

NOWE STARE ŻYCIE – POSTSOWIECKA RZECZY- WISTOŚĆ W OPOWIADANIU JEWGIENIJA POPOWA *ТРИ ПЕСНИ О ПЕРЕСТРОЙКЕ*

Jewgienij Popow (ur. 1946 w Krasnojarsku), prozaik, eseista, dramaturg, jest jednym z bardziej znanych rosyjskich pisarzy postmodernistów, autorem m.in. powieści: *Душа патриота, или Различные послания к Ферфичкину* (1989), *Накануне накануне* (1993), *Подлинная история „Зеленых музыкантов”* (1998), *Мастер Хаос* (2002).

Zanim na początku lat 70. Popow przeprowadził się do Moskwy, pracował na Syberii jako geolog. Od 1962 roku publikował opowiadania w lokalnej prasie. Uznanie w środowisku literackim stolicy przyniósł mu opublikowany w 1976 roku w czasopiśmie „Nowyj Mir” cykl opowiadań poprzedzony wstępem Wasilija Szukszyna. Był wśród pisarzy (obok Andrieja Bitowa, Wasilija Aksionowa, Wiktora Jerofiejewa i innych), którzy w 1978 roku podjęli próbę wydania niezależnego almanachu „Mietropol”. Ostatecznie almanach ukazał się w tamizdacie (1979, USA), a inicjatorów i autorów projektu spotkały szykany. Sam Jewgienij Popow został w 1979 roku wyrzucony za Związku Pisarzy. Obecnie jest pisarzem cenionym, laureatem wielu nagród, przyznawanych m.in. przez czasopisma: „Wołga” (1989), „Strielec” (1995), „Znamja” (1998), „Oktiabr” (2002). W 2003 roku otrzymał nagrodę Związku Pisarzy Moskwy „Wieniec”, a w 2005 roku został uhonorowany odznaczeniem węgierskiego Ministerstwa Kultury „Pro cultura Hungaria”.

Opowiadanie z 1998 roku *Три песни о перестройке* (*Trzy pieśni o pierestrojce*) to spojrzenie na sowiecką i postsowiecką rzeczywistość bezwzględny okiem pisarza konceptualisty¹, uzbrojonego w gorzką świadomość nieistnienia

¹ „Концептуализм преимущественно ориентирован на переосмысление языков власти (будь то язык политической власти, т.е. соцреализм, или язык морально авторитетной традиции – к примеру, русской классики, или различные мифологии истории)”. Н. Лейдерманн, М. Липовецкий, *Современная русская литература: 1950–1990 годы*, т. 2, Москва 2003, с. 423. „Обращением не только к соцреалистическим (советским), но вообще ко всяким идеологемам и их развенчанием занят концептуализм. Концептуализм не прикреплен к одному какому-то общественному строю, как соц-арт к социалистическому. Он устанавливает глубокую связь

ideologicznie „czystych” dyskursów². Choć tytuł utworu zdaje się dość precyzyjnie wyznaczać ramy czasowe i miejsce wydarzeń (były Związek Radziecki w latach 1985–1991), to kompozycyjne nawiązanie do budowy klasycznego utworu dramatycznego (podział na prolog, część właściwą i epilog) pozwala na swobodne przekraczanie owych ram. *Prolog* sięga do końca lat 20. ubiegłego wieku, natomiast epilog opisuje sytuację w latach 90., po rozpadzie Związku Radzieckiego.

Część wstępna – *Prolog* – schematyzmem i pretekstowością fabuły oraz uproszczonym rysunkiem bohaterów przypomina powiastkę filozoficzną³. Stopień typizacji postaci i sfunkcjonalizowania fabuły tworzy specyficzną przestrzeń gry modelami i schematami. Paradoksalna historia walki „uczciwego komunisty” (*честный коммунист*) o „właściwy komunizm” (*правильный коммунизм*) naznaczona kolejnymi pobytami w łagrach staje się przeglądem zbrodni, „błędów i wypaczeń” władzy radzieckiej (poczynając od rozkułaczania i przymusowej kolektywizacji, poprzez interwencję w Czechosłowacji i „brudną” wojnę w Afganistanie, na awarii elektrowni w Czarnobylu kończąc) oraz przewrotną ilustracją tezy, iż komunizm to „najdoskonalszy ustrój polityczny”. Modelowy bohater – pojawiający się w *Prologu* „uczciwy komunista” – swoją postawą wobec rzeczywistości do złudzenia przypomina Panglossa z Wolteriańskiego *Kandyda*. Podobnie jak on niezachwianie wierzy w doskonałość poglądów, które wyznaje. Także na przekór faktom:

„Как море белопенное с его волной, будет вершиться правильная жизнь теперь уже практически во все времена – и ныне, и присно, и во веки веков!” – думал коммунист, веря во все хорошее на ледяных нарах либо распластавшись под тяжестью нечеловеческого труда, организованного коммунистами (...)⁴.

Nawet pobyt w obozie pracy przymusowej, osobiste doświadczenie perfidii i nieludzkich działań władzy nie jest w stanie zachwiać jego przekonaniem:

с идеологическим сознанием как токовым”. Г. Нефагина, *Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х годов XX века*, Минск 1998, с. 172.

² Zob. np.: В. Курицын, *Русский литературный постмодернизм*, Москва 2000, с. 92: „Концептуалистское понимание языка близко тем языковым теориям, что разрабатывали в самом конце шестидесятых Р. Барт и Ж. Деррида. Любой язык – тотален и тоталитарен. Любой язык идеологичен (...)”.

³ J. Sławiński, hasło *Powiatka filozoficzna*, [w:] J. Sławiński (red.), *Słownik terminów literackich*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1998, s. 415–416.

⁴ Е. Попов, *Три песни о перестройке. С прологом, эпилогом и эпиграфом*, „Октябрь” 1999, № 1. Wszystkie cytaty na podstawie elektronicznej wersji czasopisma: <http://magazines.russ.ru/october/1999/1/popov-pr.html> (odw. dn. 27.10.2006).

„Все это знал один честный коммунист, но все равно твердо верил в светлое будущее, понимая, что оно все равно состоится вопреки всему, как бы кто бы чего бы ни говорил против – антисоветского и антикоммунистического”.

Postrzeganie otaczającego świata przez pryzmat żarliwej wiary w komunizm prowadzi bohatera do odrzucenia prawdy empirycznego doświadczenia (*adaequatio rei et intellectus*). Ignorowanie weryfikującej konfrontacji „rzeczy i intelektu” eksponuje absurdalność radzieckiej rzeczywistości oraz utopijność idei komunistycznej.

Jednak fabularny wymiar konstrukcji postaci „uczciwego komunisty”, czyli walka o realizację ukochanej idei, nie sprowadza się w tekście J. Popowa wyłącznie do tragikomicznego zaślepienia. Bohater–model, którym posługuje się w *Prologu* narrator, ma bowiem antynomiczną naturę. Jego postawa wobec faktów oscyluje pomiędzy zaślepieniem a nieoczekiwaną przenikliwością:

„Он был против (...) насильственного объединения уцелевших крестьян и люмпенов в странные объединения, получившие названия коллективных и советских хозяйств (...), не видя в них равным счетом ничего коллективного и советского, а предрекая лишь будущий голод, тотальную пауперизацию, покупку пшеницы у Канады, цинизм, людоедство (...)”.

Ukonstytuowanie postaci „uczciwego komunisty” na paradoksie i antynomii czyni zeń swoisty analogon komunistycznej „nadrzeczywistości”⁵.

Okazuje się bowiem, że „nasz” bohater to nie płaski jednowymiarowy model – personifikacja przekonania, że możliwy jest „komunizm z ludzką twarzą”, ale konstrukcja złożona z wielu kulturowych i literackich schematów. Skojarzenia wiodą czytelnika ku postaci wspomnianego już Panglossa (wbrew faktom bohater przekonany jest o doskonałości głoszonej idei). Ironiczny wydźwięk mają paralele między drogą życiową bohatera *Prologu* a figurą Hioba (pomimo aresztowań i wieloletniego pobytu w łągach, ciężkich prób i cierpienia, nie słabnie żarliwość wiary „uczciwego komunisty”). Połączenie w wypowiedzi bohatera propagandowej retoryki i fragmentów modlitewnych eksponuje quasi-religijny charakter

⁵ Pojęcie „nadrzeczywistości” trafnie oddaje specyfikę budowanego przez władzę radziecką systemu. Groteskowa nieadekwatność „oficjalnego” obrazu świata narzucanego przez propagandę („Wielkie Kłamstwo”, droga ku „świetlanej przyszłości”) do realnej sytuacji („Wielki Strach”, zniewolenie) prowadziła do zbiorowej „schizofrenii”. Por. A. Besançon, *Krótki traktat sowietologiczny na użytek władz suwільnych, wojskowych i religijnych*, Kraków 1980. Josif Brodski w eseuje *Less than One (Меньше единицы)* tak pisał o doświadczeniu wyobcowania swego pokolenia w totalitarnej rzeczywistości: „Подлинная история вашего сознания начинается с первой лжи. (...) Официальное вранье в школе и неафициальное дома” – cyt. za: В. Куллэ, *Иосиф Бродский: новая одиссея*, [в:] *Сочинения Иосифа Бродского*, т. 2, изд. 2-е, Санкт-Петербург 1998, с. 285.

komunizmu („будеть вершиться правильная жизнь”, „и ныне, и присно, и во веки веков”), a sama wypowiedź zaczyna przypominać wyznanie wiary. Wnikliwość w przewidywaniu przyszłych tragicznych konsekwencji określonych działań władzy, maksymalizm etyczny oraz determinacja, z jaką bohater walczy o czystość idei i jej właściwą realizację, zmienia wyznawcę wiary w proroka – „głos wołający na pustyni” („бил в набат”, „предрекал”, „призывал”). Głoszone przez niego przestrogi nie znajdują posłuchu, a on sam zostaje poniżony i ukarany.

Prolog to przykład charakterystycznego dla konceptualizmu tropienia i demaskacji języków władzy⁶. Podstawowym budulcem owej ekspozycji są różnorodne, typowe nie tylko dla socrealizmu, klisze językowe, stereotypy myślowe, zaś przyjętą strategię sensotwórczą określa gra nimi. Strukturę *Prologu* tworzą m.in. fragmenty o charakterze anegdotycznym (np. fraza otwierająca *Prolog* i często powtarzana – „один честный коммунист”), retorycznym (pytania retoryczne, wielokrotne wyliczenia i zestawienia jako jeden ze sposobów argumentacji, zdania złożone o wieloczłonowej, hierarchicznej budowie tzw. okresy retoryczne, liczne powtórzenia: anafory, paralelizm składniowy, powtórzenia całych zdań), a także fragmenty noszące ślady stylizacji biblijnej. Sieć stereotypów myślowych w *Prologu* tworzą: przeświadczenie o ewolucyjnym charakterze kształtowania się systemów społeczno-politycznych (komunizm jako naturalny, końcowy etap owej ewolucji form organizacji społeczeństw), wiara w komunizm jako jedyny doskonały ustrój polityczny, marslistowsko-leninowska idea postępu („светлое будущее”). Pojawiają się slogany propagandowe („СССР снова на стройке!”), słownictwo związane z „kolorytem” sowieckiej rzeczywistości („раскулачивание”, „коллективизация”, „братские проблемы”, „кукурузизация”, itd.). Obok mowy potocznej („Да что там говорить!”, „разруха”) występują poetyzmy, wzniosła leksyka („море белопенное”, „сияющие вершины”, „вечное блаженство”, „ЛИКИ”).

Groteskowa droga życiowa bohatera *Prologu* (uczciwy komunista walczący z władzą komunistyczną o prawdziwy komunizm) eksponuje postulatyczny charakter egzystencji człowieka radzieckiego – ciągle budowanie „najdoskonalszego systemu”, odsuwanie w bliżej nieokreśloną przyszłość spełnienia obietnicy „świetlanej przyszłości”. Groteskowy jest również finał *Prologu* łączący patos z trywializacją: świadkiem samobójczej śmierci „uczciwego komunisty” („погrażonego в мартвей фали” bankructwa wiary) jest skacowany lekarz więzienny, któremu wydaje się, że słyszane przez niego wystrzały nie są bynajmniej wystrzałami, a echem „dzikiego pijaństwa” („с товарищами и девками”). Warto

⁶ Używam tego określenia (za Markiem Lipowieckim, patrz przypis 1 powyżej) w szerokim znaczeniu, tzn. nie tylko w odniesieniu do języka konkretnej władzy politycznej, ale również do każdego języka autorytatywnego.

również zwrócić uwagę na jeszcze jeden, także paradoksalny, aspekt zakończenia wstępnej części opowiadania Popowa: władza radziecka inicjując pierestrojkę jako próbę uzdrowienia sytemu mimowolnie udowodniła, że jest on niereformowalny, co egzemplifikuje desperacki czyn modelowego „uczciwego komunisty”. Po uświadomieniu sobie, że pierestrojka niweczy jego nadzieję na budowę „prawdziwego komunizmu”, popełnia on samobójstwo. Jest to również spotkanie i demitologizacja dwóch utopii: pierwsza zasadza się na przeświadczeniu, że idea komunistyczna jako taka jest słuszna, a jedyny problem tkwi w jej realizacji, druga zaś – na przekonaniu, że można zbudować w oparciu o tę ideę doskonały świat powszechnej sprawiedliwości i szczęśliwości.

Prolog jest nie tylko rozliczeniem z sowiecką przeszłością, przeprowadzonym z pozycji pisarza konceptualisty, ale wyznacza kontynuowaną w pozostałych częściach opowiadania strategię opisu rzeczywistości, otwiera specyficzną przestrzeń kreacji artystycznej. Część centralna opowiadania J. Popowa składa się z trzech niepowiązanych fabularnie historii: *Тов. Друстов*, *Ролсс-пойс*, *Виртуальная реальность*. Również w nich autor konsekwentnie tropi absurdy i paradoksy, tym razem postsowieckiej rzeczywistości, poprzez grę „odłamkami” społecznych, kulturowych i ideologicznych mitów, kliszami językowymi, stereotypami myślenia, sloganami i hasłami propagandowymi. Powtórzenie trójdzielnej kompozycji wydaje się nieprzypadkowe. Regularna, szkatułkowa budowa opowiadania (prolog, część właściwa, składająca się z trzech oddzielnych historii oraz epilog) sugeruje dążenie do całościowego ujęcia tematu i próbę wydobywania sensów ogólnych. Wstęp i zakończenie tworzą ramy pozwalające pogłębić i rozszerzyć perspektywę czasową, natomiast samo opowiadanie prezentuje najbardziej charakterystyczne zjawiska towarzyszące transformacji ustrojowej byłego Związku Radzieckiego w latach 90.

Fragmencie zatytułowany *Тов. Друстов* to satyryczny obrazek z elementami parodii w wypowiedziach bohaterów, przedstawiający sytuację „byłych towarzyszy” w nowych realiach. Dygnitarze partyjni, (aparaczczyki) radzą sobie doskonale w warunkach pierestrojki. Świadczy o tym m.in. status materialny gości przyjęcia i samego gospodarza Filareta Nazarowicza. Częste wyliczenia, np. typów spożywanego alkoholu, rodzajów kawioru, modeli samochodów uczestników sylwestrowej imprezy, funkcjonują także jako sposób deprecjacji środowiska „byłych ludzi radzieckich”, środek budujący ironiczny wydźwięk opisywanej sytuacji. „Wczorajsi” komuniści stają się „nową burżuazją”, przekwalifikowują się na „prawdziwych kapitalistów”. Oczywiście wciąż jakoby pozostają wierni ideałom komunistycznym, np. uważają, że są ludźmi „pragnącymi szczęścia nie dla siebie, ale dla całej ludzkości”. Spółdzielnia „Nadzieja”, sieć płatnych toalet publicznych, którą zakłada z towarzyszami Filaret Nazarowicz to tylko sposób przetrwania trudnych czasów – zejście do podziemia:

„(...) тактика и логика нашего движения на данном этапе таковы, что мы уходим в подполье. (...) на НЕОПРЕДЕЛЕННОЕ время, на то, которое необходимо, чтобы создать в стране сильный экономический базис, а уж потом мы им всем, этим говоруну, покажем такую ... надстройку (...)”.

Zdecydowanie gorzej radzą sobie „szeregowi” towarzysze, np. Drystow – typowy „człowiek radziecki” (*homo sovieticus*⁷) ukształtowany przez ustrój komunistyczny. Wobec obowiązków partyjnych, na drugi plan schodzi nawet osobisty dramat: zdrada żony. Zamiast, jak pierwotnie planował, ukarać żonę i jej kochanka, Drystow w myśl przestrzegania dyscypliny partyjnej udaje się na zebranie:

„– Конечно, я готов был прибить жену секачом для рубки капусты, узнав такую гадость, но я никогда еще не опаздывал на партийные собрания, решил не делать этого и сейчас, несмотря на оптимальный случай, который можно было бы счесть уважительной причиной”.

Homo sovieticus nie potrafi funkcjonować bez partii, wiary w komunizm, porządkującej jego świat idei. Upadek Związku Radzieckiego to dla niego duchowe bankructwo. Pozbawiony partyjnych rytuałów „traci grunt pod nogami”. Od samobójstwa ratuje Drystowa Filaret Nazarowicz, proponując mu wyjście z ideologicznego impasu.

Towarzyskie spotkanie w domu Filareta chwilami przypomina zebranie partyjne dzięki wyreżyserowaniu sytuacji, jednogłośnemu aplauzowi zgromadzonych, czy też nieustannemu przywoływaniu w narracji i wypowiedziach bohaterów sformułowań charakterystycznych dla „poprzedniej epoki”, np.: „трудовой народ”, „идейные враги”, „патриоты города”. „Spowiedź” Drystowa to wariant „odkrycia się” przed towarzyszami. Wzniosły aspekt tego tragikomicznego wyznania burzy wręczona mu dyskretnie gratyfikacja. Naiwna wiara Drystowa w czyste intencje „swoich” nie wytrzymuje konfrontacji z rzeczywistością. Wykorzystany, sprowadzony do roli opłacanego pracownika, Drystow do końca spotkania będzie milczał.

Noworoczna zabawa „byłych ludzi radzieckich” kończy się „kolektywnym” płaczem jej uczestników. Płacz stopniowo rozszerza się, obejmując „masy pracujące” republik Związku Radzieckiego:

„Плакали оленеводы Чукотки, золотодобытчики Колымы, шахтеры Джезказгана и Кузбасса, свекловоды и ракетчики Украины, русские

⁷ Zob. np.: W. Kopaliński, *Słownik wydarzeń, pojęć i legend XX wieku*, Warszawa 2000, s. 161. Kopaliński zwraca uwagę m.in. na takie cechy „człowieka radzieckiego” jak: „(...) wykorzenienie ze społecznych i kulturalnych środowisk lokalnych, podporządkowanie się interesom kolektywu, utratę dążenia do wolności osobistej i samodzielności społecznej”.

крестьяне и прибалтийские фермеры, гордые кавказские горцы и мясопромышленники Казахстана, полесские космонавты, молдавские виноградари, хлопководы и газовики Узбекистана (...) но это уже были слезы радости. Блаженство охватило преображенную советскую землю”.

Posunięta do absurdu hiperbolizacja oparta na wyliczeniu problematyzuje intencję płaczących i wymowę płaczu. Staje się ironiczną egzemplifikacją idei kolektywnego społeczeństwa. Obrazuje rozdzźwięk pomiędzy oficjalną ideologią a rzeczywistymi odczuciami ludzi. Gości Filareta Nazarowicza wzruszyła i zasmuciła historia towarzysza Drystowa, przerażonego upadkiem sowieckiego systemu. Natomiast „klasa pracująca” cieszy się z zachodzących przemian.

Fragment kolejny zatytułowany *Rolls-Royce (Роллс-ройс)* opowiada historię Loni-milionera, przedstawiciela „nowych Rosjan” i charakteryzuje realia „dzikiego kapitalizmu z elementami cywilizowanej ekonomii”. Obserwujemy zderzenie banalnej sytuacji fabularnej (bohater po kłótni z żoną wychodzi na nocny spacer ulicami Moskwy) z erudycyjnością i gadatliwością narratora. Partie narracyjne obfitują bowiem w literackie i kulturowe aluzje, trawestacje, porównania i cytaty⁸. Pojawiają się np. odwołania do *Idioty* Dostojewskiego, „mowistycznych” utworów Walentina Katajewa, czy do słynnego manifestu futurystów rosyjskich *Policzek gustom publiczności (Пощечина общественному вкусу)*. Dominuje narracja gawędowa (skaz), nasycona zwrotami do czytelnika i dygresjami narratora. Eksponowana jest również perspektywa metatekstowa. Jako element satyry został wykorzystany w tym fragmencie motyw sobowtórowości: Lonia przebrany za „bomża” rozmawia w przejściu podziemnym ze swoim odbiciem w lustrze. Dzięki temu łatwiej mu rozwiązać dręczący go „problem”: ulec żonie i kupić samochód marki Rolls-Royce czy znieść awantury małżonki.

Natomiast fragment *Wirtualna rzeczywistość (Виртуальная реальность)* to przykład „opowieści w opowieści”. Bohater-narrator przytacza, a potem krótko komentuje opowiadanie, które przeczytał w gazecie. Schemat fabularny cytowanego opowiadania tworzą dwie historie, oddalone w czasie, ale powiązane ze sobą tajemniczą postacią inżyniera Filina. Opowieści te rozwijają się w tekście na zasadzie montażu równoległego. Pierwsza mówi o wkraczaniu do rosyjskiej rzeczywistości kolejnej utopii – Internetu, a z nim wirtualnego świata, oraz sarkastycznie przywołuje mit wielkości nauki rosyjskiej:

„Мы начнем презентационную демонстрацию того изобретения, которое вновь перевернет обратное впечатление от Руси как страны

⁸ „Popow niezmiennie kogoś lub coś cytuje, nie posługując się przy tym cudzysłowem. Teksty roją się od cytatów (najczęściej niedosłownych), przywołań sytuacji, postaci, modeli zachowań”: J. Sałajczykowa, *Dziesięciolecie przemian. Proza rosyjska lat 1985–1995*, Gdańsk 1998, s. 137.

побежденного технического прогресса и вновь напомнит всему миру, что именно русские подковали блоху, изобрели паровоз, патефон, самолет, телефон, радио, химию (...). Чтоб мир зажил в мире и счастье”.

Przynosi też groteskowy obraz kulturalnych, literackich i naukowych elit stolicy, ukazując jednocześnie skłonność Rosjan do ulegania utopijnym ideologiom, atrakcyjnym mrzonkom. Druga opowieść sięga w przeszłość do czasów odwilży i stanowi anegdotyczne tło, uzupełnienie opowieści pierwszej. Rzecz dotyczy mianowicie pary staruszków, byłych pracowników żony, którzy dają się oszukać sprytnemu hochsztaplerowi – inżynierowi Filinowi, kupując od niego „maszynkę do produkcji pieniędzy”.

Zamykający opowiadanie *Epilog* przynosi świadomość „gorzkiej lekcji rosyjskiej historii” zdeterminowanej przez powtarzalność schematu iluzji i deziluzji oraz bezradności jednostki wobec absurdu świata:

„Здравствуй, новое старое слово КРИЗИС!
Здравствуй, новая старая жизнь!”

Stąd przewrotne odwołanie do kolejnej utopii – przyjęcia postawy stoickiego dystansu wobec historii, podszytego naiwnym przeświadczeniem, że człowiek może uwolnić się od determinizmu społecznych i politycznych uwarunkowań.

Cechą charakterystyczną opowiadania Jewgienija Popowa *Три песни о перестройке* jest zderzenie (w ramach małej formy) intencji „wielkiego realizmu” (dążenie do przedstawienia pełnego obrazu radzieckiej i rosyjskiej rzeczywistości w XX wieku) z technikami postmodernistycznymi, takimi jak: parodia, strategia gry, intertekstualność, dialogiczność, aktualizacja perspektywy metanarracyjnej i metatekstowej, demitologizacja, tropienie i demaskacja wszelkich totalizujących dyskursów. Strategiom tym podporządkowane jest spiętrzenie tradycyjnych jakości estetycznych i tropów: groteskowości, satyryczności, ironii i symbolu. Zauważyć należy, że wrażenie panoramicy buduje Popow poprzez typizację – grę modelowymi bohaterami w modelowych sytuacjach, syntetyczne spojrzenie, synkretyzm konstrukcji: odwołanie do klasycznych wzorców budowy utworu dramatycznego, konsekwentne powtarzanie układów trójkowych. Natomiast stylistyczna i leksykalna różnorodność tekstu, „nieprzezroczyście” słowo uwikłane w „teksty i konteksty”, szczególnie we fragmentach *Rolls-Royce* i *Wirtualna rzeczywistość*, dają efekt kolażu.

Połączenie perspektywy atomizującej i syntetyzującej wyznacza specyfikę tej prozy. Prozy, która odzwierciedla groteskowe uwięzienie sowieckiej i postsowieckiej historii pomiędzy absurdem a schematem (oddaje jej „schematyczną absurdalność” lub „absurdalny schematyzm”, jeśli podążać tropem popularnych postmodernistycznych gier słownych). Taka strategia oglądu świata koresponduje z paradoksalnością idei komunistycznej – przy próbie realizacji utopii powstała antyutopia. Doświadczenie istnienia w świecie totalitarnym

przynosi zaskakującą i jednocześnie przerażającą wiedzę o tym, jak dążenie do nadorganizacji, budowanie hiperstruktury prowadzi w efekcie do chaosu. Prawdopodobnie dlatego w tekście Popowa współistnieją dwie tendencje: próba stworzenia całości i wytrwałe demaskowanie uogólnień i stereotypów.

РЕЗЮМЕ

Новая старая жизнь – постсоветская действительность в рассказе Евгения Попова *Три песни о перестройке*

Предметом анализа в настоящей статье является специфика изображения советской и постсоветской действительности в рассказе Евгения Попова *Три песни о перестройке*. Автор рассказа обсуждает с точки зрения писателя-концептуалиста абсурд и утопичность строения коммунистической системы и раскрывает парадоксы перестроечного времени („новой жизни“). Показывает гротескное „заключение“ советской и постсоветской истории между абсурдом и схемой. Отражает её „схематичную абсурдность“ или „абсурдный схематизм“ (если воспользоваться популярными постмодернистскими языковыми играми).