

**ESTETYCZNE MODELE
LITERATURY
ROSYJSKIEJ**

**ESTETYCZNE MODELE
LITERATURY
ROSYJSKIEJ**

POD REDAKCJĄ

**AGNIESZKI BACZEWSKIEJ-MURDZEK
WERONIKI BIEGLUK-LEŚ
EWY PAŃKOWSKIEJ**

BIAŁYSTOK 2018

Recenzenci: prof. dr hab. Wanda Supa
prof. dr hab. Jan Czykwin

Korekta w języku polskim i rosyjskim: Zespół redakcyjny

Korekta w języku angielskim: Alina Suchowilska-Geniusz

Skład, łamanie: Ewa Frymus-Dąbrowska



Książka dofinansowana ze środków Wydziału Filologicznego
Uniwersytetu w Białymstoku

ISBN 978-83-7657-243-7

Copyright by: Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2018



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

SPIS TREŚCI

Ирина Плеханова

Игра в примитив как вектор выхода из тупика постмодернизма
(поэзия и проза 2000-х) 9

Наталья Кнэхт

Пути и перепутья анализа современной русской литературы 35

Елена Богдевич

Книга спасенная и спасающая: социокультурный анализ 55

Artur Sadecki

„Tajemnica owa wielka jest” – Antoniego Czechowa polemika z *love story* 69

Nel Bielniak

Piękno i brzydota w opowiadaniach Aleksandra Kuprina 85

Irena Rudziewicz

Горьковские эстетические категории в рассказах Василия Шукшина ... 101

Наталья Сержант

«Русская этика» в творчестве американского писателя XX века.
Гарднер и Достоевский 113

Ирина Середа

Тип подлинного художника в прозе В. Маканина 127

Татьяна Данилович

Куртуазные маньеристы как апологеты чистого искусства 137

Maciej Pieczyński

Текст как герой новейшей русской драматургии 153

Елена Лепишева

Эстетические программы Е. Поповой и русских драматургов конца XX – начала XXI вв. 165

Paulina Charko-Klekot

Technika VERBATIM – przyszłość dramatu dokumentalnego?
Jelena Isajewa i jej teatr non-fiction 181

Jadwiga Gracla

Schemat-Klisza-Reinterpretacja? Don Juan w najnowszej dramaturgii rosyjskiej 195

Татьяна Автухович

Прекрасное и безобразное в лирике М. Степановой
(на материале книги стихов *Счастье*) 205

Agnieszka Baczewka-Murdzek

Міędzy buntem a ucieczką. Źródła absurdu w opowiadaniu Władimira Sorokina *Nastia* 223

Ольга Иоскевич

Между ужасным и прекрасным: эстетика зла в повести А. Королева
Голова Гоголя 239

Ewa Pańkowska

«Новый реализм» «нулевых» – вариант Захара Прилепина 255

CONTENTS

Ирина Плеханова Game of primitive as a vector of overcoming the deadlock of postmodernism (poetry and prose of the 2000s)	9
Наталья Кнэхт Ways and cross-ways of analysis of modern Russian literature	35
Елена Богдевич The book is saved and saving: a socio-cultural analysis	55
Artur Sadecki "This is a great mystery" – Anton Chekhov's polemic with <i>a love story</i>	69
Nel Bielniak Beauty and ugliness in Aleksandr Kuprin's works	85
Irena Rudziewicz Maxim Gorky's aesthetic categories in Vasily Shukshin's tales	101
Наталья Сержант "Russian ethics" in the works of the American writer of the 20-th century. Gardner and Dostoevsky	113
Ирина Середа The type of a genuine artist in Makanin's prose	127
Татьяна Данилович Courtly mannerists as apologists of pure art	137
Maciej Pieczyński Text as a hero of contemporary Russian drama	153

Елена Лепишева

Aesthetic models of E. Popova and Russian playwrights at
the end of 20th and the beginning of 21st centuries 165

Paulina Charko-Klekot

Verbatim technique – future of documentary drama? Jelena Isajewa
and her non-fiction drama 181

Jadwiga Gracla

Scheme – cliché – reinterpretation? Don Juan in the newest Russian
dramaturgy 195

Татьяна Автухович

The beautiful and the ugly in the lyrics of M. Stepanova
(based on the material of the book of poems *Happiness*) 205

Agnieszka Baczewka-Murdzek

Between a revolt and escape. Origins of absurdity
in the Vladimir Sorokin's novella *Nastia* 223

Ольга Иоскевич

Between the horrible and beautiful: the aesthetics of evil
in Anatoly Korolev's novel *The head of Gogol* 239

Ewa Pańkowska

“New realism” of “the noughties” – Zakhar Prilepin's version 255

Ирина Плеханова

Иркутский государственный университет (Россия)

**ИГРА В ПРИМИТИВ КАК ВЕКТОР
ВЫХОДА ИЗ ТУПИКА ПОСТМОДЕРНИЗМА
(ПОЭЗИЯ И ПРОЗА 2000-х)**

**GRA W PRYMITYW JAKO WEKTOR
PRZEŁAMANIA IMPASU POSTMODERNIZMU
(POEZJA I PROZA 2000)**

Ключевые слова: примитивизм, антипостмодернизм, сентиментализм, рефлексия, вера

1. Эстетика примитивизма и постмодернизма: антитеза или корреляция?

Ответ на этот вопрос связан с мотивами обращения к поэтике примитива – простоте, ясности, эмоциональной выразительности и самобытной безыскусности «наивной» формы. Начиная с модернизма, живописный и литературный примитивизм ищет в эстетике архаики, фольклора и низовой культуры природную энергию обновления языка, видения мира и антитезу любому канону: классике, идеологии, мейнстриму. Так «примитивизм оказался одним из самых востребованных творческих методов» для андерграунда 50-90-х¹ – это неоавангард, «барачная» поэзия Евгения Кропивницкого и Игоря Холина, конкретизм Эдуарда Лимонова, абсурдизм Олега Григорьева и др.². В одно и то же

¹ Д.М. Давыдов, *Концептуальный примитивизм и «наивная концептуальность»*, [в:] *Философия наивности*, Москва 2001, с. 123.

² А.В. Иванов, *Поэтика примитива в русском авангарде XX века (обэриуты и неоавангард 60-80-х годов)*. Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата филологических наук, Минск 1997, [online], http://unicat.nlb.by/orac/pls!search.http_keyword?query=a001=%22BY-NLB-ar3335622%22&lst_siz=20, [4.08.2015]; Д.М. Давыдов, *Русская наивная и примитивистская поэзия: генезис*,

время эстетика «наива» была ресурсом жизнестроения для арт-группы «Митьки»³ и эффективным приёмом постмодернистской иронии. Так Дмитрий Пригов в *Апофеозе милицанера* (1978) отождествил центр мира с лицом государства: «Посередине улицы / Стоит Милицанер / Не плачет и не хмурится / И всем другим пример»⁴.

В примитиве открываются «первоосновы искусства»: «цельность, незыблемость этого мощного праязыка»⁵, «культуротворческая сила»⁶, искренность, которая «разрушает опыт лицемерия культуры»⁷, «объектно-субъектная слитность»⁸ с миром, «радость, открытость»⁹ ему, ценность людей и предметов, которые «не заслоняют друг друга»¹⁰ – такова глубинная семантика изначальной «наивности», источник её позитивного обаяния. Художественную парадигму примитива-наива раскрывает живопись самобытных авторов: тяготение к идеализации, а не к достоверности мимесиса, праздничность мировосприятия, простодушие, эмоциональность, неререфлексивность и бескорыстная преданность творчеству. Примитивизм в профессиональном искусстве эксплуатирует образ «простоты», апеллируя к эстетически-этическому авторитету наива, используя энергетику обаятельной непосредственности в собственных интересах. Для иронии постмодерна интересен не зрелый наив, а детский – амбивалентный: его естественный имморализм отождествляется с абсолютной духовной свободой. Так Д.А. Пригов играл с маской инфантильно-инфернальной невинности, сразу самоукоряясь, самооправдываясь и самоутверждаясь: «Музечка, Музечка, ты же убийца! / Вот ты котёночка насмерть убил! / И неповинную ведец-птицу / Только дотронулся – и погубил / Насмерть! / Да, я убийца! но гляньте в глаза им /

эволюция, поэтика. Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата филологических наук, Самара 2004, [online], <http://www.dissercat.com/content/russkaya-naivnaya-i-primitivistskaya-poeziya-genezis-evolyutsiya-poetika>, [10.04.2014].

³ *Митьки*, Санкт-Петербург 2008.

⁴ Д.А. Пригов, *Книга книг: Избранные*, Москва 2002, с. 11. Далее страница указывается в скобках.

⁵ К. Богемская, *Наивное искусство: таланты и поклонники*, [в:] *Философия наивности*, Москва 2001, с. 226.

⁶ О. Балдина, «*Пространство мира и пространство картины*» *наивного художника (К постановке проблемы)*, [в:] *Философия наивности*, Москва 2001, с. 159.

⁷ Ф. Гиренок, *Археография наивности*, [в:] *Философия наивности*, Москва 2001, с. 23.

⁸ А.Н. Рылёва, О.Д. Балдина, *Два взгляда на наивное искусство*, Санкт-Петербург 2011, с. 86.

⁹ Ж. Пименова, *Наивный танец*, [в:] *Философия наивности*, Москва 2001, с. 171.

¹⁰ С. Тарабаров, *К вопросу о термине «наивное искусство»*, [в:] *Философия наивности*, Москва 2001, с. 203.

Это же оборотни! – не влезает / Это / Ни в какие рамки порядочности, нам заповеданной» (с. 206). Постмодернизм деконструирует «простоту» – она для него не самоценна, отнюдь не невинна и интересна только тем, что пуста – «бескачественна»¹¹, а наивность, соответственно, не безусловна, но амбивалентна.

Суть различия между примитивизмом-миропониманием и имитацией его поэтики в литературе – в особенностях рефлексии формы, исповедальной или масочной. Рефлексия сама по себе – уже разрушение наива, функция рефлексии в примитивизме – аксиологическая и технологическая. Первая испытывает личное соответствие автора-творца духовной высоте простоты, вторая – стойкость традиционного наполнения формы, убедительность её узнаваемой семантики, суггестивное воздействие элементов. Содержание и образ рефлексии зависит от приоритетов сознания – апологии чувств (классическая установка) или спекулятивного интеллекта (парадигма постмодернизма). Поскольку наив и постмодернизм – антиподы, как искренняя вера и убеждённый релятивизм, но опыт скепсиса вошёл в плоть и кровь новейшей культуры и не может быть оторгнут, то рефлексия «наива» должна справиться с демоном иронии. Суть проблемы – в способности удержать в себе потенциал искренней веры и сопротивления релятивизму, сохраняя непосредственность в условиях внутреннего самоотчуждения.

Постмодернизм исчерпал ресурс эвристической новизны миропонимания, приёмов, перспектив развития, но критика идеологии релятивизма должна нести перспективу. Примитивизм обладает особым потенциалом, поскольку наив изначально заряжен на витальность, свободен от дидактики, настроен на свободную игру с языком и формой.

2. Триада «наив – примитив – примитивизм» в урбанистической культуре

Высокий примитив (наив с безусловно позитивными установками) апеллирует к природной гармонии и её утверждает, будь то образ земного рая в крестьянской культуре или утопия мифологизированного городского

¹¹ Л. Гудков, *Комплекс «жертвы». Особенности массового восприятия россиянами себя как этнонациональной общности*, [в:] Л. Гудков, *Негативная идентичность. Статьи 1997-2002*, Москва 2004, с. 97.

пространства (радостный Тифлис Нико Пиросманашвили или Витебск Марка Шагала). Урбанистическая среда большого города – динамичная, безобразная, механистическая, отчуждённая, антиприродная – вызов простодушию и испытание его душевных сил и творческих возможностей. Модернистская версия примитивизма – натуралистически-охристианенный лирический кубизм Маяковского. Изобразив *Адище города* (1913) вздыбленной огненной геенной, герой-поэт принимает на себя роль мессии-артиста: он жонглирует экспрессивными ассоциациями, преображая безобразие мира в поэтический рай стихо-творения. Наив уравнивает всё живое, так и поэт, взывая *Ко всему* (1916), оборачивается и собакой, и быком, и лосем, переживая крайности чувств – от ярости мстительного гипернасилия до искупительного приношения вселенской любви: «(...) в чёрных душах убийц и анархистов / зажгусь кровавым видением! (...) Грядущие люди! / Кто вы? / Вот – я, / весь / боль и ушиб. / Вам завещаю я сад фруктовый / моей великой души»¹². Визионерство как прорыв к идеальному – в природе дара наивных художников¹³, в урбанистическом примитивизме оно предполагает преодоление безобразия и поэтическое его искупление. Как наивный художник не отделяет себя от мира, так и примитивист-урбанист принимает в себя всё отвратительное и ужасное, а прекрасное раскрывается в силе сострадания.

Парадигма урбанистического примитивизма не празднична: она представляет город пространством боли, абсурдным миром после грехопадения, поэта – выразителем муки существования, опрощение формы – представлением примитивного как убогого. Когда культура чувств отступила перед давлением интеллектуальной доминанты сознания, наивно-героический гуманизм сменяется отчуждением, поэтика остраивается рефлексией. Приём обнажается, простая форма настаивает: она есть бескомпромиссное осознание абсурдности существования. Так И. Холин подводил итог ещё одной жизни: «Улица. Липа. Толпа. / Дом. / Случай с маляром. / Полетел вниз. / Ударился о карниз. / Мозги вдребезги»¹⁴. Ирония «случая с маляром» состоит в превратности судьбы: самый яркий мазок в жизни сделан собственной кровью – и резкое созвучие последнего стиха резонирует с краской. Смеховое в городском

¹² В.В. Маяковский, *Избранные произведения*, Москва-Ленинград 1963, т. I, с. 108-109.

¹³ К. Богемская, *Наивное искусство: таланты и поклонники*, [в:] *Философия наивности...*, с. 182.

¹⁴ И.С. Холин, *Избранное. Стихи и поэмы*, Москва 1999, с. 35.

примитивизме эвристично, но не радостно, ибо наивны персонажи, но не сам автор. Так Генрих Сапгир опрошал сюжет второго пришествия: «Ночью / Собрались в амбаре. / Всякой твари / По паре. / Архангел протрубил в трубу! / И вот посередине – / В исковерканной автомашине – / Сидит Христос – / Очки на лбу. / Живой Иисус / Читает лекцию / О боге (...) В общем, было решено, / Что на свете жить грешно» (*Посещение*)¹⁵. Итог чуда – резолюция толпы.

Лианозовский примитивизм Сапгира и Холина был одним из векторов интеллектуального поворота в русской поэзии на рубеже 50-60-х годов, когда время требовало прежде всего новизны формы – как эстетического вызова официальной литературе. Лианозовец Всеволод Некрасов свидетельствовал, что искали «на вкус, на ощупь», примитивизм был в одном ряду с авангардизмом, модернизмом, экспрессионизмом, сюрреализмом и сближался с концептуализмом в «работе с ситуацией автор/читатель»¹⁶. Поэт признавался: шло испытание суггестивности приёмов – и это была технологическая рефлексия формы. Опыт работы с примитивом остался одним из важных эпизодов творческого развития, но не средством выражения миропонимания.

Рубеж конца XX – начала XXI века ознаменован кризисом уже сугубо интеллектуальной поэзии: завершением творческого и жизненного пути ведущих метафизиков (Иосиф Бродский, Геннадий Айги, Евгений Шварц), авангардистов (И. Холин, Г. Сапгир, Вс. Некрасов) и инерционным общим присутствием постмодернизма. Поворот к эстетике примитивизма, разнообразно и ярко представленный в новейшей поэзии, можно рассматривать как эстетический выбор нового пути. Является ли он мировоззренческим самоопределением или, как полвека назад, поиском выхода «на вкус и на ощупь», можно оценить по уже сложившимся творческим биографиям. Свидетельство – и прямые признания, и последовательная разработка поэтики рефлексивного примитивизма.

Открытие художниками городской культуры высокого примитивизма как живительного источника вдохновения состоялось в начале 90-х годов – в самые тяжёлые годы. Знаменательно, что это стало и открытием поэта Людмилы Петрушевской. Книга *Карамзиндеревенский дневник* (1992-1994) родилась как рефлексия жизни в деревне Дубцы под Муромом, в восприятии автора – настоящая идиллия: «счастье, огородик, посадка

¹⁵ Г. Сапгир, *Стихотворения и поэмы*, Санкт-Петербург 2004, с. 102.

¹⁶ Вс. Некрасов, *Сапгир*, [в:] *Великий Генрих: Сапгир о Сапгире*, Москва 2003, с. 240.

картошки, земляника, тишина, леса, небеса, поля... Чистая поэма»¹⁷. Примечательно, что незадолго до того в прозе (*Новые робинзоны. Хроника конца XX века*, 1989) перспектива приобщения к сельской жизни рисовалась как мрачная антиутопия выживания в отрыве от цивилизации и бегстве от одичавших деревенских туземцев. Новый образ реальности был определён как «лироэпос народной жизни»¹⁸ или как «игра сентименталистского и реалистического дискурсов»¹⁹, как выстраивание собственного мифа о рае²⁰.

Для самой писательницы это было открытием чуда и поиском адекватного поэтического образа его представления. Это номинативная поэзия, передающая состояние времени, нечто среднее между хокку и танка: «тихий дождь / на рассвете / деревня / открыто окно»²¹. Эксперимент с восточной формой лирики не случаен, это продолжение интеллектуального опыта – узнавания культуры в природе: «деревенский вечер / светит / пол-луны / солнце давно / село в туман // завтра / снова дожди / японские гравюры / по холмам» (*Вечер*) [с. 267]. По форме стиха это минимализм – слова и строчки, существующие самобытно, без рифм, синтаксически не оформленные, проступающие на странице как откровение простого имени для чуда жизни и собственных переживаний таинства: «стою в огороде / взошло солнце / взошла морковь / зелёная / на чистой чёрной земле / иголки / реснички» («*В огороде*») [с. 243]. Метафоры последних строк тоже природные и не выбиваются из номинативного строя.

Интонацию поэт определила как самую органичную: «народ говорит верлибром / в этом я убедилась в деревне <...> Тося восклицает / ВСТАВАЙ ЗЯТИЦЕ / КАРТОШКУ САЖАТЬ <...> цезуру заполняют / нецензурно / причём без всякого напряжения» («*Верлибр*») [с. 268-269]. Настроение автора и мировоззренческую установку вполне концептуально

¹⁷ Л. Петрушевская, *Истории из моей собственной жизни*, Санкт-Петербург 2009, с. 416.

¹⁸ С. Г. Бочаров, *Сюжеты русской литературы*, Москва 1999, с. 558.

¹⁹ Т.Г. Прохорова, *Проза Л. Петрушевской как система дискурсов*: автореф. дис. ... доктора филол. наук. Казань, 2009, с. 19, [online], http://z3950.kpfu.ru/referat/090113_2.pdf, [27.07.2015].

²⁰ С.П. Черкашина, *Мифопоэтический аспект оппозиции “город-село” в творчестве Л. Петрушевской: “Карамзин деревенский дневник” и “Городской дневник”*, [online], <http://litmisto.org.ua/?p=24861>, [27.07.2015].

²¹ Л.С. Петрушевская, «*Карамзиндеревенский дневник*», [в:] Л.С. Петрушевская, *Парадоски. Строчки разной длины*, Санкт-Петербург 2008, с. 253. Далее страница указывается в [].

выражает название *«Карамзиндеревенский дневник»* – сплав из имени классика сентиментализма и заглавия книги очерков *«Деревенский дневник»* Е. Дороша, социальной деревенской прозы 50-х годов. Хроносенсорика и опыт культуры отнюдь не наивно совмещают умиление и безыллюзорную зоркость. Ирония всегда присутствует как авторефлексия, в том числе над интеллектуальным знанием – видением прошлого и будущего в настоящем: *«о наша / усадьба / ветра просторы / небо травы склоны / о / пастораль / в вечном русском / предчувствии / утопии»* (*«Утопии»*) [с. 508].

Очевидно, что простота, первозданная безыскусность стиха, радость изумления и сопереживания жизни – не наив, а отрефлексированный в самом себе образ высказывания. Определить его как высокий примитивизм, т. е. духовный резонанс профессионала с наивом и органичное включение его поэтики в собственную художественную систему, можно с оговорками. Во-первых, при встрече с подлинным наивом – самодеятельным творчеством – автор признаёт своё поражение: имея все материалы для создания настенного коврика-*«синатории»*, она не может воспроизвести образец, хотя до этого вдохновенно сотворила из подручного материала занавеску на печку с аппликацией, но это было родное – *«театральный занавес»: «о чудо / в тёмно-красном цирке / сверкает белая балеринка / и белый пьеро / и летают розы / и корзины / полные хризантем»* [с. 261]. Зато автор восхищённо описывает творение бесхитростной Окси, проникая в подтекст чудной красоты: *«в центре дом с трубой / пара сцепившись / гуляет / пришита / друг к другу / локтями / сиамские дела // далее рыбы / птицы / того же размера // ёлки / какие-то кочки / наскальные рисунки / непостижимо прекрасно / тёмная река через весь горизонт / музейный вариант // Руссо Пикассо»* [с. 483]. Творение хранит память о пребывании в санатории – *«о тех днях // когда ехали / через Москву / с мешком за плечами / чемоданов не было // в Кисловодск <...> где / земляк <...> ночью / умер // какой там Руссо <...> в память о тех днях / Окся сделала / коврик / всегда у неё / над кроватью // пара / сшитые локтями / там / никогда не растают // гуляют среди рыб / птиц / кочек / речек / среди мироздания // все живы // земляк жив»* [с. 485-486]. И здесь вторая причина несходства с высоким примитивом – трагическое знание о мире, которое не позволяет полностью отдаться игре в непосредственность.

Высокий примитив в интерпретации Петрушевой – это театр жизни, игра страстей, низменных и великих: *«греческие / трагедии / рок / полный крах / сила судьбы»* [с. 288]. Главка «Мамонька мамка» рассказывает о незавершившейся катастрофе отчаяния – отец всё-таки не убил сына-инвалида и бросившую их мать-пропойцу: *«– всех порешу / и себя, баял / на х... / такая жизнь, – пропел / задумчивый голос / с заднего ряда хора»* [с. 433]. Высокий примитив – это превращение прозы в поэзию: по признанию Петрушевой, главка была написана прозой, но потом текст был разбит на *«строчки разной длины»*, как «наивно» она называет свои стихи. Высокий примитив – это самосохранение народа в условиях исторических крушений. Так верлибр, рассказывающий о предельной примитивизации жизни, венчается раёшным стихом с комической парной рифмой: *«позавчера / по дороге / в Славцово / увидела мужика / он ворошил сено / рогатиной // рогулька / первое орудие / после палки <...> вот до чего / довели людей / сказал мужичок / кивая / на рогатину / в магазине / нет ничего // мужик сказал / от чего ушли / к тому пришли <...> идилия / страна живёт / всё добывая / своими руками // на зиму / 400 банок закатал / привет // мы готовы / к любому строю // выживем зимою»* («Будущее») [с. 245-246]. Высоким примитивом можно назвать сказки, написанные в начале 2000-х: *«Котёнок Господа Бога»*, где действуют дитя, бес и ангел, и *«Новые приключения Елены Прекрасной»* – об идеальной любви, спасшей миллиардера от одиночества. Обаяние смеховой интонации убеждает в неизбежности простых истин.

Миссия высокого примитива Петрушевой женская, архетипическая – охранительная, спасающая, внушающая надежду. Поэтому, генетически связанная с городской культурой, она переносит действие в деревню или в условное сказочное пространство. Мужская версия высокого примитива, рисующего урбанистическое существование, разрабатывается А. Родионовым, причём в условиях, исключающих прямую опору на традицию: это уродливое пространство мегаполиса, доминирующая культура глобализации, тотальное безобразие, отчуждение, гнусность и предательство – картина мира в «лихие 90-е», когда входило в жизнь первое постсоветское поколение.

Творчество поэта определяют как *«жёсткий субмаргинальный рэп-лизм»*²². Его собственная декларация творческой принадлежности

²² А. Родионов, *Портрет с натуры*, Екатеринбург 2005, с. 4. Далее цитируется это издание с соблюдением авторской орфографии и пунктуации.

указывает на инфернальный андерграунд: *«Под океанскими толщами есть что-то / Московского метро наподобие / И точно так же там есть станции, / Точно так же похожие на надгробия. / И там в этих переходах / Морские монстры, / Отвратительные даже местным <...> Нет ли здесь аналогии, / Думал я, кидая камешки в воду. / Мои ночные ужасы и фобии / Под водой поют песни в транспортных переходах, / И поют, наверное, они о том же. <...> Пусть ряд гармоний глумливо перевёрнут, / Пусть выворачивающие наизнанку звуки / Мало напоминают голоса рок-звезды / Пусть любым гуманистом / Смысл этих песен будет отторгнут, / Но и там и здесь мы поём песни. / Это наш мост, / И серая слизь в отвратительном каркасе / Зарабатывает искусством себе на жизнь, / И больше ничем мы не похожи / С этой подводной расой. / Мы далеки друг от друга, / Как поэты лианозовской школы и / Постмодернизм»* [с. 187-188]. Концовка неожиданная, но тем более красноречивая, даже в своей неопределённости: аналогия – только свидетельство поиска своего места в истории новейшей литературы или всё-таки поэт в противовес постмодернизму развивает вектор «барачной» поэзии – ранних И. Холина и Г. Сапгира?

Авторская позиция и поэтика текстов А. Родионова позволяет утверждать, что его лирика – синтез-продолжение урбанистического примитивизма Маяковского и жёсткой фиксации буквальной примитивности существования на окраине мегаполиса, где бараки мутировали в многоэтажки. Так же, как Маяковский, Родионов ориентирован на актуальную субкультуру (рок, фэнтези Г. Лавкрафта, кинобоевики, триллеры), так же, как лианозовцы, избирает маргинальное пространство, изуродованное убогим и агрессивным людским присутствием. Но всё вместе это – родное: детство, естественная среда, опыт самосознания, творение из уродливого жизненного материала. В статус высокого примитива его возводит воля к духовному наполнению безобразного.

Пример подаёт сама жизнь – само-деятельное творчество горожан, опыт жизнестроения вопреки давлению стереотипов, агрессии потребительской культуры: *«Проезжая мимо помойки / Иногда увидишь: в грязи / Лежат холодильник или плита, / Расписанные фантастическими цветами. / Эта тяга народа к творчеству / Умиляет и настораживает, / Но примитивное зодчество / Помойку облагораживает. // Твой холодильник не такой, как у всех, / На твоём серванте – бумажная*

аппликация. / На стене – картина неизвестного художника, / Который умер в четырнадцать лет / Во время мастурбации. / Ты как вылезший наружу конец пружины диванной, / Ты большая оригиналка. / Твой холодильник, раскрашенный странно, / Я вспомнил, проезжая мимо свалки. // И пусть уже пусто, и нет просвета, / Протянулись заборы и гаражи, / Ты продолжаешь вкладывать душу в предметы, / В предметы, у которых нет своей души» [с. 150]. Новый урбанистический примитив подхватывает традицию бунта против власти вещей («Из улицы в улицу» В. Маяковского 1913), одаривания мира любовью и талантом преобразования грубой материи. Но пафос страсти сменила лианозовская отчуждённость, охлаждённая интеллектуальная рефлексия формы и отрешённость авторского «я».

Поэт культивирует детскость – тот лирический «наив», который обеспечивает иммунитет от зла: *«Главное даже не это – пускай / Сожрут на помойке псевдособаки. / Зато я мальчик Кай, / Живущий в подмосковном бараке. // Пускай мой сосед деда Лавкрафт / Разводит у помойки собак неэстетичных. / Всё равно я окружён скафандром, как космонавт. / Мама, я – герметичный»* [с. 155]. Идентификация с Каем, захваченным адским холодом бесчеловечности, развивается, теперь зло меняет образ – это массовая культура, примитивный стандарт вкуса, инъекции тотальной обезлички – и в кино, и в супермаркете: *«Бесстрастный вестник несчастья – телезящик. / Я Герметичный, я знаю МАЗУ, / Когда с детишками играет мультяшный ящер, / Когда в пластмассовых коробочках / Рекламируют сладкую массу»* [с. 155-156]. Координаты существования навязаны поп-культурой, в ритмах и образах которой ощутима тектоника хтонической эсхатологии, но спасение души – в архетипической детскости, неуязвимой для зла: *«Вот так между Джейсоном и Крюгером, / Между Майклом Ждексоном и Шевчуком / Между кали-югою и хали-хуюгою, / Подмышкою с Маршаком»* [с. 156].

Высокий урбанистический примитив переживает утрату соприродного себе рая. Ещё недавно бывший парадиз простодушного наива помещался *«В полуподвальном магазине “Овощи-фрукты”»*, где и теперь работает мама, стихи о ней – аллюзия на *«Несколько слов о моей маме»* (1913) и собственная история вкушения плода от дерева познания. Этот опыт уже не поддаётся культурной идентификации, ибо мир впал в примитивный социодарвинизм: *«Там, где был раньше наш избирательный участок, / Теперь горят фонари и тусуются бляди... / А здесь жил*

большой писатель в коммунальной квартире, / И всё, что видел, описывал в синей тетради. <...> Жаль, бедняге не увидать наши грязные танцы: / Для него овощи-фрукты – помидоры и черешня. / Ему мама не принесёт “Абсолют” в литровой банке, / Нацеженный из бутылок после смены успешной. <...> Этот мир – мой мир. Законы каменного леса / Здесь просты и суровы, и очень редко справедливы. / Иногда приходится быть просто жестоким, / А на деревьях не растут бесплатные сливы» [с. 78-79].

Но простодушие неизбежно и после испытания синюшно-кислотного вкуса жизни. Поэт рассказывает историю об очередном соблазне, когда некая пара предлагала ему роль «алкогольного мутанта»: *«через пять минут, когда они ушли, / Я понял – надо мной глумились. / Это был вид смеха, присущего / людям, подсевшим на героин. / Четыре года прошло, а я всё столь же наивен. / Я был настолько наивен, / Что написал саундтрек к этому фильму. / Там немного массив атак и жёсткий реп» [с. 159].* Воля к творчеству сильнее разочарований, ибо это власть призвания – и в который раз поэт указывает собой на подлинное содержание времени, искупая вымороченное настоящее собственным присутствием: *«На Малую Бронную если свернёте, / Найдёте часы, я всегда на работе. / На белом столбе с круглой головой / Стою, и вам ни копейки не стою. / И время показывая, улыбаюсь – / Уже не от боли, а просто стесняюсь» [с. 75].*

Высокий урбанистический примитив Родионова, в отличие от канонического прекраснотупицкого наива, требует познания добра и зла и сам готов быть выражением того и другого. Таков смысл аллюзии на пушкинского «Пророка», адаптированной под реалии ближнего Подмосковья и жанр страшного рассказа: *«Что-то сказало: “Подойди ко мне, / Освободи меня от чар”. / Место было довольно дикое: / Пустырь и дерево, похожее на анчар» [с. 192].* Это была встреча со змием – в виде медицинского герба. Олицетворение мировой премудрости требует, чтобы поэт принял на себя вину за всех: *«Тебе достаточно просто сказать, что / Это ты виноват во всех летальных исходах, / И я стану опять обычным ужом. / И остаток жизни проведу здесь на пустыре в отходах» [с. 193].* Тотальная ответственность – не новость для поэтов, но теперь искупителю отведена роль змия: *«Станешь большой ядовитой змеей / И сможешь вокруг этой чаши обвиться. // И сможешь ты пить, когда захочешь, / И решишь наконец все свои проблемы. / – Да я мечтаю об этом очень, – /*

Ответил я и с тех пор я эмблема. // Во все больницах я улыбаюсь калекам. / Гляжу на вас, над чашей склоняясь, / А чем это хуже, чем быть человеком, / Думаю я, вновь и вновь напиваясь» [с. 193-194]. Превращение образа мессии в змея – интеллектуальная рефлексия на тему призвания, но без язвительной деконструкции, ибо миссия искупления неизбывна.

Миропонимание А. Родионова соответствует сущности высокого примитивизма – это глубинная искренность, принятие жизни в целом, без норм, запретов, деления на высокое и низкое, это свобода на грани юродства, естественность как безыскусность. Физиологическая достоверность переживаний принципиально значима: противоречия классической поэтике идеализации, она представляет Жизнь во всей безусловности – в статусе истины. Такова любовная лирика на фоне остекленевшего от ледяного дождя города: «мир звенит хрустальный и хрупкий / чуть двигаются уголки её прекрасного рта / о это жизнь свою багровую залупу / ещё не раз покажет вам, господу»²³. Название последнего сборника *«Звериный стиль»* (2013) играет с образом древнего примитива, перенося жестокую ясность взгляда на нынешнюю пермскую реальность. Избыточность мелких подробностей, повествовательность, убожество лиц – всё, что противно представлениям о чистой Красоте, на деле отождествляют поэзию с действительностью, и это соответствует сущности примитива, где поэзия или живопись безусловно олицетворяют саму Жизнь. «Неоформленность» зрелых текстов, странности пунктуации и орфографии, контрастируя с мастерской слаженностью рифм и ритма, представляют у А. Родионова визуальный образ безыскусной подлинности.

Другой путь отождествления поэзии и жизни – лирика М. Степановой и её опыты фольклоризации поэтического сознания, концептуально выраженные в *«книге стихотворений» «Киреевский»* (2012). Отсылка к легендарному сборнику народных песен XIX века указывает на архаизацию лирики – отождествление *«стихотворений»* с песнями, претендующими если не на народность, то на особый тип лиризма. Суть его – наив: чистота чувств, первозданность языка, гармония с миром вопреки смерти и боли. Таков советско-народный строй солдатской песни: *«В чистом поле плакали орудья / Оттого, что ранило бойца. / Он лежал с полуоткрытой грудью / В ожиданье скорого конца. // Бой-прибой*

²³ А. Родионов, *Звериный стиль*, Москва 2013, с. 51.

*накатывал на уши, / Извинялся: медленно куём, / Установка женская
 “катушка” / Кашей кормила окоём. <...> ...Пух и перья смахивая с
 кителя, / Подставляя детские крыла, / В тёмном небе охранял родителя /
 Сын степного сизого орла»²⁴. Хтоническо-песенный 5-стопный хорей
 пронзительно трогательно сплавляет смерть-славу («плакали орудья»),
 ужасное-целомудренное («лежал с полуоткрытой грудью»),
 простодушие-иронию («Кашей кормила окоём»). Тонкая
 интеллектуальная игра в примитив обновляет фольклорную традицию
 скорби: она представляет смерть как праздник (герой одет в парадный
 китель), а заботливый небесный ангел-хранитель оказался птицей –
 продолжением метафоры, ибо так видела любимого героя изначальной
 радостно-мажорной песни «Катюша». Архетипическое превращение
 возлюбленной в смерть – тоже знак фольклорной поработанности образа.*

Интеллектуальная рефлексия игры с наивным миропониманием и
 образностью добавляет особое измерение лиризму, разрабатываемому М.
 Степановой как свежий тип высказывания, претендующий на
 безусловность. Всё начиналось с экспериментов – парафольклорных
 стихов-баллад в первых книгах с остранённо-отчуждёнными названиями
 «Песни северных южан» (1999) и «Другие» (2003). Поиск выхода из
 личной субъективности был обусловлен осмыслением безмерности
 Жизни. Критика назвала «новую лирику “другой лирикой”, понимая её
 дружость как непохожесть на “просто-лирику” своей онтологической (не
 психологической) устремлённостью к “другому я”, любому “я”. Это не
 диалог “я” с “ты”, а скорее попытка интегрирования “я” в вечно сущее
 Я, или Целое, или Всё»²⁵. Но «интегрирование» не предполагает
 самозабвение, как у природного наива, ибо интеллектуальная доминанта
 самосознания зорко отслеживает поиск и отрабатывает художественный
 эффект.

В первой части книги под названием «Девушки поют» процесс
 перестройки сознания отрефлексирован как обретение простоты и
 разительной силы. Поэт развивает метафору стихотворения как
 привычного, но небезопасного измерительного прибора – медицинского
 градусника с «в стекло заключенной ртутью»: «Вот и я, как она,

²⁴ М. М. Степанова, *Киреевский. Книга стихотворений*, Санкт-Петербург 2012, с. 17.
 Далее страница указывается в [].

²⁵ Л. Панн, *Метафизиология Марины Степановой*, [в:] *Премия Андрея Белого. 2005-2006. Альманах*, Санкт-Петербург 2007, с. 42.

заключённый, / Вот и я достаю до кишок, / Как запитый водой кипячёной / Неизвестный тебе порошок. // Я придурочек, я окурочек, / Имярек, незнакомый зверёк, / Распугавший бройлерных курочек, / Что хозяин не уберёг» [с. 18]. Хищная сила «придурочка», ворвавшегося в благополучие искусственной культуры, – тоже метафора: стих ассоциируется с необыкновенной гибкостью и стремительностью хорька, похожего на живую ртуть и рыскающего повсюду по своей воле и страсти.

Мотив хищной силы не противоречит природному примитиву (по крайней мере, картинам А. Руссо, в русской народной традиции все звери мирно соседствуют) и возвращает к модернистской версии имморального высокого примитивизма. Модерн культивирует волю отнюдь не «имярека», но автора-экспериментатора, испытателя действенности приёма и своей власти над материалом. М. Степанова, в отличие от герметичного постмодернизма с его искусственно взращёнными «бройлерными» текстами, решительно идёт «в народ» – в роли нищей бродячей певицы: *«Едет поезд по целой России / Вдоль какой-то великой реки. / Пассажиры в плацкарте босые, / Полутрезвые проводники. <...> По его населённым вагонам, / Как спасённые души в раю, / Я хожу в одеяле казённом / И взволнованно песни пою»* [с. 15]. Несмотря на безгрешность наива, актуализируется не его умиротворяющая роль, а энергетика, ибо *«В честном пенье такая свирепость, / Что оно возмущает сердца»* [с. 15]. Но поэт, экспериментируя с суггестией простоты, подчёркивает всё-таки не инфантильность, а умудрённую детскость всезнания: *«Это дело гораздо опасней, / Чем считает отец-проводник, / Потому что хорошая песня / Неизменно восходит на крик. // Голым горлом под женские ахи / И негромкий убористый мат / Я пою про дорожные маки / И что гибнет батыня-комбат. // Тонкий голос, как острое шило, / Протыкает вагонный уют, / И становится людям паршиво, / И они меня в тамбуре бьют»* [с. 15]. Так продолжается тема артиста-искупителя, конституциональная для модернизма, но абсолютно чуждая спонтанно, щедро творящему нерелексивному природному наиву.

Стилизация архаичной народной песенности в собственно «Киреевском» подчёркивает целенаправленность игры в органическую простоту – разрабатывается тема живопитательной силы стиха. Цикл открывается своеобразной декларацией – олицетворением поэзии сразу и с пищевой средой, и с силой, дающей опору для спасения: *«Возговорит*

сметана черногорлая, / Возговорит сметана белобокая: <...> Не равняй моё дело белое / С простодушными простоквашками! // Как земля в буграх и нагорьях, / Я в живых жирах и калориях. / Они не таятся – прятаются, / С боку на бок всё поворачиваются! <...> А там, внизу, где жизнь шерудит, / Лягушечка малая сидит / И то гудит-надувается, / То лапами отбивается» [с. 29]. Образ «лягушечки» концентрирует в себе и хтоническое земноводное начало, и ночную певицу болот, и народный способ охлаждения-сбережения сметаны, и царевну, и героиню притчи о сопротивлении судьбе, когда простая квакша (а не «простоквашка») сбила сметану в масло и, оттолкнувшись от комка, вырвалась на волю.

Последовательно реализуемая стратегия обновления поэтического языка и мироощущения через обращение к фольклору и наиву иллюстрирует классическую формулу Ю. Тынянова о колебательной истории литературы – преемственности «архаистов и новаторов», когда свежесть находок обеспечивается актуализацией в отторгнутом его природных сил, ярким, артистическим преображением косноязычия. М. Степанова знает об этом законе: «Когда пойдём мы воскресать, / Когда в усилье воскресенья / Мы станем прошлое кусать, / Музыка будет нам спасенье» [с. 51]. Но она знает: чтобы игра в воскресенье творчески состоялась, нужно не только мастерство, но усилия души и духа. Простодушие наива, когда оно устремлено к жизнетворчеству, – школа очищения. Авторефлексия, в том числе интеллектуальная, требует мобилизации всех сил, подтверждающих природное расположение к свету.

3. Рефлексивное простодушие Т. Кибирова: простота против пустоты

В отличие от всех перечисленных авторов, Т. Кибиров не стихийный оппонент постмодернистского миропонимания и эстетики, а последовательно непримиримый противник. Он не только развернул поэтическую критику тотального релятивизма, но и сосредоточенно работает над поэтикой противоядия. То и другое подаётся в образе рефлексивного простодушия, пафосного и самокритичного одновременно. Важно отметить, что литературный успех поэта был поначалу связан именно с яркой игрой в духе московского концептуализма-

постмодернизма – это деконструкция советского мифа (книга *«Общие места» 1979-1986*), центонная абсурдизация песен, поэтизация телесного низа (*«Сортиры» 1991*), насмешка над наивностью всех советских поколений (*«Любовь, комсомол и весна. Д. А. Пригову» 1988*). Примечательно, что вместе с Д. А. Приговым в 1993 году Т. Кибиров стал лауреатом Пушкинской премии фонда А. Тёпфера, предназначенной *«для награждения авторов, внёсших выдающийся вклад в русскую литературу и переведённых во многих странах мира»*. Столь же красноречиво решительное дистанцирование от мэтра концептуализма-релятивизма: *«Мне было выгодно в своё время, что меня числили по этому ведомству, потому что я подозреваю, что меня, может быть, иначе и не заметили бы. Но я всегда честно говорил, что я никакого отношения к концептуализму не имею. <...>...с Приговым мы двойники на противоположных концах диапазона»²⁶*. Мягкость отречения не мешает быть стойким оппонентом постмодернизма и искать живую формулу категоричности.

Основа критики – не контридеология, а преданность самым простым и ясным органичным интересам: любовь к семье, дочери, жене, *«странная любовь»* к родине, пронзительное чувство красоты природы, приверженность добру и состраданию – классический набор сантиментов. Но Кибиров не смущается проповедовать ещё и основы христианской религии в самых простодушных её упованиях, например – веру в бессмертие. Потому наив в форме высокого примитивизма возделывается поэтом на литературной ниве как эстетическая программа и форма сопротивления не только всяческой энтропии (энергии, ценностей, смыслов, слов, чувств), но и антиподу Бога. При этом поворот к утверждению позитивных ценностей совершился не обращением Савла в Павла, а вполне органично – в рамках той же игровой поэтики: рефлексивной, смеховой, исповедальной, свободной от цензуры и классической по строю стиха.

Начало Кибирова-примитивиста и религиозного оппонента смыслового вакуума – рождение дочери. Об этом сказано в цикле *«Двадцать сонетов к Саше Запоевой» (январь-май 1995)* – антитезе ёрническим *«Двадцати сонетам к Марии Стюарт» (1974)* И. Бродского. Безусловный на то время властитель дум, язвительно обращаясь к жертве

²⁶ *«Я не вещаю – я болтаю...» Беседа Виктора Куллэ с Тимуром Кибировым 21 ноября 1997 г., «Литературное обозрение» 1998, №1, с. 16.*

истории, надеялся вытравить собственное давнее и всё не иссякающее чувство и припечатал в 5-м сонете Мари непечатным словом. Кибиров венчает 5-й сонет образом квинтэссенции любви: *«Ты собрала, как линзочка, в пучок // рассеянные в воздухе ненастном / лучи любви, / и этот свет возжѐг – / да нет, не уголь – лампадный фитилѐк»*²⁷. Знаменательно, что полутора годами раньше поэт признавался в другом символе веры – не религиозном, но гуманистическом. На него он рассчитывал в противостоянии пустоте как обезчеловеченной свободе духа: *«Есть ли Бог? Да не в этом ведь дело совсем! / Он-то есть, но, видать по всему, / Он не то чтобы нем, / Он доступен не всем, / я Его никогда не пойму. // Просто ивы красивы, и тополь высок, / высотой почти до звезды. / Просто пахнут и пахнут ночные цветы. / Просто жизнь продолжается впрок. / Просто дал я зарок / пред лицом пустоты... / Дайте срок, только дайте мне срок»* (август 1993) [с. 23].

Это была отважная форма полемики с вершинами метафизической лирики, с её привязанностью к теме смерти, ибо именно запредельному опыту пустоты как источнику вдохновения присягал Бродский: *«Идѐт четверг. Я верю в пустоту. / В ней, как в аду, но более херово. / И новый Дант склоняется к листу / и на пустое место ставит слово»* («Похороны Бобо» 1972)²⁸. Кибиров оспорил духовный авторитет интеллектуального сознания – релевантного в своей безыллюзорности историческому опыту XX века и потому доминирующего равно и в метафизической лирике, и в радикальном концептуализме. В последнем из сонетов, посвящённых только что рожденной дочери, поэт декларирует безоглядный сентиментализм: *«Я лиру посвятил сюсюканью. Оно / мне кажется единственно возможной / и адекватной (хоть безумно сложной) / методой творческой. И пусть Хайям вино, // пускай Сорокин сперму и говно / поют себе усердно и истошно, / я буду петь в гордыне безнадежной / лишь слѐзы умиленья всё равно»* [с. 72]. Таков символ веры Кибирова: «просто жизнь» против «пустоты», простодушие против интеллектуального отчуждения, смех против иронии, любовь против деконструкции. В переложении для детей яснее ясного: *«Ты узнаешь, что в начале / было Слово, но распяли / Немота и Глухота / Агнца Божьего Христа / (агнец – то же, что барашек), / ты узнаешь скоро, Саша, / как*

²⁷ Т.Ю. Кибиров, *Парафразис, Книга стихотворений*, Санкт-Петербург 1997, с. 65. Далее страница указывается в [].

²⁸ И.А. Бродский, *Избранные стихотворения*, Москва 1994, с. 226.

Он нас с тобою спас... / – Кто, барашек? – Ладно, Саш. / Это сложно. Просто надо / верить в то, что за оградой, / под кладбищенской травой / мы не кончимся с тобой» [с. 95].

Отречение от постмодернистского образа мышления совершается как критика его бесплодия: *«Дайшь деконструкцию! Дали. / А дальше-то что? – А ничто. / Над кучей ненужных деталей / сидим в мирозданье пустом. <...> Кто делает вид, кто и вправду / никак не поймёт, дурачок, / что шуточки эти не в радость / и эта премудрость не впрок. // И, видимо, мира основы / держались ещё кое-как / на честном бессмысленном слове / и на простодушных соплях» (1998)²⁹. Поэт буквально обрушивается с бранью на «вселенскую мразь» – мировое зло и вдохновителя саркастической иронии. Формула отречения звучит по-детски безапелляционно: *«Не хочу умирать – и не буду! / Накось выкусь! Нашло дурака! / А пошло бы ты на хрен отсюда, / ты мне, падло, давно не указ. <...> Князь ли мира сего ты, Отец ли / всякой лжи – а по мне, ты говно! / И надёжнее всех дезинфекций / галилейское это вино, // что текло по усам, не попало / в искривленный ухмылкой рот. / Но и этого хватит, пожалуй. / Не умру. И никто не умрёт» (2000) [с. 553]. Ради посрамления гордыни интеллектуального эгоизма поэт разрабатывает проект смеховой деконструкции статусного имени: *«Предлагаю – / вместо латинизма “интеллектуалы” / говорить и писать “интеллектуальцы”, / как сербы и хорваты. / (Я сам это слышал / в фильме Кустурицы.) // И звучит, согласитесь, как-то роднее, / и гораздо больше подходит / славным носителям / этого не очень определённого звания. // Например – / “Один интеллектуалец / засунул...” и т. д. // А интеллектуалки пусть остаются, как были. / Ибо среди них попадаются прехорошенькие. / Впрочем, не часто» («В комиссию по реформированию современного русского языка» 2002) [с. 575-576].***

Важно, что в этих борениях простоты с пустотой поэт и категоричен, и самоироничен. Он анализирует спор чувств с охлаждённым рассудком как внутренний конфликт: *«Перцепция с дискурсом расплевались – / она его считает импотентом, / а он её безмозглой блядью. Что ж, / она и впрямь не очень-то умна, / а у него проблемы с этим делом. / Всё правильно. Но мне-то каково?» (2000) [с. 539]. Поэт-обличитель стремится быть самокритичным: *«Пожилему человеку / Нравы нынешнего**

²⁹ Т. Кибиров, *Стихи*, Москва 2005, с. 384. Далее страница указывается в [].

века / Не по нраву. Старику / Не лежится на боку! <...> Ты зачем, пенсионер, / Подаёшь дурной пример? // – А затем что наши книжки / Не хотят читать мальчишки! / Дух растлился! Свет угас! / Каждый третий – пидарас! / Вот те раз! <...> Порождением ехидны / Обзывает он обидно / Ближних, дальних и коллег. / Неприятный человек. // Зимним утром, рано-рано / Вот такого старикана / В ванном зеркале узрев, / Я стою оторопев» («Что за шум, а драки нету?...» 2013)³⁰.

Отстаивая диалогичность мышления, т. е. следуя императиву интеллектуальной честности, поэт разрабатывает модель интеллектуального наива – игру в детскую непосредственность. Таков «Кара-Барас (Опыт интерпретации классического текста)» из одноименной книги (2002-2005) – история изживания духовного кризиса, назидательная и весёлая, как «Мойдодыр» К. Чуковского. Ситуация смыслового вакуума и наивность собственного духовного поиска остранены, но всё названо своими именами: «Идеалы / Убежали, / Смысл исчезнул бытия, / И подружка, / Как лягушка, / Ускакала от меня. // Я за свечку, / (в смысле приобщения к ортодоксальной церковности) / Свечка – в печку! / Я за книжку / (в смысле возлагания надежд на светскую / гуманитарную культуру) / Та – бежать / И вприпрыжку / Под кровать! / (то есть – современная культура оказалась подчинена / не высокой духовности, коей взывает лирический / герой, а низменным страстям, / символизируемым / кроватью как ложем страсти (Эрос), смертным одром / (Танатос) и местом апатического или наркотического / забвения (Гипнос)» [с. 38]. В роли гневного Великого Умывальника выступают и «мой хороший / Шестикрылый Серафим» [с. 42], и «Логос изначальный, / Коим созидался мир, / Хора древнего Начальник / Слов и смыслов Командир» [с. 44]. После покаянного очищения героя следует славословие Богу и всем компонентам классической полноты: «Истине чистой», «Красотище лучистой», «истому Добру». Но всё венчает гимн витальности: «...В чумном бесконечном бараке – / И паки, и паки, / И ныне и присно – / Вечная слава – / Вечная память – / Вечная слава / Жизни! // Подымайте / Медный таз!! / С нами Бог! Кара-барас!!» [с. 45]. «Медный таз» звенит не ради рифмы – им «по мысли лирического героя всё накрылось» [с. 41]. Так скверне релятивизма и деконструкции, пирующим во время чумы, противопоставлена позитивная программа – «даже не

³⁰ Т. Кибиров, *Три книги: Стихотворения*, Киев 2014, с. 163. Далее страница указывается в [].

*охрана, реконструкция скорей / смысл и радость жизни сей! / Так мне кажется...»*³¹. Эту установку автор объяснял дочери ещё в 1995 году и ей не изменяет.

Интеллектуальный наив – захватывающая и ответственная игра: перевод сложного на язык ясной простоты, превозмогание отчаяния весельем, преодоление трагизма волей к жизни, изживание пустоты энергией любви, не мучительной, но светлой и благодатной. Условие игры – превращение высших смыслов в ритмически-семантическое целое стиха, плясовой хорей, магическую звукопись, радость откровения простоты. Поэт не боится предстать в этой игре простаком, потому что эта игра – диалог с высшим началом, в которой лирический герой представляет силу жизни, и, как в изначальном примитиве, у человека нет никаких преимуществ перед животным. Сборник с красноречивым названием «*См. выше*» (2013) открывается стихотворением «*Место эпитафии*», в котором лирический герой видит себя верным псом Господа: «*Играй со мной, пожалуйста, почаще, / Хозяин мой! / Покуда сам я не сыграю в ящик, / Играй со мной! // Мне самому не справиться со скукой, / С тоской тупой. / Учи меня забавным всяким штукам – / “Апорт!”, “Тубо!” // Подай же снова мне команду “Голос!”, / Команду “Фас!” / Ну поиграй со мной, Предвечный Логос, / В последний раз»*³². Автор молит о вдохновении, об откровении смыслов, о цели жизни.

Детская непосредственность наива – воплощение завета: «*истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдёте в Царствие Небесное*» [Мтф. 18:3]. Игра в священную простоту детства – вызов вражьей силе, о чём говорит «*Дразнилка*»: «*Полетел / Люцифер / Вверх тормашками / Во помойную яму с какашками! // А кто с ним якшается, / Тот сам так называется!*»³³. Отречение от сатаны – это ещё и ответ культурологам: «*Вот только не надо мне впаривать, / Что это было всегда, / И что таковы имманентные законы развития культуры, / Что это такой гегелевский антитезис. <...> Оглянись и поймёшь – / Ничуть не похоже. <...> Деятели современной культуры / (от 18 до 75 лет) / Напоминают скорее / Несчастных мальчишек из “Повелителя мух”. // Они всё пытаются вспомнить, как там было у взрослых, / И старательно и тщетно имитируют. / И ничего не получается. // И*

³¹ Т.Ю. Кибиров, *Парафразис, Книга стихотворений*, Санкт-Петербург 1997, с. 99.

³² Т. Кибиров, *Три книги: Стихотворения*, Киев 2014, с. 128.

³³ Т.Ю. Кибиров, *Греко- и римско-кафолические песенки и потешки*, Москва 2011, с. 53.

единственным наличным учителем / Оказывается тот самый Повелитель мух, / То бишь Отец лжи» («Выбранные места из неотправленных e-mail-ов (вольная поэма)» 2007)³⁴. Так постмодернистскому инфантильному наиву, претендующему на интеллектуальную искущённость, изощрённость и самодостаточность, противопоставит эвристический наив вечного детства – чудный дар разума подняться над собой и тем самым приблизиться к разуму божественному.

Творческая проблема простодушия – угроза монотонности, узнаваемости, замкнутости на себя. Смех – первое и неистощимое средство от скуки, но даже он не гарантирует от повторяемости. Выход – непрерывное расширение границ применения приёмов и сфер собственной деятельности. Так употребление сакральной лексики в смеховом контексте – классический приём карнавализации, но поэт усиливает пафос: *«Предвечный Логос»* вместо Господь, *«Князь мира»* вместо Сатана – и смех переходит в духовную брань, в том числе средствами бранной лексики. Интеллектуальный наив ищет выходы в новое пространство – не лирическое, где он один в поле воин, а эпическое, и проза развивает те же высокие идеи, но раскрывает их в социальном контексте, задача – сделать идеальное узнаваемым и психологически убедительным.

Опыт произведён в повести *«Лада, или Радость: Хроника верной и счастливой любви»* (2010), которую автор дерзостно назвал *«романом»*, отсылая к роману *«Ада, или Радости страсти: Семейная хроника»* (1969) В. Набокова. Аллюзия на классика модернизма подчёркивает и резонанс и духовную оппозицию: Кибиров защищает простые и ясные нормы. В лирических отступлениях повествователь заявляет о праве на смиренный гуманизм: *«цель моя вполне традиционна и достохвальна – побудить лирой добрые чувства, в частности, вызвать или хотя бы выразить жалость»³⁵. Отличие от сентиментализма в том, что автором движет отчаяние: «Выразить к ним (к нам) ко всем жалость и подавить хоть на время панический ужас и бессильную, постыдную злобу. <...> Да, именно – “Всемирной немоте назло”» [с. 137]. Последние слова – концептуальная ссылка на формулу Цинцинната Ц.³⁶ «Немота» и «Глухота» у Кибирова – синонимы пустоты, обезбоженного энтропийного*

³⁴ Т. Кибиров, *Три книги: Стихотворения*, Киев 2014, с. 106-107.

³⁵ Т. Ю. Кибиров, *Лада, или Радость: Хроника верной и счастливой любви: Роман*, Москва 2014, с. 136. Далее страница указывается в [].

³⁶ В. В. Набоков, *Приглашение на казнь*, [в:] В. В. Набоков, *Собр. соч. в 4 т.*, Москва 1990, Т. 4, с. 51.

существования и «цветника зла», каким предстала литература победившего декаданса.

Скромная сентиментальная история про собачку, согревшую сердца одиноких людей, а особенно лирические «ретардации» «автора», диалоги с «читателем», призваны оспорить ни много, ни мало – всё полуторавековое движение литературы к имморализму, демонизации, дегуманизации, интеллектуальной саморефлексии и пренебрежению естественным основами существования и его обязанностями. Критике подвергнуты амбиции серебряного века: «*“Будь ты ангел или демон”. Да будь же ты человеком, в конце-то концов!*» [с. 163]. Идёт спор и с друзьями-современниками: «*Я ведь, в отличие от Лёвы Рубинштейна, не считаю, что “искусство ничему не учит и никуда не ведёт”. Да ещё как учит, не меньше, чем семья и школа, только, к сожалению, всё больше гадостям и пошлостям и ведёт всё чаще в такие места, куда ходить нам не велено и не нужно*» [с. 136]. Как противовес мобилизованы не только высокие «чувства добрые», но и настоящий китчевый примитив – эпитафия взят из Э. Асадова: «*Мещане! Они и не знали, / Что, может, такой и бывает истинная любовь!*» [с. 173]. В том же ряду история про малорослого начальника мытарей Закхея [Лк. 19:1-10], который забрался на дерево, чтобы разглядеть мессию, а Иисус откликнулся на его простодушие и пришёл к нему в гости [с. 165]. Кибиров исповедует особый минимализм – природной нравственной непосредственности, ибо «*блаженны нищие духом...*» [Мтф. 5:3]: его героическая собачка, бросившаяся на волков, защищая хозяйку, отдавала, «*как заповедано всем нам, душу свою за други своя*» [с. 134].

Минимализм эстетический роднит с наивом установка на естественную простоту, безыскусность форм, малость средств, а также вера в онтологическую природу смыслов. Но видимая простота внутренне высоко организована и отрефлексирована, малое предстаёт истинно великим. В минимализме кибировского интеллектуально наива повесть о жизни последних обитателей деревни, названная «*романом*», предлагает достаточно широкий «срез общества» и спектр персонажей-архетипов (простак – плут – резонёр), краткий курс истории страны с оценками всех вождей, лирические экскурсы и эстетический трактат, диалог с классиками и современными авторами, притчу о примирении всех темпераментов и наций на почве любви и сострадания. Правда, идеальной героиней представлена собачка, которая, в отличие от литературных

анималистических характеров, описана извне – как и положено наиву, она ясна и самобытна. Игра в сотворение сентиментальной идиллии демонстративна, но, в отличие от релятивистской игры с нормами и смыслами, творческий артистизм убеждает в своей органичности, а не искусности, смех в повести радостный и добрый – от доверия жизни и благодарного удивления перед чудом.

* *
*

Сущность литературного примитивизма начала XXI века – не «погружение в природу», а испытание способности интеллектуальной культуры вернуться к непосредственности, сохраняя весь спектр личного самосознания и трагического опыта. Поэтому рефлексивность примитивизма, поиск органичного резонанса с чистотой высокого примитива обнажены и драматизированы. Диапазон – от демонстративности (М. Степанова, Т. Кибиров) до естественного лиризма (Л. Петрушевская, А. Родионов). Духовное родство с наивом – чрезвычайно редкий дар, это не производная архетипической памяти и может быть только маской народности. В советское время наив эксплуатировался массовой песней, но традиционная поэзия XX века, сохранявшая связь с фольклором, от простодушного оптимизма отталкивалась: А. Твардовский последовательно уходил от идеологизированного лубка («*Василий Тёркин*» 1942-1945), Н. Рубцов переживал трагическую коллизию разрыва с ясной простотой («*Угрюмое*»), только Н. Тряпкин надеялся создать утопию национального примирения с историей («*Скажем так – земля ждала привала...*» 1968). Актуализация наива – это не только возвращение формулы Истина – Добро – Красота в обаянии насущной простоты, но восстановление связи искусства и жизни.

Рассмотренные примеры показывают, что игра с поэтикой примитива в целом не является жёсткой оппозицией стилистике постмодернизма. Редкость дара, а также природное миролюбие наива не позволят ему стать альтернативной культурой. Но актуализация примитивизма знаменует активизацию органичных потребностей в противовес релятивизму. Л. Петрушевская, А. Родионов, М. Степанова отталкиваются от духовной атмосферы постмодерна и отстаивают ценность Жизни соприродными ей

художественными средствами, поэтика наива проступает в их поэзии с разной степенью очевидности. Т. Кибиров концептуален – и потому более последователен и разнообразен в работе с наивом, осознанно развивая его интеллектуализированную версию. Все поэты стремятся к безусловной ясности формы-смысла, испытывая собственную творческую соразмерность высшим и объективным законам жизни.

Список литературы:

1. Богемская К.Г., *Понять примитив. Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке*, Санкт-Петербург 2001.
2. Давыдов Д. М., *От примитива к примитивизму и наоборот (русская наивная поэзия XX в.)*, «Арион» 2000, № 4.
3. Давыдов Д.М., *Русская наивная и примитивистская поэзия: генезис, эволюция, поэтика*. Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата филологических наук, Самара 2004, [online], <http://www.dissercat.com/content/russkaya-naivnaya-i-primitivistskaya-poeziya-genezis-evolyutsiya-poetika>, [10.04.2014].
4. Иванов А.В., *Поэтика примитива в русском авангарде XX века (обэриуты и неоавангард 60-80-х годов)*. Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата филологических наук, Минск 1997, [online], http://unicat.nlb.by/opac/pls!search.http_keyword?query=a001=%22BY-NLB-ar3335622%22&lst_siz=20, [4.08.2015].
5. Кибиров Т.Ю., *Греко- и римско-кафолические песенки и потешки*, Москва 2011.
6. Кибиров Т.Ю., *Лада, или Радость: Хроника верной и счастливой любви: Роман*, Москва 2014.
7. Кибиров Т.Ю., *Парафразис. Книга стихотворений*, Санкт-Петербург 1997.
8. Кибиров Т.Ю., *Стихи*, Москва 2005.
9. Кибиров Т.Ю., *Три книги: Стихотворения*, Киев 2014.
10. *Митьки*, Санкт-Петербург 2008.
11. Петрушевская Л.С., *«Карамзиндеревенский дневник»*, [в:] Л.С. Петрушевская, *Парадоски. Строчки разной длины*, Санкт-Петербург 2008.
12. Пригов Д.А., *Книга книг: Избранные*, Москва 2002.
13. *Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени*, Москва 1983.
14. Родионов А., *Звериный стиль*, Москва 2013.
15. Родионов А., *Портрет с натуры*, Екатеринбург 2005.

16. Рылёва А.Н., Балдина О.Д., *Два взгляда на наивное искусство*, Санкт-Петербург 2011.
17. Степанова М.М., *Киреевский. Книга стихотворений*, Санкт-Петербург 2012.
18. *Философия наивности*, Москва 2001.

**GAME OF PRIMITIVE AS A VECTOR OF OVERCOMING
THE DEADLOCK OF POSTMODERNISM
(POETRY AND PROSE OF THE 2000s)**

Summary

Intellectual dominant of creative thinking in the second half of the XX century, following the setup of self-reflexion of art, released it from connection with life as a supreme value. So the problems with ontological justification of author's status and the meaning of his creation appeared. The return to the paradigm of thinking, unconditionally oriented on values, but maintaining deep reflection of the form is realized non-canonically by its form, non-traditionally through its system of values, the model of creation - literary primitive. "Primitive" poetics is characterized by simplicity, clarity, emotional expressiveness and the distinctive "naive" form. The motifs of the primitivist poetics are revealed in parafolklore stories, pictures, sentimental narratives. Refined intellectual game is oriented on the search of new expressive language and ways and on regeneration of nature meanings. The article covers poetry and fairy tales of L. Petrushevskaya, rap-lyrics of A. Radionov, para-folklore ballades and songs of M. Stepanova, lyrics and prose of T. Kibirov. Their creative results prove the possibility of regeneration of naive's anthropology through the polemics with postmodernist relativism. It also proves that special creative model of thinking - intellectually naive – appeared.

Keywords: primitive, anti-postmodernism, sentimentalism, reflexion, faith

Наталья Кнэхт

Национальный исследовательский университет «МИЭТ» (Москва)

ПУТИ И ПЕРЕПУТЬЯ АНАЛИЗА СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

DROGI I ROZDROŻA ANALIZY WSPÓŁCZESNEJ LITERATURY ROSYJSKIEJ

Ключевые слова: антропологический поворот, рецепция, визуальный образ, концептуализм, анестетический опыт

Интерес к современной русской литературе и шире – культуре, был, есть и, очевидно, будет. Удивительно, что проявляют этот интерес преимущественно западные исследователи. Отдельная от предмета данной статьи тема – исследование причин такого интереса и анализ интенций и контекстов изучения.

Тема «Эстетические модели русской литературы» столь же интересна, сколько и глобальна. Она предполагает «мета» уровень исследования.

На протяжении двух с половиной веков русская литература считалась основой русской культуры и национального самосознания. Однако нельзя не заметить склонность русской литературы к парадоксам, повторяемость основных этапов художественного развития. В общей картине литературного процесса, как и культуры в целом мы не увидим какого-либо синтеза или последовательного движения в одном направлении, прогрессивного восхождения на новый уровень. Русская литература как бы топчется на пяточке вечных проблем (Бог и человек, дух и плоть, святость и грех, жизнь и смерть, свобода и закон, судьба и случай), вращается вокруг одних и тех же оппозиций (высокое и низкое, священное и кощунственное, бытие и небытие, сон и явь, идеальное и материальное). Это роднит ее с философией, определяет ее метафизичность, позволяет разглядеть в циклическом характере ее развития фазы повторяемости. Известный литературовед и культуролог Михаил Эпштейн даже

попытался выстроить своеобразную периодическую таблицу элементов русской литературы, выделив циклы и фазы развития. В этой таблице закономерная смена четырех фаз (социальной, моральной, религиозной, эстетической) в историческом движении литературы (в горизонтальной плоскости) – цикл замкнулся – повторяется на новом временном витке следующего цикла (по вертикали). Таких временных циклов он выделяет четыре: первый с 1730 по 1840 год; второй с 1840 по 1920 год; третий с 1920 по 1990 год; четвертый с 1990 по (?) год. Из этой таблицы следует, что:

Странный миг узнавания наступает именно в этом поперечном срезе, где Ломоносов вдруг угадывается в Маяковском (социальная, или классицистическая, фаза первого и третьего циклов), Жуковский – в Блоке (религиозная, или романтическая, фаза первого и второго циклов), а поэт Карамзин – в Евтушенко (моральная, или сентиментальная фазы первого и третьего циклов)¹.

Если обратиться к современной нам русской литературе, то она, согласно этой таблице, находится на перепутье от эстетической фазы к социальной. Эстетическая фаза уже обозначена в литературоведении как «концептуализм». Выделены характерные черты концептуализма, как нового эстетического явления, основанного на новом *анэстетическом опыте* (о нем пойдет речь ниже). Это: игра с опустошенным языком; знаки против означаемых; схемы и скелеты культуры; каталоги возможных высказываний (Дмитрий Пригов, Лев Рубинштейн, Владимир Сорокин); арьергард; нулевое письмо; пыль и мусор культуры; децентрализация; энтропия; литература – язык как он есть.

Зарождающаяся фаза в 1990 нового цикла обозначена как новая социальность: *метapolитика* – игра знаками разных политик, синтез политики, литературы, театра – на примерах из текстов В. Сорокина и Д. Пригова будет представлена ниже.

Разумеется, в наше время могут быть различные классификационные схемы, равно как подходы к исследованию русской литературы и ее многообразные модели. На наш взгляд попытка представить метафизику русской литературы как последовательное *сверхповествование*, или *метанарратив*, в котором творчество всех писателей объединялось бы продвижением к высшей цели, объяснялось бы фактами истории и

¹ М.Н. Эпштейн, *Ирония идеала: парадоксы русской литературы*, Москва 2015, с. 353.

выстраивалось бы в преемственной линейной последовательности, не отражает современной познавательной ситуации. Новая эпоха постмодерна, о которой писал Лиотар, наступившая на Западе в 70-е годы прошлого века, подорвала доверие к любым метанарративам. Появляется множество дискурсов, «*паралогий*», несводимых друг к другу. «Да и сама метафизическая ткань русской литературы сплетена из таких петель и узелков, что если их распустить в единую нить, то исчезнет богатый, многосложный узор»².

Заявленная статья – *Пути и перепутья анализа современной русской литературы* – это попытка представить маршрут исследовательского поиска не по одной выверенной, спрямленной дороге, а по многим тропинкам. Они могут быть разными: кривыми и плавными, пересекающимися и изломанными.

Здесь нужны ориентиры. Во-первых, что мы относим к литературе? Во-вторых, что мы понимаем под современной литературой?

Иосиф Бродский писал в одном из последних своих эссе *Как читать книгу*: «Вкус к метафизике отличает литературу от простой беллетристики»³.

Актуально ли это в отношении современной литературы? Метафизичность, или философичность русской литературы всегда проявлялась в постижении мира как целого, в постановке основополагающих проблем бытия, в сложности и широте мышления. Это всегда отличало литературу от развлекательной, коммерческой, бытописательной, сиюминутно-газетной словесности. Применим ли этот критерий к современной русской литературе? Прежде всего, сделаем несколько замечаний методологического характера. На наш взгляд, нужно различать:

во-первых, литературу как манифест определенного метафизического умозрения и литературу как предмет метафизического исследования;

во-вторых, литературу экспериментальную, еще не ставшую классикой, и литературу образца, признанную литературным сообществом и возведенную в канон;

в-третьих, литературу как гносеологию, материалом которой является новая (меняющаяся) социокультурная реальность, запечатленная, как

² Там же, с. 361.

³ J. Brodsky, *On Grief and Reason*, New York 1995, p. 101.

правило, в текстах экспериментальной литературы, с другой – новые философско-методологические практики анализа такого рода литературы.

Интересно, что меняется содержательный смысл понятия «*современность*». Как известно Бодлер характеризовал современность как «*время переходное, ускользящее, случайное*»⁴. Обостренное сознание современности в канун и первое десятилетие XXI века очень напоминает подобное умонастроение: в прерывании традиции, чувстве новизны, головокружении от происходящего. Литература и искусство, философия и наука ощутили разрыв с традицией. В понятиях «*современная литература*» и «*современное искусство*» смысловой акцент падает на слово «*современность*». Что оно означает сегодня? Как справедливо замечает Олег Аронсон: «*”Современность” – не момент в историческом времени, но изменение отношения к тем основаниям, на которых что-то когда-то (в традиции) стало значимым*»⁵. Современность – это не то, что происходит здесь и сейчас, а то, что определяет нашу способность к восприятию. Так что в таком контексте одинаково современными могут оказаться Николай Гоголь, Федор Достоевский, Лев Толстой, Антон Чехов, Д. Пригов, Виктор Пелевин, В. Сорокин, Михаил Шишкин, Захар Прилепин и др. Такая «*линейка*» сейчас мало кого удивит. Сегодня интерес представляют не столько прямые влияния и заимствования между произведениями, сколько их типологические параллели и пересечения, их диалог в большом времени и пространстве мировой культуры.

Как известно, метафизика (*мыслительная «изнанка»*) русских писателей XIX века: Пушкина и Лермонтова, Гоголя и Достоевского, Тютчева и Толстого – была исследована в первую очередь русскими мыслителями Серебряного века: Розановым и Мережковским, Шестовым и Бердяевым. Для русской литературы XX столетия такой момент только наступает. Можно сказать, волнообразность интереса, как к творчеству отдельных писателей, так и к отдельным историческим периодам русской культуры есть проявление несуществующего «*математического закона случайных чисел*». Интерес «*мерами вспыхивает и мерами затухает*».

В российском литературоведении последнего времени можно выделить несколько тенденций общего содержания.

⁴ М. Фуко, *Что такое Просвещение?*, [в:] *Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью*, Москва 2002, с. 345.

⁵ О. Аронсон, *Политика образа. Воспроизведение и повтор*, [в:] *По ту сторону воображения. Современная философия и современное искусство. Лекции*, Нижний Новгород 2009, с. 118.

Первая тенденция. Переориентация российского литературоведения с миссионерской деятельности и патетического дискурса на научно-исследовательскую работу. Недостаточное развитие методологической базы взаимоотношено было связано с тем, что долгое время исследовательская работа уступала место миссионерской, основной целью которой являлось сохранение архивов, прежде всего Серебряного века, авангарда. При этом полностью отсутствовал интерес к литературе и культуре, например, эпохи сталинизма. С распадом Советского Союза происходит ностальгический сдвиг исследовательского интереса ко всему советскому, к СССР.

Вторая тенденция. Постепенное ослабление консервативно-снобистского подхода не только в филологии, но и в искусствоведении вообще. Установка на исследование «вершинных» достижений русской культуры, когда предпочтение отдавалось признанным поэтам (например, Мандельштаму), а не второстепенным (например, Суркову) постепенно уходит в прошлое. Появляются неизвестные имена (как, например, Владимир Кормер, художественное и философское творчество которого до сих пор недооценено, а его роман *Наследство*, как и полное издание произведений, появились в России только в 2009 году, увы, уже посмертно). Идеологическое влияние (давление) на выбор исследовательской тематики уже не так ощутимо. Так, например, как замечает Евгений Добренко, после хрущевской оттепели произошло обнуление сталинизма. Крах СССР, напротив, вызвал настоящий бум интереса к соц-арту. Сейчас мы понимаем, что некорректно исследовать литературу (и шире – культуру), исключая одну ее часть и выделяя другую⁶.

Третья тенденция. Изоляционизм традиционного литературоведения сегодня преодолевается налаживанием диалога с современной философией, политологией, историей. Тематические и методологические сдвиги в политической, социальной и культурной истории и историографии оказали влияние на структурирование научного поля современного литературоведения. Творчество того или иного современного писателя (например, В. Сорокина, или Д. Пригова, популярных не только для западных и американских славистов, но и для отечественных русистов) исследуется в необычных ракурсах. Так, например, один из научных семинаров, посвященный творчеству В.

⁶ Е. Добренко, *О советских сюжетах в западной славистике*, [в:] СССР: Жизнь после смерти, Москва 2012, с. 27-34.

Сорокина, проходил в неожиданном для академических кругов, но привычном для современных кино – и театральных форумов, фестивальном формате⁷. Научные штудии были встроены в общую программу фестиваля. Творчество В. Сорокина рассматривалось в дискуссионном ключе таких сюжетов, как:

1. Интерпретация Сорокиным российской истории

История в текстах Сорокина предстает как серия замкнутых в себе исторических периодов. Сорокин использует стратегию деконструкции языковых моделей различных исторических миров, через обнажение структурирующих эти эпохи травматические разломы. Невозможность российской истории как прогрессивного диалектического развертывания связана у Сорокина с травматическим опытом коллапса советского символического поля, в результате которого история может быть представлена лишь как серия повторяющихся символизаций этой травмы. В этом аспекте творчество Сорокина отражает травматическое состояние постсоветской России.

2. Роль власти и авторитетности

Исследуются технологии разрушения писателем литературных и культурных канонов и их перевоплощение в *транслитературном* пространстве текстов 1990-х годов.

3. Метафизика места и символика национальной идентичности

Прошлое, настоящее и будущее России становится основной темой писателя. Основной же проблемой – национальная идентификация россиянина, когда после негативной самоидентификации роковых девяностых «нулевые» ознаменовались поиском оснований для национальной гордости.

4. Эмблематика штампов массового кино и массовой культуры

В его текстах обнаруживаются следы осмысления (чаще иронического) идей *неоевразийства*, «особого пути», соборности, вместе с очевидным использованием эмблематики и штампов массового кино и

⁷ М. Абашева, *В пространстве Сорокина. Научный семинар «Пространство Сорокина»* (Пермь, 17-24 сентября 2011 г.), «НЛО» 2012, № 114.

литературы. Специфические субстанции *сорокинского* мира («лед», «сало», «пустота», «сахар» и др.) в романах и киносценариях нулевых годов XX века детерминируются не только универсальными архетипами, но и современными массовыми формами мифологизации реальности.

5. Онтология используемого языка и его отношение к литературной традиции

Это особенно интересный аспект, поскольку существует огромная полемика вокруг распространенного тезиса о разрушении языка Сорокиным. Действительно, он подвергает радикальной деформации те или иные дискурсивные практики или режимы письма (от бытовой речи до классического литературного канона). И это разрушение, прежде всего, проявляется в эффекте ускользания смысла, который возникает в «новорусском языке» за счет взаимопроникновения множества языковых и стилистических пластов, обилия неологизмов и окказионализмов, активного использования варваризмов. Этот, так называемый, «лексический коктейль» в самом начале *Голубого сала* (1999) отражает постмодернистскую ситуацию в русской культуре девяностых годов. В этом смысле «голубое сало языка» – символ того языкового вещества, что выделяется благодаря brutальным тектоническим сдвигам, которым Сорокин подвергает интересующие его литературно-речевые практики. Исследователи творчества Сорокина описывают механизм выделения из речевых разрывов этой концентрированной субстанции.

6. Отношение к мертвым словам (сравнение семиотических систем Чехова и Сорокина)

Оказывается, что обоих писателей занимает фатальный разрыв реального и символического. Мир в таком случае предстает царством несоответствий знаковым системам.

Не менее показательны (с точки зрения стратегий и контекстов) исследование творчества «неканонического классика» Д. Пригова⁸.

Четвертая тенденция. Постепенное встраивание современного российского литературоведения с точки зрения методологии (в частности,

⁸ Сб. статей и материалов под ред. Е. Добренко, М. Липовецкого, И. Кукулина, М. Майофис, [в:] *Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940-2007)*, Москва 2010, 784 с.

использования понятийного аппарата), в мировой процесс интеграции с другими гуманитарными дисциплинами в контексте «трех поворотов»: социокультурного, лингвистического и антропологического (или «эмоционального»). Последний – антропологический – широко опирается на новые концептуальные ресурсы, образы, термины современной философии: феноменологии, герменевтики, психоанализа. При этом берется на вооружение методологический инструментарий, разработанный во всевозможных культурологических приложениях современной философии (теория дискурса, теория медиа, теория перформативности, и популярные сегодня визуальные стратегии).

Безусловно, все четыре выделенные тенденции заслуживают исследования. Однако, в рамках данной статьи, остановимся более подробно на четвертой, которая нам представляется наиболее актуальной. Прежде всего, попытаемся воссоздать контекст, нарисовать образ реальности, в которой живем мы, как читатели и писатели. Посмотрим на литературу с точки зрения антропологии. Как современные реалии влияют на литературный процесс? Что сегодня привлекает читателя в литературных текстах, или, выражаясь языком синергетики, что является аттрактором? Как *техно-социо-медийное* (объективное) время влияет на внутреннее экзистенциальное время человека, изменяя его антропологические способности и формируя новый *анэстетический опыт* восприятия литературы?

Сегодня в России, как и во всем мире современные медиа не только отбирают у литературы читателя, они также: 1) создают новый тип автора как персонажа; 2) заставляют литературу перенимать техники *медийной* “раскрутки” – подготовки, “разогрева” будущей аудитории; 3) меняют режим распространения текста и техники самого письма. К примеру, традиционно устроенная литература немислима без вертикальной, иерархической оси, в то время как складывающаяся ее современная разновидность – *сетература* – выстраивает исключительно горизонтальное сообщество. Иерархия, иерархичность переносятся сегодня в читательское сознание, в итоге читатель становится в литературном процессе едва ли не главной фигурой⁹.

⁹ Т. Венедиктова, Н. Чернушкина, *Литература и медиа в поисках нового адресата. Международная конференция «Литература и медиа: меняющийся облик читателя»* (Москва, МГУ, 24-25 октября 2007 г.), «НЛО» 2008, № 90.

В процессе сменяющих друг друга медийных революций (от “читательской” до возникновения кино в конце XIX века и компьютерной революции в середине XX века) чтение становится все более интересным как процесс аффективный, телесный, перформативный, именно в этих качествах требующий сегодня осмысления.

Текст сегодня это, прежде всего визуальный образ. В современном литературоведении постепенно складывается концептуальная рамка: поиск в художественном тексте визуальных образов, привлекающих внимание читателя. Фокус исследовательского внимания, поэтому смещается: литературное произведение рассматривается уже не только как образец высокой словесности, но и как массовая продукция, т.е. с точки зрения ее привлекательности для массового читателя. Используется понятие визуальный аттрактор, взятое из теории систем. Можно выделить доминантные точки, как, например, у русских формалистов исследование того, как образ взаимодействует с текстом. В современной литературе экспериментального характера существуют попытки различных *интермедийных* проектов, успех которых не гарантирован, но интересен сам прецедент.

Здесь возникает проблема о статусе визуального образа в литературном тексте. Что это такое? Визуальный образ в традиционном понимании, это то, что мы видим. Например, визуальная поэзия. При определенном усмотрении могут складываться образы – графическая текстура.

Так, например, Д. Пригов, как поэт превращал свои книги в художественные объекты. На границе письма и изображения возникали стихи-объекты – процесс писания сливался с процессом рисования¹⁰.

Литературные образы опосредованы. Мы не имеем дело с визуальным в литературе непосредственно. Литературные образы не представлены нашим очам, но мы их воспринимаем через текст. Что же такое визуальный аттрактор в данном контексте? В профанном (неискушенном) восприятии это то, что привлекает читательское внимание. Кто же наделяет этой функцией образы? Это отнюдь не какой-то конкретный индивид. Не он решает, что именно является аттрактором. Аттрактор не зависит от чьего-то выбора, он должен иметь коллективные инвестиции, общие впечатления, но не индивидуальные. Только тогда этот образ

¹⁰ С. Хэнсен, *Поэтический перформанс: письмо и голос*, [в:] *Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940-2007)*..., с. 458.

становится аттрактором. Эти интердигетические образы (образы внутри повествования) не являются обязательно визуальными, но могут быть и сонорными. Это, скорее, образы-композицы. Лев Выготский, в комментариях к рассказу Ивана Бунина *Легкое дыхание* обращает внимание на строение фраз в описании вещей, задающих ритм дыхания при чтении произведения¹¹. Таким образом, язык, выступая символическим ресурсом, через текст создает конструкцию читателя, задавая различные способы и режимы чтения.

Традиционная литературная культура (печатная) не так наглядно учитывала читателя, как современная визуальная, рассчитанная на читательское восприятие. Не всегда визуальное играет определяющую роль в восприятии текста. Иногда на первое место выходит игра с ритмами. Визуальное не может передать вязкость языка. Так, например, для Канта, в его эстетике и суждении о вкусе, зрение не так важно, как умозрение. Здесь, в теории восприятия, между Кантом и Локком устанавливается некая балансировка. Зрение, продолженное в умозрении, обеспечивает ясность видения. В переходе от чувственного образа к смысловому зрение бессильно и на помощь призывается осязание. *Гаптическое* (тактильное) или осязательное пространство, означенное касанием человека, заменяет оптическое. В нем находит свое точное выражение уже не сущность, а сцепление. Это, скорее, пространство аффектов, а не свойств. В *гаптическом* пространстве форма и фон находятся в одной плоскости, ощущаемой глазом, будто рукой. В современной культуре меняется природа и сущность *визуального*: визуальное становится эффектом технологий. Появление камеры обскуры помогло теоретикам культуры увидеть совпадения с моделью познания в гносеологии и переосмыслить идеологию *субъект-объектных* отношений. В XIX веке появляется другой механизм показа – стереоскоп. Галлюцинаторное перемежается с реальным, реальное – с иллюзорным. Почему притягивает картинка (по большей части порнографическая)? Потому, что возникает ощущение близости и осязаемости. Здесь уже другая модель воздействия, построенная с опорой не на метафору, а на метонимию, рожденная технологическим эффектом. Визуальное становится эффектом памяти, актуализирующим фантазм и желание к коммуникации.

¹¹ Л. Выготский, *Психология искусства*, Москва 1986, с. 17.

Современная литература, безусловно, встроена в современную популярную культуру, испытывает влияние образов массовой литературы и реакции пользователей медиа продуктов. В Интернете разворачивается новая культурная среда, складываются новые законы восприятия, новая образность. Таким образом, ключ к пониманию рецепции современного читателя лежит в исследовании популярной литературы. Интернет полон следов чтения. *Рецепция* – разговор с реальным читателем, сказавшим, что и как он прочитал. *Рецептивная эстетика* пытается выяснить, что именно приковывает взгляд к тексту и экрану. Это культура сопричастности. *Рецепция* – усвоение (приспособление) социальных и культурных норм, обществом. Меняется понятие образности современной поп культуры, она связана с феноменами современного коллективного воображения. Литературы в традиционном смысле уже как бы не существует. Достоевского дописывают и переписывают. Возникают *трансмедийные* виртуальные пространства, сайты любителей того или иного писателя. Это своеобразные рецептивные точки сборки, когда аффективная функция становится определяющей. Мы живем в медийно усложненной современности, в которой *аттрактивный образ* – это феномен рецепции. Когда книга переворачивает наизнанку, текст перестает восприниматься в объективной замкнутости, он продолжает свое существование в «*грёзопереписывании*». Удовольствие, полученное от текста, запускает механизм воспроизводства желания его дописать, переписать и нарисовать. Сегодня мы имеем иной тип доступа к материалам рецепции. Интернет полон реципиентов – людей культурно образованных, желающих говорить о том, что и как они читают и получать многослойное интеллектуальное наслаждение¹².

Новая система образов воздействует на современный литературный язык. Что происходит с современным литературным языком? Что делает В. Сорокин со своим языком? Как концептуальный художник он использует различные выразительные средства. Это приводит к изменениям взглядов на современную литературу. Она сегодня решает другие задачи. Безусловно, литература по-прежнему использует факты жизни, перерабатывает их, но сегодня изменения непрерывно происходят

¹² Соображениями трех последних абзацев мы обязаны Елене Петровской, Сергею Зенкину, Наталье Самутиной. Эти идеи плодотворно обсуждались на Круглом столе «Аттрактивные визуальные образы в литературе», который состоялся 13 марта 2015 г. В Москве, в НИУ-ВШЭ.

на уровне самой формы медиума: образы фото, кино, масс медиа непрерывно циркулируют в культуре, неизбежно влияя на литературный язык и конкурируя с ним, делая возможным взаимозаменяемость выразительных средств. Кумиром студенческой молодежи (особенно компьютерщиков и айтишников) является В. Пелевин. Читателю, чей вкус воспитывался на классических образцах великой русской литературы, язык *пелевинских* произведений покажется стертым и невыразительным, но ... он и должен быть таким. Меняется сам материал, с чем работает современная литература. Это во многом массмедийный материал. Так, например, в одном из своих романов В. Сорокин открывает повествование подборкой любовных писем, якобы написанных в 2068 году «биофилологом» *Борисом Глогером*. Специфический стиль этих посланий можно рассматривать в качестве особой разновидности заумного языка. Можно разобрать «как сделан» известный фрагмент текста в *сорокинском* романе *Норма* (1994): в частности, как строится субъект повествования, автор писем. Интересно здесь то, *что* выступает в качестве материала (или, выражаясь языком писательского профессионального сленга – «сырцом»)? Никого не удивит, если в качестве такового может выступить все, что угодно. Даже письма не вполне адекватной пенсионерки, гуляющие по Интернету, на материале которых может моделироваться некоторый художественный текст.

В таком случае нужно переопределить литературу, или, используя современный сленг, ее переформатировать, перезагрузить. Традиционный подход к литературному языку, как языку описания сегодня не работает. Сегодня язык описания – это фикция. Меняется значение разных слов в разных ситуациях. Каков же сегодня статус визуализации в литературе? Соприкосновение с реальностью выражается на языке образов. Литература сегодня становится не столько предметом рассказа, сколько показа. Вопрос в том, как показывать? Как выбирать ракурс и точку зрения? Эмоция, которую вызывает современная литература, и шире – культура, уже не связана с таким понятием как художественный образ. Встает вопрос о границах литературы и ее возможных выходов к реальности. Какой должна быть современная литература в череде непрерывно сменяющих себя образов новой знаковой среды? Какие черты и значения классической литературности сохранятся? Речь идет о соединении разных типов опыта. О бытовании образа в литературе и

образов из литературы, живущих вне текста, в разнообразии других практик.

Современная литература, рассчитанная на читательское восприятие, существует, как и ее реципиент – современный читатель, в новом режиме времени. Как известно эго-структура образуется в зависимости от нашей способности удерживать тождество с самим собой в последовательной череде мгновений традиционной схемы времени – его разделении на «прошлое-настоящее-будущее». Такого рода традиционное время-восприятие сегодня исчезает. Новый «образ-время» – это поток длящегося настоящего, длящегося времени восприятия, в котором воспринимающий не отличает себя от воспринимаемого. В этом растянутом мгновении длящегося настоящего сочетаются *современное* и *актуальное* – способы действия времени, которым мы даем оценку (современное необязательно может быть актуальным, и наоборот)¹³. Актуальное является как бы *темпоральным острием* современного¹⁴. Актуальное провоцирует разрыв настоящего, взрывает традиционную, привычную к повторениям форму. Так, посредством «травм», «шоков», «потрясений», прорывался художественный авангард конца XIX – начала XX веков¹⁵. Разумеется, это сопровождается возникновением нового *анэстетического* опыта, уже никак не связанного с установившейся идеологией прекрасного¹⁶. Этот новый *анэстетический* опыт требует и другого языка описания, выходящего за рамки традиционной эстетики. Авангардные произведения воздействуют мощной волной шокирующей силы, отставляя в нас след от перцептивного воздействия и заставляя нас изумляться до степени забвения самих себя. Это новые эстетические качества произведения, базисным из которых, Теодор Адорно считает *аппарицию* (apparition) – *являемость*, о котором нужно говорить на языке феноменологии. В *Эстетической теории* Т. Адорно так определяет *являемость*:

Мгновения, когда эти противоборствующие силы обретают форму художественного образа, в котором внутреннее содержание этих процессов

¹³ В.А. Подорога, *Kairos, Критический Момент. Актуальное искусство на марше*, Москва 2013, с. 15.

¹⁴ Там же, с. 16.

¹⁵ Там же, с. 17.

¹⁶ Под *анэстетическим* опытом мы понимаем не *антиэстетический*, а скорее, *иноэстетический* опыт восприятия, характерный для современной социокультурной ситуации.

становится внешностью, взрывает оболочку внешности ради внутреннего содержания; аппариция, превращающая эти силы в художественный образ, одновременно разрушает их образную сущность¹⁷.

Само произведение становится устройством по производству актов «прямого действия». Именно то, что произведение предьявляет себя во всей полноте в момент исполнения, характерно для искусства модерна и постмодерна, когда реальный опыт *сейчас-бытия* мгновенно связывает через вспышку живой памяти наше ощущение с памятью прошлого¹⁸.

Сложная структура современности формируется СМИ – этой «массмедийной корпорацией времени», которая объявляет мгновение событием, повторяет его и наделяет качеством актуальности.

Что собой представляет сегодня актуальный писатель, и шире – художник? (В. Сорокин пишет картины, сотрудничает с театром и кино, Д. Пригов участвовал в перформансах). Его отличает универсализм в выборе тем и техник выражения своих идей. Он виртуозно миметичен в своей способности к симуляции/имитации всего того, что мы относим к реальному. Его не отвращает описание изнанки жизни, физиологии, мусора, грязи, уродства, что зачастую эпатирует неподготовленного читателя. Он хорошо информирован и разносторонен, улавливает, угадывает доминирующие образы, циркулирующие в массмедийном пространстве. Он умело сочетает различные уровни знания и навыки от бытописания до перформансов; от различных бизнес-проектов до эстетствующих полит технологий. В его устремлениях не только поиск новых рубежей искусства, но и способность идти на риск, отстаивая актуальность своего видения и заставляя читателя вновь испытать экзистенциальный страх и ужас перед *Ничто*. Во многом это тактика постоянного шока, шокирующей провокации, не дающая читателю-зрителю-слушателю укрыться в мировой ауре бытия. При этом, парадоксально то, что ему совершенно не интересно, как будет воспринято его произведение. Однако совсем не праздный вопрос, можно ли разрыв (удар, скачок, вспышку) в восприятии, вызванный шоком, интегрировать в целостный образ и найти ему место в традиционной эстетике?

¹⁷ Т.В. Адорно, *Эстетическая теория*, Москва 2004, с. 120.

¹⁸ В.А. Подорога, *KAÏROS...*, с. 28-29.

Как известно московский концептуализм складывался как реакция на комплекс советских идеологем, на марксистско-ленинский дискурс тогдашней власти, который она навязывала в качестве единственной языковой нормы. Партийный дискурс вытеснял живое слово на периферию общественной жизни (самиздат, полуполюгальные самостийные кружки, московские и питерские кухни)¹⁹. Концептуализм расшатывал автоматизм обмена между дискурсом власти и повседневной речью, низвергая могущество сакральной буквы путем ее утрированного возвеличивания. Гриша Брускин, Борис Гройс, Илья Кабаков, Д. Пригов, В. Сорокин, Л. Рубинштейн относятся к букве как к свободному знаку, с которым можно играть. Они используют миметические возможности концепта буквы, переименовая ее, снижая, пародируя, переводя букву в пластический жест, вольно привлекают свободные речевые потоки.

Собственно вся советская идеология использовала в качестве своего орудия «меткость» русского языка. Эта особенность русского языка – не только называть предмет, но и наделять его экспрессивно-оценочным значением превращала единицы идеологического лексикона в штампы-ярлыки-клички, которые, впечатываясь в сознание, искажали реальность, превращая мир в фикцию²⁰. Синтетический строй русского языка проявляется в неотделимости семантики от прагматики. Слова-метки не столько называют явление, сколько колдуют над ним. Слова с положительной коннотацией могут возвысить (кого-либо или что-либо), с отрицательной – уничтожить. Так в прагматике советского языка слово-заклинание – Ленин – не только указывает на индивида, но и возвеличивает до бессмертия («самый человечный человек», «живее всех живых»).

Таким образом, язык советской идеологии стал основной мишенью концептуалистских насмешек. Вот реакция Д. Пригова на идеологическое клише *Ленин жил. Ленин жив, Ленин будет жить*:

Вот вижу: памятник Ленину в Ташкенте стоит
Неужели и здесь он жил? – не похоже на вид.
Нет, скорее всего. **А как умер – так и живет.**
И Дзержинский, и Маркс и прочий великий народ.
Так думаю: и я, может быть

¹⁹ Там же, с. 40.

²⁰ М.Н. Эпштейн, *Ирония идеала: парадоксы русской литературы*, Москва 2015, с. 256.

Пока жив – нет сил жить сразу везде, а вот **умру – начну жить**²¹.

Эта идеологическая «диктатура слова» стала возможной не только благодаря пережиткам магии в народном сознании, но и особенностям русского менталитета – образцовому долготерпению, вере и ожиданию чуда. Эту веру в «авось» Татьяна Толстая просит записать золотым курсивом:

«Авось есть фундаментальное отрицание причинно-следственной связи явлений, неверие в материальную природу вселенной и ее физические законы»²².

Советская идеология использовала магическую функцию языка – заговаривать предмет, бесконечным повторением придавать видимость и слышимость бытия. От частого повторения, похожего на ритуал произнесения мантр, смысл слов выхолащивается. Остается бессмысленная, но якобы спасительная магическая формула. Писатели-концептуалисты использовали такое употребление слов: чем непонятнее их смысл, тем больше веры в их чудодейственную спасительную силу. В романах и рассказах В. Сорокина излюбленным приемом является трансформация правильного, идеологически выверенного слова в мантру. Так, например, в рассказе *Геологи* (1998) скучно и нудно обыгрываются все клише «проблемно-производственного» рассказа о том, как спасти заблудившихся товарищей. Наконец вносится предложение:

«...надо просто помучмарить фонку».
Совершая ритуал, геологи хором повторяют:
«← Мысль, мысль, мысль, учкарное сопление
– Мысль, мысль, мысль, полокурый вотлок»²³.

Вклад и значение концептуализма, как широкого художественного явления, состоит в том, что он, разрабатывая технологии актуальной арт-практики (хепенинги, перформансы, инсталляции), тем самым повлиял на создание новых форм произведения в литературе. Это речевые экстазы Д. Пригова, теория коллективных действий Андрея Монастырского, учение о возвышенном/низменном в романах В. Сорокина.

²¹ Л. Зубова, *Д.А. Пригов: инсталляция словесных объектов*, [в:] *Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940-2007)*..., с. 542-543.

²² Т.Н. Толстая, *Легкие миры*, Москва 2014, с. 350.

²³ В. Сорокин, *Первый субботник*, Москва 2001, с. 30.

Так, у В. Сорокина прежние романы построены на деконструкции советского мира. Будущая Россия в его последнем произведении – *Теллурии* (2013) – представлена таким образом, что кажется пропущенной не через эмоцию, а через заменяющий ее гаджет. Как будто на экране смартфона движется лубочная картинка²⁴.

Подобно огромной стране, развалилась и единая романная структура. Она демонтирована в пятьдесят малых жанров, начиная с народной сказки и заканчивая советским газетным репортажем. Для каждой главы подобран свой сюжет и своя интонация. Каждая глава – это языковой перформанс, ставший традиционным для автора, в котором герои – говорящие головы (иногда на жуткой смеси русской, французской и казахской речи) вокализуют безумную реальность. Однако среди множества экспериментальных площадок в произведении находится и такая, где читателю комфортно. Это знакомый со школы, образцовый, литературный язык, будто бы позаимствованный из только что деконструированных классических текстов. Сорокин интеллектуально и тонко иронизирует по поводу некоторых событий текущего времени, продолжая в *Теллурии* линию *фэнтези* и соединяя реалии, описанные в *Дне опричника* (2006), *Сахарном Кремле* (2008) и *Метели* (2010).

Так, например, в *Теллурии* можно разглядеть уже знакомые черты концептуалистской эстетики:

а) *фантазийность*: реальное сочетается с ирреальным в духе нашего времени: Европа и Россия переживают серьезный передел; встречаются и псоглавцы, и кентавры, и роботы-анасферы, и женщины с головами рысей и ланей, с девичьей грудью и мужскими детородными органами; и живородящие шубы, и умницы – что-то вроде гибкого экрана, который способен работать и как телевизор, и как телефон, и как рентген.

б) *иронию*: она пронизывает все произведение. Мы узнаем в забавных православных коммунистах сегодняшних псевдо-православных правдоискателей. Встречаем пылких революционеров – мальчиков-с-пальчиков, напоминающих Ленина и его соратников. Узнаем недавние рго-тесты на Болотной. Умиляемся спортивно-брутальному образу президента Теллурии, который катается на лыжах и может внезапно прилетать к своим подданным с большой горы в костюме Черного Аиста.

²⁴ А. Колобродов, *О новом произведении Владимира Сорокина «Теллурия»: роман как гаджет*, «Свободная пресса», [online], <http://svpressa.ru/authors/242/>, [11.08.2015].

в) *стилизацию*: она проявляется в структуре текста. Книга состоит из отдельных глав, каждая – вполне самостоятельное произведение. Тут и репортаж из Кена, празднующего освобождение города от талибов, и молитва моджахеда, и ода великому государству, и проповедь «Аще взыщет Государев топ-менеджер...», и письмо гомосексуалиста (на манер *толстовской* исповедальности). Встречаются и откровенные стилизации, в которых забавно отразилась (если не исказилась) русская классика. Например, замоскварецкая Лолита передает нежный привет Гумберту. Графско-княжеская охота, с диалогами о России, водочкой и закуской – намек на *тургеневское* бытописание. Здесь и галлюцинаторно-сновидческий мир нервно курящей Веры Павловны. Это новая проза, предполагающая образованного эрудированного читателя, способного обнаружить аллюзии от Ломоносова и до Пелевина²⁵.

Таким образом, можно сделать вывод, что способы исследования, сложившиеся в традиционном литературоведении, связанные с семантикой произведения, призванные обнаружить идею произведения, его эстетическую ценность, авторские намерения, оказались несостоятельными при встрече с современной литературой и искусством. Кроме этого, существуют такие тексты (которые можно отнести к экспериментирующей литературе), которые не встраиваются в некую систему. И для анализа этих произведений недостаточно использовать апробированные в теории литературы принципы аналогий и влияний. Не приходится рассчитывать и на «*интерактивную иллюзию*» проникновения вглубь литературного произведения посредством «*вчувствования*», или *герменевтического круга*, выводящего на орбиту общедоступного понимания в обыденном языке. Мы попытались наметить новые подходы к анализу текстов современной литературы и создаваемого ею культурного пространства. Выделить основные тактические ходы писателей. Понять насколько применимы категории классической эстетики (*прекрасное, гармония, возвышенное, мимесис*) к их творчеству. Как эти категории сегодня сопрягаются с этическими понятиями и категориями негативной эстетики или *антиэстетики* (*безобразное, хаос, трэш*). Переосмыслить такие понятия, как: *время-образ*, рассказ (вербальное) и показ (визуальное), *событие, образ-пространство*. Понять насколько современная русская литература встроена в историю русской

²⁵ *Даешь теллурию в массы! Сорокин В. Теллурия*, «Читаем Вместе», декабрь 2013, [online], <http://www.chitaem-vmeste.ru/pages/reviens.php>, [11.08.2015].

литературы, в ее диалогические отношения, генетические и типологические связи.

Список литературы:

1. Абашева М., *В пространстве Сорокина. Научный семинар «Пространство Сорокина»* (Пермь, 17-24 сентября 2011 г.), «НЛО» 2012, № 114, [online], <http://www.magazines.russ/ru/nlo/2012/114/a57/html>, [11.08.2015].
2. Адорно Т.В. *Эстетическая теория*, пер. с нем. А.В.Дранова, Москва 2004.
3. Аронсон О., Петровская Е. *По ту сторону воображения. Современная философия и современное искусство. Лекции*, Нижний Новгород 2009.
4. Венедиктова Т., Чернушкина Н., *Литература и медиа в поисках нового адресата. Международная конференция «Литература и медиа: меняющийся облик читателя»* (Москва, МГУ, 24-25 октября 2007 г.), «НЛО» 2008, № 90, [online], <http://www.magazines.russ/ru/nlo/2008/90/ve33/html>, [11.08.2015].
5. Выготский Л.С. *Психология искусства*, Москва 1986.
6. Добренко Е. *О советских сюжетах в западной славистике*, [в:] СССР: *Жизнь после смерти* [Текст], под ред. И.В. Глущенко, Б.Ю. Кагарлицкого, В.А. Куренного, Москва 2012.
7. *Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940-2007): Сб. статей и материалов*, под ред. Е. Добренко, М. Липовецкого, И. Кукулина, М. Майофис, Москва 2010.
8. Подорога В.А., *Kairos, Критический Момент. Актуальное искусство на марше*, Москва 2013.
9. Пригов Д., *Живите в Москве*, Москва 2001.
10. Сорокин В., *Первый субботник*, Москва 2001.
11. Сорокин В., *Теллурия*, Москва 2013.
12. Толстая Т., *Легкие миры*, Москва 2014.
13. Фуко М. *Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью*, Москва 2002.
14. Эпштейн М.Н. *Ирония идеала: парадоксы русской литературы*, Москва 2015.

WAYS AND CROSS-WAYS OF ANALYSIS OF MODERN RUSSIAN LITERATURE

Summary

The paper deals with the methodological guidance of the analysis of modern Russian literature. It highlights the main trends in contemporary Russian literary criticism in the context of the "three corners": social-cultural, linguistic and anthropological. The influence of socio-techno-media environment in the modern literary process is analyzed. It turns out the status of the visual image in the literature. The effect of the new system image on a modern literary language is considered, using conceptualism as an example. The influence of conceptualism in the creation of new forms of work in the literature is investigated. The conclusion is that the traditional methods of research associated with the semantics of work, designed to detect the idea of the work, its aesthetic value, original intentions have failed at a meeting with contemporary art and literature. New approaches to the analysis of texts of modern literature are outlined. The problem of the applicability and pairing categories of classical aesthetics (beauty, harmony, sublime, mimesis) with the ethical concepts and categories of negative aesthetics or negative aesthetics (ugly, chaos, trash) is formulated. Concepts such as time-of-way, the story (verbal) and presentation (visual), the event, the image space are rethought. The main objective of the paper – to understand how the modern Russian literature is embedded in the history of Russian literature, in its dialogical relationships, genetic and typological connections.

Keywords: anthropological turn, reception, visual image, conceptualism, aesthetic experience

Елена Богдевич

Гродненский государственный университет имени Янки Купалы

КНИГА СПАСЕННАЯ И СПАСАЮЩАЯ: СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ АНАЛИЗ

KSIĄŻKA URATOWANA I KSIĄŻKA RATUJĄCA: ANALIZA SOCJOKULTUROWA

Ключевые слова: топос *мир*, книга, универсалия, постмодернизм, спасение

В литературе переходных эпох весьма распространенным является топос *мир*. Это обусловлено, прежде всего, спецификой времени: ориентиры и идеалы прошлого утратили свою антропологическую значимость, а новая система ценностей еще не сформировалась. «Топос *Мир*, проявляясь в произведениях различных литературных эпох, как фактор преемственности культуры сохраняет свое семантическое ядро, однако, одновременно, фиксируя изменения в культуре, частично модифицируется»¹. Актуализируются модели *мир-море*, *мир-сад*, *мир-человек*, *мир-храм*, *мир-книга*. Это своего рода константы, культурные универсалии, фреймы, содержание которых зависит от характера эпохи.

Условно отделяемое от формы содержание (по существу охватывающее и форму, ибо полностью бессодержательной формы не существует) стремится быть всегда новым, быть единственным, индивидуальным и сообщать что-то новое, неизвестное. Если содержание закрепляется, начинает повторяться, оно неизбежно теряет информативность, формализуется, постепенно переходит в форму².

¹ А.А. Булгакова, *Топос мир в художественном и mass-media тексте*, [в:] *Чтение: рецепция и интерпретация*: сб. научн. ст. в 2 ч., Гродно: ГрГУ, 2011, ч. 2, с. 210.

² Д.С. Лихачев, *Литература – реальность – литература*, Л.: Сов. Писатель, 1984, с. 5.

Повторяемость топоса *мир* в произведениях авторов разных эпох может свидетельствовать о его формализации. Содержанием топоса становятся авторские интерпретации, модели мира, субтопосы, которые также обладают разветвленной семантикой (так, модель *мир-море* является олицетворением непостоянства, текучести жизни, опасности³. Поэтому названные выше модели мира можно рассматривать как самостоятельные топосы.

В любом литературном явлении так или иначе многообразно и многообразно отражена и преобразена реальность: от реальности быта до реальности исторического развития (прошлого и современности), от реальности жизни автора до реальности самой литературы в ее традициях и противопоставлениях. Сама литература – реальность в своих произведениях, она представляет собой не только развитие общих эстетических и идейных принципов, но движение конкретных тем, мотивов, образов, приемов⁴.

Динамика топики, таким образом, является отражением социокультурных изменений: писатель следует не только собственным эстетическим идеалам, но и подвергается существенному влиянию со стороны реальности. Следовательно, актуализацию того или иного субтопоса, а также авторскую его интерпретацию следует рассматривать в культурно-историческом контексте.

На рубеже XX-XXI веков актуализировалось представление о мире как *книге*. В ситуации кризиса литературоцентризма этот топос выступает в качестве носителя культурной памяти. Игорь Кондаков выделил четыре кризиса литературоцентризма в русской литературе. Первый пришелся на XIX век и вызван выдвижением на первый план литературно-критической мысли. Вторая фаза – Серебряный век: популярность альтернативных литературе видов искусства (живопись, музыка, театр). Третий кризис – Советский период, когда литература стала инструментом политической силы. Четвертая фаза кризиса, по И. Кондакову, – современность: «речь идет о воздействии аудиовизуальной и медиакультуры на различные стороны современности»⁵. Взаимоотношения человека и книги в таких

³ А.А. Булгакова, *Топос мир в художественном...*, с. 209-210.

⁴ Д.С. Лихачев, *Литература...*, с. 4.

⁵ И. Кондаков, *По ту сторону текста. Кризис литературоцентризма в России XX-XXI веков*, «Вопросы литературы» 2008, № 5, с. 40-45.

условиях проблематизируются, во время потрясений и мировоззренческих взрывов только книга может стать спасением человечества.

Данный топос, пользуясь терминологией ученого-биолога Ричарда Докинза, применившего принципы развития биологических видов к культуре, можно назвать «репликатором памяти», «мемом»:

Передача культурного наследия аналогична генетической передаче: будучи в своей основе консервативной, она может породить некоторую форму эволюции (...) Мемы распространяются (...) переходя из одного мозга в другой с помощью процесса, который в широком смысле можно назвать имитацией (по Р. Докинзу – аналог естественного отбора – Е.Б.). Если идею подхватывают, она распространяется, передаваясь от одного мозга к другому⁶.

Топос *книга* может быть исследован на уровне «генетической поэтики» (термин был использован Тюнде Сабо при рассмотрении генетического фона повести Людмилы Улицкой *Сонечка*⁷), для этого необходимо проследить динамику его развития на определенном временном отрезке. Безусловно, данная тема достаточно объемная, поэтому представляется возможным остановиться на периоде, охватывающем 90-е годы XX – начало XXI вв., кроме того, в данной статье акцент сделан на образе книги спасенной и спасающей, так как эти характеристики являются важными в контексте литературы кризисной эпохи. Кроме того, интерес к семантике спасения обусловлен апокалиптичностью современности: средства массовой информации пестрят сообщениями о грядущем конце света, в таких условиях человек вынужден искать спасения (в библейском и светском понимании этого слова).

Представление о мире как тексте было зафиксировано уже в Библии, там же можно найти образ неба, сворачивающегося в свиток – одно из предзнаменований апокалипсиса. Топос *книга* понимается нами как носитель Логоса («противоположность всему безотчетному, безответному и безответственному, бессмысленному и бесформенному в мире и человеке»⁸). Таким образом, топос *книга* может быть соотнесен с

⁶ Р. Докинз, *Мемы – новые репликаторы*, [в:] *Эгоистичный ген*, Москва: АСТ: CORPUS, 2015, с. 291, 295.

⁷ Т. Сабо, *Родословная «Сонечки». Генетический фон повести Л. Улицкой*, Szombathely 2015, 190 с.

⁸ С. Аверинцев, *София-Логос*. Словарь, К.: Дух і літера, 2006, с. 277.

сакральным пространством, тем более что Логос зачастую сближается со Вторым Лицом Троицы. Показательна в данном контексте мысль Сергея Аверинцева: «вся история земной жизни Иисуса Христа интерпретируется как “воплощение” и “вочеловечивание” Логоса, Который принес людям откровение и Сам был этим откровением»⁹.

С другой стороны, топоним *книга* как носитель культурной памяти может быть соотнесен с лучшими традициями прошлого, подлинным гуманизмом и антропоцентризмом. Спасение человечества от себя самого в век техногенных катастроф видится современными писателями именно в обращении к книжной традиции. Думается, две интерпретации топонима *книга* (условно их можно назвать религиозной и светской) не противоречат друг другу: так или иначе, цель обращения к книге – достижение гармонии в неустойчивом мире.

90-е годы XX века в России можно считать моментом тотального неравновесия, точкой бифуркации (термин синергетики). Человек балансирует на грани настоящего и будущего: переход в новый экономический и политический мир фактически состоялся, нужно было учиться жить в этом новом мире. Несмотря на кризис в социально-экономической сфере литература этого времени была весьма разнообразной: продолжали писать советские писатели, кроме того, читателю стали доступны произведения, запрещенные в условиях жесткого тоталитаризма. Тем не менее, развитие средств массовой информации, позже – интернета привело к тому, что Россия утратила статус самой читающей страны.

Об этом произведение Олега Богаева *Мертвые уши* (1995): закрывают не востребовавшую библиотеку, и классики русской литературы обращаются к Эре Николаевне, «крепкой женщине», за помощью, просят ее записаться в библиотеку:

Чехов. Послушайте, дорогая Эра Николаевна... будьте милосердны. Вы единственный умный человек во всем районе... Запишитесь в библиотеку. (...) Дело обстоит следующим образом... Крайне нужен хотя бы один читатель и мы спасены... (...) С Нового года стеллажи на склад, а нас в огонь. Кому повезет, того в подвал¹⁰.

⁹ Там же, с. 278.

¹⁰ О. Богаев, *Мертвые уши*, [online], http://www.theatre.ru/drama/bogaev/ushi_1.html, [10.08.2015].

Перед нами книга, которая просит о спасении, причем, очевидно, что речь идет о спасении лучших образцов классики. Противостояние элитарной и массовой литературы персонифицируется в образах русских классиков, с одной стороны, и «писателя» Сусленко, для которого книга и писательское мастерство – способ обогащения, с другой стороны. Интересно, что произведение О. Богаева существует в двух редакциях: 1995 и 2011 года. Во второй редакции Сусленко не просто фиксирует историю «сумасшествия» Эры Николаевны, в доме которой живут классики, ходят в магазин, готовят, стирают, а сразу же «пишет в компьютер», «любовно глядит на компьютерный текст»¹¹. Литературное творчество становится механизированным процессом («Нобеля просто так не дают. Я придумал программу “Сам себе классик. Версия 2”! Корневой файл ста словарей, плюс фильтр предпочтений, свойства героя, 40 матриц-историй, объем и размер. Я избавил писателей от вечных страданий. Теперь пиши и пиши! Тайна шедевра в процентах заложенных данных! В их соотношении друг с другом!»), и в этом состоит опасность глобальной информатизации. Чувственное, эмоциональное познание мира уступает место рациональному; традиционная книга нуждается в спасении. Эра Николаевна, знавшая творчество только «писателя» Сусленко, лично знакомясь с классиками (метафора диалога сознаний автора и читателя), осознает ценность истинной книги, спасает культурную память. Однако в масштабах нации, человечества это спасение ничтожно. В связи с этим показателен финал произведения:

Сквозняк раздувает огонь, Эра Николаевна не может подняться. (...) Шелест страниц. Заскрипели буквы. Лопнули шелковые нити. Книги набухают, как дрожжевое тесто. Это не склад боеприпасов – книги разрываются огнем одна за другой. Огонь кружит по комнате. За окном падает черный снег или это типографский наборщик пошутил с крыши? В пламени скачет медный всадник, шинель размахивает пустыми рукавами, детство-отрочество-юность стоят, прижавшись друг к другу, горящая чайка бьётся в окно¹².

Апокалиптический финал демонстрирует невостребованность книги в современном мире: небольшое количество читателей, спасающих книгу, а вместе с ней и традиционные гуманистические ценности, стремящихся

¹¹ Там же.

¹² Там же.

отыскать путь к гармонии в мудрости прошлого, не могут противостоять бесчисленному множеству тех, кто отказался от литературы. Дмитрий Лихачев отмечал, что «литературное произведение распространяется за пределы текста, оно воспринимается на фоне реальности и в связи с ней»¹³, социокультурный контекст произведения в ситуации переходности становится в высшей степени актуальным. Отказ от книги в реальной жизни закономерно влечет за собой осмысление и интерпретацию этого процесса в произведениях художественной литературы.

Мотив книги становится одним из основных в романе Татьяны Толстой *Кысь* (2000). Бенедикт (герой-читатель) буквально «упивается» книгой, при этом ему абсолютно все равно, что читать: «Вопросы литературы», «Картофель и овощи» или «Задушевное слово». Перед нами наивный читатель, в чем-то близкий героине О. Богаева, но если Эра Николаевна все-таки приобщается к миру классической литературы, спасает книгу, то для Бенедикта новый уровень развития в себе читателя недоступен. Спасение в романе Т. Толстой олицетворяют героистарожила, прежде всего – Никита Иванович. Именно он ратует за необходимость возведения памятника Пушкину, надеясь на то, что «гений слова» сумеет «разбудить» жителей Федор-Кузмичска. Традиционная книжная истина, персонифицированная в образе Пушкина, соотносится с семантикой спасения: поэт воспринимается как своего рода божество, могущество которого позволит вернуть людей к истинным ценностям.

Спасение книги, таким образом, ассоциируется с фигурой автора. В произведении О. Богаева классики просят о спасении, в романе Т. Толстой Пушкин воспринимается «прежними» как спаситель. Данная идея во многом отражает необходимость диалога между автором и читателем, причем автор должен восприниматься не как монумент, застывшая фигура, а как всесторонне развитая динамическая личность. Книга, изначально выступающая как объект спасения, становится субъектом спасения – так развивается сюжет произведения О. Богаева (стоит оговориться, что спасение в данном контексте рассматривается как обретение истины). В романе Т. Толстой ситуация несколько иная: книга готова к диалогу, но читатель не способен к рефлексии, следовательно спасти такого читателя книга не в состоянии.

¹³ Д.С. Лихачев, *Литература...*, с. 4.

Спасаящая книга становится сюжетообразующим фактором романа Анатолия Королева *Змея в зеркале, или инстинкт № 5* (2004). Книга в этом произведении выступает в качестве той силы, которая способна направлять исторические события. Героиня, Елизавета Розмарин, неосознанно становится хранительницей книги, которая в контексте произведения, приобретает значимость Библии. Это книга сказок Шарля Перро. Елизавета Розмарин – посланница Бога, воплощение его воли, в то время как герои-антагонисты – представители пантеона древнегреческих богов. А. Королев создает новый миф, связанный со сражением старого и нового мира. В сущности, это классический сюжет апокалипсиса: «на границе “сего века” и “будущего века” ожидается последняя битва между “сынами тьмы”, которым принадлежит “сей век”, и “сынами света”, которым принадлежит будущий век»¹⁴. Очевидно, что героиня несет в себе свет, без которого победа над прошлым невозможна. По мнению автора романа, любая книга является «ростком» из Книги книг: «все мириады экземпляров изданий – это всего лишь отражения той изначальной идеальной первокниги. (...) Ее имя – Писание»¹⁵. В произведении А. Королева метафора спасения человечества посредством книги «оживает»: реальная, конкретная книга, на первый взгляд, не имеющая ничего общего с Библией, обретает сакральное значение. Сказки Шарля Перро становятся путеводителем девушки по жизни, не только определяя направление движения, но и защищая ее: «Эта книжка с пятью сказками Шарля Перро – мой пятый инстинкт. Инстинкт защиты»¹⁶, – замечает Елизавета. В сложных жизненных ситуациях, требующих принятия судьбоносных решений, девушка просто открывает книгу, читает строки, на которые указал ее палец, и ведет себя так, как там сказано. Так человек чаще всего «общается» с Библией, книгой, которая дает ответы на все жизненные вопросы. Таким образом, в контексте романа А. Королева книга сказок трансформируется в Священное Писание: «Мальчик-с-пальчик – ключ к избению младенцев в Вифлееме. Золушка на коленях перед крестной – это само Благовещение, а преобразование тыквы – ключ к евангельской евхаристии. Подвал Синея Бороды – гробница Иосифа Аримафейского, куда будет спрятан спаситель в плащанице после

¹⁴ С. Аверинцев, *София-Логос*. Словарь..., с. 60.

¹⁵ А. Королев, *Змея в зеркале, или Инстинкт № 5*, М.: Гелеос, 2004, с. 147.

¹⁶ Там же, с. 99.

распятия»¹⁷ и т.д. А. Королев показывает потенциал интерпретации любого произведения: именно диалог дарует спасение (истину); исходя из этого, можно говорить о множественности истин в современности – это черта, характерная для произведений новейшей литературы: «на смену стратегии законодательного разума приходит стратегия разума интерпретирующего»¹⁸.

Топос *книга* в данном произведении представляет собой модель мира, находящегося в состоянии неравновесия, этому служит двойная интерпретация сказочных сюжетов, двойная функция персонажей (с одной стороны, герои – обычные люди, с другой, обитатели пантеона древнегреческих богов). Сюжет романа также может быть рассмотрен на двух уровнях: детективная мистическая история и мифологический сюжет борьбы двух мировоззрений, причем, в обоих случаях книга становится источником спасения, дает возможность постигнуть истину.

Восприятие мира в такого рода произведениях обусловлено местоположением «Я» героя по отношению к книге или библиотеке (т.е. сакральному пространству). Героиня А. Королева, отождествляя себя с Красной Шапочкой, воспринимает события реальной жизни как сказочный сюжет: она обманывает злого волка, а на помощь ей обязательно придут дровосеки. Ее судьба, как и судьба всего человечества, предопределена книгой, – и в этом спасение.

Произведения русской литературы рубежа XX-XXI веков не следует рассматривать в отрыве от контекста мировой литературы и культуры. Интерес к топосу *книга* замечен в творчестве писателей разных стран. Книга либо нуждается в спасении, либо спасает человека сама; возможен и третий вариант: спасенная книга становится спасением. Однако топос *книга* актуализируется в зарубежной литературе на несколько десятилетий раньше. Классическим образцом романа-антиутопии стало произведение Рэя Брэдбери *451 градус по Фаренгейту* (1953). Американский писатель рассуждает об обществе без книги, утверждает мысль о необходимости ее спасения во имя будущих поколений. Именно поэтому главный герой романа, пожарный Монтэг, выбирает нелегкий путь: становится человеком-книгой (он помнит несколько частей из Библии). Таким образом, главный герой, спасая книгу, обретает спасение и для себя. Под

¹⁷ Там же, с. 151.

¹⁸ И.С. Скоропанова, *Русская постмодернистская литература*, СПб: Невский Простор, 2001, с. 16.

другим углом зрения проблему книги осмысливает Умберто Эко в романе *Имя Розы* (1980): второй том *Поэтики* Аристотеля становится книгой, которая нуждается в спасении. В контексте постмодернистской эстетики пожар в библиотеке вполне объясним: идеалы и ориентиры прошлого должны быть пересмотрены, ценности лишены «значения абсолюта, бесспорности, универсализма»¹⁹. Книга, олицетворяющая память прошлого, сгорает, а значит, человечеству предстоит написать новую Книгу.

Современной литературой культивируется представление о книге как сакральном пространстве, сохраняющем культурную память. Доказательством тому служит произведение Маркуса Зусака *Книжный вор* (2006). Хронотоп романа очерчен достаточно точно: 1930-е годы, Германия. По дороге к новому дому брат Лизель, главной героини романа, умирает тяжелой смертью от болезни, мальчика хоронят на кладбище, где девочка и подбирает первую в своей жизни книгу – *Наставление могильщику*. Если первую книгу Лизель «украдала у снега»²⁰, то вторую спасла от огня:

Немцы любили что-нибудь жечь. Лавки, синагоги, Рейхстаги, дома, личные вещи, умерщвленных людей и, само собой, книги. Хороший костер из книг всегда был им по душе – а тому, кто неравнодушен к книгам, это давало возможность наложить руки на какие-то издания, которые иначе никак было не занять²¹.

Спасение книги из огня для девочки казалось равноценным спасению человека. Любопытно, что Р. Брэдбери в предисловии к одному из изданий *451 градуса по Фаренгейту* делился своими воспоминаниями о событиях Второй Мировой войны, и его взгляды во многом совпадают с точкой зрения М. Зусака: «Когда Гитлер сжигал книги, я переживал это так же остро, как и, простите меня, когда он убивал людей, потому что за всю долгую историю человечества они были одной плоти»²². В XIX веке Генрих Гейне пророчески заметил: «Это была только прелюдия. Там, где

¹⁹ Там же, с. 13.

²⁰ М. Зусак, *Книжный вор*, [online], http://royallib.com/book/zuzak_markus/knigniy_vor.html, [19.03.2015].

²¹ Там же.

²² Р. Брэдбери, *Предисловие к изданию романа «451 градус по Фаренгейту», 1966 год*, [online], <http://raybradbury.ru/library/inwords/451-inword/>, [19.03.2015].

сжигают книги, в конце сожгут и людей». М. Зусак, следуя традиционным идеям гуманизма, утверждает необходимость спасения книги от огня: только книга помогает преодолеть жизненную катастрофу как самой девочке, так и окружающим ее людям (во время бомбежки жители города, охваченные паникой, прячутся в подвале одного из домов, успокоить их смогла лишь Лизель, которая стала читать вслух). Таким М. Зусак видит преодоление апокалиптичности военного времени, т.е. эпохи кризиса, а значит, и современности.

В литературе переходных эпох топос *книга* сопрягается с мотивом спасения, таким образом, модель *мир-книга* наполняется новым содержанием. «Наиболее актуальной в исследовании переходных эпох является проблема соотношения традиционных, устойчивых структур и инноваций, механизмов эволюции культуры и сохранения ее “генетического кода”»²³. Топос *книга* становится «геномом культуры»: переходя из эпохи в эпоху, он обладает устойчивостью (отсылает к представлению о мире как тексте) и, с другой стороны, трансформируется, впитывая идеи времени. Об актуализации топоса *книга* (в частности, мотива спасения) свидетельствует также современное визуальное искусство: живопись, скульптура, кинематограф.

Немецкий художник Квинт Бухгольц написал серию философских картин, посвященных книге, в которых затрагиваются проблемы взаимоотношения ее с человеком. Апокалиптические мотивы звучат в картине *Конец истории*, представлены они, однако, весьма нетрадиционно: здесь нет изображений образов техногенной катастрофы, нет зловещих предзнаменований. Это – картина похорон книги, смерть которой, по



Рис. 1. Квинт Бухгольц «Конец истории»

²³ А.А. Булгакова, *Топос мир как инструмент исследования литературного процесса переходных эпох*, [в:] *Поэтика и риторика диалога*: сб. научн. ст. (к 60-летию проф. Т.Е. Автухович), Гродно: ГрГУ, 2011, с. 93.

мнению К. Бухгольца, равносильна апокалипсису, ведь будущее фактически невозможно без памяти о прошлом, которое бережно хранится книгой. Интересны и другие произведения художника: *Баланс книги*, *Однажды утром в ноябре* и др.

Необходимость сохранения памяти культуры посредством топоса *книга* отчетливо прослеживается в идеях современной скульптуры. Известны памятники книгам в Барселоне, Ванкувере, Вроцлаве, во многих городах России. Весьма интересны скульптуры, которые находятся в Берлине. Одна из них была установлена на площади Бебельплатц у бульвара Унтер Линден. Она представляет собой



Рис. 2. «Утонувшая библиотека» (Берлин)

двадцатиметровый памятник весом 35 тонн, состоящий из 17 книг немецких авторов, среди которых Братья Гримм, Генрих Гейне, Фридрих Шиллер, Иоганн Вольфганг фон Гёте, Генрих и Томас Манн, Герман Гессе и др. Вся немецкая литература, таким образом, подверглась фильтрации, скульптор попытался выбрать тех авторов, которые, по его мнению, наиболее необходимы будущим поколениям. Кроме названного памятника, в Берлине есть еще один, не менее интересный. Находится он на той же Бебельплатц. Это памятник *Утонувшая библиотека*, посвященный сожженным книгам, возведен в память о событиях, произошедших здесь 10 мая 1933 года: пришедшие к власти фашисты провели варварскую акцию – публичное сожжение 12400 книг 149 авторов. Памятник представляет собой уходящие под землю пустые полки библиотеки, закрытые сверху толстым стеклом. Пустота подсвечивается снизу, подчеркивая основную идею композиции – свет остался, но источника нет. Архитектор фактически обращается к историческим событиям, описанным М. Зусаком в романе *Книжный вор*.

Современный кинематограф также обращается к образам спасенной и спасающей книги. В 2002 году был снят фильм *Эквилибриум*, сюжет которого переключается с романом Р. Брэдли *451 градус по Фаренгейту*: в обществе будущего запрещены любые произведения искусства, так как они могут пробудить в человеке эмоции. Джон Престон, клерик, верный

служащий своего государства, совершает эмоциональное преступление, прячет одну из книг, которая и открывает герою глаза на происходящее. Джон возглавляет революцию, «безэмоциональное» правительство свергнуто. Таким образом, книга спасает человечество будущего. Библейский сюжет спасения разворачивается и в фильме *Книга Илая* (2010). Главный герой уцелел после апокалипсиса, он обладает сокровищем – единственным оставшимся экземпляром Библии. 30 лет он идет на запад (в поисках Земли Обетованной – *Е.Б.*), Илай вынужден отдать книгу Карнеги – человеку, который хочет обрести безграничную власть; Библия для него – «оружие», нацеленное на умы слабых и отчаявшихся. Тем не менее, Илай продолжает свой путь, так как знает Библию наизусть. На острове Аляска герой находит людей, которые восстанавливают достижения погибшей цивилизации. Библию печатают на единственном уцелевшем печатном станке, книга спасена, а значит, спасено и человечество.

Образ спасенной / спасающей книги, репрезентирующей истину, становится одним из центральных в произведениях писателей переходных эпох. Возможны две трактовки понятия «спасение». С одной стороны, речь идет о спасении души, и тогда образ книги непосредственно должен соотноситься с Библией, сюжет спасения которой разворачивается как в литературе (А. Королев *Змея в зеркале*), так и в кинематографе (*Книга Илая*). Обращение к христианским идеям в эпоху мировых кризисов вполне закономерно, вера становится источником обретения гармонии. С другой стороны, книга соотносится с культурной памятью, аккумулирует лучшие достижения прошлого, сохраняет социально значимую информацию. Прежде всего, речь идет о произведениях классической литературы, нуждающихся в спасении. Этот сюжет также популярен в художественных произведениях (О. Богаев *Мертвые уши*, Т. Толстая *Кысь*). Исчезновение книги зачастую соотносится с сюжетом апокалипсиса (картины К. Бухгольца), следовательно, книга нуждается в спасении во имя будущего (Р. Брэдбери *451 градус по Фаренгейту*, М. Зусак *Книжный вор*; в кинематографе – *Эквилибрум*). Книга, таким образом, выполняет миромоделирующую функцию, становится универсалией, схемой, смысловой компонент которой варьируется в зависимости от социально-исторических условий, а также от субъективного видения автора-творца. Пользуясь терминологией Р.

Докинза, книгу можно назвать «*мемом*» – единицей культурной памяти, передающейся из поколения в поколение.

Список литературы:

1. Аверинцев С., *София-Логос*. Словарь, К.: Дух і літера, 2006, с. 59-64, 89-107, 395-399.
2. Богаев О., *Мертвые уши*, [online], http://www.theatre.ru/drama/bogaev/ushi_1.html, [10.08.2015].
3. Брэдбери Р., *Предисловие к изданию романа «451 градус по Фаренгейту», 1966 год*, [online], <http://raybradbury.ru/library/inwords/451-inword/>, [19.03.2015].
4. Булгакова А.А., *Топос мир в художественном и mass-media тексте*, [в:] *Чтение: рецепция и интерпретация*: сб. научн. ст. в 2 ч., Гродно: ГрГУ, 2011, ч. 2, с. 206 – 213.
5. Булгакова А.А., *Топос мир как инструмент исследования литературного процесса переходных эпох*, [в:] *Поэтика и риторика диалога*: сб. научн. ст. (к 60-летию проф. Т.Е. Автухович), Гродно: ГрГУ, 2011, с. 92-99.
6. Докинз Р., *Мемы – новые репликаторы*, [в:] *Эгоистичный ген*, Москва: АСТ: CORPUS, 2015, с. 291-306.
7. Зусак М., *Книжный вор*, [online], http://royallib.com/book/zuzak_markus/knigniy_vor.html, [19.03.2015].
8. Кондаков И., *По ту сторону текста. Кризис литературоцентризма в России XX-XXI веков*, «Вопросы литературы» 2008, № 5, с. 39-52.
9. Королев А., *Змея в зеркале, или Инстинкт № 5*, М.: Гелеос, 2004, 288 с.
10. Лихачев Д.С., *Литература – реальность – литература*, Л.: Сов. Писатель, 1984, 272 с.
11. Сабо Т., *Родословная «Сонечки». Генетический фон повести Л. Улицкой*, Szombathely 2015, 190 с.
12. Скоропанова И.С., *Русская постмодернистская литература*, СПб: Невский Простор, 2001, 416 с.

THE BOOK IS SAVED AND SAVING: A SOCIO-CULTURAL ANALYSIS

Summary

The article deals with the image of saved and saving books in literature, at the turn of the century. Works of Russian writers are considered in the context of art (painting,

sculpture, film). Topos *book* is considered as a mechanism for the preservation of cultural memory, is sustainable, universally, while the semantics topos branches new, current values. The image of the the saved / saving books, representing the truth becomes one of the central works of writers in transitional periods. There are two possible interpretations of the concept of "salvation." On the one hand, we are talking about saving the soul, and then the image of the book itself should be related to the Bible. On the other hand, the book is related to cultural memory, accumulates the best achievements of the past, retains the socially significant information. First of all, we are talking about the works of classical literature, in need of salvation. The disappearance of the book is often correlated with the story of the apocalypse, therefore, the book needs to be saved for the future.

Keywords: topos *world*, book, universal, postmodernism, salvation

Artur Sadecki

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej (Lublin)

**„TAJEMNICA OWA WIELKA JEST” –
ANTONIEGO CZECHOWA POLEMIKA Z *LOVE STORY*¹**

**«ТАЙНА СИЯ ВЕЛИКА ЕСТЬ» –
АНТОНА ЧЕХОВА ПОЛЕМИКА С *LOVE STORY***

Słowa kluczowe: Czechow, uniwersalia, tragikomedialność romantyczna

Miłość w życiu i twórczości Antoniego Czechowa jest jednym z najchętniej podejmowanych tematów badawczych w czechowoznawstwie, który prawie zawsze skupia się na łączeniu analiz literaturoznawczych z psychoanalizą i biografią pisarza². W niniejszym artykule nie będziemy doszukiwać się kolejnych śladów biograficznych³ w prozie autora *Śmierci urzędnika* (*Смерть чиновника*, 1883), odwołamy się natomiast do kwestii uniwersaliów literackich⁴ Patricka C. Hogana i polemiki twórczej Czechowa z estetyką pisania o miłości.

Hogan, profesor literatury z Connecticut, poświęcił kilka błyskotliwych książek kwestii emocji w literaturze. W *The Mind and its Stories...*⁵ stworzył

¹ Druk publikacji został sfinansowany przez Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie w ramach grantu Wydziału Humanistycznego.

² Najpełniejszą chyba pracą na temat świata uczuć Czechowa jest książka Zinowija Papiernego *Тайна сия...: Любовь у Чехова*, Moskwa 2002. Autor, podobnie jak w niniejszym szkicu, również w tytule odwołuje się słynnego cytatu z opowiadania *O miłości* (*О любви*, 1898). Symboliczną postacią można nazwać Likę Mizinową, znajomą Czechowa, z którą łączyły go „trudne” relacje emocjonalne – jej biografia najchętniej bywa łączona z analizą postaci kobiecych u autora *Mewy* (*Чайка*, 1896). Zob. L. Grossman, *Czy była mewą?* [w:] *Bezimienna miłość. Opowieści z życia pisarzy rosyjskich*, przeł. M. Dolińska, Moskwa 1977.

³ Takie poszukiwania niekiedy przybierają bardzo spekulacyjną formę, czego przykładem mogą być niektóre fragmenty w książce Jeleny Tołstoj, *Поэтика раздражения*, Moskwa 1994.

⁴ Problemem uniwersaliów literackich u Czechowa zajmowaliśmy się już w tekście *Spór o uniwersalia, level: Czechow* (oczekuje na druk). Jednak poprzedni artykuł dotyczył kwestii odbioru czytelniczego, reakcji odbiorców na zerwanie przez autora z prototypowymi narracjami opartymi na powszechnych wzorcach emocjonalnych.

⁵ P. C. Hogan, *The Mind and Its Stories. Narrative Universals and Human Emotion*, Cambridge 2003.

teorię uniwersaliów literackich, czyli obecnych w literaturze z różnych zakątków świata prototypowych narracji opartych na emocjach. W każdej kulturze dyskurs emocjonalny pociąga za sobą tworzenie narracji, czyli opowiadanie historii zrodzonych z emocji i wywołujących emocje w odbiorcy⁶. Badacz stwierdził, że zarówno przyczyny wywołujące emocje, jak i działania będące efektem pojawienia się emocji, są oparte na prototypowych układach zdarzeń⁷. Prototypowe zdarzenia konstytuują prototypowe opowieści, które z czasem tworzą stały model poznawczy w świadomości odbiorcy. Najbardziej podstawową emocją, którą opisuje literatura, jest szczęście (*happiness*), zaś prototypowe przyczyny, które mogą je powodować, to romantyczny związek z drugim bądź władza (w znaczeniu politycznym)⁸. Stąd też Hogan konstatuje, że podstawowe uniwersalia literackie to „tragikomedie romantyczna” i „tragikomedie heroiczna”. Uzupełniając je później dodaje on jeszcze trzeci rodzaj: „tragikomedie ofiarna” (*sacrificial*). Te podstawowe narracje badacz określa jako uniwersalne, ponieważ zaobserwował ich występowanie w każdej z wielkich literatur świata.

Interesuje nas „tragikomedie romantyczna”, czyli inaczej *love story*⁹. Ta narracja, w skrócie, przedstawia połączenie (*union*), rozłąkę (*separation*) i powtórne połączenie (*reunion*) dwojga kochanków¹⁰. Hogan rozwija definicję m.in. o powody dotyczące rozłąki, w tym najpopularniejsze – niezgoda rodziny, środowiska, różnice w hierarchii społecznej itp.¹¹ Romantyczna tragedia, według niego, to „obcięta” (*truncated*) tragikomedie, w której po połączeniu i rozłące nie następuje kolejny etap¹². Hogan konstatuje, że powszechne występowanie podobnej narracji miłosnej świadczy o tym, iż romantyczna miłość między mężczyzną i kobietą jest zjawiskiem stałym i tylko w niewielkim stopniu zależnym od różnic kulturowych¹³.

Kluczowe dla Hogana pozostaje właściwe zrozumienie, czym są uniwersalia – czym, tak naprawdę, jest ich literacka powszechność. Badacz podkreśla, że użycie tego terminu opiera się na obserwacji, iż każdy krąg literacki posiada utwory będące lokalną realizacją uniwersalnych narracji. Jednocześnie podkre-

⁶ Ibidem, s. 1-2.

⁷ Ibidem, s. 83.

⁸ Ibidem, s. 94.

⁹ Popularny termin użyty w tytule artykułu tutaj traktujemy wyłącznie w odniesieniu do kwestii uniwersalnej narracji.

¹⁰ Ibidem, s. 101.

¹¹ P. C. Hogan, *What Literature Teaches Us about Emotion*, Cambridge 2011, s. 33-34.

¹² P. C. Hogan, *The Mind and Its Stories...*, s. 103.

¹³ P. C. Hogan, *What Literature...*, s. 34.

śla, że nie są to wzorce konieczne obecne w każdym osobnym dziele literackim¹⁴. Od tej myśli chcielibyśmy zacząć rozważania nad Czechowem.

Co to znaczy, że autor *Czarnego mnicha* (*Черный монах*, 1894) polemizuje z *love story* i czy należy dziwić się, że pisarz nie podejmuje najpopularniejszej opowieści świata i idzie swoją ścieżką artystyczną? Rzecz w tym, iż Czechow nie zмага się z „romantyczną tragikomedią” wyłącznie z powodu kryzysu własnych uczuć¹⁵, ani nie porzuca w ogóle tematu miłości. Romantyczne uczucie co prawda rzadko bywa głównym tematem jego dzieł, ale jest jednym ze stałych epizodów¹⁶. Zatem wizja artystyczna Czechowa musi mieć inne uzasadnienie i tym uzasadnieniem będzie fakt, że autor programowo zмага się z jakimikolwiek śladami ograniczania wolności jednostki¹⁷, nie tylko pod względem społeczno-politycznym¹⁸, ale przede wszystkim mentalnym¹⁹.

Pisarz miał szczególną zdolność postrzegania schematów myślenia, stereotypów lub – używając terminologii kognitywnej – „skostniałych” modeli poznawczych²⁰. W odniesieniu do literatury oznaczało to, że Czechow świadomie igrał z oczekiwaniem odbiorcy. Wykorzystując to, co czytelnik wiedział z tradycji literackiej, starał się zbudować nowy horyzont interpretacji, stawiać nowe pytania i, co najważniejsze w naszych rozważaniach, wytworzyć nową jakość emocjonalną w kontakcie z lekturą. Polemika z *love story* jest tego znakomitym przykładem.

Zanim przejdziemy do analizy wybranych opowiadań autora *Jonycza* (*Ионыч*, 1898), warto powiedzieć kilka słów na temat „tragikomedii roman-

¹⁴ P. C. Hogan, *The Mind and Its Stories...*, s. 17.

¹⁵ Badacze-„psychoanaliticy” chętnie podejmują ten wątek jako uzasadnienie braku szczęśliwych historii miłosnych u Czechowa, zob. M. Курдюмов, *Сердце смятенное: о творчестве А. П. Чехова*, [w:] *Русское зарубежье о Чехове*, red. Н. Г. Мельников, Москва 2010, s. 122.

¹⁶ Chociaż uniwersalia nie muszą być obecne w każdym dziele literackim, to jednak – ze statystycznego punktu widzenia – byłoby zastanawiające, że u uznanego klasyka literatury, legitymującego się około 600 utworami, nie ma ani śladu powszechnie znanych narracji.

¹⁷ „Я хотел бы быть свободным художником и — только (...). Мое святая святых — это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода, свобода от силы и лжи, в чем бы последние две ни выражались”, А. П. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. Письма в 12-ти томах*. Москва 1974-1983, t. 3, s. 11.

¹⁸ Historia sachalińska w biografii autora.

¹⁹ Zarówno w znaczeniu mentalnej konceptualizacji świata, jak i literatury, zob. wypowiedź Czechowa o ujarzmieniu przez formę literacką w: I. Potapienko, *Kilka lat z A. Czechowem*, tłum. S. Podhorska-Okołów, [w:] *Czechow we wspomnieniach swoich współczesnych*, Warszawa 1960, s. 273.

²⁰ Więcej o tym w: A. Sadecki, *Poszukiwanie nowej tożsamości u schyłku Rosji carskiej – Człowiek w futerale Antoniego Czechowa*, „Slavia Orientalis”, Rocznik LXIII, nr 4, 2014.

tycznej” w literaturze rosyjskiej. Uniwersalna narracja miłosna była niewątpliwie obecna w świadomości odbiorców, ale dominowała w dziełach twórców drugoplanowych, a także umacniała się dzięki masowej lekturze przekładów głównie francuskich romansów. Z kolei mistrzowie literatury rosyjskiej, jak Puszkina, Turgieniew czy Tołstoj skłaniali się ku „romantycznej tragedii”. Najbardziej słynniejsze romanse (Oniegin i Tatiana, Bazarow i Odincowa, Oblomow i Olga, Karenina i Wroński itp.) z różnych przyczyn rozpadają się, nie dając czytelnikom oczekiwanej radości. W głównym nurcie literackim pisarze już długo przed Czechowem zaczęli polemizować z uniwersalną narracją²¹, ale to on okazał się niezrównanym eksperymentatorem, który położył kres dziewiętnastowiecznej epoce wielkich historii miłosnych.

Swoją polemikę z rozpowszechnionym modelem opowiadania o uczuciach Czechow zaczyna od razu, od pierwszych „drobiazgów” publikowanych w piśmiennikach humorystycznych. Z dużą dozą prawdopodobieństwa można założyć, że autor miał świadomość obcowania głównie z niewyszukaną publicznością literacką, która dysponuje modelem poznawczym dotyczącym jedynie prototypowej struktury narracyjnej. W ten model poznawczy Antosza Czechonta uderza, szkoląc się w gatunku anegdoty²². Kantowskie określenie humoru jako zawiedzionego oczekiwania znajduje dziś potwierdzenie w pracach kognitywistów, którzy badają niezgodności modeli oczekiwań i rezultatów²³. Rysując w utworze sytuację, w której potencjalnie może rozwijać się uczucie, Czechow był świadomy, że czytelnik potrafi odnaleźć mentalny model rozwoju sytuacji i na tym opierał swój komizm, odpowiadając niespodziewanym rezultatem – czyli w większości przypadków zaprzeczeniem obecności uczuć. Dodać należy, że te pierwsze humorystyczne polemiki mają mało wspólnego z zaprzeczaniem uniwersalnej narracji miłosnej w planie emocjonalnym, jako że spodziewany efekt jest od początku ten sam – nie radość czytelnika ze spełnionych oczekiwań na miłosny *happy end*, ale śmiech jako oczekiwana reakcja na komiczne zdarzenie. Mimo to oraz pomimo małej wartości literackiej wielu utworów z pierwszych lat twórczej działalności Czechowa, warto zwrócić uwagę na kilka nowel, w których młody autor testuje różnorodne metody odejścia od *love story*.

²¹ Temat, tu tylko naszkicowany, jawi się niezwykle interesująco w odniesieniu do teorii emocji w literaturze i wymaga gruntownego zbadania.

²² Walerij Tiupa udowadnia, że Czechow swój kunszt do końca życia opiera m.in. na operowaniu anegdotą, zob. В. И. Тюпа, *Художественность чеховского рассказа*, Moskwa 1989.

²³ Zob. A. Libura, *O pewnym typie żartów wykorzystujących oczekiwanie podobieństwa pojęć*, [w:] *Kognitywistyka 2*, red. H. Kardela i in., Lublin 2006, s. 245.

Antosza Czechonte chętnie parodiował wzorce gatunkowe, np. opowieści detektywistycznej (*Szwedzka zapalka, Шведская спичка*, 1884), fantastycznej (*Latające wyspy, Летяющие острова*, 1883) czy też romanse. Taką parodią jest *Tysiąc i jedna namiętność albo Straszna noc (Тысяча одна страсть, или Страшная ночь*, 1880). Utwór zawiera odwrotnie proporcjonalną ilość treści w stosunku do miniaturowego rozmiaru – zmieści się tu tajemniczy nastrój, płomienna zazdrość, rozprawa z przeciwnikiem, namiętne myśli (a za nimi pocałunki z ukochaną), ślub... Wydawać by się mogło, że parodia polega tu na hiperbolizacji i nadużyciach stylistycznych (bohater w zasadzie ani na chwilę nie uwalnia się spod władzy afektu), a ponadto mamy do czynienia z niemal modelową narracją miłosną. Jednakże narrator kończy utwór słowami „Ничего этого никогда не было...”²⁴. W ten dość banalny sposób Czechow sugeruje zarówno znajomość prototypowych historii miłosnych (tu w stylu Wiktora Hugo), jak również swoją autorską i ironiczną pozycję.

Niedługo później pisarz tworzy miniaturę *Po amerykańsku (По-американски*, 1880), którą stanowi ogłoszenie matrymonialne szczerego i dumnego biedaka pragnącego ożenić się z kobietą-ideałem. Jego motywacja jest bardzo prosta: „Хочу жениться по причинам, известным одному только мне да моим кредиторам” [t. 1, s. 51]. Zabawna wyliczanka walorów własnych i przyszłej małżonki (która powinna m.in. „Иметь свою маменьку, сиречь, мою глубокоуважаемую тещу, от себя за тридевять земель (...)” [t. 1, s. 52]) przeczy narracji miłosnej. Jednak tu od razu wiadomo, że miłość jest nieistotna, ponieważ dominują wartości materialne.

To, co śmieszyło we wspomnianym wyżej utworze, przybiera zaskakująco ponure barwy w scenie *Przed ślubem (Перед свадьбой*, 1880). Tytuł sugeruje, jakich emocji czytelnik może się spodziewać (radość, nadzieja itp.), jednak treść ponownie zaburza wszelkie oczekiwania. Po udanym swataniu narzeczona Podzatyłkina („замечательна только тем, что ничем не замечательна. Ума ее никто не видал и не знает, а потому о нем – ни слова” [t. 1, s. 46]) słucha na osobności wypowiedzi trzech osób: matki, ojca i narzeczonego. Podniosły nastrój szybko opada, kiedy każdy rozmówca wylewa swoje żale na pozostałych – pretensje ocierają się o stereotypowe role kobiety, mężczyzny, żony i męża, a kończy się ponownie na pieniądzach, zwłaszcza dąsach narzeczonego

²⁴ А.П. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. Сочинения в 18-ти томах*, Наука, Москва, 1974-1982, t. 1, s. 38. Cytaty z utworów literackich pochodzą z tego wydania i dalej będą oznaczane w nawiasie kwadratowym ze wskazaniem tomu i numeru strony.

o zaniżony posag. Czechow bawi się ostrą satyryczną samocharakterystyką postaci i kończy w tonie moralizatorskim: „Это перед свадьбой... А что будет после свадьбы, я полагаю, известно не одним только пророкам да сомнамбулам” [t. 1, s. 50]. W pozbawiony jeszcze subtelności sposób autor antycypuje swoje późniejsze arcydzieła, w których postaci nie potrafią odnaleźć szczęścia z równie nieistotnych powodów²⁵.

W scenie *Przegrana sprawa* (*Пронающее дело*, 1882) Czechow sugeruje, że literackie wyobrażenie romantycznych uczuć potrafi zbyt mocno odejść od rzeczywistości, czym niejako definiuje główną myśl, jaka będzie dominować w jego przyszłym widzeniu problematyki miłosnej. Oświadczyzny biednego literata zostają przyjęte przez majątną kobietę. Wtem bohater-narrator wpada na pomysł: „Мне захотелось перед моей суженой порисоваться, блеснуть своими принципами и похвастать” [t. 1, s. 204]. Narzeczony zaczyna ostrzegać ukochaną przed ich wspólnym losem. Sentymentalne szablony i kontrasty skradzione z kart ckliwych powieści (bieda i bogactwo, wyrzeczenia i wygodne życie itp.), które wykorzystuje literat, tak silnie oddziałują na kobietę, że prozę wygodnego życia przedkłada ona nad potencjalne wyzwania miłości i rezygnuje z małżeństwa.

Na zakończenie rozważań dotyczących pierwszego etapu w twórczości Czechowa nie sposób nie wspomnieć o arcyciekawym drobiazgu *O tym, jak zawarłem legalne małżeństwo* (*О том, как я в законный брак вступил*, 1883). Scenka dowodzi, że autor był w pełni świadomy, czym jest prototypowa narracja miłosna i, na zasadzie anegdoty, przedstawia jej całkowite przeciwieństwo. Rodzice panny na wydaniu prowokują sytuację, w której młodzi zostają na osobności. Warunki sprzyjają oświadczyynom (noc, ławeczka nad rzeką, słowik śpiewa), mężczyzna zaczyna mówić poetycką prozą, panna rumieni się i... w tym momencie bohater „budzi się” i zrywa z rolą, w którą został wepchnięty. „Женят нас насильно” [t. 2, s. 154] powiada i razem z niedoszłą narzeczoną postanawiają przeciwstawić się rodzicom. Okazuje się, że oboje od początku wiedzieli, że oświadczyzny są kłamstwem, oboje są zakochani w innych osobach i do siebie czują tylko niechęć. Wspólna decyzja jest kolejną perełką w repertu-

²⁵ Warto zwrócić uwagę na podobieństwo przytoczonego utworu do późniejszego znakomitego wodewilu *Oświadczyzny* (*Предложение*, 1888). W obu dziełach mamy do czynienia ze zbliżaniem się ważnego oficjalnego etapu w związku dwojga ludzi, chociaż atmosfera wąśni i żalu każe przeczyć sensowi podobnego kroku. W późniejszym utworze Czechow „lituje się” nad postaciami i widzom/czytelnikiem i do oświadczyzn dochodzi. Jednak autor nie porzuca swoich zasad i ponownie *happy end* nie daje czystej emocjonalnej przyjemności, ponieważ spory nie gasną.

arze dowcipów Czechowa: „это объяснение в нелюбви было счастливее любого любовного объяснения” [t. 2, s. 155]. Cóż z tego, skoro determinacja bohaterów rozbija się o ścianę entuzjazmu, z jaką przyjmują ich rodzice po powrocie ze spaceru. Radość na twarzach „narzeczonych” zostaje błędnie odczytana, strzela szampan, brzmią powinszowania i w efekcie bohaterowie pobierają się. Czechow zabawił się z *love story* – to nie środowisko nie sprzyja uczuciom, ale jest jedynym motorem akcji, zaś pragnieniem ukochanych jest tylko rozłąka. *Happy end* z punktu widzenia uniwersalnej historii miłosnej jest nieszczęściem dla bohaterów. Jednak tutaj Czechow idzie o krok dalej i w ostatnim akapicie bohater przyznaje, że żyje w małżeństwie już 25 lat, z żalu urodziły im się dzieci, a potem „niekochankowie” przywykli do siebie, „А в настоящий момент стоит она, Зочка, за моей спиной и, положив ручки за мои плечи, целует меня в лысину” [t. 2, s. 155]. Niejednoznaczność, charakterystyczna dla dojrzałego autora, zaprasza czytelnika do przemyśleń: czy Czechow może sugerować, że szczęście małżeńskie ma niewiele wspólnego z miłością, czy miłości można się nauczyć, czy rodzice jednak mieli rację itp.

W dojrzałym etapie twórczości autor *Stepu* (*Степь*, 1888) kontynuuje polemikę z prototypem miłosnej narracji. Można wyróżnić dwa kierunki tego typu myślenia. Pierwszy dotyczy niespełnionej miłości, czyli sytuacji, kiedy uczucie traci szansę na rozwój, zostaje wytłumione, np. przez „przejrzenie na oczy” (np. *Nauczyciel języka rosyjskiego*, *Учитель словесности*, 1886) lub inne wartości, bądź pseudowartości (jak np. w *Jonyczu*). Z tej perspektywy wielokrotnie analizowano już kwestię miłości w danych tekstach, wobec czego naszą uwagę poświęcimy drugiemu rodzajowi polemiki. Czechow ponownie zaczyna grać z modelem poznawczym odbiorcy, tym razem jednak robi to z mistrzowskim wyczuciem artystycznym. Uniwersalna narracja miłosna staje się punktem wyjścia i stale aktualnym kontekstem interpretacji, zaś pisarz pokazuje kolejne „odejścia od normy”²⁶.

„Połowiczną” wizję *love story* przedstawia autor w opowiadaniu *Strach* (*Страх*, 1892). Utwór często bywa cytowany jako ilustracja szerszego podejścia do życia Czechowowskich postaci, czyli ontologicznego i epistemologicznego lęku²⁷. W cieniu natomiast pozostaje epizod miłosny, który odwołuje się

²⁶ Nie do końca zatem prawdą jest to, co bywa uważane za Czechowowski pewnik: „цель моя – убить сразу двух зайцев: правдиво нарисовать жизнь и к стати показать, насколько эта жизнь уклоняется от нормы. Норма мне неизвестна, как неизвестна никому из нас” (А. П. Чехов, *Письма в 12-ти томах...*, t. 3, s. 186). W kontekście literatury, a dokładniej narracji i odbioru emocjonalnego autor doskonale orientuje się, czym jest norma.

²⁷ Zob.: А. П. Чехов, *Энциклопедия*, ред. В. Б. Катаев, Москва 2011, s. 181-182.

do prototypu romantycznego uczucia. Bohater-narrator opisuje swojego przyjaciela, Dymitra Silina, którego tytułowy strach przed życiem jest głównym tematem opowieści. Żona bohatera, Maria Siergiejewna, nie kocha swojego męża i, kiedy ten idzie spać, prowadzi z narratorem dialog z podtekstami. Wśród stałych atrybutów romansu w szlacheckim gnieździe: noc, muzyka, sad, bohaterka „bada” rozmówcę („Вы бываете здесь только ради Дмитрия Петровича. Что ж, я очень рада. В наш век редко кому приходится видеть такую дружбу” [t. 8, s. 135]). Coraz bardziej prowokujące wypowiedzi dają do zrozumienia i bohaterowi, i czytelnikowi, że kobieta jest nieszczęśliwa ze swoim mężem – zarysowuje się już grunt pod uniwersalną narrację, pojawia się przeciwnik (Silin), zaś pewność, że nie mamy do czynienia z kaprysem, ale pełnoprawnym uczuciem, dają słowa narratora: „Ее слова и бледное лицо были сердиты, но ее глаза были полны самой нежной, страстной любви” [t. 8, s. 136]. Niestety możliwe oczekiwania odbiorcy zostają zawiedzione przez postawę kochanego przez Marię mężczyzny, który całą scenę opartą na początkowym schemacie *love story* (połączenie kochanków) traktuje jako grę. W tej grze, ku swemu rozczarowaniu, szybko zwycięża: „и было жаль, что она меня так мало мучила и так скоро сдалась” [t. 8, s. 137]. Pełne oblicze narratora uwidacznia się w nocnej scenie miłości: „Это была большая, серьезная любовь со слезами и клятвами, а я хотел, чтобы не было ничего серьезного – ни слез, ни клятв, ни разговоров о будущем. Пусть бы эта лунная ночь промелькнула в нашей жизни светлым метеором – и баста” [t. 8, s. 137]. Po upojnej nocy narrator budzi się z odczuciem przypominającym tytułowy strach, który cechował Dymitra Pietrowicza. Po raz pierwszy zadaje on sobie zasadnicze, ontologiczne pytania o sens życia i znaczenie dokonywanych wyborów. Okazuje się, że narrator nie rozumie swojego postępków ani tym bardziej nie zakochuje się w Marii i w konsekwencji znika na zawsze z życia Silinów. Ocena postaci oparta jest właśnie na modelu poznawczym narracji miłosnej. Stąd też zawiedzione oczekiwania wobec możliwego rozwoju romantycznego uczucia każą czytelnikowi usprawiedliwić Marię²⁸, zaś narratora pozostawić samemu sobie, bez współczucia w chwili duchowego kryzysu.

W opowiadaniu *Królestwo kobiet* (*Бабье царство*, 1894) Czechow odwraca sytuację: uniwersalna historia miłosna nie służy ocenie postaci, ale sama zostaje poddana w wątpliwość. Młoda milionerka, właścicielka fabryki Anna Akimowna stara się radzić sobie z obowiązkami w przededniu Bożego Naro-

²⁸ Zob.: *Примечания*, [w:] А.П. Чехов, *Сочинения в 18-ти томах...*, t. 8, s. 466.

dzenia. Utwór z jednej strony zawiera bardzo gęsty opis funkcjonowania fabryki – życia jej pracowników, zwyczajów świątecznych. Z drugiej strony dużo miejsca autor poświęca na przedstawienie wieloznacznego obrazu bohaterki i jej pragnienia uczuć. Właścicielka fabryki należy do najciekawszych postaci kobiecych w prozie Czechowa – młoda ciałem i duszą postawiona przed trudnymi obowiązkami, odpowiadająca za losy tysięcy ludzi. W tym wszystkim Anna stara się odnaleźć przestrzeń prywatną, sferę uczuć. Od początku rozważa ona możliwość megaliansu: „Затем она вспомнила отца и подумала, что если бы он жил дольше, то, наверное, выдал бы ее за простого человека, например, за Пименова” [t. 8, s. 277-278]. Wspomniany Pimenow jest zahartowanym pracownikiem fabryki; jego przyzwoita i dumna postawa budzi zainteresowanie bohaterki. W miarę rozwoju akcji Anna wielokrotnie definiuje, wobec siebie i innych, swoje życie uczuciowe („Да, никто меня не берет (...). Что поделаешь?” [t. 8, s. 292]). Wyraźnie zarysowuje się pragnienie kochania („и воображала, как она протянет к нему руки и скажет с мольбой, со слезами: «Пименов, снимите с меня эту тяжесть!»” [t. 8, s. 294]), natomiast utwór trzyma czytelnika w niepewności, czy obiekt zainteresowania jest obiektem prawdziwych uczuć. W chwili radosnej paplaniny przy świątecznym stole Anna decyduje się nawet, z różowiejącymi policzkami, na swatanie z Pimenowem. Za chwilę jednak dopadają ją wątpliwości. Ciężar, który spadł jej z serca, powraca, na nic się nie zdaje wyobrazenie sobie „ukochanego”. „Праздничное возбуждение” [t. 8, s. 295] mija bezpowrotnie, gdy służący Miszeńka wyśmiewa Pimenowa. Anna jak gdyby budzi się i rozumie, że jej uczucia to ułuda, a nawet „вздор, глупость, самодурство” [t. 8, s. 295]. Kiedy ponowne wzburzenie opada, Anna spokojnie konstatuje, że myśli o związku z robotnikiem były czyste i szlachetne, ale z jej perspektywy brzmią sztucznie, „как фальшивое место, как натяжка” [t. 8, s. 296]. Zbyt mocno bohaterka żyła się już ze swoim (wyższym) środowiskiem, potencjalne uczucie podszyte jest fałszem. W ten sposób kończy się opowieść o niespełnionym świątecznym cudzie²⁹. Czym byłby ten cud – kolejną *love story*, zaktualizowaną przez warunki końca XIX wieku, opartą na megaliansie. Czytelnik, zwłaszcza pozostający pod wpływem tołstoizmu, mógł poczuć rozczarowanie. Czechow, jak się wydaje, wyraźnie dąży do takiego rozdźwięku emocjonalnego. Pisarz stawia pytanie – czy literackie uczucie wpisujące się w utrwalone abstrakcyjne normy jest jeszcze „prawdziwe”, czy może ulega potrzebie zbliżenia się do popytu

²⁹ Н. В. Капустин, *Еще раз о святочных рассказах А. П. Чехова*, „Филологические науки”, № 4, 2002, s. 9.

emocjonalnego odbiorcy. Zakończenie utworu świadczy o tym, że autor nie ma wątpliwości i stara się uciec od normy, nawet kosztem *happy endu*.

O miłości jest utworem, w którym Czechow chyba najpełniej teoretyzuje swoją literacką pozycję wobec uczuć. Cytat w tytule niniejszego artykułu – zaczerpnięty przez pisarza z Biblii – pozwala Czechowowi jak zwykle zwięźle uzasadnić swoje wieloletnie wybory dotyczące wątku miłosnego – jeżeli miłość jest tajemnicą, to sprzecznością byłoby ukazywanie jej w sposób „normatywowany”, czyli poprzez odwołanie do uniwersaliów. „Я понял, что когда любишь, то в своих рассуждениях об этой любви нужно исходить от высшего, от более важного, чем счастье или несчастье, грех или добродетель в их ходячем смысле, или не нужно рассуждать вовсе” [t. 10, s. 74] – twierdzi bohater i tym samym wskazuje przyczynę tak wielu nieudanych romansów w twórczości pisarza. Natomiast w tym utworze Czechow ponownie, jak to było w przypadku *O tym, jak zawarłem legalne małżeństwo*, świadomie ingeruje w miłosną narrację, tym razem zaskakując jej całkowitym brakiem. Doskonale znana historia przedstawia los niejakiego Alochina, który przyjaźni się z Ługanowiczami – Pawłem Konstantyniczem i Anną Aleksiejewną. Bohater jest zakochany w żonie przyjaciela ze wzajemnością. I, jeśli zachować Czechowowską myśl, to w zasadzie tyle, co „dzieje się” w tym utworze – sam fakt zaistnienia uczuć nie prowadzi do żadnej akcji, fabularnego zakrętu, najogólniej rozumianej zmiany. Czechow, o czym rzadko wspomiano, zawarł w tej historii dużą porcję ironii i, mimo stwierdzeń krytyki, iż utwór wyraża smutny nastrój autora³⁰, trudno przypuszczać, że ironia ta była pozbawiona humoru. Co takiego się dzieje – pomimo braku aktywności w kierunku rozwoju uczuć główny bohater pozostaje przyjacielem domu, wchodzi tam bez pytania, zajmuje się dziećmi, pomaga w zakupach. Dalej: chodzi z Anną do teatru, wypoczywa na leżance, pod nieobecność Ługanowicza, jest naturalną częścią miru domowego. Z czasem pojawiają się niesnaski, Anna zaczyna dokuczać bohaterowi, ale nie przeszkadza to ich relacji. Widzimy tu prawie prototypowy model rodziny, z wyjątkiem formalnego potwierdzenia (i idącego za tym, w idealistycznych warunkach, rozpoczęcia pożycia seksualnego). Alochin jednocześnie jest i nie jest z ukochaną kobietą. Czytelnik oczekujący uniwersalnej narracji miłosnej czuje rozgoryczenie, że dostał tylko ułudę, zaś odbiorca, który zrozumiał już pewien schemat z poprzednich tekstów pisarza, może dostrzec ironię i grę z uniwersaliami. Podobnie dwojako można traktować scenę, która

³⁰ Zob.: *Примечания*, [w:] А.П. Чехов, *Сочинения в 18-ти томах...*, t. 10, s. 386-387.

swoją oryginalnością przypomina wspomniane wcześniej „объяснение в нелюбви”. Oto bohaterowie muszą skończyć znajomość, ponieważ Ługanowicz zostaje przeniesiony na służbę w dalekiej guberni. Alochin pomaga Annie z wejściem do przedziału w pociągu:

Когда тут, в купе, взгляды наши встретились, душевные силы оставили нас обоих, я обнял ее, она прижалась лицом к моей груди, и слезы потекли из глаз; целуя ее лицо, плечи, руки, мокрые от слез, - о, как мы были с ней несчастны! - я признался ей в своей любви, и со жгучей болью в сердце я понял, как не нужно, мелко и как обманчиво было все то, что нам мешало любить. [t. 10, s. 74]

Autor potrafi tu zawrzeć i smutną atmosferę pożegnania, i wyrwany z uniwersalnego kontekstu motyw rozłąki (Hogan, przypomnijmy, wyróżnia romantyczne połączenie, rozłąkę, powtórne połączenie). Bohaterowie rozstają się, chociaż nie byli razem – ten fabularny paradoks nie tylko wzmacnia współczucie u czytelnika, ale przede wszystkim odświeża jego spojrzenie, pozwala mu uświadomić sobie, jaką rolę grają oczekiwania, modele poznawcze dotyczące literatury, a na ile obecny jest w lekturze sam tekst. Faktycznie typowa miłosna narracja zaczyna się i kończy w momencie wyznania miłości i trwa w fikcyjnym świecie tylko kilka minut, ale oczekiwania pozwalają na jeszcze silniejszy odbiór emocjonalny. Odniesienie do uniwersaliów sprawia, że rozstanie w pociągu wygląda na rozstanie po długim związku. Czechowowi udało się stworzyć romantyczną tragedię bez „romantycznej tragedii” (w sensie Hognowskim), a więc ponownie uwolnić miłość od uniwersalnego wzorca.

Nie sposób mówić o romantycznym związku mężczyzny i kobiety w prozie autora *Ariadny* (*Ариадна*, 1895) bez jego ostatniej i największej opowieści o miłości: *Damy z pieskiem* (*Дама с собачкой*, 1899). Wielokrotnie analizowany tekst³¹ przedstawia oryginalną w świecie Czechowa historię rozwoju uczuć między Dymitrem Dymitrowiczem Gurowem i Anną Siergiejewną von Diederritz. W skrócie opowiadanie dzieli się na dwie części, pierwsza opisuje przygodę, druga – miłość³². W pierwszej Gurow, starzejący się epikurejczyk, spełnia marzenia o kolejnym romansie, tym razem z młodą mężatką, względnie niezależną, ale i znudzoną życiem kobietą, która w poważny sposób podchodzi do

³¹ O wyjątkowym statusie tego opowiadania świadczy chociażby fakt, iż poświęcono mu nawet oddzielną książkę: Г. Бердников, *Дама с собачкой А. П. Чехова*, Ленинград 1976. Przyznać wypada, że zawarta w niej analiza nie jest wolna od wtężyć ideologicznych.

³² Н. А. Кожевникова, *Стиль Чехова*, Москва 2011, s. 471.

swojego „upadku”. Bohater odtwarza historię narratora ze *Strachu*, ale tylko do momentu, kiedy romans niespodziewanie nie zaciera się w jego pamięci. Co więcej, bohater czuje potrzebę opowiedzenia o nim w swoim środowisku, ale zupełna obojętność każe mu zdystansować się do swojego dotychczasowego życia, zerwać maskę Don Juana i odnaleźć przelotną kochankę. Gdy ją spotyka, „то сердце у него сжалось, и он понял ясно, что для него теперь на всем свете нет ближе, дороже и важнее человека” [t. 10, s. 139]. Miłość rozkwita:

Анна Сергеевна и он любили друг друга, как очень близкие, родные люди, как муж и жена, как нежные друзья; им казалось, что сама судьба предназначила их друг для друга, и было непонятно, для чего он женат, а она замужем; и точно это были две перелетные птицы, самец и самка, которых поймали и заставили жить в отдельных клетках. [t. 10, s. 143]

W zakończeniu bohaterowie zastanawiają się nad własnym losem, rozpoczynają walkę o swoją miłość – w domyśle oznacza to przygotowania do konfrontacji z mężem Anny i żoną Gurowa oraz możliwą reakcją szeroko rozumianego środowiska. Narrator podsumowuje: „самое сложное и трудное только еще начинается” [t. 10, s. 143].

Vladimir Nabokov trafnie zauważa:

W tym cudownym, mniej więcej dwudziestostronicowym utworze zostały złamane wszystkie tradycyjne reguły opowiadania. Nie ma tu problemu, nie ma normalnej kulminacji, nie ma puenty. A jednak jest to jedno z największych opowiadań, jakie kiedykolwiek powstały³³.

Czechow nawet w ostatnim, nastrajającym nadzieją utworze o uczuciach, nie sprzyja uniwersalnej historii miłosnej, ponieważ faktycznie jej nie kończy, ale, co jest dla pisarza zjawiskiem oryginalnym – *love story* rozpoczyna się. I chociaż Nabokov, a za nim wielu innych krytyków, ma rację, że jest to dzieło o światowym znaczeniu, to należy podkreślić, że jest to jeden z najważniejszych tekstów również w Czechowowskim świecie. „Zwroćcie” utworu autorowi powinno nastąpić właśnie ze względu na uniwersalia. Pisarz w przeciągu całej twórczości polemizował z prototypową narracją miłosną czy to ze względu na przyczyny, czy przez wzgląd na ułudę miłości itp. Apeluując do czytelnika, starał się udowodnić, że model poznawczy dotyczący miłości romantycznej jest silnie

³³ V. Nabokov, *Wykłady o literaturze rosyjskiej*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2002, s. 334.

zakorzeniony w świadomości nie tylko odbiorcy, autora, ale i postaci literackich (np. Anna Akimowna). Przez ten fakt miłość literacka stopniowo uległa odrealnieniu – przybliżanie jej do normatywnego wzorca zubaża, okrada ją z indywidualności, której tak domagał się Alochin w *O miłości*³⁴. Czechow w ten sposób „przygotowywał” swojego czytelnika na *Damę z pieskiem*. To właśnie Czechowski czytelnik świadomy uniwersalnych wzorców powinien rozpoznać, że decyzja postaci o kontynuowaniu romansu jest nareszcie wolna od wszelkich odgórnych norm, schlebiana oczekiwaniom, zaspokajania potrzeb dysponenta potencjału miłosnego w literaturze – odbiorcy. Gurow i Anna Siergiejewna są pierwszymi prawdziwymi podmiotami w sferze uczuć u Czechowa, a potwierdzeniem tego jest właśnie fakt urwania toku akcji po pierwszej fazie uniwersalnej narracji (połączenie) i tylko zapowiedzi niesprzyjających warunków, które mogą prowadzić do drugiego etapu, czyli rozłąki³⁵. Autor pozwala czytelnikowi snuć dalej potencjalną opowieść, nie daje pocieszenia na kolejnych stronach historii, ale też nie sygnalizuje w tekście, by uniwersalna historia miłosna nie mogła się rozwinąć ku *happy endowi*. Kończy jednak Czechow swoją opowieść, ponieważ po raz pierwszy historia miłosna odnajduje swoją normę, normę, która jest indywidualna dla każdego człowieka.

W ten sposób pisarz przygotowuje grunt pod estetykę modernizmu. Po oczyszczeniu swojego twórczego świata z jakichkolwiek zależności od norm literackich, zwłaszcza opartych na emocjach, otwiera on nowe możliwości indywidualnego i twórczego literackiego Ja, które jest prawdziwym kreatorem swojego losu. Aby móc to stwierdzić, należało odwołać się do nazwanej przez Hogana kwestii uniwersaliów literackich. Czechow, jak mogliśmy zauważyć, przez całą twórczość polemizuje z prototypem *love story* i emocjonalnej reakcji na nią. Bez uciekania się do psychoanalizy i doszukiwania się wewnętrznych motywacji można stwierdzić, że polemika z historią miłosną była kolejnym przejawem kształtowania przez Czechowa swojego własnego czytelnika, zaś wspomniane hasło o sprzyjaniu idei wolności nie było pustym sloganem, ale naczelną zasadą pisarza.

³⁴ „Надо, как говорят доктора, индивидуализировать каждый отдельный случай”. А.П. Чехов, *Сочинения в 18-ти томах...*, t. 10, s. 66.

³⁵ Można traktować opowiadanie jako realizację wszystkich trzech etapów tragikomedii romantycznej: jałtańskie połączenie, rozłąka poprzez powrót do codzienności każdej z postaci i ponowne połączenie, jednakże taka interpretacja opierałaby się w zasadzie na kolejnych etapach fizycznej bliskości kochanków, a nie na kwestii uczuć.

Bibliografia:

1. Grossman L., *Czy była mewa?*, [w:] *Bezimienna miłość. Opowieści z życia pisarzy rosyjskich*, przeł. M. Dolińska, Moskwa 1977.
2. Hogan P. C., *The Mind and Its Stories. Narrative Universals and Human Emotion*, Cambridge 2003.
3. Hogan P. C., *What Literature Teaches Us about Emotion*, Cambridge 2011.
4. Libura A., *O pewnym typie żartów wykorzystujących oczekiwanie podobieństwa pojęć*, [w:] *Kognitywistyka 2*, red. H. Kardela i in., Lublin 2006.
5. Nabokov V., *Wykłady o literaturze rosyjskiej*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2002.
6. Potapienko I., *Kilka lat z A. Czechowem*, tłum. S. Podhorska-Okołów, [w:] *Czechow we wspomnieniach swoich współczesnych*, Warszawa 1960.
7. Sadecki A., *Poszukiwanie nowej tożsamości u schyłku Rosji carskiej – Człowiek w futerale Antoniego Czechowa*, „Slavia Orientalis” 2014, Rocznik LXIII, nr 4.
8. Чехов А. П., *Энциклопедия*, ред. В. Б. Катаев, Москва 2011.
9. Бердников Г., *Дама с собачкой А. П. Чехова*, Ленинград 1976.
10. Капустин Н. В., *Еще раз о святочных рассказах А. П. Чехова*, „Филологические науки” 2002, № 4,
11. Кожевникова Н. А., *Стиль Чехова*, Москва 2011.
12. Курдюмов М., *Сердце смятенное: о творчестве А. П. Чехова*, [w:] *Русское зарубежье о Чехове*, ред. Н. Г. Мельников, Москва 2010.
13. Паперный З., *Тайна сия...: Любовь у Чехова*, Москва 2002.
14. Толстой Е., *Поэтика раздражения*, Москва 1994.
15. Тюпа В. И., *Художественность чеховского рассказа*, Москва 1989.
16. Чехов А. П., *Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. Письма в 12-ти томах*. Москва 1974-1983.
17. Чехов А. П., *Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. Сочинения в 18-ти томах*, Наука, Москва, 1974-1982.

”THIS IS A GREAT MYSTERY” – ANTON CHEKHOV’S POLEMIC WITH A LOVE STORY

Summary

This article intends to analyze Chekhov’s literary works with love themes from the point of view of P. C. Hogan's Literary Universals Theory. The Russian writer is aware of what universal narrations based on emotions are, and he argues with them in his works. During the first stage of this polemic, the notion of love is portrayed in a comic way. Chekhov makes mockery of the usual stylistic patterns and he presents the triumph

of material wealth over the feelings. During the maturity stage of his writing, the polemic aims to evoke the reflection and also to refresh the emotional reception of the reader. In his literary works, e.g. *About Love* or *A Woman's Kingdom*, Chekhov exposes to what extent the literary stories on feelings can shape the reader's and hero's expectations against the development of love relationship. In the Chekhov's story titled *The Lady with the Dog*, for the first time active characters are introduced, whose love is free from the imposed norms and expectations, and thanks to this a new stage of modernist explorations in Russian literature begins.

Keywords: Chekhov, universals, romantic tragicomedy

Nel Bielniak

Uniwersytet Zielonogórski

**PIĘKNO I BRZYDOTA W OPOWIADANIACH
ALEKSANDRA KUPRINA**

**КРАСОТА И БЕЗОБРАЗИЕ В РАССКАЗАХ
АЛЕКСАНДРА КУПРИНА**

Słowa kluczowe: kategorie estetyczne, wartości etyczne, piękno, brzydota, względność

Pojęcie estetyki, obejmujące swoim zasięgiem wiedzę o sztuce oraz kategoriach estetycznych, a także towarzyszących tym zjawiskom wyjątkowych doznaniach, ma charakter polisemantyczny. Owa niejednoznaczność wynika, jak utrzymuje Stefan Morawski, z różnego sposobu określania przez estetyków przedmiotu estetyki (nazywanej niekiedy filozofią sztuki), jej podstawowych funkcji oraz stosowanych przez nich zabiegów badawczych. Jest ona także skutkiem wpływu na myśl estetyczną czynników zewnętrznych takich, jak układ społeczno-kulturowy, koncepcje filozoficzne i naukowe oraz działalność artystyczna i refleksje samych twórców¹.

Niemniej jednak najdłuższą tradycję ma określanie estetyki jako nauki o pięknie, które również zawiera w sobie pewną dwuznaczność. Słowo „piękno” używane jest bowiem tak dla oznaczenia konkretnej rzeczy pięknej, jak i abstrakcyjnej cechy piękna. Wyraz ten jest ponadto stosowany raz w szerokim znaczeniu obejmującym także piękno moralne, raz ograniczany jest do pojęcia czysto estetycznego (do piękna widzialnego i słyszalnego). Z czasem zaczęto także wyróżniać różne odmiany piękna (nazywane też jakościami lub kategoriami), jak na przykład wdzięk, wytworność czy subtelność, oraz podejmowano próby ich usystematyzowania zróżnicowane w zależności od epoki i przekonań autora. Wspomniana tu dwuwartościowość piękna implikowała dwa podstawowe

¹ S. Morawski, *Główne nurty estetyki XX wieku*, Wrocław 1992, s. 7, 23.

we sposoby rozumienia tego określenia: jako nadrzędnej wartości estetycznej oraz jako jednej ze szczegółowych kategorii estetycznych².

Zdaniem Marii Gołaszewskiej, współcześnie w myśleniu estetycznym oprócz piękna *sensu stricto* istotną rolę odgrywają między innymi takie podstawowe kategorie estetyczne jak wzniosłość, tragizm, komizm i brzydota, która uważana bywa niekiedy za przeciwieństwo piękna lub jego brak, innym zaś razem traktowana jest jako jedna z jego odmian. Wprowadzenie brzydoty do sztuki i przedstawienie jej za pomocą środków artystycznych sprawiło, że nie tylko przestała być przeciwieństwem wartości estetycznych, lecz stała się jedną z nich. Dzięki niej uzyskano szersze możliwości ukazywania rzeczywistości i przedstawiania problemów związanych z ludzkim światem. Stosuje się ją dla oddania nowego aspektu piękna, podkreślenia ekspresji, nadania przedmiotom drapieżności lub grozy, a także pokazania, że rzeczy piękne, zdawać by się mogło paradoksalnie, noszą w swym zarodku brzydotę³.

Można pokusić się o stwierdzenie, że piękno i brzydota, ich wieloznaczność i fascynujące filiacje intrygowały twórców i odbiorców od momentu pojawienia się działalności artystycznej. W interesującym nas okresie przełomu XIX i XX wieku kategorie te zaznaczyły swoją obecność w dziełach przedstawicieli realizmu (Honoré de Balzac, Lew Tołstoj i in.), naturalizmu (Émile Zola, Piotr Boborykin i in.) i modernizmu (Charles Baudelaire, Fiodor Sołogub i in.), a także artystów tworzących na pograniczu owych poetyk. Do ich grona zaliczyć można Aleksandra Kuprina (1870-1938), który nazwany został wprawdzie przez Jurija Drużnikowa „ostatnim Mohikaninem realizmu krytycznego”⁴, niemniej jednak chętnie korzystał z innych propozycji ideowo-estetycznych i formalnych, co bez wątpienia wpłynęło na niejednolity sposób obrazowania rzeczywistości z wpisanymi w niej wszechobecnymi przejawami nieskazitelności i niedoskonałości tak psychicznej, jak i fizycznej.

O związkach autora *Pojedyńku* z naturalizmem, określonym przez Marię Gołaszewską w *Estetyce pięciu zmysłów* jako „realizm bardziej radykalny, dalej posunięty w pasji wiernego odtwarzania rzeczywistości aż do zniekształceń w budowie ciała, do brzydoty śmietników i nudy codzienności”⁵, traktują artykuły Danuty Szymonik, Artura Sadeckiego i Ewy Sławęckiej. Pierwsza badacz-

² M. Gołaszewska, *Zarys estetyki*, Kraków 1973, s. 10-11, 351; W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1975, s. 136-139, 172, 179-181, 202.

³ M. Gołaszewska, *Zarys...*, s. 355-372.

⁴ Ю. Дружников, *Куприн в дегте и патоке*, «Новое русское слово», [online], http://gatchina3000.ru/literatura/kuprin_a_i/17_kuprin_in_tar_and_treacle.htm [16.11.2014].

⁵ M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa – Kraków 1997, s. 46.

ka poddaje analizie mikropowieść *Jama* (*Яма*, 1909–1915), którą uznaje za utwór synkretyczny, łączący elementy poetyki realistycznej oraz zdecydowanie dominującej naturalistycznej, przejawiającej się w fascynacji egzotyką przedmieść, zainteresowaniu ludźmi marginesu społecznego, motywacji biologicznej, animalistycznych metaforach *etc.*⁶. Natomiast Sadecki w naturalistycznych opisach, w które obfituje *Jama*, upatruje zachętę do refleksji nad tragedią prostytucji oraz próbę obnażenia uniwersalnej prawdy o tej brutalnej rzeczywistości⁷. Sławęcka zaś po dokonaniu przeglądu większej ilości utworów Kuprina dochodzi do wniosku, że inspiracje naturalistyczne nadały jego prozie „wiele znamiennych cech: wzmożone zainteresowanie biologicznymi wyznacznikami osobowości ludzkiej, imponującą rozległość tematyczną, wrażliwość na zmysłowy aspekt rzeczywistości, pewną skłonność do degradacji i brutalizacji przedstawianego świata”⁸.

Szymonik dostrzega ponadto w utworach Kuprina charakterystyczny dla modernizmu kult sztuki, piękna (zarówno piękna natury, jak i piękna ludzkiego ciała oraz piękna duchowego i związanego z nim piękna uczuć) i miłości archetypicznie powiązanej ze śmiercią⁹ oraz neoromantyczne wątki (koloryt lokalny, egzotyczny pejzaż, antyteza cywilizacji i natury, oniryczne obrazowanie)¹⁰. Natomiast zdaniem Ireny Fijałkowskiej-Janiak, prozaik wpisuje się w ogólną atmosferę epoki, sięga bowiem po motywy biblijne lub mitologiczne, pozbawiając je nierzadko sakralnego charakteru. Z taką sytuacją mamy do czynienia w inspirowanej *Pieśnią nad pieśniami Sulamitce* (*Суламифь*, 1908). Jednakże poddając starotestamentowy tekst procesowi desakralizacji, Kuprin dokonuje jednocześnie, jak przekonuje badaczka, sakralizacji miłości absolutnie idealnej, którą pojmował jako mariaż erotyki i uduchowienia¹¹.

Przypomnijmy w tym miejscu, iż fundament wiedzy estetycznej stanowi świadomość refleksyjna, przejawiająca się na przestrzeni dziejów w urozmaico-

⁶ D. Szymonik, *Elementy naturalistyczne i realistyczne w poetyce „Jamy” Aleksandra Kuprina*, „Slavia Orientalis” 1977, nr 4, s. 415-423.

⁷ A. Sadecki, *Od naturalizmu do uświęcenia – problem prostytucji w „Jamie” A.I. Kuprina*, „Acta Humana” 2012, nr 3, s. 87-100.

⁸ E. Sławęcka, *Inspiracje naturalistyczne w twórczości Aleksandra Kuprina*, [w:] *Zagadnienia prądów i kierunków w literaturze rosyjskiej*, red. S. Poręba, Katowice 1980, s. 106. Cały artykuł znajduje się na s. 95-108.

⁹ D. Szymonik, *Etos piękna w twórczości artystycznej Aleksandra Kuprina*, „Scripta Neophilologica Posnaniensia” 2012, t. XII, s. 185-198.

¹⁰ D. Szymonik, *Aleksandra Kuprina opowiadania neoromantyczne*, „Slavica Wratislaviensia” 1989, t. XLVIII, s. 73-83.

¹¹ I. Fijałkowska-Janiak, *Kuprinowska „Pieśń nad pieśniami”*, „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego. Filologia Rosyjska” 1981, nr 9, s. 21-33.

nej formie słownej: w postaci wszelkiego typu retoryki, różnego rodzaju egodokumentach, rozprawach myślicieli czy wreszcie spostrzeżeniach artystów analizujących twórczość tak własną, jak i cudzą¹². Takiego rodzaju wypowiedzi, odgrywające niepoślednią rolę w rozumieniu światopoglądu Kuprina, odnajdujemy między innymi w jego listach do znajomych i przyjaciół, w których prozaik prosi ich o radę lub ocenę swoich utworów, komentuje obejrzone przedstawienia czy artykułuje swoje sądy na temat współczesnej sztuki.

Autor *Molocha* bez wątpienia wysoko cenił opinię Wiktora Mirolubowa, redaktora czasopisma „*Журнал для всех*” («*Журнал для всех*»), świadczą o tym słowa zawarte w liście z sierpnia 1903 roku: „С обоими Вашими замечаниями совершенно согласен: т. е., что надо переменить заглавие и разбить рассказ”¹³ lub te z czerwca 1904 roku: „я, по правде сказать, думал услышать именно Ваше мнение, которым, как Вам известно, чрезвычайно дорожу”¹⁴. Nieco dalej w tym samym liście odnajdujemy *passus* wskazujący na przekonanie autora o relatywizmie sztuki:

«Человеком с улицы» я лично очень дорожу и писал его со тщанием, но сам знаю, что на него может быть несколько точек зрения и даже довольно разных. Ввиду этого, не откажите, Виктор Сергеевич, ответить мне два слова на сказанное выше¹⁵.

Z prośbą o wyrażenie zdania na temat swoich utworów zwracał się Kuprin także do autora *Wiśniowego sadu*: „Мне бы очень хотелось услышать от вас два-три веских, хотя бы и жестоких слова об этом рассказе”¹⁶. Jednak bardziej interesujące wydaje się przytoczenie nieco dłuższego fragmentu innego listu, w którym prozaik poddaje krytyce inscenizację sztuk Antona Czechowa w Moskiewskim Akademickim Teatrze Artystycznym:

Но и здесь кое-где есть пересол. Так, например, в «Чайке» суматоха при отъезде Нины, Аркадиной и Тригорина в дверях до того преувеличена, что производит водевильное впечатление. Паузы в последнем акте «Дяди Вани»

¹² S. Morawski, *Główne...*, s. 7.

¹³ А.И. Куприн, *Письма к В. С. Миrolубову*, [w:] *Литературный архив. Материалы по истории литературы и общественного движения*, вып. 5, под ред. К.Д. Муратовой, Москва – Ленинград 1960, s. 122.

¹⁴ Ibidem, s. 123.

¹⁵ А.И. Куприн, *Письма...*, s. 124.

¹⁶ *Чехов и Куприн*, [w:] *Литературное наследство. Чехов*, т. 68, глав. ред. В.В. Виноградов, Москва 1960, s. 383.

слишком длинны: даже выдержанная и выдрессированная публика Художественного театра начинает кашлять и двигаться на стульях; в «Чайке» (в первом действии) артисты без всякой нужды предоставляют публике удовольствие любоваться ракурсами их спин в сидячем, ходячем и стоячем положении (мне кажется, что в этом можно наблюдать некоторую умеренность и вовсе не стесняя свободу актера двигаться, как ему угодно на сцене)¹⁷.

W refleksje na temat szeroko pojętej sztuki obfituje również epistolografia Kuprina okresu emigracji. Po obejrzeniu w połowie lat dwudziestych jednej z wystaw paryskiego Salonu Jesiennego rozzarowany prozaik pisał do Ilji Riepina:

Вчера я был на выставке в Salon d'Automne... [...] Такая печаль, такая безграмотность и такое убожество на выставке! Судя по ней, можно сказать, что весь мир наполнен исключительно уродами, живущими в уродливых комнатках и домах и видящими из окон уродливые цветы, пейзажи и уродливых животных. Публика постарше ругается очень громко. Она еще помнит те времена, когда божий свет был добр и прекрасен¹⁸.

Rzecz jasna nie można traktować tej wypowiedzi jako bezwzględnej negacji współczesnej sztuki. Do pewnego stopnia była ona konsekwencją słabej kondycji fizycznej i psychicznej prozaika oraz jego złej sytuacji finansowej, które z kolei wykształciły u niego postawę eskapistyczną, dlatego też chętnie uciekał on myślami w przeszłość, rozpamiętywał przedrewolucyjne życie, które nabrało cech arkadyjskich, czy sławił klasyków, takich jak autor *Burlaków na Woldze*, myśliciel z Jasnej Polany, Aleksander Puszkina lub Ludwig van Beethoven¹⁹. Należy także pamiętać, iż w utworach samego Kuprina odnajdziemy sporo miejsc ukazujących różne oblicza brzydoty: bohaterów o szpetnej powierzchowności, brutalne zachowania, szarzyznę zwyczajnej egzystencji, banalność, sceny śmierci i agonii, brzydotę aglomeracji miejskich itd. Nie zawsze jednak przedstawiane przez pisarza postacie czy rzeczy są jednoznacznie brzydkie lub piękne. Często mamy do czynienia jeśli nie z subiektywnością opisywanych zjawisk, to z ich względnością. Już sofiści poddawali w wątpliwość

¹⁷ Ibidem, s. 380-381.

¹⁸ *Переписка И.Е. Репина и А.И. Куприна (Публикация и комментарии К.А. Куприной)*, «Новый мир» 1969, № 9, s. 205.

¹⁹ Ibidem, s. 193.

obiektywność piękna, utrzymywali bowiem, że wszystko jest piękne i wszystko jest brzydkie. Natomiast czołowi siedemnastowieczni filozofowie (m.in. René Descartes, Thomas Hobbes, Blaise Pascal, Baruch Spinoza) przekonywali, że piękno zależy od naszego wychowania, przyzwyczajenia, pamięci, mody, doświadczenia czy też wyobraźni²⁰.

Myśli Kuprina o względności piękna i brzydoty, dążeniu do niedoścignionego ideału i poszukiwaniu nieiszczalnego uczucia przyobleczone w alegoryczną formę pojawiają się między innymi w powstałych w 1894 roku legendach *Al-Issa* (*Аль-Исса*) i *Zapomniany pociąg* (*Забывтый поцелуй*). Oba utwory kończą się śmiercią bohaterów, którzy miast cieszyć się życiem, trwonią je w próżnej pogoni za mrzonką.

Nieco inaczej temat ten został potraktowany w mikropowieści *Po ciemku* (*Впотьмах*, 1892), choć i tutaj główna bohaterka ginie uwikłana w melodramatyczną historię. Przy pierwszym spotkaniu w pociągu Zina robi na Ałarinie niekorzystne wrażenie. Płytki i egotyczny bohater nie stara się bowiem zgłębić charakteru współpasażerki, lecz ocenia jej urodę. Nie podoba mu się jej błada, anemiczna twarz o bezkrwistych wargach i nieregularnych rysach. Nawet spojrzenie jej uroczych szafirowych oczu nie zmienia jego odczuć. Jednak niezwykłą moc przeobrażania okazuje się mieć nieśmiały uśmiech, który czyni oblicze Ziny pociągającym i urzekającym:

У нее была очаровательная улыбка, обнаруживавшая ровные и блестящие зубы и образовавшая на каждой щеке по две ямочки. Эта улыбка освещала и делала чрезвычайно симпатичным ее лицо²¹.

Nieciekawa zazwyczaj powierzchowność bohaterki kryje wspaniałe wnętrze. Zina wysoko ceni uczciwość i szlachetność, gotowa jest do poświęceń, nie potrafi jednakże pogodzić się ze świadomością, że wyniesiony przez nią do rangi ideału Ałarin jest człowiekiem pustym i nikczemnym, dlatego też ta czysta i dobra z natury istota zapada na ciężką chorobę, a w rezultacie umiera.

Niekiedy próby ukazania interesującego, indywidualnego czy groteskowego prowadzą twórców do przedstawiania deformacji. Ta zaś wiedzie bohaterów ku tragicznemu przeznaczeniu, mają oni wprawdzie łagodny charakter, są jed-

²⁰ W. Tatarkiewicz, *Dzieje...*, s. 152-153, 156.

²¹ А.И. Куприн, *Впотьмах*, [w:] Ibidem, *Собрание сочинений в девяти томах*, t. 1, Москва 1970-1973, s. 54.

nak napiętnowani przez własne ciało²². Takim Kuprinowskim Quasimodo, brzydkim nieszczęśnikiem o pięknej duszy jest Sasza z opowiadania *Telegrafista* (*Телеграфист*, 1911), któremu nie dane jest zaznać szczęścia w miłości. Kobiety przepadają za nim, traktują jednak jak najlepszego przyjaciela i po-wiernika, gdy zaś zjawia się ta jedyna, bohater wycofuje się, uważa bowiem, że oszpecony przez garb nie ma prawa wiązać się ze śliczną i zgrabną kobietą. Stygmat brzydoty nie zamienia go jednak w zjadliwego pyszałka. Wprost przeciwnie, w odmalowanym przez narratora portrecie bohatera uwypuklone zostały takie cechy jak wrażliwość i bezinteresowność, bohater zaakceptował bowiem swoje przeznaczenie. Odnotujmy tu tylko, że w tym, przesyconym skądinąd sympatią, opisie tytułowego telegrafisty pojawia się pewna ciekawa konstatacja narratora. Zauważa on mianowicie, że na twarzy bohatera maluje się ten szczególny wyraz wzniesłego spokoju, który można zobaczyć tylko u zmarłych. Dalej natomiast możemy przeczytać:

И когда я думаю о Сашиной душе, она мне представляется чем-то вроде большой прекрасной бабочки, – такой трепетной, робкой и нежной, что малейшее грубое прикосновение сомнет и оскорбит красоту ее крыльев. Он кроток, бесребреник, ко всему живому благожелателен и ни о ком ни разу не отозвался дурно²³.

W przeanalizowanych wyżej utworach, *Po ciemku* i *Telegrafista*, piękno duchowe nie idzie w parze z urodą zewnętrzną. Brzydota została bowiem wprowadzona do tych utworów, aby podkreślić wagę spraw pięknych: dobroci, prawości, ofiarności. Nie należą jednak do wyjątków w nowelistyce Kuprina sytuacje odwrotne, gdy atrakcyjna powłoka cielesna kontrastuje z moralnym zepsuciem, bezwzględnością, okrucieństwem. Tacy są bohaterowie nieco ckliwych i patetycznych wczesnych opowiadań *Ostatni debiut* (*Последний дебют*, 1889) i *Święta miłość* (*Святая любовь*, 1895). W pierwszym opowiadaniu antreprenier podle traktuje zakochaną w nim bez wzajemności aktorkę, która oczekuje jego dziecka. Bohater sportretowany został jako pewny siebie trzydziesto-pięcioletni postawny brunet z włosami malowniczo opadającymi na ramiona. O bezdusznosci i cynizmie Aleksandra świadczy między innymi ciężkie spojrzenie jego oczu, ładnych wprawdzie, lecz zimnych. W drugim utworze nikczemność została zarezerwowana dla kobiecej postaci. Jelena to ładna, smukła

²² *Historia brzydoty*, red. U. Eco, przekład zbiorowy, Poznań 2007, s. 293.

²³ А.И. Куприн, *Телеграфист*, [w:] Ibidem, *Собрание...*, t. 5, s. 326-327.

i jednocześnie zepsuta, wyrachowana kobieta lekkich obyczajów, która podejmuje próbę uwikłania w małżeństwo niedoświadczonego studenta. Niczym żona Putyfara Jelena kusi adorującego ją młodego mężczyznę udawaną niewinnością i czystością, by ten poprosił ją o rękę, prawda wychodzi jednak na jaw. Nieprzypadkowo piękna i rozwiązła bohaterka została przyrównana przez nas do biblijnej heroiny. Kuprin, jak wiemy, chętnie sięgał w swoich utworach po motywy o biblijnej proweniencji. Niekiedy pełniły one funkcje fabularne, częściej jednak wykorzystywane były przez pisarza przy technice postaciowania. Odwoływał się on do biblijnych prawzorów, wykorzystując utrwalone w kulturze judeochrześcijańskiej alegoryczne interpretacje przynależnych im atrybutów (np. Samson – siła, Salomon – mądrość), co pozwalało mu uwypuklić cechy psychiczne lub fizyczne swoich bohaterów²⁴. Dwudziestoletni student z omawianego utworu, mając na uwadze swój brak doświadczenia w kontaktach z płcią przeciwną, dostrzega paralele między własną postawą a postępowaniem Józefa Egipskiego, który zasłynął jako cnotliwy młodzieniec.

Bywa też w utworach autora *Olesi* tak, że odrażająca powierzchowność jest zapowiedzią równie odrażającego charakteru. Prozaik odwołuje się wówczas nierzadko do skrajnie mimetycznej estetyki. W opowiadaniu *Na rozjeździe* (*Ha paзъезде*, 1894), które zbudowane jest wokół pojawiającego się często w twórczości Kuprina motywu ślicznej, młodej dziewczyny wydanej wbrew woli za męża za mężczyznę dużo starszego i antypatycznego, egzemplifikacją suponowanej tu tezy jest właśnie ów małżonek. Jaworski jawi się czytelnikom jako człowiek despotyczny, oschły, zjadliwy, któremu przyjemność sprawia ranienie i poniżanie żony. Usposobienie bohatera znajduje odzwierciedlenie w odтворzonej z anatomicznymi szczegółami odpychającej twarzy:

Трудно было придумать более типичную бюрократическую физиономию: выбритый жирный подбородок, окаймленный круглыми баками, желтый цвет лица, снабженного всякими опухолями, складками и обвислостями, стеклянно-неподвижные глаза...²⁵

Problemu relacji między brzydotą fizyczną a moralną dotyka Kuprin również w opowiadaniu *Mięso* (*Мясо*, 1895). Przeważają w nim co prawda wątki tanatologiczne, niemniej jednak jako przeciwwaga do drobiazgowego opisu prosektorium i martwych ciał, zarysowana została koncepcja *kalokagatia*, defi-

²⁴ I. Fijałkowska-Janiak, *Kuprinowska...*, s. 23.

²⁵ А.И. Куприн, *Ha paзъезде*, [w:] *Ibidem, Собрание...*, t. 1, s. 234.

niująca starogrecki ideał piękna. Pojęcie to powstało z połączenia słów *kalos* (tłumaczonego zazwyczaj jako piękny) oraz *agathos* (dobry; oznaczający wszelkie cechy pozytywne) i bliskie jest temu, co później w kulturze anglosaskiej arystokracji określono mianem dżentelmena. Oznacza więc osobę o stosownym wyglądzie i nienagannym stylu, która odznacza się męstwem i zręcznością, posiada ponadto odpowiednie kwalifikacje sportowe, wojskowe i moralne²⁶. Do bycia człowiekiem takiej rangi pretenduje Boris z omawianego utworu. Bohater należy do kółka studentów z wyższych sfer wzorowanego na arystokratycznych kołach Cambridge i Oksfordu, w którym wymaga się od członków absolutnej nieskazitelności, dystygowanej postawy, a także wytwornej prostoty, które są oznaką dobrego tonu i ułożenia. Rytm życia Borisa wyznaczają precyzyjnie określone zajęcia, trzyma się on surowych zasad, zdrowo odżywia, uprawia sport, a we wszystkim stara się dążyć do doskonałości. Uporzędkiwanym światem rozmiłowanego w życiu młodzieńca wstrząsa w posadach widok martwego ciała w prosektorium, który skłania go do rozmyślań nad sensem życia i śmierci, nad ulotnością ludzkiej egzystencji.

Zasygnalizowany tu motyw choroby i śmierci często gości na kartach utworów Kuprina, nie będziemy go tu jednak szczegółowo omawiać²⁷. Zwróćmy tylko uwagę na dwuznaczny urok ciała dotkniętego chorobą. Zazwyczaj przy opisach osób niedomagających lub konających uwypukla się brzydotę, ponieważ schorzenia powodują deformację mięśni lub zwyrodnienie kości, zmieniają kolor skóry itd., lecz osoby cierpiące na gruźlicę lub trawione gorączką emanują swoistym pięknem ze względu na specyficzny eteryczny wygląd²⁸, co odsyła nas poniekąd do modernistycznej estetyki. Przeświecone, zwiewne postacie nawiązujące do prerafaelickich wzorców chętnie uwieczniane były przecież przez ówczesnych artystów pędzla i pióra. Podobny wątek, w którym przeplatają się motywy choroby, śmierci, piękna oraz jesiennej przyrody, utożsamianej tradycyjnie z obumieraniem i schyłkiem życia, pojawia się w mikro-

²⁶ *Historia...*, s. 23.

²⁷ W niniejszych rozważaniach zagadnienie śmierci i choroby zostało jedynie zasygnalizowane, ponieważ poświęciłam mu już więcej uwagi w innych publikacjach. Zob. N. Bielniak, *Metafizyka życia i śmierci w opowiadaniach Aleksandra Kuprina*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 2014, t. 24, s. 77-90; N. Bielniak, *Motywy tanatologiczne w opowiadaniach Aleksandra Kuprina*, [w:] *Studia wschodniosłowiańskie: język i literatura*, red. A. Ksenicz, M. Łuczyk, N. Bielniak, A. Urban-Podolan, Zielona Góra 2014, s. 49-61; N. Bielniak, *Śmierć i choroba w opowiadaniach Aleksandra Kuprina (w świetle refleksji społeczno-psychologiczno-kulturowych)*, „Studia Wschodniosłowiańskie” 2014, t. 14, s. 15-28.

²⁸ *Historia...*, s. 302.

wieści *Chorąży* (*Прапорщик армейский*, 1897). Protagonista podczas spaceru w parku, obserwuje zmiany zachodzące w świecie flory, jednocześnie fascynujące feerią barw i wywołujące melancholię, co nasuwa mu następujące skojarzenie:

Не помню, где я вычитал сравнение осенней природы с той изумительной неожиданной прелестью, какую иногда приобретают лица молодых женщин, обреченных на верную и скорую смерть от чахотки²⁹.

Natomiast w opowiadaniu *Romans sentymentalny* (*Сентиментальный роман*, 1901) podkreślone zostało przez autora piękno duchowe osób skazanych na śmierć przez chorobę. Odmalowani przez Kuprina cierpiący na gruźlicę bohaterowie zdają się mieć bardziej wysublimowany gust niż ludzie zdrowi, głębiej przeżywają bowiem emocje, które towarzyszą odbiorowi wielkiej sztuki (np. dzieł Williama Shakespeare'a), co nie pozbawia ich jednocześnie umiejętności dostrzegania cechy wyjątkowych w rzeczach prostych i zwyczajnych, takich jak rachityczny kwiatek, który wyrósł w ambrazurze. Charakteryzuje ich też podwyższona przyzwoitość i moralność, o czym świadczy uwaga bohaterki w nostalgicznym liście do przyjaciela poznanego przed rokiem w sanatorium: „Ведь вы сами, мой друг, говорили неоднократно, что для таких, как мы с вами, истощенных туберкулезом людей целомудрие является не добродетелью, а долгом”³⁰.

Do tej pory skupiliśmy się głównie na pięknie i brzydocie ludzkiego ciała lub duszy, niemniej jednak Kuprin rozpatruje w tych kategoriach także przedmioty codziennego użytku, wytwory natury czy obiekty architektoniczne. W cyklu szkiców *Lazurowe wybrzeża* (*Лазурные берега*, 1913), osnutych na wspomnieniach pisarza z podróży po Europie Zachodniej w 1912 roku, pojawia się konstatacja, że prawdziwe piękno wyróżnia się prostotą, niewyszukaną elegancją i dbałością o najdrobniejszy szczegół. Wszystkie wymienione cechy odnajduje autor we wnętrzach Pałacu Dożów:

Но внутри этот дворец просто удивителен: он совмещает в себе одновременно простоту, изящество и ту скромную роскошь, которая переживает века. Эти кресла двенадцати дожей, из синей кожи, тисненной золотом, эти мраморные наличники, эта бронза на потолках, эта удивительная мозаика, составляющая

²⁹ А.И. Куприн, *Прапорщик армейский*, [w:] Ibidem, *Собрание...*, t. 2, s. 197.

³⁰ А.И. Куприн, *Сентиментальный роман*, [w:] Ibidem, *Собрание...*, t. 3, s. 103-104.

пол, эти тяжелые дубовые двери благородного, стройного рисунка – прямо восхищение!³¹

Wspomniany cykl, podobnie jak większość utworów Kuprina, obfituje ponadto w niezwykle barwne i sugestywne opisy przyrody, wykorzystujące między innymi impresjonistyczne techniki obrazowania. W swej twórczości prozaik nieraz przedstawia tak północne, jak i południowe krajobrazy o wszystkich porach dnia i roku. Niekiedy budzą one w bohaterach wzniosłe uczucia. Wierę i Annę ze słynnej *Bransoletki z granatów* (*Гранатовый браслет*, 1911) zdumiewa i skłania do zadumy potęga Morza Czarnego. Niemniej jednak nie tylko majestat i bezkres morskich przestworzy wzbudzają zachwyt Kuprinowskich bohaterów. Pisarz, będący zapalonym myśliwym, przenosi czasami swoją fascynację na kreowane postacie. Dla przykładu narrator opowiadania *W głuszy leśnej* (*Лесная глушь*, 1898) oczarowany jest tokami cietrzewi, które śledzi z zapartym tchem:

Оба тетерева, насторожившись, замерли на несколько секунд, но потом, закричав с новым ожесточением, разом подпрыгнули вверх и с такой силой ударились в воздухе грудь об грудь, что несколько маленьких перышек полетело от них в разные стороны. Упав на землю, тетерева опять принялись за свое сердитое болботанье³².

Winniśmy poświęcić również nieco miejsca zjawisku, które Umberto Eco określa mianem brzydoty sytuacyjnej. Mamy z nim do czynienia, gdy dobrze znana, oswojona rzeczywistość, budząca zazwyczaj pozytywne emocje, wychodzi poza swoje normalne ramy i staje się niesamowita czy wręcz przerażająca. Co istotne, entourage pozostaje ten sam, zmianie ulega jedynie sytuacja, która zaczyna budzić niepokój. Fenomen ten zaintrygował między innymi Ernsta Jentscha i Sigmunda Freuda. Pierwszy z nich zinterpretował niesamowite, jako coś, co wywołuje niepewność intelektualną, czego nie da się pojąć. Drugi zaś badając etymologię słowa, skoncentrował się głównie na semantyce i odnotował, że w różnych językach zawiera ono inne odcienie znaczeniowe: obcy, dziwny, straszny, demoniczny, niewygodny, wywołujący gęsią skórę, który może być powodowany fantazją, mgłą, nocą itd³³. Połączenie bogatej wyobraźni, nocy i grozy, które zmienia postrzeganie przez bohatera otaczającego świata,

³¹ А.И. Куприн, *Лазурные берега*, [w:] Ibidem, *Собрание...*, t. 6, s. 85.

³² А.И. Куприн, *Лесная глушь*, [w:] Ibidem, *Собрание...*, t. 2, s. 308.

³³ *Historia...*, s. 311.

odnajdujemy między innymi w opowiadaniu *Biały pudel* (*Белый пудель*, 1903). Dwunastoletni Siergiej podejmuje rozpaczliwą próbę wyrwania tytułowego pupila z rąk bogatych letników, którzy posunęli się do uprowadzenia członka wędrównej trupy, aby zaspokoić zachciankę rozkapryszonego syna. Krymska przyroda za dnia urzekająca wielością barw, form, aromatów i dźwięków obleczona w ciemność nabiera cech niepokojących i złowrogich. Mrok i niecodzienna sytuacja stanowią bowiem pożywkę dla dziecięcej imaginacji. Dlatego też chłopcu towarzyszą podczas nocnej wyprawy takie odczucia jak bezsilność, beznadziejność, samotność czy strach, który urasta wręcz do nadnaturalnych rozmiarów. Po uratowaniu pudła, gdy niebezpieczeństwo mija, niemal natychmiast zmianie ulega nastrój bohatera, a świat wokół ponownie staje się przyjazny i zachęcający:

Опасность миновала, все ужасы этой ночи прошли без следа, и им обоим весело и легко было идти по белой дороге, ярко освещенной луной, между темными кустарниками, от которых уже тянуло утренней сыростью и сладким запахом освеженного листа³⁴.

Akcentowana tu już względność piękna i brzydoty znajduje w twórczości Kuprina wyraz także w opisach zabudowań. Zwyczajne, niewyszukane ukraińskie gliniane chatki wymalowane na biało, tonące wśród wiśniowych sadów i kęp malw, piękne w swej prostocie odmalowane zostały z wyraźnym sentymentem i zachwytem w szkicu *Obrazki z podróży* (*Путевые картинки*, 1900) oraz opowiadaniu *Nocleg* (*Ночлег*, 1895). Natomiast przedstawiona w opowiadaniu *Odra* (*Корь*, 1904) wymyślna, zdawać by się mogło gustowna, droga dająca stylizowaną na terem, pozornie wpisującą się w tradycję architektoniczną rosyjskiego dworu, a jednak łamiącą ją nadmiarem ozdób i krzykliwością, jest nieprzyjemna dla oka. Ta odpychająca budowla, stanowiąca swego rodzaju egzemplifikację szowinistycznych poglądów właściciela, nie pasuje do otoczenia, jest dysonansem w krymskim krajobrazie:

Тяжелое и несуразное впечатление производила эта вычурная, пряничная постройка на фоне сияющего крымского неба и воздушных, серо-голубых гор, среди темных, задумчивых, изящных кипарисов и могучих платанов, обвитых сверху донизу плющом, вблизи от прекрасного, радостного моря³⁵.

³⁴ А.И. Куприн, *Белый пудель*, [w:] Ibidem, *Собрание...*, t. 3, s. 293.

³⁵ А.И. Куприн, *Корь*, [w:] Ibidem, *Собрание...*, t. 3, s. 316.

Źródłem dysharmonii i brzydoty jest też w utworach Kuprina rzeczywistość przemysłowa ukazywana zazwyczaj z dokumentarną niemalże wiernością. Co istotne, nie jest tu prozaik odosobniony. Szokujące wyobrażenia miejskiej brzydoty i nędzy postępu, będące swoistym protestem przeciwko gwałtownemu procesowi industrializacji i urbanizacji, pojawiają się także w twórczości zachodnioeuropejskich i amerykańskich pisarzy. Wymieńmy tu choćby takie nazwiska jak Charles Dickens, Oscar Wilde, autor *Nany* czy Jack London³⁶. Rosyjski prozaik przemyslenia na temat negatywnych skutków uprzemysłowienia zawarł między innymi w opowiadaniu *We wnętrzu ziemi* (*В недрах земли*, 1899) oraz mikropowieści *Moloch* (*Молох*, 1896), w których odtwarza obrazki widziane podczas podróży po Donbasie. Kopalnie węgla i zakłady metalurgiczne, odrażające twory architektoniczne, nie tylko szpecą panoramę, mają też destrukcyjny wpływ na robotników. Ludzie w poszukiwaniu szansy na lepsze życie migrują bowiem ze wsi do ośrodków przemysłowych, tam jednak znajdują niskopłatną i wycieńczającą pracę, mieszkają ponadto w okropnych, niehigienicznych warunkach. Wszystko to sprzyja alkoholizmowi, brutalizacji zachowań i budzi niskie instynkty. Natomiast narrator *Telegrafisty*, obserwujący niezwykle szybkie przekształcanie się społeczeństw tradycyjnych w przemysłowe, zastanawia się nad konsekwencjami błyskawicznego postępu mechanicznego. Czemu posłuży w ostatecznym rozrachunku – zadaje sobie pytanie bohater – wynalezienie elektryczności, telegrafu, samochodu, samolotu, odkrycie promieni rentgenowskich lub radu? Dobru czy złu? Przyszłemu szczęściu czy nieszczęściu ludzkości? Brak jednoznacznej odpowiedzi sprawia, że boi się on przyszłości, kiedy człowiek ujarzmi siły natury, wydrze z głębi ziemi nowe, potężniejsze niż rad metale, a czas i przestrzeń skurczą się, odległość tysiąca wiorst można będzie bowiem pokonać w ciągu godziny. Lęk i niepewność bohatera dobrze oddaje następujący *passus*:

Ах, этот ужасный мир будущего – мир машин, горячечной торопливости, нервного зуда, вечного напряжения ума, воли и души! Не несет ли он с собой повального безумия, всеобщего дикого бунта или, что еще хуже, преждевременной дряхлости, внезапной усталости и расслабления? Или – почем знать? – может быть, у людей выработаются новые инстинкты и чувства, произойдет необходимое перерождение нервов и мозга, и жизнь станет для всех удобной, красивой и легкой?³⁷

³⁶ *Historia...*, s. 333.

³⁷ А.И. Куприн, *Телеграфист...*, t. 5, s. 329.

W świetle dokonanej tu analizy skromnej części dorobku twórczego Aleksandra Kuprina można pokusić się o stwierdzenie, iż do podstawowych kategorii estetycznych chętnie eksploatowanych przez autora *Olesi* należą bez wątpienia nierozłączne koncepcje piękna i brzydoty. Oba te pojęcia są wieloznaczne, charakteryzują się ponadto różnorodnością i bogactwem form, niekiedy wkraczają też w obszar etyki. W utworach pisarza uobecniają się one nierzadko jednocześnie i stanowią próbę ukazania prawdy o człowieku i jego świecie. Przy ich pomocy prozaik między innymi opisuje życie wewnętrzne swoich bohaterów, stan ich uczuć, ich wygląd zewnętrzny, a także relacje łączące ich z innymi ludźmi oraz przedstawia otaczającą ich rzeczywistość (zjawiska przyrody, przedmioty, budowle).

Bibliografia:

1. Bielniak N., *Metafizyka życia i śmierci w opowiadaniach Aleksandra Kuprina*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 2014, t. 24, s. 77-90.
2. Bielniak N., *Motywy tanatologiczne w opowiadaniach Aleksandra Kuprina*, [w:] *Studia wschodniosłowiańskie: język i literatura*, red. A. Ksenicz, M. Łuczyk, N. Bielniak, A. Urban-Podolan, Zielona Góra 2014, s. 49-61.
3. Bielniak N., *Śmierć i choroba w opowiadaniach Aleksandra Kuprina (w świetle refleksji społeczno-psychologiczno-kulturowych)*, „Studia Wschodniosłowiańskie” 2014, t. 14, s. 15-28.
4. Fijałkowska-Janiak I., *Kuprinowska „Pieśń nad pieśniami”*, „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego. Filologia Rosyjska” 1981, nr 9, s. 21-33.
5. Gołaszewska M., *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa – Kraków 1997.
6. Gołaszewska M., *Zarys estetyki*, Kraków 1973.
7. *Historia brzydoty*, red. U. Eco, przekład zbiorowy, Poznań 2007.
8. Morawski S., *Główne nurty estetyki XX wieku*, Wrocław 1992.
9. Sadecki A., *Od naturalizmu do uświęcenia – problem prostytucji w „Jamie” A.I. Kuprina*, „Acta Humana” 2012, nr 3, s. 87-100.
10. Sławęcka E., *Inspiracje naturalistyczne w twórczości Aleksandra Kuprina*, [w:] *Zagadnienia prądów i kierunków w literaturze rosyjskiej*, red. S. Poręba, Katowice 1980, s. 95-108.
11. Szymonik D., *Aleksandra Kuprina opowiadania neoromantyczne*, „Slavica Wratislaviensia” 1989, t. XLVIII, s.73-83.

12. Szymonik D., *Elementy naturalistyczne i realistyczne w poetyce „Jamy” Aleksandra Kuprina*, „Slavia Orientalis” 1977, nr 4, s. 415-423.
13. Szymonik D., *Etos piękna w twórczości artystycznej Aleksandra Kuprina*, „Scripta Neophilologica Posnaniensia” 2012, t. XII, s. 185-198.
14. Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1975.
15. Дружников Ю., *Куприн в дегте и патоке*, «Новое русское слово», [online], http://gatchina3000.ru/literatura/kuprin_a_i/17_kuprin_in_tar_and_treacle.htm [16.11.2014].
16. Куприн А.И., *Белый пудель*, [w:] Ibidem, *Собрание сочинений в девяти томах*, t. 3, Москва 1970-1973, s. 264-293.
17. Куприн А.И., *Впотьмах*, [w:] Ibidem, *Собрание...*, t. 1, s. 48-118.
18. Куприн А.И., *Корь*, [w:] Ibidem, *Собрание...*, t. 3, s. 312-333.
19. Куприн А.И., *Лазурные берега*, [w:] Ibidem, *Собрание...*, t. 6, s. 7-88.
20. Куприн А.И., *Лесная глушь*, [w:] Ibidem, *Собрание...*, t. 2, s. 286-310.
21. Куприн А.И., *На разъезде*, [w:] Ibidem, *Собрание...*, t. 1, s. 232-240.
22. Куприн А.И., *Письма к В. С. Миролубову*, [w:] *Литературный архив. Материалы по истории литературы и общественного движения*, вып. 5, под ред. К.Д. Муратовой, Москва – Ленинград 1960, s. 118-127.
23. Куприн А.И., *Прaporщик армейский*, [w:] Ibidem, *Собрание...*, t. 2, s. 187-226.
24. Куприн А.И., *Сентиментальный роман*, [w:] Ibidem, *Собрание...*, t. 3, s. 97-104.
25. Куприн А.И., *Телеграфист*, [w:] Ibidem, *Собрание...*, t. 5, s. 326-331.
26. *Переписка И.Е. Репина и Куприна А.И. (Публикация и комментарии К.А. Куприной)*, «Новый мир» 1969, № 9, с. 193-210.
27. *Чехов и Куприн*, [w:] *Литературное наследство. Чехов*, т. 68, глав. ред. В.В. Виноградов, Москва 1960, s. 363-394.

BEAUTY AND UGLINESS IN ALEKSANDR KUPRIN'S WORKS

Summary

Aleksandr Kuprin eagerly refers to widely understood motives of beauty and ugliness, which belong to basic aesthetic categories. Both terms are ambiguous and it is characteristic of them to have diverse and rich forms, entering ethics sometimes. In Kuprin's works the notions quite often occur simultaneously, attempting to present the truth about the man and his world. With the use of beauty and ugliness the writer describes, among other things, the internal life of his characters, the condition of their feelings, their appearance, their relations with other people and surrounding reality

(natural phenomena, everyday items, buildings). Apart from that, Kuprin also deals with the question of the relation between physical and moral beauty and ugliness, underlining their relative nature.

Keywords: aesthetic categories, ethical categories, beauty, ugliness, relativity

Irena Rudziewicz

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

ГОРЬКОВСКИЕ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КАТЕГОРИИ В РАССКАЗАХ ВАСИЛИЯ ШУКШИНА

GORKOWSKIE KATEGORIE ESTETYCZNE W OPOWIADANIACH WASILIJA SZUKSZYNA

Ключевые слова: Максим Горький, Василий Шукшин, эстетические категории и принципы, нравственные проблемы

Творчество Максима Горького (1868–1936) и Василия Шукшина (1929–1974) в какой-то степени, как нам кажется, взаимосвязано сходными этическими и эстетическими убеждениями, постулатами, понятиями, хотя указывать на непосредственное влияние горьковских текстов было бы не до конца правомерным, так как процесс восприятия творчества одного писателя другим очень сложный и многомерный.

Литературные предшественники воздействуют на литературных последователей не только прямо, непосредственно, но и через общее движение эстетической мысли и литературы, а еще шире – через воздействие на развитие всего общества, воспитывая и его, и формирующиеся в нем новые поколения писателей¹.

Шукшин настроенностью всего своего творчества связан с классической литературой, произведениями многих русских писателей, в том числе и с Горьким. Притягивает и роднит их сближение этики с эстетикой, ориентация на нравственный и разумный кодекс народа, в частности, крестьянства, который складывался и формировался в течение столетий, и который в значительной степени влияет на смысл, значение, поиски, ценности человеческой жизни, истинности и правды в отношениях

¹ А. Бушмин, *Преимственность в развитии литературы*, Ленинград 1976, с. 121.

и контактах между людьми, а также на развитие устойчивых основ духовной жизни человека.

Во многих произведениях В. Шукшина заметны определенные тенденции, принципы, установки, характерные для горьковской новеллистики, хотя создавали они свои художественные тексты на основе разных жизненных материалов. Очевидное сходство вытекает, может быть, из жизненного опыта писателей, их художественного мышления, мироощущения, обращения к народному творчеству, миру сказок и преданий и сходных эстетических убеждений, отбрасывающих нравственную грубость и ежедневную пошлость, душевную черствость и тупую равнодушие, ограничение взглядов и бездушие праздной жизни, безответственный эгоизм и бессмысленное зло, а требующих от людей красоты и силы, ответственности и правды, соблюдения моральных норм и критериев, народных установок и христианских заповедей, нравственной чистоты в совершаемых поступках и подлинной ценности в человеческой жизни.

Чтобы более ярко и убежденно выразить свою авторскую точку зрения на силу и необходимость эстетических концепций в жизни людей, писатели прибегают к показу контрастных героев, помогающих с полной силой раскрыть столкновение добра и зла, прагматизм и романтику в восприятии жизни, духовную силу и красоту человека. Непохожие на других, любящие жизнь, бунтующие, нестандартные, умеющие мечтать и бороться за осуществление своих помыслов, живущие в постоянных поисках правды, цели, истины жизни, верующие в доброе душевное богатство, заложенное в каждой личности, герои Горького и Шукшина противопоставлены тем, которые разрушают устои народной мудрости, этические категории, нравственные нормы поведения, живут без веры в человека и его совесть.

Шукшин, осваивая литературные традиции и приемы прошлого, в том числе и горьковские эстетические категории, отталкиваясь от них, расширяя, обновляя, и продолжая принципы прожитого, трансформируя их в своих художественных текстах, сохранял прежде всего нравственность, общечеловеческую мораль как основу действий героев, для которых главным является совесть, духовный мир, отношение к другим людям, природе, жизни. Как и Горький, Шукшин затрагивал в своих произведениях важнейшие нравственные проблемы века; ставил вопросы о цели и смысле жизни как индивидуальной личности, так и всего

общества; рассматривал социальные, исторические и философские идеи, мысли и противоречия в поисках ответов на наиболее существенные и наиболее насущные потребности и формулировки века, постоянно при этом подчеркивая веру в человека, его доброту, справедливость, нравственность.

Писателей, как нам кажется, объединяет «общность творческих замыслов, единство или близость идейно-эстетических принципов»², хотя обращались они к разным временам больших и разнообразных перемен в жизни общества, исследуя жизнь эпохи через внутренний мир героев. У Горького – это период социальных перемен, важных для масс народа, ломки существующих общественных порядков, обновления и пробуждения сознания людей. Шукшин отражает время технической революции, изменяющей вековой уклад жизни, приносящей новые взгляды и проблемы, иной подход к действительности, другие бытовые контакты между людьми и перемены в их мировоззрении.

И для героев Горького, прежде всего «босяков», и для шукшинских персонажей (м. др. «чудиков») важным элементом жизни является отношение к природе, связь с природными законами, окружающей средой, приносящая успокоенность, радость бытия, душевное равновесие. В рассказе Шукшина *Алеша Бесконвойный* (1973) раннее утро, восход солнца, начало нового дня вызывает у героя желание жизни, сливается с ощущением счастья, гармонии, хорошего настроения, улыбки и спокойствия.

Но вот бывает: плохо с утра, вот что-то противно, а выйдешь с коровами за село, выглянет солнышко, загорится какой-нибудь куст тихим огнем сверху... И так вдруг обогреет тебя неожиданная радость, так хорошо сделается, что станешь, и стоишь, и не заметишь, что стоишь и улыбаешься³.

Для героя человек сливается в единое целое с жизнью природы, составляя с ней нерасторжимую связь; ее законами проверяется совесть людей, которая, как для Горького, входит в основу народной этики, является необходимой частью развития общечеловеческих положительных качеств характера, традиционных убеждений о неповторимости каждой

² А. Бушмин, *Наука о литературе*, Москва 1980, с. 117.

³ В. Шукшин, *Рассказы*, Москва 1984, с. 415.

человеческой личности, ее высоких сложных разнообразных духовных запросов.

Постоянно действует природа и на горьковских героев, укрепляя в них веру в лучшую жизнь, более светлое будущее, силу и уверенность в возможность и свободы, и полного счастья. На (как) море у Челкаша:

(...) всегда поднималось широкое, теплое чувство, – охватывая всю его душу, оно немного очищало ее от житейской скверны. Он ценил это и любил видеть себя лучшим тут, среди воды и воздуха... этот необъятный звук вливает в душу человека спокойствие и, ласково укрощая ее злые порывы, родит в ней могучие мечты...⁴.

В любви к природе, в нерасторжимых связях с ней живут герои писателей, сливаются с ней, приобретая жизненную мудрость, проверяя и себя, и других ее законами, действуя и поступая согласно ее правилам. Для них природный мир – это источник красоты и спокойствия, радости и гармонии, жизненного оптимизма и душевного равновесия. И в этом также чувствуются преемственные связи, идущие от Горького к Шукшину. Они, как нам кажется, определяются, выражаются и появляются не только непосредственно, но и в очень разнообразных, глубоких и весьма богатых выражениях, проявлениях, сходствах, типологическом родстве. Проблема горьковских традиций должна, несомненно, рассматриваться и освещаться «с разных точек зрения: исследуются традиции идейного содержания, жанрово-стилевые традиции, грани художественного метода и т. д.»⁵.

В некоторых рассказах, написанных в горьковском ключе, зарисованы несбывшиеся помыслы, мечты, планы, фантазии, надежды героев. В них Шукшин раскрывает пошлость и эгоизм, равнодушие и трагизм повседневности, не позволяющих реализовать свои заветные замыслы, отражая прежде всего нравственные конфликты, душевные коллизии, внутренний потаенный мир человека. Сила смелых, открытых, удачных «босяков» Горького в их отрицании окружающего мира, в мечтах о полной свободе и независимости, равенности и справедливости, а сила «чудиков» Шукшина в их уверенности о необходимости борьбы за свои мечты, за духовную свободу, за умение ощущать радость и открыто

⁴ М. Горький, *Макар Чудра и другие рассказы*, Москва 1967, с. 74.

⁵ *Поэтика русской советской прозы. Межвузовский научный сборник*, Уфа 1987, с. 93.

выражать даже самые глубокие чувства и переживания. Эта сила и убеждение героев в своей правоте сильно сближает и роднит писателей.

Как у Горького, так и в рассказах Шукшина преобладает простой обыкновенный сюжет, обычные действия и поступки, будничные ситуации и нескрываемый интерес к настоящим качествам человека, подлинным ценностям, характерным для людей с повышенной эстетикой, гуманистической и нравственной требовательностью к себе. Шукшина сближает к Горькому умение говорить о повседневных ситуациях, простых случаях в жизни людей с максимальной сдержанностью и простотой, без прямых оценок, с некоторой недосказанностью, с огромным вниманием к прошлому и настоящему героев, их внутренним конфликтам душевной жизни, богатому духовному состоянию. Для писателей характерно переплетение в их текстах возвышенного и повседневного, поэтического и обыденного, интерес к явлениям природы, помогающим раскрыть в человеке все наиболее ценное, все его возможности, его силу и желание выбрать и отстаивать добро, справедливость, правду, красоту, нравственность, свою избранную цель жизни, те эстетические ценности, наиболее характерные и существенные для человечества.

Море выло, швыряло большие, тяжелые волны на прибрежный песок, разбивая их в брызги и пену. Дождь ретиво сек воду и землю... ветер ревел... Все кругом наполнялось воем, ревом, гулом...⁶.

Горький прибегает к описанию могучего, огромного, сильного моря после моральной победы свободного, независимого, смелого, хотя и очень одинокого Челкаша над трусливым, жадным, безнравственным Гаврилом, рабски преклоняющимся перед деньгами, богатством, имуществом, готового (готовым) для реализации своей мечты о собственном хозяйстве на убийство.

Шукшин рисует огромный простор степи, табун больших лошадей, красоту свободного полета красавца-жеребца, подчеркивая тоску и одиночество героя, желание побыть дома, подышать теплым степным воздухом, вздохнуть и почувствовать силу природы и свободы.

Увидел он, как далеко-далеко, в степи, растрепав по ветру косматую гриву, носится в косяке полудикий красавец конь. А заря на западе – в полнеба, как

⁶ М. Горький, *Макар Чудра и другие рассказы...*, с. 91.

догорающий соломенный пожар... Расхотелось говорить об искусстве, не думалось о славной, нарядной судьбе артиста... Охота стало домой. Захотелось хлебнуть грудью степного полынного ветра... Притихнуть бы на теплом косогоре и задуматься⁷.

Писатели, говоря о природе, рисуя ее образы, раскрывают внутреннее состояние людей, показывают героев в полноте их переживаний и чувств, выражают всю сложность отношений, поиски внутреннего очищения и примирения с собой, другими людьми и окружающим миром. Авторы не оценивают героев, не дают жизненных рецептов, доверяя читателям.

От слияния, совпадения опыта литератора с опытом читателя, – считал и подчеркивал в своих высказываниях М. Горький, – и получается художественная правда – та особенная убедительность словесного искусства, которой и объясняется сила влияния литературы на людей⁸.

В центре художественного видения обоих писателей прежде всего человек, его жизнь со всем особенным, неповторимым, что существует в каждой личности, и что действительно интересует писателей. Независимо от изображаемого времени, избранных для описания героев, главное для писателей – это показ человека с его характером и нравами, отношением к жизни и к обществу, духовным миром и нравственными поисками, сложной психологией и гуманистической сущностью. Хорошее знание всех подробностей деревенского быта, народного юмора, помогает создать неподражаемые, оригинальные образы простых людей, раскрыть их взгляды и способ мышления, показать живую неповторимую душу народа, где воплощены наиболее гуманные, светлые человеческие начала.

Как Горький, так и Шукшин пытаются передать реальные жизненные противоречия конкретного исторического времени, его возможности и ограничения, особенности и социальные расхождения. Представленные писателями проблемы в реальной действительности, разнообразные идеи и мечты, трагические, драматические и сатирические конфликты современной жизни, связаны с народными понятиями о справедливости, трудолюбию, сущности добра и зла, правды и лжи, о значении

⁷ В. Шукшин, *Рассказы*, Москва 1980, с. 287.

⁸ М. Горький, *О литературе*, Москва 1955, с. 375.

нравственности в жизни людей, о моральном и эстетическом долге человека.

«Что-то было в его жизни такой простой, такой обычной, что-то непростое что-то большое, значительное»⁹.

Задумывается молоденькая девушка-художница над трудной жизнью слепого старика, пытаясь понять смысл и цель его жизни, принять его точку зрения, продолжить связь поколений.

«Но она чувствовала сейчас какой-то более глубокий смысл и тайну человеческой жизни и подвига, и сама об этом не догадываясь, становилась намного взрослей»¹⁰.

Всю жизнь ведет сложную внутреннюю борьбу талантливый, думающий, незаурядный герой Горького в рассказе *Коновалов* (1898) в поисках смысла и цели жизни, земного быта, но существующая вокруг несправедливая, бесправная, жестокая действительность убивает в личности все добрые стремления, желания, порождает одиночество, тоску, уныние душевное расстройство, усталость и равнодушие.

Я думал, что Коновалов изменился от бродячей жизни, наросты тоски, которые были на его сердце в первое время нашего знакомства, слетели с него, как шелуха, от вольного воздуха, которым он дышал в эти годы; но тон его последней фразы восстановил предо мной приятеля все тем же ищущим своей «точки» человеком, каким я его знал. Все та же ржавчина недоумения пред жизнью и яд дум о ней развелидали могучую фигуру, рожденную, к ее несчастью, с чутким сердцем¹¹.

Живописный язык, точность изображения, подробности описаний дают возможность полного показа социальных проблем, эстетических норм, помогают писателям в поисках ответов на философские вопросы, жизненные противоречия, в раскрытии общей для них темы борьбы светлого, доброго, чистого, беззащитного, нравственного с миром жестоким, мертвым, безнравственным. Особое внимание обращают писатели на проявления низости в поступках героев, их нравственного падения особенно под влиянием денег, жадности, скупости, воздействием размышлений о богатстве, сытой и праздной жизни (дед Архип из рассказа Горького *Дед Архип и Ленька* (1894) или Сергей Сергеевич, унижающий

⁹ В. Шукшин, *Рассказы...*, с. 140.

¹⁰ Там же, с. 141.

¹¹ М. Горький, *Макар Чудра и другие рассказы...*, с. 136.

менее обеспеченного родственника в рассказе Шукшина *Своjak Сергей Сергеевич*, 1969).

Видны, как нам кажется, интересные ощущения близости, параллели в духовных поисках, душевных переживаниях, жизненных устремлениях героев Шукшина с некоторыми аспектами культуры и деятельности Горького, вызывающие чувство сходства, близости и личностей писателей, и их авторских задач, и художественной эстетики, и морального пафоса, хотя свои творческие задачи реализовали они в совершенно иных исторических ситуациях, в новом освещении, в другой жизненной обстановке. Горького и Шукшина роднит, несомненно, единство многих мотивов, хотя на разных уровнях художественных образов, обращение к народным песням и сказкам, к истинной вере сельских жителей и их простым представлениям о жизни, к творчеству и фольклорной ориентации народа.

Шукшин, следуя горьковским принципам создания героев, убедительно и ярко рисует окружающую их действительность, подчеркивает значение и роль ответственности, моральных норм и законов, эстетических установок, созданных народной мудростью на протяжении веков, для полного, гармоничного, нравственного развития личности. Для писателя, где самым главным в произведениях была фабула, сюжет, развитие, а на первое место выдвигалось понятие жизни, «и даже не понятием, а его самой... выраженной, – как убедительно доказывает Сергей Залыгин, – в характерах и ситуациях, в нравственных ее началах, поскольку без них искусство не искусство, литература не литература, да и сама жизнь – тоже не жизнь»¹².

И вот именно нравственность в жизни людей является, как нам кажется, корневой темой прозы и Горького, и Шукшина многократно и многогранно раскрывается в образах стариков. Только через годы, вспоминая детство, летнюю страду и разыгравшуюся грозу, герой начинает задумываться над жизнью вечного труженика деда Ермолая, его совестливым подходом к жизни, нравственностью поступков, требовательным отношением к труду, к себе и к другим, и начинает чувствовать стыд и угрызения совести. В рассказе *Дядя Ермолай* (1971) по детской глупости мальчики деда обманули, довели до сильного расстройства и плача, не пожалели, до конца не сказали правду, которой

¹² С. Залыгин, *Литературные заботы*, Москва 1979, с. 161.

добивался от них старик, не веря в возможность столь непривычного для сельских жителей обмана.

«И дума моя о нем – простая: вечный был труженик, добрый, честный человек. Как, впрочем, все тут, как дед мой, бабка. Простая душа. Только додумать я ее не умею, со всеми своими институтами и книжками»¹³.

Прожившие долгие годы в постоянном труде, отзывчивые и добродушные, любящие природу и людей старики у Шукшина вызывают тоже и ответные добрые чувства, сочувствие и желание помочь в беде. Впечатлительный, жалостливый, отзывчивый, откровенный и сочувствующий мальчик, герой рассказа *Горе* (1967), не может спокойно смотреть на страдания, одиночество, боль, переживания старика Нечая после смерти его жены.

«Не было для меня в эту минуту ни ясной тихой ночи, ни мыслей никаких, и радость непонятная, светлая умерла. Горе маленького старика заслонило прекрасный мир»¹⁴.

Переступивший нравственные нормы, эстетические идеалы правды, христианские законы, погибает дед Архип в рассказе Горького *Дед Архип и Ленька*, хотя и совершил грех кражи ради лучшей жизни для внука. Невыносимой стала жизнь и для Леньки под тяжестью греха деда и стыда перед людьми, их судом. Герои погибают, и причина их гибели – нравственная.

Говоря о традиции Горького в творчестве Шукшина необходимо учитывать разные условия и бытовой, и социальной, и исторической жизни, но стоит тоже подчеркнуть все те типологические черты, которые очевидны. Народная тематика, жажда свободы и правды, обращение к сказочно-фольклорным приемам, глубокое исследование души героев, их нравственных и эстетических критериев, многогранное раскрытие непосредственных, правдивых чувств сильных людей – все это находим в художественной атмосфере писателей. Кажется, что многие кардинальные темы (нравственность, ответственность, свобода, борьба за свои мечты), открытость стиля, простота и искренность, связь с народной мудростью, которые выступают у Горького, можно обнаружить в рассказах Шукшина. Роднит их, несомненно, единство многих мотивов, хотя на разных уровнях художественного восприятия. Во всем своем творчестве писатели показывают человека во всей сложности и многогранности его характера,

¹³ В. Шукшин, *Рассказы...*, с. 38-39.

¹⁴ Там же, с. 245.

пытаясь воздействовать с разных сторон на его поступки, действия, поведение.

Одной из важнейших целей художественной литературы и вообще искусства является нравственное воспитание человека и формулирование высокогуманной ценностной ориентации личности. Этот своеобразный и сложный процесс приобретает особое значение в современном мире¹⁵.

Глубокое знание писателями окружающей их действительности, разнообразие жанровые формы и оригинальные своеобразные художественные средства, многогранность, сложность, богатство философско-эстетической проблематики, пристальное и требовательное отношение к человеческой личности, внимательный и озабоченный подход к духовной и нравственной сущности людей роднит писателей в поисках ответов на наиболее острые, современные, общечеловеческие и наиболее болезненные вопросы о целях и смысле жизни, роли и месте нравственных закономерностей в действиях, поступках, деятельности людей, о задачах и обязанностях как отдельной личности, так и общества. Писатели «с необычайной мощью выражали свое время и себя, обладая разными стилями, разными темпераментами. Их объединяли правда и естественность образных средств, то есть художественных доказательств, особенно индивидуального способа выражения действительности»¹⁶.

Список литературы:

1. Бондарев Ю., *Поиск истины*, Москва 1976.
2. Бушмин А., *Наука о литературе*, Москва 1980.
3. Бушмин А., *Преемственность в развитии литературы*, Ленинград 1976.
4. Бялокозович Б., *К осмыслению литературной жизни*, [в:] *История советской литературы: Новый взгляд*. По материалам Всесоюзной научной творческой конференции. 11-12 мая 1989 года, Москва. Москва 1990, ч. 2.
5. Горький М., *Макар Чудра и другие рассказы*, Москва 1967.
6. Горький М., *О литературе*, Москва 1955.
7. Залыгин С., *Литературные заботы*, Москва 1979.

¹⁵ Б. Бялокозович, *К осмыслению литературной жизни*, [в:] *История советской литературы: Новый взгляд*. По материалам Всесоюзной научной творческой конференции. 11-12 мая 1989 года, Москва. Москва 1990, ч. 2, с. 127.

¹⁶ Ю. Бондарев, *Поиск истины*, Москва 1976, с. 23.

8. *Поэтика русской советской прозы. Межвузовский научный сборник*, Уфа 1987.
9. Шукшин В., *Рассказы*, Москва 1980.
10. Шукшин В., *Рассказы*, Москва 1984.

MAXIM GORKY'S AESTHETIC CATEGORIES IN VASILY SHUKSHIN'S TALES

Summary

In the article attention was drawn to the role and significance of continuation in the literary process, taking into account Maxim Gorky's aesthetic categories and their continuation in the literary accomplishments of the Russian writer of the second half of the 20th century – Vasily Shukshin. On the basis of selected pieces of both writers emphasized were their common views on moral problems, aesthetic categories and principles, the quest for truth and faith in the significance of dreams and ideals in man's life.

Keywords: Maxim Gorky, Vasily Shukshin, aesthetic categories and principles, moral problems

Наталья Сержант

*Белорусский государственный педагогический университет имени
Максима Танка (Минск)*

**«РУССКАЯ ЭТИКА» В ТВОРЧЕСТВЕ
АМЕРИКАНСКОГО ПИСАТЕЛЯ XX ВЕКА.
ГАРДНЕР И ДОСТОЕВСКИЙ**

**„ETYKA ROSYJSKA” W TWÓRCZOŚCI
PISARZA AMERYKAŃSKIEGO XX WIEKU.
GARDNER I DOSTOJEWSKI**

Ключевые слова: этика, мультикультурализм, русская и американская литература, Гарднер, Достоевский

Когда речь идёт о влиянии русских классиков на литературу Запада, очевидно направление исследования в русле поиска гуманистических, нравственно-этических ценностей или в области вечных «проклятых» вопросов, созвучных тем, что мучили героев Достоевского; да и сама тема преступления и наказания после одноимённого романа Фёдора Михайловича тоже обрела своего рода статус типично «русской темы», не переставая при этом оставаться, безусловно, вечной темой мировой литературы. Поэтому комплекс идей, объединённых общей нравственно-этической озабоченностью писателей в познании высшей Истины, духовной справедливости, сама склонность к философичности стали приметой типично русской литературной мысли, своего рода, «русской идеей», «русской этикой». С другой стороны, эти идеи вполне самостоятельно проявлялись и проявляются в национальных литературах, в творчестве отдельных писателей независимо от прямого влияния и ассоциации с «русскими», но вполне вероятно, на правах авторской рецепции.

Стоит вспомнить, что формирование американской литературы изначально было связано с элементами вторичности, заимствования:

первые писатели США не только были выходцами из Европы, но и создавали национальную литературу на готовом эстетико-художественном европейском потенциале. Современное развитие американской литературы тоже проходит под знаком мультикультурализма, интернациональности, транснациональности, писатели активно имплицитно в своём творчестве всё достигнутое мировой литературной практикой, расширяя и углубляя полиэтнические и типично американские тенденции и традиции.

Джон Чемплин Гарднер (1933–1982) – американский писатель, который всегда глубоко осознавал национальные традиции Америки. Вместе с тем, обращённость к анализу и осмыслению особенностей американского исторического и культурного опыта сочеталась у него с интересом и вниманием к мировой культуре, которую он воспринимал как неотъемлемую часть собственной жизни. «Он говорил о Джеймсе Джойсе и Флобере так, словно они жили на той же улице, что и он»¹. Опираясь на мировую культурную традицию Гарднер как специалист по европейскому средневековью осуществлял в рамках своей преподавательской деятельности и всегда указывал на её значимость в своих интервью и работах литературно-критического характера. Сопряжённость с традициями мировой культуры хорошо видна и в его художественных книгах, где широко используются сюжеты и образы античной литературы (*Крушение Агатона*, 1970), средневекового эпоса (*Грендель*, 1971), мотивы поэзии Данте (*Никелевая гора*, 1973), Сэмюэла Кольриджа, прозы Генри Мелвилла и Эдгара По (*Королевский гамбит*, 1974). Отдельно можно говорить об особом влиянии Джеффри Чосера и Чарльза Диккенса на прозу американского писателя. Некоторые критики связывали эту черту творчества Гарднера с тенденцией развития американского постмодернизма: с металитературой (*metafiction*), но нельзя сводить всё к ней. Используя литературные аллюзии и реминисценции, Гарднер пытался выявить созидательную роль человеческой культуры, в том числе и литературы, пытался «показать апофеоз всей литературы и жизни» („a selebration of all literature and life”)².

В своём стремлении осмыслить исторические судьбы Америки и своеобразие национального самосознания американца на фоне развития мировой цивилизации Гарднер не оставлял без внимания и русскую культуру. В своих интервью Гарднер не раз говорил о преклонении перед

¹ J. Gardner, *On Becoming a Novelist*, Foreword by R. Carver, New York 1983, p. 15.

² J. Gardner, *The King's Indian: Stories and Tales*, New York 1976, p. 346.

«великими русскими» Толстым и Достоевским. Проблеме отношений Джона Гарднера к художественному наследию и философским взглядам Льва Толстого уделялось некоторое внимание в работах русских (Ясена Засурского, Александра Николукина, Эльвиры Осиповой)³ и американских исследователей (Gregory L. Morris, Leonard Butts, Larry Woiwode)⁴. О преемственной связи американского писателя с традициями Л.Н. Толстого на материале романов *Никелевая гора* и *Октябрьский свет* (1978) достаточно подробно излагается в статье Тамары Боголеповой *Джон Гарднер и Лев Толстой*⁵. Исследовательница прослеживает становление интереса Гарднера к творчеству Толстого и сосредоточивает своё внимание на развитии тем и мотивов этико-философского характера, в разработке которых угадываются аллюзии на великий роман Толстого *Анна Каренина*, в котором, как известно, более всего явственна «мысль семейная». Заключает автор ревизию сюжетно-образных соотношений и параллелей утверждением, что темы семьи и детей (не очень типичные для современной американской литературы) были центральным предметом раздумий Джона Гарднера о жизни, о её простых и вечных ценностях, о необходимых нравственных ориентирах, о назначении литературы. Исследовательница обосновывает близость обоих авторов «стремлением найти позитивные основы бытия и искусства»⁶, отмечая, однако, и расхождения по некоторым частным вопросам. На наш взгляд, наиболее полно и разносторонне отношение Гарднера к Толстому, писателю и мыслителю, выразилось в литературно-критических работах конца 70-х – начала 80-х годов, таких как *О моральной литературе (On Moral Fiction, 1978)*⁷, ставшей его творческим манифестом, *Искусство литературы (The Art of Fiction, 1984)*⁸ и *Как стать романистом (On Becoming a Novelist,*

³ Я.Н. Засурский, *Американская литература XX в.*, Москва 1984, с. 52; А.Н. Николукин, *Взаимосвязи литератур России и США*, Москва 1978, с. 233-237; Э.Ф. Осипова, *Философская проблематика романов Джона Гарднера*, [В:] *Традиции и взаимодействия в зарубежной литературе XIX-XX вв.*, Пермь 1986, с. 228.

⁴ G.L. Morris, *The World of Order and Light. The Fiction of John Gardner*, Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 1984, p. 118; L. Butts, *The Novels of John Gardner: Making Life Art as a Moral Process*, Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1988, p. 78; L. Woiwode, *Mickelsson's Ghosts: Gardner's Memorial in Real Time*, "Manuscripts" 1984, v. IV, p. 316.

⁵ Т.Г. Боголепова, *Джон Гарднер и Лев Толстой*, [online], http://www.vladivostok.com/speaking_in_tongues/GARDNER.htm, [17.06.2015].

⁶ Там же.

⁷ J. Gardner, *On Moral Fiction*, New York 1978, p. 144.

⁸ J. Gardner, *On Becoming a Novelist...*, p. 62.

1983)⁹, вышедших посмертно. В размышлениях автора вышеуказанной статьи представляется интересной мысль о полемике Гарднера (в союзе с Толстым) с экзистенциалистами. Идеино-эстетическими полюсами этой полемики являлись для Гарднера Жан-Поль Сартр и Толстой.

Лев Толстой, – писал Гарднер, – знал о вселенском отчаянии и пережил духовный кризис. Но он вышел из этого кризиса не с теорией о том, что каждый может создавать себе собственные правила. В то время как Сартр призывает к «трансцендентному назначению индивидуума», Толстой размышлял о трансцендентном назначении человечества в целом: подобно ранним английским и французским романтикам, он мечтал о мире, который управлялся бы не с помощью полицейских, но фактором морального выбора, о мире, где главное честолюбивое стремление – походить на Христа¹⁰.

Определяя своё понимание назначения литературы, её моральной направленности, не имеющей ничего общего с прямолинейной дидактичностью или узколобым морализаторством, Гарднер, – заключает автор статьи – обращается к авторитету Толстого: «Я согласен с Толстым, что высшая цель искусства – делать человека лучше, предоставляя ему выбор между добром и злом»¹¹.

Этот выбор, который предоставляет или не предоставляет Гарднер своим героям, предмет особого рассмотрения. Проблема свободы выбора – основная категория экзистенциализма, с её экзистенциальным разрешением Гарднер, действительно, спорит в литературно-критических статьях. Изучение же художественного наследия американского писателя заставляет задуматься над тем, что не так уж прост выход из тупика и хаоса вселенной, и «дверь», на которую явно указывает Гарднер в теоретических рассуждениях, не всегда чётко обозначена в художественной практике автора. Речь, конечно, идёт не столько о преломлении каких-то экзистенциальных мотивов, сколько о вдумчивом и творческом восприятии Гарднером наследия другого русского классика – Фёдора Достоевского. Действительно, если влияние Толстого на Гарднера явственно прослеживается в его литературно-критической деятельности, разработке им положений о нравственном, моральном качестве литературы; в романах *Никелевая гора* и *Октябрьский свет* можно

⁹ J. Gardner, *The Art of Fiction*, New York 1984, p. 191.

¹⁰ J. Gardner, *On Moral Fiction...*, p. 25.

¹¹ *Ibid.*, p. 26.

установить родственную тематическую связь с проблематикой *Анны Карениной*, то внимательное прочтение рассказов писателя, первого гарднеровского бестселлера *Диалоги с Солнечным* (*The Sunlight Dialogues*, 1972)¹², последней книги *Призраки Микельсона* (*Mickelsson's Ghosts*, 1982) указывает на бесспорную связь с творчеством и влиянием Достоевского, причём, не только на уровне переключки тем и мотивов, но, и в типологическом аспекте, в сопоставлении жанрово-стилистических элементов.

В творчестве Джона Гарднера своеобразным преддверием рецепции Достоевского, экзистенциальной идейно-философской проблематики, в определённой мере и образной системы романа *Диалоги с Солнечным*, стал рассказ *Долг пастыря* из сборника *Королевский гамбит* (*The King's Indian*, 1976). Историю взаимоотношений преподобного отца Пика и бородатого юноши с пронзительными глазами, называющего себя Доу Кемикл Компани, можно назвать пробой пера в раскрытии сложной борьбы взаимоприятия и взаимоотталкивания героев-антиподов, шефа полиции Фреда Кламли и бродяги Солнечного, которая лежит в основе романа *Диалоги с Солнечным*. Герои рассказа *Долг пастыря*, как впрочем, и герои практически всех произведений Гарднера, живут в мире, в котором «за любым поворотом можно затеряться в бессмысленной, безмозглой Вселенной»¹³. Ведь любой из паствы преподобного отца Пика может внезапно осознать, как это случается в рассказе с беспомощной старушкой мисс Эллис и с внешне уверенным в себе доктором Груем, что та доктрина, служением которой человек пытался организовать свою жизнь, иллюзорна, в определённый момент она просто перестаёт работать. Неожиданно на проповедях Пика начинает появляться некий хиппи, создавая образ которого, Гарднер использует свою любимую символику: солнечный нимб (он же освещает затем и лик Солнечного, когда тот был ещё ребенком) окружает пророчески запрокинутое лицо молодого человека. Иностранность хиппи, его непохожесть на других членов паствы подчёркивается тем, что из полутьмы церкви его выхватывает неожиданно пробившийся сквозь витраж снап света, на мгновение объединяя одиноко стоящего проповедника и чужака. Между хиппи-анархистом, на вопрос о роде занятий отвечающим «бомбы кидаю», не признающим никаких существующих ограничений, и преподобным отцом Пиком существует

¹² J. Gardner, *The Sunlight Dialogues*, New York 1972, p. 396.

¹³ J. Gardner, *The King's Indian: Stories and Tales...*, p. 346.

неразрывная внутренняя связь. Преподобный Пик, несмотря на требования своей паствы, не прогоняет хиппи из церкви, более того, он не сообщает в ФБР неоднократно требуемое от него описание террориста. Пик поступает так не только потому, что он человек глубоко порядочный, но и потому, что подсознательно, шестым чувством понимает, что ему никуда не уйти от этого странного молодого человека, что чужак существует внутри преподобного Пика, это пока неизвестное его же собственное «я», вернее, та его часть, которая роднит Пика с «неприкаянными». Ведь преподобный Пик прекрасно понимает, что «уверуй только в какие-нибудь институты, и как Адам от яблока, вкусишь холодного пепла»¹⁴. Встреча с террористом только подталкивает напряжённую работу мысли пастора. Результат его размышлений, кульминация развития характера священника – его бунтарская проповедь, толкующая известную притчу о смоковнице: подобно тому, как Христос проклял древо иудейское – символ старых, изживших себя порядков, сегодня нужно сопротивляться, больному обществу – взорвать Пентагон. Уход преподобного Пика из церкви, его странствия по ночным поездкам в поисках своего странного знакомого – это уже только следствие случившегося в нём переворота. Пастор Пик, по его же собственным словам, «обрекает себя на свободу» и, можно добавить, обрекает себя, несмотря на заявленное с самого начала единение с «неприкаянными», на полное одиночество. Ведь подобно героям предшествующих произведений Гарднера Пик не действует, а мыслит и сопоставляет, и это не позволяет ему свести свои размышления к единому непреложному знаменателю. Герой почти машинально фиксирует, что он начинает что-то понимать, но это понимание тут же уходит, так и не приобретя ясной формы. Гарднер показывает, как сознание преподобного Пика распадается на несовместимые пласты, противоречащие друг другу мысли и чувства набегают друг на друга, не выдавая чёткого решения. Вместе с тем только эти мысли и чувства составляют единое целое. Так, сомнение в том, излечимо ли древо иудейское, кажется, помимо воли священника прокрадывается в его размышления, а проклятие Христа смоковницы («не будет от тебя плода вовек») неожиданным образом переосмысливается в напряжённо ищущем выхода сознании в приговор бунтарю-хиппи самому себе, ибо нет надежды для праведника, заключённого в больном обществе.

¹⁴ Ibid., p. 347.

Для Гарднера вообще характерно сопоставление в пределах одного абзаца или даже одной фразы взаимоисключающих на первый взгляд понятий, каждое из которых на самом деле содержит одну из граней истины. Так, увидев в первый раз в церкви чужака, преподобный Пик размышляет: «(...) тронутый, наверно, или наркоман. Или Иисус Христос нисшел проверить меня»¹⁵. Но когда в конце рассказа обстоятельства заставляют преподобного Пика не размышлять, а действовать, причём действовать немедленно, он снова превращается в священника, «посланника Божьего», призывая отчаявшегося хиппи уверовать «в спасение и благодать», повторяя те же самые слова, с которыми он обращался к своей пастве. Преподобный Пик всё же прибегает к старому способу, отлично понимая его условность и фальшь. «У меня нет выбора», – поясняет Пик своё решение.

В рассказе *Долг пастыря*, первой попытке Гарднера на современном материале разобраться в сложном наследии американских шестидесятых, действительно пока ещё нет выбора. Тема, подход к разрешению проблематики, характер преподобного Пика намечены интересно и неоднозначно, но, ни герою, ни самому писателю не удаётся сделать выбор, встать над многоголосием в равной мере подвергающихся сомнению положений.

Разработку этой проблематики Гарднер продолжил в романе *Диалоги с Солнечным*. Повествование в романе начинается с того, как полицией маленького провинциального городка Батавия арестован странный бородатый человек, который вывел большими буквами слово «любовь» прямо на проезжей части оживлённого шоссе. Человек, назвавшийся Солнечным, на самом деле, Тэггарт Ходж, бывший адвокат, младший сын уважаемого батавийского семейства. Ходж однажды покинул родной город, теперь же он вернулся Солнечным, щедро одарённым плодами последних веяний времени, чтобы выяснить отношения со многими людьми, открыть им свой новый взгляд на мир, который, по его мнению, надо спасать. В полиции Солнечный сказал, что он студент, и не случайно. В 60-е годы в Батавии действительно стали появляться молодые «оборванные», бородатые «хиппи» типа Солнечного, которые пугали обитателей тихого провинциального городка. Пугали они и Фреда Кламми, шефа полиции Батавии. Вскоре опасения полицейского оправдываются:

¹⁵ Ibid., p. 348.

заключённому Солнечному удаётся бежать из городской тюрьмы, и в течение двенадцати дней он держит в страхе весь город, совершая убийство за убийством. Но шеф полиции, вместо того, чтобы «поймать и обезвредить» преступника, начинает с ним тайно встречаться и вести беседы, из которых и состоят «диалоги» романа Гарднера. Композиционной основой романа становится на первый взгляд традиционная детективная схема – преступник и преследующий его полицейский. Кламбли идёт на каждую встречу с Солнечным в надежде его арестовать, но Солнечному всегда удаётся скрыться. Но, как и в романе Ф.М. Достоевского *Преступление и наказание*, традиционная детективная схема наполняется у Гарднера глубоким философским содержанием. Автор ставит и пытается дать разрешение, осмыслить сложнейшие социальные, этические и философские проблемы бытия человека в современном мире. Когда читаешь историю взаимоотношений полицейского Кламбли и изгоя Солнечного, невольно возникают ассоциации с *Преступлением и наказанием*, расследованием дела студента Раскольниковца Порфирием Петровичем. Подобно тому, как Порфирий Петрович узнаёт многое о личности Раскольникова из его статьи, в которой тот излагает свою теорию о дозволенности убийства, Фред Кламбли вчитывается в статью Солнечного *Работа полиции и отчуждение*, открывая для себя «чужое» сознание.

Поиски в художественном тексте сюжетных параллелей, переклички отдельных деталей и мотивов – излюбленное занятие многих литературоведов. Найденные в тексте параллели включаются ими в более широкий контекст литературоведческих заключений и обобщений. Так, всегда много говорится о преобладании в американской литературе последних десятилетий XX века игрового момента, пародийно-иронического осмысления предшествующих манер и традиций. Если сказанное можно отнести к творчеству ряда прозаиков, особенно, таких например, как Джон Барт, Джон Хоукс и некоторых других американских писателей, то попытки включить в эту струю творчество Джона Гарднера довольно неубедительны. Подробный анализ романа *Диалоги с Солнечным* показывает, что влияние на Джона Гарднера «великого русского» несводимо к стилистическому подражанию классической традиции, оно затрагивает такой важный аспект, как создаваемый писателем тип романа. В статье *Искусство литературы* Гарднер восклицает: «Да ведь в основе «Братьев Карамазовых» по сути дела, конечно кроме всего прочего, лежит

триллер!»¹⁶. Однако стоит помнить, что в произведениях Ф.М. Достоевского детективный сюжет, чисто детективная напряжённость в развитии конфликта сочетается с удивительным по напряжению и интенсивности интеллектуальным поиском художника, пытающегося найти разрешение сложнейшим нравственно-психологическим и социально-философским проблемам своего времени. О своеобразии реалистического метода Достоевского писали многие исследователи. Лидия Гинзбург, например, в книге *О литературном герое* (1979) указывает на следующую особенность метода Достоевского:

(...) между историческими предпосылками и поведением героя Достоевского помещается идея, которую он, этот герой вынашивает и воплощает. В результате роман Достоевского превращается в роман идеологический, в котором развитие сюжета определяется борьбой идей, столкновением мировоззрений, воплощённым в противоборстве (интеллектуальном, нравственном, психологическом) героев, их идей, и главное, – раскрытием одной идеи, которой одержим герой¹⁷.

Главной идеей героев Достоевского, ещё в период зарождения в России буржуазного индивидуализма гениально «проигравшего» на образах Родиона Раскольникова и Ивана Карамазова его судьбу, становится метафизическое понимание свободы воли. Это, в свою очередь, диктует необходимость детектива, ведь именно преступление, убийство выступает у Достоевского как наиболее типичное проявление неограниченной свободы воли, утверждаемой индивидом. Другая характерная черта романов Достоевского – полифоничность художественного мышления писателя как отражение «многоголосия» жизни реальной, социальной действительности 60-х годов XIX века – прекрасно разобрана Михаилом Бахтиным. В работе *Проблемы поэтики Достоевского* (1963) Бахтин писал: «Множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов действительно является основной особенностью романов Достоевского»¹⁸. Любую из перечисленных выше характеристик типа романа, созданного Достоевским, с полным правом можно отнести к роману Джона Гарднера *Диалоги с Солнечным*.

¹⁶ J. Gardner, *The Art of Fiction...*, p. 191.

¹⁷ Л.Я. Гинзбург, *О литературном герое*, Москва: Советский писатель, 1979, с. 223.

¹⁸ М.М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва: Просвещение, 1972, с. 166.

Многоголосие гарднеровского романа организовано в своеобразную диалогическую форму. Гарднер назвал свой роман *Диалогами*, словно следуя принципу диалогизма, выявленному в творчестве Достоевского М.М. Бахтиным: «в центре художественного мира Достоевского должен находиться диалог, притом диалог не как средство, а как самоцель. Диалог здесь не преддверие к действию, а само действие»¹⁹. Действительно, около трети романа Гарднера составляют диалоги Кламли и Солнечного. Писатель использует диалогическую форму как наиболее адекватное выражение двух миропониманий, двух жизненных позиций. Диалоги Кламли и Солнечного можно назвать диалогами в прямом смысле этого слова, они написаны в традиционной форме диалога-беседы: тирады Солнечного чередуются с репликами Кламли, они практически не прерываются повествовательным, романским текстом, причём каждый из них даже специально выделен в тексте Гарднером, например, словами: «Так начался первый диалог между Кламли и Солнечным». Но диалоги в романе Гарднера не ограничиваются диалогами Солнечного и Кламли, текстом формально организованным диалогически. Весь роман представляет собой диалоги Солнечного с разными людьми: Солнечный и Клайв Пэкстон, Солнечный и его невестка Милли, Солнечный и Люк Ходж и т.д. Причём каждый из героев – это не просто противник Солнечного, это особый мир, входящий в романное многоголосие как его полноправная составляющая. Влияние и взаимопроникновение разнородных повествований, характерное для романов Гарднера (пастораль и мир реальный в *Никелевой горе*, вермонтское повествование и боевик-вставка в романе *Октябрьский свет*), в *Диалогах с Солнечным* получает интересное художественное решение. В этом романе противопоставлены человеческие микрокосмы, каждый представлен голосом героя, его участием в ведущемся на протяжении всего романа споре-диалоге. Подчёркивая эту «составляемость» романа из отдельных миров его героев, Гарднер, как и в предыдущих романах, называет отдельные главы именами героев: 6 глава «*Мама*» – это мир глазами Милли Ходж, глава 12 «*Люк*» – это мир глазами Люка и т.д. Каждый гарднеровский герой – это человеческая судьба, в которой действует собственная логика определений, правд и ошибок. Все они живут одновременно в двух измерениях – мире настоящего и в мире своего прошлого. Это сопряжение

¹⁹ Там же, с. 167.

различных временных пластов, являясь одним из элементов композиционной структуры романа, определяет внутренний драматизм судеб героев.

Многоголосие организовано вокруг отчётливого композиционного стержня – встречи практически всех героев с Солнечным. Но кроме чисто сюжетной мотивации этих встреч и демонстрации многоликости Америки шестидесятых годов существует и более серьёзная основа, связывающая воедино всех героев, их диалоги и судьбы. Ведь каждый из диалогических противников Солнечного – это по сути дела одна из граней «я» Солнечного, своеобразная проекция в реальность его теории. Это и есть фокус произведения, соединяющий отдельные сцены в идейно-художественное и философское единство, тот бесконечный лабиринт сцеплений, о котором писал Лев Толстой и который обнаруживается и в организации романов Достоевского.

При встречах со своими собеседниками Солнечный не излагает каждому свою теорию, он, в основном, действует и наблюдает. Некоторые его замечания, воспринимаемые собеседниками как бред сумасшедшего, для подготовленного Гарднером читателя – мостик к теории Солнечного, которую тот подробно излагает в диалогах с полицейским Кламми. Диалоги блестящего эрудита Солнечного и Кламми, в течение многих лет читающего только полицейские отчёты, это, конечно, диалоги не на равных, они, по сути, превращаются в монологи Солнечного, поток его неуравновешенных эмоций, поток его напряжённо работающего, замкнутого в самом себе сознания. На первый взгляд, мысли Солнечного перегружают повествование излишним философствованием. Но, видимо, такой приём был для Гарднера единственно возможным способом создания наряду с микрокосмами других героев мира самого Солнечного, его теории. Теория Солнечного – это его любимое детище, его созданное собственное «я», это стена, которую Солнечный возводит между собой и миром.

В этой теории выявляется другая грань романа Гарднера, позволяющая рассматривать художественное сознание героя как инвариант «транснациональной» этики бунта. И эта «этика», естественно, шире рамок теории Раскольниковова, хотя и имеет сходную природу. В ней пересекаются библейские цитаты, толкования месопотамской истории и культуры с идеями Артура Шопенгауэра, древнеиндийская ведическая философия с системами Платона, Сёрена Кьеркегора и Освальда

Шпенглера. Но это отдельный разговор, который требует большего погружения в идейно-тематический пласт повествования Гарднера.

В русле же поиска «русской этики» стоит отметить, что автор приводит своего героя к покаянию, как и Достоевский Раскольникова. Пусть это раскаяние позднее и не спасающее жизнь: Солнечный был застрелен напуганным полицейским как раз в тот момент, когда вышел сдаться, – но оно точно указывает на позицию автора, его приверженность нравственным законам, простым человеческим ценностям, которые, по его мнению, должны править и в жизни, и в литературе. В последнем *Диалоге о мертвых* суровым приговором звучат слова об извращённой, изломанной индивидуальности, большой душе, разменивавшей себя на вызывающие, глупые трюки. И в этих словах героя «смущенное и неохотное» открытие мира, отказ от самоубийственного «наваждения индивидуализма». «Другой» в романе – полицейский Кламли – помогает осознать это Солнечному. Его, действительно, можно считать двойником-антиподом Солнечного, своего рода, «американской Соней Мармеладовой», ведь именно ему открывает свою теорию Солнечный, на нём испытывает свои принципы абсолютной свободы, заставляет проверять и сомневаться в торжестве справедливости, именно он помогает прозреть Солнечному. Своей непоколебимой верой не столько в американский закон и порядок, сколько в вечные жизненные истины, по которым каждый заслуживает прощение, он заставляет Солнечного признать, что иного выбора, чем надлежащая мера свободы для каждого, нет, что жизнь не в абстракциях мысли, а здесь, рядом с Другими. Поэтому, когда ему сообщают об «устранении» Солнечного, он произносит «умер один из нас», он прощает и принимает «заблудшую овцу», он научился сострадать, а это в системе ценностей, как Достоевского, так и Гарднера, наиболее важный человеческий дар.

Таким образом, в своих литературно-критических работах Джон Гарднер активно следует этической концепции русского классика Л.Н. Толстого, а в романе *Диалоги с Солнечным*, ставшем в творчестве американского реалиста второй половины XX века своеобразным переосмыслением идейно-художественной проблематики романа Ф.М. Достоевского *Преступление и наказание*, представлен вариант развития больного сознания героя-бунтаря, созвучное духовным поискам Родиона Раскольникова. Как и русский классик, Джон Гарднер ставит вопрос о границе ответственности человека за всё совершаемое в мире зло, и

решение даётся писателем не в виде внушительно-абстрактной философской сентенции, а является логическим следствием развития характера главного героя.

Список литературы:

1. Бахтин М.М., *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва: Просвещение, 1972.
2. Боголепова Т.Г., *Джон Гарднер и Лев Толстой*, [online], http://www.vladivostok.com/speaking_in_tongues/GARDNER.htm, [17.06.2015].
3. Гинзбург Л.Я., *О литературном герое*, Москва: Советский писатель, 1979.
4. Засурский Я.Н., *Американская литература XX в.*, Москва 1984.
5. Николюкин А.Н., *Взаимосвязи литератур России и США*, Москва 1978.
6. Осипова Э.Ф., *Философская проблематика романов Джона Гарднера*, [в:] *Традиции и взаимодействия в зарубежной литературе XIX-XX вв.*, Пермь 1986.
7. Butts L., *The Novels of John Gardner: Making Life Art as a Moral Process*, Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1988.
8. Gardner J., *On Becoming a Novelist*, Foreword by R. Carver, New York 1983.
9. Gardner J., *On Moral Fiction*, New York 1978.
10. Gardner J., *The Art of Fiction*, New York 1984.
11. Gardner J., *The King's Indian: Stories and Tales*, New York 1976.
12. Gardner J., *The Sunlight Dialogues*, New York 1972.
13. Morris G.L., *The World of Order and Light. The Fiction of John Gardner*, Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 1984.
14. Woiwode L., *Mickelsson's Ghosts: Gardner's Memorial in Real Time*, "Manuscripts" 1984, v. IV.

"RUSSIAN ETHICS" IN THE WORKS OF THE AMERICAN WRITER OF THE 20-th CENTURY. GARDNER AND DOSTOEVSKY

Summary

The article is devoted to the investigation of ideological and aesthetic traditions of Russian classics, Tolstoy and Dostoevsky, in John Gardner's creativity. The study of critical heritage of the writer, where he developed provisions on moral quality of literature, show tangible impact of the ethics of Tolstoy. The analysis of the novel *The*

Sunlight Dialogues, points to its undeniable connection with the influence of Dostoevsky. The typical themes and motifs, genre and stylistic elements of the Gardner's novel *The Sunlight Dialogues* and Dostoevsky's *Crime and Punishment* are compared in the article. As a result, the conclusion was formulated, that the novel *The Sunlight Dialogues* became a kind of rethinking of the ideological and artistic problems of Dostoevsky's novel. It shows the evolution of Gardner's consciousness «*rebellious hero*», reminding the theory of Raskolnikov. As the Russian classics, John Gardner raises a question about the limits of human responsibility for all the evil that is done in the world, and the decision is not given in the form of impressive abstract philosophical propositions, but is the logical consequence of the development of the protagonist's character.

Keywords: ethics, multiculturalism, Russian and American literature, Gardner, Dostoevsky

Ирина Серeda

Белорусский государственный университет (Минск)

ТИП ПОДЛИННОГО ХУДОЖНИКА В ПРОЗЕ В. МАКАНИНА

TYP PRAWDZIWEGO ARTYSTY W PROZIE W. MAKANINA

Ключевые слова: герой, тип, «серединный» герой, массовый человек, подлинный художник

«Подлинные люди» (определение, заимствованное из романа Анатолия Кима *Белка*, 1984) представляют абсолютное меньшинство в художественном мире Владимира Маканина, отражая авторские представления об идеале. Такой тип персонажей генетически восходит к «лишним» людям и противопоставлен в маканинской персонажной сфере «серединным» и «массовым». «Подлинным» героям присущи одухотворенность, живой ум, способность на высокие чувства, искренность, порядочность. У В. Маканина таковыми оказываются талантливые интеллигенты, в которых велика роль личностного начала. В отличие от других категорий героев, «подлинные» всегда наделяются автором историей жизни, проявляющейся в тексте в форме воспоминаний, опыта или снов, что говорит об особом отношении к ним писателя. Одна из модификаций, в которой реализуется указанный тип, – художник (в широком смысле слова).

Традиционно представитель творческой интеллигенции у В. Маканина – «уникальная, незаурядная личность, человек, которому открывается душа мира», который стремится дать представление о гармонии, призванной вытеснить дисгармонию, хаос бездуховности. Важнейшая черта такой личности, по мнению Светланы Имихеловой, –

«способность к самоанализу»¹ и глубокому осмыслению процессов, происходящих в окружающем мире.

К категории подлинных художников в прозе В. Маканина можно отнести композитора Георгия Башилова (*Где сходилась небо с холмами*) и писателя Игоря Петровича (*Портрет и вокруг, Погоня, Один и одна, Сюжет усреднения* и др.), образы которых наделены, по мнению некоторых исследователей, чертами автобиографизма², что указывает на близость позиции творческих героев самому автору. Предположительно, через создание такой модификации названного типа В. Маканин осуществляет процесс жизнетворческого самопознания.

Появление в повести В. Маканина *Где сходилась небо с холмами* (1984) образа музыканта неслучайно: младший брат писателя занимался музыкой и размышлял о карьере композитора, а сам В. Маканин после окончания университета самым серьезным образом увлекся изучением музыкального творчества.

В трактовке автора, пение в поселке на различных мероприятиях – не просто развлечение, но «важная часть местной «субкультуры», коллективного самовыражения»³. Неудивительно, что в такой среде родился и сформировался мальчик Жора Башилов, «обладатель чудного голоса и идеального слуха»⁴, вырвавшийся в дальнейшем из барачной тесноты в Москву, реализовавшийся там как талантливый музыкант и композитор. У В. Маканина герой проходит процесс творческого развития, «растет год от году»⁵, уподобляясь то созревающему ячменному колосу, то зеленеющему кусту, которые вместе с тем истощают почву,

¹ С.С. Имixelова, *Проблема самоидентификации человека и ее осмысление в русской прозе второй половины XX века*, «Вестник Томского государственного педагогического университета» 2000, вып. 6, с. 55.

² См. М.Ф. Амузин, *Алхимия повседневности: Очерк творчества Владимира Маканина*, Москва 2010, с. 185; М.П. Абашева, *Владимир Маканин: формулы самопознания*, [в:] М.П. Абашева, *Литература в поисках лица (Русская проза конца XX века: становление авторской идентичности)*, Пермь 2001, с. 80; А. Марченко, *Этимология шестидесятых*, «Согласие» 1993, № 4, с. 180; С.Ю. Мотыгин, *Прямая линия? Эволюция прозы В.С. Маканина*, Астрахань 2001, с. 37; Н.П. Хрящева, *Ситуация «возвращения» и ее роль в сюжете повести В. Маканина «Где сходилась небо с холмами»*, [в:] *Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания*, ч. I, отв. ред. М.П. Абашева, Пермь 2007, с. 166 и др.

³ М.Ф. Амузин, *Алхимия...*, с. 186.

⁴ Там же, с. 186.

⁵ В. Маканин, *Где сходилась небо с холмами*, [в:] В. Маканин, *Кавказский пленный*, Москва 1997, с. 161.

породившую их: Башилов как бы «выкачал» певческие ресурсы из родных мест, используя их в своем творчестве, а сам поселок покинул.

В повести автор развивает излюбленную «идею о сообщающихся сосудах»⁶, или равномерном перераспределении жизненных благ, особенно отчетливо прозвучавшую в рассказе *Ключарев и Алимущкин* (1977). Но если ранее персонаж оказывался удачливым по воле судьбы, то в данном произведении речь идет о необходимости личностной реализации, которая возможна только путем отрыва от барачной безындивидуальности. В концепции В. Маканина отчетливо проступает оппозиция «индивидуальное – массовое»: «Личность, чтобы пробиться, должна одолеть коллективное начало, не дать ему задавить себя»⁷. Маканинский герой ощутил это достаточно рано: «Башилову было восемь, кажется, лет. Но мальчик уже тогда был нацелен. Инстинктом, пальцами, нежной кожей щеки он уже верно чувствовал опасность, когда уступить им значило быть личностно задавленным...»⁸. Парадокс в том, что он и черпает из родного истока, и боится остаться на самодеятельном уровне, если не освоит сферу мировой музыкальной культуры и не обретет свободу для самостоятельного творчества, зависнет в традиции, хранителями каковой являются поселковцы, растворится среди них. Перспектив для полноценного развития таланта в поселке нет. И герой ставит в приоритет индивидуальное становление, противопоставив себя таким образом поселковой общности.

Подтверждением подлинности таланта музыканта становится эпизод прослушивания австрийцем сочиненного Башиловым квинтетного скерцо, созданного «на основе поселковского мелоса»⁹, когда композитор С. отмечает в произведении в качестве лучшей именно «поселковскую» часть: «Это музыка, западающая в душу!»¹⁰. Однако факт признания таланта не освобождает героя от ответственности, что и показывает автор.

Поедаемый чувством вины и угрызениями совести, Георгий Башилов размышляет над проблемой долга человека творческого перед его малой родиной и приходит к выводу, что вина его невольная, «ибо если художник и высасывает соки из почвенного пласта, то явление это

⁶ М.Ф. Амусин, *Алхимия...*, с. 186.

⁷ Там же, с. 188.

⁸ В. Маканин, *Где сходилась...*, с. 169.

⁹ Там же, с. 178.

¹⁰ Там же, с. 189.

широкое и общее и нельзя процесс ставить в вину одному, отдельному человеку»¹¹.

В подтексте можно проследить, что процесс «выкачивания» народного творчества связан с более масштабными тенденциями, нежели случай становления отдельной личности, а именно набирающими обороты товарно-денежными и потребительскими отношениями, важными составляющими жизни массового общества: «Что он там успел, что высосал-выпил, два-три глотка? но тогда шлягеры – это же насосы, откачивают сотнями кубов и разрушают, корежат, богатеют, держат голову высоко, подменяя собою суть и себя же неволью за суть принимая. Мы хоть мучимся своей долей вины...»¹². Как «подлинный» человек, Башилов испытывает чувство ответственности за свою малую родину и поэтому ощущает, что песни вытянул, а с ними – душу народную, и «постоянно винится, совестится, принимает на свой счет. Он даже готов к возмездию, к наказанию свыше за невольный грех. Окружающие все чаще видят в нем чудака, слегка свихнувшегося на этом пункте»¹³. Совестьливость – черта, присущая в маканинском мире интеллигентному человеку тонкой душевной организации. Чувство долга, муки совести от перманентно испытываемого чувства вины трижды возвращают Георгия на родину, и только в свой третий приезд герой действительно пытается вернуть невольный долг, озаренный идеей учить музыке местных детей, возродив таким образом песенное творчество. Однако реакция поселковцев, выразившаяся в словах племянника Чукреевых, с которым музыкант делится своими планами («– Чего тебе надо? (...) Вали отсюда!»¹⁴), становится препятствием для реализации задуманного и создает «ситуацию невозвращения» героя к истокам¹⁵. Здесь В. Маканин затрагивает проблему ненужности культурного развития массовому человеку, поглощенному прагматизмом и достижениями общества потребления, которая емко выражается во фразах, всплывающих по ходу повествования в голове Башилова: «Разве плохо детям учиться музыке?» и «А зачем?»¹⁶.

¹¹ Там же, с. 199.

¹² Там же, с. 184-185.

¹³ М.Ф. Амосин, *Алхимия...*, с. 187.

¹⁴ В. Маканин, *Где сходилась...*, с. 202.

¹⁵ Н.П. Хрящева, *Ситуация...*, с. 172.

¹⁶ В. Маканин, *Где сходилась...*, с. 202.

Таким образом, душевные страдания, испытываемые Башиловым, его несовместимость с поселковцами могут рассматриваться как расплата за разрыв связи с поселком, то есть отрыв от массы, «серединности», но в маканинском мире это единственный путь обретения подлинного бытия.

Писатель Игорь Петрович (*Портрет и вокруг, Погоня, Один и одна, Сюжет усреднения* и др.) – один из сквозных героев маканинской прозы. В диссертации Евгении Кравченко он рассматривается как «alter ego»¹⁷ автора, что небезосновательно. По словам Сергея Мотыгина, у Игоря Петровича «та же профессия и отношение к писательскому труду»¹⁸, что и у В. Маканина, в *Портрете и вокруг* герой также посещает сценарные курсы, а Алла Марченко называет его «охотником за типами»¹⁹, что подтверждает тот факт, что В. Маканин является создателем галереи типов нашего времени (Владимир Бондаренко).

Е. Кравченко отмечает, что образ Игоря Петровича эволюционирует²⁰, изменяясь от текста к тексту в соответствии с трансформацией художественного метода В. Маканина. На наш взгляд, образ данного героя является динамичным, претерпевая изменения от «серединного» человека в *Погоне* к подлинному художнику (слушателю, наблюдателю, аналитику) в повести *Один и одна* и эссе *Сюжет усреднения*.

В повести *Погоня* (1979) Игорь Петрович как старый знакомый оказывается втянутым в спекулянтские авантюры главной героини, пребывающей в поисках иконы. В этом произведении он показан «не бесталанным» прозаиком, ведущим жалкое, зависимое и ничтожное существование, но все-таки человеком порядочным.

В *Портрете и вокруг* (1978) налицо процесс развития образа, и смысловым итогом работы над книгой о Старохатове, портрет которого так и не удалось создать в тексте из-за непонимания образа героя, является самопознание и эволюция, что также отмечается литературоведом Мариной Абашевой: «узнавая своего героя, он узнает самого себя, почти помимо воли проходя путь самопонимания»²¹. Создание В. Маканиным произведений с образом писателя, работающего над своим творением, М.

¹⁷ Е.А. Кравченко, *Художественный мир В.С. Маканина: концепции и интерпретации*, Москва 2006, с. 73.

¹⁸ С.Ю. Мотыгин, *Прямая линия...*, с. 37.

¹⁹ А. Марченко, *Этимология...*, с. 180.

²⁰ Е.А. Кравченко, *Художественный мир...*, с. 82.

²¹ М.П. Абашева, *Владимир Маканин...*, с. 81.

Абашева называет «(само)познанием и (само)идентификацией, где «само-» спрятано и скрыто не только для формулирования, но, возможно, и для сознания»²².

В *Портрете и вокруг* Игорь предстает уже как пронизательный, чуткий человек, хорошо разбирающийся в людях (насквозь видит Веру, осознает, каковы их реальные взаимоотношения со Старохатовым), писатель-аналитик, тонко чувствующий отдельные грани характера Старохатова, избранного в качестве объекта изучения, способный делать обобщения, прогнозировать ход развития событий, разгадывать загадку Старохатова с целью нахождения истины.

Суть писательской позиции Игоря, связанная с его восприятием окружающего мира, выражена в одной из фантазий о вероятном, но не сложившемся произведении с образом писателя в центре:

Мог быть рассказ о том, как некий писатель или, скажем, сценарист живет своей жизнью, не смешиваясь с окружающей средой и суетой, – он пишет повесть за повестью, он трудолюбив – он вглядывается в людей, всматривается, а они все покупают и покупают мебель, машины, дачи. И ничего в них больше не разглядеть, как ни всматривайся в них и как ни портретируй²³.

В предложенном отрывке видно противопоставление себя и типичного представителя «мебельного» времени, которого Игорь не может и не хочет избрать в качестве прототипа и отчасти поэтому серьезно увлекается сложным, но интересным процессом исследования образа сценариста. Сам писатель также не хочет быть поглощенным исключительно материальными заботами, поскольку еще в юности утвердился во мнении, что «художник в наш век не может быть одновременно и художником и семьянином»²⁴, ведь семьянин должен быть сосредоточен на содержании семьи, с чем у Игоря на протяжении повествования постоянно возникают проблемы. Хотя В. Маканин указывает на признание женой писательской уникальности Игоря (разделяя литературу на «умную» и «неумную», Аня считает его

²² Там же, с. 83.

²³ В. Маканин, *Портрет и вокруг*, [в:] В. Маканин, *Портрет и вокруг. Один и одна*, Москва 1991, с. 27-28.

²⁴ Там же, с. 167.

представителем первой, то есть «сложным художником»²⁵), все же герой показан в непрерывной борьбе за свое детище, ввиду того, что приоритеты давно расставлены: «Я живу не тщеславию. Я живу своим самовыражением»²⁶. И человек, бросивший искусство, сравнивается героем с кастрированным конем также неслучайно, ведь в процессе развития сюжета персонаж неоднократно оказывается в ситуации выбора: искусство и подлинное бытие или ремесло и деньги.

О писательской и человеческой порядочности героя свидетельствует нежелание Игоря копаться в чужом белье. Об этом становится известно из эпизода разговора с Верой, когда она в очередной раз пытается «надавить» на него, преследуя исключительно цель отомстить сценаристу: «мне не важно, грязное это белье, или чистое, или только два дня в носке: я не хочу в нем рыться – вот что важно»²⁷. Также указанная характеристика подчеркивается в тексте тем фактом, что Вера доносит-таки на Старохатова, а Игорь в ответ на сложившуюся ситуацию, когда испорчена жизнь человека, заявляет: «Я не хочу, да и не умею превращать свой труд в жалобу, поданную на имя вышестоящего начальника»²⁸.

В финале возникают слова, приписываемые Игорем Старохатову, связанные с причиной неудачи первого в процессе создания романа: «Тебе не хотелось писать о самом себе. (...) искал-де разгадку во мне, а поищи-ка ее в себе, не та ли самая окажется?..»²⁹, что действительно указывает на качественную самопрезентацию и самоанализ Игоря Петровича в процессе исследования фигуры сценариста (заметим, что эти отрывки текста и явились материалом для анализа образа рассказчика). Однако в противовес появляется фраза, утверждающая жизненную позицию героя: «(...) я как-никак пока никого не обираю, и мы с женой честные люди...»³⁰. Она же предельно четко выражена в размышлениях Игоря Петровича о возможном типичном («середином», массовом) сценарии их будущей жизни:

Иногда думаю, что было бы, если бы Аня шагала и шагала дальше, нравясь директору все больше и больше, а мы бы переехали в трех-, а потом

²⁵ Там же, с. 167.

²⁶ Там же, с. 167.

²⁷ Там же, с. 52.

²⁸ Там же, с. 207.

²⁹ Там же, с. 213.

³⁰ Там же, с. 213.

и четырехкомнатную квартиру, мы бы покупали и покупали, и у нас было бы много энергичных друзей, помогающих купить то цветной телевизор, то машину, а я бы все писал – днями и ночами, я бы все писал тот последний портрет, на котором сломал себе шею, на котором поломались мои товарищи, на котором сломалось все наше время. Мог быть рассказ³¹.

Как видим, потребительские настроения не просто идут вразрез с представлениями героя о «подлинном» бытии, но и мешают обретению своей истинной человеческой и писательской сущности.

В повести *Один и одна* (1987) Петрович наделен не ролью рядового повествователя, «он сводит две судьбы в пространстве текста, знакомит двух неприкаянных людей одного “выводка” друг с другом»³². Будучи благородным человеком, искренне участвующим в жизни Геннадия Голощекова и Нинели Николаевны, повествователь довольно быстро переходит из разряда «чужих» в ранг «своих» для героев. Показательны слова героини, характеризующие представителей их «выводка» и в полной мере относящиеся к образу Игоря, что, видимо, их и сблизило: «Они, мол, остались достойны себя. Они такие. Даже и потесненные, сошедшие на нет, зажатые в одинокие углы, они остались, уходя, самими собой, в них не было и нет усредненности и прагматизма – в них было и есть лицо»³³. Непохожесть приятеля на современных прагматиков и циников и в дальнейшем подчеркивается Ниной:

– *Что-то ты не похож на своих – и как это ты с бытом не сладил?*

И утешает:

– *Ты еще вывернешься... Купишь машину и дачу, хорошо устроишься. Все придет, Игорь, – ты не волнуйся, не волнуйся...*³⁴.

Однако позиция героя уже обозначилась и прочно закрепилась, что мы наблюдали еще при анализе образа героя в романе *Портрет и вокруг*. Стойкость духа и близость по взглядам скорее к «одной» и «одному», нежели к типичным представителям «мебельного» времени, прослеживается в возможном сценарии собственной судьбы, предложенном Игорем:

³¹ Там же, с. 214.

³² М.П. Абашева, *Владимир Маканин...*, с. 83.

³³ В. Маканин, *Один и одна*, [в:] В. Маканин, *Один и одна: Повести*, Москва 1988, с. 56.

³⁴ Там же, с. 97.

Иногда ловлю себя – вдруг случай, а вдруг изгиб судьбы; (...) я, в сущности, уже примериваю на себя и заранее присматриваю модель одинокой жизни (...). Одна из хитростей, если не потаенностей, состоит как раз в том, что неизвестное наше будущее подает тем не менее нам знаки и просвечивает из своего далека нам уже сейчас, в обычные и рядовые наши минуты. Будущее не много- или, пожалуй, не столь уж многовариантно, и потому, просачиваясь в мысли и повседневность, оно не случайно фиксирует нам в повседневности тех или иных людей, оно их в нас засвечивает. Не мы провидим будущее; оно – нас. Нам как бы подсказывают. Опять и опять по небу идут облака, которые через какое-то время наши тучи. Мы их узнаем. Или не узнаем. По ровному небу на нас набегают наше будущее³⁵.

В целом, перед нами довольно распространенный вариант судьбы подлинного художника (шире – человека) в мире В. Маканина, когда он ввиду наличия особой мировоззренческой позиции не вписывается в массово-потребительское общество, тем самым обрекая себя на одиночество.

В ходе анализа выявлено, что зачастую «серединность» – это одна из стадий в процессе эволюции персонажей на пути к обретению истинной сущности. Пробившиеся сквозь посредственность массы, маканинские герои становятся «подлинными» людьми. Внутренняя наполненность образов таких героев обеспечивает им высокий статус избранного меньшинства, элиты в художественном мире В. Маканина, делает их запоминающимися для читателя и позволяет занять достойное место в рядах персонажной сферы современной русской литературы. Сам же В. Маканин через создание подобных образов нацеливает на обретение каждым своей подлинной сущности.

Список литературы:

1. Абашева М.П., *Владимир Маканин: формулы самопознания*, [в:] М.П. Абашева, *Литература в поисках лица (Русская проза конца XX века: становление авторской идентичности)*, Пермь 2001.
2. Амусин М.Ф., *Алхимия повседневности: Очерк творчества Владимира Маканина*, Москва 2010.

³⁵ Там же, с. 138.

3. Имixelова С.С., *Проблема самоидентификации человека и ее осмысление в русской прозе второй половины XX века*, «Вестник Томского государственного педагогического университета» 2000, вып. 6, с. 51–55.
4. Кравченкова Е.А., *Художественный мир В.С. Маканина: концепции и интерпретации*, Москва 2006.
5. Маканин В., *Где сходилась небо с холмами*, [в:] В. Маканин, *Кавказский пленный*, Москва 1997, с. 150–206.
6. Маканин В., *Один и одна*, [в:] В. Маканин, *Один и одна: Повести*, Москва 1988, с. 3–222.
7. Маканин В., *Портрет и вокруг*, [в:] В. Маканин, *Портрет и вокруг. Один и одна*, Москва 1991, с. 4–214.
8. Марченко А., *Этимология шестидесятых*, «Согласие» 1993, № 4, с. 179–192.
9. Мотыгин С.Ю., *Прямая линия? Эволюция прозы В.С. Маканина*, Астрахань 2001.
10. Хрящева Н.П., *Ситуация «возвращения» и ее роль в сюжете повести В. Маканина «Где сходилась небо с холмами»*, [в:] *Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания*, ч. I, отв. ред. М.П. Абашева, Пермь 2007, с. 166–173.

THE TYPE OF A GENUINE ARTIST IN MAKANIN'S PROSE

Summary

The actual problem of the genuine hero of modern literary criticism is examined in V. Makanin's prose of 1970–1990s. Creative people, artists (in a broad sense) occupy a special place in his system of characters. Traditionally the creative intelligent in V. Makanin's world is a unique thinking person, who is able to see the soul of the world and has the ability to deep understanding of individual and social processes taking place in the surrounding world.

During the analysis it was revealed that "seredinnost" can be one of the stages in the course of evolution of the character, but is not regarded as his defining characteristic. For example, broken through mediocrity of mass Igor Petrovich becomes the "genuine" person that provides him to be one of a key figure in V. Makanin's world of art.

As a rule, the images of genuine artists are autobiographical, reflecting their proximity to the esthetic ideal of V. Makanin. While creating such characters the writer carries living-creative process of self-discovery in his texts.

Keywords: hero, type, "middle" hero, mass man, "genuine" man

Татьяна Данилович

*Белорусский государственный педагогический университет имени
Максима Танка (Минск)*

КУРТУАЗНЫЕ МАНЬЕРИСТЫ КАК АПОЛОГЕТЫ ЧИСТОГО ИСКУССТВА

KURTUAZYJNI MANIERYŚCI JAKO APOLOGECI CZYSTEJ SZTUKI

Ключевые слова: эстетизм, автономия литературы, независимость художника, критика реализма, поэтизация творческой фантазии

Куртуазные маньеристы провозглашают лозунг «искусство ради искусства» в числе основополагающих принципов собственного творчества, отстаивая самостоятельность художественной реальности, специфичность литературы в ряду других сфер общественного сознания, свободу творческого вдохновения, внутреннюю независимость художника.

Несмотря на значимость идеи чистого искусства в творческом сознании кавалеров Ордена, исследований, затрагивающих данную тему, немного: монография Ирины Скоропановой *Русская постмодернистская литература* (Москва, 1999), диссертация Анастасии Черкасской *Куртуазный маньеризм: особенности рифменного дискурса* (Орел, 2013).

Литературовед И.С. Скоропанова обращает внимание на защиту чистого искусства в *Избранных письмах о куртуазном маньеризме* Андрея Добрынина, отмечая, что кавалеры Ордена ратуют «не только за деидеологизацию и автономию литературы, но и за предание ей статуса высшей формы знания, присвоенного себе наукой»¹, указывает на окарикатуривание в романе поборников служебного искусства и апелляцию автора к Пушкину как эталону неангажированной творческой деятельности.

¹ И.С. Скоропанова, *Русская постмодернистская литература*, Москва 1999, с. 436.

Исследователь А.А. Черкасская характеризует куртуазных маньеристов как наследников теории «искусства для искусства», продолжателей традиции «чистой лирики», которые развивают ее «в рамках игрового и зачастую пародийного постмодернистского дискурса»², отмечает в ряду прочих влияний связь поэтической техники кавалеров Ордена и поборников чистого искусства в русской лирике XIX в.

В данной статье интерпретация концепции чистого искусства в манифестах куртуазных маньеристов (*Манифест куртуазного маньеризма (булла-парод)*; *Российская Эрата и куртуазный маньеризм* Вадима Степанцова и Виктора Пеленягрэ) осмысливается в контексте творческих исканий Оскара Уайльда и традиций русской эстетической критики.

Актуализация идеи чистого искусства в декларациях Ордена обосновывается социальными и собственно литературными причинами. Относительно первых куртуазные маньеристы размышляют, одевая современность в одежды древнеримской истории:

Еще вчера мы внимали байкам о чудесах «развитого принципата». Сегодня наблюдаем, как толпа бывших рабов, в одночасье ставших вольноотпущенниками, побивает камнями трупы Цезаря и его присных, а заодно и бранные останки автора «Программы накормления пятисот миллионов голодных пятью хлебами». В то же самое время другая толпа таких же вольноотпущенников рыдает в голос, оплакивая Императора, шлет проклятия на головы своих сорвавшихся с цепи товарищей и обращается к Сенату с мольбой вновь приладить к их шеям рабское ярмо. Чуть в стороне толпа бывших рабов-пафлогонцев дерется в кровь с толпой бывших рабов-ассирийцев. (...) Grimаса отвращения искажает наши благородные лица, когда из своих бойниц взираем мы на это непрекращающееся кишение протоплазмы³.

О собственных претензиях к современной русской литературе кавалеры Ордена пишут следующее:

² А.А. Черкасская, *Куртуазный маньеризм: особенности рифменного дискурса*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Орел 2013, [online], <http://avtoreferat.seluk.ru/at-filologiya/3634-1-kurtuazniy-manerizm-osobennosti-rifmennogo-diskursa.php>, [10.08.2015].

³ *Манифест куртуазного маньеризма (булла-парод)*, [в:] *Литературные манифесты от символизма до наших дней*, [online], <http://aptechka.holm.ru/statyi/teoriya/statyi.html>, [25.07.2015].

Бросив беглый взгляд на историю отечественной словесности последних десятилетий, нельзя сказать, что она достигла высшей степени образованности, утонченности и эстетической значимости. От тех немногих стихотворцев и стихотвориц, что пытаются казаться себе и миру «рафинэ», за версту разит кислыми щами, бараньим жиром и чесноком⁴.

В качестве формы противостояния социальному и литературному негативу куртуазные маньеристы избирают такую вариацию чистого искусства, как эстетизм, что проявляется в их отказе от гражданских мотивов, критике реализма, установке на ограничение круга тем, достойных внимания художника, рамками изящного и возвышенно-поэтического, стремлении к созданию мира красоты вопреки уродливой реальности, эскапизме и гедонизме, осмыслении искусства как результата самовыражения творческой личности и проявления ее фантазии, культе совершенной формы.

Характер интерпретации в манифестах Ордена большинства из этих эстетических принципов несет на себе следы непосредственного влияния уайльдовских теоретических работ. Куртуазные маньеристы предельно обнажают текст-первоисточник посредством ссылки на авторитет английского писателя («как некогда заметил блистательный Уайльд»⁵), использования его индивидуальной авторской терминологии (на языке О. Уайльда *искусство лжи* означает творческую фантазию; аналогичный смысл понятие *ложь* имеет и в манифестах Ордена), цитаций уайльдовских произведений. Примером последнего может служить фрагмент манифеста Ордена: «Наверное, можно понять «ярость Калибана, не находящего в зеркале своего отражения». Но не лучше ли заковать его в цепи и больше никогда к зеркалу не подпускать?»⁶. Это суждение содержит прямую цитату из предисловия к роману *Портрет Дориана Грея*: «Ненависть девятнадцатого века к Реализму – это ярость Калибана, увидевшего себя в зеркале. Ненависть девятнадцатого века к Романтизму – это ярость Калибана, не находящего в зеркале своего отражения»⁷. А утверждение О. Уайльда о том, что «Искусство никогда не выражает

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ О. Уайльд, *Портрет Дориана Грея*, Минск 1984, с. 3.

ничего, кроме себя самого»⁸ обнаруживаем у куртуазных маньеристов в слегка перелицованном виде: «Поэт (...) ничего не выражает, кроме себя, приглашая окружающих насладиться наготою своего поэтического “я”»⁹.

Нацеленность на диалог с О. Уайльдом наиболее отчетливо проявляется в суждениях кавалеров Ордена о реализме. Несостоятельность этого художественного метода куртуазные маньеристы пытаются развенчать, опираясь в том числе и на аргументы из арсенала вождя английского эстетизма.

Утверждая, что человеческая жизнь – «бедная, вероятная, безынтересная»¹⁰, и настаивая на игнорировании внешнего мира в искусстве, О. Уайльд для большей убедительности собственной позиции апеллирует к читательским предпочтениям: «Совершенно не требуется терзать и изводить нас подробным описанием жизни низов»¹¹. Аналогичный ход мысли встречаем и у куртуазных маньеристов, которые отказываясь описывать то, что «низменно, отвратительно и ненавистно самой человеческой природе»¹², отмечают: «Стоит ли досаждать читателю своими жестокими наблюдениями над несовершенствами человеческого общежития? Спросите о том у читателя!»¹³.

Последствия популярности теории подражания искусства реальности кавалеры Ордена оценивают тоже в духе О. Уайльда. «Урон, приносимый литературе в целом этим лжеидеалом нашего времени, сложно переоценить»¹⁴, – утверждает английский писатель. «Мы отвергли поэтические вольности, изменили минутной игре воображения и заплатили огромную цену за весьма ничтожный результат»¹⁵, – характеризуют состояние отечественной литературы куртуазные маньеристы. Более того, дополняя суждения О. Уайльда о вреде реализма, они очерчивают негативные последствия создания реалистических произведений не только для литературы, но и для общества: «Искусство,

⁸ О. Уайльд, *Упадок искусства лжи*, [online], http://www.lib.ru/WILDE/esse_upadok.txt, [09.08.2015].

⁹ *Манифест куртуазного маньеризма (булла-парод)*..., [online].

¹⁰ О. Уайльд, *Упадок искусства лжи*..., [online].

¹¹ Там же.

¹² *Манифест куртуазного маньеризма (булла-парод)*..., [online].

¹³ Там же.

¹⁴ О. Уайльд, *Упадок искусства лжи*..., [online].

¹⁵ *Манифест куртуазного маньеризма (булла-парод)*..., [online].

заключенное в панцирь реализма, калечит людей в гораздо большей степени, нежели об этом можно догадываться»¹⁶.

Доказывая опасность реалистической литературы для читателя, кавалеры Ордена опираются на уайльдовскую идею подражания жизни искусству. Объясняя ее суть, О. Уайльд обращает внимание на то, что человек, стремящийся в реальности копировать литературных персонажей, иногда действует во вред себе: «Юноши совершают самоубийства потому, что так поступил Ролла; они обрывают свою жизнь оттого, что это сделал Вертер»¹⁷. Вслед за английским писателем куртуазные маньеристы утверждают, что «жизнь порой находит далеко не лучшие образцы для подражания», добавляя: «особенно у нас в России»¹⁸.

О возможных негативных последствиях для человека имитации поступков литературных героев О. Уайльд рассуждает как об одной из вариаций подражания жизни искусству, не связывая это в отличие от кавалеров Ордена исключительно с реалистическими произведениями.

Отличается от уайльдовского направления мысли и взгляд куртуазных маньеристов на представление о реалистической литературе как зеркале действительности. Если для О. Уайльда это положение аксиоматично, то в манифесте Ордена реалисты уличаются в мифологизации жизни, т. е. отклонении от декларируемых эстетических принципов и использовании на практике порицаемых ими установок: «Лесть, ретуширование действительности, подтасовка фактов – это не есть ложь, как некогда заметил блистательный Уайльд. Но что такое реализм, как не та же лесть, как не те же дифирамбы действительности»¹⁹. При этом в своей критике реализма куртуазные маньеристы не до конца последовательны. Ведь в числе великих литературных героев они называют и персонажей реалистических произведений («Евгений Онегин, Печорин, Хлестаков, Милый друг»²⁰), а в список собственных предшественников включают и писателей-реалистов (Михаила Лермонтова, Николая Некрасова, Ивана Бунина, Сергея Есенина). Так же, как О. Уайльд, который, критикуя реализм, в то же время восхищается

¹⁶ Там же.

¹⁷ О. Уайльд, *Упадок искусства лжи...*, [online].

¹⁸ В. Степанцов, В. Пеленягрэ, *Российская Эрата и куртуазный маньеризм*, [в:] *Литературные манифесты от символизма до наших дней*, [online], <http://aptechka.holm.ru/statyi/teoriya/statyi.html>, [25.07.2015].

¹⁹ *Манифест куртуазного маньеризма (булла-парод)...*, [online].

²⁰ В. Степанцов, В. Пеленягрэ, *Российская Эрата и куртуазный маньеризм...*, [online].

Оноре Бальзаком, отказываясь причислять его к реалистам²¹, куртуазные маньеристы воспринимают любимых художников слова – представителей реалистического направления как бы вне порицаемого художественного метода.

В противовес негативным суждениям о реалистическом искусстве О. Уайльд поэтизирует роль фантазии в создании художественной реальности: «Его (искусства – Т.Д.) цветы и птицы неведомы полям и лесам, оно создает и разрушает миры и может достать с неба луну пурпурной нитью»²². Для куртуазных маньеристов первостепенное значение фантазии в творческом процессе тоже неоспоримо, более того, в манифесте утверждается ее весомость в качестве источника прогресса на Земле: «Если бы действительность копировала самое себя, Дарвин не написал бы «Теории происхождения видов». Ящер не стал бы археоптериксом, если бы не вообразил себя птицей. Не действительность, а мечта придумала полет»²³.

Кавалеры Ордена убеждены и в большем воспитательном потенциале искусства, порожденного вымыслом, в сравнении с произведениями, отображающими действительность:

И если поставить вопрос, что лучше для нашей же пользы и воспитания юношества: изображать события и явления такими, какими им следовало быть или какими они были? – то, конечно, вымышленный воспитанник гувернера из Гавра (герой пьесы В. Степанцова «Сад») и вымышленный покоритель Маастрихта (герой одной из пьес А. Добрынина) более поучительны, чем реальный водопровод, хотя бы и сработанный рабами Рима, а знакомство с вышеуказанными господами более полезно, чем неумеренное восхищение ремеслом водопроводчика²⁴.

О красоте как первостепенном средстве воспитания высказывается и О. Уайльд. Апеллируя к платоновскому учению, он пишет:

²¹ О. Уайльд замечает: «Регулярное чтение Бальзака превращает наших друзей в тени, а наших знакомых – в тени теней. Его герои ведут горячее существование с пламенным отблеском. Они овладевают нашим сознанием, попирая скептицизм. Одна из величайших трагедий моей жизни – смерть Люсьена де Рюбемпре. Это горе никогда не покидает меня до конца. Оно преследует меня в самые радостные моменты, и я помню о нем, смеясь. Но Бальзак – не более реалист, чем Гольбейн. Он создал жизнь, а не списал ее» (О. Уайльд, *Упадок искусства лжи...*, [online]).

²² Там же.

²³ *Манифест куртуазного маньеризма (булла-парод)...*, [online].

²⁴ В. Степанцов, В. Пеленягрэ, *Российская Эрата и куртуазный маньеризм...*, [online].

Помните то замечательное место у Платона, где он говорит, как следует воспитывать юношество, с особой настоятельностью выделяя важность окружения и подчеркивая, что человек должен расти среди прекрасных внешних картин и звуков, чтобы эта материальная красота подготовила его к восприятию красоты высшей, духовной? Сам того не сознавая и не ища рациональных обоснований, он должен проникнуться истинной любовью к красоте, которая – о чем без устали нам напоминает Платон – является высшей целью воспитания. В нем мало-помалу должен выработаться такой склад характера, который заставит его просто и естественно отдать предпочтение добру перед злом и, отворачиваясь от всего вульгарного и дисгармоничного, побуждением отточенного инстинктивного вкуса стремиться ко всему, что отмечено изяществом, прелестью и очарованием²⁵.

Таким образом, и в представлении куртуазных маньеристов, и с точки зрения О. Уайльда, искусство играет важную роль в формировании личности. Однако автор *Портрета Дориана Грея* высказывает и явно противоречащие этому суждения, постулирующие разрыв этики и эстетики: «Искусство остается вне сферы действия морали, поскольку имеет дело с прекрасным, бессмертным и вечно изменчивым. Морали принадлежат области низшие и менее интеллектуальные»²⁶. В противовес этому куртуазные маньеристы не ставят задачи утвердить самоценность литературы за счет принижения морали или выражения индифферентного отношения художника к ней. Они ближе к традиции артистической школы русской критики XIX в., отстаивающей автономию искусства без посягательств на существующие морально-нравственные ценности.

В отличие от многочисленных цитаций из О. Уайльда на опыт осмысления концепции чистого искусства представителями русской эстетической критики куртуазные маньеристы не ссылаются, но типологически сходные черты между их взглядами существуют. Это касается прежде всего характера осмысления менталитета и своеобразия развития русской литературы. В манифестах Ордена акцентируется ее ориентация на гражданскую проблематику, отмечается популярность среди соотечественников утилитарного подхода к литературе. Обе тенденции часто фиксируются сторонниками чистого искусства в русской эстетической критике. Однако далеко не все из них актуальность для

²⁵ О. Уайльд, *Собрание сочинений: в 3 т. Т. 3: Стихотворения. Поэмы. Эссе. Лекции и эстетические миниатюры*, Москва 2000, с. 176-177.

²⁶ Там же, с. 175.

русских писателей острых общественно-политических вопросов рассматривают как отступление от чистоты искусства. Некоторые таким считают только прагматические установки в процессе творчества. Например, Виссарион Белинский, отстаивая идею творческой свободы, в статье *Менцель – критик Гете* замечает:

Мы этим отнюдь не хотим сказать, чтобы поэту нельзя было отзываться песнею на современные события; нет, это значило бы впасть в противоположную крайность, а каждая крайность есть нелепость, плод ограниченности ума и мелкости духа. Вдохновение не справляется с календарем²⁷.

О праве обращения художника к любой теме читаем и в манифесте «Серрапионовых братьев» – защитников идеи автономии искусства в 1920-х гг.: «Произведение может отражать эпоху, но может и не отражать, от этого оно хуже не станет»²⁸. Такая точка зрения не близка куртуазным маньеристам. В их понимании, озвучивание общественно-политической проблематики – безусловное посягательство на чистоту искусства, поэтому они за аполитичность литературы:

(...) мы отнюдь не уполномочены изменять законы поступательного развития нашего государства. Когда с Франсуа де Малербом, зародителем поэзии французского классицизма, говорили о государственных делах, он всегда приводил слова, кои написал в обращенном к г-ну де Люину вступительном послании к сочинениям Тита Ливия: «Не надобно вмешиваться в управление кораблем, на котором ты всего лишь пассажир»²⁹.

Подобно русским писателям, отстаивавшим чистоту искусства в эпоху существования СССР, советскую литературу кавалеры Ордена рассматривают как негативный результат крайней степени тенденциозности, восторжествовавшей в искусстве после Октябрьской революции: «Наши предшественники низвели поэзию до состояния плоской критики, которая притупляет и извращает поэтическое

²⁷ В.Г. Белинский, *Собрание сочинений: в 9-ти т. Т. 2: Статьи, рецензии и заметки, апрель 1838 – январь 1840*, Москва 1977, с. 164.

²⁸ Л. Лунц, *Почему мы Серрапионовы Братья?*, [в:] *Литературные манифесты: От символизма до «Октября»*, Москва 2001, с. 313.

²⁹ В. Степанцов, В. Пеленягрэ, *Российская Эрата и куртуазный маньеризм...*, [online].

наслаждение»³⁰. Среди тех, кто выражает сходные мысли, – Владимир Набоков, который пишет:

Советское правительство с очаровательной прямоотой и искренностью, ничуть не похожей на робкие полумеры прежнего режима, провозгласило, что литература – орудие в руках государства, и последние 40 лет это счастливое обоюдное согласие между поэтом и жандармом проводилось в жизнь совершенно неукоснительно. В результате появилась так называемая советская литература, литература буржуазная по своей стилистике, безнадежно скучная, послушно перелагающая ту или иную государственную доктрину³¹.

Восприятие истории отечественной литературы куртуазными маньеристами и представителями русской эстетической критики перекликается и в вопросе об идеале и антиидеале творческой личности.

Главным пророком и предтечей куртуазного маньеризма в манифестах Ордена назван Пушкин, имя которого часто озвучивается сторонниками чистого искусства как эталон творца. Последние считают поэта своим из-за отсутствия претензий на роль учителя жизни, бестенденциозного взгляда на происходящее, высокого уровня художественного мастерства. К приверженцам чистого искусства Пушкина нередко относят и сторонники утилитарного взгляда на литературу. В их числе – Дмитрий Писарев. Критик видит в Пушкине художника-эстета, эпикурейца, не обремененного грузом гражданского долга:

Мирному поэту нет дела до умственных и нравственных потребностей народа; ему нет дела до пороков и страданий окружающих людей; ему нет дела до того, что эти люди желают мыслить и совершенствоваться и просят себе живого слова и разумного совета у того, кто сам себя величает *сыном небес* и в ком они также признают *избранника небес* и *божественного посланника*. Спрашивается в таком случае, до кого и до чего же ему есть дело? – До самого себя и до своих собственных ощущений? До веселой попойки с любезным другом Ивановым, до приятной болтовни с чудесным малым Семеновым, до катанья на тройке с отличным товарищем Андреевым? До золотых локонов прелестной *А*, до лебединой шеи очаровательной *В*, до маленькой ножки несравненной *С*, до голубых очей

³⁰ Манифест куртуазного маньеризма (булла-народ)..., [online].

³¹ В.В. Набоков, *Лекции по русской литературе*, Санкт-Петербург 2010, с. 34.

восхитительной *D*? – Ведь на самом деле, если отодвинуть в сторону все мифологические фиоритуры, – служение Муз, которое не терпит суеты, и священная жертва, к которой Аполлон требует поэта, окажутся просто интимною болтовнёю поэта с милыми друзьями о милых подругах и с милыми подругами о их собственных прелестях³².

Писаревская интерпретация творческого облика поэта сходна с тем, каким его видят куртуазные маньеристы. Разница только в оценке пушкинского наследия: то, что Д. Писарев критикует, куртуазных маньеристов восхищает. Презрительно именуемое критиком-утилитаристом «просто интимною болтовнёю поэта с милыми друзьями», для кавалеров Ордена – творческий идеал. «Да будет искусство поэзии возведено до высот восхитительной болтовни»³³, – провозглашают куртуазные маньеристы.

С точки зрения кавалеров Ордена в общественном сознании укоренилось искаженное представление о пушкинском творчестве. Отсюда их нацеленность на демифологизацию образа поэта:

(...) сначала мы освободим его чресла от железного пояса стыдливости, нацепленного вульгарно-социологической критикой, мы сдерем с его плеч замызанную ризу пастыря обитателей покосившихся хаток, сотрем с его щек дешевую церковную позолоту, наляпанную опухшими от водки околотитературными мазилками, выдворенными из бурсы за хроническое скудоумие. И Пушкин предстанет перед нами в своем изначальном античном великолепии!³⁴.

Лишая пушкинский образ ореола поэта-гражданина, религиозного мыслителя и т. п., куртуазные маньеристы при этом создают собственный миф о легкомысленном, жизнерадостном гении, который пришел в поэзию исключительно для того, чтобы «артистическим письмом запечатлеть возвышенное, красивое и благоухающее и чтобы дать облики и профили утонченных существ и прекрасных вещей»³⁵. Таким образом, кавалеры Ордена уподобляются своим оппонентам в одномерности интерпретации

³² Д.И. Писарев, *Полное собрание сочинений и писем: в 12-ти томах. Т. 7: Статьи, 1865 (январь – август)*, Москва 2003, с. 304.

³³ *Манифест куртуазного маньеризма (булла-народ)*..., [online].

³⁴ Там же.

³⁵ Там же.

творчества Пушкина, абсолютизации отдельных составляющих его художественного мира³⁶.

В числе собственных предшественников куртуазные маньеристы называют и Афанасия Фета, характеризуя его как «маньериста созерцательной чувственности»³⁷. В списке предтеч членов Ордена он соседствует с Н. Некрасовым – «маньеристом страдания»³⁸. Очевидно, что имена А. Фета и Н. Некрасова как традиционные для русской культуры символы-антагонисты, первый – чистого искусства, второй – поэта-гражданина, не актуализируются участниками объединения³⁹.

В статусе антиидеала куртуазные маньеристы рассматривают Федора Достоевского. Такую роль среди сторонников чистого искусства ему отводит и Эллис, противопоставляя автору *Бесов* Пушкина как идеал художника. Известны и набоковские негативные высказывания о творчестве Ф. Достоевского. Подобно В. Набокову, предъявляющему претензии и к содержательному, и к формальному уровням произведений писателя, куртуазные маньеристы критикуют последнего «во-первых, за чудовищную расхлябанность письма, во-вторых, за то, что нарожал и выпустил в мир таких злобных и назойливых уродов, как капитан Лебядкин и Петр Степанович Верховенский»⁴⁰.

Ф. Достоевский избирается куртуазными маньеристами и как оппонент в споре об уместности чистого искусства в периоды глобальных

³⁶ Даже Д. Писарев не так категоричен, как куртуазные маньеристы, в определении сущности пушкинского творчества. Критик отмечает: «(...) не мешает заметить, что у Пушкина слово расходится с делом, или поэтическое profession de foi расходится с поэтической деятельностью. Объявляя категорически, что поэты рождены *не для битв*, Пушкин в то же время пишет свои два слишком известные стихотворения: "Клеветникам России" и "Бородинская годовщина". И он не только написал и напечатал эти два, в буквальном смысле слова *воинственные* стихотворения, но даже сам придавал им серьезное европейское значение» (Д.И. Писарев, *Полное собрание сочинений и писем: в 12-ти томах. Т. 7: Статьи, 1865 (январь – август)*..., с. 308).

³⁷ *Манифест куртуазного маньеризма (булла-парод)*..., [online].

³⁸ Там же.

³⁹ О значении Н. Некрасова для куртуазных маньеристов А.А. Черкасская пишет: «Но не только эстетика рифмы «чистого искусства» создает для куртуазных маньеристов благодатную почву для экспериментов. (...) Нельзя не отметить, что интерес к основоположнику российской гражданской поэзии зиждется прежде всего на экспериментальной сущности его рифменной стратегии, в рамках которой были легализованы дактилические созвучия и культивировались специфические формы с неполной рифмовкой» (А.А. Черкасская, *Куртуазный маньеризм: особенности рифменного дискурса*..., [online]).

⁴⁰ В. Степанцов, В. Пеленягрэ, *Российская Эрата и куртуазный маньеризм*..., [online].

катаклизмов – важнейшей составляющей полемики противников и приверженцев чистого искусства в русской критике. Собственное видение этого вопроса Федор Михайлович раскрывает на примере конкретной жизненной ситуации:

Положим, что мы переносимся в восемнадцатое столетие, именно в день лиссабонского землетрясения. Половина жителей в Лиссабоне погибает; дома разваливаются и проваливаются; имущество гибнет; всякий из оставшихся в живых что-нибудь потерял – или имение, или семью. (...) На другой день утром выходит номер лиссабонского «Меркурия» (...). И вдруг – на самом видном месте листа бросается всем в глаза что-нибудь вроде следующего:

Шопот, робкое дыханье,
Трели соловья,
Серебро и колыханье
Сонного ручья,
Свет ночной, ночные тени.
Тени без конца.
Ряд волшебных изменений
Милого лица,
В дымных тучках пурпур розы,
Отблеск янтаря,
И лобзания, и слезы,
И заря, заря!

(...) Не знаю наверно, как приняли бы свой «Меркурий» лиссабонцы, но мне кажется, они тут же казнили бы всенародно, на площади, своего знаменитого поэта, и вовсе не за то, что он написал стихотворение без глагола, а потому, что вместо трелей соловья накануне слышались под землей такие трели, а колыхание ручья появилось в минуту такого колыхания целого города, что у бедных лиссабонцев не только не осталось охоты наблюдать –

В дымных тучках пурпур розы
или
Отблеск янтаря,

но даже показался слишком оскорбительным и небратским поступок поэта, воспевającego такие забавные вещи в такую минуту их жизни⁴¹.

⁴¹ Ф.М. Достоевский, *Собрание сочинений: в 15-ти томах. Т. 11: Публицистика 1860-х годов*, Санкт-Петербург 1993, с. 54-55.

Вступая в спор не только с Ф. Достоевским, но и со всеми, кто отвергает право писателя в критические моменты жизни общества повиноваться лишь задачам искусства, куртуазные маньеристы заявляют:

Поговорим о возвышенном. Именно сейчас, когда все вокруг напоминает нам о лиссабонском землетрясении, когда слишком много внимания уделяется тому, чтобы разгадать простейшую сфинксову загадку о человеческой жизни, и слишком мало – изящной словесности⁴².

Защищая идею вневременной актуальности чистого искусства, участники объединения утверждают: «(...) то, что однажды истинно, будет истинно всегда, в любую эпоху»⁴³. Эта мысль является распространенным аргументом из арсенала сторонников автономии искусства. Например, Валерий Брюсов уверяет:

Конечно, события дня – современность, но и вопросы Любви, Смерти, Цели Жизни, Добра и Зла тоже современность для наших дней, как для времен Орфея. Каждая эпоха дает на эти вопросы свой ответ, с точки зрения своей науки и своей философии, и перед каждым мыслящим человеком эти вопросы встают опять, вечно жизненными, вечно новыми. Неужели во дни революций надо пренебречь, как несвоевременной, загадкой добра и зла? Может ли выйти из моды любовь или устареть смерть? Если поэзия нужна когда-либо, если она не игрушка праздности, – она нужна во все дни, столь же во дни «бед», как и «торжеств» народных⁴⁴.

Укоренение в советском обществе традиции понукания художником актуализирует для сторонников чистого искусства из числа русских критиков и писателей и мысль о неправомерности давления на творческую личность извне. Так, сопротивляясь политике идеологизации искусства, Вадим Шершеневич пишет: «Когда сейчас от поэтов требуют «выявления пролетарской идеологии», это забавно, потому что забавна трехлетняя Ньюша, «требующая» от матери права позже ложиться спать... Искусство – это необходимость, это тот шар, который вертится вокруг времени на

⁴² В. Степанцов, В. Пеленягрэ, *Российская Эрата и куртуазный маньеризм...*, [online].

⁴³ Там же.

⁴⁴ В.Я. Брюсов, *Сочинения: в 2-х томах. Т. 2: Статьи и рецензии 1893-1924; Из книги «Далекие и близкие»; Miscellanea*, Москва 1987, с. 105.

прочной веревочке жизни»⁴⁵. К теме взаимоотношений художника и власти обращаются и куртуазные маньеристы. В рассуждениях сторонников чистого искусства чаще всего акцентируются последствия отсутствия творческой свободы для развития литературы. Кавалеры Ордена осмысливают влияние ангажированного искусства на человека. Индоктринация общества средствами искусства, по убеждению куртуазных маньеристов, приводит к духовной деградации личности:

(...) всюду, где солдатские калиги наступали на горло музам, заставляя их вместо вдохновенной свободнорожденной лжи исторгать из себя угодливую, уродливую рабскую лесть, – всюду довольство и веселие граждан сменялось унынием и отощанием, на смену жизнелюбивым и жизнерадостным homo sapiens рождались и вырастали тупые и вялые жвачные животные, покорно кладущие головы под топор мясника⁴⁶.

Обращаясь на исходе XX в. к идее чистого искусства, куртуазные маньеристы тем самым доказывают ее жизнеспособность. Опираясь на опыт понимания автономии художественной реальности, сложившийся в западноевропейской и русской литературной критике, кавалеры Ордена развивают мысли предшественников в русле первоисточника либо переосмысливают их в новом ключе, расставляя собственные акценты. В результате, соединяя свое и чужое, куртуазные маньеристы создают собственную вариацию концепции чистого искусства.

Список литературы:

1. Белинский В.Г., *Собрание сочинений: в 9-ти томах. Т. 2: Статьи, рецензии и заметки, апрель 1838 – январь 1840*, Москва 1977.
2. Брюсов В.Я., *Сочинения: в 2-х томах. Т. 2: Статьи и рецензии 1893-1924; Из книги «Далекие и близкие»; Miscellanea*, Москва 1987.
3. Достоевский Ф.М., *Собрание сочинений: в 15-ти томах. Т. 11: Публицистика 1860-х годов*, Санкт-Петербург 1993.
4. Набоков В.В., *Лекции по русской литературе*, Санкт-Петербург 2010.

⁴⁵ В. Шершеневич, 2×2=5, [в:] *Литературные манифесты: От символизма до «Октября»...*, с. 228-229.

⁴⁶ *Манифест куртуазного маньеризма (булла-народ)...*, [online].

5. *Литературные манифесты от символизма до наших дней*, [online], <http://aptechka.holm.ru/statyi/teoriya/statyi.html>, [25.07.2015].
6. *Литературные манифесты: От символизма до «Октября»*, Москва 2001.
7. Писарев Д.И., *Полное собрание сочинений и писем: в 12-ти томах. Т. 7: Статьи, 1865 (январь – август)*, Москва 2003.
8. Скоропанова И.С., *Русская постмодернистская литература*, Москва 1999.
9. Уайльд О., *Портрет Дориана Грея*, Минск 1984.
10. Уайльд О., *Собрание сочинений: в 3 томах. Т. 3: Стихотворения. Поэмы. Эссе. Лекции и эстетические миниатюры*, Москва 2000.
11. Уайльд О., *Упадок искусства лжи*, [online], http://www.lib.ru/WILDE/esse_upadok.txt, [09.08.2015].
12. Черкасская А.А., *Куртуазный маньеризм: особенности рифменного дискурса*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Орел 2013, [online], <http://avtoreferat.seluk.ru/at-filologiya/3634-1-kurtuazniy-manerizm-osobennosti-rifmennogo-diskursa.php>, [10.08.2015].

COURTLY MANNERISTS AS APOLOGISTS OF PURE ART

Summary

The article is devoted to understanding of pure art's concept in literary manifestos of courtly mannerists. Their aesthetic views are considered in correlation with Oscar Wilde's ideas and the defenders of the art's autonomy in Russian literary criticism.

It is noted that courtly mannerists follow the main concepts of the English writer: aestheticism, criticism of realism, exalting of imagination's role in the works, the idea that life imitates art and others. The attention is also paid to the differences in the understanding of the art's essence by courtly mannerists and Oscar Wilde.

The article states that in contrast to the numerous quotes from the works of Oscar Wilde the courtly mannerists do not refer to the interpretation of pure art's concept. However, there are typological similarities between their views. This applies primarily to the understanding of Russian literature's mentality and identity. The Order's manifestos emphasize that the Russian writers focus on civil issues.

It is alleged that in the late twentieth century courtly mannerists are among those artists, who argue the relevance and viability of pure art's idea.

Keywords: aestheticism, the autonomy of literature, the independence of the artist, criticism of realism, poetization of creative imagination

Maciej Pieczyński
Uniwersytet Szczeciński

ТЕКСТ КАК ГЕРОЙ НОВЕЙШЕЙ РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ

TEKST JAKO BOHATER NAJNOWSZEJ DRAMATURGII ROSYJSKIEJ

Ключевые слова: Иван Вырыпаев, Евгений Гришковец, Максим Курочкин, вербатим, интертекстуальность

Новейшая русская драматургия остаётся под влиянием постмодернистской философии и эстетики. Многие пьесы современных авторов своей имманентной поэтикой подтверждают художественный принцип, выраженный констатацией Жака Деррида, будто «ничто не существует вне текста». В постмодернизме вся реальность мыслится как текст, дискурс, повествование. Таким образом, важнейшими понятиями культуры являются «нарратив», «текстуальность», «интертекстуальность». Согласно теории Ролана Барта, субъектом современной литературы становится язык. Как пишет французский философ:

Если о чём-либо рассказывается ради самого рассказа, а не ради прямого воздействия на действительность, то есть, в конечном счёте, вне какой-либо функции, кроме символической деятельности как таковой, – то голос отрывается от своего источника, для автора наступает смерть, и здесь-то начинается письмо¹.

Итак, устраняется категория автора. Текст представляет собой многомерное, автономное, самодостаточное пространство, в котором сочетаются и спорят друг с другом разные виды письма, ни один из которых не является исходным². Постмодернистская литература, как

¹ Р. Барт, *Смерть автора*, [online], <http://www.philology.ru/literature1/barthes-94e.htm>, [10.10.2015].

² Там же.

правило, уже не отражает реальную действительность, но цитирует саму себя, отсылая к тысячам культурных источников. Тем самым остаётся в мире текста.

Драма, как справедливо отмечает Валентин Хализев, имеет в искусстве как бы две жизни – театральную и собственно литературную³. Ханс-Тис Леман среди особенностей постмодернистского театра перечислил «нетекстуальность», «перформанс» как нечто третье между драмой и театром, молчание⁴. Резюмируя, немецкий театровед констатировал освобождение театра от драматического текста. Однако, постдраматический театр остаётся скорее всего явлением свойственным западной культуре, о чём свидетельствует литературный характер новейшей русской драмы. Сначала на сценических площадках постсоветской России преобладали постановки классических произведений. Как замечает критик Елена Московкина, тогда в качестве эстетических инноваций в театре режиссёры предпочитали использовать пьесы канонизированных уже при жизни новаторов (Беккет, Ионеско), вместо попытки экспериментировать с текстами неизвестных драматургов.

Это вытолкнуло современных авторов на периферию театрального производства. (...) с одной стороны, существовало противостояние двух поколений производителей театральной продукции, выраженное в оппозиции между старыми, заслужившими признание производителями и новичками, с другой стороны, новое поколение драматургов стремилось не только утвердить свои претензии в театральном пространстве, но и выстроить такую систему отношений, в которой драматурги и режиссеры смогли бы действовать как относительно автономные производители на рынке свободной конкуренции производителей театральной продукции. Отличительной чертой этой новой системы отношений можно назвать усиление фигуры драматурга и драматургического текста, появление театральных фестивалей, представляющих не столько спектакли, сколько драматургические тексты, и возникновение литературных конкурсов, присуждающих премии драматургам⁵.

³ В. Хализев, *Теория литературы*, Москва 1999, [online], http://royallib.com/book/halizev_valentin/teoriya_literaturi.html, [10.11.2014].

⁴ Х.-Т. Леман, *Постдраматический театр*, [online], <http://www.colta.ru/articles/theatre/569>, [07.06.2015].

⁵ Е. Московкина, «Новая драма»: изменения мизансцены, «НЛО» 2007, № 85, [online], <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/85/mo28.html>, [09.09.2015].

В таких условиях постсоветская драматургия по своей эстетике приближалась всё больше к литературе, хотя бы и экспериментальной, чем к постдраматическому перформансу. По вышеуказанным причинам главным героем многих текстов новейшей русской драматургии, также тех, которые в конце концов успешно попали на сценические площадки, является текст (в том числе интертекст) в его постмодернистском понимании. Термином, который описывает данную эстетическую парадигму, может послужить лингводицея, то есть оправдание языка по аналогии с оправданием Бога, понятие, которое Анастасия Глушко употребила по отношению к поэзии Иосифа Бродского⁶.

Непосредственно текст как герой появляется в тех пьесах, эстетической основой которых является интертекстуальность. Современные русские драматурги часто в своём творчестве ведут диалог с произведениями классиков, отсылают к текстам Фёдора Достоевского (*Кислород* Ивана Вырыпаева, *Убийца* Александра Молчанова), Николая Гоголя (*Башимачкин* Олега Богаева), Льва Толстого (*Анна Каренина II* Олега Шишкина), Антона Чехова (*Русское варенье* Людмилы Улицкой, *Чайка* Бориса Акунина, *Вишнёвый садик* Алексея Слаповского, *Таня-Таня* Оли Мухиной), Максима Горького (*На доньшке* Игоря Шприца)⁷. Они используют разные формы собственно интертекстуального или гипертекстуального диалога – пародию, сиквел, деконструкцию, причём пародия, согласно теории Линды Хутчеон, является скорее иронической трансконтекстуализацией, то есть деформацией уникальной семантики «чужого слова» авторским контекстом, чем попыткой осмеять автора претекста⁸. Новая драма часто пользуется классическим текстом, чтобы с его помощью создать сатиру на образ действительности в современной поп-культуре.

Косвенно текст является героем монодрамы Евгения Гришковца *Как я съел собаку* (1998). Текст уже сначала появился в форме спектакля, исполненный самим автором. Значительно позже монодрама появилась на бумаге, вопреки традиционному движению готовой пьесы к сцене. Монолог напоминает сердечный разговор с публикой:

⁶ А. Глушко, *Лингводицея Иосифа Бродского. Тезисы*, [в:] *Иосиф Бродский. Творчество, личность, судьба*, Санкт Петербург 1998.

⁷ См. А. Щербакова, *Образ Чехова в современной драматургии*, Москва 2005, В.Б. Катаев, *Постигая «Вишнёвый сад»*, Москва 1998, В.Б. Катаев, *Чехов плюс... Предшественники, современники, преемники*, Москва 2004, В. Макарова, *Чеховский интертекст в современной русской драматургии (1980–2010)*, Москва 2012.

⁸ L. Hutcheon, *Teoria parodii. Lekcja sztuki XX wieku*, Warszawa 2007, s. 46.

Помните, лет пятнадцать-семнадцать назад показывали, с большой помпой, а перед этим много говорили, дескать, впервые в кинотеатрах страны настоящий фильм ужасов – „Легенда о динозавре”⁹.

Таким образом, субъект монолога обращается непосредственно к публике. Кроме того, в первой ремарке автор предлагает режиссёру относительную свободу при постановке, подчёркивая: «Текст можно дополнять собственными историями и наблюдениями». Следовательно, пьеса допускает импровизацию, вписываясь тем самым в эстетику перформанса. Однако, основополагающей чертой поэтики монодрамы является всё-таки текстуальность. Персонаж пьесы назван Рассказчиком. Он представлен в довольно традиционном ключе. В ремарке чётко описывается его, предложенный автором, внешний вид: «молодой человек лет тридцати-сорока, одет в морскую форму, чаще держит бескозырку в руках, иногда надевает ее на голову». Таким образом, Рассказчик внешне уподобляется человеку, о котором рассказывает, однако психологически не воплощается в его роль, так как рассказывает его судьбу со стороны, с перспективы времени.

Я расскажу о человеке, которого теперь уже нет, его уже не существует, в смысле – он был, раньше, а теперь его не стало, но этого, кроме меня, никто не заметил. И когда я вспоминаю о нем или рассказываю про него, я говорю: "Я подумал... или я, там, сказал".... И я все подробно помню, что он делал, как он жил, как думал, помню, почему он делал то или другое, ну, там, хорошее или, чаще, нехорошее.... Мне даже стыдно за него становится, хотя я отчетливо понимаю, что это был не я. Нет, не я. В смысле – для всех, кто меня знает и знал, – это был я, но на самом деле тот "я", который сейчас это рассказывает, – это другой человек, а того уже нет и у него уже нет шансов вновь появиться.... Короче, мне пришлось, или довелось, служить три года на тихоокеанском флоте.... Вот какой был человек¹⁰.

Итак, размывается граница между Рассказчиком и героем его рассказа. Монолог приобретает метатекстуальный характер. Рассказчик, чтобы рассказать историю, точно определяет тождественность героя своего рассказа, и хотя утверждает, что будет говорить о себе, одновременно подчёркивает, будто он, описываемый в минувшем уже

⁹ Е. Гришковец, *Как я съел собаку*, [online], <http://www.lib.ru/PXESY/GRISHKOWEC/sobaka.txt>, [10.08.2015].

¹⁰ Там же.

времени, это уже другой человек. Таким образом, Гришковец создаёт иллюзию отражения действительности, хотя на самом деле миметичность исчезает из-за повествовательного характера текста. Мимесис уступает место диегесису, представление уступает место рассказу.

Маргарита Громова в своей работе под заглавием *Русская драматургия конца XX-начала XXI века* выделяет категорию новейших текстов, так или иначе представляющих тематику «дна»¹¹. Данные пьесы продолжают традицию драматического отражения общественных проблем, отсылая к творчеству Максима Горького. Тему дна указывают, по мнению Громовой, также тексты, написанные в документальной технике верbatim, то есть на основе интервью, которые актёры или режиссёры берут у реальных людей, чтобы потом их воплотить на сцене, без каких-либо изменений. Данная техника заимствована у лондонского театра Ройял Корт, причём собственное изобретение московского Театра.doc это глубокое интервью артиста, то есть погружение в обстоятельства героя, когда актёр присваивает себе документальный материал персонажа и как бы перевоплощается, даёт от его имени интервью публике в театре, отвечает на вопросы зала и т. д.¹². Однако, вопреки документальному характеру текстов, они скорее отражают реальный язык героев, у которых было взято интервью, чем реальные события.

Наглядным примером здесь служит пьеса *Бездомные* (2004) Максима Курочкина и Александра Родионова. В первой ремарке данной драмы авторы информируют, что текст собран у московских бомжей в 2001-2003 годах. В пьесе выступает также метатекстуальная фигура Ведущего, который в своих высказываниях описывает творческий процесс, рассказывая анекдоты на тему общения с бездомными. Практически отсутствуют диалоги. Пьеса состоит из самостоятельных монологов, причём персонажи бомжей безымянны. В тексте они обозначены не по именам, но по номерам: Актёр 1, 2, 3. Введение категории Актёра непосредственно указывает на сценичность пьесы, тем самым подчёркивая условность, дистанцию текста по отношению к действительности. Следовательно, исчезает художественная иллюзия. Помимо документального характера творческого процесса пьеса верbatim лишается своего референциального статуса. Хотя основой являются

¹¹ М. Громова, *Русская драматургия конца XX-начала XXI века*, Москва 2009.

¹² *Что такое "verbatim"*, [online], <http://www.teatrdoc.ru/stat.php?page=verbatim>, [10.04.2015].

высказывания реальных людей, в тексте не появляются никакие указания, согласно которым Актёр должен психологически воплотиться в роль своего героя. Персонажи просто рассказывают истории бездомных – притом истории фрагментарные, лишённые чёткой сюжетной линии. Вместо *мимесис* пьеса основана на категории *диэгесис*, действие уступает место словам. В этом контексте пьеса *Бездомные* решительно игнорирует теоретические нормы *Поэтики* Аристотеля, идя по следу эпической драмы Бертольда Брехта. Немецкий драматург в своём эссе *Уличная сцена* (1940) образно пояснил, в чём заключается идея эпического театра. Сравнил сюжет драмы с уличной катастрофой, а персонажа/актёра – со свидетелем такой катастрофы. Этот свидетель, рассказывая о том, что увидел, не должен ни воссоздать увиденного, ни создавать иллюзию, чтобы реалистически представить событие, зато должен просто рассказать о данных событиях¹³. Пьеса *Бездомные* вписывается в эту модель. По своей поэтике она реалистической, конечно, не является. Однако, реалистическим, миметическим кажется язык пьесы. Его достоверность обусловлена творческим методом. Текст переписывает разговорную речь бомжей. Итак, можно сказать, что пьеса отражает не действительность, но язык, на котором эту действительность описывают реальные люди.

Несмотря на документальный характер текст *Бездомных* отсылает также к литературе. Персонажи, обозначенные по номерам, говорят исключительно о том, где можно легко пообедать или принять душ, то есть о своих физиологических нуждах. Зато, когда начинают признаваться в своих чувствах, приобретают имена. О любви они разговаривают, используя литературу.

Саша. Женщину нужно добиться. Нужно добиться умом, словами, эмоциями. Симпатизировать можно только речью. Асадова, Евтушенко, Гейне, Гете.

Нина. Читаю постоянно. Смотрю предисловие, чтобы понять, нравится ли книжка¹⁴.

Важно, что к имени героя не прилагается слово «Актёр». Следовательно, персонажи переходят из мира метатеатра в мир метатекста, вернее – интертекста.

¹³ J.L. Stylan, *Współczesny drammat*, Wrocław 1995, s. 413.

¹⁴ М. Курочкин, А. Родионов, *Бездомные*, [в:] *Документальный театр. Пьесы (Teatr.doc)*, ред.-сост. Е. Гремина, Москва 2004.

«Главный герой этого фильма – текст. Вся наша задача в том, чтобы прозвучал текст. Все остальные элементы этого фильма – актёры, декорации, костюмы, монтаж, это для того, чтобы прозвучал текст. Наша задача в том, чтобы текст попал к зрителю»¹⁵ – так Иван Вырыпаев высказался в одном из интервью на тему экранизации текста своей пьесы *Кислород* (2002). Анализируя творчество драматурга, можем согласиться с его автоинтерпретацией относительно большинства его пьес. В *Кислороде* реплики подписаны двумя героями – «Он» и «Она». „Он” рассказывает историю своего знакомого Саньки, убившего свою жену. „Она” – своей знакомой Сашки, из-за которой было совершено это убийство. Санёк и Саша являются безусловно героями РАССКАЗА, который ведут Он и Она, обращаясь к читателю или к зрителю.

ОН: Вы слышали, что сказано древним: не убивай; кто же убьёт, подлежит суду? А я знал одного человека, у которого был очень плохой слух. Он не слышал, когда говорили, не убей, быть может, потому, что он был в плеере. Он не слышал, не убей, он взял лопату, пошел в огород и убил¹⁶.

Саша и Санёк не высказывают ни одной реплики. Всю их историю узнаём посредством рассказа Его и Её, которые только время от времени входят в диалог.

Текст играет главную роль также в комедии *Иллюзии* (2011). Повествовательный характер данной пьесы Вырыпаева однозначно определяет первая ремарка:

На сцену выходят сначала одна женщина, чуть позже другая, потом выходит один мужчина, чуть позже другой. Они вышли только для того, чтобы рассказать зрителям истории двух супружеских пар¹⁷.

Хотя в списке действующих лиц указаны Первая Женщина, Вторая Женщина, Первый Мужчина и Второй Мужчина, они выполняют скорее всего роли повествователей. Являются исключительно инструментами, с

¹⁵ *Интервью Ивана Вырыпаева*, [online], <http://www.youtube.com/watch?v=fCwqoS-YNU4>, [19.01.2012].

¹⁶ И. Вырыпаев, *Кислород*, [online], <http://www.vyrypaev.ru/piess/11.html>, [10.09.2015].

¹⁷ И. Вырыпаев, *Иллюзии*, [online], <http://veneteater.ee/wp-content/uploads/2013/05/%D0%98%D0%B2%D0%B0%D0%BD-%D0%92%D1%8B%D1%80%D1%8B%D0%BF%D0%B0%D0%B5%D0%B2-%D0%98%D0%BB%D0%BB%D1%8E%D0%B7%D0%B8%D0%B8.pdf>, [10.08.2015].

помощью которых конкретный текст должен попасть к читателю, а затем и к зрителю. Это их единственная задача. Действующие лица не представляют, но рассказывают истории, обращаясь не друг к другу, а к воображаемому читателю или зрителю:

ПЕРВАЯ ЖЕНЩИНА. Здравствуйте. Я хочу рассказать вам об одной супружеской паре. Это были потрясающие люди. Они прожили вместе пятьдесят два года. Пятьдесят два года! Все время вместе. Это была очень наполненная жизнь. Полноценная жизнь! Очень красивая любовь. Ее звали Сандра, а его Денни. Когда Денни исполнилось восемьдесят два года, он сильно заболел, он слег в кровать и уже не вставал. И вот в один день, он почувствовал, что он сейчас умирает. Он позвал свою жену Сандру. Она села около его кровати. Денни взял ее за руку и стал ей говорить. Он успел ей сказать, все, что хотел. Все, что было нужно сказать¹⁸.

Как справедливо отмечает Малгожата Сугера, говорящие (не действующие) лица в пьесах Вырыпаева проявляют своё существование только посредством собственных высказываний¹⁹. Следует добавить, что появляется также диалог между ними:

ВТОРОЙ МУЖЧИНА. Я хочу рассказать вам о Денни.

ПЕРВЫЙ МУЖЧИНА. Да! Извини, что я тебя перебиваю, я только хочу сказать, это, очень важная деталь, я хочу только сказать, что Сандра и Денни были родными братом и сестрой²⁰.

Однако, это редкие исключения. В большинстве своём реплики становятся развёрнутыми рассказами со своими сюжетами, совсем похожими на фрагменты романа. Говорящие (действующие) лица рассказывают истории, используя форму прямой речи:

Он сказал:

– Сандра, я хочу тебя поблагодарить. Я хочу тебя поблагодарить.

¹⁸ Там же.

¹⁹ M. Sugiera, *W poszukiwaniu realizmu. Polski dramat ostatniego piętnastolecia w europejskim kontekście*, [w:] *Literatura wobec nowej rzeczywistości*, red. G. Matuszek, Kraków 2005, s. 229.

²⁰ И. Вырыпаев, *Иллюзии...*

Пауза.

– Я благодарен тебе за ту жизнь, которую я прожил. Благодаря тебе я прожил прекрасную, удивительную, наполненную жизнь. Это все только благодаря тебе.

Сандра хотела возразить, но Денни попросил ее молчать. Ему было важно сказать все это. Сандра поняла, что Денни умирает, она сидела рядом и молчала²¹.

Таким образом, пьеса *Иллюзии*, парадоксально, построена на решительном отказе от иллюзии. Главную роль играет не действующий персонаж, но текст, передаваемый повествователем, причём даже достоверность, миметичность этого рассказа подвергается сомнению, например в нижеуказанном фрагменте:

ВТОРАЯ ЖЕНЩИНА. Да, она была женщина с хорошим чувством юмора.

ПЕРВЫЙ МУЖЧИНА. И это при том, что у нее был рак! Когда ей исполнилось шестьдесят лет у нее обнаружили рак груди, ей сделали операцию, отрезали одну грудь и она... Шутка. У нее не было рака, и грудь ее была на месте. Она вообще почти ни чем не болела. Она была очень здоровой женщиной с хорошим чувством юмора²².

Вот так осмеивается, пародируется инстанция всезнающего повествователя. Он свободно играет текстом своего рассказа, не претендуя на правдоподобие, лишаясь своего традиционного авторитета. Очевидно, категория иллюзии появляется здесь также в психологическом смысле. Иллюзией оказывается любовь, доверие, вообще всякое возвышенное чувство, так как все герои рассказа, передаваемого повествователями, страдают от измен, романов, сомнений. Когда последний, оставшийся в живых герой повторяет, пытаясь убедиться, что «Ведь должно же быть хоть какое-то постоянство в этом переменчивом космосе? И в эту самую секунду его сердце остановилось. Вот, так умер Альберт». Таким же правилам подвергается также современная драматургия. Единственным постоянством оказывается текст, которого центральный статус означает,

²¹ Там же.

²² Там же.

парафразируя Барта, смерть игры, мимесис, сценического действия. Таким образом, новейшая драма пока не вписывается в постдраматический театр в его нетекстуальном, перформативном облике.

Список литературы:

1. Барт Р., *Смерть автора*, [online], <http://www.philology.ru/literature1/barthes-94e.htm>, [10.10.2015].
2. Вырыпаев И., *Иллюзии*, [online], <http://veneteater.ee/wp-content/uploads/2013/05/%D0%98%D0%B2%D0%B0%D0%BD-%D0%92%D1%8B%D1%80%D1%8B%D0%BF%D0%B0%D0%B5%D0%B2-%D0%98%D0%BB%D0%BB%D1%8E%D0%B7%D0%B8%D0%B8.pdf>, [10.08.2015].
3. Вырыпаев И., *Кислород*, [online], <http://www.vyrypaev.ru/piess/11.html>, [10.09.2015].
4. Глушко А., *Лингводицея Иосифа Бродского. Тезисы*, [в:] *Иосиф Бродский. Творчество, личность, судьба*, Санкт Петербург 1998.
5. Гришковец Е., *Как я съел собаку*, [online], <http://www.lib.ru/PXESY/GRISHKOWEC/sobaka.txt>, [10.08.2015].
6. Громова М., *Русская драматургия конца XX-начала XXI века*, Москва 2009.
7. *Интервью Ивана Вырыпаева*, [online], <http://www.youtube.com/watch?v=fCwqoS-YNU4>, [19.01.2012].
8. Курочкин М., Родионов А., *Бездомные*, [в:] *Документальный театр. Пьесы (Театр.doc)*, ред.-сост. Е. Гремина, Москва 2004.
9. Леман Х.-Г., *Постдраматический театр*, [online], <http://www.colta.ru/articles/theatre/569>, [07.06.2015].
10. Московкина Е., «Новая драма»: изменения мизансцены, «НЛЮ» 2007, № 85, [online], <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/85/mo28.html>, [09.09.2015].
11. Хализев В., *Теория литературы*, Москва 1999, [online], http://royallib.com/book/halizev_valentin/teoriya_literaturi.html, [10.11.2014].
12. *Что такое "verbatim"*, [online], <http://www.teatrdoc.ru/stat.php?page=verbatim>, [10.04.2015].
13. Hutcheon L., *Teoria parodii. Lekcja sztuki XX wieku*, Warszawa 2007.
14. Stylian J.L., *Współczesny dramat*, Wrocław 1995.
15. Sugiera M., *W poszukiwaniu realizmu. Polski dramat ostatniego piętnastolecia w europejskim kontekście*, [w:] *Literatura wobec nowej rzeczywistości*, red. G. Matuszek, Kraków 2005.

TEXT AS A HERO OF CONTEMPORARY RUSSIAN DRAMA

Summary

According to the postmodern philosophy of Roland Barthes, the language is the subject of contemporary Russian literature. Instead of an author and character the text talks by itself. The artistic works of the representatives of Russian latest drama: Yevgeny Grishkovetz, Ivan Vyrypaev, as well as those authors who create the verbatim documentary technique fit in this concept.

Grizkowiec's monodrama *How I Ate a Dog* is like a "cordial conversation with the audience". The main character tells the story of his life from outside, in retrospect, not playing the role of "old self". "The hero of my art is the text" - says Ivan Vyrypayev. In his drama *Illusions* all events from the character's life are stories told by four narrators. The text also plays a major role in Maxim Kuroczkin and Alexander Rodionov's play *Homeless*. Characters – The First and The Second - just narrate the true stories of the homeless which were recorded on a dictaphone during the interview by the authors of verbatim documentary technique.

In all the above-discussed dramas stage directions do not indicate any stage action. Everything takes place at the level of the text. Characters do not have any psychological properties, they are often also deprived even of names. Instead of playing the role they only narrate the text. Therefore, in the latest drama and also in its staging, the principle of mimesis gives way to the principle of diegesis.

Keywords: Ivan Vyrypaev, Yevgeny Grishkovetz, Maxim Kurochkin, verbatim, intertekxtuality

Елена Лепишева

Белорусский государственный университет (Минск)

**ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРОГРАММЫ
Е. ПОПОВОЙ И РУССКИХ ДРАМАТУРГОВ
КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВВ.**

**PROGRAMY ESTETYCZNE
E. POPOWEJ I ROSYJSKICH DRAMATURGÓW
KOŃCA XX – POCZĄTKU XXI WIEKU**

Ключевые слова: эстетические программы, генетические взаимосвязи, реализм, модернизм, постмодернизм, герой, конфликт, хронотоп

Проблема, поставленная в данной статье, – взаимосвязь между авторской стратегией («видением-отражением действительности»¹) и эстетической программой, избранной драматургом (тяготеющей к реализму, модернизму, постмодернизму), – активно разрабатывается в современном литературоведении. Теоретический диапазон исследований простирается от поэзии Серебряного века (Ольга Бердникова, Светлана Федотова²), до прозы конца XX – начала XXI вв. (Галина Нефагина, Людмила Шевченко, Марк Липовецкий³). Изучение в данном аспекте русской и белорусской (русскоязычной) драматургии поможет обозначить

¹ Л.И. Шевченко, *Динамика моделей художественного видения-отражения действительности в русской и русскоязычной прозе о современности рубежа XX – XXI веков*, Киев 2009, с. 21.

² О.А. Бердникова, *Антропологические художественные модели в русской поэзии начала XX века в контексте христианской духовной традиции*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Воронеж 2009; С.В. Владимирова, *Поэтология Вячеслава Иванова в контексте художественно-антропологических исканий русского модернизма*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Тамбов 2013.

³ Г.Л. Нефагина, *Динамика стилевых течений в русской прозе 1980-90-х годов*, Минск 1998; М.Н. Липовецкий, *Паралогии: трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000-х годов*, Москва 2008; Л.И. Шевченко, *Динамика...*

взаимосвязи родственных литератур, а также прояснить причины творческой эволюции их ведущих представителей.

В центре нашего внимания – произведения известного белорусского (русскоязычного) драматурга Елены Поповой и ее русских коллег, репрезентировавших «новую волну» 1970-1980-х гг. (Людмилы Петрушевской, Александра Галина, Людмилы Разумовской, Владимира Арро, Алексея Казанцева, Ольги Кучкиной, Марии Арбатовой, Николая Коляды). Типологическая близость их пьес 1970-1980-х гг. была закономерным следствием единого исторического контекста, общей советской реальности, сформировавшей сходство мировосприятия, авторской позиции, ракурсы эстетических поисков. Они были направлены в русло *реализма*, обновленного интенциями *модернизма* (элементы абсурдистской поэтики в одноактных произведениях Виктора Славкина, Л. Петрушевской, В. Арро, сюрреалистические эпизоды в пьесах Л. Петрушевской *Уроки музыки* (1973), В. Арро *Пять романсов в старом доме* (1981), В. Славкина *Серсо* (1981), *Алексеев и тени* (1987) М. Арбатовой, Е. Поповой *Жизнь Корицына* (1981)).

Сложная социокультурная ситуация конца XX в. (распад Советского государства, изменение эстетической парадигмы) закономерно повлияла на расхождение авторских стратегий драматургов. Их творчество органично влилось в различные русла драматургических процессов, отличающихся своеобразием в Беларуси и России.

Русскому присущ эстетический плюрализм, разновекторность художественных течений и направлений. Так, активно утверждают себя молодые авторы, названные критикой «новодраматизмами» (Василий Сигарев, Иван Вырыпаев, Олег Богаев, братья Пресняковы и др.). Продолжают создавать произведения их старшие коллеги – представители «новой волны». Однако в постсоветские годы данное направление распадается, происходит творческая рокировка драматургов. Одни – остаются верны *реалистической* традиции (А. Галин, Л. Разумовская, отчасти Н. Коляда, М. Арбатова). Эстетические программы других тяготеют к *модернизму* (*Трагики и комедианты* (1990) В. Арро, *Сны Евгении* (1990) А. Казанцева, *Бифем* (2002) Л. Петрушевской), *постмодернизму* (*Мужская зона* (1994) Л. Петрушевской, *А. Я.: игра слов* (1997) О. Кучкиной). И все же их сближает «острота видения окружающей действительности, великолепное знание психики, а также тонкое

понимание сценических законов»⁴, стремление передать дисгармоничное мироощущение человека, поставленного в трагическую ситуацию кардинального переустройства.

В белорусской драматургии конца XX – начала XXI вв. также выделяются два поколения авторов: «старшее» и «младшее». В творчестве представителей «младшего» поколения, многие из которых пишут на русском языке⁵ (Николай Рудковский, Андрей Курейчик, Константин Стешик, Павел Пряжко, Диана Балыко, Дмитрий Богославский), можно отметить типологическую близость с русской «новой драмой»: они смело экспериментируют в области эстетики и поэтики, вступают в спор с отечественной литературной традицией. Произведения «старших» драматургов (Алексея Дударева, Светланы Бартоховой, Анатолия Делендика, Галины Коржаневской, Георгия Марчука) в большинстве своем отчетливо расходятся с пьесами русских коллег. Им присуща социально-нравственная проблематика, более оптимистическое видение действительности, приоритет комедии и мелодрамы, национально маркированный герой.

На этом фоне выделяется творчество Е. Поповой, которое (как и в советский период) воплощает схожие с русской драматургией «новой волны» тенденции, что свидетельствует о взаимосвязях родственных литератур в конце XX – начале XXI вв., которые мы попытаемся проанализировать, исходя из *авторских стратегий*, предопределивших избранные драматургами *эстетические программы: реализм, модернизм, постмодернизм*.

В качестве критериев *авторских стратегий*⁶ в данной статье выступают индивидуальные представления художника о человеке и его взаимоотношениях с миром, лежащие в основе пространственно-временных параметров его «присутствия – в – мире», воссозданных на

⁴ W. Piłat, *Na progu XXI wieku: szkice o współczesnej dramaturgii rosyjskiej*, Olsztyn 2000, s. 185.

⁵ В белорусском литературоведении существует определение «русскоязычная драматургия Беларуси», объединившая авторов, живущих в Беларуси и считающих себя белорусскими драматургами, однако пишущих на русском языке. См. С.Я. Гончарова-Грабовская, *Русскоязычная драматургия Беларуси на рубеже XX – XXI вв. (проблематика, жанровая стратегия)*, Минск 2015.

⁶ Термин *авторские стратегии* позволяет рассмотреть тенденции развития современной литературы в антропологическом аспекте (с учетом авторского мировосприятия, индивидуального взгляда на мир), на что указывают авторитетные ученые России (М. Липовецкий, Валерий Тюпа, Ольга Журчева), Украины (Л. Шевченко, Наталья Малютина), Польши (Г. Нефагина), Беларуси (Татьяна Автухович).

сцене. В драматургическом тексте эти представления реализуются на уровнях *героя*, *конфликта* и *хронотопа*, анализ которых позволяет выделить два ракурса их художественного воплощения.

В одних пьесах постсоветский человек исследуется во всем спектре взаимосвязей с миром, предстает в *быту*, *социуме* и *бытии*: его онтологизация (демонстрация «присутствия – в – мире») осуществляется через быт и социальное окружение. Через воссоздание повседневно-бытовой обстановки (скудной, неустроенной) выстраивается проекция на экзистенциальные проблемы (потерю самоидентификации, ощущение глобальной неукорененности в мире). Объективно существующая реальность раскрывается здесь в двух, органично взаимосвязанных, ракурсах (социальном и философском), что предопределило обозначение данной авторской стратегии как *социально-экзистенциальная*.

Способность показать «присутствие – в – мире» через эмпирический срез реальности предполагает рациональное видение мироустройства, связанное с метафизической установкой *реализма*. Последняя, согласно современным исследованиям⁷, базируется на «онтологическом тождестве» бытия и мышления, вследствие чего «универсалиям приписывается статус *res* (вещей. – Е.Л.), подразумевая при этом, что порядок сущих идей – залог порядка сущих вещей, и читая один порядок, мы постигаем другой»⁸.

Художественная реальность в произведениях с реалистической установкой последовательно преломляется в трех планах: *бытовом* – *социальном* – *бытийном*, что прослеживается на различных уровнях: героя (социально-экзистенциальная модель), конфликта (имеющего соответствующие сферы проявления), хронотопа (демонстрирующего три пространственно-временные плоскости).

Данная авторская стратегия является магистральной для таких представителей «новой волны», как А. Галин, Л. Разумовская,

⁷ Интерес представляют попытки пересмотреть положения реализма в свете философии (в частности, метафизики), предпринятые учеными Самарского государственного университета (III Международная научная конференция «Коды русской классики», материалы «круглого стола» «Фантом реализма» (март, 2012)). Из опубликованных работ следует выделить *Коды русской классики: «Дом», «домашнее» как смысл, ценность и код*: материалы III Междунар. науч.-практ. конф., Самара 2010.

⁸ М.А. Корецкой, *Res от рассвета до заката: реализм в горизонте философии*, «Вестник Самарского государственного университета» 2014, № 5, с. 163.

М. Арбатова, отчасти Н. Коляда⁹, ряда драматургов, примкнувших к ним на рубеже 1980-х – 1990-х гг. (Олег Данилов, Виталий Рысев, Александр Сеплярский, Роман Солнцев, Лев Проталин). В данный контекст органично вписываются произведения Е. Поповой.

Взаимоотношение с воссоздаваемой действительностью осуществляется в их произведениях в рамках «традиционного языка мимесиса»¹⁰. Это предопределило ракурс видения героя, которого мы анализируем, исходя из «модели присутствия “я” в “мире”», которая может быть названа *социально-экзистенциальной* (термин Светланы Гончаровой-Грабовской¹¹), потому что она отражает как характер социального действия, так и мировоззренческий кризис.

Проявления кризиса воссоздаются многомерно: как кризис «я-для-себя» (потеря самоидентификации), кризис «связи с Другим» (социальная отчужденность), кризис «присутствия – в – мире» (онтологическая маргинальность), однако смысловые акценты распределяются драматургами по-разному, что преломляется в жанре произведений.

Социальное фиаско акцентируется в пьесах, тяготеющих к *социальной драме*, подающей героев в натуралистическом ключе. Это нередко осуществляется через сцены физического насилия (учитель Ромашов в пьесе В. Рысева *Седьмая степень свободы* (1993)), бездомные подростки в пьесах Р. Солнцева *Через стекло* (1995), Л. Разумовской *Домой!* (1993). Выведенный на сцену социальный негатив, подобно «шоковой терапии» «театра жестокости» Антонена Арто, по силе воздействия превалирует над интенциями авторов. Поэтому последние (выраженные на речевом уровне через публицистические монологи, как в пьесе Р. Солнцева, либо на уровне действия посредством мизансцен, отсылающих к библейскому коду, как в пьесах В. Рысева, Л. Разумовской) не выполняют своей эстетической функции (не вызывают катарсис).

Данная тенденция широко представлена в русской «новой драме» конца XX – начала XXI вв. (*Черное молоко* (2001), *Пластинин* (2002),

⁹ Отметим, что среди произведений уральского драматурга правомерно рассматривать в контексте драматургии «новой волны» лишь ранние: *Игра в фанты*, *Барак* (1988), *Рогатка*, *Мурлин Мурло*, *Чайка спела (Безнадега)*, *Сказка о мертвой царевне* (1989-1990), *Канотье* (1992), *Полонез Огинского* (1993), цикл *Хрущевка* (1994-1997).

¹⁰ Н. Рымарь, *Творческий потенциал мимесиса и немиметических форм в искусстве*, [в:] *Новейшая драма рубежа XX – XXI веков: миметическое/антимиметическое*, сост. и науч. ред. Т.В. Журчева, Самара 2013, с. 9.

¹¹ С.Я. Гончарова-Грабовская, *Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века*, Москва 2006, с. 22.

Божьи коровки возвращаются на небо (2003) В. Сигарева, *Пойдем, нас ждет машина* (2003) Юрия Клавдиева), однако практически не отразилась в произведениях молодых белорусских драматургов (за исключением пьесы Д. Балыко *Белый ангел с черными крыльями*, (2006)). При этом «новодраматисты» предлагают иной подход к герою: он не противопоставляет себя «среде» (как в пьесах представителей «новой волны»), а самоидентифицируется через деструктивный социум, что проясняет отсутствие (и невозможность!) тенденциозной авторской позиции и тем самым увеличивает эстетический потенциал пьес.

Социально-бытовой акцент находим в пьесах, составляющих моду комедии (*Мы идем смотреть “Чапаяева”* (1992) О. Данилова, *Сирена и Виктория* (1997), *Конкурс* (1999) А. Галина, *Житие Юры Курочкина и его близких* (2000) Л. Разумовской). И хотя герои переживают «внутренний» дискомфорт, их мироощущение детерминировано мощным социальным негативом и в ином плане практически не раскрыто. Данный типологический ряд можно дополнить пьесами белорусских драматургов «старшего» поколения (*Султан Брунея* (1994), *Полковник и ночная красавица* (1998) А. Делендика) либо пришедших в театр в 1990-х гг. (*Жених по переписке* (1993), *Богатый квартирант* (2005) Андрея Федоренко, *Пес с золотым зубом* (1993) Владимира Саулича, *Пупсик* (2004) Геннадия Овласенко).

И лишь в пьесах, жанровая структура которых включает элементы комедии и драмы, выстраивается проекция социально-бытового неблагополучия на неукорененность в бытии, осмысленная через категорию *трагического*, поскольку герой поставлен в принципиально неразрешимую ситуацию «дилеммы жизненных позиций в ролевом миропорядке»¹², отчего безысходными оказываются любые перспективы, открывающиеся перед ним.

Отсюда – равная экзистенциальная неустроенность персонажей, нивелирующая их поляризацию на удачливых/неудачливых, «победителей»/«проигравших». Их способы социального действия (погружение в рефлексии одних и ложная самоидентификация через социальный престиж других) «прочитываются» как неудачные попытки справиться с бременем своей судьбы, найти выход из мировоззренческого тупика.

¹² В.И. Тюпа, *Трагедийный жанр*, [в:] *Поэтика русской драматургии рубежа XX – XXI веков*, сост. и отв. ред. С.П. Лавлинский, А.М. Павлов, Кемерово 2012, с. 10.

Так, пьеса Е. Поповой *Прощание с Родиной* (1997) показывает жизненный итог компании бывших сослуживцев (работников института): одни – растеряны и апатичны, другие пытаются выжить в постсоветском социуме, найти свою «нишу», третьи – эмигрируют, надеясь утвердиться за рубежом. При этом духовный дискомфорт, ощущение неполноты жизни преследует всех, выражаясь в ностальгии, дружеских встречах как попытке преодолеть одиночество.

Одинаково неустроены и персонажи русских драматургов, оказавшиеся на разных нишах социальной иерархии. Отсюда – их сочувствие чужой боли, порыв к единению, являющиеся в большинстве пьес недолговечными: расстаются Пьетро и Наташа (*Титул* (1993) А. Галина), распадается семья Боголюбовых (*Конец восьмидесятых...* (1989) Л. Разумовской), не преодолевают отчуждения Евгений и Татьяна (*По дороге к себе* (1993) М. Арбатовой). Иную мировоззренческую ориентацию воплощают герои Н. Коляды (Римма в пьесе *Сказка о мертвой царевне*, Илья в пьесе *Рогатка* (1990), Людмила и Валентин в пьесе *Уйди-уйди* (1999)), единение которых оканчивается нравственно-духовным преображением.

В этих пьесах общее неблагополучие героев воспринимается как фатальность «внешних» обстоятельств, что позволяет отметить их *жертвенность*. Эта тенденция преломляется и на уровне *конфликта*, доминирующая линия развития которого «герой – бытие» отражает вовлеченность человека в хаос кардинального переустройства, ощущение обреченности, свидетельствует о его *субстанциальной* природе.

Особенность воплощения конфликта – в отсутствии динамики, неизменности исходной ситуации, поэтому корректнее говорить не о конфликте (сцеплении противоборствующих сторон), а о коллизии, носящей (как и герой) *социально-экзистенциальный* характер: противоречия имеют социальные основания, хаос социума предстает как хаос экзистенциальный. Акцентируется и *психологическая* коллизия: утрата самоидентичности, деструктивные тенденции психики, обусловленные неудовлетворенностью жизнью.

Как правило, сюжет пьес раскрывает социально-бытовые перипетии представителей постсоветского социума. Так, в центре внимания пьесы Е. Поповой *Баловни судьбы* (1992) – семья престарелого советского генерала, чье благополучие осталось в прошлом, в «другой цивилизации с

парадами, маршами», которая «провалилась куда-то, как Атлантида»¹³. Причины фатальной неустроенности видятся драматургу не столько в неспособности «вписаться» в постсоветский социум, сколько в глубоко укорененном противостоянии человека и жизни, что свидетельствует о развитии конфликта по линии «герой – бытие». Его реализация отсылает к традиции Антона Чехова: как и герои его пьес, персонажи Е. Поповой приходят к пониманию того, что жизнь изменить не просто не удастся, но «не дано» – таков объективный закон бытия. Отсюда – их апатия, равнодушие к жизненным переменам: «Мне, собственно, все равно»¹⁴, – лейтмотивом звучит из уст Ирины, «Я прекрасно уже пожил»¹⁵, – объясняет Слава свою неспособность утвердиться в новых условиях.

В качестве антагониста, с которым сталкиваются герои, выступает *Время*, органично связанное с концептом *Судьбы*, что выражено на уровне языка через размышления Ирины о силе их воздействия на человека: «разверзлись хляби небесные»¹⁶.

В этом отношении близок Е. Поповой А. Галин, также выведший в качестве антагониста концепт *Судьбы*, понимаемой как *жизненные обстоятельства*, неподвластные человеку. В пьесе *Чешское фото* (1996) ими является публикация эротического фотоснимка в журнале, определившая «фиаско» героев в настоящем (талантливый Зудин получил тюремный срок и не смог реализовать свой потенциал, Раздорский разбогател, но не обрел покой). Анализируя причины их внутренней дисгармонии, А. Галин приходит к мысли о фатальной неспособности изменить судьбу: «в одну и ту же реку нельзя войти дважды!»¹⁷, что близко идейно-философской концепции Е. Поповой. Однако, в отличие от белорусского драматурга, он осложнил финал пьесы явным трагическим аккордом (Зудин обрекает себя на вечное ожидание).

Если в пьесах Е. Поповой и А. Галина *Судьба* понимается как *жизненные обстоятельства*, то в произведениях Н. Коляды – как неумолимый *Рок*, что привносит экзистенциальный лейтмотив Смерти. В пьесе *Канотье* (1992) он выражен на нескольких уровнях художественной структуры: языка (развернутая авторская ремарка), системы персонажей

¹³ Е. Попова, *Баловни судьбы*, [в:] Е. Попова, *Прощание с Родиной*, Минск 1999, с. 221.

¹⁴ Там же, с. 215.

¹⁵ Там же, с. 248.

¹⁶ Там же, с. 221.

¹⁷ А. Галин, *Чешское фото*, «Современная драматургия» 1996, № 1, с. 79.

(Старуха-Соседка), пространственно-временного континуума (гиперболизация деструктивного быта), экзистенциальной ситуации (столкновение Саши со смертью). Предложенное драматургом разрешение данного конфликта в целом благоприятно, что связано с преодолением *психологической* коллизии, переходом от духовного коллапса к чувству сопричастности Другому.

Таким образом, в плане семантического наполнения конфликта «герой – бытие» пьеса Е. Поповой сближается с произведением А. Галина, а в плане авторского видения перспектив разрешения *психологической* коллизии – с произведением Н. Коляды. Однако если герои белорусского драматурга находят спасение в стоическом принятии собственной судьбы, то герои Н. Коляды, носители «порогового сознания» (Наум Лейдерман), – в умиленном переживании хрупкости земного бытия, близости смерти.

Социально-экзистенциальная авторская стратегия сказалась и в пространственно-временной организации пьес, последовательно демонстрирующей различные параметры «присутствия – в – мире»: *быт – социум – бытие*. Локализация сценичного действия осуществляется через быт (сферу частной жизни), являясь знаком социальных процессов (подчеркнуто деструктивных), свидетельствующих о бытийном неблагополучии человека.

При этом существенно возрастает семантическая нагрузка предметно-вещного мира, детали которого становятся «символическими уликами»¹⁸, указывающими на неустроенность человека в социуме и шире – в мире. Таковыми становятся *потерянные вещи* (символы-лейтмотивы утраченных перспектив). В упомянутой пьесе Е. Поповой *Баловни судьбы* это – не возвращенные Вандой старинные часы. В пьесе А. Галина *Чешское фото* данный мотив «обрамляет» кольцевую композицию: неспособность Зудина удлинить брюки (потеря «нормального» облика) становится метафорой потери жизни в финале. В пьесе Н. Коляды *Канотье* он прослежен как в бытовом (канотье – символ прошедшей молодости), так и в бытийном плане (персонифицированная в образе старухи смерть – символ потерянной жизни).

В отличие от вышеперечисленных авторов, отражающих постсоветскую действительность в русле жизнеподобия, ряду их коллег в

¹⁸ О.В. Семеницкая, А.В. Сеницкая, Улика, [в:] *Поэтика русской драматургии рубежа XX – XXI веков...*, с. 245.

конце XX – начале XXI вв. присуще иное видение, обусловленное антропологическим скептицизмом, кризисом рациональности. Среди них – Л. Петрушевская, Алла Соколова, А. Казанцев, Семен Злотников, В. Арро, О. Кучкина, авторские стратегии которых могут быть названы *экзистенциальными*, поскольку бытовой и социальный срез реальности интересуют драматургов лишь опосредованно. Как правило, они нивелируются или «овнешняют» расколотое сознание персонажа.

Отсюда – переход от реалистических принципов творчества советского периода к эстетическим моделям *модернизма* (А. Соколова, С. Злотников, В. Арро, некоторые пьесы Л. Петрушевской, А. Казанцева) и *постмодернизма* (*Мужская зона* Л. Петрушевской, *А. Я.: игра слов* О. Кучкиной).

Если в реалистических произведениях «я» активно внеположен миру¹⁹ («внешней» обстановке), то здесь «я» неразрывно связан с миром и Другим, повторяя их деструкцию. Отсюда – зыбкие границы между персонажами, которые утрачивают психологическую определенность и социокультурную детерминированность, осмысляются как существа *экзистенциальные*.

Нередко они выступают как «двойники» (деформированное сознание одного «зеркально» отражается в деструкции другого). Подобную «двойственность» и взаимопроникновение неавтономных сознаний встречаем в пьесе А. Казанцева *Братья и Лиза* (1997) (сумасшедший Симон изображает умершую мать, затем – Лизу). В пьесе Л. Петрушевской *Бифем* (2002) сосуществование двух тел (матери и дочери) составляет основу сюжета, решенного в абсурдистском ключе.

Особое место занимают «персонажи-фантомы», оставляющие сомнение в «реальности» своего существования. Они представлены в пьесах Л. Петрушевской *Опять двадцать пять!* (1993) (странное существо, являющееся либо ребенком Женщины, либо «экспонатом» по кличке Жучка), С. Злотникова *Бдым* (1987) (жители таинственного города Бдым), В. Арро *Трагики и комедианты* (1987) (Человек в крылатке, стреляющий в Чугуева). Синтезируя реальные и фантастические черты, эти персонажи способствуют созданию атмосферы сна-яви, зловещей фантазмагории, алогичности мира, свидетельствуя об обращении драматургов к арсеналу *абсурдистской* поэтики.

¹⁹ М.М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, Москва 1979, с. 126-127.

Нивелировка бытового и социального срезом существования персонажа сказалась и на их универсализации. Как отмечал Геннадий Поспелов, «понятие “универсального” в искусстве используется для обозначения универсальных (антропологических) свойств человека, в отличие от тех черт, которые сформировались в нем культурной традицией и окружающей средой, а также неповторимо индивидуальных начал»²⁰. Ссылаясь на данное определение, а также на положение Анатолия Собенникова о различии антропологических концепций А. Чехова и Мориса Метерлинка, можно отметить, что в рассматриваемых пьесах ракурс видения «универсального» близок эстетике символизма, «предметом изображения которого становится родовое, а не личностно-индивидуальное начало в человеке»²¹. Отсюда – его предельное упрощение и обобщение (отказ от собственных имен, «психологического и жестикуляционного мимесиса»²²), в результате чего персонаж воспринимается не как полноценная личность, но как воплощение отдельной грани абсурда.

Наиболее часто данный прием использует Л. Петрушевская. Действующие лица цикла *Темная комната* (1988) обозначены в афише как Мать, Сын, Чурбан (*Свидание*), А. и Б. (*Изолированный бокс*), среди персонажей пьес *Что делать!* – Девушка, Мужчина, Первая женщина, Вторая женщина, *Опять двадцать пять!* – Женщина, Девушка. Усиление художественной условности на уровне героя присуще и пьесе А. Соколовой *Раньше* (1989) (действующие лица Он и Она), играть которую следует, как указано в ремарке, «без реквизита, с воображаемыми вещами»²³.

Дальнейшее развитие *экзистенциальной* модели героя, утвердившей идею абсурдного сдвига реальности, невозможности преодолеть хаос мира и человеческой души, – герой, манифестирующий эстетику *симулякра*, «у которого подорвана связь с трансцендентным центром, нет подобия сущности»²⁴. Его дисгармоничное сознание окончательно децентрируется, что проблематизирует идентичность человека, принципиально отрицая его

²⁰ Г.Н. Поспелов, *Вопросы методологии и поэтики*, Москва 1983, с. 53.

²¹ А.С. Собенников, *Между «есть Бог» и «нет Бога»... (о религиозно-философских традициях в творчестве А.П. Чехова)*, Иркутск 1997, с. 190.

²² П. Пави, *Абсурд*, [в:] П. Пави, *Словарь театра*, Москва 1991, с. 2.

²³ А. Соколова, *Раньше*, [online], <http://bookfi.org/book/849943>, [03.11.2009].

²⁴ М.Н. Липовецкий, *Паралогии: трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000-х годов*, Москва 2008, с. 237.

тождество самому себе. *Персонажи-симулякры* появляются в драматургической практике Л. Петрушевской (*Мужская зона*, 1994), О. Кучкиной (*А. Я.: игра слов*, 1997). Активно реализуют данный подход к персонажу представители российской «новой драмы» Михаил Угаров (*Зеленые щеки апреля* (1995), *Смерть Ильи Ильича/Облом-off* (2001)), Владимир Забалуев и Алексей Зензинов (*Поспели вишни в саду у дяди Вани*, 2006).

Экзистенциальная авторская стратегия проявляется и на уровне конфликта, который, развиваясь по линии «герой – бытие», смещается в метафизическую плоскость. В его основе – *экзистенциальные* коллизии, которые воплощают дисгармоничное мироощущение постсоветского человека не в повседневно-будничной обстановке, но в *экстремальной* ситуации, когда мир предстает антагонистом, «явленным в неведомой доселе тревожности и чуждости»²⁵. Отсюда – отрицание социальной обусловленности конфликта, актуализация устойчивых мотивов (*одиночество, незащищенность, страдание*), ослабление (либо нивелирование) *психологической* коллизии.

Для их воплощения драматурги активно используют эстетические средства *нереалистических* систем (драмы абсурда). Один из сюжетных инвариантов экстремальной ситуации, передающей данные противоречия, – *парадоксальное событие*.

Парадоксальные события представлены в цикле одноактных пьес Л. Петрушевской *Темная комната* (1988) (встреча матери и сына в тюрьме, беседа смертельно больных женщин, процедура казни). Имеют место они и в циклах Е. Поповой *Истории странного мира* (1992) (встреча с инопланетянином, явление реинкарнации) и Н. Коляды *Хрущевка* (1994-1997) (полет на искусственных крыльях, голосе из небытия и др.).

Наиболее органичным видом драмы, давшим сценическое воплощение данным событиям, стала одноактная пьеса, конфликт которой отличается глубиной и емкостью, а событийный ряд – концентрацией и динамикой, передающей фантазмагоричность, абсурдность действительности. У Е. Поповой и Н. Коляды абсурд возникает только на уровне ситуации, в структуре их конфликта можно выделить *психологическую* коллизию, поскольку герои способны к внутреннему

²⁵ О.Ф. Больнов, *Философия экзистенциализма*, Санкт-Петербург 1999, с. 60.

сопротивлению царящему вокруг хаосу. Они находят спасение в частном мире, «стремясь очеловечить собственное существование внутри самой реальности»²⁶. Так, привязанность к дереву, дому помогает духовно выстоять героям пьесы Е. Поповой *Дерево* (1992). Данная стратегия присуща и персонажам Н. Коляды: Нина, Миша и Зина устраивают «театр теней» (*Мы едем, едем, едем*, 1995), пережить смерть подруги пожилой женщине помогают воспоминания (*Девушка моей мечты*, 1995).

Иная концепция мира и положения в нем человека демонстрируется Л. Петрушевской, увидевшей их безысходность, что обусловило абсурд в пьесах не только на уровне содержания (как у Е. Поповой и Н. Коляды), но и на уровне формы. Как следствие – драматические ситуации теряют реалистические очертания (приметы времени и социума), трансформируясь, по мнению Н. Лейдермана, в «абстрактную экзистенциальную модель»²⁷; сюжетные положения связаны с лейтмотивом *смерти* (разговор смертельно больных женщин, свидание матери и сына в тюрьме, казнь); обращение к архетипам (персонажи лишены собственных имен, восходят к архетипам Матери, Сына и др.). Все это приводит к нивелированию *психологической* коллизии.

Ракурс видения *экзистенциальных* противоречий, предложенный Л. Петрушевской, оказался близок драматургам младшего поколения: как русским (*Блин-2* (2001) Алексея Слаповского, *Пластилин* (2001), *Агасфер* (2005) В. Сигарева, *Культурный слой* (2004) братьев Дурненковых, *Геронтофобия* (2012) Вадима Леванова), так и белорусским (русскоязычным) (*Труссы* (2006) П. Пряжко, *Спасательные работы на берегу воображаемого моря* (2006) К. Стешика, *Настоящие* (2006) А. Курейчика). Однако, если в пьесах представителей российской «новой драмы» их исход неизменно трагичен (гибель героя, надежда лишь на метафизическое бытие), то драматурги Беларуси решают данные проблемы иначе (уход героя «в себя» как попытка преодолеть хаос окружающей действительности).

Преломляется *экзистенциальная* авторская стратегия и на уровне *хронотопа*, неустойчивого и *релятивного*. Он балансирует на грани реального и ирреального (*Опять двадцать пять!* (1993) Л. Петрушевской), сна и яви (*Раньше* (1989) А. Соколовой, *Бегущие*

²⁶ Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий, *Современная русская литература: 1950 – 1990-е годы*, Москва 2006, с. 580.

²⁷ Там же, с. 617.

странники (1996) А. Казанцева), истины и мистификации (*Трагики и комедианты* (1990) В. Арро, А. Я.: *игра слов* (1997) О. Кучкиной).

Итак, в ходе сравнительного анализа мы выделили два типологических ряда, репрезентирующих авторские стратегии: *социально-экзистенциальную* (Е. Попова, А. Галин, Л. Разумовская, Н. Коляда, М. Арбатова) и *экзистенциальную* (Л. Петрушевская, В. Арро, О. Кучкина, А. Казанцев). Они представляют собой различные варианты художественной интерпретации постсоветской действительности (героя, его взаимодействия с миром, жизненного пространства), каждый из которых помогает выявить частичные грани ее осмысления.

Список литературы:

1. Бахтин М.М. , *Эстетика словесного творчества*, Москва 1979.
2. Больнов О.Ф. , *Философия экзистенциализма*, Санкт-Петербург 1999.
3. Галин А. , *Чешское фото*, «Современная драматургия» 1996, № 1.
4. Гончарова-Грабовская С.Я. , *Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века*, Москва 2006.
5. Корецкой М.А. , *Res от рассвета до заката: реализм в горизонте философии*, «Вестник Самарского государственного университета» 2014, № 5.
6. Лейдерман Н.Л. , Липовецкий М.Н. , *Современная русская литература: 1950 – 1990-е годы* , Москва 2006.
7. Липовецкий М.Н., *Паралогии: трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000-х годов*, Москва 2008.
8. Пави П., *Абсурд*, [в:] П. Пави, *Словарь театра*, Москва 1991.
9. Попова Е. , *Баловни судьбы*, [в:] Е. Попова, *Прощание с Родиной*, Минск 1999.
10. Пospelов Г.Н. , *Вопросы методологии и поэтики*, Москва 1983.
11. Рымарь Н. , *Творческий потенциал мимезиса и немиметических форм в искусстве*, [в:] *Новейшая драма рубежа XX – XXI веков: миметическое/антимиметическое*, сост. и науч. ред. Т.В. Журчева, Самара 2013.
12. Семеницкая О.В., А.В. Синицкая, *Улика*, [в:] *Поэтика русской драматургии рубежа XX – XXI веков*, сост. и отв. ред. С.П. Лавлинский, А.М. Павлов, Кемерово 2012.
13. Собенников А.С., *Между «есть Бог» и «нет Бога»... (о религиозно-философских традициях в творчестве А.П. Чехова)*, Иркутск 1997.

14. Соколова А. , *Раньше*, [online], <http://bookfi.org/book/849943>, [03.11.2009].
15. Тюпа В.И. , *Трагедийный жанр*, [в:] *Поэтика русской драматургии рубежа XX – XXI веков*, сост. и отв. ред. С.П. Лавлинский, А.М. Павлов, Кемерово 2012.
16. Шевченко Л.И. , *Динамика моделей художественного видения-отражения действительности в русской и русскоязычной прозе о современности рубежа XX – XXI веков*, Киев 2009.
17. Piłat W., *Na progu XXI wieku: szkice o współczesnej dramaturgii rosyjskiej*, Olsztyn 2000.

AESTHETIC MODELS OF E. POPOVA AND RUSSIAN PLAYWRIGHTS AT THE END OF 20TH AND THE BEGINNING OF 21ST CENTURIES

Summary

The dramatic art of E. Popova (who is the one of leading Belarusian Russian-speaking writers) was investigated in the aspect of Belarusian and Russian relations. Taking as an example a creative heritage of E. Popova and the *new wave* generation of Russian Drama (L. Petrushevskaya, A. Galin, L. Razymovskaya, V. Arro, A. Kazancev, O. Kuchkina, N. Kolyada, M. Arbatova), we paid attention to esthetic models: *realism*, *modernism*, *postmodernism*. The typological affinity of their plays of the 1970-1980s was a natural consequence of a uniform historical context, the general Soviet reality which generated similarity of attitude, an author's position, aesthetic searches (*realism*). In the end of XX and the beginning of XXI centuries there was a cardinal change of social and cultural paradigms, which led to valuable "accent changes". In their works E. Popova and Russian playwrights have addressed aesthetic searches of the new "stage languages" which diagnoses this dialectically difficult epoch. Their author's strategies tend to *realism* (E. Popova, A. Galin, L. Razymovskaya, N. Kolyada, M. Arbatova), *modernism* (L. Petrushevskaya, V. Arro, A. Kazancev), *postmodernism* (L. Petrushevskaya, O. Kuchkina).

Keywords: aesthetic programs, genetic relations, realism, modernism, postmodernism, the hero, the conflict, the chronotope

Paulina Charko-Klekot
Uniwersytet Śląski, Katowice

**TECHNIKA VERBATIM –
PRZYSZŁOŚĆ DRAMATU DOKUMENTALNEGO?
JELENA ISAJEWA I JEJ TEATR NON-FICTION**

**ТЕХНИКА ВЕРБАТИМ – БУДУЩЕЕ ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ
ДРАМЫ? ЕЛЕНА ИСАЕВА И ЕЕ ТЕАТР NON-FICTION**

Słowa kluczowe: dramat dokumentalny, verbatim, Jelena Isajewa, dramat rosyjski

Na deskach teatrów w Rosji i w Europie teatr dokumentalny jest jednym z ciekawszych, ale i bardziej kontrowersyjnych współczesnych zjawisk. Polscy widzowie od kilku lat mają możliwość bliższego poznania tego teatru podczas Festiwalu Teatru Dokumentalnego i Rezydencji Artystycznej Sopot Non-Fiction, organizowanego przez Fundację Teatru BOTO i Teatr Wybrzeże. W trakcie festiwalu artyści z całego kraju pracują nad projektami sztuk, a następnie prezentują wyniki swoich poszukiwań podczas tzw. Maratonu Non-Fiction¹. Bodajże najsłynniejszym teatrem zajmującym się tą formą dramatu jest angielski Royal Court², który wypracował i rozpropagował technikę verbatim, będącą przedmiotem niniejszego artykułu. Rosyjskim zaś widzom teatr dokumentalny w największym stopniu przybliży stworzony przez dramaturga Michała Ugarowa Teatr.doc³.

Jak najlepiej scharakteryzować dramat dokumentalny? Wspominany wyżej Ugarow pisze: „Jeśli podstawą spektaklu jest jakikolwiek dokument, jest to te-

¹ W 2015 roku Festiwal Sopot Non Fiction odbywał się na początku września. Informacje o projekcie, programie i artystach biorących udział znajdują się na stronie Festiwalu: www.sopotnonfiction.pl.

² Więcej informacji na temat samego teatru oraz wykorzystywanej przez niego techniki na stronie internetowej: www.royalcourttheatre.com.

³ Oficjalna strona internetowa teatru: <http://www.teatrdoc.ru>.

atr dokumentalny”⁴. Zaś polski krytyk teatralny i kurator festiwalu Sopot Non Fiction, Roman Pawłowski uważa, że dramat dokumentalny to:

(...) taki, który opiera się na dokumencie, przy czym przez słowo dokument rozumiem materiały archiwalne, historyczne, ale też wywiady z autentycznymi bohaterami, materiały z mediów, reportaże, listy prywatne, wszystko, co jest dokumentem aktywności ludzkiej w jakiegokolwiek formie i co może posłużyć do zbudowania scenariusza widowiska teatralnego⁵.

W tym znaczeniu dramat dokumentalny jest pojęciem szerokim – zawiera w sobie zarówno sztuki inspirowane faktami z życia, jak i te będące jego wiernym odzwierciedleniem – na przykład sztuki pisane w technice verbatim. Nie jest też teatr dokumentalny, pojmowany tak szeroko, zjawiskiem zupełnie nowym, co podkreśla Pawłowski, mówiąc, że choćby w *Dziadach* Adama Mickiewicza czy *Weselu* Stanisława Wyspiańskiego występują prawdziwe, historyczne postacie (często nawet pod swoimi nazwiskami)⁶.

Początków współczesnego rosyjskiego teatru dokumentalnego należy szukać na przełomie wieków XX i XXI. Przyjmuje się, że zainteresowanie rosyjskich twórców tym rodzajem teatralnej ekspresji, a szczególnie metodą verbatim, nastąpiło około 1999 roku⁷, po warsztatach przeprowadzonych przez artystów z Royal Court. To ich doświadczenie z techniką verbatim zainspirowało rosyjskich dramaturgów do podjęcia własnych prób tworzenia tym sposobem.

Swietłana Bołgowa w swoim artykule *Современная документальная драма: к истории вопроса* pisze, że źródeł współczesnego teatru dokumentalnego należy szukać w „literaturze faktu” i teatralnych eksperymentach Erwina Piscatora z lat dwudziestych XX wieku. Samo pojęcie „dramat dokumentalny” wywodzi się z tamtego okresu i wiąże się właśnie z nazwiskiem Piscatora, którego działalność teatralna uważana jest za początek dokumentalizmu w dra-

⁴ М. Угаров, *Что такое верbatim?*, [online], <http://os.colta.ru/theatre/events/details/33925?expand=yes#expand>, [23.10.2015]. W tym i kolejnych przytoczeniach tłumaczenie moje – P.Ch.-K.

⁵ R. Pawłowski, *Czekam na teatr, w którym wywrotowa treść spotka się z popularną formą*. Rozmowa Piotra Wyszomirskiego z Romanem Pawłowskim, „Pomorze Kultury” 2.09.2013, [online], <http://teatr.pomorzekultury.pl/roman-pawlowski-czekam-na-teatr-ktory-w-ktorym-wywrotowa-tresc-spotka-sie-z-popularna-forma>, [23.10.2015].

⁶ Ibidem.

⁷ Początek XXI wieku to również odrodzenie się dramatu dokumentalnego w Polsce. Przyjmuje się, że wystawiony w 2000 roku w Legnicy spektakl *Ballada o Zakaczu* Jacka Głomba dał początek fali zainteresowania techniką verbatim w Polsce.

maturgii⁸. Postać niemieckiego reżysera i inscenizatora przywołuje również Pawłowski, mówiąc, że właśnie jego eksperymentatorska działalność dała podwaliny pod teatr dokumentalny w Polsce⁹. Lata dwudzieste w Rosji to również czas funkcjonowania i niezwyklej popularności tzw. żywych gazet – przedstawień, których treść oparta była na materiale z czasopism i skupiała się wokół rzeczywistych wydarzeń z życia kraju i zagranicy¹⁰, co bez wątpienia może przypominać działania obecnych teatrów dokumentalnych.

Realizacji spektakli techniką verbatim podejmuje się przede wszystkim wspomniany wcześniej Teatr.doc z Moskwy, działający pod kierownictwem Ugarowa i Jeleny Grieminy. Trzy lata po jego powstaniu, w 2005 roku, Eduard Bojakow, również w Moskwie, powołał do życia Teatr Praktika, niemniej silnie związany z nurtem dokumentalnym. Ważną rolę na scenie teatrów dokumentalnych odgrywa także teatr Loża z Kemerowa, założony w 1990 roku przez Jewgenija Griszkowca czy działający w Czelabińsku teatr „Baby”, powstały około 2000 roku z inicjatywy Jeleny Kałużskich¹¹. Techniką verbatim zainteresowane są głównie niezależne teatry, niemniej o coraz większej popularności tej metody może świadczyć chociażby fakt, że jedną z najnowszych „sztuk-verbatim” (jak pozwolę sobie umownie nazywać powstałe tą metodą utwory) Jelena Isajewa napisała podczas tygodniowego laboratorium zorganizowanego przez Teatr Dramatyczny w Penzie. Jak widać, verbatim wzbudza zainteresowanie nie tylko w dużych ośrodkach teatralnych, takich jak Moskwa, które z reguły są bardziej otwarte na rzeczy nowe i kontrowersyjne, ale intryguje i ciekawi mniejsze śródowiska teatralne.

Na czym polega ta „rozchwytywana” przez twórców i widzów metoda pracy nad tekstem? Głównym jej zadaniem jest przeniesienie na deski teatru życia

⁸ Zdaniem badaczki obecny dramat dokumentalny ma więcej wspólnego z działalnością artystyczną lat dwudziestych, niż z dramatami z lat 60.-70., które są uważane za kulminację rozwoju dramatu dokumentalnego w ZSRR. Zob. С.М. Болгова, *Современная документальная драма: к истории вопроса*, „Известия Самарского научного центра Российской академии наук” 2014, т. 16, № 2, с. 386.

⁹ R. Pawłowski: *Czekam na teatr, w którym wywrotowa treść spotka się z popularną formą*. ...

¹⁰ Zob. definicję pojęcia na stronie internetowej, [online], <http://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/87243/%D0%96%D0%B8%D0%B2%D0%B0%D1%8F> [23.10.2015]. Najpopularniejszą grupą uprawiającą ten rodzaj działalności artystyczne, była aktywna w latach 1920-1933 moskiewska grupa „Niebieska bluza” (Синяя блуза).

¹¹ Informacje o teatrach dostępne są m.in. na oficjalnych stronach internetowych: www.teatrdoc.ru, www.praktikatheatre.ru, www.babii.ru. Zob. artykuły m.in. H. Mazurek, *W moskiewskim Teatrze.doc*, [w:] *Postmodernizm rosyjski i jego antycypacje*, red. A. Gildner, M. Ochniak, H. Waszkielewicz, Kraków 2007, s. 105-119; K. Osińska, *Aktualny teatr w Moskwie*, „Teatr” 2012, nr 7-8, [online], http://www.teatr-pismo.pl/przegląd/211/aktualny_teatr_w_moskwie, [23.10.2015].

takim, jakim ono jest. Verbatim jest metodą tworzenia tekstu wypracowaną w latach osiemdziesiątych XX wieku przez zespół artystów londyńskiego teatru Royal Court, jednak jak podkreśla Ugarow oraz Aleksander Rodionow, podobną metodę stosował już Stanisławski z aktorami MChAT, gdy podczas prac nad spektaklem *Na dnie* (*На дне*, 1902) chodzili na plac Chitrowski rozmawiać z bezdomnymi¹². Niezwykła popularność tej techniki sprawiła, że terminem „verbatim” określa się sztuki i spektakle oparte na tej metodzie, czyniąc z nich niejako oddzielny rodzaj dramatu dokumentalnego¹³. Jednak większość pracujących tą metodą artystów oponuje wprowadzaniu pojęcia „teatr verbatim” i traktowaniu go wymiennie z pojęciem „teatr dokumentalny”. Jeszcze raz przypomnę słowa Ugarowa: „Jeśli podstawą spektaklu jest jakikolwiek dokument, to jest to teatr dokumentalny. A verbatim to tylko technika”¹⁴ – podkreśla pisarz w artykule *Czym jest verbatim* (*Что такое вербатим*), zaznaczając w dalszej części tekstu, że „To (...) nie jest kierunek w sztuce, nie estetyka, nie gatunek. Jest to technika tworzenia czegoś więcej”¹⁵. Podobne zdanie prezentuje Jelena Isajewa, która w krótkim szkicu *Jak się to robi* (*Как это делается*), umieszczonym w czasopiśmie „Современная драматургия” przed utworem *Czy łatwo wyjść za mąż w Penzie?* (*Легко ли выйти замуж в Пензе?*), pisze: „Verbatim to określenie techniki, instrumentarium używanego do stworzenia spektaklu”¹⁶.

Jak mówi Tom Cantrell, podstawą sztuk-verbatim jest wypowiedzanie słów prawdziwych ludzi pochodzących z zapisanych lub nagranych rozmów¹⁷. Najogólniej mówiąc są to utwory napisane przy pomocy odpowiednio „zmontowanych” wypowiedzi autentycznych postaci, z którymi zostały przeprowadzone wywiady na określony temat.

Polska literaturoznawczyni Halina Mazurek w artykule poświęconym Teatrowi.doc pisze, że verbatim „opiera się na pracy zespołowej, na wspólnym

¹² Ibidem. Zob. także: А. Родионов, „Вербатим” — реальный диалог на подмостках, [online], <http://www.strana-oz.ru/2002/4/verbatim---realnyy-dialog-na-podmostkah>, [23.10.2015].

¹³ М.И Сизова, *Вербатим на русской сцене* [в]: *Новейшая драма рубежа XX – XXI веков. Проблема автора, рецептивные стратегии, словарь новейшей драмы*, Материалы научно-практ. семинаров, 26-27 апреля 2009 года, 14-16 мая 2010, г. Самара, ред. Т.В. Журчева, Самара 2011, с. 97-103.

¹⁴ М. Угаров, *Что такое вербатим ...*

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Е. Исаева, *Как это делается*, „Современная драматургия” 2015, № 1, с. 150.

¹⁷ Т. Cantrell, *Verbatim theatre*, [online], <http://www.dramaonlinelibrary.com/genres/verbatim-theatre-iid-2551>, [23.10.2015].

podejmowaniu decyzji przez reżysera, dramaturga, scenografa i aktorów”¹⁸. Tak też i wygląda praca techniką verbatim – twórcy wspólnie wybierają temat dla przyszłego spektaklu oraz układają pytania, które chcą zadać „badanej” grupie społecznej. Następnie przeprowadzają szereg wywiadów, z których później powstaje tekst. Jak możemy przeczytać na stronie internetowej Teatru.doc niekiedy, sam dramaturg zbiera materiał do sztuki, innym razem wywiady przeprowadzają aktorzy, a dramaturg dostaje już spisane wypowiedzi. W każdym jednak wypadku, jak podkreślają artyści, główną rolę w pracy nad sztuką odgrywa wywiad¹⁹. W cytowanym już tekście Isajewej *Jak się to robi* możemy przeczytać, że „dramat dokumentalny zaczyna się od tematu, a nie idei. A na ideę naprowadza sam materiał prawdziwego życia”²⁰. Autorka podkreśla fakt, iż każda sztuka-doc, jak je nazywa dramatopisarka, podobnie jak tradycyjne sztuki, posiada intrygę, konflikt i akcję. Utwory napisane metodą verbatim są „dziełami sztuki”, a nie jak sądzą przeciwnicy, sklejonymi naprędce częściami wywiadów²¹.

Paradoksalnie tam, gdzie oponenti verbatim widzą największą łatwość, twórcy dostrzegają największą trudność – dla pierwszych stworzenie tekstu sztuki z zebranych wcześniej wypowiedzi nie wymaga większego wysiłku dramaturga, drudzy zaś niemożliwość redagowania zebranego materiału postrzegają jako zdecydowane utrudnienie pracy. Dramaturg, lub inna osoba opracowująca tekst, może wypowiedzi skracać, łączyć ze sobą, ale nie może ich zmieniać np. poprawiać błędy, zmieniać szyk słów itp. Na tę trudność zwracają uwagę zarówno literaturoznawcy (np. Ilmira Bołotian), jak i sami artyści (np. Jelena Isajewa). Michaił Ugarow, w swoim artykule poświęconym technice verbatim, pisze:

существует расхожее мнение, что верbatim – техника примитивная: взял диктофон, вышел в толпу, вернулся домой, расшифровал, и у тебя пьеса готова. Я скажу как профессионал этого дела: верbatim – гораздо более трудоемкая работа, чем написание обычной пьесы. Мне легче написать две свои, авторские пьесы, чем сделать одну, основанную на верbatimе. Потому что верbatim — это огромный массив материала, это расшифровка, это

¹⁸ H. Mazurek, *W moskiewskim Teatrze.doc...*, s. 107.

¹⁹ Zob. *Что такое „verbatim”?* na stronie internetowej: <http://www.teatrdoc.ru/stat.php?page=verbatim>, [23.10.2015].

²⁰ E. Isaewa, *Как это делается ...*, s. 151.

²¹ *Ibidem*, s. 150-151.

понимание того, как выстраивать структуру. Я не могу ничего дописывать, могу лишь монтировать. Могу выбрасывать что-то, менять местами куски²².

Technika tworzenia sztuki oparta na zbieraniu materiału poprzez rozmowy z ludźmi nie jest nowa, wszak wykorzystywano ją w literaturze już wcześniej, jednak, jak podkreśla Isajewa, były to literacko opracowane fakty, zaś w dramacie dokumentalnym XXI wieku jest to, jak pisze poetka, „dokument w czystej postaci”, wskazując skąpy język minimalnie opracowanej informacji jako główną różnicę sztuk pisanych na podstawie prawdziwych wydarzeń, w zestawieniu ze sztukami w technice verbatim²³. Interesujący jest również fakt, że tekst sztuki powstaje na końcu, jest niejako żywym materiałem, z którym pracują wszyscy: reżyser, dramaturg, aktorzy. I dopiero po kilku, kilkunastu próbach, a następnie spektaklach tekst przybiera ostateczną postać i jest publikowany.

Najsłynniejszymi przykładami tego „gatunku” są *Zbrodnie namiętności* (*Преступления страсти*, 2002) Galiny Sinkinej, *Wojna Mołdawian o kartonowe pudełko* (*Война молдаван за картонную коробку*, 2003) Aleksandra Rodionowa, *Trzeźwy PR* (*Трезвый PR*, 2004) Jeleny Narszi i Olgi Darfi czy *Wrześnie.doc* (*Сентябрь.doc*, 2005) Jeleny Greminy i Michaiła Ugarowa. Wśród znanych i cenionych twórców znajduje się również Jelena Isajewa, na której twórczości chciałabym się skupić i na jej podstawie dokładniej scharakteryzować omawianą wyżej technikę.

Jelena Isajewa urodziła się w 1966 roku w Moskwie jako Żylejkina Jelena Walentinowna, Isajewa jest jej literackim pseudonimem. Autorka ukończyła dziennikarstwo, co jak sama mówiła, pomogło jej w pracy techniką verbatim, gdzie głównym zadaniem jest zbieranie wywiadów i rozmowy z ludźmi²⁴. Debiutancka sztuka napisana tą metodą nosi tytuł *Pierwszy mężczyzna* (*Первый мужчина*) i była opublikowana w czasopiśmie «Новый мир» w 2003 roku²⁵. Od tamtej pory Isajewa dość regularnie pisze „sztuki-verbatim”. W *Teatrze.doc* na podstawie utworów Isajewej wystawiono następujące spektakle: *Pierwszy mężczyzna* (*Первый мужчина*, 2003), *O tojej matce i o tnie* (*Про мою маму*

²² М. Угаров: *Что такое верbatim ...*

²³ Е. Исаева, *От автора* (замечания после текста пьесы *Первый мужчина*), [online], http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2008/10/is8.html, [23.10.2015].

²⁴ Ibidem.

²⁵ Е. Исаева, *Первый мужчина*, „Новый мир” 2003, № 11, [online], http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2003/11/isaeva.html, [23.10.2015].

u pro меня, 2003), *Trzecioklasista Alosza* (*Третьеклассник Алоша*, 2004), *DOK.TOR* (*ДОК.ТОР*, 2005, wspólny projekt ze studiem SounDrama), *Boję się miłości* (*Я боюсь любви*, 2010). Jedną z jej ostatnich sztuk jest dramat *Czy łatwo wyjść za mąż w Penzie* przygotowany dla Teatru Dramatycznego w Penzie, a opublikowany w czasopiśmie „Современная драматургия” (1/2015).

W Polsce dramaturgia Isajewej nie jest szeroko znana. Sztukę *DOK.TOR* w reżyserii Krzysztofa Kopki wystawił w 2006 roku Teatr Ad Spectatores z Wrocławia, a w 2011 roku w Teatrze Powszechnym w Radomiu miało miejsce czytanie sztuki *Pierwszy mężczyzna*.

Rozpoczynając „przygodę” z techniką verbatim, Jelena Isajewa była już znanym dramaturgiem. Jako temat swojej pierwszej sztuki pisanej nową metodą wybrała relację matka-córka, jednak podczas zbierania materiałów natknęła się na równie, jeśli nie bardziej, interesujący temat relacji ojciec-córka. Jak pisze sama autorka, nie mogła przejść obojętnie wobec tematu kazirodztwa i to jemu poświęciła swój pierwszy „utwór-verbatim”²⁶. Podejmując się stworzenia tekstu o takiej kontrowersyjnej problematyce, Isajewa poszła w ślady poprzedników, którzy nie dość, że piszą na tematy tabu, to często szokują już samym tytułem jak np. *Wielka wyżerka* (*Большая жрарка*) Aleksandra Wartanowa i Rusłana Malikowa – sztuka o tym, w jaki sposób powstaje telewizyjne talk-show. Twórcy teatru dramatycznego skłonność do prowokowania (właściwą nie tylko jemu, ale i całej „nowej dramie”) niejako usprawiedliwiają chęcią pokazania na deskach teatrów prawdziwego życia, które jest, jak mówi Ugarow, „szokujące i z punktu widzenia sytuacji”²⁷. Isajewa, podejmując się tego skomplikowanego wyzwania, jakim jest praca w technice verbatim, zadała sobie również trud opowiedzenia historii bolesnej zarówno dla jej rozmówczyń, jak i widzów. Sama autorka była zdumiona otwartością tych kobiet („dawców informacji” jak określa się tych, z którymi przeprowadza się wywiady²⁸), z czasem rozumiejąc coraz bardziej, że to, co było im potrzebne, to możliwość opowiedzenia o swojej krzywdzie:

²⁶ Ibidem. Zob. także: И. Болотян, *О драме в современном театре: verbatim*, „Вопросы литературы” 2004, № 5.

²⁷ П. Подкладов, *Шоковые приколы и прикольные шоки новой драмы*. Интервью с М. Угаровым, сайт «Новая пьеса» 2003, [online], http://www.newdrama.ru/press/art_2348, [23.10.2015].

²⁸ Zob. Е. А. Апчел, *Процессуальность художественных принципов и форм современного документального театра*, „Наука. Искусство. Культура” 2013, вып. 2, с. 178; Е. Исаева, *Первый мужчина...*

Потом я поняла, что именно эта «глубинная запрятанность» и тяготящая многолетняя саднящая рана требовали вербального воплощения, «проговоренности», и разговор приносил облегчение²⁹.

Można śmiało powiedzieć, że dramat pisany techniką verbatim jest w głównej mierze słuchaniem innych. Krytyk Paweł Rudniew pisze:

(...) «по-настоящему новая пьеса» **прислушивается** к современному языку и современному сознанию, которое он (язык) отражает. «По-настоящему новая пьеса» фиксирует изменчивость языка, новые типы людей, цементирует и цепляет современное сознание, вступает во взаимоотношение с языком: делает его афористичным, символичным, критикует его, разлагает, микширует, шинкует, смакует – **но, главное, слышит...** Драматург обязан слышать время через язык.³⁰

Sztuki powstałe tą metodą dają możliwość wypowiedzenia się ludziom, których zwykle nikt nie słucha. Co więcej – ich wypowiedzi nie zostają w żaden sposób zmienione, a więc oprócz tego, że my – czytelnicy i widzowie – mamy szansę dowiedzieć się co mówią ci ludzie, to jeszcze słyszymyw jaki sposób to robią. Dotykamy w ten sposób kolejnego, po tematyce, wyróżnika „dramatów-verbatim”, a mianowicie języka, którym zostały napisane, choć chyba właściwiej byłoby powiedzieć – języka, w którym zostały spisane. Jest to najczęściej język potoczny, pełen wulgaryzmów, co nie powinno dziwić, biorąc pod uwagę fakt, że bohaterami są często ludzie bezdomni, z nizin społecznych, narkomani, alkoholicy czy przestępcy. Ponadto agresywny język tzw. ulicy, traktowany jest przez twórców „nowej dramy” często jako najlepiej oddający współczesną rzeczywistość i nawet w przypadkach, gdy pierwszoplanowe postaci to ludzie wykształceni, ich język jest równie wulgarny, jak osób z niższym pochodzeniem (jak w sztuce *Wielka wyżerka*, opowiadającej o pracy w telewizji, czy *Trzeźwy PR* – o życiu doradców politycznych i specjalistów od PR). Cytowany już kilkakrotnie Michaił Ugarow uważa, że wykorzystywanie w „sztukach-verbatim” kolokwialnego języka jest ich wielką zaletą, z racji tego, że potoczne wypowiedzi to wbrew pozorom nie tylko „ubogie” słownictwo, ale przede wszystkim nośnik informacji o stanie psychicznym człowieka poprzez obecność niedopowiedzeń, pauz, zaczętych i nieskończonych słów i zdań czy pomijanie pewnych

²⁹ Ibidem. Podkreślenia moje – [P.Ch.-K.].

³⁰ П. Руднев, *Мои ответы на анкету для дискуссии про новую драму и хорошо сделанную пьесу*, [online], <http://pavelrudnev.livejournal.com/1107566.html>, [23.10.2015].

kwestii, zastępowanych podczas bezpośredniej rozmowy przez kontakt wzrokowy. Ludzkie pomyłki, powtórzenia, zaprzeczenia – wszystko to „partytura życia psychicznego człowieka, która jest silnie zaszyfrowana w wypowiedziach pisemnych”³¹. Przenosząc, jak można najdokładniej, warstwę językową autorzy „sztuk-verbatim” są bliżej prawdy o człowieku niż redagowane, „uładzone” teksty tradycyjnych dramatów. Jak pisze Isajewa, podczas tworzenia metodą verbatim „spotyka się taką mowę, której nie da się nigdy wymyślić”³². Brak możliwości korygowania wypowiedzi swoich rozmówców pozwala dramaturgom i aktorom wniknąć głębiej w daną postać poprzez wypowiadanie prawdziwych, niezmienionych żadną redakcją kwestii, co zgodnie z opinią założyciela Teatru.doc, rozwija zarówno warsztat dramaturgiczny, jak i aktorski.

Należy podkreślić, że Isajewa, mimo że zgodnie z założeniami verbatim nie pozwala sobie na żadne zmiany w tekstach bohaterów i bohaterek to język jej sztuk odbiega od przepęnlonych wulgaryzmami tekstów kolegów. Ich poprawny, literacki język („dość inteligentny” jak pisze sama autorka³³) wynika z tego, iż „materiał badawczy” często stanowiły osoby z bliskiego kręgu autorki. W przypadku utworu *Pierwszy mężczyzna* były to m.in. lekarki, inżynierowie, nauczycielki, wykładowczynie czy dziennikarki.

Isajewa, chociaż w swej twórczości nie szokuje językiem to, ze względu na opisywaną problematykę, jej teksty zaliczane są do kontrowersyjnych. Zdecydowanie poruszają publiczność i nie pozostawiają jej obojętną. Utwór *Pierwszy mężczyzna* nazywany jest jedną z bardziej brutalnych i ostrych sztuk rosyjskiego teatru dokumentalnego³⁴. Autorka prowokuje widzów tematem relacji ojciec-córka oraz budową sztuki – dramatopisarka dopuszcza się pewnego rodzaju „oszustwa”, w taki sposób montując zebrane wypowiedzi, że dopiero w końcu pierwszego aktu dowiadujemy się, że mężczyznami, o których mówią bohaterki są ich ojcowie³⁵. W sztuce występują trzy kobiety, które autorka nazywa po prostu „Pierwsza”, „Druga” i „Trzecia”. Mimo drażliwego tematu bohaterki Isajewej nie prowokują wulgarnym słownictwem czy czynami. Pisarce zależało na uniknięciu bezpośrednich relacji obcowania płciowego córki z ojcem, ale też na przedstawieniu sytuacji złożonych, „tragicznych”³⁶, w których ukazane zostaną sylwetki kobiet cierpiących z miłości do ojca, kochających go, traktują-

³¹ М. Угаров, *Что такое верbatim...*

³² Е. Исаева, *Как это делается...*, с. 151.

³³ Е. Исаева, *Первый мужчина...*

³⁴ И. Болотян, *О драме в современном театре: verbatim ...*

³⁵ Ibidem.

³⁶ Е. Исаева, *Первый мужчина...*

cych jego postać niekiedy nawet z religijną atencją, ale jednocześnie buntujących się przeciwko jego woli, sprzeciwiających się jego opiniom, poszukujących siebie. Forma utworu – wzajemnie przeplatające się monologi trzech kobiet, które jakby nie słysząc się nawzajem dzielą się z widzami swoimi przeżyciami – realizuje założenie verbatim o „aktualizacji na scenie zdarzenia narracji opowiadania („актуализации на сцене события рассказывания”)³⁷. Obserwujemy wyraźne odejście od gry na rzecz opowiadania. Historie trzech bohaterek występują równolegle obok siebie, z powodzeniem mogłyby funkcjonować jako oddzielne spektakle.

Pod względem formalnym sztukom Isajewej zwykle blisko do monodramu, co wynika z faktu, że podstawy tekstu stanowią wywiady, które z założenia charakteryzują się brakiem lub niewielką ilością wewnętrznych dialogów³⁸. Najczęściej więc tekst jest jednym monologiem albo składają się na niego przeplatane monologi kilku osób, jak w sztuce *Pierwszy mężczyzna*. Widz, podobnie jak dramaturg, musi przede wszystkim umieć słuchać. Tym bardziej, że teatr dokumentalny z założenia sprowadza grę aktorską, podobnie jak dekoracje sceniczne, do minimum. Najważniejszą rolę gra tekst. Usunięta zostaje też postać autora, który, jak już było mówione wcześniej, nie korzysta ze swoich słów, ale tworzy tekst z zebranych wypowiedzi innych ludzi. Jak podkreśla Jelena Selutina, głos autora zostaje zminimalizowany, a często całkowicie usunięty³⁹. Redukcja postaci autora jest jednym z celów techniki verbatim, która zakłada oddanie głosu realnemu życiu i realnym ludziom. Isajewa urzeczywistnia to założenie chociażby w sztuce *Pierwszy mężczyzna*, jednak już w utworze *Boję się miłości* pisarka prezentuje niestandardowe podejście do wykorzystywanej przez siebie metody. Autorka nie dość, że nie ukrywa postaci autora, to jeszcze wprowadza pierwszoosobową narrację, odchodząc tym samym od założeń nie tylko nowego dramatu, ale i tradycyjnego. Sztuka zbudowana jest na monologach i krótkich dialogach przekazywanych widzom przez narratora – Nadię. Isajewa rezygnuje z tradycyjnych didaskaliów, jej bohaterka opowiada historię

³⁷ А.М. Павлов, *Событие рассказывания в современной отечественной монодраме (на материале пьесы Е. Исевой „Про мою маму и про меня”)*, „Narratorium” 2011, № 1-2, [online], <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027601>, [23.10.2015].

³⁸ И. Болотян, *О драме в современном театре: verbatim...*

³⁹ Е. Селютина, *Нарративное интервью в структуре вербатима и проблема автора в современной российской драматургии (на примере пьесы Е. Исевой „Я боюсь любви”)*, „Вестник Челябинского государственного университета” 2013, № 1, с. 250.

miłości swojej koleżanki, przeplatając usłyszane dialogi swoimi komentarzami. Co w następujący podsumowuje Selutina:

Таким образом, сохраняя множественность субъектов в тексте, обозначив стремление к точной фиксации реально состоявшихся диалогов, автор, став читателем и рассказчиком одновременно, преодолевает дискретность вербатима, получает возможность реализовать сюжетность в самом классическом смысле⁴⁰.

Isajewa bawi się formą. Sztuce *O mojej mamie i o mnie* dramatopisarka nadaje strukturę szkolnych wypracowań, o czym informuje już w podtytule: *Про мою маму и про меня (школьные сочинения в двух действиях)*. Utwór jest opowieścią szesnastoletniej Leny o jej poszukiwaniach własnego „ja”. Dowiadujemy się o różnych wydarzeniach z życia dziewczyny, ważnych z punktu widzenia jej dojrzewania. Sztuka przypomina monodram – historia zostaje opowiedziana przez Lenę, główną bohaterkę, jednak Isajewa odchodzi od tradycyjnej formy monodramu i wprowadza więcej postaci, które pomagają Lenie w zainscenizowaniu opowiadanych treści. Jak zauważa Andriej Pawłow, Lena zostaje kimś w rodzaju narratora, który towarzyszy widzom od jednej scenki do drugiej⁴¹.

Podjmując tematykę relacji rodzinnych Isajewa odchodzi od problematyki społecznej będącej głównym obiektem zainteresowania autorów dramatów dokumentalnych i zagłębia się w sferę życia osobistego. Zamiast rysować obraz wybranego środowiska, skupia się na najbliższym otoczeniu człowieka – rodzinie. Tak dzieje się i w omawianej sztuce *Pierwszy mężczyzna*, jak i w utworach *Boję się miłości* czy *O mnie i o mojej mamie*. Isajewa, kierując uwagę na problemy jednostki w relacjach rodzinnych, delikatnie sygnalizuje, że źródło i dobrego, i złego leży zwykle najbliżej nas, a dopiero później przekłada się na dalsze relacje społeczne. W wyjaśnieniach umieszczonych po tekście sztuki *Pierwszy mężczyzna* pisarka zaznacza:

Спектакль получился о любви – о любви, какой бы странной она ни была. О любви, возникшей к... первому мужчине – отцу, единственному мужчине, к которому такая любовь возникнуть не должна.

Эта трагедия вряд ли могла бы произойти в семьях с нормальными, здоровыми взаимоотношениями, где родители любят друг друга. Поэтому

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ А.М. Павлов, *Событие рассказывания в современной отечественной монодраме....*

так страшен и так понятен крик одной из героинь: «Если вы не любите друг друга – зачем вы рожаете детей?!»⁴².

Dramaty dokumentalne, a szczególnie sztuki pisane techniką verbatim święcą triumfy popularności. Widzowie dość tłumnie przychodzą na spektakle verbatim zaintrygowani nową metodą pracy artystów, a także ciekawi, jaki rodzaj sztuki powstał z wypowiedzi „zwykłych” ludzi. XXI wiek to czas, w którym społeczeństwo coraz bardziej nieufne wobec informacji przekazywanych przez media, bardzo chętnie oddaje głos tzw. ulicy. Popularnością cieszą się utwory literackie oparte na prawdziwych wydarzeniach (np. biografie, reportaże), a także wszelkiego rodzaju programy telewizyjne, w których występują amatorzy, a przedstawiane sytuacje mają być jak najbardziej zbliżone do rzeczywistości. Sztuki-verbatim są niejako wyrazem tej tendencji w teatrze. Ze względu na duże zainteresowanie zarówno wśród twórców, jak i wśród widzów można się spodziewać, iż verbatim jako metoda będzie się rozwijała – sięgający po nią dramaturdzy często twórczo podchodzą do jej założeń, prezentując coraz to nowe jej oblicza. Przykładem jest twórczość Jeleny Isajewej, która z powodzeniem wykorzystuje omawianą technikę do tworzenia ciekawych i ważnych tekstów. Przyjmuje formalne i tematyczne podstawy teatru dokumentalnego i metody verbatim, pozostawiając sobie jednak pewną swobodę w ich interpretowaniu, czego przykładem jest wprowadzenie narratora do sztuki *Boję się miłości*. Realizując założenia teatru dokumentalnego w Rosji, sformułowane m.in. przez artystów Teatru.doc, Isajewa pozwala sobie na mniej lub bardziej subtelne wariacje. Znajdziemy więc w jej sztukach tematy ważne społecznie, tematy prowokacyjne, których dotychczas teatry i dramaturdzy nie podejmowali, zauważymy prostotę i jasność przekazu oraz innowacyjną technikę budowy utworu, nie będą jednak jej sztuki jedynie odbiciem tych idei, ale ciekawą wariacją na ich temat, głosem wartym bliższego przyjrzenia się.

Bibliografia:

1. Cantrell T., *Verbatim theatre*, [online], <http://www.dramaonlinelibrary.com/genres/verbatim-theatre-iid-2551>.
2. Mazurek H., *W moskiewskim Teatrze.doc*, [w:] *Postmodernizm rosyjski i jego antycypacje*, red. A. Gildner, M. Ochniak, H. Waszkielewicz, Kraków 2007.

⁴² Е. Исаева, *Первый мужчина ...*

3. Osińska K., *Aktualny teatr w Moskwie*, „Teatr” 2012, № 7-8.
4. Pawłowski R., *Czekam na teatr, w którym wywrotowa treść spotka się z popularną formą*. Rozmowa Piotra Wyszomirskiego z Romanem Pawłowskim. „Pomorze kultury” 2.09.2013, [online], <http://teatr.pomorzekultury.pl/roman-pawlowski-czekam-na-teatr-ktory-w-ktorym-wywrotowa-tresc-spotka-sie-z-popularna-forma>.
5. Апчел Е.А., *Процессуальность художественных принципов и форм современного документального театра*, „Наука. Искусство. Культура” 2013, вып. 2.
6. Болгова С.М., *Современная документальная драма: к истории вопроса*, „Известия Самарского научного центра Российской академии наук” 2014, т. 16, № 2, с. 386.
7. Болотян И., *О драме в современном театре: verbatim*, „Вопросы литературы” 2004, № 5.
8. Исаева Е., *От автора*. (замечания после текста пьесы *Первый мужчина*), [online], http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2008/10/is8.html.
9. Исаева Е., *Первый мужчина*, «Новый мир» 2003, № 11, [online], http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2003/11/isaeva.html.
10. Подкладов П., *Шоковые приколы и прикольные шоки новой драмы*. Интервью с М. Угаровым, сайт „Новая пьеса” 2003, [online], http://www.newdrama.ru/press/art_2348.
11. Родионов А., *„Верbatim” – реальный диалог на подмостках*, [online], <http://www.strana-oz.ru/2002/4/verbatim---realnyy-dialog-na-podmostkah>.
12. Руднев П., *Мои ответы на анкету для дискуссии про новую драму и хорошо сделанную пьесу*, [online], <http://pavelrudnev.livejournal.com/1107566.html>.
13. Селютина Е., *Нарративное интервью в структуре вербатима и проблема автора в современной российской драматургии (на примере пьесы Е. Исаевой «Я боюсь любви»)*, „Вестник Челябинского государственного университета” 2013, № 1, с. 250.
14. Сизова М.И., *Верbatim на русской сцене*, [в:] *Новейшая драма рубежа XX – XXI веков, Проблема автора, рецептивные стратегии, словарь новейшей драмы*. Материалы научно-практ. семинаров, 26-27 апреля 2009 года, 14-16 мая 2010 г., ред. Журчева Т.В. Самара 2011, с. 97-103.
15. Угаров М., *Что такое верbatim?*, [online], <http://os.colta.ru/theatre/events/details/33925?expand=yes#expand>.
16. *Что такое «verbatim»?*, [online], <http://www.teatrdoc.ru/stat.php?page=verbatim>.

**VERBATIM TECHNIQUE – FUTURE OF DOCUMENTARY DRAMA?
JELENA ISAJEWA AND HER NON-FICTION DRAMA**

Summary

The article makes an attempt to characterize the works of Jelena Isajewa, giving special attention to the analysis of the VERBATIM technique used by her as an aesthetic model present in the contemporary Russian drama. The aim of the article is a comparison of the model of documentary drama developed by Isajewa with other creators of this genre, particularly those connected with Theater.doc.

Keywords: documentary drama; verbatim; Jelena Isajewa, Russian drama

Jadwiga Gracla

Uniwersytet Warszawski

**SCHEMAT-KLISZA-REINTERPRETACJA?
DON JUAN W NAJNOWSZEJ DRAMATURGII ROSYJSKIEJ**

**СХЕМА – СЛІЧЕ – РЕІНТЕРПРЕТАЦІЯ?
ДОН ХУАН В НОВЕЙЩЕЙ РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ**

Słowa kluczowe: Don Juan, mit, schemat, klisza, reinterpretacja

Mit Don Juana, na poły fikcyjnej postaci szlachcica z Sewilli, wprowadzonego do literatury w XVII wieku przez Triso de Molinę (w tekście *Zwodziel z Sewilii i Kamienny Gość*¹), towarzyszy twórcom, nie tylko autorom dramatycznym (warto tu wspomnieć chociażby słynną operę Wolfganga Amadeusza Mozarta *Don Giovanni*²), od momentu swoich narodzin. Jego niesłychana żywotność wynika zapewne z dwóch przyczyn: po pierwsze, samej natury tego mitu, konfrontowanego najczęściej z równie popularnym aczkolwiek nieco młodszym mitem Fausta (przeciwstawianym przywołanemu w tytule ze względu na cel poszukiwań uznawany przez obydwu bohaterów za kwintesencję szczęścia i spełnienia), i, z drugiej strony, samej natury tej postaci, wpisującej się równie łatwo w mentalność oświeceniową i romantyczną, jak i współczesną, czego świadectwem stać się mogą liczne powstające dziś utwory nawiązujące do tego tematu³.

¹ Zob. tekst w przekładzie polskim: T. de Molina, *Zwodziel z Sewilii i Kamienny Gość*, przekład i posłowie M. Pabisiak, Wrocław 2000. Szerzej na temat twórczości de Moliny: B. Baczyńska, *Historia literatury hiszpańskiej*, Warszawa 2014, Á. del Río, *Historia literatury hiszpańskiej*, Warszawa 1970-1972.

² *Rozpustnik ukarany, czyli Don Giovanni* – opera w dwóch aktach. Libretto napisał Lorenzo da Ponte na podstawie sztuki Moliera *Don Juan*. Premiera odbyła się 29 października 1787 w Pradze, natomiast premiera zmienionej nieco przez Mozarta wersji miała miejsce w Wiedniu 7 maja 1788.

³ Zob. powstałe w ostatnim czasie: Jim Jarmusch: *Broken Flowers* (film z Billem Murrayem, Sharon Stone z 2005), Robert Menasse: *Don Juan de La Mancha oder die Erziehung der Lust* (powieść z 2007), Horst Janssen: *Leporello: Die Geliebten des Don Juan* (przedstawienie w hamburskiej Kunsthalle z 2007), Joseph Gordon-Levitt: *Don Jon* (film z Josephem Gordon-Levitem i Scarlett Johansson z 2013).

Przyznać tu również należy, że Don Juan, a raczej zjawisko donżuanizmu⁴ (również w kontekście problemów współczesnej psychiatrii), rozumianego jako zachowanie mężczyzny nawiązującego liczne kontakty seksualne, wpisuje się doskonale w nurt popkultury i kultury masowej, zaś sam Don Juan może w tym kontekście stać się bohaterem nie tylko znanym, ale i poprzez swoje zachowanie, nieobce wielu współczesnym postaciom, bliskim, co w konsekwencji pozwoli mu na zajęcie pozycji jednej z ikon popkultury⁵. W tej sytuacji pojawianie się postaci Don Juana w dramaturgii współczesnej nie dziwi i nie zaskakuje. Chociaż oczywiście bohater ten znacznie się różni od swojego literackiego pierwowzoru, a także od najbardziej znanego wzorca literackiego – czyli postaci z tekstu Moliера. Wszystkie te postacie cieszą się dużą popularnością i często goszczą zarówno na ekranach kin, jak i na półkach księgarń. Jak twierdzą badacze:

tajemnicą sukcesu utworów literackich nawiązujących do legendy o uwodzicielu była różnorodność tematyczna fabuły donżuanowskiej. Pozornie banalna historia wiecznego uwodziciela poruszała bowiem wiele aktualnych do dziś zagadnień, takich jak miłość i wierność, zemsta i przebaczenie, wieczność i przemijalność, wolność i obowiązek, dobro i zło, rozkosz i cierpienie.⁶

Zagadnienia te należą do wiecznych dylematów człowieka, niemniej jednak w przypadku Don Juana, a szczególnie wariantów tej postaci tworzonych

⁴ Jest ono klasyfikowane wśród zaburzeń seksualnych: „W klasyfikacji ICD-10 zachowania te mogą być klasyfikowane jako: nadmierny popęd seksualny, inne zaburzenia nawyków i popędów (impulsów) lub zaburzenia nawyków i popędów nieokreślone. Erotomania u kobiet to nimfomania, u mężczyzn – satyryzm. Klasyfikacja ICD-10 zalicza nimfomanię i satyryzm do dysfunkcji seksualnych niewywołanych przez zaburzenia organiczne i choroby, a związanych z nadmierną potrzebą seksualną. Z kolei klasyfikacja DSM-IV nie wyróżnia uzależnienia seksualnego. Inne nazwy używane do określenia nadmiernego zainteresowania erotyką i nadmiernej aktywności seksualnej to: hiperlibidemia, hiperseksualność, hiperfilia, donżuanizm, uzależnienie od seksu czy kompulsywne zachowania seksualne.” Zob. [online], <http://psychiatria.mp.pl/uzaleznienia/show.html?id=73113>, [29.09.2015].

⁵ Do takiego pojmowania mitu przyczynił się zapewne powstały w 1995 roku film *Don Juan de Marco* będący reżyserskim debiutem scenarzysty i jednocześnie psychoterapeuty Jeremy'ego Levena.

⁶ A. Szymańska, *Postać Don Juana w utworach pisarzy rosyjskich XIX wieku*, Łódź 2009, s. 19.

O funkcjonowaniu mitu Don Juana we współczesnej dramaturgii rosyjskiej zob. również: A. Szymańska, *Метаморфозы Дон Жуана в русской драматургии 1970–1980 гг. Продолжение или смерть вечного образа?*, [online], <http://dspace.uni.lodz.pl:8080/xmlui/bitstream/handle/11089/8922/11-szyna%20C5%2084ska.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, [29.09.2015].

współcześnie, na uwagę zasługuje jeszcze jedno: wspomniana już na wstępie niniejszych uwag jego konfrontacja z innym mitem – Fausta – i przede wszystkim zwrócenie uwagi nie tyle na miłosne przygody (stanowiące kanwę rozwoju historii Don Juana), ile na przemijalność idei, postaci, czasu. Owa przemijalność, *vanitas*, na które zwracano uwagę w momencie powstania obydwu mitów⁷, stanowi w wielu wypadkach współczesnych kreacji punkt podstawowy, punkt wyjścia, w którym przed oczami odbiorcy autor stawia podstarzałego Don Juana rozpaczliwie próbującego odnaleźć się w zmienionych – obcych i niesprzyjających warunkach. Oczywiście takie skonstruowanie skłania raczej do poszukiwań innych nie mniej ważnych przyczyn popularności mitu: czyli drzemających w człowieku: egoizmu, niegodziwości, marności i przemijania. Prawdliwość takiego rozumowania podkreśla obecny na początku w każdej wczesnej wariacji na temat tego mitu czynnik metafizyczny: symbolicznie porywający Don Juana w otchłań piekielną gdzie odbywać będzie karę za swe uczynki⁸. Oczywiście twórcy częstokroć próbowali spojrzeć na Don Juana niejako z innej strony, dodając do tych cech pozytywne wartości: miłość, pragnienie szczęścia, niemniej jednak w początkowym okresie owa kara była niezmiennym elementem mitu. Współcześnie wydaje się, że to właśnie w tym punkcie pisarze najsilniej rozchodzą się z poetyckim pierwowzorem, rezygnując, przynajmniej na pierwszy rzut oka, z wymierzenia postaci jakiegokolwiek kary. Nie inaczej jest w przypadku najbardziej interesujących nas w niniejszym szkicu sztuk: *Don Juan* Romana Wołkova⁹ i *Don Juan – moja miłość* Michała

⁷ Mity te zostały skonfrontowane również na gruncie dramatu ideowego. W pochodzącym z 1828 roku dramacie *Don Juan i Faust* Christiana Dietricha Grabbe. W tym tekście skonfrontowano obydwie postawy. Obydwie postacie w finale tekstu zostają porwane przez Rycerza do piekieł. Faust traci wcześniej chęć życia, Don Juan zaś odmawia wyrażenia jakiegokolwiek skruchy. Zob. tekst: [online], <http://gutenberg.spiegel.de/buch/don-juan-und-faust-3516/1>, [29.09.2015].

⁸ Ukarany jest przecież bohater Moliera, Puszkina, Mozarta ale również Don Juan z późniejszych wariantów: np. z *Don Juana w Egipcie* Mikołaja Gumiliowa, gdzie odnajdziemy go właśnie oswobodzonego z piekielnych czeluści i wracającego do normalnego funkcjonowania).

⁹ (Роман Волков) ur. w 1979 r. w Penzie. Absolwent tamtejszej Akademii Rolniczej i moskiewskiego Instytutu Literackiego im. Gorkiego. Scenarzysta (thriller *Звено*, 2012; krótkometrażowy film *Focus Pocus*, 2013; projekty telewizyjne dla kanału 1.: *Понять. Простить, Ты не один, Детективы, Вся правда* i kanału „Moja radość”: *Праздник каждый день, Шишкин лес*; ponad 50 reklam radiowych i telewizyjnych dla firm międzynarodowych w tym „Heinekken”, „Nestle”, „Garnier”, „Citibank”, „Renault” – krótka lista festiwalu reklamy RedApple 2009). Uczestnik licznych rosyjskich i międzynarodowych festiwali filmów, dramaturgów, reklamy i marketingu. Laureat nagrody specjalnej na festiwalu filmów grozy „Капля” (za film *Звено*). Zdobywca drugiego miejsca na FANTEX Festival Waiblingen 2014 i trzeciego na Landesfilmfestival w Berlinie (za *Focus Pocus*). Autor sztuki *Боевка* i licznych

Nowakowa¹⁰. Obydwa teksty, poza oczywistym – nawiązaniem do mitu Don Juana już w tytule – łączy jeszcze jedno – data powstania. Oba bowiem pochodzą z tego samego 2014 roku. Dodatkowo ich połączenie usprawiedliwiać może przynależność gatunkowa: tekst Wołkova jest tragedią, Nowakowa komedią. Rozpatrywane w takim kluczu stanowić mogą wzajemne przeciwieństwo, lustrzane – choć skrzywione odbicie. Są więc przede wszystkim próbą nawiązania do archetypicznych już gatunków i jednocześnie próbą skonfrontowania się z odwiecznym mitem. W obydwu przypadkach również będziemy mieli do czynienia z zagadnieniem winy i kary, wymierzonej jednak nie wprost, lecz pozostającej poza wzrokiem odbiorcy, ale nie poza jego świadomością.

Tragedia Wołkova, od której wypada zacząć niniejsze rozważania, jest już na pierwszy rzut oka bardziej związana z mitem i sposobem postrzegania postaci Don Juana. Wskazuje na to zarówno umieszczenie tekstu w przestrzeni Madrytu, jak i sposób kształtowania akcji tekstu. W pierwszym kontakcie ze sztuką można więc odnieść wrażenie że jest ona kontynuacją wcześniejszego cyklu o przygodach Don Juana, tym bardziej, że wskazują na to imiona pozostałych bohaterów/bohatek nawiązujące do znanego mitu. W otoczeniu Don Juana odnajdziemy bowiem znaną już Donnę Annę i Donnę Marię oraz, co jest zaskoczeniem, Esmeraldę. Wspomnieć tu wypada, że ostatnia z wymienionych postaci nie pojawia się jednak w spisie osób, jakby była obcym elementem, zakłócającym dotychczasową linię rozwoju wydarzeń. Oczywiście, jak już wspomnieliśmy, nie odnajdziemy tu również obecności czynnika nadprzyrodzonego – pojawiający się w tragedii Inkwizytor jest postacią z krwi i kości, ogarniętą jakże ludzką żądzą zemsty za krzywdę wyrządzoną siostrze. Wszystko to z pozoru wydaje się kalką znanego schematu – znanej już historii. Tymczasem owa kalka staje się raczej wariacją, próbą nowego sformułowania tematu, w której to Don Juan jest postacią budzącą w efekcie końcowym litość, a nawet postacią tragiczną w rozumieniu klasycznej tragedii. Przyjrzyjmy się więc temu nieco

mikropowieści. Jego przetłumaczona na język szwedzki nowela *Сермяжная сказка* (2002) okrzyknięta została odkryciem tysiąclecia przez tygodnik „Литературная Россия”. Wiadomości te pochodzą z oficjalnej strony autora: [online], <http://romanvolk.ru/>, [29.09.2015], tekst dramatu został umieszczony w bibliotece internetowej Siergieja Jefimowa.

¹⁰ (Новаков Михаил Афанасьевич), ur. 26.01.1948 r. Zasłużony artysta FR (1.07.2002). W 1968 r. ukończył szkołę teatralną w Swierdłowsku i rozpoczął pracę jako aktor teatralny. Od 1984 r. także reżyser. Wykładowca „wychowania plastycznego” i „ruchu scenicznego” na Wydziale Sztuki Państwowego Uniwersytetu w Stawropolu. Kierownik studentckiego teatru „Grani” Stawropolskiej Akademii Pedagogicznej. Autor sztuk «Шах Королева», «Эй, ты, здравствуй!», «Дед Мороз – ау-у-у», «Ты не Джульетта!». Wiadomości pochodzą ze strony: [online], <http://www.kino-teatr.ru/teatr/acter/sov/338147/bio/>, [29.09.2015], tekst sztuki został umieszczony na stronach internetowych biblioteki Siergieja Jefimowa.

dokładniej. W tekście Wołkova, co może uderzać na pierwszy rzut oka, brakuje barwnych miłosnych podbojów, schadzek, spacerów przy księżycu – czy też całego arsenału chwytów znanego uwodziciela – wraz z jego skłonnością do nierozważnych kroków, ale i brakiem współczucia i egoizmem. Brakuje też jego pasji i młodości.

W dramacie Wołkova Don Juan jawi się raczej jako bohater poszukujący stabilizacji, zakochany, a raczej kochający Donnę Marię, dla której, zupełnie inaczej niż w przypadku przypisywanej postaci z mitu postawy, jest gotów do najwyższych poświęceń. Para ta, jakby stworzona dla siebie, zapomina o przeszłości i zakochując się wzajemnie tworzyć może perfekcyjny związek. Prócz miłości bowiem łączy ich bardzo podobna, pełna miłosnych przygód przeszłość i otacza czar osób potrafiących złamać każde serce, zdobyć każdego mężczyznę i każdą kobietę. Dla siebie jednak stają się całym światem, małym uniwersum, w którym mogą się bezpiecznie zamknąć i odgrodzić od przeszłości i przyszłości. Ten szczęśliwy moment ich szczęścia we dwoje jest jednak tylko krótką przemijającą chwilą. Obydwoje padają ofiarą skomplikowanej intrygi Donny Anny, jej męża i Inkwizytora. Szczęście nie jest im pisane. Don Juan, który w imię swojej miłości jest gotów do poświęceń, poniżenia się, ukorzenia pada ofiarą zarówno przeszłości Donny Marii jak i swojej własnej. Przekonany o jej zdradzie (bo przecież sam zdradzał wielokrotnie) – wierzy w ludzką skłonność do zdrady, wtrącony do więzienia – nie potrafi już żyć pełnią swoich marzeń, nie potrafi o nie walczyć. Karą więc staje się jego przeszłość, od której, jak Aleko z Cyganów, nie jest w stanie się wyzwolić. Ale to nie wszystko. Mityczny, zakochany uwodziciel cierpi podwójnie – z jednej strony napawa go bólem zdrada ukochanej, pozorna, ale w pierwszym momencie niezwykle bolesna, z drugiej – prawda, jaką ujawnia mu Inkwizytor, z całą bezwzględnością opowiadający o intrydze, jaka została przeciwko niemu uknuta. Kara jest okrutna – rozczerwanie i gorycz błędu. I nawet wtedy, gdy budzi się w nim dawny Don Juan, gdy próbuje raz jeszcze wrócić do swojej przeszłości, gdy raz jeszcze chce stać się dawnym sobą na jego drodze pojawia się postać, której brakuje w spisie postaci. Esmeralda, piękna tajemnicza tancerka Cyganka, pomaga mu wydostać się z więzienia i przez chwilę wydaje się jego wybawieniem. Podbudowany ucieczką jest znowu przez bardzo krótką chwilę szczęśliwy, pozornie uratowany. Wszystko to jednak pryska niczym przysłowiowa bańka mydlana, a bohatera dogania nieszczęście – kolejna strata i śmierć. Don Juan Wołkova budzi litość, staje się ofiarą swojej przeszłości, zakładnikiem czynów, którymi się wstawił. I to poniekąd zbliża go do wcześniejszych wcieleń. Jednak nie do koń-

ca. Ten Don Juan naprawdę się zmienił. Pokochał i przede wszystkim spotkał na swojej drodze swoją „połówkę pomarańczy”, obciążoną podobnymi grzechami, niosącą ciężar tej samej, niechlubnej przeszłości. Jednak nawet wtedy nie może zaznać szczęścia. Ukarany podwójnie: odebraniem szansy na szczęście i, okłamany przez tych, których kochał, staje się powodem cierpienia Donny Marii. I nie dość tego, jego przeznaczenie przecież wyciąga po niego rękę nawet wtedy, gdy już został pokonany. Świadczy o tym dobitnie ostatnia scena, w której unosi na rękach śpiącą Esmeraldę. Pozornie tylko wydaje się, że od nowa zaczyna swój żywot uwodziciela z piękną oddaną mu kobietą w ramionach. Dla uważnego czytelnika właśnie ta ostatnia scena stanie się najbardziej wymowna. Na ciele Esmeraldy widać bowiem czerwone, rozkwitające jak kwiaty plamy. Czyli i ona odejdzie. Ale zabierze ze sobą Don Juana – owe plamy to świadectwo rozwijającej się choroby – sądząc z objawów tyfusu plamistego, w czasach uwodziciela choroby śmiertelnej¹¹. Wyrok i przeznaczenie go dogoniły. Nawet wtedy, gdy zmienił swoje życie. Gdy podniósł się po strasznym ciosie. Pierwotnie postawiony w sytuacji tragicznej wyboru między dwoma kobietami – Donną Anną, która go zdradziła, i Donną Marią, która zrobiła to pozornie, opuszczony, pokonany, pozbawiony szansy na szczęście. Przedstawiony przez Wołkowa Don Juan staje się więc bohaterem tragicznym, którego los przesądzone nie dając mu jednocześnie żadnej szansy na zmianę. W tym kontekście znaczenia nabiera postać Esmeraldy, która jak wspominaliśmy nie została uwzględniona w spisie postaci. Celowo więc Wołkow wskazuje na jej obcość względem pozostałych postaci – jest inna, przyszła za Don Juanem jak jego przeznaczenie, jak duch i los, od którego nie sposób uciec. Tak rozumiana staje się wariantem antycznego *deus ex machina*, nagłego zakończenia akcji, i jednocześnie przekształca postać Don Juana w rodzaj bezwolnej marionetki, zdanej na kaprys bogów, zmuszanej do odegrania przeznaczonej roli, od której nie może się uwolnić. Taki Don Juan to postać nad którą, jak w antycznej tragedii, zawisło fatum – kara za mit.

Obok tej tragicznej koncepcji Don Juana powstaje jej wariant komediowy – czyli sztuka Nowakowa *Don Juan moja miłość* – już przez autora określony mianem komedii. Zestawienie dwóch przeciwstawnych gatunków zawsze niesie ze sobą pewne ryzyko, choć pamiętać należy, że u źródeł swojego powstania były ze sobą nierozłączne, zaś komedia dysponowała całym odwróconym arsenałem środków dostępnych tragedii. Jeżeli przyjąć więc założenie, że jest

¹¹ Wysypka ta pojawia się w piątym dniu od zakażenia. Szerzej: A. Boroń-Kaczmarek, *Choroby zakaźne w zarysie*, Szczecin 2004.

ona odwróceniem – lustrzaną karykaturą – poprzedniego gatunku, przyznać należy, że mit Don Juana w wypadku komedii Nowakowa odwraca wektor losu, skazując bohatera na wieczne związki z kobietami, które dochodzą do skutku bez względu na sytuację, trudności czy też absurd wydarzeń. Don Juan stworzony przez Nowakowa jest więc skazany na sukces – bez względu na to, co się stanie. W sztuce poznajemy go w chwili niespecjalnie spektakularnej: pogrążony w długach domaga się wina i kiełbasy, które wcześniej jego sługa zaserwował kredytodawcy. Niemniej jednak z tak trudnego położenia Don Juan przy pomocy swojego sprytnego sługi znajdzie wyjście. W kobiecym przebraniu, udając siostrę gospodarza i jej przyjaciółkę, wkradną się do domu Don Alwaresa i po wielu przygodach (nieraz w sposób przejawskrawiony uwspółcześnionych) uda mu się zdobyć rękę córki Don Alwaresa Amandy (która zresztą w końcowej scenie postanawia wziąć go w obronę). Jeżeli więc nawet w kobiecym przebraniu i w otoczeniu teatralnych zachowań i chwytów udaje mu się zdobyć wybrankę serca można dojść do przekonania, że i w tym wypadku mamy do czynienia z pierwotnym i niezmiennym przeznaczeniem postaci. Bez względu na to jak jest śmieszna i jak kuriozalne towarzyszą całej sytuacji okoliczności, jego sława nie cierpi – zdobywa tę, o której marzy.

Czy można tu więc mówić o karze, której doświadczył Don Juan Wołkowa? Z całą pewnością nie i też nie o to w tym wypadku chodziło. Przedstawienie Don Juana w komedii nie ma przecież pokazywać kary: tu wszystko musi skończyć się dobrze. Następuje *happy end*. Ale komedia ta nie jest tylko śmiesznym interludium w spektaklach o Don Juanie, choć oczywiście na pierwszy rzut oka może się tak zdawać. Pod płaszczykiem komicznych scen, przebieranek, pomieszanie porządków: współczesnego i historycznego kryje się próba zmierzenia się z mitem towarzyszącym ludzkości od XVII wieku – mitem człowieka, który potrafi zdobyć każdą kobietę i za swoje zachowanie ma ponieść karę. W sztuce Nowakowa brakuje kary, ale jeżeli przypomnimy sobie wcześniejszy tekst kara również nie była namacalnie widoczna, widz nie stał się jej świadkiem. A przecież była – śmierć przyniesiona przez Esmeraldę. Tu jest inaczej – ale czy bardziej optymistycznie? Jeżeli przyjąć, że i ten Don Juan nie jest w stanie zmienić swojego życia, to optymistyczny akcent komedii błędnie. Bohater staje się niewolnikiem swojej przeszłości i swojej opinii: jego ukochana Amanda decyduje się za niego wyjść bo chce spełnić swój sen – marzenie o Don Juanie, o którym śniła już jej matka, nie zaś dlatego, że on postanowił się ustatkować i w niej znalazł tę jedyną. W tej sytuacji wygranym nie jest Don Juan, a właśnie Amanda, której marzenie się spełnia, zaś on jest tylko

narzędziem, dzięki któremu cudzy sen się ziści. Don Juan zostaje zmuszony do małżeństwa – w wyniku decyzji kobiety, którą co prawda kocha, ale nie on ją zdobywa, lecz ona decyduje o tym związku.

Czy więc taki Don Juan odpowiada swojemu literackiemu pierwowzorowi? O ile w przypadku wcześniej omówionego tekstu jego los został gdzieś zapisany i nie sposób go zmienić, to w przypadku tekstu Nowakowa jego los, przeszłość doprowadziły go do małżeństwa, czyli – pozostając w komediowej poetyce – również do końca jego legendy.

Obydwie postacie: tragiczna i komiczna, wychodzą więc od tego samego wzorca i stają się jego zakładnikiem. W obydwu przypadkach ponoszą klęskę – skazany na śmierć tragiczny Don Juan i schwytany w małżeńskie sidła Don Juan komediowy. W obu wypadkach reinterpretacja mitu doprowadza do zakończenia losu bohatera i wskazania na jego przeznaczenie od którego nie jest w stanie się uwolnić. Wychodząc od schematu współcześni dramaturdzy tworzą wariacje na temat losów bohatera, by w końcu skazać go na karę, na którą, jak się wydaje, już nie zasługuje, ale która jest częścią jego mitu.

Bibliografia:

1. Baczyńska B., *Historia literatury hiszpańskiej*, Warszawa 2014.
2. Boroń-Kaczmarek A., *Choroby zakaźne w zarysie*, Szczecin 2004.
3. Molina de T., *Zwodzić z Sewilli i Kamienny Gość*, przekład i postowie M. Pabisiak, Wrocław 2000.
4. Río Á. del, *Historia literatury hiszpańskiej*, Warszawa 1970–1972.
5. Szymańska A., *Postać Don Juana w utworach pisarzy rosyjskich XIX wieku*, Łódź 2009.
6. Szymańska A., *Метаморфозы Дон Жуана в русской драматургии 1970–1980 гг. Продолжение или смерть вечного образа?*, [online], <http://dspace.uni.lodz.pl:8080/xmlui/bitstream/handle/11089/8922/11-szyma%C5%84ska.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, [29.09.2015].

Źródła internetowe:

1. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/don-juan-und-faust-3516/1>, [29.09.2015].
2. <http://kino-teatr.ru/teatr/acter/sov/338147/bio/>, [29.09.2015].
3. <http://psychiatria.mp.pl/uzaleznienia/show.html?id=73113>, [29.09.2015].

4. <http://romanvolk.ru/>, [29.09.2015].
5. <http://theatre-library.ru/>, [29.09.2015].

SCHEME – CLICHÉ – REINTERPRETATION? DON JUAN IN THE NEWEST RUSSIAN DRAMATURGY

Summary

The purpose of these comments is to present and compare two varieties of the myth of Don Juan. They appear in two dramatic works from 2014. The material for analysis constitute the text of Volkov- the tragedy and Nowakow – comedy. In both cases the myth it transformed. However, it retains its scheme, transforms seemingly (cliché). The reinterpretation makes the “hero” a prisoner of his features, who cannot get rid of them. They are the curse.

Keywords: Don Juan, myth, scheme, cliché, reinterpretation

Татьяна Автухович

Гродненский государственный университет имени Янки Купалы

**ПРЕКРАСНОЕ И БЕЗОБРАЗНОЕ В ЛИРИКЕ
М. СТЕПАНОВОЙ
(НА МАТЕРИАЛЕ КНИГИ СТИХОВ *СЧАСТЬЕ*)**

**PIĘKNE I BRZYDKIE W LIRYCE M. STEPANOWEJ
(NA MATERIALE ZBIORU WIERSZY *SZCZĘŚCIE*)**

Ключевые слова: прекрасное, безобразное, идеал, Мария Степанова, ментальный кризис, метаморфоза, коллективное бессознательное, миф, повседневность, баллада, трагическое

Мария Степанова – одно из самых ярких явлений в современной русской поэзии. Краткая биографическая справка в интернете гласит:

Мария Степанова. Родилась в Москве 9 июня 1972 г. Поэт, главный редактор сайта OpenSpace.ru. С 2012 года – главный редактор проекта Colta.ru. Публиковалась в журналах «Зеркало», «Знамя», «Критическая Масса», «Новое литературное обозрение» и др., альманахах «Вавилон», «Urbі», «Улов» и др., интернет-журнале «TextOnly». Автор шести книг стихов: *Песни северных южан* (2001), *О близнецах* (2001), *Тут-свет* (2001), *Счастье* (2003), *Физиология и малая история* (2005), *Проза Ивана Сидорова* (2008), *Лирика, голос* (2010), *Киреевский* (2012), избранного *Стихи и проза в одном томе* (2010), а также сборника избранных эссе *Один, не один, не я* (2014). Лауреат премий журнала «Знамя» за лучший дебют (1993), премии имени Пастернака (2005), Андрея Белого (2005), премии Хуберта Бурды (Германия, 2006), премии «Московский счет» (Специальная премия, 2006; Большая премия, 2009), премии Legici Pea Mosca (Италия – Россия, 2011), премии Anthologia (2012). Стипендиат Фонда памяти Иосифа Бродского (2010). Стихи переведены на английский, иврит, итальянский, немецкий, сербо-хорватский, финский и другие языки. Живет в Москве.

Внимание критики к поэзии М. Степановой во многом обеспечивается ее своеобразной поэтикой. Субъектная структура стихов, в которых лирическое «я» скрыто за голосами персонажей, взятых часто из социального низа и всегда из толщи народного «мы», причем не в эпически-хоровом воплощении, как, например, у Анны Ахматовой, а в его повседневном индивидуальном бытовании, исполненном скрытых и неререфлексируемых фобий, надежд, неизжитых страхов, порожденных трагической историей России XX века; грамматика и синтаксис высказываний, в которых то ли архаичные, то ли просторечные речевые формы, акцентированные тяжеловесными инверсиями, вкупе с микроцитатами из известных текстов советской (и не только) эпохи, функционирующими не столько в роли интертекста, сколько в роли утративших авторство «общих слов»¹, отражают глубинные слои народной памяти, усвоившей и переосвоившей наследие русской культуры, – все это выделяет М. Степанову, делает ее заметной в общем потоке новейшей русской поэзии.

В данной статье речь пойдет о диалектике прекрасного и безобразного в поэзии М. Степановой. Обе категории мы понимаем в их изначальном этимологическом значении, согласно которому «безобразное» есть без-образное, то есть отсутствие образа, формы, идеи, в то время как «прекрасное» – «наиболее красивое», «самое красивое», каковым оно становится тогда, когда воплощает единство идеи и формы, оформленность смысла.

Взаимодействие безобразного и прекрасного и проблема их соотношения в литературе XX века является одной из актуальных в современном литературоведении и в целом в гуманитарной науке. Так, исследователи отмечают, что для современной литературы характерно размывание границ между оппозитивными по своему содержанию качествами:

Современный мир разворачивается перед человеком во всем богатстве его диалектически противоречивого бытия, раскрывающегося через прекрасное

¹ По словам Елены Фанайловой, в стихах М. Степановой «предметом имитации, пародии и трансформации выступает (...) общий стиль советского поэтического письма плюс идеологема и архетипы русского постсоветского сознания». См. Е. Фанайлова, *Рец. на кн.: М. Степанова, «Песни северных южан»*, «Новая русская книга» 2001, № 1, [online], http://www.newkamera.de/ostihah/fanailova_o_stepanovoi.html, [13.01.2016].

и безобразное, возвышенное и низменное, трагическое и комическое, искусство и творчество².

Подчеркивается, что стремление к прекрасному как форме воплощения идеала сменилось в XX веке повышенным вниманием к безобразному:

Во многих современных художественных концепциях безобразное рассматривается как самостоятельная или даже основополагающая категория: безобразное существует всегда и везде, а прекрасное прекрасно именно потому, что преходяще. Вспомогательными понятиями категории безобразного выступают такие, как ужасное, мрачное, шокирующее, агрессивное, грубое, отвратительное, неприятное, несовершенное, демоническое³.

Эта особенность современного искусства получает различные, зачастую противоположные оценки и интерпретации. Так, Питирим Сорокин видит в таком ракурсе видения проявление кризисных, болезненных тенденций:

Искусство уклоняется от позитивных явлений в пользу негативных, от обычных типов и событий к патологическим, от свежего воздуха нормальной социально-культурной действительности к социальным отстойникам, и, наконец, оно становится музеем патологий и негативных феноменов чувственной реальности⁴.

Напротив, Марк Липовецкий в интервью под красноречивым названием *Постмодернизм – это интеллектуальная гигиена* напоминает:

Важно помнить универсальный закон искусства – оно не должно делать красиво, оно должно изменять зрение и представление, вызывать беспокойство, будоражить⁵.

² С. Варецкая, *Ценность безобразного в творчестве Гюнтера Грасса*, [в:] *Revitalizace hodnot: Umění a literatura*, Brno 2013, с. 461.

³ *Основные эстетические категории*, [online], <http://belportal.info/osnovnyye-esteticheskie-kategorii>, [23.12.2015].

⁴ П. Сорокин, *Человек. Цивилизация. Общество*, Москва 1992, с. 450.

⁵ М. Липовецкий, «*Постмодернизм – это интеллектуальная гигиена*». Интервью Е. Коноваловой, [online], <http://www.newslab.ru/article/293511>, [23.08.2015].

Большой вклад в осмысление категории безобразного внес Теодор Адорно, который отметил и изменчивость представлений о безобразном на протяжении веков, и существенную взаимосвязь и взаимообусловленность категорий прекрасного и безобразного, более того, подчеркнул творческий потенциал безобразного («Социально безобразное высвобождает мощные эстетические возможности; в результате того, что искусство обладает силой, позволяющей ей скрывать то, что противоположно ему по своей природе, нисколько не ослабляя накала своей тоски, более того, преобразуя свою тоску в силу, безобразное одухотворяется; прекрасное зарождается в безобразном»), наконец, сформулировал методологический принцип изучения прекрасного и безобразного, который состоит в том, «чтобы постичь прекрасное как становящееся, в его динамике»⁶, то есть как художественное освоение безобразного в его динамической трансформации в процессе приближения к идеалу (Т. Адорно сочувственно цитирует в этом контексте название вступительной статьи немецкого поэта Стефана Георге к его переводу сборника Шарля Бодлера *Цветы зла – Тоска по идеалу*, которое выявляют общие корни прекрасного и безобразного в культуре).

Экспансия безобразного в литературе и культуре XX века во многом обусловлена переходным характером эпохи, изменением ценностных координат и поиском новых оснований бытия человека в мире. Антропологические сдвиги, которые всегда сопутствуют времени перемен, проявляются в том числе и в метаморфозах, мутациях – телесных, психологических, ментальных, мировоззренческих. Безобразное как без-образное – феномен субъективного (автора и героя) восприятия мира и себя в мире, свойственный, повторим, именно переходным, шире – кризисным эпохам.

Общемировой процесс цивилизационного слома особенно трагично воспринимается в России, где на него наложилось переживание распада СССР, стремительное изменение типа общественного устройства и в связи с этим мировоззренческие трансформации, неизбежно болезненные. Как представляется, именно об этом пишет М. Степанова в своих стихах – о сложности метаморфозы, оформления нового состояния, вызывающего и страх и удивление. В одном из интервью она сказала:

⁶ Т.В. Адорно, *Эстетическая теория. (Философия искусства)*, [online], <http://yanko.lib.ru/books/cultur/adorno-asthetische-theorie.htm>, [23.12.2015].

(...) мир, в котором мы живем, – он поврежден, он вывихнутый. Он с самого начала не соответствует собственным стандартам. (...) С миропорядком что-то не то, что-то с ним не заладилось. Судя по количеству бомжей, хромым собакам и хорошо одетых людей, которые тяжело больны, но мы об этом не знаем, что-то с мирозданием не так. То есть воздух, которым мы дышим, настолько густо насыщен страданием, что странно, что мы вообще способны об этом в повседневной жизни забывать⁷.

В том же интервью М. Степанова объясняет *поврежденность* мира *первородным грехом* и считает страдание свидетельством о существовании Бога. Но страдание в таком случае сопутствует мукам рождения, мукам метаморфозы.

В речи под симптоматичным в контексте статьи названием *Из точки перехода*, произнесенной при получении премии «Леричи Пеа – Москва-2011», М. Степанова, характеризуя современность, отметила катастрофический распад как литературной традиции, которая «с легкостью превращается в ничто прямо у нас на глазах», так и мира в целом, который оказывается бессильным «перед тайным и явным насилием, перед слепой и тупой стихией», когда «хаотическое перемещение беды грубо» сминает «жизненную ткань» в разных странах⁸. Эта речь дает представление о понимании поэтом природы поэтического творчества, которое, как утверждает М. Степанова со ссылкой на пример Ахматовой и Мандельштама, всегда «кормится на полях больших катастроф»; в то же время речь дает возможность определить основную интенцию поэта как усилие – находясь в «точке перехода в небытие» – сохранить «ткань общего смыслового пространства, соединяющего языки и культуры», противостоять катастрофическому распаду. Авторская рефлексия позволяет предположить, что сосредоточенность М. Степановой на муках пребывания современной России в точке перехода и муках метаморфозы русского человека в иное качество определяет ее поэзию. Поэзию, в которой безобразное и прекрасное, хаос и «тоска по порядку высшего свойства, по *лучшему* – или *улучшенному* – *миру*»⁹, переплетаясь, образуют узор бытия современного русского человека и

⁷ *Любовь, морковь и стихи. Мария Степанова – монолог.* Интервью С. Ивановой, [online], http://www.medved-magazine.ru/articles/Maria_Stepanova_monolog.1804.html, [24.08.2015].

⁸ М. Степанова, *Из точки перехода*, «Иностранная литература» 2011, № 8, с. 250-251.

⁹ Там же, с. 251.

которая эстетически преобразует без-образное, выявляет в нем потенциальный, гипотетически возможный лучший образ.

Такая интенция, в свою очередь, определяет ключевые особенности поэзии М. Степановой. Прежде всего, это сосредоточенность на «самой косматой повседневности», использование «самых ходовых» слов и понятий, «мусора и сора» этого мира в качестве «строительного материала для производства чего-то другого: “звуков небес”, райских песен», наконец, выполнение не свойственных поэзии функций – философии, теологии, журналистики, беллетристики, политической и социальной мысли, которые, как констатирует М. Степанова, в современной России отсутствуют¹⁰ и чьи функции, исследуя повседневность народной жизни, берет на себя поэт.

В одном из стихотворений цикла *Лирика, голос* находим такие строки:

Я общим бессознательным прикроюсь, как сознательным,
Я общим одеялом укроюсь, как своим,
Укроюсь, как своим –
И буду ма-лы-им?

И малым, и белым, и страшным, и дебелим,
Малявинскою бабой с чугуною губой,
Золовкою коварной, цистерною товарной,
Заслуженной коровой, ведомой на убой.
И каждой,
И любой¹¹.

Эта поэтическая декларация – отказ от лирики собственного голоса в пользу голоса народного тела, зависшего между прошлым и настоящим и трагически причастного им. Быть *каждым и любым*, говорить их голосами, выражать их сознание – сознание неоформленное, нерелективное, в котором спутались и не различаются понятия добра и зла, сознание, пугающее темными глубинами, всплесками безотчетной агрессии и необъяснимой и потому трогательной тоски, – выбор М. Степановой. Из двух содержательных линий романтической баллады – формирование личности и формирование нации – М. Степанова

¹⁰ *Говорят лауреаты «Знамени». Мария Степанова, «Знамя» 2012, № 3, с. 155-156.*

¹¹ *М. Степанова, Лирика, голос, «Знамя» 2012, № 8, с. 26.*

подхватывает вторую¹², рассматривая ее на материале новой исторической ситуации как метаморфозу, антропологический сдвиг. Именно поэтому в применении к большинству ее стихов невозможно говорить о лирическом «я», поскольку в них, как в фольклоре, проявляется своеобразный субъектный синкретизм, характерный для неомифологической линии в литературе XX века, – неразличимое единство голоса безличного повествователя и голоса очередного героя. При этом, как уже было сказано, голос героя – это не голос отдельной личности с ярко выраженной индивидуальностью, а голос народного тела, хорового «мы», в котором все «певцы» поют в унисон, выражая общую – одну на всех – судьбу, общую для всех эмоцию страха перед миром, утратившим привычные очертания, ставшим зыбким и непонятным¹³, наконец, общую для всех эмоцию страха перед смертью.

Эта особенность является типологическим свойством баллады, отсылающим к глубокой древности: «Балладный синкретизм заставляет думать, что она есть прямой отголосок древнего единства коллективной жизни, порождение обряда и хорового исполнения»¹⁴. Актуализация «памяти жанра» (Михаил Бахтин) в данном случае сигнализирует как о жанровой традиции, к которой обращается М. Степанова, так и об особом состоянии мира, о котором она повествует.

Пребывание в *точке перехода* формирует в стихах М. Степановой и соответствующий хронотоп – хронотоп границы между прошлым и настоящим, а значит, между миром живых и миром мертвых, продолжающих жить в народной памяти. Проницаемость этих миров,

¹² Г. Дашевский считает иначе. См. Г. Дашевский, *Рец. на книгу: Степанова М. «Счастье»*. М.: НЛЮ, 2003, «Критическая масса» 2003, № 4, [online], <http://magazines.russ.ru/km/2004/1/dash42.html>, [24.09.2015].

¹³ Дмитрий Бак, характеризуя язык М. Степановой, пишет: «(...) так мог бы воспринимать мир и чувствовать лишь некий условный, собирательный субъект, являющийся одновременно и утонченным интеллектуалом, и ребенком, и наивным персонажем фольклорных песенных историй». См. Дм. Бак, *Сто поэтов начала столетия. О поэзии Дмитрия Быкова и Марии Степановой*, «Октябрь» 2010, № 3. О том же, но в другом аспекте, пишет Илья Кукулин: «(...) поэтику Степановой можно описать так: личное (при этом от лица принципиально «неформализуемой» личности) взаимодействие с готовыми структурами – сюжетами, цитатами, словами – при котором любая структура преобразуется, становится неготовой и открытой». См. И. Кукулин, *Актуальный русский поэт как воскресшие Аленушка и Иванушка*, «Новое литературное обозрение» 2002, № 53, [online], http://www.litkarta.ru/dossier/kuklin-aktualnyi-russkiy-poet_, [24.09.2015].

¹⁴ В.А. Пронин, *Теория литературных жанров*, [online], http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Pronin/index.php, [8.10.2015].

акцентируемая М. Степановой, привносит в ее стихи мистический колорит, создает либо сновидческую реальность, либо реальность измененного (пограничного) сознания. В совокупности с неуловимыми переходами от голоса безличного повествователя к голосу персонажа или – как вариант – с диалогом людей, которые не понимают друг друга, потому что говорят на разных языках (на языке условно здорового и очевидно больного сознания), такой хронотоп создает атмосферу непонятного и потому пугающего своим хтоническим хаосом мира.

Такая поэтика также восходит к традиции романтической баллады¹⁵, которая, в свою очередь, генетически связана с инверсией миростроительного ритуала¹⁶. Как метапоэтическую авторефлексию и указание на наличие данной традиции в творческом сознании автора можно рассматривать текст, озаглавленный автором (*к началу света*) (именно так – со строчной буквы и в скобках! – Т.А.). Фантастический пейзаж в черно-белых тонах («все белым-бело, и снег / погружен во тьму, как весло») репрезентирует творение мира («тварный мрак»), в котором скачет «конь во тьме и жених в седле» – очевидная отсылка к традиции баллады и (колористически) *Двенадцати* Александра Блока; к балладам Василия Жуковского и Павла Катенина и через них к балладе немецкого поэта Готфрида Августа Бюргера *Ленора* отсылают и последние строки:

но наша Светлана, наша Ленора,
нежная Ольга этого мора,
этого мира, спит все быстрее,
когда спасение у дверей¹⁷.

Метафора «темное дно декабря» ассоциативно связана с образом «реки времен», она отелеснивает время и указывает на его непостижимость; время не дискретно, а многослойно, храня в себе и живых и мертвых, чьи голоса звучат в природе, которая предстает, как в

¹⁵ М. Липовецкий пишет: «Мария Степанова давно и заслуженно заработала репутацию одного из самых интересных современных интерпретаторов и обновителей жанра баллады – романтической, мистической, блатной. См. М. Липовецкий, *Родина-жуть* (Рец. на кн.: Степанова М. «Проза Ивана Сидорова»: Поэма. М., 2008), «Новое литературное обозрение» 2008, № 89. Об истоках балладного жанра у Степановой – см. И. Виноцкий, «Особенная статья»: баллады Марии Степановой, «Новое литературное обозрение» 2003, № 62.

¹⁶ М. Евзлин, *Космогония и ритуал*, Москва 1993, с. 134-140.

¹⁷ М. Степанова, (*к началу света*), «Знамя» 2013, № 4, с. 3.

мифе, антропоморфной, ибо в ней как нерасчленимое единство выступают леса, реки, дома, люди и звери. «Тварный мрак» одновременно эсхатологичен (неявную угрозу несет ночной всадник: в немецком фольклоре, к которому восходит сюжет баллады Бюргера, – мертвый жених) и космогоничен, он пронизан всеохватным и всеобщим утробным звуком «оооой» – то ли голосом-стоном мертвых, пронизывающим пространство, то ли стоном-мычанием, сопровождающего муки плоти, ждущей и жаждущей разрешения от бремени немоты. Но спасение отсрочено и проблематично – так можно понимать пессимистичную интенцию М. Степановой. Слова «спит все быстрее» воспринимаются как констатация духовного сна-морока, охватившего – несмотря на ускорение темпов жизни – весь мир, более того, усиливающегося со временем.

Изначально присущее балладе катастрофическое начало определяет цикл *Песни северных южан* из сборника М. Степановой *Счастье*. Инвариантное для жанра понимание катастрофичности бытия у современного поэта носит здесь ярко выраженный социальный подтекст, так как обусловлено трансформациями и катаклизмами, происходящими в обществе, которые разрушают устойчивость повседневного существования. Стихотворения цикла носят максимально обобщенные названия, фиксирующие родственные связи (*Муж, Невеста, Жена*), профессиональную принадлежность (*Летчик*), социальный статус (*Беглец*), место в природном мире (*Собака*). Во всех стихотворениях речь идет о вторжении иррационального, страшного, смутного, непонятного начала в дневной мир: измены (*Муж*), безумия (*Невеста*), войны (*Летчик*), убийства (*Беглец*), таинственного исчезновения (*Собака*). Переживание социальных и индивидуальных – своих и близких людей – катастроф взрывает привычный ход повседневной жизни и либо приводит героев к безумию и преступлению, либо делает их самих жертвами преступления. Так возникает и ширится нить зла, опутывая и искажая мир, придавая ему фантазмагорический, болезненно ненормальный характер. Характерный для традиционной баллады гость из иного (ночного) мира в стихах М. Степановой появляется из глубин сознания самого героя, овнешняя его бессознательное, воплощая его Другое. Измененное сознание героев, с голосами которых то сливается, то расходится голос повествователя, выражает их беспомощность перед жизнью, неспособность объяснить и противостоять злу, изжить смутное чувство личной и всеобщей вины перед катастрофически изменившимся миром.

Жертвенность как жанровый этос баллады (Валерий Тюпа) в произведениях М. Степановой становится универсальной характеристикой современного мира, в котором и преступник и жертва оказываются лишь разными ипостасями каждого человека, отражая неразрывно слитые в нем и неразличимые добро и зло.

Нарративно такое взаимопроникновение добра и зла, преступления и наказания в разных стихотворениях разрабатывается по-разному. В балладе *Муж* охватывающее героя желание кровавой расправы с изменившей ему женой и ее любовником с одной стороны и невозможность совершить эту расправу с другой воплощается через смену повествовательных инстанций: «он» «колет, рубит, режет серебром», «я» наблюдает за «ним» (собой) со стороны как за другим человеком, при этом преступление оказывается только видением, разыгрываемым в помраченном сознании героя.

В *Невесте*, сюжет которой близок сюжетам быличек про водяного, погубившего девушку, в фантастической форме явлена такая реалия советского быта, как добровольное доносительство. Исчезнувшая в день свадьбы машина с женихом и невестой в сознании испуганного обывателя может объясняться действием потусторонних сил, однако, восстанавливая смысловые лакуны (пропуски) в тексте, читатель может предположить, что виновницей трагедии была не в меру любопытная соседка. Мистическая история про водяного, с которым от рождения была связана невеста и который забрал ее вместе с женихом, – это иллюзия самооправдания для подлинной «героини» баллады:

И поникши, как ссохлая ветка,
И блее, чем смертный глазет,
Говоря непрослышно и редко,
До могилы читала соседка
Сообщенья центральных газет.

Утешения нету и нет¹⁸.

Упоминание о центральных газетах вводит в стихотворение мотив зомбирующего влияния идеологии на общественное сознание, благодаря которому вина за содеянное (донос) переносится вовне и тем не менее

¹⁸ М. Степанова, *Счастье*, Москва 2003, с. 16.

исподволь оказывает свое разрушительное воздействие на самого доносчика. Мифологизированная идеологией действительность в обыденном сознании сплавляется с фольклорными «страшилками», превращая носителя такого сознания в безмолвную жертву собственного преступления и соучастника преступления государства против своих граждан.

В балладе *Летчик* проблема мифологизации сознания советского и постсоветского человека решается в связи с темой войны. «Небесная Дочка», которая приворожила героя и разрушила его жизнь и жизнь его семьи, предстает в плакатном образе девочки в пионерской форме. Трансформация архетипического образа родины-матери («и дочка и бабка она и жена» – в этой формуле синтезированы и обытовлены ключевые мотивы цикла А. Блока *На поле Куликовом* и поэмы Владимира Маяковского *Хорошо!*) мотивирована, с одной стороны, примитивным характером советского идеологического мифа, с другой стороны – усвоением ее с детских лет. Определение «небесная» отсылает к претензиям творцов советского мифа использовать, инверсировав, религиозную традицию и таким образом подвигнуть людей на беспрекословное выполнение бесчеловечных приказов (герой стихотворения возвращается «оттуда, куда, / Во сне он кричал и бомбил города, / И духи являлись ему»¹⁹), полностью подчинить их жизнь служению государству. В стихотворении эта претензия и образ Небесной Дочки снижаются словами жены героя:

А я, у меня ничего своего,
Но эта астральная сучка его,
Воздушный его комиссар,
Ответит, ответит за каждый вираж
И вспомнит погибший его экипаж
И что там еще предписал!²⁰

Безумие героя, разрушенная жизнь семьи, помраченное горем сознание героини, от лица которой ведется повествование, ее преступление – убийство двенадцатилетней девочки в пионерской форме, в которой она «узнала» виновницу ее трагедии Воздушную Дочку, – вся жизнь советского

¹⁹ Там же, с. 17.

²⁰ Там же, с. 19.

человека отражена в этом сюжете. Рефрен «Но жизнь продолжала себя» подчеркивает обыденность зла, равнодушие государства к трагедиям простых людей. Как и в *Невесте*, в балладе *Летчик* благодаря мифологизированному (помраченному) сознанию героев время действия расширяется, история частной судьбы предстает как отражение универсальных законов советского (и не только) бытия. Преступление героини – результат преступления государства, жена летчика – жертва не потусторонней, а вполне земной, хотя и мифологизированной в ее сознании, силы.

В балладах *Беглец*, *Собака*», *Жена М. Степанова* использует тот же прием повествования с резкой сменой фокализации, совмещением субъектов повествования, смысловыми лакунами, благодаря которому нарушаются причинно-следственные связи и возникает «безумный нарратив» о безумном времени.

Трагическая интонация, характерная для традиционной баллады, снижена во всех произведениях цикла за счет использования разрушенной грамматики, осколков фразеологических единиц, блатной лексики, почти пародийного цитирования стихов русских поэтов, неуловимых рефлексов дворового или жестокого романа, накладывающихся на трагическую в целом модальность высказывания, но трагизм повседневного быта-бытия простого человека от этого не уменьшается, а приобретает масштабный характер. Потому что стихотворения цикла в своей совокупности повествуют не только и не столько о трагедии индивидуального существования (как в традиционной балладе), сколько о катастрофичности общей народной жизни. Коллективный сон общества (родины, песонифицируемой в образах балладных Светланы, Леноры, Ольги из процитированного выше стихотворения) обретает черты устрашающего мистического водоворота («спит все быстрей»), грозящего самоуничтожением нации.

Однако очевидная социальность стихов М. Степановой специфична и потому может ограничивать восприятие читателя именно поверхностным социологическим прочтением²¹. Более продуктивной является их

²¹ Например, Екатерина Пивкина пишет о том, что М. Степанова «(...) воссоздает мир безысходности отдельного человека, ненормальность его жизни в абсурдной действительности. Тесный, узкий совковый быт не дает внутренней свободы человеку. Мечты о счастье и свободе растворяются во снах, бреде, детских воспоминаниях, да и само понятие "счастье" деформируется в надломленном сознании героев. Каждая часть цикла показывает невозможность обретения семейного счастья. Автор словно

интерпретация как отражения неизжитого травматического опыта, связанного с катастрофами советской истории, прежде всего, с репрессиями. Как справедливо напоминает Григорий Дашевский, «репрессии советского времени не воспринимаются современным обществом в целом как национальная травма»²². Развивая эту мысль, скажем, что речь должна не столько о катастрофе геноцида, то есть не о масштабах (статистике) репрессий, коллективизации, гражданской и отечественной войн, сколько о причинах трагической истории России в XX веке: репрессии стали возможны потому, что маленький Сталин был в душе и сознании каждого русского человека советского периода истории страны. Однако именно к этому признанию общество оказалось не готово, более того, продолжает нести в себе разрушительное и разрушающее зло.

Вряд ли можно согласиться с тем, что «фон всех этих сюжетов – коммунальный, тюремный, общинный советский быт»²³; это прежде всего быт постсоветского «хорового» человека, в котором иррациональное, страшное, смутное и непонятное заполняет лакуны, пустоты, зияния смысла, неотрефлексированный травматический опыт²⁴. М. Липовецкий пишет:

Речь идет о незавершенности процесса “проработки прошлого” – советского в целом и сталинского в особенности, в результате чего и возникает новая волна эстетизации и мифологизации сталинизма, отодвинутого на “абсолютную эпическую дистанцию”, с которой все равно симпатичны и все как один – “жертвы великой эпохи”. Вернее, потому и великой, что от нее – столько жертв. Жертвы – забытые и не забытые одновременно – и возвращаются в виде монстров и вампиров²⁵.

пародирует советское идеологическое представление о семье как о “ячейке общества”». См. Е.В. Пивкина, *Жанр баллады в современной поэзии: проблема трансформации жанровых форм*, «Огарев-online» 2014, № 8, [online], <http://journal.mrsu.ru/arts/zhanr-ballady-v-sovremennoj-poehzii-problema-transformacii-zhanrovyykh-form>, [24.09.2015].

²² См. Г. Дашевский, *Рец. на: Степанова М. «Счастье». М.: НЛО, 2003...*

²³ Е. Фанайлова, *Рец. на кн.: Степанова М. «Песни северных южан», «Новая русская книга» 2001, № 1*, [online], http://www.newkamera.de/ostihah/fanailova_o_stepanovoi.html, [13.01.2015].

²⁴ По словам Г. Дашевского, «балладная жуть – материализация неизжитых, непроработанных исторических травм». См. Г. Дашевский, *Рец. на: Степанова М. «Счастье». М.: НЛО, 2003...*

²⁵ М. Липовецкий, *Родина-жуть (Рец. на кн.: Степанова М. «Проза Ивана Сидорова»: Поэма. М., 2008)...*

«Интеллектуальная и эмоциональная *апория* – неразрешимая коллизия, проясняемая, но ни в коей мере не “снятая” сюжетом» (М. Липовецкий²⁶) в балладах М. Степановой осмыслена как неразрешимое на уровне индивидуального сознания когнитивное противоречие между внедренными сознание идеологемами и базовыми моральными ценностями, между смутным ощущением вины и утверждаемым на уровне государственной идеологии героическим мифом советской истории. Размытость понятий добра и зла, героизма и преступления, хаос постсоветского бытия и хаотичность сознания человека, с трудом, чаще всего ценой немотивированной агрессии, преступления, безвольной тоски, отчаяния и депрессии, освобождающегося из-под влияния прошлого, которое цепко держит свои жертвы, не отпуская их, – это состояние общества, состояние ментального кризиса, выражено в стихах М. Степановой.

Состояние ментального кризиса можно рассматривать как залог освобождения, начало оформления без-образного, обретения идеала, пусть далекого и пока неясного. Как обычно бывает в переходную эпоху, для массового человека поиски утраченного смысла, как правило, связаны с реконструкцией прошлого. Анализируя мистическую традицию в современной литературе, Нина Барковская справедливо пишет о том, что «предмет изображения в выбранных произведениях – не ад и потусторонность, а мироощущение народа, “претерпевающего” свое время и пытающегося зацепиться за что-то “довременное”», в качестве которого выступают такие базовые ценности, как семья, род, которые «находятся до государства и навязанных ролей»²⁷.

Однако для творческого, рефлексивного человека вектор поиска всегда связан с обретением метапозиции по отношению к своему времени, с расширением внутреннего пространства, с духовной метаморфозой. Очевидно, этим объясняется то, что центральным фрагментом книги М. Степанова делает цикл *Счастье*, лейтмотивом которого оказывается мотив метаморфозы, переживаемой лирической героиней. В оглавлении названия стихотворений, входящих в этот цикл, выделены курсивом, что указывает на его значимость в разворачивании авторского замысла и –

²⁶ Там же.

²⁷ Н.В. Барковская, *Традиции А.М. Ремизова в современной литературе*, «Уральский филологический вестник» 2012. Серия: Русская литература XX-XXI веков: направления и течения. Выпуск № 1, [online], http://journals.uspu.ru/attachments/article/86/Vest_2012_1_9.pdf, [26.09.2015].

главное – выделяет лирическую героиню из массового сознания. Открывающее цикл стихотворение *Бог ли, белка возится в дереве* задает идею метаморфозы как обретения формы, указывая на мучительную радость этого процесса:

Страшно форме, как страшно омуту,
Чуть забьется ключами в скважинах,
В сладкий омрак, в солнечном круге,
Восхитительное живое²⁸.

Претворение хаоса в гармонию для лирической героини связано с процессом творчества, благодаря которому происходит явление *в-буре-Бога* и мир заново обретает краски, начинает *блестеть*, словно увиденный заново, а сама героиня обретает крылья, следуя державинскому завету, лебедем взмывает в высоту:

И чу! Я слышу глухое биенье.
Тепло бокам и шея удлинилась.
Ноги не радуют, но белым перьям
Многие подруги позавидуют.

Достаточно сделать движенье крылом –
В животе ухает; паркет остался
Далеко внизу; родные, простите,
Пишите мне до востребования.

Бессмертная, навеки бессмертна я,
Стиксу не быть для меня преградою!²⁹

Идея со-творения, рождения заново обращается и на реальный мир, на простых москвичей, она помогает героине услышать голос Бога в суете и хаосе повседневной жизни, увидеть в хаосе витальные силы.

Творческая энергия, явленная в срединном цикле, отбрасывает свой животворящий свет на заключительный цикл сборника – *Другие*. Входящие в него стихотворения, на первый взгляд, повторяют балладную модальность начального цикла, однако те же мотивы встречи с

²⁸ М. Степанова, *Счастье...*, с. 35.

²⁹ Там же, с. 36.

потусторонним, ирреальным в них уже не несут трагической окраски, а знаменуют поиски добра и света – через преодоление прошлого, страха смерти, через восстановление связи времен.

Можно согласиться с Ириной Плехановой, которая, анализируя произведения М. Степановой в контексте современной поэзии, пишет:

Смерть попрана Жизнью в ее божественном воплощении. (...) жизнь присутствует как воля к сопротивлению смерти (...) Воля сопротивления (смерти – Т.А.) требует едва ли не каждодневного испытания. Важно, что эта воля творческая, поскольку лирический герой никогда не забывает, что он он поэт *par excellence*, что его энергией спасается не он один, но, как минимум, окружающие³⁰.

Книга «перехода», *Счастье* отражает состояние коллективного бессознательного России в последнее десятилетие XX века, фобии, неотрефлексированные травмы прошлого, поиски новых оснований жизни и обретение путей преодоления кризиса. Иррациональное, демоническое, хаос мира и хаос сознания как проявления безобразного преодолеваются эстетически, давая выход накопленному в течение десятилетий голосу народного тела.

Список литературы:

1. Адорно Т.В., *Эстетическая теория. (Философия искусства)*, [online], <http://yanko.lib.ru/books/cultur/adorno-asthetische-theorie.html>, [23.12.2015].
2. Бак Дм., *Сто поэтов начала столетия. О поэзии Дмитрия Быкова и Марии Степановой*, «Октябрь» 2010, № 3.
3. Барковская Н.В., *Традиции А.М. Ремизова в современной литературе*, «Уральский филологический вестник» 2012. Серия: Русская литература XX-XXI веков: направления и течения. Выпуск № 1, [online], http://journals.uspu.ru/attachments/article/86/Vest_2012_1_9.pdf, [26.09.2015].
4. Варецкая С., *Ценность безобразного в творчестве Гюнтера Грасса*, [в:] *Revitalize hodnot: Umění a literature*, Brno 2013.
5. Виницкий И., «*Особенная статья*»: баллады Марии Степановой, «Новое литературное обозрение» 2003, № 62.
6. *Говорят лауреаты «Знамени». Мария Степанова*, «Знамя» 2012, № 3.

³⁰ И.И. Плеханова, *О витальности новейшей поэзии: Андрей Родионов, Вера Павлова, Мария Степанова, Вера Полозкова*, Иркутск 2012, с. 12, 13.

7. Дашевский Г., *Рец. на книгу: Степанова М. «Счастье». М.: НЛЮ, 2003, «Критическая масса» 2003, № 4, [online], <http://magazines.russ.ru/km/2004/1/dash42.html>, [24.09.2015].*
8. Евзлин М., *Космогония и ритуал*, Москва 1993.
9. Кукулин И., *Актуальный русский поэт как воскресшие Аленушка и Иванушка*, «Новое литературное обозрение» 2002, № 53, [online], <http://www.litkarta.ru/dossier/kuklin-aktualnyi-russkiy-poet>, [24.09.2015].
10. Липовецкий М., *«Постмодернизм – это интеллектуальная гигиена»*. Интервью Е. Коноваловой, [online], <http://www.newslab.ru/article/293511>, [23.08.2015].
11. Липовецкий М., *Родина-жуть (Рец. на кн.: Степанова М. «Проза Ивана Сидорова»: Поэма. М., 2008)*, «Новое литературное обозрение» 2008, № 89.
12. *Любовь, морковь и стихи. Мария Степанова – монолог*. Интервью С. Ивановой, [online], http://www.medved-magazine.ru/articles/Maria_Stepanova_monolog.1804.html, [24.08.2015].
13. *Основные эстетические категории*, [online], <http://belportal.info/osnovnyye-esteticheskie-kategorii>, [23.12.2015].
14. Пивкина Е.В., *Жанр баллады в современной поэзии: проблема трансформации жанровых форм*, «Огарев-online» 2014, № 8, [online], <http://journal.mrsu.ru/arts/zhanr-ballady-v-sovremennoj-poezii-problema-transformacii-zhanrovyykh-form>, [24.09.2015].
15. Плеханова И.И., *О витальности новейшей поэзии: Андрей Родионов, Вера Павлова, Мария Степанова, Вера Полозкова*, Иркутск 2012.
16. Пронин В.А., *Теория литературных жанров*, [online], http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Pronin/index.php, [8.10.2015].
17. Сорокин П., *Человек. Цивилизация. Общество*, Москва 1992.
18. Степанова М., *Из точки перехода*, «Иностранная литература» 2011, № 8. М. Степанова, *(к началу света)*, «Знамя» 2013, № 4.
19. Степанова М., *Лирика, голос*, «Знамя» 2012, № 8.
20. Степанова М., *Счастье*, Москва 2003.
21. Фанайлова Е., *Рец. на кн.: М. Степанова, «Песни северных южан»*, «Новая русская книга» 2001, № 1, [online], http://www.newkamera.de/ostihah/fanailova_o_stepanovoi.html, [13.01.2016].

**THE BEAUTIFUL AND THE UGLY IN THE LYRICS OF M. STEPANOVA
(BASED ON THE MATERIAL OF THE BOOK OF POEMS *HAPPINESS*)**

Summary

The dialectics of the beautiful and ugly in the book of poems of M. Stepanova *Happiness* has been considered in the article. Both categories have been comprehended in their etymological meaning and according to it «the ugly» is the *image-less*, i.e. the absence of an image, form, idea, whereas «the beautiful» is the most beautiful – it becomes the most beautiful when it embodies the unity of the idea and form, the institutionalization of sense. The correlation of the ugly and beautiful in the book of poems is determined by the author's comprehension of the mental crisis which characterized the social consciousness in the post-Soviet era. The stay in the «transition point» forms the appropriate chronotope in the poems of M. Stepanova – the chronotope of the fine line between the past and the present, between life and death. The penetrability of these worlds introduces some mystical colouring to the poems, creates either the visionary reality or the reality of the altered consciousness. Together with the imperceptible transfers from the voice of the impersonal narrator to the voice of the character or together with the dialogue of the individuals who don't understand each other because they speak different languages (the language of the conventionally healthy mind and twisted mind), such chronotope creates the atmosphere of the awful, incomprehensible and, therefore, frightening world. The tradition of the romantic novel which was rethought helps M. Stepanova to express collective phobias created by the historic experience, to reconstruct the collective unconsciousness. The composition of the book of poems is the evidence of the aesthetical overcoming of the chaos of the daily life and chaos of consciousness through the creation. The central subject of the book of poems is the metamorphosis of the consciousness, the agonizing discovery of the form as the beginning of the transfer from the ugly to the beautiful.

Keywords: the beautiful, the ugly, ideal, Maria Stepanova, mental crisis, metamorphosis, collective unconscious, myth, daily routine, ballad, tragic

Agnieszka Baczewka-Murdzek

Uniwersytet w Białymstoku

**MIĘDZY BUNTEM A UCIECZKĄ.
ŹRÓDŁA ABSURDU W OPOWIADANIU
WŁADIMIRA SOROKINA *NASTIA***

**МЕЖДУ НЕСОГЛАСИЕМ И БЕГСТВОМ.
ИСТОЧНИКИ АБСУРДА В РАССКАЗЕ
ВЛАДИМИРА СОРОКИНА *НАСТЯ***

Słowa kluczowe: literatura rosyjska, postmodernizm, absurd, tragizm losu jednostki, śmierć, uległość, destrukcja, tragizm, wolność

Wśród pojęć nierozzerwalnie kojarzących się z twórczością jednego z czołowych przedstawicieli rosyjskiego postmodernizmu Władimira Sorokina jest absurd¹. Geniusz prowokacji², jakim jest niewątpliwie rosyjski pisarz, przez

¹ Lektura tekstów Sorokina przywodzi skojarzenia z egzystencjalną filozofią absurdu Sartre'a. Zastosowany, w omawianej w niniejszym artykule noweli, metaforyczny obraz warkocza, który „мертвым питоном” wyciągał się między łopatkami tytułowej bohaterki, nasuwa analogie z figurą stylistyczną węża absurdalności, jaką posłużył się w swej powieści *Mdłości* Jean Paul Sartre dla opisanego rodzającej się w świadomości bohatera straszności istnienia, jako podstawowej cechy człowieka. Por. „Absurd nie był pojęciem w mojej głowie, ani tchnieniem głosu, ale tym długim martwym wężem u moich stóp, drewnianym wężem”. J. P. Sartre, *Mdłości*, [cytat za:] J. Trznadel, *To straszne istnienie*, „Newsweek”, [online], <http://www.newsweek.pl/europa/to-straszne-istnienie,45712,1,1.html> [29.08.2016].

O ile jednak u Sartre'a straszna jest świadomość bytu w ogóle, o tyle w opowiadaniu *Nastia* istnienie ludzkie przepojone jest grozą głównie na poziomie relacji z drugim człowiekiem, a absurd, jak u Becketta „jest konsekwencją zaprzeczenia wartości Życia”. Sformułowanie Dariusza Piotra Klimczaka. Patrz: D.P. Klimczak, *Śmiertelnicy. Teatr Absurdu Samuela Becketta w przestrzeni MISTERIUM MORTIS*, Kraków – Warszawa 2006, s.17.

Terminu absurd używam w ślad za filozofią egzystencjalną i w rozumieniu Kazimierza Bartoszyńskiego. Więcej patrz: K. Bartoszyński, *Kosmos i antynomie*, [w:] *Gombrowicz i krytycy*, red. nauk. Z. Łapiński, Kraków – Warszawa 1984.

² Zob. np.: *Słynny pisarz na celowniku prawosławnej aktywistki. „Propaguje kanibalizm”*, [online], <http://www.tvn24.pl/wiadomosci-ze-swiata,2/rosja-wladimir-sorokin-propaguje-kanibalizm,670850.html>, [25.08.2016], A. Отмутовин, *Милиция проверяет рассказ Сорокина «Настя» на экстремизм*, „ТорРе”, 23.08.2016, [online], <http://topre.ru/2016/08/23/miliciya-proveryaet-rasskaz-sorokina-nasty-na-ekstremizm.html>, [25.08.2016].

badaczy (ale też czytelników³) jednogłośnie okrzyknięty został mistrzem w kreowaniu dziwacznych sytuacji, łamaniu tabu i eksploataowaniu wszelkiej irracjonalności⁴.

Jednym z ciekawszych przykładów eksperymentu artystycznego⁵ Sorokina, zasadzającego się na realizacji w jego prozie zasad literatury absurdu, jest niewątpliwie nowela⁶ *Nastia* (*Настя*). Opowiadanie otwierające zbiorek *Uczta* (*Пир*), tom nieprzypadkowo chyba składający się z 13⁷ wiejących grozą historii⁸, trafiło do czytelnika dokładnie w roku 2000. Data to o tyle szczególna, iż zdarzenia przedstawione w utworze mają miejsce na styku dwóch innych epok⁹. Wszystko, o czym czytamy w *Nasti*, wydarzyło się dokładnie sto lat wcześniej¹⁰. „Но сегодня мы стоим на пороге нового столетия, господа. До

³ Wystarczy przejrzeć fora internetowe pełne emocjonalnych komentarzy na temat twórczości Sorokina.

⁴ Zob np.: Д. Шаманский, *Абсурд (о творчестве Владимира Сорокина)*, [online], <http://www.srkn.ru/criticism/shamansky.shtml>; Е. Биберган, *Концептуальность и философия в рассказе Владимира Сорокина «Настя»*, „Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика”, 2001, №14, [online], <http://cyberleninka.ru/article/n/kontseptualnost-i-filosofiya-v-rasskaze-vladimira-sorokina-nastya> [25.08.2016].

⁵ Por. A. Zywert, *Smak życia – smak śmierci. Uczta Władimira Sorokina*, „Slavica Wratislaviensia” CLVIII 2014, nr 158, s. 337.

⁶ Nowelą nazwał utwór w jednym z wywiadów sam pisarz. Patrz В. Сорокин, И. Смирнов, *Диалог о еде*, [online], <http://www.guelman.ru/slava/texts/eda.html>, [25.08.2016].

⁷ Znany już w starożytności przesąd, który do dziś każe traktować trzynastkę jako liczbę feralną, można łączyć z finałem każdej z trzynastu opowiedzianych przez Sorokina w *Uczcie* historii, które zgodnie z „prawem pecha” dla bohaterów poszczególnych opowieści kończą się za każdym razem tragicznie. 13 opowiadań w *Uczcie* to jak 13 biesiadników przy stole. Nasuwa się więc i analogia z Ostatnią wieczerzą. Zwłaszcza w kontekście kanibalizmu, który staje się osią wszystkich przedstawionych w zbiorze opowieści o jedzeniu, o jedzeniu człowieka przez człowieka właśnie. Więcej na temat mitologii pecha związanego z liczbą trzynastą patrz: W. Kopalniński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1988, s. 1211. O magii liczb u Sorokina więcej zob. E. Балашова, *О значении чисел в книге В. Сорокина «Пир»*, [online], <http://slovesnik.narod.ru/ruslit/stud/balash.html>, [30.08.2016].

⁸ Zarytany przez dziennikarza, o czym jest jego książka, Sorokin odpowiada tak: „Она состоит из новелл, которые так или иначе связаны с темой еды. В ней широко представлена тема каннибализма [zaznaczenia moje - АВМ], но не только эта тема?”, В. Сорокин, И. Смирнов, *Диалог о еде*, [online], <http://www.guelman.ru/slava/texts/eda.html>, [25.08.2016].

⁹ Udzielając jednego z wywiadów autor *Bro* powie: „Рассказ «Настя» был написан мною в Токио в 2000-ом году. Тогда начинался век нынешний, а мне захотелось высказаться о начале XX-го, обещающего не только революцию, но и новую мораль”, М. Михайлова, *Писатель Владимир Сорокин: „Художественная литература по определению неподсудна”*, „Новые известия” 24 августа 2016 года, [online], <http://ru-bykov.livejournal.com>, [25.08.2016].

¹⁰ W wersji internetowej *Nastia* trafiła do czytelnika we wrześniu 2000 roku. Akcja opowiadania obejmuje zaś jeden dzień i jest to 6 dzień sierpnia roku wieńczącego wiek XIX.

начала двадцатого века осталось полгода. Полгода! До начала новой эры в истории человечества!”¹¹.

Pozory realizmu

O takim właśnie umiejscowieniu czasowym zaproponowanej czytelnikowi historii świadczyć ma nie tylko przytoczona powyżej bezpośrednia deklaracja jednego z bohaterów utworu, ale też stylistyka pierwszej części noweli. Opowiadanie rozpoczyna się realistycznym, niemal turgieniewowskim, co nie umyka uwadze krytyki¹², opisem. Naszym oczom ukazują się zatem kolejno, odmalowane z mimetyczną precyzją, balkonowe okno z miedzianą klamką, przecinające świat na 12 kawałków, chłodna, drewniana, odrapana balustrada i wreszcie, pozwalające lepiej jeszcze poczuć klimat tamtej epoki, typowe otoczenie rosyjskiego dworku końca XIX wieku. Podążając za wzrokiem tytułowej bohaterki zanurzamy się stopniowo w „замерший мир: левый и правый флигеля усадьбы, молочную зелень сада, строгость липовой аллеи, рафинад церкви на пригорке, прилегшую на траву иву, скирду скошенного газона”(N, online).

Wrażenie obcowania z dziełami rosyjskich mistrzów prozy drugiej połowy XIX wieku potęgują wysoki styl, jakim posługuje się pisząca swój pamiętnik szesnastoletnia szlachcianka, samo zajęcie, jakiemu tuż po przebudzeniu oddaje się z lubością, siedząc ze szklanym piórem w rękę przy małym stoliku, a także obecni w jej otoczeniu, gotowi zawsze służyć pomocą, niania i lokaj Pawłuszka, a zatem typowe dla dziewiętnastowiecznego realizmu elementy prawdy językowej, obyczajowej i społecznej.

Po cóż jednak postmodernista Sorokin, u progu XXI wieku, wyciąga z szafy szkielet rosyjskiego realizmu i przenosi czytelnika w czas miniony? Na tak postawione pytanie nasuwają się przynajmniej dwie odpowiedzi. Po pierwsze, pisarz powraca w ten sposób do wątków i dyskusji przerwanych dras-

Wydaje się więc, że Sorokina żyjącego na granicy przełomu tysiącleci w sposób szczególnie interesuje to, co dzieje się z człowiekiem w sytuacjach przejściowych. Intencją pisarza jest zatem prezentacja i badanie sytuacji pogranicza.

¹¹ Tekst opowiadania *Nastia* (Настя, 2000), w tym i w kolejnych przytoczeniach, według publikacji na autorskiej stronie Władimira Sorokina. В. Сорокин, *Настя*, [online], <https://www.livelib.ru/review/249861>, [25.08.2016]. Kolejne cytaty z opowiadania będą oznaczała w tekście artykułu pierwszą literą tytułu (N).

¹² Patrz np. А. Латынина, *Рагу из прошлогоднего зайца*, „Литературная газета” 2001, № 10, [online], <http://www.srkn.ru/criticism/latynina.shtml>, [30.08.2016].

tycznie przez rewolucję. Szuka odpowiedzi na odwieczne nurtujące człowieka pytania o to, jacy jesteśmy, kim stajemy się w obliczu nowej perspektywy, jeśli ta się przed nami rysuje. Interesuje go bowiem istota ludzka, szczególnie zaś człowiek rosyjski w jego wszelkich odmianach, w społecznym, kulturowym i obyczajowym garniturze, zwłaszcza w momentach przełomowych.

Po wtóre, realizm z jego zasadami staje się dla rosyjskiego prozaika wyłącznie punktem odbicia, odskocznią do nowej formy¹³. Otóż konceptualista Sorokin w kostiumie dobrze skrojonej realistycznej prozy szlacheckiej umieszcza absurdalną wizję świata rosyjskiej inteligencji¹⁴.

Na pozór bezpieczna, poukładana, przesiąknięta na wskroś zasadami moralności i ideą otwartości na drugiego człowieka przestrzeń dworku Sablinów (takim wydaje się być ze względu na deklaracje słowne, ale też pewne gesty dom głównych bohaterów opowiadania, w chwilę po tym, jak przekroczymy jego próg) kryje w sobie jednak pewne mroczne tajemnice i mieści niekończące się pokłady irracjonalności.

Początkowo rodzinę i otoczenie tytułowej Nasti postrzegamy jako twór idealny. Na pierwszy rzut oka szesnastoletnia panienka z dobrego, jak się wydaje, domu ma wyjątkowo troskliwych rodziców i kochającą ją bezgranicznie piastunkę. Matka od rana serdecznie okazuje córce bliskość fizyczną

„Скрипнула дверь, и мягкие руки матери сомкнулись вокруг ее запястий (...) Они замерли, обнявшись”.(N, online)

oraz deklaruje czułość i troskę werbalną

Ах ты, ранняя пташка (...) Ma petit filette. Tu as bien dormir? (N, online) [z franc. - „Moja mała dziewczynka. Czy dobrze spałaś?”].

Niania, jak co dzień, otacza swą wychowankę życzliwą opieką, nie kryjąc jednocześnie wyjątkowego do niej przywiązania.

¹³ Punktem wyjścia utworu jest, jak w dramacie absurdu, niemal realistycznie zarysowana sytuacja, potworniejąca w toku akcji i będąca pretekstem do rozwoju niezwykłych wydarzeń. Por. A. Korycińska, *Teatr Śmierci – Teatr Pamięci*, [online], <http://niewinni-czarodzieje.pl/teatr-smierci-teatr-pamieci>, [30.08.2016]

¹⁴ Jak mówi Sorokin: Собственно, «Настя», как мне кажется, не про Настю, а про русскую интеллигенцию накануне «века долгожданной свободы», М.Михайлова, *Писатель Владимир Сорокин: „Художественная литература по определению неподсудна”*, "Новые известия", 24 августа 2016 года, [online], <http://ru-bykov.livejournal.com>, [25.08.2016].

Прохладное тесто няниных рук сомкнулось вокруг Насти. – Золотце мое, сирибро! – Кольхаясь, дрожа, словно собираясь заплакать, няня быстро-быстро целовала голову девушки большими холодными губами (N, online).

I wreszcie ojciec dziewczynki, choć wyważony w swych gestach, sygnalizuje jednak, iż córka jest dla niego istotą szczególną. „Отец медленно приблизился и поцеловал ее в виски”. (N, online)

Dodatkowo oboje rodzice, podobnie zresztą jak wszyscy przybyli na uroczystość szesnastych urodzin panienki goście, chcąc podsyć świąteczną atmosferę i podkreślić wyjątkowość tego Dnia¹⁵, obsypują jubilatkę nietuzinkowymi prezentami.

В тонких пальцах матери раскрылся футляр малинового бархата, сверкнуло бриллиантовое сердечко, тонкая золотая цепочка легла на Настины ключицы.

Лев Ильич протянул Насте костлявый кулак, раскрыл. На смуглой, сухой и плоской, как деревяшка, ладони лежала золотая брошь, составленная из латинских букв. – «Transcendere!» (...)

(...) и перед лицом Насти возникла коробочка красного сафьяна. Сильные руки батюшки открыли ее: на розовом шелке в углублении лежала черная жемчужина. (N, online)

Śledząc poczynania bohaterów czytelnik może ulec wrażeniu, że nic lepszego Nastii przytrafić się nie mogło, że czas, kiedy symbolicznie wkroczy w dorosłość, to najpiękniejszy dzień w dotychczasowym życiu tej młodej istoty, który szczęśliwie, to słowo klucz do tego co za chwilę ma się wydarzyć, spędzi pośród przychylnych jej osób. I jeśli nawet Nastia, tak może się na ten właśnie moment wydawać, nie trafiła jeszcze do raju to z pewnością stanęła u jego wrót.

Feeria nierzeczywistości

I tu pojawia się pierwsza rysa na nieskazitelnym dotąd obrazie szlacheckiego gniazda. Idylla nie trwa bowiem długo. Sytuacja zmienia się diametralnie w chwili, kiedy czytelnik dowiaduje się ostatecznie, jaki rodzaj fety najbliżsi przygotowali na cześć jubilatki, co planują, by podkreślić szczególnie charakter

¹⁵ Wielką literą pisany u Sorokina.

ceremonii. Otóż Nastia w dniu swoich szesnastych urodzin zostanie najpierw uroczysto upieczona, a później zjedzona przy świątecznym stole przez zasiadających przy nim biesiadników.

To, co dzieje się z tytułową postacią i wokół niej od momentu, gdy ma ona trafić na ruszt, to łańcuch nedorzecznych epizodów.

Zaskakująco spokojna w pierwszych chwilach absurdalnego rytuału Nastia zostaje na początek publicznie pozbawiona ubrania. Nagą już ojciec i kucharz kładą na metalowej łopacie, pieczołowicie i precyzyjnie mocując przy tym łańcuchami, by w chwili ostatecznej próby nie mogła się wyrwać. A kiedy dziewczynka trafia wreszcie do pieca, gospodarz i jego goście w oczekiwaniu na „wyśmienitą” potrawę oddają się filozoficznemu dysputom.

Mamy tu do czynienia ze zdarzeniami, których nie spotyka się w codziennej praktyce. W kryteriach prawdopodobieństwa należałoby je wręcz uznać za nierealne. Zanurzone w nich postaci muszą więc rozpoznać i wytłumaczyć sobie i światu sytuację, w jakiej się znalazły.

Stąd deklaracje piastunki, że wszystko, co czeka Nastię, stanie się dla jej dobra i że jest to szczególny rodzaj nobilitacji. „Хосподи, о чем тужить-то, золотце мое! – колыхнулась няня. – Тебе ли красоту на семя пушать? Ты на другое сподоблена”. (N, online)

Słowa mające rozwiać kiełkujące nieśmiało wątpliwości dziecka, być dla niego otuchą, a może nawet pocieszeniem, bardziej chyba służą jednak zduszeniu niepokoju rodzącego się w samej niani i zagłuszeniu przebijających się momentami przez akceptację szlacheckiego rytuału racjonalnych wątpliwości, co do jego słuszności. Ostatecznie jednak piastunka nie decyduje się na **b u n t**, nie podejmuje realnej próby ucieczki w normalność.

Pierwsze próby buntu

Na takie działanie gotowa jest przynajmniej przez chwilę matka ofiary irracjonalnego obrzędu. To ona, nie mogąc patrzeć na porcjowanie ciała jej dziecka, symbolicznie odchodzi wreszcie od stołu. To ona tym samym podejmuje pierwszą rzeczywistą próbę powrotu do normalności w tym świecie wszechobecnego absurdu. To absurd właśnie pozwala się jej na chwilę obudzić. Ostatecznie jednak i ona się poddaje. Pani domu ulega sile męzowskich argumentów. Spoliczkowana publicznie przez małżonka zgadza się serwować upieczone ciało dziewczynki, by nie obrazić więcej nikogo z gości, którzy wcze-

śniejszym jej zachowaniem poczuli się dotknięci. Poddana presji społecznej, posłusznie wraca więc do zaczarowanego kręgu nienormalności, gdzie gościnność i bezwzględne posłuszeństwo mężowi stoją ponad dobrem dziecka.

Pierwsze próby buntu, podsycane jeszcze troską i miłością, zostają skutecznie zduszone w zarodku. Prawdziwe uczucia są stłumione i przegrywają w starciu z nienaturalnym obrzędem jako częścią powszechnie akceptowanych obyczajów. Miłość do bliźniego rozplywa się w niebycie, a postawy obu najbliższych ofierze kobiet stają się świadectwem zagubienia ogarniętego niepokojem człowieka, przytłoczonego siłą kulturowych norm i terrorem władzy większości, destrukcji, jaką te ostatnie ze sobą niosą.

Wychodząc poza dyskurs rodzinny Sorokin odziera rzeczywistość z kulturowych mitów. W uczcie, na której daniem głównym jest ciało ludzkie, uczestniczy również ksiądz. Ojciec Andrej nie jest jednak zainteresowany, jak byśmy tego oczekiwali, strawą duchową. Od samego początku natomiast nie może do czekać się, kiedy zasiądzie do stołu. „Погоди, святой отец (...) – musiał go nawet uspokajać gospodarz – (...) Успеешь еще наклюкаться! (N, online)

Jego zachowanie oznacza wyzbycie się religijnych i moralnych norm, stojący w sprzeczności do filozofii Kościoła prymat materii nad duchem. Taka postawa świadczy o odrzuceniu przez ojca Andrieja tradycyjnej roli, jaka przypada w społeczeństwie osobie duchownej. W efekcie, powszechnie przyjmowana za pewnik świętość kapłana i czystość jego intencji, dzięki groteskowej kreacji postaci i ironicznej wymowie przytoczonej powyżej wypowiedzi, zostają zakwestionowane. Okazuje się, że jedyne pobudki, jakimi kierował się duchowny przybywając do domu Sablinów, by towarzyszyć Nasti w jej ostatniej drodze, to egoistyczna potrzeba dogodzenia własnemu podniebieniu.

Nie inaczej rzecz ma się z pozostałymi biesiadnikami. Opis ich radosnego oczekiwania na pieczyście, a później apetycznego spożywania ciała szlachcianki to wstępny szkic cynizmu. Na czym polega cyniczna gra biesiadników? Choć myślą wyłącznie o sobie, o własnej przyjemności, niedorzeczność, której jesteśmy świadkami, przedstawiają jako nieuniknioną na drodze szesnastolatki do samodoskonalenia. Człowiek powinien „преодолеть в своей душе самого себя” (N) przytacza myśl Fryderyka Nietzsche Siergiej Sablin, usprawiedliwiając tym cierpienia córki, którym wszyscy z zainteresowaniem przyglądają się z bliska, kontrolując staranie jak dochodzi pieczyście. Siergiej Arkadiewicz Sablin

wraz z najbliższym otoczeniem staje więc u progu absurdu¹⁶. W swoim nietzscheańskim uniesieniu objawia się nam jako zwyczajny, cyniczny demagog i manipulant.

Skazując ją, ku ucieście przybyłych na uroczystość gości, na ogromne cierpienie najbliżsi Nasti stwarzają przy tym pozory troski, mające w absurdalny sposób tuszować jej samotność w przeżywaniu „potworności”. Kierują do niej słowa, które zważywszy na okoliczności, są tak naprawdę bolesnym jej potwierdzeniem.

„Не бойсь” mówi kucharz naciągając łańcuch, którym dziewczynka przypięta jest do łopaty. „Тебе удобно, ma petite?” [z francuskiego – „moja mała”] – dopytuje, w chwili gdy dziewczynka znalazła się już na łopacie, jej matka. „Цепи не дают?” (*N*, online) wtóruje jej niby to troskliwy ojciec.

Na chwilę przed rozpoczęciem drastycznego rytuału Siergiej Arkadiewicz przewrotnie upewnia się, że jego nie przygotowana jeszcze do dorosłego życia córka jest wszakże gotowa na to, co ją za chwilę spotka, że nic, co się z nią stanie, nie zdarzy się wbrew jej woli.

Ты сильная?

– Я сильная, папа.

– Ты хочешь?

– Я хочу.

– Ты сможешь?

– Я смогу.

– Ты преодолеешь?

– Я преодолею.

Отец медленно приблизился и поцеловал ее в виски. (*N*, online)

Ostateczna ucieczka

Niewinna, naiwna, nie ukształtowana jeszcze moralnie i intelektualnie Nasia (Я еще очень мало знаю о мире [*N*, online]), którą łatwo jest manipulować, skłonić, by działała przeciw dobrze pojętym interesom własnym, przystaje jednak na reguły tej gry. Dzieje się tak jednak tylko do czasu. Kiedy trafia wreszcie do pieca, tj. w chwili, gdy atakujący ją zewsząd absurd staje się dla

¹⁶ Wszystko to wiąże się w pewien sposób z odrzuceniem przez Sorokina obłudy społeczeństwa arystokratycznego, zasad rządzących światem rosyjskiej inteligencji. Doznania i refleksje na temat socjety nie są zachęcające; to obraz wypolerowanej degradacji.

niej fizycznie wręcz namacalny i kiedy zawiesza wiarę w to, że świat chciał dla niej dobrze, błyskawicznie dorasta i odrzuca kłamstwo społecznej egzystencji¹⁷. Wtedy właśnie wyrywa się z jej ust pierwszy krzyk, po którym następują kolejne, będące oznaką cierpienia, ale też powolnego wyzwania z okowów wszechogarniającego absurdu stosunków międzyludzkich. Opisując doświadczenie ciała upokorzonego i zanimalizowanego, dalekiego od klasycznej, apollińskiej harmonii, cierpiącego i wyrywającego się ku racjonalności, Sorokin wywodzi refleksję, że przekroczyć absurd możemy dopiero przekraczając naszą cielesność. Tę smutną konkluzję, iż inaczej niż tylko ponosząc ofiarę życia nie zdołamy uwolnić się spod jarzma kulturowych mitów i społecznych konwenansów formułuje pisarz w finałowej scenie utworu. Pozbawiona swej cielesnej postaci Nastia, za sprawą magicznego rytuału, zostaje ponownie przywołana przez rodziców. Zjawia się więc w rodzinnym domu, lecz już tylko na chwilę. Wolna od jarzma niszczących ją wcześniej norm i społecznych oczekiwań znika z uśmiechem na ustach. Teraz nie musi już być bezwzględnie posłuszna rodzicom. Tak oto na naszych oczach dokonuje się symboliczne zmartwychwstanie do życia poza przestrzenią społecznego absurdu, **ucieczka** od niego.

Źródła absurdu

Komentując odejście Nasti Sorokin odpowiada na pytanie o miejsce jednostki wśród innych ludzi. Poddaje analizie los człowieka, którego śmierć (ale też poprzedzające ją cierpienie) inaczej niż w teatrze absurdu¹⁸ nie jest już tylko nieubłaganym aktem biologicznym. W omawianym opowiadaniu staje się ona aktem społecznym. Nienaturalna – pod postacią przemysłowego zabójstwa – jest wynikiem perfidnych działań drugiego człowieka. Takie przedstawienie losu ludzkiego i taki jego kres sprowadza relacje międzyludzkie do absurdu. Los Nasti jest ostatecznie określony przez jej miejsce wśród innych ludzi. Jego determinantą przestaje być biologia. Staje się nią bezwzględny układ sił społecznych, związki międzyludzkie, które wyznaczają bezsensowną konieczność¹⁹.

¹⁷ Posługuję się tym terminem w rozumieniu Normana Goodmana. Więcej: N. Goodman, *Wstęp do socjologii*, przeł. J. Polak, Poznań 1997, s. 10. Porównaj z założeniami filozofii egzystencjalnej według Karla Jaspersa. Zob.: C. Piecuch, *Metafizyka egzystencjalna Karla Jaspersa*, Kraków 2011, s.172-174.

¹⁸ Por. A. Munteanu, *Różnice i podobieństwa koncepcji światopoglądowych w sztukach Eugène'a Ionesco i Sławomira Mrożka*, „Zarządzanie w kulturze” 2014, nr 15, z.4, s. 386-389.

¹⁹ Łatwo zauważyć w tym kontekście nawiązania Sorokina do twórczości Samuela Becketta.

Zwracając uwagę na uwarunkowania społeczne ludzkiego bytu, pokazując, do jakiego stopnia jednostka uzależniona jest od aktualnego układu sił, Sorokin prezentuje też kolejne, równie absurdalne rodzaje bestialstwa. Śmierć Nastii okazuje się nie być wyłącznie aktem jednostkowym. Podobne zdarzenia mają mieć miejsce w stosunku do każdej przekraczającej próg dorosłości szesnastoletniej szlachcianki. Jedna z nich o brutalnych prawach rządzących światem dorosłych ma się przekonać jeszcze przed czasem właściwej inicjacji. Obecna na jubileuszowym przyjęciu Nasti, piętnastoletnia jeszcze wtedy Arina, zostaje brutalnie pozbawiona dłoni, by jej rodzice mogli potwierdzić i przypieczetować obietnicę organizacji podobnego przyjęcia w dniu jej szesnastych urodzin. Sorokin buduje sytuację absurdalną zderzając ze sobą stereotypy i ściśle zdefiniowane postaci. Śledzi w działaniu sprawność człowieka, który musi się odnaleźć w określonej roli i konwencji.

Nastia jest utworem, w którym na przykładzie reguł współżycia w mikrospołeczeństwie, jakim jest rodzina wraz z najbliższym jej otoczeniem, w groteskowym wynaturzeniu ukazane zostają rola i miejsce człowieka w świecie wyzuty z racjonalnie porządkujących go zasad i pozbawionym wartości moralnych. To szkic nie tylko o realnym i moralnym umieraniu, ale też o szeroko rozumianej wolności. W patriarchalnym świecie, gdzie każdy bezwzględnie podporządkowany jest woli pana domu, absurdalnie lansowana jest równocześnie, a nawet bezwzględnie narzucana domownikom, wolność obyczajowa.

W trakcie przyjęcia jesteśmy świadkami aktu seksualnego, który tylko na wyraźną prośbę Aleksandry Sabliny nie dokonuje się ostatecznie na oczach wszystkich zgromadzonych. Pani domu, wbrew swojej woli, ale za wyraźnym przyzwoleniem jej męża, odbywa stosunek płciowy z wielbiącym ją od dawna, co zainteresowany ogłasza publicznie, Lwem Iliczem, częstym gościem u Sablinów. Gwałt²⁰, który dokonuje się na jej ciele i duchu, ten kolejny absurdalny dowód gościnności, to wystąpienie nie tylko przeciwko wartościom moralnym, ale też racjonalnym zasadom społecznego współżycia. Groteskowo przesadna i wyolbrzymiona swoboda obyczajowa staje się paradoksalnie powodem ograniczenia. Posłuszna mężowi żona nie może się sprzeciwić takiej koncepcji relacji gospodarz – gość. Przymus tak pojmowanej wolności zniewala więc Saszę i prowadzi do unicestwienia samej idei.

Obaj twórcy chętnie poruszają zagadnienia dotyczące miejsca jednostki w społeczeństwie, analizują los człowieka, komentują śmierć.

²⁰ Wkraczając w przestrzeń seksualności, Sorokin nie operuje jednak tradycyjną dychotomią męskie – kobiece, lecz podziałem na „płeć agresji” i „płeć uległości”.

Sorokin szkicuje bohaterów noweli jako postaci uwikłane w układ sił służących ubezwłasnowolnieniu i alienacji jednostki. Konstruuje absurdalne porządki, w ramach których funkcjonują społeczne role odgrywane przez postaci dramatu. Przede wszystkim uwikłane są one w porządek ciała. Z jednej strony, Sorokin pokazuje nam ciało ludzkie naznaczone piętnem cierpienia, ranami zadanymi w imię kultuwowania niedorzecznej tradycji, ciało będące warunkiem i początkiem autentycznej tragedii. Z drugiej, przenosi nas w przestrzeń językowego absurdu.

Cierpienia cielesne, a w ślad za nim udręki duchowe, są w *Nasti* bowiem również efektem mieszania dwóch kolejnych porządków: porządku rzeczywistości i porządku języka. Źródłem absurdu na poziomie języka makabreski, jaką jest niewątpliwie *Nastia*, staje się pewien specyficzny, nieadekwatny do sytuacji, dobór leksyki. W wypowiedziach skierowanych do oczekującej na śmierć dziewczynki i w rozmowach o niej pojawiają się ku zaskoczeniu czytelnika deminutiva. W ustach oprawców i katów brzmią one jak fałszywe tony. Wtopione w mroczną rzeczywistość miejsca kaźni zdrobnienia, formy takie, jak „Настенька” czy „ноженьки”, pozwalają uznać dworek Sablinów za świat pozbawiony wszechogarniającego sensu.

Absurdalizacja na poziomie języka dokonuje się w noweli jeszcze wymowniej za sprawą dosłownego odczytywania przez bohaterów opowiadania metaforycznych konstrukcji językowych²¹. Darowując córce w dniu urodzin brylantowe serce „навечно”, rodzice przygotowują dziewczynkę na ostateczne rozstanie, jakim jest śmierć. Świadomy mającego nastąpić wkrótce przejścia *Nasti* do krainy umarłych Lew Ilicz wręcza jej broszkę, na której wyryta jest łacińska maksyma „Transcendere” – przekraczaj granice. Kucharz, który dba o to, by ciało *Nasti* zamieniło się w wyśmienitą pieczeń, z ust ojca dziewczynki słyższy „Смотри, не сожги мне дочь” (*N*, online).

²¹ Kwestie obiektywności w aspekcie prawdy językowej, wszelkich odniesień za pomocą języka do istoty rzeczy znalazły się w polu zainteresowań amerykańskiego filozofa i profesora literaturoznawstwa porównawczego Richarda Rorty’ego, który komentuje rzecz całą tak: „(...) jeśli kiedykolwiek zdołamy pogodzić się z tym, że rzeczywistość ma się w przeważającej mierze nijak do naszych jej opisów i że ludzka jaźń powstaje w procesie użytkowania słownika, a nie zostaje w nim trafnie bądź nietrafnie wyrażona, wówczas przyswoimy sobie wreszcie to, co było prawdziwe w romantycznej idei, iż prawdę stwarza się, a nie odkrywa”. R. Rorty, *Przygodność języka*, przeł. W. J. Popowski, [w:] *Zrozumieć postmodernizm*, red. E. Morawska, Warszawa 1996, s. 118-119. Analizę niniejszego zjawiska w ujęciu filozoficznym zawiera artykuł A. Nowaczyka, *Dosłowność, metafora i nonsens w filozofii*, [w:] *Język współczesnej humanistyki*, red. J. Pelc, Warszawa 2000, s. 207-222.

Apogeum absurdu rodzącego się na styku języka i realizacji zamkniętych w nim idei ma nastąpić jednak dopiero w chwilę po zakończonej biesiadzie. Prośba ojca Andreja o rękę jednej z obecnych na przyjęciu piętnastolatek kończy się, za zgodą rodziców, i bez uwzględnienia sprzeciwu samej zainteresowanej, bestialskim odpiłowaniem jednej z kończyn Aleksandry²².

Absurd, który wyziera z tej sceny, ma swe źródło nie tylko w literalnej interpretacji wyrażen i słów. Podobnie jak w innych irracjonalnych zdarzeniach, wypełniających obficie świat przedstawiony noweli, wyłania się on również, o czym była już mowa wcześniej, z relacji między człowiekiem a człowiekiem (zarówno jeśli mamy na myśli jednostkę, jak też ludzką zbiorowość), a także istotą ludzką a Absolutem, niezależnie od tego czy jest on przez bohaterów rozpoznawany.

Ostateczna diagnoza

Opis wynaturzonych relacji międzyludzkich i zanik wyższych wartości, z jakimi na każdym kroku spotykamy się w przestrzeni naszkicowanego w *Nastii* rosyjskiego dworku, to mroczna diagnoza społeczeństwa przełomu wieków zdominowanego przez zachłanność, ekspansywność i konsumpcjonizm, podporządkowanego brutalnemu prawu społecznej dżungli, gdzie silniejszy zabija słabszego. Rodzina Sablinów jest w istocie obrazem społeczeństwa konsumpcyjnego, w którym dezintegracji ulegają podstawowe wzorce i upadają wartości.

Sorokin przedstawia w opowiadaniu grupę postaci powiązanych więzami krwi i osoby pozostające z nimi w bliskich stosunkach, by na przykładzie tego społecznego mikrokosmosu ukazać dalekie od ideału społeczne prawdy, które nie ulegają odnowie również w sytuacjach granicznych, takich jak koniec wieku, kres życia czy niewyobrażalne cierpienie.

Nastia to głos w dyskusji na temat siły rażenia, z jaką zbiorowości ludzkie oddziałują na każde pojedyncze istnienie, to wystąpienie przeciw unicestwieniu indywidualności. Władimir Sorokin ukazuje w swej noweli jednostkę, która znalazł się w okowach niszczącego ją społecznego absurdu, układu jaki dopro-

²² Na uwagę zasługuje upodobanie Sorokina do scen okrucieństwa. Jego obrazowanie przesyczone jest cierpieniem, przemocą, mroczną wizją zagłady jednostki. W tym kontekście można kojarzyć więc jego twórczość z literaturą Witkacego, Kantora czy Michela de Ghelderode (pisarzy tworzących w nurcie absurdu, ale też epatujących w swojej twórczości okrucieństwem, groteskową fantastyką oraz makabrą).

wadzony do kresu racjonalności, zdolny jest jednak wyzwolić w pojedynczym człowieku umiejętność odwrócenia się od niego.

Inaczej zatem niż u Jaspersa, w filozofii którego „jednostka, mimo iż posiada indywidualny i niepowtarzalny charakter, nie zrealizuje się jako egzystencja w odosobnieniu” i dla którego „Pełnia człowieczeństwa osiągalna jest tylko w wymiarze wspólnotowym, współistnieniu i współdziałaniu z innymi ludźmi, w szczególności poprzez komunikację”²³, dla Sorokina siła człowieka rodzi się nie tyle w interakcji społecznej, ile dzięki uświadomieniu sobie możliwości uwolnienie się od destrukcyjnego jej oddziaływania. W tej perspektywie autor przybliżył nam opozycyjną wobec jaspersowskiej własną koncepcję wolności, która stanowi efekt specyficznego postrzegania ludzkiej egzystencji, oraz ukazuje drogę wiodącą przez doświadczenie człowieka od egzystencji do esencji²⁴.

Nastia to także diagnoza społeczeństwa rosyjskiego, głos na temat rosyjskiej duszy²⁵. Przedstawiona w *Nastii* rzeczywistość jest obrazem moralnej degradacji rosyjskiej inteligencji. Jej przedstawiciele stają się dziwolągami o wyolbrzymionych cechach negatywnych. Wszyscy, poza tytułową bohaterką, ulegają wynaturzeniu. Większa ich część to marionetki, przezroczyste postaci, przez które prześwitują jedynie szlacheckie „prawdy” i obyczaje.

Dziwaczna niesamowitość wszystkiego, co wiąże się z przestrzenią dworku Sablinów przekłada się na świat absurdu, który w dowolny, choć nie pozbawiony przewrotnej logiki sposób łączy ze sobą różne elementy rzeczywistości po to przede wszystkim, by wprowadzić odbiorcę w nastrój refleksyjnej zadumy, by ukazać mu bezmiar istniejących wokół niego nonsensów, by **wyzwolić w nim bunt przeciw zastanej nierzeczywistości i skłonić do ucieczki w stworza racjonalności.**

Zdeformowany absurdalnie obraz świata ma wzbudzić w czytelniku uczucia metafizyczne²⁶. *Nastia* burzy porządek świata. W pewnym sensie jest więc nowelą katastroficzną, w której daje się jednak odnaleźć pewien promyk nadziei.

²³ C. Piecuch, *Metafizyka egzystencjalna Karla Jaspersa*, Kraków 2011, s.137.

²⁴ Terminów egzystencja i esencja używam w rozumieniu filozofii egzystencjalnej, zwłaszcza „filozofii bytu” Sartre’a. Więcej zob.: A. Prewysz-Kwinto, *Atrybuty ludzkiej egzystencji u Jean Paul Sartre’a*, [online], <http://www.profesor.pl/publikacja,10082,Artykuly,Atrybuty-ludzkiej-egzystencji-u-Jean-Paul-Sartrea>, [31.08.2016].

²⁵ Szerzej o kondycji duszy rosyjskiej w epoce postmodernizmu patrz: T. Nakoneczny, *Rosyjska tożsamość narodowa wobec modernizacji literatury*, „Porównania” 2007, nr 4, z. IV, s. 83-93.

²⁶ E. Łubieniewska, *Metafizyka i absurd*, [w:] Tejże, *Czysta forma i bebechy*, Kraków 2007, s. 199.

Bibliografia:

1. Bartoszyński K., *Kosmos i antynomie*, [w:] *Gombrowicz i krytycy*, red. nauk. Z. Łapiński, Kraków-Warszawa 1984.
2. Goodman N., *Wstęp do socjologii*, przeł. J. Polak, Poznań 1997.
3. Klimczak D.P., *Śmiertelnicy. Teatr Absurdu Samuela Becketta w przestrzeni MISTERIUM MORTIS*, Kraków – Warszawa 2006.
4. Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1988.
5. Korycińska A., *Teatr Śmierci – Teatr Pamięci*, [online], <http://niewinni-czarodzieje.pl/teatr-smierci-teatr-pamieci>, [30.08.2016].
6. Łubieniewska E., *Metafizyka i absurd*, [w:] Tejże, *Czysta forma i bebechy*, Kraków 2007, s. 8-23.
7. Nakoneczny T., *Rosyjska tożsamość narodowa wobec modernizacji literatury*, „Porównania” 2007, nr 4, z. IV, s. 83-93.
8. Nowaczyk A., *Dostłowność, metafora i nonsens w filozofii*, [w:] *Język współczesnej humanistyki*, red. J. Pelc, Warszawa 2000, s. 207–222.
9. Munteanu A., *Różnice i podobieństwa koncepcji światopoglądowych w sztukach Eugène’a Ionesco i Sławomira Mrożka*, „Zarządzanie w kulturze” 2014, nr 15, z. 4, s. 385-390.
10. Piecuch C., *Metafizyka egzystencjalna Karla Jaspersa*, Kraków 2011, s.172-174.
11. Prewysz-Kwinto A., *Atrybuty ludzkiej egzystencji u Jean Paul Sartre’a*, [online] <http://www.profesor.pl/publikacja,10082,Artykuly,Atrybuty-ludzkiej-egzystencji-u-Jean-Paul-Sartrea>, [31.08.2016].
12. Rorty R., *Przygodność języka*, przeł. W. J. Popowski, [w:] *Zrozumieć postmodernizm*, red. E. Morawska, Warszawa 1996, s. 118-119.
13. Sartre J. P., *Mdłości*, [cytat za:] J. Trzndel, *To straszne istnienie*, „Newsweek”, [online], <http://www.news-week.pl/europa/to-straszne-istnienie,45712,1,1.html>, [29.08.2016].
14. *Słynny pisarz na celowniku prawostawnej aktywistki. „Propaguje kanibalizm”*, [online], <http://www.tvn24.pl/wiadomosci-ze-swiatea,2/rosja-wladimir-sorokin-propaguje-kanibalizm,670850.html>, [25.08.2016]
15. Zywert A., *Smak życia – smak śmierci. Uczta Władimira Sorokina*, “Slavica Wratislaviensia” CLVIII 2014, nr 158, s. 337-347.
16. Балашова Е., *О значении чисел в книге В. Сорокина «Пир»*, [online], <http://slovesnik.narod.ru/ruslit/stud/balash.html>, [30.08.2016].
17. Биберган Е., *Концептуальность и философия в рассказе Владимира Сорокина «Настя»*, „Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика” 2001, №14, [online], <http://cyberleninka.ru/article/n/kontseptualnost-i-filosofiya-v-rasskaze-vladimira-sorokina-nasty>, [25.08.2016].
18. Латынина А., *Рагу из прошлогоднего зайца*, „Литературная Газета” 2001, № 10, [online], <http://www.srkn.ru/criticism/latynina.shtml>, [30.08.2016].
19. Михайлова М., *Писатель Владимир Сорокин: „Художественная литература по определению неподсудна”*, “Новые известия” 24 августа 2016 года, [online], <http://ru-bykov.livejournal.com/>, [25.08.2016].

20. Отмутовин А., *Милиция проверяет рассказ Сорокина «Настя» на экстремизм*, „ТорРе” 23.08.2016, [online], <http://topre.ru/2016/08/23/miliciya-proveryaet-rasskaz-sorokina-nastya-na-ekstremizm.html>, [25.08.2016].
21. Сорокин В., *Настя*, [online], <https://www.livelib.ru/review/249861> [25.08.2016].
22. Сорокин В., И. Смирнов, *Диалог о еде*, [online], <http://www.guelman.ru/slava/texts/eda.html>, [25.08.2016].
23. Шаманский Д., *Абсурд (о творчестве Владимира Сорокина)*, [online], <http://www.srkn.ru/criticism/shamansky.shtml>, [25.08.2016].

BETWEEN A REVOLT AND ESCAPE. ORIGINS OF ABSURDITY IN THE VLADIMIR SOROKIN'S NOVELLA *NASTIA*.

Summary

The main purpose of the analysis performed in this article is to point out the presence of an element of the absurd in Vladimir Sorokin's works. The subject of interpersonal relations absurdity is a relevant aspect of Sorokin's story *Nastia*. The author's creation refers to the motive of the nonsensical feast also known from Sorokin's other stories. Consumption of a human body described in *Nastia* does not have any argumentation or justification. To highlight the absurdity of individual – sanguinary society relation Sorokin reaches for literary devices like: satire, hyperbola, irony and even grotesque.

Keywords: Sorokin, absurd, satire, hyperbola, irony, grotesque

Ольга Иоскевич

Гродненский государственный университет имени Янки Купалы

**МЕЖДУ УЖАСНЫМ И ПРЕКРАСНЫМ:
ЭСТЕТИКА ЗЛА
В ПОВЕСТИ А. КОРОЛЕВА *ГОЛОВА ГОГОЛЯ***

**MIEDZY OKROPNYM A PRZEPIĘKNYM:
ESTETYKA ZŁA
W MIKROPOWIEŚCI A. KOROLOWA *GŁOWA GOGOLA***

Ключевые слова: ужасное, прекрасное, эстетика зла

Анатолий Королев – современный русский писатель, творчество которого являет собой синтез различных литературных традиций (постмодернизма, реализма и модернизма) и потому требует дифференцированного подхода. Вместе с тем, каждое произведение Королева – это своеобразная «эстетическая и этическая провокация»¹, поэтому исследователю, обратившемуся к изучению художественных текстов Королева, очень важно правильно отреагировать на эту провокацию, сохранив объективность и непредвзятость суждения.

Подчеркнем, что этические и эстетические категории в творчестве А. Королева составляют нерасторжимое единство. В рассуждениях автора об эстетических феноменах современности и прошлого неизменно актуальной является проблема их этической оценки. Так, в своих воспоминаниях о «бархатной революции» в Праге начала 1990-х гг. Королев описывает такую картину:

Недалеко от рыбацкой лодки лебедь треплет в воде дохлого карпа. Щипнет и отпустит. Карп тонет. Белизна крыльев и серебро чешуи. Лебедь тянет за ним

¹ Г.Л. Нефагина, *Поэтика романов Анатолия Королева*, [online], <http://elib.bsu.by/handle/123456789/42751>, [12.08.2015].

снеговую шею в крупных хлопьях белизны. (...) Лебедь божественно красив, но красота не укрощает его голод. У красоты есть клюв. Спасет ли она однажды мир?²

Проблема двойственности «всех привычных и, кажется, давным-давно утвержденных в сознании человечества ценностей»³ является одной из центральных не только для документального, но также и для художественного творчества А. Королева.

В повести *Голова Гоголя* (1992) писатель размышляет над важнейшими философскими проблемами, среди которых первостепенное по своей значимости место отводится проблемам добра и зла, прекрасного и ужасного, свободы и тирании. В этом плане Королев продолжает традицию, у истоков которой стоят представители русской религиозной философии: Николай Бердяев, Николай Лосский, Семен Франк, Василий Розанов и др. «Чувство в первоначальной природе своей стремится ли к доброму и причиняет его, или оно стремится к злему и ищет его?» – так определяет В.В. Розанов вопрос, наиболее значимый для русской философии рубежа XIX–XX вв.⁴ «Красива ли невинная кровь?» – размышляет один из персонажей *Головы Гоголя*, черт⁵. Но самый главный и «страшнейший» вопрос нового времени, по Королеву: «Может ли зло творить благо?»⁶. Поиски ответа на этот вопрос ведутся на протяжении всей повести.

В *Голове Гоголя* основные эстетические категории – прекрасное, ужасное, безобразное – переосмысляются в русле постмодернистской ценностной парадигмы. Человек эпохи постмодернизма выпадает из «привычных и необходимых человеческих связей», из «системы норм, представлений, убеждений, табу и необходимых в культуре принимаемых и уважаемых условностей»⁷. Если для классической эстетики характерно противопоставление прекрасного и ужасного, прекрасного и безобразного, то в художественном мире А. Королева граница между этими категориями

² А. Агеев, *Кто спит в лодке?*, [online], <http://magazines.russ.ru/znania/2006/9/aa9.html>, [28.09.2015].

³ Там же.

⁴ В.В. Розанов, *Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского. Опыт критического комментария*, [в:] *Мысли о литературе*, Москва 1989, с. 139.

⁵ А. Королев, *Голова Гоголя*, «Знамя» 1992, № 7, с. 62.

⁶ Там же, с. 35.

⁷ Е.Н. Шапинская, *Эстетик в лабиринтах посткультуры*, «Философия и культура» 2013, № 3, с. 406.

размыта; более того, прекрасное и ужасное, прекрасное и безобразное нередко подменяют друг друга. Однако, несмотря на характерную для постмодернизма размытость категорий и концептов в посткультуре, человеку свойственно «оценивать предметы вещного мира и феномены мира духовно-чувственного с точки зрения их эстетической принадлежности, классифицировать мир по эстетическим параметрам»⁸, поэтому в повести А. Королева *Голова Гоголя* на первый план выходит именно этико-эстетическая проблематика.

Вопрос об относительности эстетических категорий далеко не нов, проблема культурной и исторической обусловленности прекрасного и безобразного, комического и трагического достаточно подробно разработана в трудах эстетиков и культурологов. Каждый этап исторического и культурного развития человечества связан с переосмыслением традиционных эстетических категорий и понятий, с выработкой новых моделей прекрасного, безобразного, ужасного и т.д.

Интерес к ужасному, безобразному, низменному характерен для эстетики любого переходного времени, в том числе – и для эстетики постмодернизма. Подчеркнем, что в кризисной социокультурной ситуации, как правило, исчезают традиционные бинаризмы добра / зла, прекрасного / ужасного, возвышенного / низменного. Это происходит потому, что в переходные эпохи разрушается привычная система мировоззрения человека, а новая формируется далеко не сразу. В этот момент реальность зачастую воспринимается в свете ужасного: «крушение устоявшегося исторического порядка в глазах современников выглядит как глобальная катастрофа»⁹.

Так, в начале XX в., в ситуации смены ценностных парадигм, В.В. Розанов, размышляя о притягательности для человека зла, порока, писал:

Человек искренен в пороке и неискренен в добродетели. (...) Смотрите, злодеяния льются, как свободная песнь; а добродетельная жизнь тянется, как панихида. Отчего это? Отчего такой ужас? (...) Порок живописен, а добродетель так тускла. Что же это все за ужасы?!¹⁰.

⁸ Там же, с. 408.

⁹ Ю.Б. Боров, *Эстетика*, Москва 2002, с. 100.

¹⁰ В.В. Розанов, *Опавшие листья. Короб второй и последний*, [в:] *Мысли о литературе*, Москва 1989, с. 410.

Категории ужасного, безобразного, низменного прочно вошли в систему современной эстетической науки. Без них представляется невозможным адекватное осмысление реалий и искусства XX в. Во многом это связано со спецификой мироощущения современного человека, потерянного в «бесконечности и враждебности» меняющегося мира, переставшего «владеть ситуацией» и превратившегося в «удобную мишень для атак Мирового зла»¹¹.

Как отмечает Юрий Боров, «ужасное безысходно, безнадежно. Это гибель, не несущая в себе ничего просветляющего, не сулящая людям освобождения от несчастий, это бедствие, не контролируемое людьми, неподвластное им, господствующее над ними»¹². Категория ужасного охватывает такие жизненные обстоятельства, которыми человек свободно не владеет и которые несут ему катастрофические бедствия или гибель, неразрешимые даже на историческом уровне.

Следует различать ужасное и страшное: ужасное, как подчеркивает Ю.Б. Боров, «внушает не страх, а ужас»¹³. Разграничивая данные понятия, русский философ Н.А. Бердяев писал: «Страх, всегда связанный с эмпирической опасностью, нужно отличать от ужаса, который связан не с эмпирической опасностью, а с трансцендентным, с тоской бытия и небытия... Ужас связан с вечностью... Ужас драматичен»¹⁴.

Повесть А. Королева *Голова Гоголя* можно назвать историософской, поскольку в ней автор предлагает собственную концепцию истории человечества. С точки зрения А. Королева, история развивается не поступательно, а циклически: ничего нового не происходит, человечество движется по замкнутому кругу, в котором все ключевые события предрешены и постоянно повторяются, хоть и с незначительными вариациями. И на каждом из таких витков, символизирующих очередной исторический этап в развитии человечества, традиционно проявляется интерес (перерастающий, порой, в непреодолимую тягу) к двум, казалось бы, совершенно противоположным эстетическим категориям – прекрасному и ужасному.

¹¹ Т. Климова, Г. Симон, *Эстетическая категория ужасного в "гоголевском тексте"* Н. Садур, [online], <http://cyberleninka.ru/article/n/esteticheskaya-kategoriya-uzhasnogo-v-gogolevskom-tekste-n-sadur>, [30.09.2015].

¹² Ю.Б. Боров, *Эстетика...*, с. 100.

¹³ Там же, с. 101.

¹⁴ Н.А. Бердяев, *Самопознание*, Москва 1990, с. 46.

Однако не всегда прекрасное и ужасное бывают противопоставлены друг другу. Как справедливо отмечает Н.А. Бердяев, красота как онтологическое понятие может совпадать с ужасным, не совпадая при этом с добром как понятием моральным, если становится «началом, оторванным от источника Света»¹⁵. Такое совпадение, с нашей точки зрения, особенно характерно для кризисных, переходных этапов в истории, когда под угрозу поставлено само существование человечества (и духовное, и физическое). При этом в фокусе ужасного «вся Вселенная видится в перспективе глобальной катастрофы: действительность ассоциируется с бедствиями, страшными событиями, гибелью прекрасного и не содержит в себе ничего просветляющего»¹⁶. Именно по этой причине к категории ужасного традиционно обращаются многие писатели, поэты, художники для выражения эсхатологических и апокалиптических концепций.

Глубокая укорененность тяги к ужасному изначально заложена в пластах человеческого бессознательного. «Не совесть, а зло – инстинкт душ. Как рука инстинктивно отдергивается от огня, так душа человеческая отдергивается от добра», – говорит один из персонажей повести *Голова Гоголя*, Иосиф Сталин¹⁷.

Своеобразным прологом к повести А. Королева *Голова Гоголя* становится авторская рефлексия известного очерка Ивана Тургенева *Казнь Тропмана* (1870), в котором описывается смертная казнь во Франции второй половины XIX века. Этот очерк вызвал крайне негативную реакцию Федора Достоевского, устроившего Тургеневу «идейную сцену» и упрекнувшего его в неуместной напыщенности и щепетильности. Тургенев не только не захотел видеть кровавой (через отсечение головы на гильотине) казни, но и мысленно отвернулся «от жути преступления Жана Батиста Тропмана, которое потрясло тогдашнюю Европу»¹⁸.

Человек, с точки зрения Достоевского, не имеет морального права отворачиваться от происходящего на земле зла, иначе он уклоняется от борьбы со злом, молчаливо ему потворствует. В этом идейном споре

¹⁵ Н.А. Бердяев, *Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого*, [в:] *О назначении человека*, Москва 1993, с. 131.

¹⁶ Т. Климова, Г. Симон, *Эстетическая категория ужасного в “гоголевском тексте” Н. Сакур...*, [online].

¹⁷ А. Королев, *Голова Гоголя...*, с. 54.

¹⁸ А. Королев, *Голова Гоголя...*, с. 8.

Королев занимает сторону Достоевского и, более того, кладет в основу своего художественного дискурса заявленный Достоевским принцип «не отвертываться»: «Значит, нельзя отвертываться, нельзя, что ж, не будем отвертываться...»¹⁹. При этом Королев детально, со свойственной ему тенденцией к натуралистичности, описывает то, что не увидел Тургенев – сцену казни Тропмана и произошедшее после нее:

Отвернувшись, он не увидел, как скошенное лезвие неотвратно полетело вниз и, плеснув на сталь кровью, голова Тропмана с широко открытыми глазами полетела в корзину. Не увидел Тургенев и того, как два француза прорвались сквозь оцепление и, подлезши под гильотину, стали мочить белые носовые платки в крови, которая текла наземь сквозь дощатые щели помоста²⁰.

Человек, по Королеву, не должен отворачиваться от ужасного, от зла и его проявлений, но также и не должен впадать в другую крайность, связанную с «патетическим смакованием смерти»²¹.

Центральным понятием художественного мира Королева становится красота зла, порожденная, по мысли писателя, эпохой Просвещения, а точнее, ее детищем и кульминацией – Великой Французской революцией 1789–1799 гг.: «Ведь именно там занималась прекрасная заря ужасных поступков, в торжественном золоте фанфар всходило то самое непобедимое солнце свободы, которое стало пеклом нового времени. Оно и сейчас в зените – солнце эстетического порока»²². Автор *Головы Гоголя* провозглашает рождение принципиально новой эстетики, связанное с новым пониманием красоты, в основе которой – ужасное, страшное, но, как подчеркивает Королев, не безобразное: «Речь, конечно, о красоте страшной, порочной, но никак не безобразной. На штурм безобразия нас ведет сама мировая гармония, и в этом смысле цель оправдывает средства, а красота – кровь»²³. Почему же рождение новой красоты писатель связывает именно с эпохой Просвещения и ее детищем – Великой французской революцией? Как известно, любая революция – это грандиозная трансформация политической и социальной системы

¹⁹ Там же, с. 10.

²⁰ Там же, с. 8.

²¹ Там же, с. 9.

²² Там же, с. 16.

²³ Там же, с. 15.

государства, разрушение старого мира и сотворение на его месте мира нового: «Старый мир некрасив! (...) И цель хама создать новую красоту»²⁴. Именно поэтому, с точки зрения А. Королева, «в бунте хама гораздо больше скрытого эстетического начала, чем политического»²⁵.

Кроме того, эпоха Просвещения с характерным для нее переосмыслением традиционной системы ценностей, со смещением акцентов с веры на разум, с Бога на человека, обусловила возникновение новой мировоззренческой системы, породившей, в свою очередь, новую эстетику. Примечательно, что известный русский философ Илья Ильин в работе *К истории дьявола* (1948) именно к эпохе Просвещения относит утрату человеком «веры в бытие личного дьявола»:

Образованному человеку не верится в существование такого отвратительного, человекообразного существа... Лютер еще верил в него и даже швырнул в него чернильницей; но позднейшие века отвергли "черта" и он постепенно "исчез", угас как "отживший предрассудок"²⁶.

Но в то же время, по замечанию Ильина, в искусстве начинается эпоха «демонизма», обусловленная желанием «узнать о дьяволе побольше». Вместе с утратой веры в черта намечается тенденция к неразличению добра и зла; зло, как и сам сатана во многих литературных произведениях, утрачивает однозначность интерпретаций и даже становится привлекательным: «Отвержение личного "черта" постепенно заменяется оправданием дьявольского начала (...)»²⁷.

Символом нового мира, созданного Французской революцией, и, соответственно, новой эстетики становится гильотина – «дьявольская вершина эпохи Просвещения»²⁸. Автор детально описывает устройство этого «предмета просветительского назначения», подчеркивая строгую продуманность каждого ее элемента:

Высота эшафота – необходимый элемент эстетики террора. Главное здесь – показать. (...) Эшафот выкрашен так, чтобы гас цвет крови. Тринадцать

²⁴ Там же, с. 14.

²⁵ Там же, с. 14.

²⁶ И. Ильин, *К истории дьявола*, [online], http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Ilin/Ist_Djv.php, [28.09.2015].

²⁷ Там же.

²⁸ А. Королев, *Голова Гоголя...*, с. 32.

роковых ступенек, и палачи вытаскивают правосудие на обеденный стол смерти. В центре дощатого помоста установлена гильотина. Высота ее двух параллельных брусьев в три человеческих роста. Брусья увенчаны перекладиной, к которой на пеньковом канате, покачиваясь, поднимается гильотинный нож²⁹.

Помост гильотины вполне очевидно ассоциируется с театральными подмостками, а смертная казнь приобретает характер театрального действия, которое собирает тысячи зрителей, «ликующую площадь», огромную толпу, с удовольствием смакующую пролитую кровь.

Гильотина в повести А. Королева обладает чертами живого существа, ненасытного чудовища, в жертву которому приносятся люди: отрезая очередную голову, «гильотина отхаркивается»³⁰. В то же время, с точки зрения вождей Французской революции, именно на гильотину возложена важнейшая миссия: отделять людей от граждан.

Более того, как это не парадоксально, но изобретатель гильотины доктор Гийотен подчеркивает гуманизм своего изобретения:

Падение гильотинного ножа так стремительно, линия отреза столь совершенна, а попадание головы во мрак корзины так мгновенно, что казненный не успевает заметить, когда же перерезается нить жизни. Он просто моргнул. (...) И никаких гнусных видов на кишки! Словом, гильотина – кульминация гуманизма, ее человеколюбие потрясает³¹.

В новом мире, порожденном революцией, происходит разрушение традиционных этических и эстетических норм и правил, при этом антиномичные понятия и категории нередко подменяют друг друга. Так, врач, который должен спасти людей от смерти, становится изобретателем гильотины – своеобразной «машины смерти», превосходящей любого палача по количеству отрезанных голов, а насилие, совершаемое над человеком, объявляется гуманным по отношению к жертве.

Другим, не менее значимым и не менее показательным символом нового мира и его кровавой эстетики является отрезанная голова. Первыми жертвами революции становятся изрубленные на куски восковые головы – головы фигур принцев крови и министров Франции, вылепленных из

²⁹ Там же, с. 32.

³⁰ Там же, с. 32.

³¹ Там же, с. 24.

воска предприимчивым скульптором Куртиусом, отцом Мари Гроссхольц, вошедшей в историю как мадам Тюссо. Затем восковые головы сменяются настоящими головами «врагов революции». При этом особую важность приобретает не только момент отрезания головы, но и ее последующая демонстрация толпе: голову насаживают на пику и проносят по улицам Парижа. А. Королев видит в этой демонстративности проявление эстетического момента:

И вот голова его (Флесселя – О.И.) страшно красуется на пике. Подчеркнем это желание показать, здесь налицо прежде всего эстетический момент, соблюдение законов новой нормативной эстетики, цель которой – потрясти воображение, чувства и разум зрителя невиданным произведением особого рода искусства³².

Отрезанная голова – это лишь «начало в серии грандиозных патетических жестов, которые потрясли Европу». К этим же жестам «новой красоты» автор повести относит и «казнь короля, и обезглавливание королевы, и введение революционного календаря супротив летоисчисления от рождества Христова»³³. Волна жестокости и насилия захлестнула революционную Францию, обусловив формирование совершенно особой социокультурной ситуации, отличительной чертой которой стала, на наш взгляд, эстетизация смерти, нашедшая проявление в разных фактах, особенно – в деятельности Мари Гроссхольц, в замужестве – мадам Тюссо.

Королев по-своему обыгрывает историю происхождения легендарной мадам Тюссо, основательницы знаменитого лондонского музея восковых фигур. Начало этого «абсурдного паноптикума» уходит во времена Великой французской революции. Именно мадам Тюссо, с точки зрения писателя, подвела эстетическую черту – «черту зловещей красоты»³⁴ – и под Великой французской революцией, и под всей эпохой Просвещения. Мари родилась в семье потомственного палача Иоганна Гроссхольца, предки которого на протяжении нескольких веков казнили французов. Но вскоре после рождения ребенка Иоганн узнает, что жена обманула его: «Анна-Мари давно изменяет ему с молодым красавцем, художником,

³² Там же, с. 19.

³³ Там же, с. 20.

³⁴ Там же, с. 27.

скульптором, наконец, немцем – Филиппом Вильгельмом Куртиусом. И девочка – плод их тайной любви»³⁵.

От Иоганна Гроссхольца девочке достается «ужасное и знаменитое» палаческое имя, благодаря которому повзрослевшая Мари беспрепятственно проникает в тюрьмы, свободно общается с палачами и заключает с ними свои страшные сделки: покупает за несколько су отрезанные головы, снимает с них посмертные маски или делает восковые копии, которые затем продает безутешным родственникам казненных.

Пройти в час казни в тюрьму, запросто поболтать с палачами, дожидаться, когда тело казненного вынут из петли, и быстро снять маску с лица, пока оно еще не одервенело, пока не изгладилось из черт чувство пережитой смерти (...)³⁶.

От Филиппа Куртиуса девочке достается любовь и талант к искусству, но к искусству «совершенно странному, невиданному», «в котором есть что-то дьявольское»: Куртиус отливает из воска лица царствующих особ, снимает посмертные маски с лиц казненных преступников. «Трудно назвать это искусством, – уточняет автор повести, – скорее, это искусное ремесло»³⁷. Своему мастерству Куртиус обучает подростковую Мари. По существу, лавка Куртиуса, где выставляются восковые фигуры, становится «зародышем будущего музея восковых фигур ужасов»³⁸ мадам Тюссо.

Так, уже на уровне происхождения в образе Мари Гроссхольц своеобразно соединяются искусство и смерть. Более того, можно предположить, что в образе будущей мадам Тюссо идея эстетизации смерти находит художественное воплощение.

Если в Европе формирование новой эстетики Королев связывает с Великой французской революцией, повлекшей за собой смену аксиологической системы и изменившей традиционное понимание красоты, то в России зарождение эстетики зла писатель связывает с негативным влиянием литературы на реальность.

Эпиграфом к своему произведению А. Королев делает известное высказывание о Гоголе В.В. Розанова:

³⁵ Там же, с. 27.

³⁶ Там же, с. 28.

³⁷ Там же, с. 27.

³⁸ Там же, с. 27.

Гоголь отвинтил какой-то винт внутри русского корабля, после чего корабль стал весь разваливаться. Он “открыл кингстоны”, после чего началось неудержимое, медленное, год от году, потопление России. После Гоголя Крымская война уже не могла быть выиграна³⁹.

Цель эпиграфа – не просто заинтриговать и эпатировать читателя. В эпиграфе заявлены основные проблемы, к которым обращается Королев в повести *Голова Гоголя*: это не только актуальные для литературоведения вопросы соотношения литературы и реальности, ответственности автора за свое слово, но и важнейшие философские проблемы: добра и зла, свободы и несвободы, материи и духа.

Кроме того, в повести Королева получают развитие многие идеи В.В. Розанова, высказанные им в литературно-критических работах. Так, автор повести *Голова Гоголя* солидаризируется с Розановым в отношении к проблемам добра и зла, прекрасного и ужасного, в восприятии творчества Гоголя и Достоевского.

Именно с образом Гоголя тесно связана поднимаемая в повести А. Королева проблема «вины Текста перед Бытием»⁴⁰, традиционная для литературы постмодернизма. По мнению Королева, творец (писатель, поэт) должен нести ответственность за свое творение, за свое слово, поскольку последнее обладает мистической способностью приносить в реальный мир добро или зло, менять ход истории, вершить человеческие судьбы, поднимаясь над моралью и сознанием: «Мир творения живет по своим законам и не следует моральным указкам автора. Он целокупен»⁴¹. Королев сравнивает мир, созданный писателем в художественном тексте, с земным шаром, тем самым подчеркивая его принципиальную самодостаточность и онтологическую суверенность.

Один из главных персонажей *Головы Гоголя*, черт, предстающий в самых разных ипостасях (кладбищенский сторож «из бывших» – Буденный – Гоголь – Гамлет – Мессинг), обвиняет Гоголя в том, что он «приумножил своей фантазией сумму злых вещей в мире», поскольку все, что человек выдумывает в своей голове, Бог тут же запоминает, а «память его (Бога – О.И.) такая штука, что все мысленное сразу становится

³⁹ Там же, с. 7.

⁴⁰ Г. Бинова, *Жанровые модификации новейшей русской прозы*, „Litteraria humanitas” 1998, т. VI, с. 206.

⁴¹ А. Королев, *Голова Гоголя...*, с. 35.

действительным»⁴². Черт вменяет в вину Гоголю то, что он впервые описал в художественном тексте «смерть невинного младенца, шестилетнего мальчика»⁴³, впервые изобразил «убийство невинного ребенка в русской словесности»⁴⁴. Именно с этим моментом и связывает черт сходжение души Гоголя в ад, а поскольку в России гений – это поводырь для всего народа, то, вполне закономерно, «потянулась за ним в пекло вся Россия гуськом, на ощупь»⁴⁵.

Другой писатель, обвиняемый чертом в негативном влиянии на развитие русской истории, – Достоевский:

Нашелся, к несчастью, еще один такой выдумщик и – бац – сочинил великого инквизитора. (...). Ужасный сочинитель взял да и наградил свою выдумку поцелуем Христа! А губы Христовы для слов, а не для поцелуечиков. И ожил наш инквизитор (...)»⁴⁶.

Великий инквизитор, описанный Достоевским в романе *Братья Карамазовы* (1879-1880), фактически становится предтечей ужаснейших тиранов XX в. (в частности, если говорить о России, – Сталина).

Центральным образом повести Королева является **голова Гоголя**, которая, согласно закрепившейся в массовом сознании inferнальной легенде, не упокоена в могиле вместе с великим писателем, а хранится в одной из частных коллекций. С одной стороны, голова Гоголя представляет собой наглядное воплощение идеи о «красоте зла», а с другой – олицетворяет шар гоголевского творения, т.е. созданный Гоголем в его художественных произведениях мир. «Шар творения Гоголя излучает не свет, а тьму, озаренную мысленно пролитой кровью. И тьма эта светит грехом», – говорит черт⁴⁷.

Отметим, что в основу рецепции гоголевского художественного мира в повести *Голова Гоголя* положены идеи Розанова. Прежде всего, устами черта подчеркивается противостественная любовь Гоголя к изображению покойников, точнее – покойниц, «всяких пакостных панночек-

⁴² Там же, с. 37.

⁴³ Имеется в виду повесть Н.В. Гоголя *Вечер накануне Ивана Купала* (1830).

⁴⁴ А. Королев, *Голова Гоголя...*, с. 35.

⁴⁵ Там же, с. 35.

⁴⁶ Там же, с. 37.

⁴⁷ Там же, с. 35.

людоедок»⁴⁸. При этом, как замечает Розанов, в произведениях Гоголя покойник «живет удвоенною жизнью, покойник – нигде не “мертв”, тогда как живые люди удивительно мертвы. Это – куклы, схемы, аллегории пороков»⁴⁹. Мир, созданный Гоголем, с точки зрения Розанова, – это «громадная восковая картина», на которой «совершенно нет живых лиц: это крошечные восковые фигурки (...)»⁵⁰. И, словно продолжая мысль Розанова, автор повести *Голова Гоголя* подводит читателя к выводу: «(...) воск только лишь пародия на священную глину творения, из воска никогда не сотворить человека»⁵¹. Вместе с тем Королев распространяет определение «абсурдный паноптикум» на весь мир: это мир, в котором традиционные представления о добре, красоте, искусстве и т.п. становятся искаженными, перевернутыми, а живой человек превращается в лишённую души восковую фигуру. Именно в таком перевернутом мире возможной становится эстетизация смерти, в основе которой лежит принцип поэтизации мертвого тела, в отличие от классической античной эстетики с ее принципом калокагатии как единства духовной и телесной красоты живого человека.

Эстетизация смерти с ее обязательным стиранием границ между ужасным и прекрасным противоречит «психобиологической аксиоме», утверждающей, что «все живое любит жизнь и отвращается от смерти»⁵². Поэтому ужасное закономерно становится «знаком упадка, деформации (разрушения формы), распада должного образа, вырождения – нисходящего бытия»⁵³. Будучи «явно или подразумеваемо связано на эволюционно-биологическом уровне с отрицанием жизни, с угасанием жизненного порыва, с тягой к неживому, с некрофильством», ужасное в «экзистенциальном плане являет противоречие и угрозу осуществлению совершенной жизни»⁵⁴.

Порочной «кровавой» красоте в повести А. Королева противопоставлена невинная и трогательная, чистая и естественная красота «пещеры рождества», в которой гармонично соединяется

⁴⁸ Там же, с. 34.

⁴⁹ В.В. Розанов, *Опавшие листья. Короб второй и последний...*, с. 392.

⁵⁰ В.В. Розанов, *О Гоголе*, [в:] *Мысли о литературе*, Москва 1989, с. 163.

⁵¹ А. Королев, *Голова Гоголя...*, с. 29.

⁵² С.А. Левицкий, *Трагедия свободы*, [в:] *Сочинения*, Москва 1995, т. 1, с. 221.

⁵³ В.И. Самохвалова, *Безобразное: от феноменологии явления к методологии его идентификации*, [в:] *Эстетика вчера, сегодня, всегда...*, Москва 2010, с. 52.

⁵⁴ Там же, с. 52.

человеческое и божественное (безграничная любовь матери к младенцу в обрамлении чарующей ангельской музыки), человеческое и природное (вечная красота материнства и неувядающая красота природы):

Сколько нежности в фигуре матери, склонившейся над яслями, где поет каждая древесная жилочка, сколько невинности и чистоты в пухлых ручках младенца, как невинно звучит виртуозный ангельский концерт. Струнный перелив вторит и белизне лилий, раскиданных по земляному полу, и пестроте маленьких птиц, поющих под стрехами, и робости осла (...) ⁵⁵.

Только такая – чистая и непорочная, исполненная света и доброты – красота может исцелить страждущую душу и спасти мир. Прикосновение к невинной красоте «пещеры рождества», ее созерцание и даже просто мысль о том, что она все-таки существует, является необходимым условием для возникновения катарсиса.

«Бог не в силе, а в красоте и красота непорочна» ⁵⁶, – к такому выводу приходит в финале произведения автор. Однако подобная определенность аксиологической позиции А. Королева не является, на наш взгляд, только лишь выражением личных пристрастий и оценок писателя или же идеологической ангажированностью – скорее, это выраженное в художественной форме приглашение читателю поразмышлять о важнейших нравственно-философских проблемах.

Оптимистичность финала снимается, к сожалению, постскриптумом повести, переносящим читателя в Москву 1990-х гг., в парк культуры и отдыха «Сокольники», на выставку восковых фигур исторических лиц России, которая называется *Тетрис* – театр истории:

Россия по-прежнему жаждет боли, она по-прежнему, шатаясь, бредет на маяк насилия. (...) Проклятая гоголевская дырка все еще зияет пробоиной в отечественном корабле, она мала – размером всего лишь с голову ребенка – но глубина ее поистине ужасна. В зеницу ока поражен сам идеал красоты. И не только в России. Это увлечение болью, культом раны, злом, наконец, в масштабах Европы длится уже не меньше трехсот лет ⁵⁷.

⁵⁵ А. Королев, *Голова Гоголя...*, с. 33.

⁵⁶ Там же, с. 64.

⁵⁷ Там же, с. 65.

Таким образом, в постмодернистской повести *Голова Гоголя* А. Королев обращается к важнейшим для человечества любой исторической эпохи нравственно-философским проблемам (добра и зла, прекрасного и ужасного, красоты и смерти). Особенно интерес к подобным проблемам возрастает в переходное время, когда происходит процесс смены ценностных парадигм. Объектом художественного анализа автора повести становится эстетика «нового времени», эстетика зла, в основу которой, в отличие от классической античной эстетики, положена категория ужасного. При этом в понимании А. Королева ужасное выступает не только как антипод или отрицание прекрасного, но становится «знаком всего враждебного человеку и его природе вплоть до стремления его к деградации и саморазрушению»⁵⁸. Писатель выступает против эстетизации смерти и боли, показывает абсурдность мира, в котором стирается грань между ужасным и прекрасным. С точки зрения писателя, эстетизация зла неприемлема даже ради благой цели. «Кровавой» красоте А. Королев противопоставляет непорочную божественную красоту, основанную на гармоничном соединении добра и любви.

Список литературы:

1. Агеев А., *Кто спит в лодке?*, [online], <http://magazines.russ.ru/znamia/2006/9/aa9.html>, [28.09.2015].
2. Бердяев Н.А., *Самопознание*, Москва 1990, 336 с.
3. Бердяев Н.А., *Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого*, [в:] *О назначении человека*, Москва 1993, с. 131–136.
4. Бинова Г., *Жанровые модификации новейшей русской прозы*, „Litteraria humanitas” 1998, т. VI, с. 202–213.
5. Боров Ю.Б., *Эстетика*, Москва 2002, 388 с.
6. Ильин И., *К истории дьявола*, [online], http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Ilin/Ist_Djv.php, [28.09.2015].
7. Климова Т., Г. Симон, *Эстетическая категория ужасного в “гоголевском тексте” Н. Садура*, [online], <http://cyberleninka.ru/article/n/esteticheskaya-kategoriya-uzhasnogo-v-gogolevskom-tekste-n-sadur>, [30.09.2015].

⁵⁸ В.И. Самохвалова, *Безобразное: от феноменологии явления к методологии его идентификации...*, с. 52.

8. Королев А., *Голова Гоголя*, «Знамя» 1992, № 7, с. 7–65.
9. Левицкий С.А., *Трагедия свободы*, [в:] *Сочинения*, Москва 1995, т. 1, 512 с.
10. Нефагина Г.Л., *Поэтика романов Анатолия Королева*, [online], <http://elib.bsu.by/handle/123456789/42751>, [12.08.2015].
11. Розанов В.В., *Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского. Опыт критического комментария*, [в:] *Мысли о литературе*, Москва 1989, с. 41–157.
12. Розанов В.В., *О Гоголе*, [в:] *Мысли о литературе*, Москва 1989, с. 158–176.
13. Розанов В.В., *Опавшие листья. Короб второй и последний*, [в:] *Мысли о литературе*, Москва 1989, с. 331–496.
14. Самохвалова В.И., *Безобразное: от феноменологии явления к методологии его идентификации*, [в:] *Эстетика вчера, сегодня, всегда...*, Москва 2010, с. 35–59.
15. Шапинская Е.Н., *Эстетик в лабиринтах посткультуры*, «Философия и культура» 2013, № 3, с. 403–408.

BETWEEN THE HORRIBLE AND BEAUTIFUL: THE AESTHETICS OF EVIL IN ANATOLY KOROLEV'S NOVEL *THE HEAD OF GOGOL*

Summary

In the postmodern novel *The Head of Gogol* Anatoly Korolev discusses moral and philosophical issues (good and evil, beautiful and horrible, beauty and death), which are the most important to mankind of any historical epoch. As a rule, interest in such problems increases during a transitional period, in a situation of change in value paradigms. The object of artistic understanding of the writer is the aesthetics of the "new time", the aesthetics of evil, which is based on the category of the horrible. In Korolev's perception, aesthetic category of horrible acts not only as the opposition or as negation of beauty, but poses a threat to human existence. The writer opposes the aestheticization of death and pain, shows the absurdity of the world in which the line between horrible and beautiful disappears. From the writer's point of view, anesthetization of evil is unacceptable even for a good purpose. Korolev contrasts «bloody» beauty of the new world with immaculate divine beauty, based on the harmonious combination of kindness and love.

Keywords: horrible, beautiful, aesthetics of evil

Ewa Pańkowska
Uniwersytet w Białymstoku

**«НОВЫЙ РЕАЛИЗМ» «НУЛЕВЫХ» –
ВАРИАНТ ЗАХАРА ПРИЛЕПИНА**

**„NOWY REALIZM” LAT „ZEROWYCH” XXI WIEKU –
WARIANT ZACHARA PRILEPINA**

Ключевые слова: «новый реализм», Прилепин, герой, борьба, любовь

«Новый реализм» «нулевых» (2000-х годов), несомненно, спорное понятие, которое нашло яркое отражение в литературной критике (например, статьи Андрея Рудалёва, Валерии Пустовой, Елены Погорелой, Алисы Ганиевой, Дарьи Марковой, Сергея Белякова и др.) и навлекло при этом множество высказываний *pro* и *contra*. Многие утверждают, что сам термин «новый реализм» не имеет никакого смысла, так как он появлялся уже раньше¹ и в связи с этим не является метой только лишь литературного поколения 2000-х. Публицист и литературный критик Андрей Рудалёв попытался, в свою очередь, объяснить значение эпитета «новый», который действительно может вводить в некоторое заблуждение. Рудалёв подчёркивает, что это определение свидетельствует не о принципиальной новизне литературы, а говорит о «новой волне» писателей и указывает на новые реальности, на вызовы современности, с

¹ Литературный критик Владимир Бондаренко замечает: «Я нахожу “новый реализм” и в девятнадцатом столетии, и в начале двадцатого, и в послевоенный период. По сути, каждый талантливый художник открывает свой новый реализм: реализм Андрея Платонова и Михаила Булгакова, реализм Ивана Бунина и Ивана Шмелёва, реализм Виктора Некрасова и Владимира Максимова, реализм Юрия Бондарева и Константина Воробьева, реализм Владимира Личутина и Эдуарда Лимонова. В каждом случае это был совершенно новый реализм» – В. Бондаренко, *Новый реализм*, «Завтра» 2003, вып. № 33 (508), [online], <http://www.zavtra.ru/content/view/2003-08-2071>, [25.10.2015]. В 90-ые годы «новыми реалистами» считали Владимира Маканина, Олега Павлова, Светлану Василенко и других, на рубеже XX и XXI вв. – Сергея Казначеева, Михаила Попова, Юрия Козлова – W. Supa, *W kręgu problemów rosyjskiego „nowego realizmu”*. *Proza Romana Sienczyzna*, „Studia Wschodniosłowiańskie” 2014, t. 14, s. 119.

которыми пришлось сталкиваться этим авторам «нулевых»² (поэтому предлагается россыпь терминов взамен, например, «новая искренность», «новая социальность», «протестная литература», «воинствующий реализм», даже «новые романтики»)³. Уместно здесь также упомянуть о точке зрения литературного критика Валерии Пустовой и её интерпретации определения «новый». Пустовая вписывает в рамки «Реализма-вообще» две реалистические эстетики, причём, по её мнению, метод одной – это зрение, метод второй – прозрение. Соответственно, Пустовая выделяет: «отражающий» и «преображающий» реализмы. Первый – это узко понятый реализм рубежа веков, именуемый Пустовой «просто реализмом», то есть литература непосредственного переложения реальности на бумагу, литература констатации факта и жёсткой фиксации действительного. Второй – это реализм «новый», в рамках которого Пустовая выделяет ещё «символический» реализм как предельное выражение обновленного реализма. Согласно её концепции «новый реализм» «сочетает в себе по-реалистичному серьёзное отношение к миру и человеку с ориентацией на творческое освоение опыта и факта». Смысл «нового реализма», как утверждает Пустовая, заключается не столько в отражении (отображении) реальности, сколько в её художественном преобразении, не столько в прямом назывании определённых предметов и действий, сколько в поиске индивидуальных писательских значений в этих предметах окружающего (реального) мира, в создании метафорических образов, героев-символов, оставляющих простор читательскому воображению. В итоге в «новореалистических» произведениях, как подчёркивает Пустовая, остаётся что-то неуловимое, невысказанное, основанное не на подсмотренных в реальности фактах, а на особенностях и неповторимости личности автора⁴.

Необходимо отметить, что для дефиниции «новореализма» среди писателей-«новореалистов» и пишущих о «новом реализме» литературных критиков употребляются, как синонимические, следующие понятия:

² К «новым реалистам» 2000-х относят Сергея Шаргунова, Романа Сенчина, Захара Прилепина, Германа Садулаева, Андрея Рубанова.

³ А. Рудалёв, *Катехизис «нового реализма»*, [в:] *Сборник статей „XXI век. Итоги литературного десятилетия: язык-культура-общество“*. Материалы международной научно-практической конференции, под ред. А. Большаковой и А. Дырдина, Ульяновск 2011, [online], http://www.rospisatel.ru/sbornik-konf1.htm#_Тoc286003349, [21.10.2015].

⁴ В. Пустовая, *Пораженцы и преображенцы. О двух актуальных взглядах на реализм*, «Октябрь» 2005, № 5, [online], <http://magazines.russ.ru/october/2005/5/pust18-pr.html>, [22.09.2015].

«течение», «направление», «литературное объединение», «литературная группировка», «движение», что также в какой-то степени затрудняет выявление сути самого явления. Существует мнение, что «новый реализм» представляет собой просто корпус эклектичных текстов, разных по своему художественному уровню, стилевым решениям⁵, но сведенных общим настроением, мироощущением, единым отношением к миру, одинаковым духовным самочувствием, складывающимся из нескольких повторяющихся черт: экзистенциального тупика, отчужденности, неудовлетворенности, депрессивной тяжести⁶. Чаще всего предполагается, что «новореализм» рубежа веков возник в российском литературном процессе прежде всего как программа отрицания постмодернизма и его основных признаков, то есть: игрового начала, цитатности, жонглирования образами, словесной эквилибристики, иронии⁷, пародийности (пародийного отношения к действительности). В программной статье-манифесте *Отрицание траура* (2001)⁸ писатель, журналист, общественный и политический деятель Сергей Шаргунов доказывал, что постмодернистские произведения лишь цирковой номер, фокус, что их создатели способны добиться личного

⁵ Как констатирует писатель и литературный критик Роман Сенчин: «реализм (...) не мог не измениться. Он впитал в себя различные, порой самые экстремальные, литературные течения, оставаясь наиболее удобной для широкого читателя формой» – Р. Сенчин, *Новый реализм – направление нового века*, [online], <http://www.ijsr.ru/razd/pr.php?failp=00104600067>, [22.09.2015]. Литературный критик А. Ганиева уточняет, что в «новом реализме» слияние романтического и неоромантического (разлад идеала и действительности – романтическая протестность заключена в антагонизме «я – общество», «я – старшие», «мы – другие», революционный индивидуализм), модернистского (символизм, пессимистический взгляд на мир) и реалистического (типичный герой в самых обыкновенных обстоятельствах) начал дополняется очевидными инъекциями постмодернизма («мир как хаос», «кризис авторитетов», постмодернистская усталость) – А. Ганиева, *И скучно, и грустно. Мотивы изгойства и отчуждения в современной прозе*, «Новый мир» 2007, № 3, [online], http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2007/3/ga15-pr.html, [26.07.2015].

⁶ Российский писатель Денис Гуцко отметил: «Ни как о направлении, ни тем более как об этапе развития отечественной литературы о “новореализме” рассуждать невозможно. Появились новые авторы, более или менее удачно работающие в реалистической манере, постмодернизм развлекает нас все меньше. Вот, собственно, пока и все» – Д. Гуцко, *Высоконравственная затея*, «Вопросы литературы» 2007, № 4, [online], <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/4/gu15-pr.html>, [20.09.2015].

⁷ А. Ганиева, *И скучно, и грустно. Мотивы изгойства и отчуждения в современной прозе...*, [online].

⁸ Уместно добавить, что начало «нового реализма» относят именно к выходу вышеупомянутой статьи Шаргунова, расцвет «новореализма», в свою очередь, условно связан с годами 2004-2010.

успеха, но не переворота в литературе. В связи с этим, как подчёркивал Шаргунов, реализм – неотвратим:

Я повторяю заклинание: новый реализм!

В прозу юных возвращаются ритмичность, ясность, лаконичность. Альтернатива постмодернизму. Явь не будет замутнена, (...), по-новому задышит дух прежней традиционной литературы⁹.

Базисными элементами и отличительными приметам эстетики «нового реализма» 2000-х¹⁰ можно считать прежде всего, во-первых, стремление писателей повернуть сюжет художественного произведения к жизни «обыкновенного» («нормального») человека¹¹, место которого в процессе нарастающей дегуманизации занимает герой-«нечеловек» (оборотень, вампир, робот, человек-зомби) или «странный» герой, обособляющийся от обыденности и от судьбы, мотивированной житейскими контекстами (гениальный учёный, потенциальный творец

⁹ С. Шаргунов, *Отрицание трагедии*, «Новый мир» 2001, № 12, [online], http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2001/12/shargunov-pr.html, [07.10.2015].

¹⁰ Необходимо обратить внимание на факт, что критики и литературоведы довольно часто употребляют эпитет «новый» и в рамках «нового реализма» выделяют, например, новую социальную прозу о маленьком человеке, новую военную прозу, новую национальную прозу, новую антиутопию, новую деревенскую прозу – М. Черняк, *Эхо Серапионов в контексте прозы начала XXI века*, «Уральский филологический вестник», серия: *Русская литература XX-XXI веков: направления и течения*, 2012, № 1, с. 128.

¹¹ Возникает вопрос о натуре (о типах) героя текущей литературы. Говорится о современных «клонах маленького человека», то есть об обыкновенных, заурядных людях, которых заедает повседневное течение жизни (когда каждый день одно и то же). Они не в силах вырваться из рутины быта, что-либо изменить. Существует и другой тип героя (его Башмачкиным назвать никак нельзя) – это сугубый реалист и прагматик, у которого есть своё место в современном мире, из этого мира такой герой не бежит, как бы ни было ему трудно – Р. Сенчин, *Все оттенки серого*, [в:] Н. Горлова, *Герой текущей литературы. Башмачкин, какой он?*, [online], http://www.manwb.ru/articles/arte/literature/NewHeroe_NadGorlova, [21.10.2015]. Надо упомянуть также о современном «правдоискателе-воине», отчуждённом, противопоставляющем себя окружающей действительности, существующей государственной (политической) системе, пытающемся с помощью агрессии установить «справедливость»: «родина, дом, радость у него (у героя – Е. Р.) были отняты (властью, чужаками-оккупантами и т.д.), и он включает агрессию, чтобы вернуть себе свой придуманный счастливый, но разрушенный миф (будь это советское прошлое или анархическое будущее)» – А. Ганиева, *Возрождение концепта «молодые писатели» в нулевые годы*, [в:] *Сборник статей „XXI век. Итоги литературного десятилетия: язык-культура-общество“*. Материалы международной научно-практической конференции, под ред. А. Большаковой и А. Дырдина, Ульяновск 2011, [online], http://www.rospisatel.ru/sbornik-konf1.htm#_Toc286003344, [21.10.2015].

новых религиозных сознаний или борец с апокалиптическими сектами), во-вторых, противопоставление «ироническому» постмодернизму серьёзности, искренности, достоверности, социальности, то есть для «новореалистов» самым важным и существенным становится правда жизни без идеализации. Рудалёв доказывает при этом, что «новый реализм» – это не описательная литература, это не протоколирование окружающего бытия, это не просто копирование реальности, «не просто механическое и автоматическое транслирование этой реальности на бумагу», но форма художественного выражения чёткого понимания сложной ситуации, попытка постановки диагноза и надежда на переустройство окружающего, во многом несправедливого и не созданного для «простого человека», мира, надежда на преодоление инерционности общества, в итоге призыв именно к «новой» («лучшей») реальности¹².

Важной чертой стиля «нового реализма» стало, несомненно, акцентирование писателями документального, автобиографического и автопсихологического начал (наблюдается, например, стремление к концептуализации личного травматического опыта). Речь идёт здесь о своеобразном «брутальном» автобиографизме, который состоит в том, что автор ничего не меняя в обстоятельствах своей судьбы, предстаёт героем художественного текста, ищет художественности в собственной повседневности, совершает попытку сблизить художественность и документальность¹³. Это в свою очередь обуславливает появление смешанной фигуры автора-героя-повествователя, который почти не отличим от писателя, а также способствует популярности в «новореалистической» прозе размытых, диффузных жанров, где беллетристическое начало соединяется с автобиографизмом, эссеистикой и публицистикой¹⁴. Следует здесь добавить, что по мнению противников «нового реализма», его представители сосредоточили своё внимание исключительно на бытописательстве и материально-предметном мире, в

¹² Эта сила протеста против социальной несправедливости, как замечает Рудалёв, чётко выражена, например, в романе *Санька* Захара Прилепина (об этом подробно в дальнейшей части статьи) – А. Рудалёв, *Катехизис «нового реализма»...*, [online].

¹³ А. Татаринцов, *Контуры русского неомодернизма. Об основных смыслах современной отечественной прозы*, «День литературы» 2015, № 1 (219), [online], http://denlit.ru/index.php?view=articles&articles_id=393, [25.02.2015].

¹⁴ С. Казначеев, *Новый реализм: очередное возрождение метода*, «Гуманитарный вектор» 2011, № 4 (28), с. 93.

связи с чем «новореалистические» произведения в лучшем случае становятся образцом добротной журналистики или вообще не имеют никакого отношения к литературе¹⁵.

К особенностям прозы «нового реализма» можно также причислить тяготение к «традиционалистичности», к традиционной аксиологии (акцентирование таких понятий, как «русский», «национальное»), в том числе и к реактуализации соцреалистической мифологии, к переосмыслению и идеализированию советского прошлого как одного из оснований для конструирования новой позитивной национальной идентичности, тяготение к советским эстетическим моделям: к доминированию логики бинарных противопоставлений – наглядный пример – противопоставление деревня (естественный мир) – город (искусственный мир)¹⁶.

В реалистической манере работает Захар Прилепин¹⁷ (настоящее имя – Евгений Николаевич Прилепин)¹⁸, который одновременно является и теоретиком «нового реализма». Самостоятельная и вполне оригинальная концепция «новореализма» была представлена им в эссе *Клинический реализм в поисках идентификации. Заметки об одной литературной*

¹⁵ См. И. Фролов, «Новый реализм» как диктатура хамства, «Литературная газета» 2010, № 11; М. Бойко, *О дивный новый реализм*, «Литературная газета» 2010, № 12.

¹⁶ Д. Аристов, *Русская батальная проза 2000-х годов: традиции и трансформации*. Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата филологических наук, Пермь 2013, [online], http://www.psu.ru/files/docs/autoreferaty/2013/aristov_21_03_13.pdf, [21.10.2015].

¹⁷ См. также Е. Pańkowska, «Трижды 'П'» – герой постсоветского времени в творчестве В. Пелевина, Ю. Полякова и З. Прилепина, [w:] *Wschód–Zachód w nieprzerwanym dialogu*, Słupsk 2016, s. 274-280.

¹⁸ Прилепин родился 7 июля 1975 года в деревне Ильинка Рязанской области в семье учителя истории и медсестры. Работать писатель начал с 16 лет – трудился грузчиком в хлебном магазине, был также рабочим на кладбище, охранником в ночном клубе, участвовал в боевых действиях в Чечне в 1996 и 1999 годах. Прилепин окончил филологический факультет Нижегородского университета имени Н.И. Лобачевского и Школу публичной политики. Публиковаться начал как поэт в 2003 году, в газете «День литературы». Печатался также в газетах «Спецназ России», «Литературная газета», в журналах «Север», «Роман-газета», «Дружба народов», «Новый мир». К 40-летию юбилею Прилепина была выпущена книга *Захар* (Москва 2015). Как подчёркивает её автор, журналист, литературный критик и прозаик Алексей Колобродов, это не биография, а «литературный портрет» Прилепина, который составляют истории о литературе, жизни и политические воззрения писателя. Колобродов называет Прилепина главным и оглушительным открытием начала «нулевых»: «Я сразу отнесся к этому парню с большим интересом и в рекордные сроки сделался горячим его почитателем. (...) у Захара (...) яростный темперамент, он обладает цельным мировоззрением (...)» – А. Колобродов, *Время Прилепина*, «Волга» 2010, № 7-8, [online], <http://magazines.russ.ru/volga/2010/7/ko17-pr.html>, [01.10.2015].

группировке, которое входит в состав сборника *Книгоцёт. Пособие по новейшей литературе с лирическими и саркастическими отступлениями* (2012). Прилепин утверждает, например, что никакого «нового реализма» как литературного течения, отвечающего своему названию, не было, то есть течение было, но оно должно называться как-то иначе, поэтому интересующий нас литератор предлагает такие номинативные замены: «новый нонконформизм», «клинический реализм», «сообщество радикальных консерваторов». Как замечает Прилепин, «единственным, что имело место быть в нашем случае, – так это «вольное сообщество политически ангажированных молодых русских людей», и добавляет: «к реализму мы имели отношение только в том смысле, что говоря о современности, каждый из нас так или иначе демонстрировал молодую и наглядную неприязнь к установившемуся в окружающей реальности порядку вещей». Писатель и публицист уточняет при этом, что «новореалистов» объединял антилиберальный настрой, «где под либерализмом понимается бесконечные политические, эстетические и даже этические двойные стандарты, литературное сектанство, профанация или маргинализация базовых национальных понятий». Прилепин констатирует, что «новые реалисты» «нулевых» отразили свежие общественные настроения начала нового тысячелетия, то есть: нацеленность не на сведение счетов с прошлым, но на анализ современной (постсоветской) реальности, интерес не к буржуазным ценностям, но к харизме, нонконформизму, усталость от либерализма и постмодернизма, который целился в соцреализм, а потоптал русскую гуманистическую традицию в целом. Подытоживая, «новый реализм», по Прилепину, – это «неприятный цветок, выросший в те времена, когда либералы были уверены, что все поляны вокруг их»¹⁹. Необходимо здесь добавить, что интересующий нас автор не только модный и успешный писатель²⁰, книги которого провоцируют оживлённые дискуссии (также за пределами России), «острый» публицист, который тонко чувствует аудиторию и легко находит контакт с собеседником, но и общественный деятель, а

¹⁹ См. З. Прилепин, *Клинический реализм в поисках идентификации. Заметки об одной литературной группировке*, [online], <https://books.google.ru/books?isbn=5457239527>, [12.12.2015].

²⁰ Многие считают, что Прилепина смело можно назвать одним из самых титулованных писателей в современной русской прозе. Например, в 2011 году он получил премию «Супер Нацбест» за лучшую книгу десятилетия – *Грех*, в 2014 году его роман *Обитель* получил «Большую книгу».

также политик (некоторые утверждают, что в последнее время даже больше политик, чем писатель), осуждающий именно либерализм, общество потребления и буржуазную систему ценностей, патриот-почвенник, в котором многие видят манифестанта идеи «русского мира» («мне важны значимость и сила моей Родины»²¹ – повторяет писатель²²). Можно предполагать, что одной из составляющих популярности Прилепина является и его внешний облик, т.е. имидж «брутального киногероя» (подразумевается, «настоящего» мужчины). Как заметил историк литературы и литературный критик Сергей Беляков:

(...) В нашей стране в последние пять-семь лет (статья появилась в 2009 г. – Е. Р.) заметен дефицит мужественности. Это просто в глаза бросается. Бритоголовые братки перестреляли друг друга в девяностые, освободив землю для поколения бесполого офисного планктона. С рекламных щитов на вас смотрят длинноволосые женоподобные молодые люди, в салонах красоты мужчин скоро будет больше, чем женщин. На экране телевизора всё чаще появляются манерные «мушкетеры» с тоненькими голосами. И в таком мире появляется «крутой мэн», мужественный, бритоголовый, в кожаной куртке или кожаном пиджаке. Успех обеспечен!²³.

Прилепин – это, несомненно, одна из самых заметных и ярких фигур современной русской литературы, при этом фигура неоднозначная и разнообразная. Писателя считали последовательным критиком власти (хотя он дважды общался с Президентом Путиным)²⁴, в начале своего творческого пути Прилепин принадлежал к оппозиции²⁵ и, как сам сказал,

²¹ «Мы тут перебежёмся, у нас Родина есть». *Интервью с Захаром Прилепиным*, [online], http://www.rusvesna.su/recent_opinions/1441740103, [28.12.2015].

²² «Я империалист вовсе не в том смысле, что всерьёз задумываюсь о праве одного народа повелевать народом другим – всё это бред. Мой империализм – это антишовинизм и антиксенофобия.

Я определяю себя так исключительно для того, чтоб отделить свою позицию от русских националистов и либералов» – К. Аврамчук, «Крым достался Украине совершенно случайно». *Интервью с Захаром Прилепиным*, [online], <http://www.theinsider.ua/art/rossiiskii-pisatel-zakhar-prilepin-krym-dostalsya-ukraine-sovershenno-sluchaino>, [28.12.2015].

²³ А. Рудалёв, С. Беляков, *Феноменология Прилепина*, «Литературная Россия» 2009, № 23, [online], <http://litrossia.ru/2009/23/04177.html>, [28.06.2014].

²⁴ Следует добавить, что 10 марта 2010 года Прилепин подписал обращение российской оппозиции «Путин должен уйти».

²⁵ Прилепин – «левый консерватор», нацбол (название от Национал-большевистской партии писателя Эдуарда Лимонова, запрещённой в 2007 году решением суда и признанной экстремистской организацией), сторонник коалиции «Другая Россия», член

ненавидел правительство за то, что оно было недостаточно «русское». Но сейчас, в свою очередь, у некоторых сложилось впечатление, что он пересмотрел свои взгляды и «с властью оказался по одну сторону баррикад». Наблюдается, например, сходство во взглядах Прилепина и «власти» на ситуацию на Украине, на проблему присоединения Крыма к России²⁶. В одном из интервью писатель по этому поводу заявил:

(...) Я оказался не по одну сторону «баррикад», а с народом, который воспринял ситуацию на Украине – как собственную трагедию и как вызов российской государственности. То, что власть восприняла это так же, – делает честь власти²⁷.

В другом интервью Прилепин подчеркнул:

Из организации «Другая Россия» я никуда не выходил, как я в ней находился, так и нахожусь (...). Те вещи, которые в стране мне не нравились, мне по-прежнему не нравятся. Я как не молчал на эту тему, так и не молчу. В связи с событиями, развернувшимися вокруг Крыма и Донбасса, я несколько скорректировал свое отношение даже не к власти, а к одному человеку, который управляет нашим государством. Я для себя определил – этот человек мыслит гораздо более масштабными категориями, чем мы думали. Даже такой непримиримый оппозиционер и мой старший товарищ, как Эдуард Лимонов, сказал, что Путин оказался гораздо более многосложной фигурой, чем он предполагал. Я уверен, что Путин мыслит себя в категориях

партии «Другая Россия» («Другая Россия» – оппозиционное общественное объединение в России, действовавшее с 2006 года по 2010 год, ставившее своей целью добиться смены существующего политического режима, используя законные способы политической борьбы, с 2010 года название используется незарегистрированной российской политической партией, основанной Лимоновым). В ноябре 2014 года Прилепин занял восьмое место в списке самых перспективных политиков России – Н. Галимова, *Равнение на Прилепина и Доктора Лизу*, «Газета.Ru» 2014, от 17 ноября, [online], http://www.gazeta.ru/politics/2014/11/17_a_6303609.shtml, [28.12.2015].

²⁶ См., напр.: К. Аврамчук, «Крым достался Украине совершенно случайно». *Интервью с Захаром Прилепиным...*, [online]: «Майдан – не моя революция. Да, Майдан во многом – антикоррупционный бунт. Но кроме всего прочего, этот бунт носил очень внятный оттенок русофобии. Этот оттенок на Западе стараются не замечать – но он есть (...). (...) Крым достался Украине совершенно случайно, и за 23 года украинской независимости так и не стал украинским. Там в основном живёт русское население, которое действительно желает вернуться в Россию. (...) Для того, чтобы защитить это население, пришлось обидеть украинский народ – но что поделаешь, так случается».

²⁷ А. Щеголев, «В моей стране будет место и «пятой колонне», и шестой». *Интервью с Захаром Прилепиным*, [online], <http://www.rugrad.eu/afisha/interview/zakhar-prilepin-v-moej-strane-budet-mesto-i-pyatoy-kolonne-i-shestoy>, [28.12.2015].

большого русского пространства, им владеют отнюдь не меркантильные цели²⁸.

В литературном плане Прилепин тоже разнообразен и не боится жанровых экспериментов. В его творчестве мы найдём примеры: военной прозы (роман *Патологии*, 2004), социального реализма (роман *Санька*, 2006), психологически развитого автобиографизма (*Грех*, 2007²⁹), художественного жизнеописания «мастера» социалистического реализма, Леонида Леонова (*Леонид Леонов: Игра его была огромна*, 2010)³⁰, художественной «смеси» психологической прозы, политического триллера, боевика с элементами фантастики и гротеска (роман *Чёрная обезьяна*, 2011), «лагерной» прозы (роман *Обитель*, 2014). Прилепин активно защищает так называемый «советский дискурс», пропагандируя советскую литературу³¹, обращается к классическим в русской литературе темам и мотивам, например, Бог и человек или мотив двойничества, двойника внутри «я», где это осознание в себе «тёмного» двойника-антагониста является показателем внутреннего несовершенства.

Цель нашей работы заключается в том, чтобы показать именно разнообразие и богатство художественного мира Прилепина-литератора, т.е. на материале избранных произведений представить те мотивы и проблемы, которые, по нашему мнению, занимают особое место в

²⁸ «Путин оказался гораздо более многосложной фигурой, чем мы думали». *Интервью с Захаром Прилепиным*, «Новости Липецка» 2015, от 22 мая, [online], <http://www.lipnews.ru/news/full/58844>, [27.12.2015].

²⁹ Книга *Грех* вышла с подзаголовком *Роман в рассказах*. Именно так определил жанр своего текста сам автор, чем вызвал оживлённую дискуссию среди критиков. Мы имеем здесь дело с, одной стороны, с целостным произведением, с единым героем, Захаром (у него имя, биографические детали, черты характера Прилепина), в разные периоды его жизни (причём отрезки жизни расположены вне хронологической последовательности), а с другой – с фрагментарностью изображения, так как каждый рассказ сюжетно закончен и может быть воспринят вне контекста романа, следует при этом также добавить, что *Грех* чётко разделяется на «мирную» (первые семь рассказов) и «военную» (последний рассказ *Сержант* – боевые действия в Чечне) части – А. Юферова, *Проблема жанрового определения книги Захара Прилепина «Грех»*, «Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского» 2010, № 4 (2), с. 997, 998, 999.

³⁰ А. Татаринов, *Возле реализма*, «Завтра» 2012, вып. № 31 (975), [online], <http://www.zavtra.ru/content/view/vozle-realizma>, [20.09.2015].

³¹ Многие исследователи сравнивают прилепинскую *Саньку* с каноническим текстом соцреализма – романом Максима Горького *Мать* (некоторые называют *Саньку* «национал-большевистской реинкарнацией горьковской *Матери*»), подчёркивая идеологическую близость произведений, указывая на то, что два романа объединены и сюжетной линией: в них изображена борьба героев с действующей властью, их обречённость на страдания или даже гибель.

творчестве писателя, а также выделить важнейшие особенности прозы интересующего нас автора, учитывая, конечно, эстетику «нового реализма». Предметом анализа в настоящей статье являются романы: *Патологии*, *Санька*, избранные рассказы из сборников: *Грех*, *Ботинки*, *полные горячей водкой*. *Пацанские рассказы* (2008). Наше внимание мы прежде всего сосредоточим на героях двух перечисленных романов и попытаемся выявить основные черты этих мужских персонажей.

Прилепин поднимает в своих книгах актуальные проблемы современности, затрагивает остросоциальные и острополитические темы, такие как: социальное неравенство, критика общества потребления, демонстративный антилиберализм, связь с почвой, с предками. Для родившегося в деревне писателя «национальное», традиционные ценности неразрывно связаны именно с деревней, с деревенскими корнями, поэтому прозаик стремится доказать важность сохранения деревни для формирования самосознания русского народа, для его духовной жизни. В произведениях Прилепина мир деревни изображается как в лирическом, светло-ностальгическом, так и катастрофическом ключе³². С одной стороны, деревня описана как своего рода «рай», в котором беззаботно проходит детство, причём источником этой «беззаботности» и искренней радости, по Прилепину, является простота обыденности, которую составляют, например, поджаренная бабушкой картошка, общий обед «на скорую руку», совместный сбор картошки, «обычные» деревенские звуки, запахи и яркие цвета – удар картофелин о дно ведра, зелёный лук, редиска, первые помидоры, пение птиц, вечерняя «нежная» тишина. Как справедливо замечает критик, публицист, историк Капитолина Кокшенёва: «у Захара нет радикализации повседневности (...); привычный реестр счастья – это и есть внутреннее ядро его прозы»³³. С другой стороны, показан процесс вымирания постсоветской деревни: описываются деревни, «затерянные во времени и пространстве», деревни без определённого названия, к которым нет нормальной дороги, которых даже нет на карте. В этом контексте очень показательным является рассказ

³² Т. Прохорова, *Формы проявления национальной идентичности в романе Захара Прилепина «Санька»*, «Филология и культура» 2013, № 2 (32), с. 197, [online], http://philology-and-culture.kpfu.ru/?q=system/files/43_4.pdf, [28.06.2014].

³³ К. Кокшенёва, *О войне, любви, свободе (тридцатилетние: Прилепин, Шаргунов, Коваленко)*, «Москва» 2009, июнь, [online], http://moskvam.ru/publications/publication_337.html, [13.02.2015].

Бабушка, осы, арбуз (2007, сборник *Ботинки, полные горячей водкой. Пацанские рассказы*). Повествование делится в нём на две части: в первой герой вспоминает счастливый чудесный летний день, когда семья после сбора картошки собралась за столом поесть арбуз, во второй части повзрослевший герой возвращается в деревню, в гости к бабушке, вместе с женой, и деревня уже не выглядит такой солнечной и счастливой, весёлой, уютной³⁴:

Так смотрелась вчерашняя моя деревня: будто кто-то вычерпал из нее медовую мякоть августа, и остались серость и последние мухи на ней.

Все умерли. Кто не умер, того убили. Кого не убили, тот добил себя сам. (...)

Огороды, которые, казалось, еще недавно бурлили под землей живым соком, стихли и обросли неведомой травой. Не громыхала бодрая картошка о дно ведра. (...)

С холма была видна огромная пустота³⁵.

В анализируемом произведении Прилепин делает акцент также на явлении разрыва кровных связей с родной землёй (и с природой), в более широком плане – на разрушении национальных основ. Герой рассказа – это представитель нового поколения, которое отрывается от деревни, бабушка, в свою очередь, выступает в рассказе хранительницей крестьянского мира и устоявшегося жизненного уклада. Таким образом, возвращение героя в родные места, к сожалению, не соединяется с осознанием глубокой укоренённости всей своей жизни в деревенском мире, наоборот – с осознанием невозвратной утраты прошлого, утраты прежних ценностей: герой страдает миру, в котором живёт его бабушка, но одновременно он уже далёк от «деревенских болей и забот» и просто бежит из обезлюдевшей деревни³⁶.

Прилепин обращается также к религиозно-философским мотивам, касается проблемы греховности и роли человека в преодолении искушения, проблемы расплаты за грехи. Например, при чтении рассказа

³⁴ См. А. Богатырева, *Деревня в творчестве Захара Прилепина (на материале романа «Санья» и сборника рассказов «Ботинки, полные горячей водкой»)*, «Вестник Воронежского государственного университета» 2014, № 3, с. 9-13.

³⁵ З. Прилепин, *Бабушка, осы, арбуз*, [online], http://www.e-reading.me/chapter.php/1005411/45/Prilepin_-_Greh_i_drugie_rasskazy.html, [28.09.2014].

³⁶ Н. Крижановский, *Такие «пацанские» рассказы...*, «Литературная Россия» 2009, № 38, [online], <http://www.litrossia.ru/2009/38/04519.html>, [02.10.2014].

Грех (2007, сборник *Грех*) возникают параллели с христианским сюжетом о первородном грехе, а образ главного героя вырастает до обобщённой фигуры человека, который выбирает между добром и злом, между светом и тьмой, между внутренним присутствием Бога и неверием³⁷. В произведении представлена история любви семнадцатилетнего Захарки к двоюродной сестре («которую он юношески, изломанно, странно любил»³⁸). Прилепин описывает, как в Захарке просыпается плотское влечение к женщине-сестре, и как подростку трудно бороться со «страшной» силой этого телесного влечения, но внутри мальчика есть Бог, и это Он удерживает от совершения греха. В конечном итоге Захарка «победоносно» проходит через сложное испытание запретной любовью: герой осознаёт, что его желание неправильно, греховно, так как оно противоречит законам нравственности³⁹. Несмотря на запретные мысли, мальчик не переступает грань дозволенного, не нарушает хрупкий баланс между «можно» и «нельзя»⁴⁰. Сделав свой выбор, поборов плотское влечение к сестре, поборов свою «животность»⁴¹, Захарка покидает «деревенский рай» с мыслью: «“Как все правильно, Боже мой! – повторял светло. – Как правильно, Боже мой!”»⁴². Герой взрослеет, и дух торжествует над телом, над грехом.

Прилепин размышляет также в своих текстах над природой человеческого, семейного счастья, подчёркивая при этом, что жизнь очень часто стремится это счастье у нас украсть, что счастье невероятно тяжело сохранить, так как оно непосредственно соседствует со смертью. Рассматривается писателем «большая тайна» любви и неумолимое

³⁷ Рассказ *Грех* насыщен интертекстуальными аллюзиями: библейскими, фольклорными, литературными. Сюжетная линия соперничества между сёстрами (Ксюшей и Катей) за внимание Захарки напоминает о произведении Ивана Бунина *Натали* (1941). См. К. Солдатова, *Культурный контекст рассказа Захара Прилепина «Грех»*, [online], http://www.rsvpu.ru/filedirectory/8679/Soldatova_K._-Belgorod-Rossiya-.pdf, [13.02.2016].

³⁸ З. Прилепин, *Грех*, «Континент» 2007, № 132, [online], <http://magazines.russ.ru/continent/2007/132/pri8-pr.html>, [24.01.2016].

³⁹ «“...Всякий мой грех... – сонно думал Захарка, – всякий мой грех будет терзать меня... А добро, что я сделал, – оно легче пуха. Его унесет любым сквозняком...”» – там же, [online].

⁴⁰ А. Славина, «Грех» Захара Прилепина: семантика заголовка в контексте образа главного героя, «Известия Волгоградского государственного педагогического университета» 2012, № 2 (том 66), с. 142, 143.

⁴¹ Ранняя любовь научила Захарку понимать собственное тело, «угадывать грех его желаний» – К. Кокшенёва, *О войне, любви, свободе (тридцатилетние: Прилепин, Шаргунов, Коваленко)...*, [online].

⁴² З. Прилепин, *Грех...*, [online].

угасание этого чувства – прозаик показывает, как блаженное состояние «мы вместе», как «счастье любви», к сожалению, проходят, а остаётся только «страшное» осознание:

Потом, много лет спустя к словам «я люблю тебя» всегда начинает крепиться подлое «но». Я люблю тебя, но. И я тебя люблю. Но... (...) Но ты слишком часто обижал меня. Но ты слишком много оскорбляла меня⁴³.

В рассказе *Ничего не будет* (2005, сборник *Грех*) дом и семья однозначно ассоциируются с «храмом» любви, добра и настоящего безграничного, бесконечного счастья, которое разрушить может лишь физическая смерть – гибель одного из супругов:

Мне двадцать семь лет, и я счастлив.

Я не думаю о бренности бытия, я не плакал уже семь лет – ровно с той минуты, как моя единственная сказала мне, что любит, любит меня и будет моей женой. С тех пор я не нашел ни одной причины для слез, а смеюсь очень часто и еще чаще улыбаюсь посередине улицы – своим мыслям, своим любимым, которые легко выстукивают в три сердца мелодию моего счастья⁴⁴.

Одновременно Прилепин наводит на мысль, что разрушить семейное счастье способны повседневная жизнь и суета. В рассказе *Жилка* (2007, сборник *Ботинки, полные горячей водкой. Пацанские рассказы*) автор описывает сначала страсть в супружеских отношениях, тесную телесность, даже своего рода «врастание друг в друга», просто чистую радость одной плоти мужа и жены, а потом – уже только усталость, ощущение отстранённости, потери этой супружеской «страстной» близости. В принципе, открытым остаётся вопрос: «это действительно «жизнь» или, может быть, сами супруги украли друг у друга эту хрупкую близость?»⁴⁵.

⁴³ З. Прилепин, *Жилка*, [online], http://book.e-reading-lib.org/chapter.php/92290/1/Prilepin_-_Botinki%2C_polnye_goryacheii_vodki.html, [15.11.2014].

⁴⁴ З. Прилепин, *Ничего не будет*, «Новый мир» 2005, № 5, [online], http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2005/5/pril6-pr.html, [15.01.2016].

⁴⁵ К. Кокшенёва, *Сильная жизнь*, «Литературная Россия» 2009, № 10, [online], <http://www.litrossia.ru/2009/10/03905.html>, [13.02.2015].

Мы лежали лицом к лицу, переплетенные руками и ногами, щека ко лбу, живот к животу, лодыжка за ляжечку, рука на затылке, другая на позвонке, сердце в сердце. Мы так спали всю ночь, из ночи в ночь, месяц за месяцем. Если бы нас решили разорвать, потом бы не собрали единого человека.

Спустя годы, быть может, несколько лет, уставшие, измученные жизнью и суетой, мы стали отдаляться. Нам становилось тесно, душно, дурно. Только прикасались руками, лодыжками, иногда обнимались, – вернее, я обнимал ее, – но она отстранялась во сне, уставшая, почти неживая⁴⁶.

Подытоживая, можно констатировать, что Прилепин противопоставляет в своих произведениях важнейшие бытийные категории: любовь-счастье-беда-жизнь-смерть, причём смерть представлена автором как закономерный финал духовной эволюции человека, но одновременно в центре внимания писателя находится и насильственная смерть, например, гибель в военных условиях. В связи с этим прозаик пытается отразить самоощущение человека в кризисной ситуации, изображает процесс пробуждения в человеке чего-то совершенно нечеловеческого под влиянием патологических обстоятельств – звериных инстинктов, «животного ужаса», «тварного страха смерти», «перманентного страха потери жизни»⁴⁷.

Свой творческий путь Прилепин начал с «мужских» тем: с войны и с революции (точнее – революционного экстремизма). Его дебютный «жесткий» роман *Патологии* был назван «первой полновесной художественной книгой о Чечне». Прилепин как участник военных событий, несомненно, в какой-то степени использовал в произведении собственный опыт⁴⁸. Литературоведы, например, обращают внимание на максимальное сближение жизни и прозы на уровне образа главного героя, Егора Ташевского, подчёркивая, что персонаж обладает не только сходным с автором мировоззрением, но даже и сходной внешностью:

(...) Константой в описании портрета Егора становится «бритая в области черепа и небритая в области скул и подбородка голова» (...). Этим он похож

⁴⁶ З. Прилепин, *Жилка...*, [online].

⁴⁷ А. Юферова, *Идея тождественности человеческого и звериного микрокосма в прозе Захара Прилепина*, «Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского» 2013, № 4 (1), с. 353.

⁴⁸ Передача своего личного опыта, как мы уже отметили, ведущий вектор литературного творчества «новых реалистов».

на фотографии своего создателя (...), портрет которого помещен издательством на обложки практически всех книг писателя⁴⁹.

Р. Сенчин, в свою очередь, добавляет:

Я никогда не считал Захара Прилепина автобиографом, тщательно фиксирующим в прозе эпизоды собственной жизни. Черты вымысла заметны и в романе «Патологии» (кстати, любопытна (...) статья о спорных деталях этой книги Александра Бушковского⁵⁰ (...)), и в романе «Санька», и во многих повестях и рассказах. И это правильно – сугубая документальность убивает художественность, суживает смыслы⁵¹.

В анализируемом романе на первом плане не патриотический подъём и мужественный подвиг ради Родины, но постоянная борьба со страхом (даже ужасом) смерти⁵² и проблема выживания, причём выживания и в физическом, и в духовном смысле. Солдаты (контрактники) любой ценой стремятся сохранить свою жизнь и пытаются при этом не потерять свою душу, т.е. остаться человеком в нечеловеческих, патологических военных условиях. Главный герой *Патологии*, Егор Ташевский, предстаёт перед читателем не идеализированным бесстрашным героем-воином, готовым

⁴⁹ Д. Аристов, *Концепция героического в прозе Захара Прилепина (Роман «Патологии»)*, «Известия Уральского федерального университета» 2012, № 2 (102), с. 28.

⁵⁰ См. А. Бушковский, *Перечитывая «Патологии». Нелюбимцы и странности в рассказах о войне*, «Вопросы литературы» 2011, № 2, [online], <http://magazines.russ.ru/voplit/2011/2/bu8.html>, [09.02.2016].

⁵¹ Р. Сенчин, *Два в одном. Захар Прилепин выпустил новый роман «Чёрная обезьяна»*, «Литературная Россия» 2011, № 22, [online], <http://litrossia.ru/2011/22/06221.html>, [08.02.2014].

⁵² «(...) На броне сидят омововцы, один из них посмотрел на нас, улыбнулся. Улыбка человека, выезжающего из Грозного, значит для нас очень много. Значит, там не убивают на каждом углу, – если он улыбается? (...) Очень страшно, очень хочется жить. Так нравится жить, так прекрасно жить. (...) Ежесекундно поглядываю на заводские корпуса: «Сейчас цокнет и прямо мне в голову. Даже если сферу не пробьёт, просто шея сломается и всё... А почему, собственно, тебе?..

...Или в грудь? СВДэшка броник пробивает, пробивает тело, пуля выходит где-нибудь под лопаткой, и, не в силах пробить вторую половинку броника, ricochetит обратно в тело, делает злобный зигзаг во внутренностях и застревает, например, в селезёнке. Всё, амбед. И чего мы бежим? Можно было доползти ведь. Куда торопимся? Цокнет, и прямо в голову. Или не меня?.. (...)» – З. Прилепин, *Патологии*, [online], <http://www.book-online.com.ua/read.php?book=5972&page=5>, <http://www.book-online.com.ua/read.php?book=5972&page=17>, <http://www.book-online.com.ua/read.php?book=5972&page=18>, [31.01.2016].

рисковать и жертвовать своей жизнью (участие в боевых действиях не является для него священным долгом), но просто «живым» человеком со всеми своими сомнениями и слабостями, например, нежеланием проявлять инициативу, самостоятельность, брать на себя ответственность. Егор очень часто чувствует себя совершенно беззащитным ребёнком, который ищет помощи и поддержки со стороны окружающих его людей, ребёнком, который в минуты опасности мысленно обращается к своей маме с вопросом: «Куда мне спрятаться?». Ташевский по-детски верит в чудо: надеется на то, что только его не убьют⁵³, что он просто закроет глаза, спрячется в угол и таким образом сбежит от опасности, спасёт себя от ужасной «военной» действительности. Писатель акцентирует внимание не на героике характера солдата, но на его человеческой уязвимости⁵⁴: Егору постоянно сопутствует «дрожь страха», его не оставляет вопрос: «Зачем я всё-таки сюда приехал?», герой всё время сомневается в логичности происходящего вокруг и просто хочет жить:

«Надо бы в воду залезть, обратно в овраг спуститься... Не полезут чичи в воду. Забраться там в кусты, сидеть жопой в воде... Холодно, но зато выживем... (...)

...Стволы зачем-то взяли... Чтобы с ними бегать, что ли? Туда-сюда по полю...

...Иди войой, если хочешь...

...А мне всё равно...»

Но, нет, мне не всё равно, – что-то внутри, самая последняя жилка, где-нибудь, Бог знает где, у пятки, голубенькая, ещё хочет жизни⁵⁵.

Одновременно Прилепин наглядно показывает, как в ситуациях непосредственной опасности для жизни в этом «взрослом ребёнке» просыпается «звериное», «жестокое», «дореклексивное» начало, которое,

⁵³ «(...) Неожиданно сам для себя говорю:

– Мне в детстве всегда такие случаи представлялись: вот мы с отцом случайно окажемся в горящем доме, среди других людей... Или – на льдине во время ледохода... Все гибнут, а мы спасаемся» –З. Прилепин, *Патологии*, [online], <http://www.book-online.com.ua/read.php?book=5972&page=9>, [31.01.2016].

⁵⁴ Е. Гусева, «Взрослые дети» в произведениях Захара Прилепина (на материале романов «Патологии», «Санья», рассказов из сборника «Грех»), «Филология и литературоведение» 2013, № 12, [online], <http://philology.snauka.ru/2013/12/634>, [05.01.2016].

⁵⁵ З. Прилепин, *Патологии*, [online], <http://www.book-online.com.ua/read.php?book=5972&page=103>, [31.01.2016].

в сущности, помогает ему выжить – ведь зверь не знает сомнений, зверь опирается исключительно на инстинкты и действует – «по-зверски» защищает себя и просто убивает:

(...) Клешня моя смыкается не на горле, – на кадыке резко обернувшегося ко мне человека, и я тяну этот кадык на себя, и другая моя рука лезет в глаза ему, сразу в оба глаза, выщипывая их, выковыривая...

Стреляет автомат возле ноги, – он нажал на спусковой крючок... но я уже сижу на нём, на груди его, – мы упали... и я рву, пытаюсь порвать лицо человека, словно оно резиновое... словно это тушка курицы, – курицы уже лишённой перьев, но ещё почему-то живой, пускающей кровь и курлыкающей. (...)

Лежащий подо мной человек крикает, хекает, и слабнет.

Ещё несколько секунд держу его. Правая моя рука ещё лежит на горле, пальцы судорожно, насмерть сведены на так и не вырванном, твёрдом кадыке. Левая рука четырьмя пальцами в его полном крови рту, между пальцами что-то мягкое и тёплое, словно рука опущена в свежее коровье дерьмо... Большой палец вдавлен, воткнут в щеку снаружи. (...)

Брезгливо извлекаю руки, слезаю с человека...⁵⁶.

В прилепинском персонаже инстинкт самосохранения плавно сочетается с отсутствием чувства эмпатии: убийства и страдания воспринимаются им просто как часть «работы» – «страшной работы». Жестокость и смерть становятся обыденным явлением, просто нормой, вписанной в военную, можно сказать, «альтернативную» действительность. Егор, как и остальные солдаты, не сочувствует раненому, не думает об убитом, констатирует это отстранённо и потом уже не возвращается в мыслях к бывшему товарищу: «Не скажу, что парни огорчились из-за того, что нас на одного стало меньше. Пару перекуров мы обсуждали произошедшее, а потом – забыли, как и не было. Отвлеклись на иные заботы»⁵⁷. Как справедливо замечает Денис Аристов: «мотивы братской любви и нежности (...) меняются на цинично-рассудочные, когда дело касается жизни и самосохранения»⁵⁸. Можно предположить, что такое

⁵⁶ З. Прилепин, *Патологии*, [online], <http://www.book-online.com.ua/read.php?book=5972&page=103>, [31.01.2016].

⁵⁷ З. Прилепин, *Патологии*, [online], <http://www.book-online.com.ua/read.php?book=5972&page=13>, <http://www.book-online.com.ua/read.php?book=5972&page=14>, [31.01.2016].

⁵⁸ Д. Аристов, *Концепция героического в прозе Захара Прилепина (Роман «Патологии»)...*, с. 32.

тупое равнодушие, такое полное безразличие к вездесущей смерти, насилию, боли и страданиям является единственным способом сохранить здравый смысл, парадоксально – единственным средством спасения (в психическом смысле) от «военного безумия» и «оргии убийств».

Вышесказанное даёт основания утверждать, что в *Патологиях* Прилепин правдиво показывает войну, без победительного, героического и гуманистического пафоса. Писатель прежде всего пытается подчеркнуть, что война неминуемо одерживает верх над личностью, подавляет, растаптывает и безжалостно губит ее⁵⁹, солдаты не в состоянии победить войну в моральном плане, поэтому самосохранение становится выше подвигов и героизма. Подытоживая, можно констатировать, что Прилепин изображает настоящее, ужасающее лицо войны, в которой нет места ни морали, ни традиционным ценностям, ни состраданию, ни героям⁶⁰, в которой обе стороны конфликта (и россияне, и чеченцы) действуют с одинаковой степенью жестокости и беспощадности⁶¹, в которой жестокость порождает только ответную жестокость.

Литературная критика приписывает Прилепину создание в романе *Санька*⁶² образа молодого борца с социальной несправедливостью, «протестного героя», современного «революционера». Александр Тишин, главный персонаж анализируемого произведения, это член экстремистской оппозиционной организации «Союз созидających». Саша не принимает существующий порядок вещей: законы и структуру окружающего, по его мнению, бессмысленного и враждебного мира (постсоветская действительность начала XXI века⁶³), который

⁵⁹ Д. Колесников, *В защиту нового реализма*, «Литературная Россия» 2010, № 34-35, [online], <http://www.litrossia.ru/archive/item/4576-oldarchive>, [31.01.2016].

⁶⁰ Уместно добавить, что Ташевский не делает подвига на войне (с войны он бежит), он совершает его после. Егору удаётся преодолеть инстинктивный страх смерти и тем самым спасти ребёнка.

⁶¹ Всё-таки надо помнить, что война показана с точки зрения русского солдата, поэтому в романе обнаруживается некоторая необъективность в изображении чеченцев. См., напр.: К. Cieślak, *Parszywa wojna*, „Polityka” 2010, 11 maja, [online], <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/1505764,1,recenzja-ksiazki-zachar-prilepin-patologie.read>, [16.02.2016]: „Wojna z kolei przedstawiona została jednostronnie, z punktu widzenia Rosjan. Jedynie czasem Jegor dostrzega w Cziczach (jak mówią żołnierze o Szczecznach) ludzi”.

⁶² Санька – простонародный вариант имени Александр.

⁶³ Многие политико-идеологические мысли Тишина являются отражением идеологии самого Прилепина, как, например, необходимость радикального изменения постсоветского российского общества. Можно предполагать, что изображая

преображает человека в послушную обстоятельствам вещь. В связи с этим молодой человек выбирает протест, сопротивление, нонконформизм (в какой-то степени асоциальность) как форму самореализации и стратегию социального поведения. Можно сказать, что Тишин живёт этой «партизанской войной» с государственной системой, с действующей властью, «гадкой, безнравственной, лживой», а окончательно выходит «из леса на открытый бой» – становится участником бунта, обречённого в конечном итоге на поражение⁶⁴. В романе актуализируется романтическая несовместимость героя со средой, романтическая коллизия «я и весь мир», где мир – широкое понятие, варьирующееся от российской реальности начала XXI века, государственной системы до психологии потребления. Романтизм носит здесь специфический характер, он подкреплён «мощной инерцией советской культуры», «советской тягой» к бинарности. У главного героя упрощённое, именно бинарное, «чёрно-белое» восприятие событий, ситуаций, людей, которых он однозначно подразделяет на «своих» и «чужих», «друзей» и «врагов»⁶⁵. Складывается впечатление, что для Тишина и его единомышленников самым важным является просто действие – борьба с властью, с политическими оппонентами-либералами, смирившимися с актуальными обстоятельствами эпохи, борьба с «бездеятельностью», пассивностью, состоянием апатии, в котором скрывается большинство утомлённых постсоветской повседневностью россиян. Члены «Союза созидателей» хотят изменений, хотят падения ненавистного правительства, которому судьба граждан совсем безразлична⁶⁶, но одновременно у них в самом деле нет определённой программы, тактики, стратегии, как создать «новую, лучшую» Россию, нет представлений, как эта «новая Россия» должна

деятельность «Союза созидателей», писатель использовал свой личный опыт члена Национал-большевистской партии.

⁶⁴ И. Фролов, *Закон сохранения страха*, «Континент» 2009, № 139, [online], <http://magazines.russ.ru/continent/2009/139/fr29-pr.html>, [05.01.2016].

⁶⁵ Е. Гусева, *«Взрослые дети» в произведениях Захара Прилепина (на материале романов «Патологии», «Санька», рассказов из сборника «Грех»)...*, [online].

⁶⁶ «Гребаная страна, и в ней надо устроиться куда-то. Мести двор, мешать раствор, носить горшки, таскать тюки и вечером смотреть в телевизор, где эти мерзейшие твари кривляются, рассказывая, как они заботятся о тебе. Их лица... Последние время Саша начинал болеть, когда видел их лица. Вглядывался в их рты и глаза. Выключал звук порой, и тогда мерзость личин становилась настолько наглядной, что злые мурашки прыгали по спине» – З. Прилепин, *Санька*, [online], <http://www.sankya.ru/chapters/11.html>, [20.02.2016].

выглядеть, более того, вопреки своему названию «союзники» ничего не создают, наоборот – разрушают. Их протестные митинги превращаются в хулиганство – «дикие», стихийные акты вандализма, во время которых пострадать могут случайные прохожие, продавцы, водители:

(...) Саша кричал вместе со всеми, и глаза его наливались той необходимой для крика пустотой, что во все века предшествует атаке. Их было семьсот человек, и они кричали слово «Революция». (...) Вы же называете себя «Союз созидателей»! Что вы созидаете? Вы созидаете раздор! (...)

На другой стороне улицы стояла красивая иномарка (...). Машина давно уже верещала сигнализацией, чем, скорей всего, и вызвала раздражение бушующей толпы. Несколько парней со странной легкостью перевернули машину набок и затем завалили ее на крышу.

Выше по улице стояло еще несколько машин – и вскоре на их крышах, с дикой, почти животной, но молчаливой радостью прыгали парни и девчонки.

Ища, что бы такое сломать, – причем сломать громко, с хрястом, вдрызг, – двигались по улице, впервые наедине, один на один с городом.

Ребята делали свое дело без крика, злобно и почти спокойно.

С жутким железным лязгом упало на асфальт несколько уличных игровых автоматов.

Кто-то изловчился раскатать и выломать оградку летнего кафе (...).

За витриной магазина одежды стояли тонкорукие, с маленькими головами манекены – изображающие красавиц в коротких юбках и ярких кофточках.

Расколов витрину, красавиц извлекли и порвали на части⁶⁷.

В *Саньке* Прилепин создаёт «героя инстинкта», героя-действителя. Саша пытается руководствоваться в своём поведении прежде всего инстинктами, просто прислушиваться к происходящему вокруг и действовать, часто вопреки здравому смыслу, вопреки логике самосохранения. Тишин не нуждается в глубоком раздумье, в рефлексии⁶⁸, тем более, что он убеждён в собственной правоте, он не сомневается в

⁶⁷ З. Прилепин, *Санька*, [online], <http://www.sankya.ru/chapters/1.html>, [20.02.2016].

⁶⁸ Точнее – он избегает рассуждений для того, чтобы достичь состояния «предельной ясности», т.е. такого состояния ума, при котором больше не возникают ни неразрешимые вопросы, ни сомнения, затихают угрызения совести. Герой выбирает «безмолвие и бездумье – принципиальные условия почвенного комфорта, избавляющего от труда и голода выяснения (...)» – В. Пустовая, *Матрица бунта*, «Континент» 2009, № 140, [online], <http://magazines.russ.ru/continent/2009/140/pu23-pr.html>, [01.03.2016].

своей правде – «гадкое, нечестное, неумное» государство отняло у него Родину, и он должен её вернуть себе, гражданам России⁶⁹ (в романе наблюдается резкое противопоставление понятий: «Родина» – «государство»). Ради «справедливости» герой готов даже совершить убийство, пожертвовать своей душой, своей «человечностью», и эта «готовность на всё» в сочетании с жестокостью, иногда совсем не оправданной, конечно, настораживают. Возникают при этом два существенных вопроса: первый – о моральном праве на убийство, даже если это страшное преступление считается необходимым и единственным способом наказания «врага», и второй – «если борешься со злом и насилием, не становишься ли автоматически их участником?»⁷⁰. В произведении появляется также проблема выбора между любовью к матери и любовью к Родине – Тишин делает выбор в пользу последней. Здесь намечается одна из отличительных черт прилепинских «героев-революционеров» («революцией занимается» тоже главный герой рассказа *Жилка*) – они всегда дело ставят выше чувств, поэтому они не в состоянии или, может быть, не умеют, не способны выстроить счастливую частную жизнь⁷¹. Как констатирует литературовед Ирина Плеханова в *Саньке*:

(...) заявлена определённая воинственно-героической социальной позиции молодого нацбола (...), но самоотверженность достигнута ценой упрощения духовных коллизий: автор пренебрегает предостерегающим от экстремизма опытом классики (о котором, как выпускник филфака, читавший «Бесов»,

⁶⁹ «Саша никогда не мучался самокопанием. (...) Любой его поступок вызывали очевидные предпосылки. (...) К «союзникам» Саша пришел легко, потому что все остальное к тому времени потеряло значительность. (...) Гадкое, нечестное и неумное государство, умерщвляющее слабых, давшее свободу подлым и пошлым, – отчего терпеть его? К чему жить в нем, ежеминутно предающим самое себя и каждого своего гражданина? (...) В наше время идеологичны ... инстинкты! Моторика! Интеллектуальное менторство устарело, исчезло безвозвратно. (...) Ни почва, ни честь, ни победа, ни справедливость – ничто из перечисленного не нуждается в идеологии (...)! (...) Любовь не нуждается в идеологии. Все, что есть в мире насущного, – все это не требует доказательств и обоснований. Сейчас насущно одно – передел страны, передел мира – в нашу пользу, потому что мы лучше» – З. Прилепин, *Санька*, [online], <http://www.sankya.ru/chapters/5.html>, <http://www.sankya.ru/chapters/8.html>, [20.02.2016].

⁷⁰ На насилие и жестокость со стороны представителей государственных органов власти «союзники» отвечают тоже жестокостью – см. Е. Pańkowska, *Между постмодернизмом и „новым реализмом“: лейтмотивы в избранных произведениях Виктора Пелевина и Захара Прилепина*, „Acta Neophilologica” 2014, t. XVI, z. 2, s. 160-161.

⁷¹ К. Гликман, *Новый, талантливый, но... Захар Прилепин*, «Вопросы литературы» 2011, № 2, [online], <http://magazines.russ.ru/voplit/2011/2/g17-pr.html>, [18.02.2016].

должен помнить), но эксплуатирует модель «партийной» идентификации избранных, столь знакомую по советской новой антропологии⁷².

Довольно сложно однозначно оценить Александра и точно определить, кто он⁷³: смертельно опасный экстремист, «бунтарь-анархист», «восстающий чуть ли не на любую власть», «классический русский революционер чувства, остро чувствующий несправедливость мироздания⁷⁴», готовый умереть за свою истину⁷⁵, или просто разочарованный в постсоветской России, потерявший смысл и суть бытия одинокий молодой человек. Можно сказать, что Прилепин показывает героя пребывающего в некоем вакууме, как будто зависшего в пространстве и времени, вне вертикальных и горизонтальных координат, между двумя эпохами, между двумя разными укладами жизни: между прошлым и настоящим и, в принципе, без надежды на будущее, вне города и вне деревни. В анализируемом романе актуальному миру городской цивилизации, «пластмассовой», «ненастоящей», «пустой», противопоставлен естественный «традиционный» деревенский мир. Тишин бежит из ненавистного города, который всегда казался ему «слабым», чуждым, «искусственным», в деревню дедушки и бабушки. Но оказывается, что Александру негде скрыться, так как его малая родина постепенно и неумолимо гибнет, в деревне на всём лежит печать умирания⁷⁶. Из-за ощущения безопорности, беспочвенности, «бесприютности», из-за ощущения ускользающих смысловых ориентиров и ценностей, народных корней, из-за невозможности совмещения

⁷² И. Плеханова, *О редукции психологизма в новейшей прозе*, «Вестник Томского государственного университета» 2014, № 2 (28), с. 112.

⁷³ Писатель Виктор Пучков называет прилепинского героя «человеком-функцией», чьи «все действия сводятся к вполне элементарным поступкам. В случае Саши Тишина – это протестовать, в случае Егора Ташевского – выживать (...). И в этом смысле – каждый из них действительно герой своего времени, не положительный, не отрицательный (...)» – В. Пучков, «Имперский текст» Захара Прилепина (к постановке вопроса), «Органон» 2009, от 14 февраля, [online], <http://www.organon.cih.ru/kritika/puchkovm.htm>, [01.03.2016].

⁷⁴ «В этой стране революции требует все (...). (...) «Черт, откуда у них столько денег? – привычно дивился Саша на дорогие машины, из которых выходили молодые люди в хорошей одежде. – Одна эта машина стоит столько, сколько мать моя не заработает за сто сорок лет. Она что, плохо работает?.. Или я опять задаю глупые вопросы?» – З. Прилепин, *Санья*, [online], <http://www.sankya.ru/chapters/11.html>, [20.02.2016].

⁷⁵ Е. Ермолин, *О литературе 2000–1х годов*, «Континент» 2011, № 150, [online], <http://magazines.russ.ru/continent/2011/150/e20-pr.html>, [23.02.2016].

⁷⁶ См. Е. Rańkowska, *Мир умирающей российской деревни в творчестве «новых реалистов» (на материале романов: «Санья» Захара Прилепина и «Елтышевы» Романа Сенчина)*, „Studia Wschodniostłowińskie” 2015, t. 15, s. 109-132.

желаемого и действительного на практике у прилепинского героя прогрессирует внутренняя опустошённость, которую он парадоксально пытается заполнить бунтом и протестом, а в конечном итоге разрушительной стихией революции⁷⁷, которая чаще всего только усугубляет эту пустотность и порождает хаос⁷⁸.

В настоящей статье мы предложили обзор лишь избранных проблем, затрагиваемых Прилепиным, и представили лишь один из возможных вариантов интерпретации его произведений. Творчество этого писателя, несомненно, оставляет множество вопросов, вызывает многочисленные, причём самые разные, читательские и критические отзывы. Прилепину удаётся умело вписывать классические в русской литературе мотивы и темы (любовь и семья, любовь к Родине, самопожертвование, человечность, гуманность, грех и покаяние, преступление и наказание) в новые реалии, на материале современности возвращаться к «вечным» ценностям, вневременным явлениям и, в соответствии с основными принципами «нового реализма», «подкреплять» всё это личным опытом солдата-спецназовца, оппозиционного политика, общественного деятеля, «народного» наблюдателя, впечатлительного литератора.

Список литературы:

1. Аврамчук К., «Крым достался Украине совершенно случайно». *Интервью с Захаром Прилепиным*, [online], <http://www.theinsider.ua/art/rossiiskii-pisatel-zakhar-prilepin-krym-dostalsya-ukraine-sovershenno-sluchaino>, [28.12.2015].
2. Аристов Д., *Концепция героического в прозе Захара Прилепина (Роман «Патологии»)*, «Известия Уральского федерального университета» 2012, № 2 (102).
3. Аристов Д., *Русская батальная проза 2000-х годов: традиции и трансформации*. Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата филологических наук, Пермь 2013, [online], http://www.psu.ru/files/docs/autoreferaty/2013/aristov_21_03_13.pdf, [21.10.2015].
4. Богатырева А., *Деревня в творчестве Захара Прилепина (на материале романа «Санька» и сборника рассказов «Ботинки, полные горячей водкой»)*, «Вестник Воронежского государственного университета» 2014, № 3.

⁷⁷ А. Рудалёв, *Пустынножители*, «Урал» 2009, № 2, [online], <http://magazines.russ.ru/ural/2009/2/ru15-pr.html>, [26.02.2016].

⁷⁸ Уместно добавить, что сам Прилепин *Саньку* называет антиутопией.

5. Бойко М., *О дивный новый реализм*, «Литературная газета» 2010, № 12.
6. Бондаренко В., *Новый реализм*, «Завтра» 2003, вып. № 33 (508), [online], <http://www.zavtra.ru/content/view/2003-08-2071>, [25.10.2015].
7. Бушковский А., *Перечитывая «Патологии». Нелепицы и странности в рассказах о войне*, «Вопросы литературы» 2011, № 2, [online], <http://magazines.russ.ru/voplit/2011/2/bu8.html>, [09.02.2016].
8. Галимова Н., *Равнение на Прилепина и Доктора Лизу*, «Газета.Ru» 2014, от 17 ноября, [online], http://www.gazeta.ru/politics/2014/11/17_a_6303609.shtml, [28.12.2015].
9. Ганиева А., *Возрождение концепта «молодые писатели» в нулевые годы*, [в:] *Сборник статей „XXI век. Итоги литературного десятилетия: язык-культура-общество“*. Материалы международной научно-практической конференции, под ред. А. Большаковой и А. Дырдина, Ульяновск 2011, [online], http://www.rospisatel.ru/sbornik-konf1.htm#_Тoc286003344, [21.10.2015].
10. Ганиева А., *И скучно, и грустно. Мотивы изгойства и отчуждения в современной прозе*, «Новый мир» 2007, № 3, [online], http://magazines.russ.ru/povy_mi/2007/3/ga15-pr.html, [26.07.2015].
11. Гликман К., *Новый, талантливый, но... Захар Прилепин*, «Вопросы литературы» 2011, № 2, [online], <http://magazines.russ.ru/voplit/2011/2/g17-pr.html>, [18.02.2016].
12. Гусева Е., *«Взрослые дети» в произведениях Захара Прилепина (на материале романов «Патологии», «Санька», рассказов из сборника «Грех»)*, «Филология и литературоведение» 2013, № 12, [online], <http://philology.snauka.ru/2013/12/634>, [05.01.2016].
13. Гуцко Д., *Высоконравственная затея*, «Вопросы литературы» 2007, № 4, [online], <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/4/gu15-pr.html>, [20.09.2015].
14. Ермолин Е., *О литературе 2000-х годов*, «Континент» 2011, № 150, [online], <http://magazines.russ.ru/continent/2011/150/e20-pr.html>, [23.02.2016].
15. Казначеев С., *Новый реализм: очередное возрождение метода*, «Гуманитарный вектор» 2011, № 4 (28).
16. Кокшенёва К., *О войне, любви, свободе (тридцатилетние: Прилепин, Шаргунов, Коваленко)*, «Москва» 2009, июнь, [online], http://moskvam.ru/publications/publication_337.html, [13.02.2015].
17. Кокшенёва К., *Сильная жизнь*, «Литературная Россия» 2009, № 10, [online], <http://www.litrossia.ru/2009/10/03905.html>, [13.02.2015].
18. Колесников Д., *В защиту нового реализма*, «Литературная Россия» 2010, № 34-35, [online], <http://www.litrossia.ru/archive/item/4576-oldarchive>, [31.01.2016].
19. Колобродов А., *Время Прилепина*, «Волга» 2010, № 7-8, [online], <http://magazines.russ.ru/volga/2010/7/ko17-pr.html>, [01.10.2015].

20. Крижановский Н., *Такие «пацанские» рассказы...*, «Литературная Россия» 2009, № 38, [online], <http://www.litrossia.ru/2009/38/04519.html>, [02.10.2014].
21. «*Мы тут перебьёмся, у нас Родина есть*». *Интервью с Захаром Прилепиным*, [online], http://www.rusvesna.su/recent_opinions/1441740103, [28.12.2015].
22. Плеханова И., *О редукации психологизма в новейшей прозе*, «Вестник Томского государственного университета» 2014, № 2 (28).
23. Прилепин З., *Бабушка, осы, арбуз*, [online], http://www.e-reading.me/chapter.php/1005411/45/Prilepin_-_Greh_i_drugie_rasskazy.html, [28.09.2014].
24. Прилепин З., *Грех*, «Континент» 2007, № 132, [online], <http://magazines.russ.ru/continent/2007/132/pr18-pr.html>, [24.01.2016].
25. Прилепин З., *Жилка*, [online], http://book.e-reading-lib.org/chapter.php/92290/1/Prilepin_-_Botinki%2C_polnye_goryacheii_vodki.html, [15.11.2014].
26. Прилепин З., *Клинический реализм в поисках идентификации. Заметки об одной литературной группировке*, [online], <https://books.google.ru/books?isbn=5457239527>, [12.12.2015].
27. Прилепин З., *Ничего не будет*, «Новый мир» 2005, № 5, [online], http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2005/5/pril6-pr.html, [15.01.2016].
28. Прилепин З., *Патологии*, [online], <http://www.book-online.com.ua/read.php?book=5972&page=5>, <http://www.book-online.com.ua/read.php?book=5972&page=9>, <http://www.book-online.com.ua/read.php?book=5972&page=13>, <http://www.book-online.com.ua/read.php?book=5972&page=14>, <http://www.book-online.com.ua/read.php?book=5972&page=17>, <http://www.book-online.com.ua/read.php?book=5972&page=18>, <http://www.book-online.com.ua/read.php?book=5972&page=103>, [31.01.2016].
29. Прилепин З., *Санька*, [online], <http://www.sankya.ru/chapters/1.html>, <http://www.sankya.ru/chapters/5.html>, <http://www.sankya.ru/chapters/8.html>, <http://www.sankya.ru/chapters/11.html>, [20.02.2016].
30. Прохорова Т., *Формы проявления национальной идентичности в романе Захара Прилепина «Санька»*, «Филология и культура» 2013, № 2 (32), [online], http://philology-and-culture.kpfu.ru/?q=system/files/43_4.pdf, [28.06.2014].
31. Пустовая В., *Матрица бунта*, «Континент» 2009, № 140, [online], <http://magazines.russ.ru/continent/2009/140/pu23-pr.html>, [01.03.2016].
32. Пустовая В., *Пораженцы и преображенцы. О двух актуальных взглядах на реализм*, «Октябрь» 2005, № 5, [online], <http://magazines.russ.ru/october/2005/5/pust18-pr.html>, [22.09.2015].
33. «*Путин оказался гораздо более многосложной фигурой, чем мы думали*». *Интервью с Захаром Прилепиным*, «Новости Липецка» 2015, от 22 мая, [online], <http://www.lnews.ru/news/full/58844>, [27.12.2015].

34. Пучков В., *«Имперский текст» Захара Прилепина (к постановке вопроса)*, «Органон» 2009, от 14 февраля, [online], <http://www.organon.cih.ru/kritika/puchkovm.htm>, [01.03.2016].
35. Рудалёв А., *Катехизис «нового реализма»*, [в:] *Сборник статей „XXI век. Итоги литературного десятилетия: язык-культура-общество“*. Материалы международной научно-практической конференции, под ред. А. Большаковой и А. Дырдина, Ульяновск 2011, [online], http://www.rospsatel.ru/sbornik-konf1.htm#_Тoc286003349, [21.10.2015].
36. Рудалёв А., *Пустынножители*, «Урал» 2009, № 2, [online], <http://magazines.russ.ru/ural/2009/2/ru15-pr.html>, [26.02.2016].
37. Рудалёв А., С. Беляков, *Феноменология Прилепина*, «Литературная Россия» 2009, № 23, [online], <http://litrossia.ru/2009/23/04177.html>, [28.06.2014].
38. Сенчин Р., *Все оттенки серого*, [в:] Н. Горлова, *Герой текущей литературы. Баумачкин, какой он?*, [online], http://www.manwb.ru/articles/arte/literature/NewHeroe_NadGorlova, [21.10.2015].
39. Сенчин Р., *Два в одном. Захар Прилепин выпустил новый роман «Чёрная обезьяна»*, «Литературная Россия» 2011, № 22, [online], <http://litrossia.ru/2011/22/06221.html>, [08.02.2014].
40. Сенчин Р., *Новый реализм – направление нового века*, [online], <http://www.ijp.ru/razd/pr.php?failp=00104600067>, [22.09.2015].
41. Славина А., *«Грех» Захара Прилепина: семантика заголовка в контексте образа главного героя*, «Известия Волгоградского государственного педагогического университета» 2012, № 2 (том 66).
42. Солдатова К., *Культурный контекст рассказа Захара Прилепина «Грех»*, [online], http://www.rsvpu.ru/filedirectory/8679/Soldatova_K._-Belgorod-Ros-siya-.pdf, [13.02.2016].
43. Татаринов А., *Возле реализма*, «Завтра» 2012, вып. № 31 (975), [online], <http://www.zavtra.ru/content/view/voze-realizma>, [20.09.2015].
44. Татаринов А., *Контуры русского неомодернизма. Об основных смыслах современной отечественной прозы*, «День литературы» 2015, № 1 (219), [online], http://denlit.ru/index.php?view=articles&articles_id=393, [25.02.2015].
45. Фролов И., *Закон сохранения страха*, «Континент» 2009, № 139, [online], <http://magazines.russ.ru/continent/2009/139/fr29-pr.html>, [05.01.2016].
46. Фролов И., *«Новый реализм» как диктатура хамства*, «Литературная газета» 2010, № 11.
47. Черняк М., *Эхо Серрапионов в контексте прозы начала XXI века*, «Уральский филологический вестник», серия: *Русская литература XX-XXI веков: направления и течения*, 2012, № 1.
48. Шаргунов С., *Отрицание траура*, «Новый мир» 2001, № 12, [online], http://magazines.russ.ru/novy_mi/2001/12/shargunov-pr.html, [07.10.2015].

49. Щеголев А., «В моей стране будет место и «пятой колонне», и шестой». *Интервью с Захаром Прилепиным*, [online], <http://www.rugrad.eu/afisha/interview/zakhar-prilepin-v-moeu-strane-budet-mesto-i-pyatoy-kolonne-i-shestoy>, [28.12.2015].
50. Юферова А., *Идея тождественности человеческого и звериного микрокосма в прозе Захара Прилепина*, «Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского» 2013, № 4 (1).
51. Юферова А., *Проблема жанрового определения книги Захара Прилепина «Грех»*, «Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского» 2010, № 4 (2).
52. Cieślak K., *Parszywa wojna*, „Polityka” 2010, 11 maja, [online], <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/1505764,1,recenzja-ksiazki-zachar-prilepin-patologie.read>, [16.02.2016].
53. Pańkowska E., *Между постмодернизмом и „новым реализмом”: лейтмотивы в избранных произведениях Виктора Пелевина и Захара Прилепина*, „Acta Neophilologica” 2014, t. XVI, z. 2.
54. Supa W., *W kręgu problemów rosyjskiego „nowego realizmu”. Proza Romana Sienczyzna*, „Studia Wschodniosłowiańskie” 2014, t. 14.

“NEW REALISM” OF “THE NOUGHTIES” – ZAKHAR PRILEPIN’S VERSION

Summary

The purpose of this article is to present main motifs and major themes of Zakhar Prilepin’s literary production. Prilepin, Russian contemporary writer, literary critic, essayist, a theorist and prominent representative of a new literary phenomenon of the beginning of the 21st century, conventionally called “new realism”, is known for politically engaged novels and stories that carry strong emotions. The following Prilepin’s texts are analysed in this paper: two novels – *The Pathologies*, *Sankya* and selected stories from two collections of stories – *Sin* and *Shoes Filled with Hot Vodka*. We focused our attention on the way of creating main characters of two above-mentioned novels. Prilepin’s first book, *The Pathologies*, about an immature and frightened member of the special services serving in Chechnya, draws on Prilepin’s own experiences in Chechnya in the 1990s. Prilepin’s next book, *Sankya*, portrays a contemporary “revolutionist”, a young man involved in radical political opposition.

Keywords: “new realism”, Prilepin, character, fight, love