адной. Цагліны мокрыя, слізкія, цяжкія. Ды мне ўсё роўна лягчэй, чым бацьку, а ён ўсё не хоча, каб я яго падмяніў. (...)

– Я палезу капаць, – сказаў я, спыніўшы яго. – Ты паскладай.

Ён паглядзеў на мяне, падумаў, здаецца, нават усміхнуўся і аддаў рыдлёўку [122, 126-127].

Сцэна выдабывання “паліва” мае важны і сімвалічны сэнс, бо ў ёй асэнсоўваецца надзея на лепшае заўтра. Праўда, пісьменнік выразна падкрэслівае, што Алесь Ганчарык вызначыў сабе нялёгкае заданне і што выбіцца з цемры і нястачы не будзе проста. Аднак, беручы ад бацькі рыдлёўку, хлопец канчаткова выказвае сваю гатоўнасць уступіць у шэрагі абаронцаў правоў сваёй нацыі.

Увагу Я. Брыля ў аповесці *У сям’і* прыцягвае момант “выспявання” маладога чалавека для пэўнага рашэння, што становіцца стымулам для дзеяння. Письменнік засяроджваецца над тым, што дапамагае Алесю Ганчарыку насуперак складаным сацыяльным парадкам знайсці свой шлях у жыцці. Я. Брыль падкрэслівае, што тое, якім будзе чалавек, залежыць найперш ад сям’і, якую ён лічыць “першым калектывам, высакародства ўкладу і адносін якога выходзіць ў чалавеку светлы погляд на жыццё і душэўную стойкасць”<sup>16</sup>. Такім чынам письменнік сведчыць аб важнасці ўнутраных каштоўнасцей маральнага, рэлігійнага і грамадскага свету і для сучаснага чалавека.

## Бібліяграфія

- Брыль Я., *Збор твораў: У двух тамах*, т. 1, Мінск 1960.
- Брыль Я., *Збор твораў: У пяці тамах*, т. 4, Мінск 1981.
- Брыль Я., *Збор твораў: У пяці тамах*, т. 5, Мінск 1981.
- Брыль Я., *Парастак. Запісы і эсэ*, Мінск 2006.
- Калеснік У., *Янка Брыль. Нарыс жыцця і творчасці*, Мінск 1990.
- Канэ Ю., *Плынь. Літаратурная крытыка*, Мінск 1983.
- Нікіфарава В., *Янка Брыль, [у:] Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя: У чатырох тамах*, т. 3, Мінск 2001.
- Сямёнава А., *Штрыхі, абрысы, рысачкі. «Самае надзейнае, маё...»*, [online], [kunikat.org/usieknihi.html?pubid=25181](http://kunikat.org/usieknihi.html?pubid=25181), [dostęp: 05.04.2016].
- Тарасава Т., *Канцэпт дому ў творах Якуба Коласа*, [online], <http://elib.bspu.by/bitstream/doc/9941/1/%D0%9A%D0%B0%D0%BD%D1%86%D1%8D%D0%BF%D1%82%20%D0%B4%D0%BE%D0%BC%D1%83%20%D0%9A%D0%B0%D0%BB%D0%B0%D1%81%D0%B0%D0%B2%D1%96%D0%BD%D1%8B%2010.pdf>, [dostęp: 10.08.2016].

<sup>16</sup> Тамсама, с. 45.

**SUMMARY****The house as a microcosm: the story of Yanka Bryl *In the Family***

The article analyzes the story *У сямі* (*In the Family*, 1943–1955), by a prominent Belarusian writer Yanka Bryl. An attempt was made to demonstrate in what way autobiographism manifests itself in the story. Attention was paid to factors that influence individual stages in the formation of the character of a young man, and in what way the author presents them. It is emphasized that the period of childhood and early youth years, as shown by Yanka Bryl, become a pretext for reflections on the role of the family, literature, finally the first literary attempts.

**Keywords:** autobiographism, picture of the house, family, puberty



Natalia Rusiecka

UMCS, Lublin

**ПОШУК ДОМУ Ў П'ЕСЕ МІКАЛАЯ РУДКОЎСКАГА  
ВЯЛІКАЕ ПЕРАСЯЛЕННЕ ЁРОДАЎ**

Назва п'есы Мікалая Рудкоўскага адсылае нас да паняцця “Вялікае перасяленне народаў”, вядомага ў гісторыі як абазначэнне масавага міграцыйнага руху ў Еўропе на мяжы антычных часоў і эпохі Сярэднявечча, у выніку якога склалася аснова сучаснай этнакультурнай мапы. Сёння мы з'яўляемся сведкамі чарговай міграцыйнай хвалі, якая з года ў год нарастае. Тэма перасялення і з'яўляецца адной з магістральных тэм у творы, напісанага беларускім драматургам яшчэ ў 2012 г. Што тычыцца выкарыстання ў назве выразу “ёроды”, то самім аўтарам закладзена семантычная двузначнасць, пабудаваная на міжмоўнай частковай аманіміі польскага “uroda” (прыгажосць) і расійскага “урод” (асоба з недахопамі, фізічнымі альбо маральнымі, брыдкі чалавек). Як адзначала Святлана Ганчарова-Грабоўская, “эта двойственность семантически обыгрывается автором. Н. Рудковский иронизирует и забавляется, не игнорируя дерзкого смеха. В этом – его художественная манера, его стиль”<sup>1</sup>. З гэтых двух антанімічных значэнняў пераважае, на нашу думку, негатыўнае, менавіта “ёродлівасць” праяўляецца ў творы на самых розных узроўнях: датычыць маральнага вобліку асобы, міжчалавечых, у тым ліку міжполавых, зносін, культуры побыту ды інш. “Урод” – гэта і сама часта выкарыстоўваемы вульгарны выраз, якім карыстаюцца ледзь не ўсе персанажы, незалежна ад нацыянальнай

<sup>1</sup> С. Я. Гончарова-Грабовская, *Драматургические триптихи Н. Рудковского: проблематика и аспекты поэтики*, [в:] *Научные труды кафедры русской литературы БГУ*, вып. 8, Минск 2013, с. 63-87.

ці полавай прыналежнасці. Кожны герой п'ёсы так ці інакш выглядае “ўродам”, то бок чалавекам з пэўным недахопам, які ён усведамляе ці не, але пры гэтым значна лепш бачыць і вельмі востра рэагуе на хібы іншага. І тут згадваецца цытата з казкі пра Фядота-стральца Леаніда Філатава:

Всяк другого мнит уродом,  
Несмотря, что сам урод.

Гэтыя радкі можна было б узяць эпіграфам да п'ёсы Рудкоўскага, бо ўласна яны найбольш сцісла акрэсліваюць рэляцыі паміж героямі. Нельга пры гэтым сказаць, што ўсе персанажы твора адмоўныя, можна аднак упэўнена сцвердзіць выразную адсутнасць станоўчага, таксама як і галоўнага героя. Тэксту п'ёсы ўласціва фрагментарычнасць – сцэны складаюцца ў своеасаблівы калаж з розных краін, культур і чалавечых характараў. Разам з гэтым кожны фрагмент прадстаўляе частку жылой прасторы (кватэры, дому) альбо публічнай – вакзал, паліклініка, гатэль, палуба карабля, а паміж імі пралягае нябачнай ніткай дарога, падарожжа канкрэтнага персанажа з пункту А ў пункт Б.

Твор пачынаецца з пралогу, дзеянне ў ім адбываецца на індыйскім вакзале, у першай сцэне перамяшчаецца ў беларускую кухню, у другой – у польскую спальню, адтуль (у трэцяй сцэне) – на брытанскую будоўлю, наступная (чацвёртая) сцэна адбываецца ў канадскай паліклініцы, пасля чаго галоўны тэкст перарываецца інтэрмедый, якая разгортваецца па вызначэнні самога аўтара “дзесяці там”, апошняя, пятая сцэна таксама не мае дакладнага адрасу, толькі пазначана “на расейскіх прасторах”. У эпілогу героі Рудкоўскага апынаюцца на круізным лайнеры, месцазнаходжанне якога зноў жа канкрэтна не акрэслена, але з дыялогаў можна зразумець, што гэта недзе ў Міжземным моры. Такім чынам, атрымліваецца амаль кальцавая кампазіцыя: самыя розныя людзі ў розных частках свету, яны жывуць, працуюць, сустракаюцца з каханымі, з роднымі, падарожнічаюць. У кожнага свая мэта: нехта шукае прыгод, хтосьці едзе адпачыць, яшчэ іншы шукае лепшага месца для жыцця, альбо спрабуе знайсці добрую працу, разважаюць пра свет і сваё месца ў ім, калі падагульніць – кожны шукае сваё шчасце. Пры гэтым аўтар за кожным разам паказвае, наколькі рознымі

могуць быць мары чалавека і рэальная сітуацыя, у якую ён трапляе.

У пралогу мы бачым дзвюх стомленых турыстак на начным індыйскім вакзале. Мы не ведаем ні імёнаў дзяўчат, ні куды і адкуль яны едуць, ні якая мэта іхняга падарожжа. Але з дыялогу разумеем, што галоўнае яны ўжо знайшлі:

**Другая.** Потом ты вернешься домой и поймешь, какое это счастье...

**Одна.** Вернуться домой? Ой!

**Другая.** Ты поймешь, какая ты счастливая по сравнению с ними, и какая ты несчастная по сравнению с ними.

**Одна.** Несчастнее этих уродов?.. Ой!

**Другая.** Они счастливые. Они другие. Сорри. Они видят счастье везде. А мы видим везде только проблемки, детальки. На работе, дома. Сорри. Раздражаемся по любому поводу. А они нет.

**Одна.** Ой! Сорри.

**Другая.** Здесь глаза каждого бедняка наполнены счастьем. Они голодают в счастье, любят и ругаются в счастье, плачут от счастья... сорри... готовятся к смерти со счастьем!<sup>2</sup>

У першай сцэне мы трапляем на беларускую кухню, і гэта невыпадкова. У традыцыйнай культуры беларусаў менавіта кухня была цэнтрам у арганізацыі хатняй прасторы. Тут збіралася ўся сям'я не толькі для супольнага спажывання ежы, але таксама для абмеркавання розных надзённых пытанняў. У савецкія часы сфарміраваўся іншы вобраз кухні – тут адбываліся размовы пра палітыку, фарміраваўся і жыў антытаталітарны дух народу (“одни слова – для кухонь, другие – для улиц”, Ілья Кормільцев песня *Скованные одной цепью*). У п'есе Рудкоўскага за сцэнай, у іншым пакоі, святкуецца Дзень нараджэння маці, але мы бачым кухню і з'яўляемся сведкамі не тостаў і традыцыйных пажаданняў, а “кухонных”, месцамі вельмі інтымных, размоў паміж сямейнікамі. Пралог п'есы заканчваецца разважаньнямі пра шчасце, сцэна ў кухні з гэтага пачынаецца. Па-рознаму разумеюць шчасце героі

<sup>2</sup> Н. Рудковский, *Великое переселение уродов*. Тут і далей п'еса цытуецца паводле тэксту змешчанага на персанальным сайце драматурга, [online], <http://nrudkovski.jimdo.com>, [dostęp: 20.05.2016].

Рудкоўскага. Абстрактнаму і, хутчэй за ўсё, няшчыраму, прамоўленаму старэйшым сынам Віктарамі: “*Так вот: я счастлив!*” супрацьпастаўлены канкрэтна-побытавыя ўяўленні пра шчасце іншых членаў сям’і:

**Мать.** Такое счастье: все снова вместе.

(...)

И у нас такое счастье, отцу пенсию прибавили.

(...)

А мне зарплату должны поднять.

(...)

На 50! И то счастье.

(...)

Второй ребёнок – это же счастье.

**Батя.** Ну да... Хорошо сейчас... Кризис прошел. В магазинах все есть. Пенсии повысились.

**Виктор.** А цены?

**Батя.** Нормальные.

**Виктор.** Хватает?

**Батя.** Для счастья хватает.

**Виктор.** А для полного счастья?

**Батя.** Будет!

**Валя.** Ой! Азаренко победила! Азаренко – первая ракетка мира!

**Мать.** Счастье-то какое! Счастье-то какое!

**Валя.** Надо выпить! Пойдемте, ребята!

**Мать.** За победу!

**Валя.** За всю Беларусь! За президента!

**Мать.** Счастье-то какое!

Драматург стварае вобраз “чужога сярод сваіх”: Віктар няўтульна адчувае сябе ў доме бацькоў, не падзяляе агульнага “сямейна-кухоннага” шчасця, сваё ён збіраецца шукаць за мяжой – у Польшчы. Галоўнае пытанне, кватэрнае, пра якое мусяць пагаварыць браты, так і не вырашаецца. Коля зацікаўлены тым, каб пазбавіць спадчыны старэйшага брата, але сам шчыра і сур’ёзна пагаварыць пра гэта з братам не адважваецца. Вядома, што Віктар ужо не жыве з бацькамі, бо паехаў вучыцца ў сталіцу і там застаўся, а цяпер увогуле збіраецца ў эміграцыю. У такой сітуацыі выразна завастраец-

ца “бяздомнасць” Віктара, а сам дом паўстае не ў вобразе таго месца, якое аб'ядноўвае, дзе чалавек адчувае сябе абароненым, дзе яго чакаюць і разумеюць, а робіцца проста нерухомасцю, з-за якой браты, магчыма, будуць спрачацца і нават варагаваць.

Дзеянне наступнай сцэны адбываецца ў польскай спальні. У самым інтымным, найчасцей схаваным ад чужых вачэй пакоі, будуць вырашацца не менш інтымныя пытанні: кахання, вернасці, а таксама аборту – адной з самых балючых і вострых на сёння праблем, якая выйшла не толькі за межы спальні, але набыла самы шырокі грамадскі розгалас. Таксама тут упершыню сутыкнуцца розныя народы: беларускі эмігрант Віктар трапіць у вір складаных адносін польскай пары Агнешкі і Яцэка. Знаёмства герояў адбылося ў кватэры Агнешкі, Яцэк застаў Віктара ў сваёй дзяўчыны, што не спрыяла прыязным адносінам:

**Віктор.** Я из Беларуси. Виктор. А вас как зовут?

**Яцек.** Поцелуй мне...

(...)

**Віктор.** Вот поэтому вас, поляков, так в мире и в Европе не любят.

**Яцек.** А вас, белорусов, никто в Европе и в мире не знает! (Паясничает). Что? Беларусь? Может, Россия? Нет? Где эта Беларусь? Есть такая страна? Да, между Польшей и Россией! Курва!

Момантам, які часова прымірыў беларуса і паляка, былі згадкі пра мінулае:

**Яцек.** Что я знаю о Беларуси? Всё и ничего. Мама в 70-е годы ездила в Беларусь. Продавала жвачку «Лелик и Болик», майки – газеты, помните такие?

(...)

И джинсы продавала. Привозила золото. Толстые золотые кольца. Мне так нравились ее толстые пальцы и массивные кольца с большим камнем на маминых толстых пальцах.

(...)

**Віктор.** Мои мама и папа в последний раз продавали на варшавском стадионе. Купили кофточки, маечки, доллары и видак! И одну видеокассету. Так и смотрели ее год. Пока из областного центра не привезли в подарок вторую кассету. Ее еще смотрели год. Потом стало легче. Привезли сразу 5 кассет.

Пазней героі зноў губляюць згоду і спрабуюць «падзяліць» культурную спадчыну, калі Агнешка просіць Віктара:

**Агнешка.** (...) Спой на прощание что-нибудь белорусское.

**Виктор.** Что?.. Может, «Прощание с Родиной» Огинского?

**Агнешка.** Это польское.

**Виктор.** Это белорусское.

Тэма абарту заяўлена аўтарам на самым пачатку сцэны, калі не зусім прытомная Агнешка гаворыць пра «рыбку ў акварыюме», гэты вобраз-сімвал з'яўляецца некалькі разоў. Закранаючы няпростое пытанне нараджэння ці ненараджэння дзіцяці, Рудкоўскі адыходзіць ад уласцівага яму іранічнага тону, акцэнтуючы ўвагу ў першую чаргу на разгубленасці маладых людзей перад вырашэннем складанай жыццёвай праблемы. Яны не гатовы, яны не ведаюць, што рабіць, і самае страшнае, што ім няма з кім паразмаўляць, няма з кім параіцца:

**Яцек.** Брат, что мне надо было делать, брат? Все так некстати. У нас же такая перспектива была. Там. А тут... И что? (Возвращается на кровать). Я повезу тебя в Англию. Покажу тебе королеву, Биг Бен и хорошую больницу. Быстро, качественно, и никто не узнает.

**Агнешка** (утыкается головой в плечо Виктора). Почему я согласилась? Мне не с кем было посоветоваться. Не с кем. В костеле я не могла такое спрашивать. Не могла. И не с кем поделиться было моим горем. (...)

Наступная сцэна пераносіць нас у дом, які яшчэ толькі будуюцца, сюды мы трапляем услед за чарговым героем эмігрантам – палякам Яцэкам. Ён прыехаў сюды за сваёй марай пра лепшую будучыню. Дзеянне адбываецца ў пабеленым пакоі, які сімвалізуе пачатак новага жыцця. Але для Яцэка гэты пачатак нечакана ператвараецца ў канец, можа таму гэты пакой не з'яўляецца часткай жылога дома ці кватэры, а гатэльным пакоем, дзе няма і ніколі не будзе сямейнага, хатняга цяпла, утульнасці і адчування бяспекі. На гэты раз паляк выступае ў ролі чужога, чарговы міжэтнічны

канфлікт вынікае паміж ім і групай ірландцаў. Непаразуменні вынікаюць з-за таго, што Яцэк імкнецца хутчэй выканаць працу, атрымаць грошы і зноў шукаць, дзе падзарабіць, а ірландцы цягнуць час, хоць ім не за гадзіны плацяць, але ў іх ёсць праца, ёсць, хоць часовая, але стабільнасць, ім гэтага хапае і яны не рвуцца рабіць хутчэй, каб зарабіць болей, ім добра так, як ёсць. Ёсць праца, ёсць дамова – ні пра што не трэба клапаціцца, можна спакойна жыць сённяшнім днём, таму яны заліваюць ногі польскага “калабаранта” цэмантам і пакідаюць яго ў пустым будынку паміраць.

У гэтай сцэне аўтар як бы між іншым закранае пытанне нетрадыцыйнай сэксуальнай арыентацыі, але не развівае гэтай тэмы, пакідае яе на паверхні, на ўзроўні грубых жартаў паміж будаўніцкамі, набліжаючыся, але не пераходзячы пэўнай мяжы. Таксама драматург уздымае пытанні веры, адносінаў вернікаў да Бога, да касцёла і кліру. Пакінуты ўсімі Яцэк разважае ў фінале сцэны пра жыццё і смерць, пра свае грахі і правіны:

Господи! За что ты меня наказываешь? За аборт? Жизнь за жизнь?  
Ты справедливый, Господи... Но не будь таким... Прости меня,  
Господи.

(...)

Я хочу быстрее умереть. Быстрее. Раз и всё. Господи, где ты?  
Убей меня прямо сейчас. Только не мучай меня, не мучай больше.....

.....

Кто там? Кто там идёт? Там кто-то есть? Показалось... Нет, там кто-то идет... Кто там ходит? Кто там? Кто там?.. Это ты?..

(Мощный свет заливает глаза.)

У наступную сцэну перамяшчаецца з Вялікабрытаніі ў Канаду ірландзец Ніл, апынаючыся ў ролі “чужога”. Цяпер герой п'есы трапляе ў іншы “казённы дом”, у паліклініку. У чарзе на прыём Ніл знаёміцца з канадкай Элізабет, якая распавядае яму кароткую гісторыю ўласных перасяленняў у пошуку ўтульнага і бяспечнага жылля, у якой вымалёўваецца наступная праблема, нават цэлы шэраг праблем: добрасуседства, суіснавання розных нацый, народаў і рас, талерантнасці, цярапімасці.

Раньше я жила в приличном районе. Одни канадцы. Но постепенно год от года дома оккупировали арабы, негры и какие-то еще... майя.

(...)

И все остальные мои соседи стали съезжать в другой район. И когда одним не прекрасным утром я шла на работу в библиотеку, я поняла, что осталась одна! И мне пришлось найти квартиру в доме, где жили коренные канадцы.

(...)

Я жила-жила в новом доме, а через три года на первом этаже вдруг поселились иранцы. Через месяц ливанцы. Потом филиппинцы и перуанцы.

(...)

Нет, я тоже не идеальна: моя бабушка из России. Но мне нужны нормальные европеоидные люди.

Гэтая сцэна даведзена аўтарам да найвышэйшай ступені абсурду: пакуль героі размаўляюць у калідоры, кувыркуюцца кітайскія цыркачы, якія проста з цырку – у касцюмах і масках – прыйшлі ў паліклініку. Чарга рухаецца марудна, напружанасць расце. Калі Ніл даведваецца, што доктар, які яго будзе прымаць, паляк па нацыянальнасці, то з ім здараецца істэрыка, Элізабет спрабуе яго супакоіць, але ў яе трапляюць нейкім прадметам кітайскія жанглёры, яна таксама зрываецца, выхоплівае ў паліцэйскага пісталет і пачынае страляць, але і пісталет, і паліцэйскі таксама аказваюцца бутафорскімі. Апошнія словы Элізабет у гэтай сцэне: “Всё, блин! В Россию! Бухать, ругаться матом, бить всем чушкам морды!”

У наступнай сцэне аўтар перанясе канадку ў Расію, але перад тым зроблена невялікае адступленне ад асноўнага ходу падзей, хоць цяжка гаварыць пра наяўнасць асноўных ці пабочных сюжэтных ліній у творы. Як адзначалася вышэй, п’еса складаецца з роззенных фрагментаў, якія аб’яднаны даволі ўмоўна: драматург адпраўляе ў чарговую эміграцыю аднаго героя з папярэдняй сцэны. Такі прыём у вязанні называецца “перацягнутым вочкам”: аўтар выбірае аднаго героя і перамяшчае яго ў іншы, чужы яму свет. Такім чынам гэты персанаж выступае спачатку ў ролі “свайго”, а потым – “чужога”. Дарэчы будзе заўважыць, што беларус Віктар апынаецца чужым не толькі ў эміграцыі, але і адчувае сябе чужым у сябе на радзіме, нават у доме бацькоў.



Вернемся аднак непасрэдна да тэксту. Такім чынам, чарговая частка твору – гэта зусім кароткая інтэрмедыя. У пакоі даволі багатага, як можна меркаваць па абстаноўцы, дома, мужчына і жанчына збіраюцца ў тэатр, нечакана раздаецца званок у дзверы, кур'ер перадае дыск з відэазапісам. На экране малады чалавек звяртаецца да бацькоў, просіць выкупіць яго з рук тэрарыстаў, пасля ягонага звароту мужчыны ў чорных строях адсякаюць яму палец. Жанчына, прагледзеўшы запіс, няўцямна разглядае канверт, заўважае памылкі ў прозвішчы і адрасе:

**Женщина.** Странно. Адрес наш. Что-то перепутали на почте? Нет, с ошибкой. О! Смотри. И фамилия наша не так пишется. А звучит одинаково.

**Мужчина.** Действительно странно. Успеет до театра отвезти это на почту или в полицию?

**Женщина.** Я еще не готова! Завтра отдашь.

**Мужчина.** Но там важная информация.

**Женщина.** Зачем людей расстраивать вечером? Всё успеют завтра.

Можна вінаваціць аўтара ў нагрувашчванні самых розных тэм і праблем, актуальных для сучаснага грамадства, не адну з якіх ён не робіць галоўнай. Усё змяняецца і мільгаціць, як у калейдаскопе, альбо выпуску навін на канале “Еўраньюс”, але ў зусім кароткай сцэне вельмі выразна паказана ступень абыякавасці грамадства, для якога ўсе гэтыя праблемы з'яўляюцца толькі карцінкай на экране, пакуль яны не ўвайшлі ў іх ДОМ, не сталіся часткай іхняга прыватнага жыцця.

Пятая сцэна разгортваецца, як пазначе аўтар, “на расійскіх прасторах”. Тут сыпле стэрэатыпамі Элізабет, кажа пра тое, што ўсе рускія п'юць, і сама яна хоча піць гарэлку з рыльца бутэлькі, а расіянін Мурат, таксама патэнцыяльны эмігрант, марыць пра жыццё ў Канадзе:

Я эстет. Я не могу так больше жить. Я не могу видеть, как в одной морозильной камере в магазине лежат сосиски, рыба и мороженое! Я хочу входить утром в автобус и здороваться. И чтобы все мне говорили «Доброе утро» и улыбались, а не дышали на меня перегаром, и кондукторша по пять раз спрашивала: «Ты оплатил

проезд?». Что это такое? Столько вокруг нефти и газа, а по городу какие-то катафалки ездят разбитые. Мы же еще живые люди, а не будущие покойники. А шарфики! Как я люблю цветные шарфики! Но здесь попробуй надеть цветной шарфик поверх куртки! Смерть! Конец карьеры! Три выбитых зуба! Кольца на пальцах? Счаз!!! Только одно – обручальное. Иначе грех! А я хочу свободно одеваться и выражаться! В Канаде все мужчины ходят в шарфиках, ярких носках. И я бы шел такой по улицам Торонто. И никому нет до меня дела. Никому! Хочу в Канаду.

Елізабет пазнаёмілася з Муратам праз інтэрнэт і выкарыстала гэтую знаёмасць, як магчымасць пераехаць у краіну сваіх ма-раў, “краіну белых людзей”, але і Мурат глядзіць на Елізабет як на сродак, пры дапамозе якога можна эміграваць у Канаду, толькі дзяўчына яму не падабаецца знешне і таму ход думак героя нечакана мяняецца:

А она меня за дверь выставит. Но деньги у меня же будут свои. Банковский счет открою. Но где жить я буду тогда? А работать? А если заболю? А карточки социального страхования нет! И пойду больной и голодный по зимней улице Оттавы. Метель страшная в лицо бьёт, волки воют, желудок от голода тоже воет! Сомлею я, упаду. И буду лежать никому не нужный, потому что в Канаде никому до меня нет дела! Никому! Это же ужасно! Каждый сам за себя! Или филиппинец за филиппинца, ливиец за ливийца! А за меня кто? Никому я там не нужен! А здесь меня знают, уважают, работа и квартира есть. Соседи на Пасху яйцами угощают. Кладовщицы в постель зовут. И живу же как-то хорошо? Бодлера, Хаксли и Бэрроуза знаю! И образован, и начитан, и эстет. И не отравился до сих пор мороженым с запахом рыбы. И от водки в детстве не помер. А шарфик цветной я могу и дома носить!

Далей аўтар закранае яшчэ адну праблему: гвалту і насілля. Героі п'юць гарэлку, паміж імі вынікае спрэчка, Мурат пачынае біць Елізабет, з'яўляюцца нейкія мужчыны, выпадковыя сведкі, якія аказваюцца ўкраінцамі, што крадуць расійскі газ, канадка спрабуе шукаць у іх дапамогі, хоць яны зусім абыякава назіралі за ўсёй сцэнай. Нечакана разам з украінцамі мы бачым Яцэка, цяпер ён будыйскі манах Янь. Тут, акрамя таго, што зноў ненавязліва заяўляецца праблема веры, узгадваецца польскі фільм *Prognoza na jutro*

(рэжысёр і выканаўца галоўнай ролі Ежы Штур), дзе галоўны герой доўгія сямнаццаць гадоў хаваецца ў кляштары ад пераследу за антыкамуністычную дзейнасць, калі выходзіць адтуль, то не можа знайсці ні кантакту з сям'ёй, ад якой ён фактычна збег, ні з новым постсавецкім ладам жыцця, адчувае сябе чужым. У пошуках сябе і свайго месца ў новым жыцці герой далучаецца ўрэшце рэшт да крышнаітаў, са шчаслівай усмешкай ходзіць па вуліцах гораду і спявае мантры.

Ці не падобны шлях у пошуку ўласнага шчасця праходзіць і герой п'есы Рудкоўскага? Галоўны тэкст п'есы заканчваецца тым, што ўся кампанія – украінцы, паляк (ён жа буддыйскі манах) і канадка сядваюць у грузавік і з'язджаюць. Фінал апошняй сцэны, як і ўсіх астатніх, застаецца адкрытым. Героі выбіраюцца ў дарогу, мы не ведаем, куды яна іх прывядзе. Гэтыя няспынныя падарожжы персанажаў п'есы ствараюць яшчэ адзін вобраз – вандроўнага жыцця, дома "на калёсах". У сучасным свеце чалавек усё больш і часцей перамяшчаецца, паняцце радзімы, дома (як сталага месца жыхарства) размываюцца. Аўтар не спрабуе шукаць адказу на пытанне: што з гэтым рабіць? Ён проста акцэнтуюе ўвагу чытача/гледача на тых зменах, што адбываюцца ў нашым жыцці, на праблемы, якія вынікаюць з гэтых перамен, на неабходнасць у любой сітуацыі не толькі любіць сваё, але і шанавать чужое, быць больш уважлівымі да таго, хто знаходзіцца побач, выхоўваць у сабе эмпатыю і цяргімасць.

У творы ёсць яшчэ эпілог. На прыгожым круізным лайнеры Ён і Яна плывуць на адпачынак у Афрыку. Яна заўважае невялікае судна, якое размінаецца з лайнерам, на ім шмат людзей:

**Она.** Что они нам руками показывают?

**Он.** Какие-то знаки...

**Она.** Они что-то хотят... Пальцы в рот суют. Показывают зубы?

**Он.** Хотят воды.

**Она.** Так вокруг столько воды!

**Он.** Ее нельзя пить.

**Она.** Да. Она не кипяченая. Что же делать?

**Он.** А что мы можем сделать? Ничего.

**Она.** Они пить хотят.

**Он.** В Италии много воды.

**Она.** А давай в баре купим шампанское и им сбросим?

**Он.** Великолепная мысль! Пусть пьют шампанское вместе с нами!

**Она.** За Африку! За отпуск!

**Он.** За нас! За Европу!

Героі знікаюць у тлуме турыстаў на начной палубе. Апошняя рэмарка аўтара: *Люди танцуют, танцуют, танцуют, танцуют.* Безыменны натоўп распачынае і заканчвае п'есу, аўтар не вызначае яго нацыянальнай прыналежнасці, але разводзіць на розныя сацыяльныя ўзроўні грамадства. У пачатку твора на вакзале спяць на падлозе бедныя, але шчаслівыя індусы, менавіта іх танцам заканчваецца пралог. У эпілогу таньчаць багатыя (але ці шчаслівыя?) еўрапейцы. Пры гэтым узнікае трывожнае адчуванне, што пакуль еўрапейцы падарожнічаюць па свеце ў пошуках свайго шчасця, яны не заўважаюць і не кантралююць таго, што адбываецца ў іх дома.

Мікалай Рудкоўскі ў сваім творы паказвае, што і ў сучасным грамадстве разуменне дому моцна звязана з традыцыйнымі ўяўленнямі пра ўласнае жылло, як цэнтр “свайго” свету і ахоўнай прасторы. Аўтар нібы рассоўвае межы “дома”, ягоняя героі выходзяць з прыватных кухняў і спальняў на будову новага агульначалавечага дома, у якім кожны адчуваў бы сябе ўтульна і бяспечна. Сцэны п'есы Рудкоўскага, як кубікі Lego, збіраюцца ў адзін вялікі будынак – у ім ёсць, кухня, спальня, паліклініка. Кожны герой спрабуе знайсці сваё бяспечнае месца ў гэтым доме, які вырастае нечакана ў метафару Зямлі: тут жывуць вельмі розныя людзі з самымі рознымі праблемамі, вырашаць якія трэба агульнымі намаганнямі. У дыялогах закранаюцца такія пытанні, як бацькоўскі дом (вялікая сям'я, увесь род), свой дом (уласная сям'я і працяг роду), дом як свет, у якім чалавек павінен адчуваць сябе гаспадаром і несці адказнасць за свае рашэнні і дзеянні.

## Bibliografia

- Гончарова-Грабовская С. Я., *Драматургические триптихи Н. Рудковского: проблематика и аспекты поэтики*, [в:] *Научные труды кафедры русской литературы БГУ*, вып. 8, Минск 2013.
- Рудковский Н., *Великое переселение уродов*, [online], <http://nrudkovski.jimdo.com>, [dostęp: 20.05.2016].

## SUMMARY

### Finding a home in Nikolai Rudkovsky's drama *Great Migration freaks*

This article is devoted to the issue of the home in the play «The Great Migration of Freaks» by Nikolai Rudkovsky, the Russian-speaking playwright from Belarus. The theme of the house is present in the text on different levels. The following scenes take place in the kitchen, bedroom, clinic, as well as in a train or on a ship. The characters wander through various countries, the dialogues between them touch on many problems of the modern world such as: home, family, faith, abortion, migration, etc.

**Keywords:** home, belorussian drama, russian language playwrights of Belarus



Анна Саковіч

Białystok

## ТОПАС ДОМУ Ў АПАВЯДАННЯХ САКРАТА ЯНОВІЧА

Беларускаму пісьменніку Сакрату Яновічу было наканавана нарадзіцца на польска-беларускім памежжы ў гарадку Крынкі, што знаходзіцца непадалёк ад Саколкі. Гэта канкрэтнае месца на падляшскай зямлі ўсё жыццё было вельмі дарагім сэрцу творцы. Тут знаходзіўся яго радзінны дом, тут прайшло яго дзяцінства, адсюль рушыў ён у вялікі свет. Урэшце, пацверджаннем выключнасці і, вялікай ролі ў яго жыцці Крынак з’яўляецца факт, што пісьменнік у росквіце веку вырашыў вярнуцца ў роднае гняздо.

Паэтычна-мастацкі ўзровень, індывідуальнасць пісьменніка з Крынак выявіліся ўжо ў першай кнізе С. Яновіча *Загоны* (Беласток, 1969). Як адзначае Ян Чыквін, лірычныя мініяцюры Сакрата Яновіча, сабраныя ім у гэтую кнігу, *вылучаліся мастацкай арыгінальнасцю стылю і светаўспрымання. А што найважней для аўтара і, вядома, усяго “белавежскага” асяроддзя – гэта была першая цэласная кніга мастацкай прозы*<sup>1</sup>. Важкасць кнігі *Загоны* пацвярджаецца і даследчыкамі з Беларусі. Так, Міхась Тычына ўпісвае яе ў агульную плынь беларускай літаратуры:

Паводле часу ўзнікнення, а гэта 60-ыя гады, яна з’яўляецца своеасаблівым мясцовым, беластоцкім адпаведнікам міні-прозы, што з лёгкай рукі Янкі Брыля ўзнікла якраз тады ў метраполіі. Паводле іншых, менш фармальных і больш сутнасных характа-

---

<sup>1</sup> Я. Чыквін, *Шлях на крузе (Штрыхі да творчай біяграфіі Сакрата Яновіча)*, [у:] Я. Чыквін, *Па прызванні і абавязку. Літаратурна-крытычныя артыкулы*, Беласток 2005, с. 205.

рыстык, “малая проза” С. Яновіча лёгка асацыіруецца з прозай “фальклорнага”, “нашаніўскага” перыяду (...)².

Матыў дому можа знайсці ў творчасці кожнага пісьменніка, сябра Беларускага літаратурнага аб’яднання ў Польшчы “Белавежа”. У творчасці “белавежцаў” вобраз дому можа быць месцам шчаслівым, перапоўненым любоўю, але можа быць і пазбаўленым гэтага пачуцця, сямейнай цеплыні. Тэма дому можа лакалізавацца ці то ў вобразе канкрэтнай хаты, людзей у ёй жывучых, а таксама можа вырастаць у тэму Малой Айчыны ў сэнсе культурна-духоўным. Тады айчынай выступае не канкрэтная дзяржава – Польшча ці Беларусь, а проста польска-беларускае сумежжа, часам завужанае да канкрэтнай гміны, мястэчка, вёскі.

Адной з вядучых тэм, і не толькі ў *Загонах*, але амаль ва ўсёй творчасці Яновіча, з’яўляецца праблема роднага дому, якая найчасцей пераходзіць у матыў роднага мястэчка і яго жыхароў. Прысвячэнне *Загонаў* пацвярджае важкасць і іерархію каштоўнасцей у жыцці пісьменніка: *Гораду маёй маладосці, цудоўным Крынкам – у вянок іх дастойнага чатырохсотгоддзя – гэта сваю першую кніжку прысвячаю*³.

Яновічаў свет – гэта канкрэтныя, рэальныя месцы, дзе чалавек жыве ў гармоніі з прыродай. У творчасці пісьменніка вобразы, звязаныя з топасам дому, выплываюць з уражанняў, увабраных у сябе яшчэ ў глыбіні дзяцінства. Ян Чыквін выдзяляе ў творчай біяграфіі Яновіча два моманты, якія паўплывалі на яго творчае фарміраванне. На думку даследчыка, амаль уся творчасць пісьменніка ствараецца на падмурку ягоных *дзіцяча-юначых здзіўленняў перад нявыкласцю матэрыяльнага свету і характвом самаіснай прыроды. Адначасова яна замешана на раішчыне асабістых драм і псіхічных мікракатаклізмаў, перажытых ім у раннія гады і выразна прысутных у ягоных творах*⁴.

² М. Тычына, *Страчаная Аркадыя*, “Крыніца” 1998, № 2, с. 30.

³ С. Яновіч, *Загоны*, Беласток 1969.

⁴ Я. Чыквін, *Шлях на крузе (Штрыхі да творчай біяграфіі Сакрата Яновіча)*, с. 209. А таксама глядзі: Я. Чыквін, *Сямейны партрэт крынкаўцаў з аўтарам на першым плане (Штрыхі да творчай біяграфіі Сакрата Яновіча)*, [у:] Я. Чыквін, *Далёкія і блізкія, Беларускія пісьменнікі замежжа*, Беласток 1997, с. 171.



Глыбока, пранікнёна гаворыць С. Яновіч аб важных крыніцах чалавечага ўціхамірання, суцяшэння, да якіх вяртаемся, калі вялікі свет нам надакучыць:

Рассохлы парог хаты бацькоў пакінуць, каб ад долі ўцячы – можаш. Туманны ўсход і пах ліпаў забыць, каб шумным асфальтам пакрочыць – можаш. Усмешку дзяцінства і радасць жыцця пагасіць, каб далёкія мары наблізіць – можаш. Слова – песню сваю ў пыл дарогі швырнуць, каб хутчэй стаўбы верставыя міналі – таксама можаш. А калі слязьмі боль пакоціцца, калыханку матчыну ўспомні<sup>5</sup>.

Сапраўды, выратаваннем, своеасаблівым лекаствам на збалеваю душу для чалавека ў цяжкай хвіліне можа быць успамін аб родным доме, дарагіх людзях у ім, аб шчаслівых дзіцячых гадах, пражытых у ім. І няважна, ці гэта палац, ці ўбогая вясковая хаціна. Ён выключны, самы дарагі таму, што гэта наш, бацькоўскі, родны дом. Ён з'яўляецца інтымнаю прастораю, дзе набіраем сіл, супакойваемся, уціхамірваемся ад праблем шумнага свету. У сваёй хаце кожны павінен адчуваць сябе бяспечна і ўтульна. *Праўда, мама, што гэта хата наша, бо я ў ёй жыву? Ад нашай хаты няма лепшай, бо я ў ёй жыву! Усе хаты халодныя, а наша цёплая, бо я ў ёй жыву*<sup>6</sup>.

У доме сімвалічнае значэнне мае акно, праз якое любім глядзець на свет. Хутка адкрыў яго магічна-прыцягальную сілу маленькі герой апавядання *Акно*: *Як толькі перастаў я поўзаць малечую па хаце і пачаў хадзіць, памятаю акно. Яно вабіла мяне святлом і таемнымі гукамі. Даставаўся я да яго з бядою, але неадступна. Ужо прадчуваў і нават разумеў, што свет не канчаецца ў сенях. І аднекуль заходзяць да нас людзі, цёткі з дарункамі цукеркаў*<sup>7</sup>.

За акном знаходзіцца іншы, прывабны свет, пакуль што незнаёмы малому дзіцяці. Пазнанне яго з'яўляецца адным з першых яго імкненняў. Яно ажыццяўляецца разам з надыходам вясны. У гэтую пару года гаспадары пачынаюць асабліва клапаціцца ў прыхатніх

<sup>5</sup> С. Яновіч. *Сыну*, [у:] С. Яновіч, *Загоны*, с. 15.

<sup>6</sup> С. Яновіч, *Хата*, [у:] *Белавежа. Літаратурны альманах*, № 1, Беласток 1965, с. 281.

<sup>7</sup> С. Яновіч, *Акно*, [у:] С. Яновіч, *Запісы веку*, Беласток 1999, с. 5.

агародах і палях, і таму ім зручней, каб дзеці былі ў бацькоў “на воку”: *Моцна здзіўлены, я не спадзяваўся, каб намаляваныя ў дзіцячай кніжцы тыя стварэнні напраўду жылі! Пасля дзівіўся што ні дзень усё чымсьці іншым, (...)*<sup>8</sup>. На двары акно таксама прываблівае хлопчыка, аднак цяпер тым, каб заглянуць праз яго ў другі бок. Яно *рагатліва* расчыненае, і вецер навеівае знутры хаты *попахі смажаных скварак з цыбуляю*...<sup>9</sup>

У *Poetyce przestrzeni* Gaston Bachelard<sup>10</sup> развівае матыў чалавека, які падзяляе свет на інтымную прастору (“унутраную”), якую называе таксама “прасторай шчасця” (ці „прасторай валодання”), і чужы непрыручаны „космас”. Самай важнай са „шкарлупін”, якая аберагае чалавека перад злом, сурокамі аказваецца дом. Дух антрапалагічнай і псіхалагічнай рэфлексіі французскага даследчыка назіраецца і ў творчасці Яновіча. Толькі з тым, што ў яго “інтымная, шчаслівая” прастора распаўсюджваецца і на падворак вакол дому.

Абэрагальную сілу ў славян заўсёды мелі дрэвы, асабліва бяроза. Яе садзілі каля хаты і могілак. Людзі па сённяшні дзень вераць у яе пазітыўную энергію, аздараўляльную моц. У мініяцюры *Бярозка ля акна* дрэва персаніфікуецца. Бярозка, пасаджаная каля акна, штораз заглядае ў яго, шукае ў гаспадароў дома *спагады і сяброўства*<sup>11</sup>. Яна – спадарожніца ў жыцці членаў дамашняй сябрыны – просіць увагі да сябе, асабліва ў дажджлівае надвор’е. *Бура скаліца і вые, і драпежна дзярэ зямлю. Ты бялееш са страху і, забыўшыся пра злосць нядаўнюю на гаспадара, ізноў ламочашся ў акно, звоніш на шыбах перапалоханым галлём. Дарма*<sup>12</sup>.

Чарговым сімвалам беларускага прыроднага краявіду з’яўляецца палявая кветка – валошка, або васілёк, *Кропля блакіту ў спелым жытнёвым узмежку*<sup>13</sup>. Воблік яе выкарыстоўваўся ў бела-

<sup>8</sup> Тамсама, с. 5.

<sup>9</sup> Тамсама, с. 6.

<sup>10</sup> G. Bachelard, *La poetique de l'espace*, Paris 1958, s. 57 – 58. Zob. G. Bachelard, *Wstęp do Poetyki przestrzeni*, przeł. W. Błońska, [w:] *Teoria badań literackich za granicą*, t. 2, Kraków 1976, s. 342-365.

<sup>11</sup> С. Яновіч, *Бярозка ля акна*, [у:] *Белавежа. Літаратурны альманах*, № 1, Беласток 1965, с. 278.

<sup>12</sup> Тамсама, с. 278.

<sup>13</sup> С. Яновіч, *Валошка*, [у:] С. Яновіч, *Сярэбраны яздок. Аповесць, апавяданні, замалёўкі, гумарэскі*, Мінск 1978, с. 70.

рускай культуры як упрыгожанне ручнікоў, што віселі дома ў куце з іконамі, а таксама святочнай вопраткі. Для Яновіча матыў роднага дому звязаны, між іншым, і з вобразам блакітнай валошкі, якую серп бязлігасна пакідае на няроўнае змаганне з асеннім ветрам і сцюдзёным ліўнем.

З мудра створанага Найвышэйшым кругазвароту прыроднага календара ў творчасці Яновіча часта паяўляецца восень. *Любіў і люблю я дождж глыбокай восенню, халодны ды працяглы*<sup>14</sup>. І гэтая пара года ўспрымаецца лірычным суб'ектам з перспектывы ўтульнага і цёплага дому. Ён у хаце прыслухоўваецца да гукаў, набягаючых з вуліцы, і нават прадметы адчуваюць на сабе асенні холад: *хтосьці спяшаецца, топчучы цяжкімі нагамі гнілое лісце; гадзіннік сіпла звоніць; фурманка поўная мокрадзі, прастуджання*<sup>15</sup>. Тады найлепш адчуваецца, як добра мець дом – ахову перад любымі непагодамі. *Як добра ляжаць у пасцелі, адчуваць цеплыню коўдры, сухой ды мяккай, засынаць моцным сном. Які магчымы толькі ў халодную ды дажджлівую пагоду*<sup>16</sup>.

Гэта вельмі істотна, каб чалавек меў у жыцці такія месцы і людзей, якія прыносяць палёжку слабым нервам, супакойваюць душу. Аб важкасці родных месц сведчыць таксама факт, што іх вобразы прыходзяць да героя і ў сне, калі ён разняволены, не можа “кантраляваць” свае думкі. У такі момант з’яўляюцца вобразы з дамашняга акружэння: (...) *роднае поле. І прыгумень зялёны, вясенні (...). Дзічка на ўзмежку мانیць пладамі, (...). Маліннік сапрэлы ў спёцы (...). Рэчка, што за лугам (...). гняздо буслінае*<sup>17</sup>. Праявы роднай прыроды, здаецца, такія звычайныя, а адначасова такія блізкія, дарагія. Пад уплывам вобразаў прыроды герой рытарычна пытаецца: *Няўжо можна сабе выбраць айчыну?*<sup>18</sup>

Пейзажнае мысленне ў мініяцюрах Яновіча арыентавана на сінтэз прадметна-дамашняга свету са светам духоўным, зямной

<sup>14</sup> С. Яновіч, *Глыбокай восенню*, [у:] С. Яновіч, *Сярэбраны яздок. Аповесць, апавяданні, замалёўкі, гумарэскі*, Мінск 1978, с. 74.

<sup>15</sup> Тамсама, с. 74.

<sup>16</sup> Тамсама, с. 74.

<sup>17</sup> С. Яновіч, *Сны*, [у:] С. Яновіч, *Сярэбраны яздок. Аповесць, апавяданні, замалёўкі, гумарэскі*, Мінск 1978, с. 67-68.

<sup>18</sup> Тамсама, с. 68.

прасторы – з унутранай прасторай чалавека. У народнай свядомасці прырода жыве і выяўляе сябе ва ўнісон з чалавекам. Пейзаж у Яновіча прысутнічае пераважна як адлюстраванне душы і настрою лірычнага героя, моцна звязанага з роднымі краявідамі з дамашняй прасторы.

Сапраўды, ці можна добраахвотна пакінуць такі скарб, адрачыся ад яго дзеля чужых каштоўнасцей? Нават птушкі ведаюць, што трэба вяртацца ў сваё гняздо. *На буслянку яны сваю вярнуліся з краінаў егіпецкіх. Шлях да дома роднага адишукалі, аднак, не забыліся. Як у напамін чалавеку: без айчыны можаеш толькі наесціся*<sup>19</sup>. З вялікай пашанай адносіцца Яновіч да белакрылай птушкі. Падабаецца яму гонар бусла, які не шкадуе сваіх сіл, каб штогод вярнуцца з выраю ў айчыну. Письменнік у мініяцюры ўспамінае легенду аб тым, што ніхто ніколі не бачыў мёртвага бусла, праўдападобна таму, што *ён памірае у палёце над сінім морам, ад разрыву сэрца з тугі...*<sup>20</sup> На Беларусі лічыцца, што чалавек, які крыўдзіць бусла, бярэ на сябе цяжкі грэх. Маральным абавязкам кожнага ёсць дапамога хвораму птаху.

Невыпадкова выдатны беларускі прэзаік Уладзімір Караткевіч замацаваў у літаратуры акрэсленне Беларусі, як “зямлі пад белымі крыламі”. Вясною штогод гаспадары з нецяярплівасцю выглядаюць ў перадвёлікодным паднябессі белакрылых птахаў. Кожны сабе тлумачыць, што абазначае прылёт буслаў: *Будзе ў цябе брацік, – пажартавала з мяне маці. – Поле ўродзіць – сказаў бацька, не апускаючы галавы*<sup>21</sup>.

У творчасці Яновіча і дамашняя жывёла, як певень (*Гарлач*), конь (*Роднае*), а таксама прыхатняя агародніна (*Загоны*) з’яўляюцца неад’емнай часткай дамашняга краявіду. Гэтыя паасобныя дэталі гаспадарскага акружэння ствараюць цэласны вобраз дому, і, што самае важнае, яго атмасферу, і нават сэнсорныя адчуванні, як пахі дзяцінства. Асабліва відавочна гэта *на загонах*, дзе ўсё як у жыцці, – *усяго па крысе*<sup>22</sup>, тут уся палітра чалавечых эмоцыяў, якія пры-

<sup>19</sup> С. Яновіч, *Адлёт буслоў*, [у:] С. Яновіч, *Запісы веку*, Беласток 1999, с. 27.

<sup>20</sup> Тамсама, с. 27.

<sup>21</sup> Тамсама, с. 27.

<sup>22</sup> С. Яновіч, *Загоны*, [у:] С. Яновіч, *Сярэбраны яздок. Аповесць, апавяданні, замалёўкі, гумарэскі*, Мінск 1978, с. 64.

дзецца неаднойчы спазнаць: слёзы, смех, сорам, задаволенасць, бесклапотнасць, знямога; часнок хоча быць элегантам, сланечнік – рагатуном, макаўкі – модніцамі, гарбуз праяўляецца найперш як гультай, бурак – сарамлівы, бручка – грубаскурая, кроп – бесклапотны, капуста – паводзіць сябе па-матчынаму, а гуркі – як шайка дзяцей. Агародніна анімізуецца і індывідуалізуецца Яновічам.

З вобразамі прыроды, сапраўды, непадзельна звязаны раннія гады пісьменніка з Крынак. Гэта быў час, калі ў яго зарадзілася любоў да прыгажосці, і да роднага куточка. Гэтыя фактары будуць сталым падмуркам і крыніцай творчай натхнёнасці Яновіча. Пацвярджае гэтую канцэпцыю Я. Чыквін: *Ключ да мастацкага свету Сакрата Яновіча ляжыць у ягонай біяграфіі, прычым не ў біяграфіі пазнейшага перыяду (...)* <sup>23</sup>.

У апавяданнях С. Яновіча нідзе няма дакладнага апісання знешняга выгляду бацькоўскага, роднага дому, як ён выглядаў звонку. Толькі ведаем, што гэта дом з паддашкам<sup>24</sup>, у канцы вуліцы Сакольскай<sup>25</sup>. Затое больш ведаем пра яго ўнутранае абсталяванне. У апавяданні *Занатоўкі для памяці* апісваецца, што родавая сядзіба мае дзедавую печ ды гліняны ток каля яе<sup>26</sup>, а таксама выкаўзаныя лавы пад вэнэцкімі вокнамі, з філянговымі дзвярыма, ды сходамі з парэнчаю на паддашак<sup>27</sup>.

У апавяданнях *Занатоўкі для памяці* і *Бацькаў дом* С. Яновіч шмат месца адвёў гісторыі пра клопаты бацькі, звязаныя з узвядзеннем дома, які будаваўся “майстраватай бесталаччу”<sup>28</sup>. Цікава, што канцэпцыю роднага дома бацька прынёс з нямецкай няволі. Ён хацеў, каб дамашняе гняздо было саліднае і функцыянальнае, падобнае да таго, што будавалася на Захадзе. Бацьку мроілася

<sup>23</sup> Я. Чыквін, *Сямейны партрэт крынкаўцаў з аўтарам на першым плане (Штрыхі да творчай біяграфіі Сакрата Яновіча)*, [у:] Я. Чыквін, *Далёкія і блізкія, Беларускія пісьменнікі замежжа*, Беласток 1997, с. 171.

<sup>24</sup> С. Яновіч, *Занатоўкі для памяці*, [у:] С. Яновіч, *Доўгая смерць Крынак*, Беласток – Бельск 1993, с. 62.

<sup>25</sup> С. Яновіч, *Цывілізаванне Сакольскай*, “Крыніца” 1988, № 2, с. 29.

<sup>26</sup> С. Яновіч, *Занатоўкі для памяці*, с. 62.

<sup>27</sup> Тамсама, с. 63. На іх бацька наглядзеўся, будучы ў Саксоніі.

<sup>28</sup> С. Яновіч, *Бацькаў дом*, [у:] С. Яновіч, *Доўгая смерць Крынак*, Беласток – Бельск 1993, с. 52.

*зажыць не па-тутэйшаму, прасторна і ў паўгарадской выгодзе. Такой будовы людзі нам не даравалі. Бацька так нічога й не закончыў у ёй*<sup>29</sup>. Не менш турботаў было з рамонтам гэтага ж дома, які вырашыў выканаць ужо сын – галоўны герой, з якім атаясамліваецца сам Сакрат Яновіч.

Тут усплывае яшчэ іншая праблема. Большасць беларускіх дамоў знаходзілася на шляху многіх войнаў. Яновіч слушна і пранізліва піша аб гэтай горкай рэчаіснасці:

Адвечнае гэта ў нас: віць аднова гняздо. Нязьменная прычына нашай незайздроснай іншым заможнасці (дзед ставіў хату сабе, і бацька, а цяпер – сын, праўда, мураваны дом, а пасля – унук?). Няма нам калі жыць ды багацець. Жытло ня можа быць лепшае за лёс, таму шчасцю нашаму ў людзях, да якіх мы натужваемся параўнацца, усё тая-ж грош-цана<sup>30</sup>.

Пятро Васючэнка пра значнасць і прычыны адлюстравання матыву дому ў творчасці шматлікіх беларускіх пісьменнікаў піша:

Спрацавала гістарычная звычка беларусаў губляць і знаходзіць Радзіму. Вобраз краіны супаў з архетыпам Дому, без якога не мыслілася аніякая творчасць, бо нацыянальная літаратура спрадвек тварылася ў “дамах” – келлях, замках, палацах, сядзібах, хатах. Беларускай мадэлі свету ўласцівая цэнтраімклівасць. Творчая энергія канцэнтравалася вакол вобразу Дома або Горада (Вільні, Полацка) ці мястэчка, вёскі, фальварка<sup>31</sup>.

Канцэпцыя беларускага даследчыка адпавядае і складанаму характару гісторыі Падляшскай зямлі.

Родны дом для Яновіча, бясспрэчна, атаясамліваецца з Крынкамі. Амаль усе падзеі ў творчасці пісьменніка адбываюцца ў яго мястэчку, а калі па-за ім, то тады Яновіч гаворыць – мой родны

<sup>29</sup> Тамсама, с. 52.

<sup>30</sup> С. Яновіч, *Занатоўкі для памяці*, с. 63.

<sup>31</sup> П. Васючэнка, *Абрысы мастацкага свету Сакрата Яновіча (ХРАНАТОП. ІРОНІЯ. СІМВАЛ)*, [у:] *Шлях на прамой часу. Да гісторыі беларускай літаратуры Польшчы 1958–2008 гг.*, Беласток 2007, с. 259.

дом Крынкі. Вярнуцца ў Крынкі – значыць дадому, таму можна сцвердзіць, што гэтае мястэчка і родны дом – тоесныя паняцці для Яновіча. Лявон Тарасэвіч, беларускі жывапісец з Падляшша, прызнаны ў свеце мастак, а найперш блізкі сябар пісьменніка, падкрэслівае значэнне Крынак у фарміраванні асабовасці Яновіча: *To był ten świat w Krynkach, z całym jego kosmosem małego miasteczka. Gdy się w nim mieszka, wtedy się go nie docenia*<sup>32</sup>. І ў іншым месцы падобная думка: *Wracając do historii Sokrata, myślę, że to Białystok go ukształtował, utwierdził w białoruskości. (...) W Białymstoku Krynki, to, co z nimi związane, zaczęły nabierać dla niego wartości*<sup>33</sup>. Усведамленне Яновічам таго, што Крынкі з’яўляюцца яго “малой айчынай”<sup>34</sup>, прыйшло ў час, калі ён мусіў на нейкі час выехаць на вучобу: *Znalazłszy się jako uczeń technikum w Białymstoku, chorobliwie zatęskniłem za Krynkami, przypląciwszy to początkami gruźlicy. Odkryłem, nieprzeczuwany wcześniej, paradoks małej ojczyzny: tkwiąc w niej, nie lubi się jej... Przydaje się więc oddalenie*<sup>35</sup>.

Каштоўнасць роднага недаацэньваем, калі яно побач з намі. Трэба ад яго аддаліцца на нейкі час, каб зразумець ісціну, што найбольш вартаснае найлепш бачыцца здалёк. Ужо Міхаіл Бахцін сцвярджаў, што спазнаць уласную культуру найлепш можам праз прызмат іншай культуры. У падобным плане выказваецца прафесар Э. Феліксяк пра каштоўнасць і значэнне кожнай нацыянальнай культуры: *A przecież warto nawiasem zauważyć,*

<sup>32</sup> *Głęboka analiza współrzędnych. Rozmowa z Leonem Tarasewiczem, przeprowadzona 24 maja 2014 r. w Krynkach (Villa Sokrates, dom Sokrata Janowicza). Rozmawiały: Danuta Zawadzka, Grażyna Charytoniuk-Michiej i Katarzyna Sawicka-Mierzyńska; z udziałem Pawła Grzesia, [w:] Sokrat Janowicz. Pisarz trans graniczny. Studia wspomnienia. pod red. nauk. G. Charytoniuk-Michiej, K. Sawickiej-Mierzyńskiej, D. Zawadzkiej, Białystok 2014, s. 389.*

<sup>33</sup> Тамсама, s. 389.

<sup>34</sup> Яновіч сам дакладана акрэслівае, што для яго абазначала паняцце “малой айчыны”: *Ojczyznę stanowiły: dom, matka, ojciec, brat, ciotki, wujkowie, obojście, pies podwórzowy, kury, owce, krowa, łany zbóż, łąka, cerkiew, wesela, chrzciny, pogrzeby, koledzy (potem koleżanki), (...). I tysiąc innych przedmiotów oraz sytuacji, nigdy zaś posterunek policji czy szkoła albo urząd jakowyś, które eksponowały tę drugą, narzuconą, przychodzącą wraz z oddziałem zbrojnych. S. Janowicz, *Terra incognita: Białoruś*, Białystok 1993, s. 64.*

<sup>35</sup> S. Janowicz, *Terra incognita: Białoruś*, Białystok 1993, s. 65.

*że każda kultura buduje swoje własne duchowe centrum, oczywiście w odniesieniu do uwarunkowań i relacji z innymi*<sup>36</sup>.

Крынкi займаюць самую высокую пазіцыю ў каштоўнаснай іерархіі Яновіча, а вялікія, слынныя сваёй гісторыяй гарады ста-яць непараўнальна ніжэй. *Kiedy znajdują się w dalekich stronach, widzę Krynkі...*<sup>37</sup> Такая “адвернутая” ацэнка сведчыць аб глыбокай эмацыянальна-псіхалагічнай сувязі Яновіча з родным гарадком. Асабліва гэта адчуваецца ў аповяданні *Na Wrocławskim dworcu* са зборніка *Малыя дні*, у якім аповядальнік эмацыянальна перажывае выезд з родных Крынак. Вымушанае падарожжа ў далёкі вялікі горад Вроцлаў перадаецца аўтарам, як бы ад’езд з самага камфортнага цэнтра свайго свету. У чытача ўзнікае ўражанне, што герой, выязджаючы з Крынак, едзе некуды на перыферыю.

Мястэчка, а затым і родны дом, відавочна набываюць антрапацэнтрычнае месца ў светабачанні С. Яновіча. Дом пісьменніка знаходзіцца ў цэнтры Крынак, якія з’яўляюцца жыццядайнай і творчай крыніцай для пісьменніка. Гэта зразумела, бо тут – яго родны дом, бо тут мінула яго шчаслівае дзяцінства, застрахаванае маміным “крылом”. Роднае становіцца меркай свету.

Сіла прыцяжэння Крынак настолькі моцная, што мястэчка робіцца для пісьменніка цэнтральнай кропкай у пункцірах уласнага жыццёвага шляху. Слушна сцвярджае В. Смашч<sup>38</sup>, што ў зборніку *Zapomnieliska* (Wrocław, 1978) Сакрат Яновіч адбывае *zwielokrotnione „powroty do Krynek”*, хаця *„wstydzi się zarumieniony dojrzałości”*<sup>39</sup>. Яновічывае антрапацэнтрычнае бачанне свету праз прызму Крынак падкрэслівае Вальдэмар Смашч ва ўступным слове да зборніка С. Яновіча *Trzecia pora: Każdy z nas – by przywołać słowa Kazimierza Wyki – posiada swój „ośrodek trwałości, centrum, poprzez które patrzy na świat*. Яновіч, славуты сын крынкаўскай зямлі, ства-

<sup>36</sup> E. Feliksiak, *Historia literatury u źródeł komparatystyki*, [w:] E. Feliksiak, *Antropologia literatury. Interpretacje i studia*, Kraków 2014, s. 54-55.

<sup>37</sup> S. Janowicz, *Na Wrocławskim dworcu*, [w:] S. Janowicz, *Małe dni*, Warszawa 1981, s. 125.

<sup>38</sup> Waldemar Smaszcz, polski historyk literatury, krytyk, eseista, tłumacz, stwierdza, że zbiór *Zapomnieliska* jest największym osiągnięciem artystycznym Janowicza, bo stanowi konsekwentną kompozycję, zamkniętą całość.

<sup>39</sup> W. Smaszcz, *Scalenie pamięci*, [w:] S. Janowicz, *Trzecia pora*, Białystok 1983, s. 18.



рыў назаўсёды ў літаратуры вобраз роднага мястэчка, свой цэнтр свету. Малое мястэчка на ўсходнім польска-беларускім памежжы не было вядомае ў Польшчы, пакуль не раславіў яго пісьменнік.

Паводле сацыёлагаў і псіхааналітыкаў, дом з’яўляецца не толькі прытулкам, прыстанішчам, але таксама сімвалам чалавека. Дом канкрэтнай асобы асацыюецца з характарам, культурай і паводзінамі яго жыхароў. Гаворыцца “свая хатка – як родная матка”, “у сваім доме сцены дапамагаюць”. Сапраўды, для Яновіча рэальны дом – гэта таксама яго насельнікі, а найперш маці. Яе вобраз неразлучна звязаны з домам.

Несумненна, гэта маці з’яўляецца самым цёплым і сардэчным воблікам у галерэі жаночых вобразаў ва ўсёй творчасці С. Яновіча. Маці ў пісьменніка з Крынак – гэта заступніца і абаронца хатнясямейнага вогнішча. Яна, сялянка з Барсуковіны, неадукаваная, аднак сыну змагла стаць настаўніцай жыцця. Выхоўваючы сына, маці вучыла яго пашане да цяжкай працы, да беларускай традыцыі. Яе навука, яе словы служаць сыну пунктам суаднясення з поглядамі іншых людзей і наогул з філасофіяй свету. Безумоўна, маці аказала вялікі ўплыў на светапогляд сына. Герой малой прозы, свядома ці не, аказваецца пад уздзеяннем яе думак, ідэй, поглядаў.

Цалкам зразумела, што безумоўная мацярынская любоў і бацькоўскі маральна-этычны кодэкс, спазнаны Яновічам у дзяцінстве, разам з вобразамі вясковай навакольнай прыроды былі настолькі істотнымі, фундаментальнымі, што пісьменнік неаднойчы будзе вяртацца у сваіх творах да гэтага ранняга этапу сваёй творчасці: *Я іду сваім полем. Дзяцінства маё маячыць на небакрай; (...). Уваходжу ў дом. На сценах яго іканастас успамінаў маіх, з матчынай усмешкай далёка*<sup>40</sup>.

У мініяцюры *Гутарка з маці* жанчына паказана як настаўніца жыцця, ментар. Апавядальнік прыязджае ў родны дом, каб мець магчымасць пабыць разам з маці, нацешыцца яе прысутнасцю. Жыхар вялікага горада Беластока, адукаваны сын, балюча адчувае сваю самотнасць, ён згублены ў чужым свеце. Яму так не хапае блізкасці маці, яе парад, што нават пасля доўгай размовы ноччу ён адчувае ненасычанасць. Герой, выязджаючы ад маці, шчыра

<sup>40</sup> С. Яновіч, *Роднае*, [у:] С. Яновіч, *Сярэбраны яздок. Апавесць, апавяданні, замалёўкі, гумарэскі*, Мінск 1978, с. 64.

прызнаецца, што, *відаць, няшмат я тады разумеў з жыцця*<sup>41</sup>. На гэты час размова з маці памагла вырашыць набалелыя праблемы. Відавочна, сыну патрэбна адчуванне сілы маці, дзякуючы якой ён зможа далей ісці сваёй уласнай дарогай.

Могілкі – месца вечнага спачыну чалавека, месца ў доме Бога Айца. У міняцюры *Фэст* пісьменнік піша: *Матчын энк і плач дзіцяці тоіцца ў пацямнелай высце зеляніны, заціснутай каменным абручом пад дзевятой хваляй убогіх пагоркаў. Маці забрала з сабою горыч жыцця; (...)*<sup>42</sup>. На жаль, традыцыйны абрад асвячэння могілак перамяняецца ў фэст, падчас якога занікае павага да месца спачыну бацькоў. *Топчуцца і поўзаюць на іх сваякі ў экстазе – госці фэставай традыцыі. Жальба разменена на дробныя манеты, (...)*<sup>43</sup>. Вобраз святога месца паддаецца прафанацыі, набывае трагічныя рысы. У гэтым творы выпуклены іранічна-філасофскія адносіны аўтара да свайго асяроддзя. Яновіч імкнецца разважаць над самым істотным у жыцці.

Вобраз маці ў Яновіча мае свае карані ў славянскай культуры, дзе дом услаўляецца, калі ёсць у ім яна, жывая або ўжо яе дух, які надалей адчуваецца там, які апекуецца домам і яго сямейнікамі. Няма дому, калі ў месцы няма хаця б нават духу маці. У славян жанчына – гэта цэнтр дому, а родная хата – клімат, атмасфера, сямейнае вогнішча, а не сцены. У доме павінен адчувацца сямейны дух, які пільнуе жанчына, маці. Гэта характэрна для ўсходніх хрысціян, і ідзе ад глыбіні вякоў. Маці атаясамліваецца са словамі: апекунка, апекунства, абароненасць, любоў, адчуванне бяспекі. Праз такое разуменне маці паралельна ідзе пашана да сцен, кутка, Крынак. *Без годнасці жанчыны няма годнасці свету, бо яна яго маці!*<sup>44</sup>.

<sup>41</sup> С. Яновіч, *Гутарка з маці*, [у:] С. Яновіч, *Доўгая смерць Крынак*, Беласток – Бельск 1993, с. 19. Тлумачэнне: „pewnie jeszcze nie wszystko w życiu rozumiałem” [w:] S. Janowicz, *Rozmowa z matką*, [w:] S. Janowicz, *Małe dni*, Warszawa 1981, s. 135.

<sup>42</sup> С. Яновіч, *Фэст*, [у:] С. Яновіч, *Сярэбраны яздок. Аповесць, апавяданні, замалёўкі, гумарэскі*, Мінск 1978, с. 65.

<sup>43</sup> Тамсама, с. 65.

<sup>44</sup> С. Яновіч, *Сумненне*, [у:] С. Яновіч, *Сярэбраны яздок. Аповесць, апавяданні, замалёўкі, гумарэскі*, Мінск 1978, с. 78. А таксама С. Яновіч, *Загоны*, Беласток 1969. с. 30.

Аляксандра Яновіч, маці пісьменніка, цэлае жыццё імкнулася засцерагчы сына ад няшчасцяў. У міняцюрах пісьменнік зафіксаваў вобраз маці, якая павучае сваіх дзяцей, раіць, папярэджвае, просіць:

Асцерагайся-беражыся, даражэнькі, электрычнага току! (...) Глядзі, Віцечка, не падлезь пад самаход! (...) Калі ўсё атрымаеш, Віцечка, дык добранька прыхавай у чамаданіку і замкні яго ключыкам, бо ўкрадуць у цябе якія заморанікі. (...) Не біся ні з кім, сыночак, бо толькі пакалечаць цябе аднаго і захварэш. Шануй сябе, апранайся цёпла<sup>45</sup>.

Маці нават інтуітыўна прадчувае, што нешта кепскае адбываецца ў жыцці сына. Ёй сніцца, што сын стукае ў дзверы, просіць: “Адчыні, мамачка!” Але я не магу падняць руку, адсунуць засоўку... Праснулася ўзмакрэлая. (...) Ахапіла мяне нядобрае прадчуванне<sup>46</sup>.

З вобразам маці, якая добрасардэчна перасцерагае сына перад рознымі пасткамі, звязаны біблейскі вобраз блуднага сына, якому бацькі здольны шмат прабачыць. Я. Чыквін заўважае, што:

Праблема блудных сыноў, што адыходзяць са сваёй хаты, пакідаюць бацькоў, айчыну, ідуць множыць славу і дабрабыт іншых народаў, моцна вяжа Сакрата Яновіча з той традыцыяй, якую запачаткаваў у беларускай літаратуры В. Дунін-Марцінкевіч. (...) У творчасці Яновіча праблема “марнатаўнага” сына прадстаўлена ў момант адыходу сына з дому, калі за ім наўздагон чуецца яшчэ бацькоўскі праклён альбо тужлівая матчына перасцярога. Праўда, пісьменнік ідзе за “блуднікамі” іх следам і далей, каб выявіць іх жыццёва-этычную памылку, іх спаўзанне ў перыферыянасць, у вырачэнства, сервілізм, гістарычнае бяспамяцтва, калі ў іх руках і на душы застаецца адзіны ўжо і апошні козыр: драпежнасць, хамства<sup>47</sup>.

<sup>45</sup> С. Яновіч, *Паехаў сыночак вучыцца*, [у:] С. Яновіч, *Сярэбраны яздок. Аповесць, апавяданні, замалёўкі, гумарэскі*, Мінск 1978, с. 108-109.

<sup>46</sup> Тамсама, с. 107.

<sup>47</sup> Я. Чыквін, *Шлях на крузе (Штрыхі да творчай біяграфіі Сакрата Яновіча)*, с. 210.

Такім жа блудным сынам адчуваў сябе і сам Яновіч. Ён, будучы ўжо спелым пісьменнікам, бачыць і разумее свае раннія, сыноўскія памылкі. Дзеці, якія толькі што вырваліся з радавога гнязда ў вялікі свет, захлынуліся магчымасцямі, якія стварае горад. У іх не хапае часу, каб наведаць бацькоў, якія засталіся ў вёсцы. Ім неапраўдана рэдка здараецца прыезджаць дадому. А калі ж ужо прыедуць, то, не ведаюць, як сябе паводзіць, саромеюцца. Наратар у мініяцюры *Прыехаў* нават нібы заахвочвае маці, каб першая выказала сваю радасць прыездам сына:

Глянь, маці, на сына. Ён сумны стаіць, бамбіза, і не ведае куды падзець рукі. Падымі, маці, вочы. Ён здалёку прыехаў наведаць гаспадарку. Запытай, маці, як жывецца яму. Ён пакінуў цябе адну на загоне запушчаным. Прытуліся, маці, да шчакі! Ён не асмеліцца пацалаваць руку тваю. Прыгалуб, мамачка, кучму яго раскудлачаную<sup>48</sup>.

Затое ў мініяцюры *Салдату* бачым адваротную сітуацыю. Яновіч робіць закіды сыну, што доўга не быў у бацькоўскім доме. Дакарае яго, каб не хадзіў нікуды, а гэты час прысвяціў спрацаваным бацькам: *Каб уцехі гэтай хапіла старым на год цэлы*<sup>49</sup>.

Яновіч шчыра прызнаецца, што ў яго выпадку сітуацыя адрачэння ад роднага была вынікам унутранага бунту супраць жорсткага лёсу селяніна, супраць блізкіх:

У свае прыезды на вакацыі прыбілася да мяне (і не да аднаго мяне) нейкае парабкоўскае крыўдаваньне на матку-бацьку. Злосьць на гаспадарку й зямлю, на цэлае гэтае запацелае ад натружанасці йснаваньне; ад натужлівай працы гналіся маладому скулы<sup>50</sup>.

Такім чынам, родная старонка выклікае амбівалентныя пачуцці, не толькі радасныя, дзіцячыя ўспаміны, але ж і страх, і нежаданне перад цяжкай працай і сярмяжнасцю жыцця:

<sup>48</sup> С. Яновіч, *Прыехаў*, [у:] *Белавежа. Літаратурны альманах*, № 1, Беласток 1965, с. 276; а таксама [у:] С. Яновіч, *Загоны*, Беласток 1969, с. 10

<sup>49</sup> С. Яновіч, *Салдату*, [у:] *Белавежа. Літаратурны альманах*, № 1, Беласток 1965, с. 276; а таксама [у:] С. Яновіч, *Загоны*, Беласток 1969, с. 11.

<sup>50</sup> С. Яновіч, *Занатоўкі для памяці*, [у:] С. Яновіч, *Доўгая смерць Крынак*, Беласток – Бельск 1993, с. 59.

W białostockie noce śniła się ojcowizna za smugą lasów supraskich i, jednocześnie, obawiano się jej za dnia: odstręczała przednówkiem, młócką na dwa cepy, wykopami w jesiennych bruzdach zaciągniętych mgłą ról, przeklętą zwózką snopów po żniwach, kiedy to na wybojach Hliniszcza wywracały się wysoko ładowane fury na drewnianych kołach z obręczami; od szarpaniny sierpem dostawało się wrzodów na muskułach; podczas pasania stadka krów, tuż po wschodzie słońca, oczy kleiły się w marszu i można było usnąć chociażby w kałuży (...) <sup>51</sup>

Аднак адначасова, паралельна з вобразам беларускага тутэйшага “марнатраўнага” сына ёсць у лірычных мініяцюрах аўтара *Загонаў* вобраз сына, які застаецца ў хаце, пры бацьках, улюбёнага ў сваё, нават дэманстратыўна падкрэсліваючага сваю прыналежнасць да нацыянальных каранёў. Як заўважае Ян Чыквін, тым героем найчасцей з’яўляецца апаэтызаваны *porte-parole* самога аўтара <sup>52</sup>.

Знакамітым прыкладам такога тыпу героя з’яўляецца вобраз пастуха Супруна з аднайменнага апавядання. Ён не наракае на свой лёс. *Яму і не сніцца горад. Ведае, што ёсць гарады, гэтаксама як ведае, што ёсць даліны і горы, Карпаты* <sup>53</sup>. На думку аўтара, ён такі шчаслівы, як ніводзін з нас, бо амаль штодзённа бачыў заход сонца за парогам роднай вёскі, расу пры ўзыходзе сонца. Для яго роднае ўяўляе каштоўнасць, якую нельга памяняць на чужое багацце. Супрун – добры сын сваіх бацькоў. Ён жыве згодна з прыродным календаром і з традыцыямі сваіх папярэднікаў.

Памяць стварае нашую тоеснасць, тое, кім з’яўляемся. Памяць аб родным доме – гэта гісторыя, якую кожны можа перадаць сваім нашчадкам. Настальгія па жыцці продкаў і іх нескладаным маральна-этычным кодэксе ўласціва творчасці Яновіча. Письменніку падабаецца, што некалі ніхто на афішаваўся са сваімі бедамі, не скардзіўся на лёс:

Дзед, калі не меў грошай, хадзіў на кірмаш купляць каня!.. Бабуля ж, калі даставала ад дзёда лейцамі, не бегла да суседак. Яна

<sup>51</sup> S. Janowicz, *Terra incognita: Białoruś*, s. 65.

<sup>52</sup> Я. Чыквін, *Шлях на крузе (Штрыхі да творчай біяграфіі Сакрата Яновіча)*, с. 210.

<sup>53</sup> С. Яновіч, *Супрун*, [у:] С. Яновіч, *Загоны*, Белаток 1969, с. 69.

апранала на сябе лепшае адзенне, і нікому не прыходзіла ў галаву здагадка, што ёй цяжка, баліць... вызлаваўшыся, яны дабрэлі адно да другога. Вучыся ад іх...<sup>54</sup>

Крынкі – месца, дзе жыццё вучыць спакою і пакорнасці. Гэта месца, дзе *Трыццаць гадоў таму назад, на сорак пятым кіламетры ад Беластока, паўночна-ўсходнім*<sup>55</sup>, дамашняе акно пахла *варанай бульбай, і свежым малаком, і цыбуляй са скваркамі*<sup>56</sup>.

Варта пагадзіцца і з выказваннем Зыгмунта Баумана, які заўважыў, што ў людзей, якія хочуць у хуткім часе дастасавацца да хутка зменлівай штодзённасці, наступае адчужэнне, аддаленне ад сваіх уласных месц. У такой сітуацыі чалавек пераўвасабляецца ў турыста, бадзягу, для якога моцная тоеснасць аказваецца цяжарам „*kulą u nogi niż para skrzydeł*”<sup>57</sup>. На яго думку, жыхары “агульна-сусветнай вёскі” („*globalnej wioski*”) губляюць арыенцір у свеце, а затым узнікае ў іх пачуццё выкаранення і знішчэння роднай культуры<sup>58</sup>.

У апавяданні *Доўгая сьмерць Крынак*, змешчаным у аднайменным зборніку, Яновіч адыходзіць ад паказу рэальнага вобраза дому. Тут Крынкі метафарычна ўвасабляюць роднае гняздо. Пісьменнік сумуе, бачачы, што мястэчка паступова абязлюдзтваецца, а апусцелымі дамамі авалодвае прырода. Пушча адбірае тое, што раней у яе было ўзята чалавекам. Прыйдзе час, што цалкам *урослыя ў зямлю будынкi й размытыя вуліцы тут будуць укритыя*

<sup>54</sup> С. Яновіч, *Падлікі*, [у:] С. Яновіч, *Сярэбраны яздок. Аповесць, апавяданні, замалёўкі, гумарэскі*, Мінск 1978, с. 163.

<sup>55</sup> С. Яновіч, *У глыбі дзяцінства*, [у:] С. Яновіч, *Сярэбраны яздок. Аповесць, апавяданні, замалёўкі, гумарэскі*, Мінск 1978, с. 74.

<sup>56</sup> Тамсама, с. 16.

<sup>57</sup> Z. Bauman, *O turystach i włóczęgach czyli bohaterach i ofiarach ponowoczesności*, [w:] *Pamięć, miejsce, obecność. Współczesne refleksje nad kulturą i ich implikacje pedagogiczne*, red. J. P. Hudzik, J. Mizińska, Lublin 1997, s. 130.

<sup>58</sup> K. Kossakowska-Jarosz, *Ziemia utracona znakiem istnienia. Dramatyzm zapisu świata łemkowskiego w świetle kasety “Посеред Зеленых Доріг”/ „Pośród zielonych dróg”*, [w:] *Ziemia w literaturach i myśli filozoficznej Słowian*, pod red. W. Laszczak i D. Ambroziak, Opole 2008, s. 151.

связаўткімі бярэзьнічкамі, грыбнымі пералесачкамі<sup>59</sup>. Сітуацыя культурна-быццйнага жыцця Крынак, а затым атмасфера сярод местачкоўцаў, напамінае восень. Даўні свет мястэчка вымірае. *Бо жыццё выглядае як доўгае, абсурдна расцягнутае ў часе паміранне, і ў тым ягоная жахлівасць*<sup>60</sup>, – піша П. Васючэнка.

І ў іншым месцы даследчык, характарызуючы канфліктную вось твораў С. Яновіча, сцвярджае:

Сімвал смерці, зацягненай, як хранічная хвароба, або жыцця, скіраванага да непазбежнай смерці – без сумліву, цэнтральны артэфакт Яновіча, пра што сведчыць і назва яго зборніка *Доўгая смерць Крынак*. Маргінальнасць нацыянальнага жыцця, заняпад вёскі, мізантропія – гэтыя прыкметы складаюць негатыўны план таго тыпу экзистэнцыі, што ўласцівы Крынкам, яго насельнікам і іншым персанажам Яновіча<sup>58</sup>.

Дом для чалавека – гэта святасць, гэта і цэнтр свету і гняздо, у якое вяртаюцца яго жыхары з самых доўгіх і далёкіх падарожжаў. Дом аб'ядноўвае сямейнікаў, фарміруе іх светапогляд, вызначае чалавечыя каштоўнасці, навучае, як глядзець на свет і іншых людзей. Падводзячы вынікі, можна сцвердзіць, што Яновіч піша аб архетыпе дому па-рознаму. У зборніку *Загоны* пераважаюць узнёсла-паэтычны тон, метафарычныя вобразы. Характар стылю Яновіча мяняецца ў зборніку *Доўгая смерць Крынак* – побач з лірычнымі вобразамі часцей прысутнічае прыземлены вобраз дому.

З поўным правам можна канстатаваць, што амаль уся творчасць Яновіча з'яўляецца апалогіяй сям'і і дому, а затым яго “Малой Айчыны”. Письменнік адчувае місію трывалага замацавання гэтых вобразаў. Насельнікі яновічавага дома – аўтахтоны Падляшскай зямлі, якім удалося выжыць насуперак усім неспрыяльным абставінам. Геаграфічнае становішча паўночна-ўсходняй часткі

<sup>59</sup> С. Яновіч, *Доўга сьмерць Крынак*, [у:] С. Яновіч, *Доўгая смерць Крынак*, Беласток – Бельск 1993, с. 55.

<sup>60</sup> П. Васючэнка, *Іронія змагаецца са страхам*, “Крыніца” 1988, № 2, с. 38.

<sup>61</sup> П. Васючэнка, *Абрысы мастацкага свету Сакрата Яновіча (ХРАНАТОП. ІРОНІЯ. СІМВАЛ)*, с. 260.

цяперашняй Польшчы ніколі не дазваляла жыхарам спазнаць трывалага спакою. Лёс аўтахтона – вызначаны месцам нараджэння, убірае ў сабе маральную павіннасць вернасці сваім продкам.

Дом пісьменніка з Крынак трымаецца на трох кітах: дом рэальны, сімвалічны і ідэйны, у нацыянальным духу “метафорыкі малітвы да беларускага слова”. Ядром ў доме Яновіча з’яўляецца беларускасць, славянскасць, што наогул уласціва і іншым “белавежцам”.

## Bibliografia

- Bachelard G., *La poetique de l'espace*, Paris 1958, s. 57-58. Zob. G. Bachelard, *Wstęp do Poetyki przestrzeni*, przeł. W. Błońska, (w:) *Teoria badań literackich za granicą*, t. 2, Kraków 1976, s. 342-365.
- Bauman Z., *O turystach i włóczęgach czyli bohaterach i ofiarach ponowoczesności*, [w:] *Pamięć, miejsce, obecność. Współczesne refleksje nad kulturą i ich implikacje pedagogiczne*, red. J. P. Hudzik, J. Mizińska, Lublin 1997, s. 130.
- Feliksiak E., *Historia literatury u źródeł komparatystyki*, [w:] E. Feliksiak, *Antropologia literatury. Interpretacje i studia*, Kraków 2014, s. 54 – 55.
- Głęboka analiza współczesnych. Rozmowa z Leonem Tarasewiczem, przeprowadzona 24 maja 2014 r. w Krynkach (Villa Sokrates, dom Sokrata Janowicza). Rozmawiały: Danuta Zawadzka, Grażyna Charytoniuk-Michiej i Katarzyna Sawicka-Mierzyńska; z udziałem Pawła Grzesia, [w:] *Sokrat Janowicz. Pisarz trans graniczny. Studia wspomnienia*, red. nauk. G. Charytoniuk-Michiej, K. Sawicka-Mierzyńska, D. Zawadzka, Białystok 2014, s. 389.
- Janowicz S., *Małe dni*, Warszawa 1981.
- Janowicz S., *Terra incognita: Białoruś*, Białystok 1993.
- Janowicz S., *Trzecia pora*, Białystok 1983.
- Kossakowska-Jarosz K., *Ziemia utracona znakiem istnienia. Dramatyzm zapisu świata łemkowskiego w świetle kasety “Посеред Зеленых Доріг”/ „Pośród zielonych dróg”*, [w:] *Ziemia w literaturach i myśli filozoficznej Słowian*, red. W. Laszczak, D. Ambroziak, Opole 2008, s. 151.
- Smaszcz W., *Scalenie pamięci*, [w:] S. Janowicz, *Trzecia pora*, Białystok 1983.
- Sokrat Janowicz. Pisarz trans graniczny. Studia wspomnienia*, red. nauk. G. Charytoniuk-Michiej, K. Sawicka-Mierzyńska, D. Zawadzka, Białystok 2014, s. 389.
- Белавежа. Літаратурны альманах*, № 1, Беласток 1965.



- Васючэнка П., *Абрысы мастацкага свету Сакрата Яновіча (ХРАНАТОП. ІРОНІЯ. СІМВАЛ)*, [у:] *Шлях на прамой часу. Да гісторыі беларускай літаратуры Польшчы 1958–2008 гг.*, Беласток 2007, с. 260.
- Васючэнка П., *Іронія змагаецца са страхам*, “Крыніца” 1988, № 2, с. 38.
- Доўгая смерць Крынак*, Беласток – Бельск 1993.
- Тычына М., *Страчаная Аркадыя*, “Крыніца” 1988, № 2, с. 30.
- Чыквін Я., *Сямейны партрэт крынкаўцаў з аўтарам на першым плане (Штрыхі да творчай біяграфіі Сакрата Яновіча)*, [у:] Я. Чыквін, *Далёкія і блізкія, Беларускія пісьменнікі замежжа*, Беласток 1997, с. 171.
- Чыквін Я., *Шлях на крузе (Штрыхі да творчай біяграфіі Сакрата Яновіча)*, [у:] Я. Чыквін, *Па прызванні і абавязку. Літаратурна-крытычныя артыкулы*, Беласток 2005, с. 210.
- Шлях на прамой часу. Да гісторыі беларускай літаратуры Польшчы 1958–2008 гг.*, Беласток 2007.
- Яновіч С., *Загоны*, Беласток 1969.
- Яновіч С., *Сярэбраны яздок. Апавесць, апавяданні, замалёўкі, гумарэскі*, Мінск 1978, с. 74.

## SUMMARY

### The topos of home in Sokrat Janowicz's short stories

This article analyses the topos of home in the works of Sokrat Janowicz, a member of Belarusian *Literary Association 'Białowieża'*. In his short stories and lyrical miniatures the writer from Krynki shows the picture of a real, symbolic, and ideological home, in the nationalistic spirit connected with a prayer to a Belarusian word. The center, or the heart of Janowicz's home is being Belarusian and Slavic. There is a writer's attempt to combine Belarusian national idea with Orthodoxy. The author discusses aspects associated with his family home such as the picture of Krynki, the picture of his mother, and the problem of assimilation of Belarusian ethnic minority.

**Keywords:** home, Polish-Belarusian borderline, the picture of Krynki, childhood, the picture of mother.



Joanna Dziezic

Białystok

## НАДМАГІЛЬНЫЯ ПАРТРЭТЫ – LITERACKIE OBRAZY RODZICÓW W POEZJI JANA CZYKWINA

Temat małej ojczyzny, podlaskiej wsi stanowi jeden z głównych przedmiotów poetyckiej refleksji Jana Czykwina. W szeregu wierszy poeta kreśli obraz rodzinnej wioski – Dubicz Cerkiewnych, w której najważniejszym punktem jest rodzinny dom. Zgodzić się należy z Beata Siwek, która stwierdza, że: „Centralne miejsce w poetyckim świecie wartości Czykwina stanowi ojczysty dom. Dom jako miejsce – dobrze znana, kochana, bliska człowiekowi przestrzeń i dom jako jedność osób bliskich, wśród których matka, ojciec, brat to postaci najważniejsze. To w ojczystym domu odnajduje bohater wierszy Czykwina wartości pierwsze i najważniejsze, to tu znajduje schronienie przed „złudą i nieprawdą”<sup>1</sup>. O znaczeniu rodzinnego domu w kształtowaniu osobowości w jednym z wywiadów sam poeta wspomina:

(...) Сёння я магу сказаць сабе, што я меў шчасьце нарадзіцца ў натуральным для чалавека, гэта значыць, вясковым атачэньні і ў вялікай сям’і.(...) Я ўспамінаю той даўні час, таму што менавіта тады і там сфармаваліся, скрышталізаваліся вось на такім грунце і мае ідэалы, і мая вера, якія засталіся назаўсёды са мною і ўва мне, якія былі для мяне сталымі арыенцірамі ў сьвеце. (...) Гэтыя

<sup>1</sup> B. Siwek, *Człowiek w świecie wartości. O poezji Jana Czykwina*, [w:] *Literatury wschodniosłowiańskie. Z najnowszych badań*, pod red. H. Twaranowicz, Białystok 2010, s. 41. Wyróżnienie moje – J.D.

першасныя, так сказаць дубіцка-царкоўныя, ідэалы і вера з цягам гадоў, паступова, вядома, відазьмяняліся, трансфармаваліся, узбагачаліся, дапаўняліся новым вопытам, ахоплівалі сваім радыюсам штораз большую прастору мірскага, сьвецкага жыцця. Аднак не мяняўся асноўны іх вэктар<sup>2</sup>.

W owej przestrzeni rodzinnego domu rodzice zajmują szczególne miejsce. Dla dziecka to właśnie oni są pierwszymi ludźmi, dzięki którym poznaje świat i rządzące nim prawa, a także odkrywa samego siebie. Dom rodzinny to ta przestrzeń wieczności, melancholijnego raję, do którego Czykwин powraca w swoich lirykach

Szczególnie ciekawe ujęcie postaci rodziców pojawia się w poetyckim tomiku *Крэйдавае кола*, powstałym w 2002 roku<sup>3</sup>. W tym interesującym zbiorze wyodrębnić można krótki nieformalny cykl, składający się z trzech wierszy: *Яна ляжала ў забыцці...*, *Даўно нежывы бацька полем ідзе...*, *Зноў на магіле бацькоў вясна...* Utwory łączy szczególna optyka w przedstawieniu obrazów zmarłych ojca i matki – oboje ukazani są jednocześnie jako umarli, a zarazem żywi. Posiadają atrybuty, takie jak pamięć, działanie, które zwykle przypisywane są żyjącym. Ich poetyckie portrety stały się dla poety punktem wyjścia do filozoficznych rozważań na temat życia, śmierci i pośmiertnych losów człowieka.

Cykl otwiera wiersz *Яна ляжала ў забыцці...*. Poeta rozpoczyna utwór sceną, przedstawiającą śmierć matki:

Яна ляжала ў забыцці,  
І свет з вакна глядзеў на маці,  
Як час павольна кропляй капаў,  
Быццам вада канчалася у хаце,  
І душа цела не хацела сцерагчы. (s. 26)

Ostatnie minuty życia przyrównane są do ostatnich kropli wody z zepsutego kranu. Poeta nawiązuje tu do symbolu wody jako życia. Jest ona podstawowym żywiołem, od którego wszystko, co istnieje, bierze

<sup>2</sup> Patrz: Ян Чыквін: „Жыццё – гэта сьвятое дзейства”, <https://www.svaboda.org/a/774699.html>, [dostęp: 02.02.2016].

<sup>3</sup> Я. Чыквін, *Крэйдавае кола*, Беласток 2002. Wszystkie cytaty wierszy J. Czykwina pochodzą z tego wydania, w dalszej części artykułu będę w nawiasie wskazywać jedynie stronę.

swoj początek i do którego powraca<sup>4</sup>. W tym plastycznym porównaniu autor łączy sacrum (podniosły moment śmierci) i profanum (kapiący kran). Ze sferą sacrum związany jest też motyw światła, które symbolizuje między innymi wieczność, ducha, niematerialność, moralność, a w tradycji chrześcijańskiej Boga, Chrystusa i zbawienie<sup>5</sup>. Spoglądające przez okno na bohaterkę światło jest niczym przewodnik, który ma poprowadzić ją do innego świata. Obraz duszy, która już nie chce strzec ciała przywodzi myśl o dwoistości człowieka.

Kolejne strofy zawierają filozoficzną refleksję – próbę znalezienia odpowiedzi, jakie są pośmiertne losy człowieka. Podmiot liryczny zapytuje, czy zmarła matka będzie pamiętać swe życie:

Ці маці памерлая ўспомниць  
Жыццё, што не ведае ўводзін,  
І што над ёю акруглае сонца  
Ззяла як воблік Гасподзен? (s. 26)

Pojawia się tu częste w kulturze chrześcijańskiej porównanie Boskiego Oblicza i słońca.

W kolejnej strofie tej autor stosuje animizację – życie bohaterki opisane jest jako lot, „trwożny trzepot” nad łąkami dojrzewającego żyta. W ten sposób poeta łączy obraz matki (czy może jej duszy) z obrazem ptaka. Pobrzmiwa tu echo słowiańskich wierzeń, o których Andrzej Szyjewski pisze tak: „...dusze u ludów słowiańskich widziano często w postaci ornitomorficznej, po śmierci ulatuje ona zapewne w postaci ptaka do Wyraju jako ojczyściej krainy wszystkich ptaków”<sup>6</sup>. Poeta pisze:

Яна не ўспомниць не можа  
Імгненна і прагна пражыты  
Палёт свой над спеючым жытам  
У трапятанні трывожным.  
Ўспомниць – і станецца кветкай мурожнай. (s. 26)

<sup>4</sup> I. Швед, *Міфа-фальклорная прастора творчасці Яна Чыквіна*, [w:] *Literatury wschodniosłowiańskie. Z najnowszych badań*, pod red. H. Twaranowicz, Białystok 2010, s. 92.

<sup>5</sup> Patrz: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2006, s. 419-420.

<sup>6</sup> A. Szyjewski, *Religia Słowian*, Kraków 2010, s. 200. O roli ptaków, jako łączników pomiędzy światem żywych i umarłych w wierzeniach dawnych Słowian wspomina



rialnie, czy tylko duchowo, jest zatem wpisana w ludzki byt, ale świadomość jej obecności, istoty i znaczenia nie jest dana z góry i nie zawsze rozumiana”<sup>8</sup>.

Poeta szczególnie głęboko dostrzega ową spójność bytu ziemskiego i pozagrobowego, co widać też w kolejnej strofie. Opisuje ona relację pomiędzy bohaterem – reprezentantem krainy zmarłych, a podmiotem lirycznym – przedstawicielem świata doczesnego:

Вочы, якімі ён глядзіць на свет,  
Тыя самыя вочы, што яго сузіраюць. (s. 26)

Oczy ojca są jednocześnie oczyma podmiotu lirycznego. Przenikające się obrazy ojca i syna z jednej strony wskazują na słowiańskie ludowe inspiracje w postrzeganiu wieczności jako procesu przemiany pokoleń, w którym rodzice odradzają się na nowo w swoich dzieciach. Pierwiastek duchowy człowieka, „...iskra boża (Peruna?, Swaroga?) stanowi reinkarnowany element życia w puli rodu i powraca po słupie czy drzewie rodowym na ten świat. Pozostałością tego wierzenia jest tradycja nadawania wnukowi imienia dziadka”<sup>9</sup>. Z drugiej strony, relacja pomiędzy bohaterami nawiązuje także do religii chrześcijańskiej, w której Bóg Ojciec jest jedno ze Swym Synem, przy czym każdy z Nich zachowuje swoją odrębność i indywidualność.

Konotacje z tradycją chrześcijańską budzi też ostatni dwuwiers:

Аўсу бацька ўзяў у радно  
Ды сее той бок, дзе вечнасць даўно. (s. 27)

Obraz traci swą realistyczną konkretność, a staje się swoistym misterium. Dokonuje się sakralizacja bohatera. Archetypiczny obraz ojca przybiera cechy symbolicznego siewcy – Chrystusa, którego nauka (ziarno) może zbawić człowieka. Siew zboża również w pogańskich kulturach agrarnych jest aktem kreacji, tworzenia nowego życia, a także obumierania i odradzania się ziemi i przyrody.

<sup>8</sup> B. Siwek, *Człowiek w świecie wartości. O poezji Jana Czykwina*, [w:] *Literatury wschodniosłowiańskie. Z najnowszych badań*, pod red. H. Twaranowicz, Białystok 2010, s. 38-39.

<sup>9</sup> A. Szyjewski, *Religia Słowian*, Kraków 2010, s. 204.

Cykl zamyka wiersz *Зноў на магіле бацькоў вясна...* W utworze tym poeta kreśli obraz podmiotu lirycznego stojącego nad mogiłą rodziców. Sceneria, ukazana w pierwszej strofie, jest zaskakująca i niestereotypowa. Mogiła, kojarzona na ogół ze śmiercią i smutkiem, nie wprowadza nostalgicznego nastroju. Grób porasta młoda wiosenna trawa i kwiaty, chodzą po nim pszczoły i żuki. Wiersz przepelnia radosną wręcz atmosferą życia i młodości. Powtórzenie epitetu „żywy” wskazuje na zwycięstwo życia nad śmiercią. Wiosna, która symbolizuje odrodzenie przyrody, jest także metaforą duchowego zmartwychwstania. Słowo „znów”, rozpoczynające wiersz, podkreśla cykliczność tego zjawiska. Nawet piasek, który na ogół kojarzy się z tym co martwe, bezpłodne, jest ciepły:

Зноў на магіле бацькоў вясна:  
на жывой кветцы жывая пчала,  
па траве маладой паўзе жук-таўсцяк,  
вечны пясок нейк здрадліва нагрэты,  
а болей нічога туды, углыб, не відаць. (s. 39)

Podmiot liryczny spogląda na nagrobne portrety rodziców (najprawdopodobniej fotografie) na których ich twarze są wciąż żywe, a w ich oczach widać blask wiecznego słońca. Nie tylko podmiot liryczny i przyroda obserwują zmarłych. Także oni – rodzice – patrzą i obserwują. Fotografia zdaje się być rodzajem łącznika pomiędzy światem żywych i umarłych, swoistym oknem, przez które mieszkańcy zaświatów mogą spoglądać na żywych bliskich<sup>10</sup>:

Яны ж праз надмагільныя партрэты  
не неўміручы свет усё яшчэ глядзяць,  
і ён глядзіць яшчэ на іх, такіх жывых, дваіх,  
стрымаўшы сонца вечнае ў вачах. (s. 39)

<sup>10</sup> Szerzej na temat kulturowej roli fotografii oraz o związku antropologicznym pomiędzy śmiercią, a fotografią jako nową formą obrazu pisze w swoich esejach Susan Sontag. W jednym z tekstów autorka, wskazując na wieloznaczność fotografii, konkluduje: „Ostateczna mądrość obrazu fotograficznego kryje się w stwierdzeniu: oto powierzchnia. A teraz myślcie, a raczej czujcie to, co się pod nią kryje”. Patrz: S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magała, Warszawa 1986, s. 24. Interesujące rozważania o fotografii przedstawia też Hans Belting w rozprawie *Antropologia obrazu* (patrz: H. Belting, *Antropologia obrazu*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007).



Owo połączenie dwóch płaszczyzn – realnej i metafizycznej, dokonujące się w konkretnym czasie przebudzenia przyrody, może mieć źródła w słowiańskich wierzeniach, zgodnie z którymi właśnie wiosną dokonuje się „otwieranie” ziemi, czyli świata pozaziemskiego (zwanego *Wyraj, Raj, Irij*)<sup>11</sup>. Dzięki temu zmarli rodzice widzą świat doczesny, ale podmiot liryczny nie może przeniknąć wzrokiem w zaświaty, odgadnąć co kryje się poza ową granicą między życiem a śmiercią. Niemożność zrozumienia boskiej formuły życia rodzi w nim silne napięcie, podkreślone zastosowaniem wykrzyknienia:

О, гэта боская формула жыцця,  
што не ўмяшчаецца ні ў чалавечы дух,  
ні ў логас мудрых кніг!  
Можа хоць ім яна азорыцца на міг. (s. 39)

Jak wskazuje ostatni wers podmiot liryczny ma jednak nadzieję, że człowiek będzie mógł, przynajmniej częściowo, osiągnąć poznanie po śmierci.

Charakterystyczne dla całego tryptyku jest to, że postacie ojca i matki nie są pokazane z perspektywy wspomnienia. W poetyckiej świadomości twórcy figurują jako stale żywe, obecne byty, które jedynie zmieniły formę i miejsce swego istnienia. Ich obraz staje się dla poety punktem wyjścia do filozoficznej refleksji na temat bytu, śmierci i odradzania się człowieka. W poetyckim światopoglądzie Czykwina pradawne, niezmiennie wyobrażenia o pośmiertnych losach człowieka, tkwiące w świadomości zbiorowej ludności białoruskiej łączą się z chrześcijańskimi wyobrażeniami o życiu pozagrobowym. Z takiej perspektywy kreśli też on swoją wizję pośmiertnych losów swoich rodziców.

Są oni centralnym punktem świata podmiotu lirycznego, wyznaczają granice jego świata („Гладзела маці на усход, а бацька спазираў на захад” – s. 38), w którym czas nie rozwija się nie linearnie, ale ma charakter cykliczny, często charakterystyczny dla kultury ludowej. Postacie rodziców ukazane są w szczególnym chronotopie, który łączy spójnie elementy pejzażu wiejskiego i zaświatów.

<sup>11</sup> Patrz: Б. А. Успенский, *Филологические разыскания в области славянских древностей (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского)*, Москва 1982, с. 147.

Podmiot liryczny, którego możemy utożsamiać z autorem, niezwykle subtelnie zaznacza swą obecność. Pojawia się przede wszystkim jako obserwator, który poprzez konstatację widzianych obrazów pragnie zgłębić mechanizmy ludzkiego istnienia, życia i śmierci. Dzięki temu wizerunki ojca i matki uzyskują charakter archetypiczności, zaś refleksje podmiotu lirycznego stają się uniwersalne i odnoszą się do doświadczenia ogólnoludzkiego. Poznanie tajemnic bytu przez podmiot liryczny realizuje się nie poprzez doświadczenie empiryczne, ale poprzez głębokie odczuwanie i przeżycie dokonujące się w rodzinie, zaś dla czytelnika poprzez refleksję intelektualną połączoną z przeżyciem estetycznym.

Pośmiertne losy rodziców stają się wykładnią pośmiertnych losów człowieka. Ich odejście nie rodzi uczucia cierpienia i straty, ponieważ mimo przekroczenia granicy śmierci, dla podmiotu lirycznego wciąż istnieją i odradzają się na nowo. Stąd tak charakterystyczna w poezji Czykwina apoteoza życia:

Было адно жыццё паўсюль, і ведала сяло,  
Што акрамя жыцця на свеце больш няма нічога. (s. 38)

## Bibliografia

- Bąbel T., *Reinkarnacja. Z dziejów wierzeń przedchrześcijańskiej Europy*, Warszawa 2009.
- Belting H., *Antropologia obrazu*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 2006.
- Siwek B., *Człowiek w świecie wartości. O poezji Jana Czykwina*, [w:] *Literatury wschodniosłowiańskie. Z najnowszych badań*, pod red. H. Twaranowicz, Białystok 2010, s. 37-44.
- Sontag S., *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1986.
- Szyjewski A., *Religia Słowian*, Kraków 2010.
- Чыквін Я., *Крэйдавае кола*, Беласток 2002.
- Чыквін Я., „Жыццё – гэта сьвятое дзейства”, <https://www.svaboda.org/a/774699.html>, [dostęp: 02.02.2016].
- Тварановіч Г., *Насуперак тузе, самоце*, [w:] *Сляза пякучая Айчыны. Творчы партрет Яна Чыквіна*, Беласток 2000.

Успенский Б. А., *Филологические разыскания в области славянских древностей (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского)*, Москва 1982.

Швед І., *Міфа-фальклорная прастора творчасці Яна Чыквіна*, [w:] *Literatury wschodniosłowiańskie. Z najnowszych badań*, pod red. H. Twaranowicz, Białystok 2010, s. 85-98.

## SUMMARY

### **Gravestone portraits – literary Picture of Barents in poetry by Jan Czykwin**

In the work of Jan Czykwin topos the house is one of the important issues. The house is understood not only as a building but primarily as a family. The central characters that determine the order of this space are the parents. In the poetic volume analyzed, the image of father and mother is shown with the help of a special optics. Both exist, although they are dead. Their poetic portraits are the starting point for philosophical reflections on human existence, death, the meaning of life for the poet.

**Keywords:** house topos, father motif, mother motif, death motif, theme of existence, Jan Czykwin.

