

**W KRĘGU PROBLEMÓW
ANTROPOLOGII LITERATURY**

**TOPOS DOMU
DOŚWIADCZANIE
ZAMIESZKIWANIA I BEZDOMNOŚCI**

W KRĘGU PROBLEMÓW ANTROPOLOGII LITERATURY

TOPOS DOMU DOŚWIADCZANIE ZAMIESZKIWANIA I BEZDOMNOŚCI

STUDIA POD REDAKCJĄ

WANDY SUPY I IWONY ZDANOWICZ



BIAŁYSTOK 2016

Recenzenci:

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

Projekt okładki:

Redakcja i korekta

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

Redakcja techniczna i skład:

Bartosz Kozłowski

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2016

Wydanie publikacji sfinansowano ze środków
Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku

ISBN 978-83-7431-490-0

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

Druk i oprawa:

SPIS TREŚCI

Topos domu. Doświadczenie zamieszkiwania i bezdomności

Wanda Supa Жилое пространство и менталитет индивида в русской прозе XX – XXI веков	15
Matylda Chrząszcz Samowar jako metafora domu w twórczości wybranych pisarzy rosyjskich XIX wieku	31
Элеонора Шестакова Феноменология бездомности героев мотива <i>русский человек на rendez-vous</i> в русской словесности XIX – первой трети XX вв.	41
Людмила Авдейчик Символика «небесной обители» в поэзии В. С. Соловьева	65
Анна Булгакова Дом и бездомье: топос Дом в пьесе Леонида Андреева <i>Жизнь человека</i>	83
Марина Красильникова Дом и «кочевье» в канунной русской культуре начала XX века	95
Алексей Овчаренко Безбытность в русской литературе 1920-1930-х годов. Постановка проблемы	109
Татьяна Комаровская Функциональная роль архетипов Дома и Дороги в раскрытии характера героини романа Джейн Смайли <i>Частная жизнь</i>	117

Янина Солдаткина Категория «дом/бездомность» в романах М. А. Булгакова и романе М. Петросян <i>Дом, в котором...</i>	123
Надежда Злобина Образ дома у дороги в поэме А. Т. Твардовского <i>Дом у дороги</i>	137
Nadzieja Monachowicz Houses in the Lives of Doris Lessing's Heroines	145
Наталья Ковтун <i>Изда – квартира – перекресток: к вопросу о самоопределении</i> героев в поздних текстах В. Шукшина	161
Ирина Середа Дом и бездомность в художественном мире В. Маканина 1990-х–2010-х	179
Олеся Никитина Дом в сказках Леонида и Ирины Тютчевых <i>Зоки и Бада</i> и <i>Школа зоков и Бады</i>	187
Paulina Charko-Klebot Dom, w którym nie można żyć. Prowincjonalna Rosja oczami niektórych uralskich dramaturgów	195
Grażyna Król „Tylko mi Ziemi całej do życia brak”. O bezdomnościach Andrzeja Babińskiego	209
Beata Morzyńska-Wrzosek Doświadczenie zamieszkiwania bez zadomowienia. Na przykładzie twórczości Julii Hartwig	227
Marta Niedziela-Janik Interpretacja motywu bezdomności w utworze Olega Pawłowa <i>Koniec wieku</i>	245
Сергей Преображенский Зимородок-гальциона как символ утраченного и обретаемого дома	259

Святлана Лясовіч

Канцэпт «дом» у сучаснай беларускай прозе (на матэрыяле раманаў Альгерда Бахарэвіча, Юрыя Станкевіча) 267

Doświadczanie przestrzeni

Neonila Pawluk

Печаль воспоминаний... Пространство – время – телесная проксемиа в рассказе *Поздний час* Ивана Бунина 279

Вера Шульган

Перехрестя шляхів: життєві та поетичні дороги І. Я. Франка 289

Наталья Кнэхт

Антропология взгляда: человек в меняющейся городской среде, новые формы чувственного опыта и борьба за читательское внимание 297

Ілона Смаглій

Міфологічний, реальний і віртуальний світи в поезії Світлани Йовенко 307

Юрий Подковырин

Смысловые параметры художественного пространства в современной русской драме 317

Елена Гулевич

Монтаж как повествовательный принцип в рассказе А. Бирса *Добей меня* 333

Ірина Кропивко

Речовий світ людини у створенні метафоричного художнього простору у творах С. Поваляевої *Ексгумація міста та М. Туллі Сні й камені* 345

Анна Кононова

Полярная энтропия светоизображения в живописи белорусских художников рубежа XX–XXI веков 363

Елена Лепишева

Сценическое время-пространство новейшей русскоязычной драмы Беларуси 377

TABLE OF CONTENTS

Wanda Supa Living space and human mentality in the 20th-21st century Russian prose	15
Matylda Chrzęszcz Samovar as a metaphor of home in the works of selected 19th century Russian writers	31
Элеонора Шестакова Phenomenology of the homeless heroes motif <i>Russian person on a rendez-vous</i> in Russian literature of the 19th and the first third of the 20th centuries	41
Людмила Авдейчик Symbols of “heavenly abode” in V. S. Solovyov’s poetry	65
Анна Булгакова Home and homeless: the topos Home in the dramatical piece <i>The Life of a Man</i> by L. Andreev	83
Марина Красильникова House and “nomadism” in Russian culture at the beginning of the twentieth century	95
Алексей Овчаренко “Bezbytnost” (Absence of family life/way of life) in the Russian literature of 1920-1930’s. Formulation of the problem	109
Татьяна Комаровская The functional role of the archetypes of the home and the road in the delineation of the character of the heroine of Jane Smiley’s novel <i>Private Life</i>	117

Янина Солдаткина The artistic category “home/homelessness” in the novels by M. A. Bulgakov and M. Petrosyan <i>The house in which...</i>	123
Надежда Злобина The image of home by the road in the poem by A. Tvardovsky <i>Home by the road</i>	137
Nadzieja Monachowicz Houses in the lives of Doris Lessing’s heroines	145
Наталья Ковтун <i>Hut – apartment – crossroads</i> : the question of self-determination of the characters in the V. Shukshin’s late texts	161
Ирина Середа Home and homelessness in V. Makanin’s art world of 1990–2010s	179
Олеся Никитина House in fairy tales of Leonid and Irina Tuhtajevy <i>Zoki and Bada</i> and <i>School of zoki and Bada</i>	187
Paulina Charko-Klekot Home in which you cannot live. Provincial Russia as seen through the eyes of selected Ural playwrights	195
Grażyna Król “Nothing but the Earth is all I need to live”. About Andrzej Babiński homelessness	209
Beata Morzyńska-Wrzosek The experience of residence without settling in. Based on Julia Hartwig’s works	227
Marta Niedziela-Janik An interpretation of the theme of homelessness in Oleg Pavlov’s work <i>The end of century</i>	245
Сергей Преображенский Kingfisher-Halcyon as a Symbol of Lost and Regained Home	259
Святлана Лясовіч The concept “house/home” in modern Belarusian prose (on the basis of A. Bakharevich’s and Y. Stankevich’s novels)	267

Neonila Pawluk Sadness of memories... Space – Time – Corporeal proxemics in the story by Iwan Bunin <i>Late hour</i>	279
Вера Шульган Crossroads: the life and poetic ways of I. Franko	289
Наталья Кнэхт Anthropology of looking: a person in a changing urban medium, new forms of feeling experience and fight for reader's attention	297
Ілона Смаглій Mythological, real and virtual worlds in Svitlana Yovenko`s poetry	307
Юрий Подковырин Semantic parameters of art space in the modern Russian drama	317
Елена Гулевич Narrative Principle of Montage in the story “ <i>The Coup de Grace</i> ” by A. Bierce	333
Ірина Кропивко Human material world in the creation of metaphorical art space in the works <i>Exhumation of the city</i> by S. Povalyayeva and <i>Dreams and stones</i> by M. Tully	345
Анна Кононова The polar entropy of light depiction in the pictorial art of the Belarusian artists at the turn of the 21 th century	363
Елена Лепишева Stage time-space of the New Russian drama of Belarus	377

**TOPOS DOMU. DOŚWIADCZANIE
ZAMIESZKIWANIA I BEZDOMNOŚCI**

Жилое пространство и менталитет индивида в русской прозе XX – XXI веков

Как известно, слово “дом” в реальности обозначает изолированный стенами и крышей фрагмент физического пространства, служащего пристанищем (жильем, местом пребывания) для людей и их животных. Изначально целью изоляции была охрана перед холодом, дождем и хищными зверями, с течением времени, с изменениями антропологии городов и деревень, увеличивалась функция дома как хранителя приватности. Внешний вид и размер домов, их архитектура, формы интерьеров отражали в прошлом и отражают в наши дни¹ классовый и экономический статус их владельцев и жителей, и для большинства людей на всем земном шаре дом или квартира (часть дома) остается самой большой и совершенно необходимой для существования материальной ценностью и одновременно основной константой человеческого быта; не даром в русском языке слово «жить» обозначает и «оставаться в живых», и «располагать каким-то жильем».

На протяжении столетий дом в науке и культуре трактовался как «говорящая» составляющая физического и антропологического пространства, и в литературах разных народов мира стал, наравне с такими архетипами, как земля, вода, огонь, ад и рай одной из наиболее распространенных семантических фигур², обросшей разнообразными символическими смыслами, так как писательское внимание во все литературные эпохи привлекала задача систематизирования человеческого опыта, связанного с домашней жизнью, с приобретением или утратой дома. Наиболее распространенные метафорические образы

¹ М. Rybczyński, *Dom. Krótka historia idei*, Gdańsk – Warszawa 1996; D. Benedyktowicz, *Dom w tradycji ludowej*, Wrocław 1992.

² Ср.: Н.С. Пояркова, *Дом и мир в прозе М. Булгакова*, автореферат канд. диссертации, [online], www.dissercat.com./content/domimir.

дома это символ детства, оплот семейных и культурных традиций, уменьшенная модель мироздания и символ сакрального, так как настоящий дом отражает порядок, установленный Богом, что в русской традиции выразительно подчеркивал *Домострой*. История и литература содержат множество информации на тему значения атмосферы домашнего пространства; дом может быть гарантом гармонического развития личности или напротив – силой враждебной, патологической, уничтожающей человека, и эти факты запечатлелись м. п. в символах «живого» или «мертвого» дома (антидома).

XX век унаследовал от предыдущих эпох разного типа жилые дома и здания общего пользования (в настоящей статье интересуют нас только первые) и обширный список их символических значений: дворцы, замки, дворянские усадьбы, деревенские хаты, особняки, виллы, бараки, и обогатил архитектуру большими, блочными жилыми зданиями, небоскребами, но также общежитиями, контейнерами (как местом проживания), трущобами хибарок. Вследствие урбанизации для миллионов людей во всем мире пространством ежедневного существования стала большая или меньшая квартира в жилом здании. В России после победы октябрьской революции в больших городах распространенным явлением стали коммунальные квартиры³, которые с течением времени превратились (аналогично как обезглавленные или разрушенные церкви, дворцы и усадьбы) в знак советской действительности, а точнее в символ советского абсурда, который русская литература сразу заметила и отразила в многочисленных произведениях.

Само определение «коммунальная квартира» в советских реалиях обозначало помещения, получаемые после деления домов, принадлежащих до революции людям из богатых слоев населения – дворянству, буржуазии и зажиточной интеллигенции. Недостаток жилья после революции был вызван в значительной мере продолжительной цивилизационной отсталостью, нищетой рабочих и части крестьян-

³ Коммунальные квартиры не были советским изобретением. Припомним, что первым «коммунальным» помещением была доисторическая пещера. В разных странах мира люди по разным, чаще всего экономическим, причинам, делили общее жилье с родственниками. В России предшественницы коммунальных квартир появились уже в XVIII в., когда сдавали в наем маленькие комнатухи с доступом к общей кухне. Но само понятие возникло после 1917 г. и приобрело определенные коннотации, к чему еще вернемся. Аналогично звучащий термин существует и в польском языке, но имеет другой семантический смысл – обозначает квартиру, нередко с отдельной кухней и ванной, но как правило, не очень высокого стандарта, которой государство обеспечивало самых бедных граждан за невысокую эксплуатационную плату.

ства, затем наплывом деревенского населения в города в поисках лучшей жизни и одновременно стремлением новых властей реализовать один из основных лозунгов революции – общественного равенства. Улучшения жилищных условий добивались также жители прифабричных общежитий, подвалов, чердаков, разваливающихся хибарок. Чтобы решить проблему, делили то, что было доступно, и граждане получали бесплатно комнаты (иногда очень маленькие) с доступом к общей кухне и ванной. Кстати, нередко в ваннных и кладовых также поселялись жильцы.

Социологи и историки подчеркивают, что кроме экономических условий жилищную политику СССР стимулировали проблемы идеологические, связанные с программой воспитания нового советского человека. Коммунальные квартиры трактовались как дома нового типа – дома-коммуны, школы коллективизма и самоуправления, так как за платежи и поддержание порядка в местах общего пользования отвечал избираемый жильцами «ответственный съемщик»⁴, и каждый в перенаселенных домах был вынужден приспособиться к жизни среди множества людей. В общем, коммунальные квартиры представляли собой полную противоположность дому традиционному, который мог обеспечивать живущих в нем всем необходимым, так как был местом труда и отдыха, приготовления пищи, хранения нужных вещей и продуктов, воспитания детей и т. п. В противовес этому жители коммунальных квартир могли питаться в столовых, стирать в прачечных, детей отдавать в детские ясли и садики, отдыхать в клубах, кинотеатрах и т. д., но... далеко не все хотели этими возможностями пользоваться.

Писатели 20-х г. показывали в своих произведениях, что советские люди не были в состоянии менять привычки и обычаи, которые складывались на протяжении столетий, по приказу изо дня в день, и предпочитали готовить пищу и стирать дома, в общих помещениях, что сразу стало причиной соседских конфликтов. Явлением коммунальных квартир интересовались почти все писатели 20-х и 30-х гг. XX в., в т. ч. все сатирики. Константин Вагинов (*Козлиная песнь*, 1928, *Труды и дни Свистонова*, 1929) и другие обэриуты, Михаил Булгаков в *Собачьем сердце*, Пантелеймон Романов в повести *Товарищ Кисляков* (1930) и др. интерпретировали политику уплотнения как плановую деградацию личности, доказательство факта, что для новых властей человек перестал быть полноценным субъектом и превратился

⁴ Ю.К. Щеглов, *Коммунальная квартира*, [online], benderostap.ru/kommunlnaya-kvartira.

в средство реализации политических целей. Не принадлежащие к пролетариату «бывшие» люди должны были окончательно забыть прежние навыки и способ жизни, превратиться в собственные тени, так как их существование вошло в полный разлад с бытием и новым бытом; в особенно плачевном положении оказались владельцы национализированных домов или квартир, что запечатлели, напр., Романов в названном выше произведении, создав портрет преследуемых новыми жильцами супругов Дьяконовых, и четыре десятилетия спустя Владимир Максимов в романе *Семь дней творения* (1971), в главе *Среда*, в которой мелькает портрет лишенной всего, обезумевшей от утрат бывшей хозяйки большого московского дома.

В свою очередь Михаил Зощенко, Илья Ильф и Евгений Петров, Ефим Зозуля и другие изображали «типичных» советских людей, из числа тех, кто пытался приобщиться «к всеобщему счастью», улучшить свои жизненные условия, не меняя традиционного способа мышления в конвенции сатирической образности, т. е. с юмором, но в оценочно-экспрессивном ключе. Припомним, что тема коммуналок и *homo communalis* занимает видное место именно в сатирических произведениях Зощенко. В эпоху великой дестабилизации, породившей новую антропологическую ситуацию, писатель замечал странное, нередко абсурдное положение людей, брошенных в новые нелепые жизненные уклады, в плохо функционирующую систему, в которой нарочно перемешивалось все: в коммунальных квартирах в тесноте жили рядом люди разных профессий, происходящие из разных сословий, разных наций и т. п. (рассказы *Пустое дело*, *Беспокойный старичок*, *Кризис*). Чтобы выжить в условиях, когда не хватало всего: еды, дров, одежды, мебели, советские граждане должны были бороться за ежедневное существование, за каждую мелочь. Одни решались воровать у ближних, другие ухитрялись жестоко наказывать воров и любой ценой защищать свое небольшое имущество (рассказы *Дрова*, *Воры*), хранимое в общих дворах, коридорах, кухнях. Забота о своих вещах рождала подозрительность и неприязнь к соседям. В рассказе *Нервные люди* писатель показал, как попытка воспользоваться лежащим на виду у всех «ежиком» для чистки примуса вызвала сперва ссору с «объяснительными разговорами» между теми, «чей ежик», и женщиной, которая взяла его в руки. Коллективная ссора быстро перешла в жестокую драку, в которой принимали участие все жильцы, в «целый бой», во время которого могут «оттяпать последнюю башку» и «оборвать последнюю ногу»:

А кухонька, знаете, узкая. Драться неспособно. Тесно. Кругом кастрюли и примуса. Повернуться негде. А тут двенадцать человек вперлось. Хочешь, например, одного по харе смазать – троих кроешь. И, конечное дело, на все натыкаешься, падаешь. Не то что, знаете, безногому инвалиду – с тремя ногами устоять на полу нет никакой возможности⁵.

Обсуждаемый выше и другие сатирические рассказы наглядно показывают, что обстановка коммунальных квартир благоприятствовала скорее развитию низменных черт индивидов (эгоизм, продолжительное состояния дикого озлобления или равнодушия) и низменного в поведении коллективов (интерес к сенсациям, враждебность друг к другу, кулачные расправы, привычка «отводить душу на соседях» и т.п.), чем проецируемым свойствам нового человека. Не благоприятствовала и индивидуальному (интеллектуальному и эмоциональному) росту героев, так как свою энергию и время многие жильцы вынуждены были растрачивать на мелочи. В подтексте рассказов можно заметить тезис, что те же самые люди в других условиях могли бы вести себя по-другому, что коммунальная квартира не годилась в модели универсума, устроенного согласно убеждениям и представлениям о гармонии конкретных жильцов.

Кроме явлений, тематизированных Зоценко, таких как теснота, грязь (кухонный дым, сковородный чад, горы мусора на кухне и в коридоре), шум, отсутствие приватности, писатели 20-х и 30-х гг. XX в. обращали также внимание на факты, что соседи из коммунальных квартир знали друг о друге почти все, и даже, как заметил И. Эренбург в повести *Рвач* (1925), меню каждого «оценивали с точки зрения этики и эстетики». В квартирных скопищах, редко превращающихся в дружные коллективы, мгновенно создавались свои иерархии с доминированием личностей сильных, но подлых, использующих или привилегированное служебное положение, или непримиримый характер для сведения счетов с другими. К распространенным явлениям принадлежали слежка за соседями (поощряемые властью формы соседского контроля), доносы, интриги, психологическая травля, жестокая борьба за увеличение своей собственной жилплощади, и, с другой стороны, явления ни чуть не смешные, такие как страх, отчаяние, уход во «внутреннее подполье», утрата здоровья, а иногда и жизни; последнее описал Алексей Толстой в повести *Гадюка* (1928),

⁵ М. Зоценко, *Нервные люди*, [в:] тот же, *Антология сатиры и юмора России XX века*, Москва 2007, т. 39, с. 156.

в которой речь идет о том, как заслуженная революционерка пала жертвой кухонных интриг, оказавшихся в состоянии уничтожить сильного и умного человека.

В русской прозе 20-х и 30-х гг. сложилась «архетипическая» модель коммунальной квартиры с ее неотлучными и устойчивыми атрибутами, обуславливающими человеческие судьбы; в отдельных произведениях встречаем лишь обогащающие общее представление подробности, как, напр., в повести Романова мини сюжет о пионерской организации, издающей свою стенгазету с карикатурами на соседей, борющуюся (успешно) за отдельное помещение для себя, а также обилие собак в перенаселенных комнатах. В принципе все писатели, затрагивающие проблему коммуналок, сигнализируют, что в них сталкивались разные, нередко противоположные и поэтому неосуществимые взгляды и стремления насчет того, как формировать жилое пространство, чтобы оно обеспечивало жизненные потребности человека.

Основные свойства коммунальных квартир, структура которых соответствовала структуре общества⁶ и общественным поведенческим стереотипам: теснота, грязь, шум, равнодушие, иногда враждебность и ненависть к соседям, выливающиеся (особенно заметно в разгар репрессий) в микро- или макропреступления, сформировавшиеся еще в 20-е г., успешно процветали на протяжении десятилетий, достигая иногда монструальных размеров⁷.

Многие коммуналки жили своей собственной жизнью, превращаясь в специфические микрокосмосы, так как долгое соседство сближало людей, и жильцы со временем приспосабливались и к веяниям истории, и друг к другу, учились хранить, насколько это было возможно, свою приватность. С концом 30-х г. во взрослую жизнь входило уже поколение, не знающее по собственному опыту дореволюционного быта, и это помогало советские абсурды трактовать как норму. Кроме того, ситуация заметно менялась: в СССР строили целые новые кварталы и даже города, и многие, в т. ч. наиболее предприимчивые жильцы коммунальных квартир получали новые отдельные квартиры. Но после второй мировой войны в крупных городах оккупированной немцами части страны имела место очередная волна уплотнения, вызванная необходимостью переселения жителей из разрушенных домов. Послевоенную атмосферу коммуна-

⁶ И.В. Утехин, *Очерки коммунального быта*, Москва 2004, с. 42.

⁷ Вспоминая послевоенное детство В. Высоцкий написал: «Все жили вровень, скромно так: система коридорная, /на тридцать восемь комнаток одна уборная».

лок конкретно и осязаемо представили, напр., Василий Гроссман во фрагментах романа *Жизнь и судьба* (первая часть 1952, полная версия 1989) и Борис Ямпольский⁸ в повести *Московская улица* (1988, написанная в 1960 г., авторское заглавие *Арбат, режимная улица* возвращено в сетевом варианте текста). Первая часть повести Ямпольского представляет собой своеобразный синтез того, о чем писали предшественники на протяжении десятилетий, т. е. грустно-смешных ситуаций, жалких или карикатурных личностей, подлых или трагических судеб, загубленных жизней и возможностей. Обсуждаемое произведение это сплав социологического очерка с эпической зарисовкой драматических биографий и глубокой психологической характеристикой главного героя, где сатирическая струя соседствует с трагизмом отражаемой жизни. Писатель подробно и пластично показал реалии большой коммунальной квартиры в старом арбатском особняке, где «все было как везде»⁹, т. е. самое жилое пространство воспринималось не как спасительное, а напротив, как настроенное агрессивно по отношению к честным и впечатлительным жильцам. Все то, что прежде в здании было полезным, удобным и красивым (парадная лестница, просторные коридоры и кухни, росписи на стенах и потолках) пришло в негодность, а в ванной хранились капуста и картофель, временами также постель молодого художника, обещающего быть гениальным. Как и везде, в коридор выставляли все, что никому не было нужно, а в середине его вешали после стирки белье, бьющее входящего «мокрыми штрипками по лицу». Звуки и запахи также не принадлежали к приятным: «за дверями орало радио, или играл патефон, или плакали, или пели, или били посуду, или царствовала такая тишина, что становилось страшно», и пахло то жареной воблой, чадом, стиркой, сортиром, лекарствами или «ужасной, необратимой пустотой». И Ямпольский, и другие писатели подчеркивают, что в коммунальных квартирах «жил самый разнообразный, смешанный, пестрый, никак не понимающий и не сочувствующий друг другу люд» (с. 4). Картина коммунальной жизни, создана в этом произведении с точки зрения героя-рассказчика, юного научного со-

⁸ Б. Ямпольский (1912 – 1972) принадлежит к писателям «потаенным». При жизни автора была напечатана примерно только четвертая часть им написанного.

⁹ Б. Ямпольский, *Арбат, режимная улица*, [online], royllib.com/book/.../arbat_regimnyf_ulitsa.html, с. 4. Номера страниц указываются по сетевому варианту.

трудника, скованного (аналогично реальному писателю¹⁰) страхом перед репрессиями.

Ямпольский нарисовал также убедительные портреты жильцов, начиная с нахальных, терроризирующих всех своим классовым чутьем Свизляка и Голубева-Монаткина, уверенных каждый по-своему в глубоком «классово-партийном понимании событий и очередных задач» и учащих всех идейности (с.7), и кончая затравленными женщинами, боящимися собственной тени и живущими в полном одиночестве. У одних (сильных) были большие комнаты, другие (играющий на похоронах музыкант Бонда Давыдович или дворник Овидий) жили в каморках без окон, так что принцип равенства все-таки оставался трудно реализуемым. Для людей вдумчивых и впечатлительных жизнь на виду у всех была мукой, место жительства воспринималось как антидом, рождающий чувство полного отчуждения. Герой Ямпольского подытоживает:

Вот и серый наш дом, спокойный, будто ничего не случилось. Такой же он был и ночью, и давно в революцию, и в нэп, и в 1937-м, и в войну, живущий отдельно, независимо от судеб людей, населяющих его. Сейчас, на рассвете, особенно ясно было видно, что он каменный, равнодушный и не хочет, и не желает ничего о них знать. Замерзший, умерший дом был мне дико чужд. Если бы было куда уйти, я ушел бы и никогда сюда не вернулся (с. 102).

Но в общем интерес писателей к коммуналкам, в которых многие жили сами¹¹, после войны заметно ослабел, по-видимому, из-за исчерпанности темы и наплыва новых актуальных проблем (война, восстановление хозяйства, развитие техники и его последствия, расчет с культом личности и т. п.). Конечно, информация о героях из коммунальных квартир появлялась в сотнях произведений, но лишь как мало значащий фон событий. С течением времени появились и произведения, представляющее послевоенную жизнь в коммуналках с другой, чем в 20-е и 30-е гг., перспективы. Новый взгляд на этот феномен найдем в повести *Вдовий пароход* (1981) И. Грековой. Хотя образ коммунальной квартиры и в этом произведении принадлежит к легко узнаваемым, в нем заметны существенные различия, касающиеся самих основ сосуществования. В манере «серьезного», «неса-

¹⁰ В. Приходько, *Система удушья. О Борисе Ямпольском*, [в:] Б. Ямпольский, *Арбат, режиссерская...*

¹¹ Из научных биографий или воспоминаний писателей известно, что в коммуналках приходилось жить, напр., А. Ахматовой, М. Булгакову, Б. Пастернаку, И. Ильфу, Е. Петрову, В. Войновичу, И. Бродскому, В. Высоцкому и др.

тирического» реализма писательница нарисовала сам дом («большой и мрачный, шестиэтажный, построенный где-то в начале века с погугами на модерн») и создала полнокровные портреты его жителей, с подробными биографиями. В коммунальной квартире, отображенной Грековой, живут одинокие женщины, с судьбами, «переключенными историей и политикой», которые потеряли своих близких на войне. У них разные профессии, образование, возможности и привычки, и между ними случаются ссоры и злобные выпады друг против друга, зависть из-за каждого квадратного метра, припавшего другому, но независимо от этого общее жилое пространство, соседство, присутствие за стеной сперва совсем случайных людей, почти в одинаковой степени обиженных судьбой, помогает женщинам выжить. Случайное соседство превращается в иллюзию, в суррогат семьи. Одна из героинь, тяжело больная Ольга Флерова признает: «А для меня-то, вдвойне одинокой, это была единственная возможная семья – если бы не она, я бы не вытянула»¹².

Как уже заметили исследователи, Грекова термину «коммунальная квартира», кроме первичного юридического значения (жилищный фонд, в котором проживает несколько нанимателей¹³) придала еще и метафорически-метафизический смысл живого организма, руководящегося своими принципами. Этот организм является отражением всего общества, которое породило его, и он далеко не совершенный. Каждая женщина занимает определенное место в квартирной иерархии и вынуждена подчиняться установленным принципам, касающимся пользования общими местами и их уборкой. Нарушающие правила осуждаются и наказываются коллективом. Женщины быстро усвоили коммунальную мораль, особенно механизмы борьбы за своеобразно понимаемый принцип справедливости. Их квартира – это пример настоящей квартиры-коммуны, пространство, в котором советские ценности уживаются с традиционно общинными и универсальными. Это коммуна обездоленных женщин, в которой цементирующим элементом является всеобщее страдание, одиночество, незащитность, а с другой стороны, взаимная забота и соседская помощь. Такая коммуналка даже больше, чем настоящий традиционный дом; благодаря онтологическому осмыслению жизни

¹² И. Грекова, *Вдовый парход*, [online], www.litmir.info/br?/=98299.

¹³ Н.А. Пителина, *Феномен коммунальной квартиры в повести И. Грековой «Вдовый парход»*, [online], www.pskgu.ru/projects/pgu/storage/vg810/wgpu.pdf.

своих героинь, Грекова создала модель дома, придающую земному существованию бытийный масштаб¹⁴.

Через двадцать пять лет, уже после существенной перемены государственной жилищной политики, к теме коммунальных квартир обратилась Елена Чижова, автор награжденного русским Букером романа *Время женщин* (2006). Писательница припомнила уже полузабытый сермяжный советский быт с всесильными партийными и профсоюзными организациями, вмешивающимися и в личные дела граждан, и с вездесущим чувством вечного страха за каждое сказанное слово. В романе показана судьба пятерых женщин: трех старух из сословия «бывших людей», юной, рано умершей работницы и ее дочери. Чижова не обошла вниманием ни социологической, ни психологической характеристики своих героинь. Читатель узнает, что Антонина переехала в коммунальную квартиру из общежития, где в номере жило восемь человек, так что одиннадцатиметровая комната для нее и новорожденного ребенка воспринималась как нормализация жилищных условий. Спасительным оказалось также соседство пожилых одиноких соседок, которые утратили своих близких еще в годы революции или в результате репрессий. При общей судьбе у них разные характеры и подход к жизни, но они дополняют друг друга. Именно соседки выращивают и воспитывают болезненного ребенка, девочку, которая все понимает, но не хочет говорить, аналогично герою *Жестяного барабана* из романа Гюнтера Грасса, который не хотел расти и взрослеть. Старушки Чижовой ненавидят «большевиков», замечают абсурды советской действительности, но пытаются их игнорировать. Они давно избрали не путь бунта и борьбы, а внутренней эмиграции, отчуждения от того, что советское. Забота о ребенке новой соседки превращается в цель их жизни. Воспитывают девочку по-старому – учат французскому, вязать и вышивать, понимать сакральные и универсальные ценности, осторожности и бдительности ко всему, связанному с идеологией и политикой. Во время болезни и после смерти Антонины они проявили невероятную находчивость и прозорливость, позволяющую предвидеть события и решения чиновников и препятствовать им, чтобы спасти ребенка от детского дома. Чижова создала уникальный образ коммунальной квартиры как оазиса человечности, но это пространство изолировано, отчуждено от советской системы ценностей.

¹⁴ Е.Ю. Герасимова, *История коммунальной квартиры в Ленинграде*, [online], spb.ru/history.htm.

Как уже упоминалось, пейзаж советских городов – это не только заселенные многочисленными жильцами особняки и построенные в спешке бетонные коробки блочных зданий, но еще и долговечные бараки первых пятилеток, в которых также все «заинвентаризовано», «за всеми следят, всех курируют»¹⁵. В бараках, служивших общежитиями для рабочих или студентов, жило по несколько человек в комнате, и отрицательные стороны коммуналок выступали в них в сгущенном виде; для жителей бараков комната в коммунальной квартире считалась роскошью. На их неуютность, антиэстетизм, унылость и деструктивное влияние на личность как материальных условий, так и «коллектива», обратили внимание Георгий Владимов в производственной повести нового типа *Большая руда* (1968) и «Колумб барака и поселка», автор десятков произведений о барачно-поселковой жизни Владимир Маканин, вписавшийся в историю русской литературы как создатель нового типа литературного героя – человека барака. В повестях и рассказах: *Повесть о старом поселке, Ключарев и Алимущкин* (обе 1974), *Господин убегающий* (1984), *Отставший* (1987), *Лаз* (1991), *Голубое и красное* (1982) и др. писатель показал, что многолюдье, теснота, вечный галдеж при «идеальной слышимости», невозможность уединиться от других людей, плохо устроенный быт порождают эффект обезличивания индивида, неуверенности в себе, стереотипности мышления, безответственности, неумения жить без оглядки на других, и в окончательном итоге к меньшей или большей ущербности¹⁶. Барачно-поселковые коллективы в маканинских произведениях – это чаще всего «социальные кузницы лжедемократических отношений»¹⁷, а барак – символ междомья, жилья промежуточного. В свою очередь в романе *Undegraund или Герой нашего времени* (1997) главный герой, изгнанный из большого многоквартирного здания, где сторожил квартиры уезжавших в отпуск хозяев, в общежитии для рабочих заболел психической болезнью и выздоровел только тогда, когда вернулся на прежнее место, что еще выразительнее, чем в более ранних произведениях этого писателя, иллюстрирует губительное влияние атмосферы барака на человека. С образами общежитий в прозе созвучны и синтетические зарисовки в поэзии – наиболее

¹⁵ Б. Ямпольский, *Арбат, режимная улица*, с. 2.

¹⁶ А. Большов, *Маканин Владимир Семенович*, [online], www.hrono.ru/biograf/biom/makaninvs.php.

¹⁷ Т.Ю. Климова, *Проблема самоидентификации героя в социуме и культуре (на материале прозы В. Маканина)*, «Вестник ТГПУ» 2009, № 1, с. 16, [online], philology-and-culture.kpru.ru/?q=system/files/1116.pdf/.

потрясающую по своей беспредельной грусти характеристику общежитий создал Николай Рубцов в стихотворении *Уборщица рабочего общежития*: «Опять какая-то зараза сходила мимо унитаза!/ Окурки, пробки, грязь»... В ребятах, качающихся с похмелья, тоже нет веселья»¹⁸.

Общежития старого типа пережили сформировавший их строй и сохранили свои основные черты и в постсоветскую эпоху. Роман Сенчин в автобиографической повести *Минус* (2001), кроме постоянных атрибутов «общежитийного» существования, таких, как бедная обстановка, грязь, шум, добавил распространение алкоголизма как вечной болезни таких мест; пристрастие к алкоголю это дань моде, укоренившейся в сфере «междомья», спасение от скуки, иногда безысходности ситуации, в какой оказались многие люди после перемены строя.

Зловещий дух коммунальных квартир и барачных дворов воскрешается (чаще всего в гротескных воплощениях) и в произведениях постмодернистов, напр., Евгения Гандлевского, Владимира Сорокина, Евгения Попова, Юрия Мамлеева, Николая Коляды и других драматургов – создателей «новой драмы». Коммунальная квартира для многих из них остается символом всего самого плохого, что подтверждает, напр., фрагмент одной из пьес Коляды: «В коммунальных квартирах смерть сидит в кнопках дверных звонков. Нажмешь кнопку – она вылетает. Правда, правда. Попробуйте»¹⁹. Современные писатели показывают, что жилищная проблема в к. XX – н. XXI в. остается в России (и не только) нерешенной, и средой обитания героев остаются «хрущевки, подвалы, бараки, комнаты под канализационными стоками, узкие комнатухи похожие на гробы, квартирki-вагончики»²⁰.

Мечтой жильцов коммуналки и барачных дворов была, конечно, отдельная квартира. Со временем появилась возможность покупать кооперативные квартиры в меньшей очереди, и сам акт приобретения таковой переводил владельца в иную социальную категорию, так как на протяжении десятилетий кооперативная квартира считалась в СССР признаком богатства. Несомненно, такие квартиры гарантировали в меру удобную и спокойную жизнь, свободную от угнетающей атмосферы коммуналки, а творческой интеллигенции давали возмож-

¹⁸ Н. Рубцов, *Уборщица рабочего общежития*, [online], poetryrain.com.authors/rubtsov-nikolay/16390.

¹⁹ Н. Коляда, *Канотье*, [в:] тот же, *Пьесы для любимого театра*, Екатеринбург 1994, с. 143.

²⁰ М. Громова, *Русская драматургия конца XX – начала XXI века*, Москва 2006, с. 185.

ность работать без препятствий, что доказывал Владимир Войнович в повести *Иванькиада* (1976). Для миллионов советских граждан эталоном благополучия стала именно городская отдельная квартира с мебельной стенкой, телевизором, холодильником и стиральной машиной.

Внимание литературы в разные времена привлекал также факт расслоения социалистического общества, существования в советских условиях номенклатуры, жившей на государственный счет в больших и роскошных по тем временам квартирах. Проживание партийных деятелей, крупных ученых, мастеров спорта, сотрудников секретных служб и т.п. в привилегированных условиях было своего рода наградой за заслуги, что убедительно показали Юрий Трифонов в *Доме на набережной* (1976, Василий Аксенов в романе *Москва - ква - ква* (2006) и др.

Капиталистическая действительность продолжает вносить свои корректуры как в пейзаж городов, пригородов и деревень, так и в человеческие жизни. В новейшей русской литературе в рамках темы «дом» писатели отражают два сравнительно новых и важных явления. Во-первых, стройки частных больших, роскошных и удобных домов, которые будут выполнять многие из проверенных веками функций или служить только местом отдыха на фоне природы. После перемены строя многие писатели, художники, бизнесмены живут «на два дома» (или больше), кроме того, дом перестает быть местом постоянного пребывания²¹. История сделала очередной виток и многое вернулось на прежние (дореволюционные) места. Конечно, мечты о собственном просторном и красивом доме присущи при любом строе людям всех наций. Частный дом по-прежнему отражает позицию хозяев, остается знаком богатства, престижа, не всегда честно добытых денег, что показал, напр., Владимир Маканин в романе *Асан* (2011): воюющие в Чечне русские офицеры строят в России дома за деньги, получаемые за продажу дефицитных продуктов местному населению (воровство), за сделки с партизанами (измена), за помощь в освобождении русских военнопленных (подлость).

Другой перевертыш истории связан с фактом возвращения в покинутые или просто пустующие деревенские избы, что частично в России и в других бывших советских республиках связано с процессом утраты частью населения государственных или ведомственных квартир. Последствия этого процесса наиболее полно показал Роман

²¹ См. шире: *Droga w języku i kulturze*, Lublin 2011.

Сенчин в романе *Елтышевы*²² (2009). Если хотя бы незначительное улучшение жилищных условий способствует активизации человеческой энергии и стимулирует к деятельной жизни, то внезапное ухудшение ведет к маразму и деградации личности: Елтышевы уже не способны, как многие деревенские жители, жить без водопровода (смеситель теплой и холодной воды с их прежней квартиры стал символом благополучной и счастливой жизни) и других материальных благ. Для них утрата городской квартиры становится началом конца, и их романная судьба иллюстрирует распространенные общественные процессы²³: в постсоветских условиях многие жители России не в состоянии найти себе новое место в жизни, в результате чего разлагаются нравственно, спиваются и умирают.

Конечно, в русской литературе XX и XXI веков найдем десятки героев, мечтающих вырваться из деревенских хат, общежитий, бараков или коммунальных квартир в отдельные и стать полноценным *homo domesticus*, что не мешает быть и настоящим человеком, не растрачивающимся на мелочи. Коммунальные квартиры и общежития не помогли вырастить *homo communalis*, напротив, скорее препятствовали программе его воспитания. Но просмотр избранных произведений, затрагивающих эту тему, убеждает, что всегда, кроме идеологии и материальных условий, важную роль в формировании индивида и межчеловеческих отношений играет личный фактор (воспитание, выбор ценностных ориентиров и т. п.) и человечность иногда бывает сильнее любого режима.

²² См. шире: W. Supa, *W kręgu problemów rosyjskiego "nowego realizmu"*. *Proza Romana Sieneczyna*, "Studia Wschodniosłowiańskie" 2014, s. 119-132.

²³ В одном из интервью Сенчин сказал: «таких Елтышевых на юге Сибири – каждая вторая семья». См.: Р. Сенчин, интервью *Между реализмом и панк-роком*, «Российская газета» 16 августа 2010 г., федеральный вып., № 5260 (181).

SUMMARY**Living space and human mentality in 20th-21st century Russian prose**

The article discusses the relationship between characters' living conditions and their personality traits. In most of the analysed stories (by M. Zoshchenko, *Moscow Street* by B. Yampolsky, stories by V. Makanin, R. Senchin and others) the authors emphasise a devastating impact of a place of living, such as a council flat in the Soviet version, a worker class hostel or a bunkhouse, on personality development. A lack of space did not facilitate the upbringing of a 'new' Soviet man. The article also emphasises that some Russian literary works (*The Ship of Widows* by I. Grekova, *The Time of Women* by E. Chizhova) show good neighbour relations in post-war council flats.

Keywords: home, council flat, condominium, worker hotel, bunkhouse, morality, Russian literature.

Ключевые слова: дом, коммунальная квартира, кооперативная квартира, общежитие, барак, нравственность, русская литература.

Samowar jako metafora domu w twórczości wybranych pisarzy rosyjskich XIX wieku

Nie udało się do tej pory jednoznacznie ustalić pochodzenia samowaru. Wśród badaczy nie ma w tym względzie zgody: jedni twierdzą, że samowary to typowo rosyjski wynalazek¹, inni głoszą tezę, że urządzenia te zostały sprowadzone do Rosji w wieku XVIII z Zachodu, gdzie miały być używane, co trochę zaskakujące, do sporządzania bulionów². Są jeszcze inne opinie, mające charakter bardziej ogólny, mówiące, że prototypów samowarów należy szukać wśród niektórych tradycyjnych naczyń chińskich. A skoro sama herbata trafiła do Rosji bezpośrednio ze Wschodu³, to ze sporą dozą prawdopodobieństwa można przypuszczać, że przedmiot służący do przygotowywania herbaty również ma wschodnie pochodzenie. Niestety, w tej kwestii pozostaje opierać się jedynie na mniej lub bardziej wiarygodnych domysłach. Z całą pewnością można natomiast powiedzieć, że już w drugiej połowie XVIII wieku samowary były obecne w rosyjskiej rzeczywistości i powoli, ale systematycznie zdobywały coraz większą popularność. W wieku XIX stały się na tyle powszechne, że wytwarzano je zarówno w wersji luksusowej (kosztowały wtedy nawet 100 rubli, co było równowartością konia albo panieńskiego posagu), jak i bardzo skromnej dla najuboższych, w cenie trzech rubli⁴. Tak duża rozpiętość cenowa dowodzi, że samowar

¹ Zob.: В. Мединский, *О русском пьянстве, лени и жестокости. Мифы о России*, Москва 2008, s. 173.

² Zob.: А.А. Баранов, О.Г. Баранова i in., *Русская изба. Иллюстрированная энциклопедия*, Санкт-Петербург 2004, s. 302.

³ Miało to miejsce w 1638 roku, za panowania Aleksego Michajłowicza. Carski poseł Wasilij Starkow przywiózł w darze od jednego z mongolskich chanów sześćdziesiąt cztery kilogramy herbaty, a sporadycznie już w początkach XVII w. przywozili ją do Rosji zachodni kupcy. Więcej na ten temat zob. np.: В.В. Похлебкин, *Чай*, Москва 2005.

⁴ Zob.: И.И. Шангина, *Русский традиционный быт*, Санкт-Петербург 2003, s. 452. Więcej na temat dziejów samowaru w Rosji zob.: *Самовары России*, текст, иллюстрации С.П. Калинин, Л.В. Бритненкова, Москва 2011.

w XIX wieku stał się przedmiotem powszechnego użytku i jednocześnie stałym elementem rosyjskiej kultury materialnej, choć należy podkreślić, że przecież nie tylko materialnej.

Jako rzecz towarzysząca człowiekowi w życiu codziennym samowar przeniknął do świata przedstawionego dzieł literackich epoki realizmu, a częstotliwość, z jaką od pierwszej połowy XIX wieku występował w literaturze oraz konteksty, w których się pojawiał, pozwalają zauważyć pewną prawidłowość: samowar niejednokrotnie występuje jako metaforyczne (czy też metonimiczne) ujęcie domu⁵: swoiste pars pro toto domu, w znaczeniu ogniska domowego, domowego ciepła, rodziny.

Jeśli weźmiemy pod uwagę zarówno polskie, jak i rosyjskie frazeologizmy związane z pojęciem domu: np. „ognisko domowe” („домашний очаг”) czy „domowe ciepło”, to okaże się, że samowar ze względu na swoje właściwości konstrukcyjne i fizyczne (chodzi przede wszystkim o tradycyjne samowary, które wymagają użycia rozżarzonego węgla, czyli żywego ognia) ma cechy uprawniające go do tego, by stać się nośnikiem takiego właśnie metaforycznego znaczenia domu. Ciepło, które emituje, skłania do gromadzenia się wokół niego, a wtedy staje się on jak gdyby zamiennikiem pierwotnego ogniska, „urzeczwionym” mikroogniskiem domowym.

Pierwsze utwory literackie, w których samowar można potraktować jako rodzaj ogniska domowego w skali mikro – to utwory Aleksandra Puszkina. W powieści *Córka kapitana* (*Капитанская дочка*) jest przedmiotem, który oprócz funkcji czysto praktycznej, czyli dostarczenia gorącej wody i utrzymania herbaty w odpowiedniej temperaturze, niesie wielki ładunek emocjonalny: przypomina o domu, stanowi jego dotykalny fragment, którego obecność w dalekiej i niebezpiecznej podróży daje poczucie bezpieczeństwa, pozwala, mimo dużego oddalenia, zachować z domem bliskość i więź. Pierwszy rozdział powieści, w którym bohater w towarzystwie swojego sługi Sawieljicza opuszcza dom, zawiera opis bagażu podróżnych. W walizkach sporo miejsca zajmuje komplet przyborów do przyrządzania herbaty:

На другой день поутру подвезена была к крыльцу дорожная кибитка; уложили в нее чемодан, погребец с чайным прибором и узлы с булками и пирогами, последними знаками домашнего баловства⁶.

⁵ Zależność między światem rzeczy a trwałością domu – centrum ludzkiego mikrokosmosu zauważa T. Суwjan. Zob.: Т.В. Цивьян, *К семантике и поэтике вещи*, [w:] idem, *Семiotические путешествия*, Санкт-Петербург 2001, s. 127.

⁶ А.С. Пушкин, *Капитанская дочка*, [w:] idem, *Полное собрание сочинений в десяти томах*, Москва 1964, t. VI, s. 398.

Zostają one określone przez narratora jako „ostatnia oznaka domowego rozpieszczenia” („последние знаки домашнего баловства”), a zatem samowar należy do tego obszaru rzeczywistości, który wyznacza dom – miejsce znane, bliskie i bezpieczne. Jego obecność w czasie wojny (a nawet sama myśl o nim) dodają otuchy i pozwalają przetrwać trudne chwile w poczuciu względnego bezpieczeństwa. Stary sługa z wielką determinacją troszczy się o to, aby, bez względu na okoliczności, można było nastawić samowar i napić się herbaty. Bohater intuicyjnie czuje konieczność tych zabiegów, ponieważ w stanie ciągłego zagrożenia i niepewności, wywołanych wojną i nieprzyjaznymi siłami natury (zamieć i burza śnieżna), gorący samowar jest elementem przekonującym o stałości i niezmienności świata, o istnieniu sfery rządzącej się określonymi, znanymi regułami – innymi słowy – o bezpiecznym, normalnym życiu i o domu. Przypomnienie o tym staje się jednym z warunków niezbędnych dla przetrwania.

W opowiadaniu *Trumniarz* (*Гробовщик*) samowar również wyznacza i oznacza przestrzeń domu. Bohater utworu, Adrian Prochorow, pijany po przyjęciu u sąsiada Niemca zapada w sen we własnym łóżku. We śnie nadochodzi go przerażający tłum, składający się z jego dawnych klientów-nieboszczyków. Koszmar senny jest na tyle sugestywny, że Prochorow traci przytomność i sen miesza mu się z jawą. W tym stanie bohater pozostaje jeszcze pewien czas po przebudzeniu, nie potrafiąc określić, co naprawdę wydarzyło się poprzedniego dnia, aż do momentu, kiedy spostrzega służącą rozdmuchującą żar w dobrze znanym samowarze:

Солнце давно уже освещало постелью, на которой лежал гробовщик. Наконец открыл он глаза и увидел перед собою работницу раздувающую самовар. С ужасом вспомнил Адриан все вчерашние происшествия. (...) Он молча ожидал, чтоб работница начала с ним разговор и объявила о последствиях ночных приключений (...)⁷.

Gdy służąca z rozbawieniem i lekką naganą wyjaśnia Prochorowowi, że nocne koszmary były jedynie skutkiem pijaństwa, widok oświetlonego jaskrawym południowym słońcem lśniącego samowaru staje się wyraźną przeciwwagą dla mrocznych, nocnych przygód trumniarza – potwierdza i ostatecznie przypieczętowanie powrót bohatera do domu. Powrót oczywiście umowny, bo fizycznie Prochorow przez cały czas w domu przebywał. Jest to powrót z krainy snu, z królestwa złych mocy. W kontekście opisanych zdarzeń samowar jest namacalnym przedmiotem należącym do świata żywych, jednoznacznie kojarzy się ze znaną i bezpieczną przestrzenią domu.

⁷ А.С. Пушкин, *Гробовщик*, [w:] idem, *Полное собрание...*, s. 128.

Kontynuację i utrwalenie takiego właśnie znaczenia samowaru znajdujemy w prozie Fiodora Dostojewskiego. We wczesnych utworach pisarza bohaterowie (a szczególnie bohaterki) chętnie utożsamiają go z domem. Już w powieści *Biedni ludzie* (*Бедные люди*) we wspomnieniach o minionym dzieciństwie i utraconym domu Warieńka Dobrosiołowa stale przywołuje obrazy rodziny zgromadzonej wokół samowaru. Ten przedmiot, będący źródłem fizycznego, dosłownego ciepła, zapewnia ciepło emocjonalne – poczucie emocjonalnego bezpieczeństwa i wzajemnego zaufania:

Бывало, по вечерам все повторяют или учат уроки; я сижу себе за разговорами или вокабулами, шевельнуться не смею, а сама всё думаю про домашний наш угол, про батюшку, про матушку, про мою старушку няню, про нянины сказки... ах, как сгрустнется! Об самой пустой вещице в доме, и о той с удовольствием вспоминаешь. Думаешь-думаешь: вот как бы хорошо теперь было дома! **Сидела я бы в маленькой комнате нашей у самовара, вместе с нашими; было бы так тепло, хорошо, знакомо**⁸.

Wrogiej przestrzeni szkoły, w której bohaterka doznała wielu krzywd, przeciwstawiony jest dom z kipiącym w jego centralnym miejscu samowarem:

Светло, ярко, весело! В печке опять трещит огонь; подсядем все к самовару, а в окне посматривает продрогшаяся ночью черная наша собака Полкан и приветливо махает хвостом. (...) Все так довольны, так веселы!⁹.

Inna bohaterka – Natasza Ichmieniewa z powieści F. Dostojewskiego *Skrzywdzeni i poniżeni* (*Униженные и оскорбленные*) również tęskni za domem i również wspomina szczęśliwe dzieciństwo. Aby wyrazić swoje uczucia recytuje wiersz Jakowa Połońskiego:

У меня ли не жизнь! Чуть заря на стекле
Начинает лучами с морозом играть,
Самовар мой кипит на дубовом столе,
И трещит моя печь, озаряя в угле
За цветной занавеской кровать¹⁰.

Dziewczyna szczególnie podkreśla znaczenie jednego wersu: „самовар мой кипит на дубовом столе”. Słowa wiersza korespondują z jej osobi-

⁸ Ф.М. Достоевский, *Бедные люди*, [w:] idem, *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, Ленинград 1974, t. I, s. 28.

⁹ Ibidem, s. 84.

¹⁰ Ibidem, t. III, s. 227.

stym doświadczeniem, ucieleśniają jej tęsknoty, czego dowodzi emocjonalnie nacechowana wypowiedź bohaterki:

– Как это хорошо! Какие это мучительные стихи, Ваня, и какая фантастическая, раздающаяся картина. Канва одна, и только намечен узор – вышивай, что хочешь. Два ощущения: прежнее и последнее. Этот самовар, этот ситцевый занавес – так это всё родное...¹¹.

Nie wiadomo, czy własnym samowarem dysponuje Warieńka Dobrosiołowa, bohaterka powieści *Biedni ludzie*, ale raczej należy przypuszczać, że nie ma go, tak jak i nie ma go Makary Diewuszkin. Biedni ludzie nie posiadają bowiem własnych samowarów¹², chociaż czasami piją herbatę. Biedni ludzie nie mają też domów, ale wynajmują mieszkania, a nawet tylko pokoje – nie są zatem domownikami, ale lokatorami. Status „lokatora” i nieposiadanie samowaru oznacza, że ludzie ci nie mają nic, co mogłoby tworzyć chociażby pozór domu, dawać odrobinę intymności i poczucia bezpieczeństwa. A więc wszyscy lokatorzy nie dość, że żyją w ubóstwie, to w jakimś sensie pozostają bezdomni, mimo że mają dach nad głową. W ubogim środowisku petersburskiego lokatorskiego mieszkania posiadanie nawet najlichszego samowaru mogłoby, z jednej strony, stać się oznaką umownego bogactwa, z drugiej – dawałoby szansę na stworzenie bliższej relacji z drugim człowiekiem, przełamanie obcości i zmianę relacji z lokatorskich na zbliżone do domowych. O tym, że jest to możliwe przekonuje kolejna powieść F. Dostojewskiego *Wspomnienia z domu umarłych* (*Записки из мертвого дома*). W warunkach katorgi samowar ma do odegrania bardzo istotną rolę. Jest rzeczą, która wprowadza życie do martwego domu, bo mimo że „martwy”, to jednak nosi on miano „domu”. Ta „martwota” polega między innymi na tym, że relacje między mieszkańcami przebywającymi ze sobą dzień i noc, bo skazanymi na siebie, pozbawione są więzi emocjonalnych, mogących przełamać poczucie samotności, wyobcowania i lęku. Mały, krzywy samowar wykonany własnoręcznie w więziennych warunkach przez jednego ze skazańców, ustawiony na stoliku, wyznacza więc centrum wyjątkowej przestrzeni wyodrębnionej z więziennego świata. Wokół tego przedmiotu wraz z ludźmi gromadzą się pozytywne emocje: narrator utworu siada do samowaru z Akimem Akimyczem po to, by, jak mówi, pokonać samotność („не быть одному”):

¹¹ Ibidem, s. 227-228.

¹² W powieści *Biedni ludzie* wszystkie samowary, z których korzystają lokatorzy wynajmowanego przez Diewuszkina mieszkania, należą do gospodyni i są przez nią wypożyczane w określonych godzinach.

Я пробовал было рассматривать и разузнавать об них у Акима Акимыча, с которым очень любил пить чай, чтоб не быть одному. Мимоходом сказать, чай, в это первое время был почти единственною моею пищею. От чаю Аким Акимыч не отказывался и сам наставлял наш смешной, самодельный, маленький самовар из жести, который дал мне на подержание М. Аким Акимыч выпивал обыкновенно один стакан (у него были и стаканы), выпивал молча и чинно, возвращая мне его, благодарил и тотчас же принимался отделявать мое одеяло¹³.

Warto podkreślić, że podczas tych wspólnie z Akimem Akimyczem pi- tych herbat nie pada żadne słowo, a mimo to narrator czeka na te milczące spotkania, ponieważ bliskość drugiego człowieka i wspólne uczestnictwo w rytuale budzą w nim poczucie zaufania i wzajemnego zrozumienia. Ów mały rytuał, którego nieodzownym i podstawowym elementem jest samowar, staje się na katordze namiastką domu – małą oazą normalności, momentem wewnętrznego wyciszenia, pozwala odzyskać emocjonalną równowagę, ułatwia dystans wobec otaczającej rzeczywistości i daje szansę bliskiego kontaktu z innym człowiekiem – pozwala na przełamanie samotności.

Samowar towarzyszy pojęciu „dom” również w powieści *Biesy* (*Бесы*). W tym utworze samowar jest właściwie jedynym towarzyszem samotnika Kiryłowa:

- Кириллов, у вас всегда чай; есть у вас чай и самовар? (...)
- Чай есть, сахар есть и самовар есть. Но самовара не надо, чай горячий. Садитесь и пейте просто.
- Кириллов, мы вместе лежали в Америке... Ко мне пришла жена. Я... Давайте чаю... Надо самовар.
- Если жена, то надо самовар¹⁴.

Kiriłłow dobrze rozumie, że przybycie do Szatowa jego żony jest wydarzeniem wyjątkowym, które należy w odpowiedni sposób uczcić, zatem wypowiada jedno wymowne zdanie: „Если жена, то надо самовар”. Powrót żony Szatowa to dla obojga małżonków szansa na zbudowanie nowego domu, czyli w tym wypadku rodziny, zwłaszcza że ciężarna żona Szatowa wkrótce będzie rodzić. A gdy rodzi się człowiek, niezbędny okazuje się samowar. Ta zależność pozornie wydaje się pozbawiona sensu, ale nie dla Kiryłowa. Bohater nie zastanawia się nad jej sensownością, ale działa: przez cały czas porodu dba o to, by samowar nie zgasł. Ciepły, poniekąd „żywy” samowar zdaje się zapowiadać zmianę w losie Szatowa. Dzięki tej rzeczy,

¹³ Ф.М. Достоевский, *Записки из мертвого дома*, [w:] idem, *Полное собрание ...*, t. IV, s. 69.

¹⁴ Ф.М. Достоевский, *Бесы*, [w:] idem, *Полное собрание ...*, t. X, s. 435-436.

w zimnym dotychczas i pustym mieszkaniu bohatera robi się ciepło w dosłownym znaczeniu tego słowa, ale jednocześnie wraz z ciepłem fizycznym pojawia się ciepło emocjonalne. Obecność gorącego samowaru w sposób metaforyczny zdaje się wyrażać przemianę zachodzącą w życiu Szatowa: woda symbolizuje przecież początek nowego życia (podobnie jak ogień), a ogień można potraktować tu jak znak domowego ogniska. A zatem samowar jako przedmiot fizyczny – rzecz – wnosi ciepło do wychłodzonego mieszkania, będąc jednocześnie metaforą nowego życia, nowego domu. W takim ujęciu związek pomiędzy samowarem a narodzinami nabiera uzasadnienia. Dla porównania w innym miejscu powieści *Biesy* kapitan Lebiadkin wygłasza myśl: „Самовар кипел с восьмого часу, но... потух... как все в мире. И солнце, говорят, потухнет в свою очередь...¹⁵. Te słowa kapitana pokazują jakby odwróconą zależność: wcześniej mowa była o związku gorącego samowaru z pojawieniem się nowego życia, z początkiem, tu natomiast wygasły, zimny samowar można potraktować jako metaforę śmierci, czyli końca.

Dom bez samowaru nie istnieje również w wyobrazeniach tytułowego bohatera powieści Iwana Gonczarowa *Obłomow* (*Обломов*). Ilja Iljicz Obłomow, leżąc w wynajmowanym mieszkaniu przy ulicy Grochowej, w myślach tworzy idealną wizję swego przyszłego domu: ma go stworzyć przede wszystkim rodzina – gromadka dzieci i „królowa wszystkiego – żona”, a ponadto wygodnie urządzonego budynku mieszkalnego, ogród i oranżerie. Marzenia Obłomowa są dopracowane w najdrobniejszych szczegółach, co pozwala sądzić, że mają one dla bohatera niebagatelne znaczenie. Wśród wymienianych przez Obłomowa przedmiotów tworzących dom przewija się również samowar, zajmujący w owym wymyślnym królestwie miejsce – centralne – i poniekąd uświęcone miejsce. Wyjątkowy charakter zapewnia temu przedmiotowi bliska obecność małżonki bohatera, która zasiada przy samowarze niczym królowa, a nawet bóstwo – bogini domowego ogniska. To wokół żony Ilji Obłomowa ogniskuje się życie domu. Ona jest jego ośrodkiem i opoką. Od niej zależy dobrobyt i powodzenie jego mieszkańców. Ilja Iljicz w swoich marzeniach czyni żonę królową, a nawet więcej – sakralizuje jej obraz. Samowar, który jest jej nieodłącznym atrybutem, nabiera zatem charakteru insygnium władzy w domowym królestwie i wraz z „królową wszystkiego” godnie góruje nad domostwem, dodając mu ciepła i blasku:

Ему представилось, как он сидит в летний вечер на террасе, за чайным столом, под непроницаемым для солнца навесом деревьев, с длинной

¹⁵ Ibidem, s. 207.

трубкой, и лениво втягивает в себя дым, задумчиво наслаждаясь открывающимся из-за деревьев видом, прохладой, тишиной; (...) кругом его самого резвятся его малютки, лезут к нему на колени, вешаются ему на шею; **за самоваром сидит... царица всего окружающего, его божество... женщина! Жена!**¹⁶.

Rzeczywistość, w której funkcjonuje Obłomow jest o wiele mniej poetycka od jego marzeń, ale w realnym świecie bohater dobiera sobie znajomych i przyjaciół spośród ludzi, dla których domowe ciepło, bezpieczeństwo i rodzina są najważniejszymi wartościami. Tylko oni są w stanie zaskarbić sobie zaufanie i przyjaźń Ilji Iljicza. W przytulnych pokojach Iwana Gierasimowicza na ścianach wiszą ryciny przedstawiające sielankowe sceny rodzinne, a punktem kulminacyjnym spotkania z gospodarzem jest wniesienie samowaru. Zarówno ryciny, jak i urządzenie do przygotowania herbaty są rzeczami, które kierują myśli Ilji Iljicza ku wymarzonemu domowemu ognisku:

– У него, знаешь, как-то правильно, уютно в доме. Комнаты маленькие, диваны такие глубокие: уйдешь с головой, и не видать человека. (...) Гравюры всё изображают семейные сцены. Придешь, и уйти не хочется. Сидишь, не заботаешься, не думая ни о чем, знаешь, что около тебя есть человек... конечно, немудрый, поменаться с ним идеей нечего и думать, зато нехитрый, добрый, радушный, без претензий и не уязвит тебя за глаза! (...) Потом Марфа приносит самовар¹⁷.

To niejedyny moment w powieści, gdy myślom bohatera o szczęściu rodzinnym, będącym kategorią niematerialną, towarzyszy gorący samowar, czyli rzecz – przedmiot materialny¹⁸. W poniższym fragmencie można dostrzec pewną aluzję do „ogniska domowego”: podczas spotkania przy samowarze bohater uświadamia sobie, co naprawdę może dać mu szczęście i spełnienie. Jego „światło i ciepło” („свет и тепло”) to właśnie metafora domowego ogniska. A tymczasem ciepło i blask biją od samowaru, który skupił wokół siebie ludzi szczerych i szlachetnych – tych, którzy w przyszłości mogą stworzyć rodzinę Obłomowa:

Остальной день подбавил сумасшествия. Ольга была весела, пела, и потом еще пели в опере, потом он пил у них чай, и за чаем шел такой задушевный, искренний разговор между ним, теткой, баринном и Ольгой, что Обломов чувствовал себя совершенно членом этого

¹⁶ И. Гончаров, *Обломов*, Москва 1965, s. 97-98.

¹⁷ Ibidem, s. 196.

¹⁸ O dwoistości rzeczy i ich związku z kategoriami niematerialnymi pisze T. Cywjan. Zob.: T.B. Цивьян, *К семантике...*, s. 123.

маленького семейства. Полно жить одиноко: есть у него теперь угол; он крепко намотал свою жизнь; **есть у него свет и тепло – как хорошо жить с этим!**¹⁹.

Rzecz ma charakter pasywny, podporządkowany, służebny wobec człowieka – nie inaczej jest z samowarem. Jego głównym zadaniem jest dostarczanie gorącej wody do herbaty. Ale obok tej funkcji ukształtowała się inna, wykraczająca poza wymiar czysto praktyczny i użyteczny: samowar pozostając rzeczą z istoty swej martwą, ma moc „ożywiania”, inaczej mówiąc udomowiania, oswojania nieprzyjaznego otoczenia (tak, jak to się dzieje we *Wspomnieniach z domu umarłych*), wyznacza przestrzeń domu, czyli przestrzeń żywych (w *Córce kapitana*), czy też towarzyszy pojawieniu się nowego życia (w powieści *Biesy*) – jest więc silnie związany z kategorią domu. Stanowi jego centralny punkt (co najwyraźniej widać w powieści *Obłomow*), jego ośrodek. Wydaje się, że do takiej roli predysponowany jest samowar ze względu na swoje fizyczne właściwości, czyli współistnienie w jego obrębie dwóch życiodajnych żywiołów: ognia (ciepła) i wody.

Ponadto samowar, mimo że jest rzeczą, wykazuje cechy charakterystyczne dla istot żywych. Niejednokrotnie można spotkać się ze sformułowaniami, że samowar „śpiewa”, „sapie”, „mruczy”. Również ciepło, które wyzwala, sytuuje go bliżej istot żywych, niż rzeczy. I jeszcze jeden, ostatni aspekt, który wart jest odnotowania – ukryta w nazwie rzeczy jej swoista „samodzielność”, „aktywność” (oczywiście względna), przecząca nieco charakterowi rzeczy, ale korespondująca z metaforyczną, „domo-twórczą” funkcją samowaru.

¹⁹ И. Гончаров, *Обломов...*, s. 384.

SUMMARY**Samovar as a metaphor of home in the works of selected 19th century Russian writers**

In eighteenth-century Russia samovars were already quite common and with time they became even more popular. In the next century samovar as an object accompanying people in their everyday life became a part of literature and a significant motif of literary realism.

In the article certain regularity in Russian 19th century literature is presented – samovar is a metonymy of hearth and home. It takes place in such literary works as *The Captain's Daughter* by Alexander Pushkin, *Poor Folk*, *Humiliated and Insulted* by Fyodor Dostoyevsky or *Oblomov* by Ivan Goncharov. Taking into consideration the structure and physical characteristics (the need to use red-hot coals that is life fire) samovar obtains certain features which justify its metaphorical meaning of home. Its warmth makes people gather around and then it becomes a substitute of primordial bonfire as well as an “objectified” house microbonfire.

What is more, samovar remaining a non-living thing has a power to “add life”. In other words, it helps one to become accustomed to unfriendly surroundings, designate home space or accompany a new life. It is strongly connected with the category of home and it is its central point.

Keywords: Russian literary realism, 19th century, thing, home, samovar, metaphor, motif.

Słowa kluczowe: rosyjski realizm, XIX wiek, rzecz, dom, samowar, metafora, motyw.

Элеонора Шестакова
Донецк (Украина)

Феноменология бездомности героев мотива *русский человек на rendez-vous* в русской словесности
XIX – первой трети XX вв.

Статья является логическим продолжением давно интересующей автора проблемы: специфика собственно литературного и общественно-литературного становления и основных тенденций развития одного из национально значимых словесно-культурных мотивов *русский человек на rendez-vous*, который обрёл свое определение по знаковой статье Н. Чернышевского, посвященной повести И. Тургенева *Ася*.

Прежде чем изложить своё видение заявленной в названии статьи проблемы, определимся с понятийно-терминологическим аппаратом. Итак, ключевое литературоведческое понятие в этой статье – мотив. Это понятие изначально и неразрывно сопряжено с сюжетно-тематическим, текстуальным, жанрово-стилистическим, авторско-читательским комплексами проблем. Давно принято считать, что мотив, изначально являясь неким над-индивидуальным образованием, простейшей словесной формулой, *предельной степенью художественного отвлечения* (А. Бем), в процессе рождения и развития обретает уникальную, самостоятельную жизнь в словесно-культурном процессе. В. Тюпа и Е. Ромадановская в статье «Словарь мотивов как научная проблема» так подытожили литературоведческие искания в этом направлении:

Мотив – это прежде всего *повтор*. Но повтор не лексический, а функционально-семантический: один и тот же традиционный мотив может быть манифестирован в тексте нетрадиционными средствами,

одна и та же фабула может быть «разыграна» несвойственными ей персонажами» (курсив авторов – Э. Ш.)¹.

Эту традицию исследования мотива, заложенную и разработанную А. Веселовским, А. Бёмом, Дм. Благим, О. Фрейденберг, несколькими поколениями гуманистичеcких новосибирской школы, продолжил И. Силантьев. Он дал следующее ёмкое и определенное этому понятию:

Мотив – это обобщенная форма семантически подобных *событий сюжетных*, взятых в рамках определённой повествовательной традиции фольклора или литературы. В центре смысловой структуры мотива – собственно действие, своего рода предикат, организующих лиц и потенциальные пространственно-временные характеристики возможных событий (курсив автора – Э. Ш.)².

Каждому мотиву присущ свой относительно устойчивый и вариативный набор героев и понятий, сопутствующих явлений, обусловленных его смысловой и функционально-семантической спецификой. К основным константным героям мотива *русский человек на rendez-vous* мы относим мужчину (героя) и женщину (героиню), которые встречаются в силу различных жизненных обстоятельств, влюбляются, но, пережив роковое свидание (*rendez-vous*), не могут быть вместе³.

Материал исследования: художественные произведения эпических, преимущественно малых, жанров русской словесности XIX – первой трети XX вв., в которых прослеживается работа мотива *русский человек на rendez-vous*. Приоритет отдаётся хорошо известным произведениям с целью обосновать новое видение знакового явления русской словесности – мотива *русский человек на rendez-vous*.

Мотив *русский человек на rendez-vous* является одним из ведущих в русской словесности XIX – первой трети XX вв. Это было изначально-

¹ Материалы к *Словарю сюжетов и мотивов русской литературы*, Новосибирск 1996, с. 6, 7.

² И.В. Силантьев., *Мотив*, [в:] *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*, гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко, Москва 2008, с. 130 – 131.

³ См. об этом подробнее Э.Г. Шестакова, *О принципах и основах трансформации мотива русский человек на rendez-vous в русской словесности XIX – первой трети XX вв.*, [в:] *Антропологические сдвиги переломных эпох их отражение в литературе сб. науч. ст. в 2-х ч.*, Гродно 2014, ч. 1, с. 278 – 288; Э.Г. Шестакова, *Проблема женского начала в мотиве русский человек на rendez-vous*, „Уральский филологический вестник. Серия Русская литература XX – XXI веков: направления и течения”, Екатеринбург 2015, № 2, с. 56 – 70.

но признано и литературной критикой, и художественно-литературной практикой, и российско-советским, а затем и постсоветским литературоведением⁴. При этом сущность мотива тоже изначально оказалась в двойной системе восприятия и, естественно, получила двойственную оценку. Один вектор развития был „общественно-центричным”, устремлённым к общеродовому типу *лишних людей* и преломлению общественно-политической ситуации в ткани художественного повествования, второй – „любовноцентричным”, сосредоточенным на проблеме страсти, ситуации *rendez-vous* и поэтике художественного произведения. Естественно, что в двойственной системе восприятия мотива *русский человек на rendez-vous* оба его вектора развития не изолированы или самодостаточны. Они постоянно и активно коррелируют, дополняют друг друга и раскрывают новые ипостаси, ценностные смыслы, при этом, то максимально удаляясь к различным полюсам существования, то снова сближаясь. Эти векторы развития мотива внутренне неразрывно взаимосвязаны, образуют его сложную, многообразно проявляемую целостность, вне которой его сущность принципиально невозможно понять.

Один из константных моментов, объединяющих оба вектора развития этого мотива, – возведение *русского человека на rendez-vous* к *онегинскому типу* героя и сюжета. В литературоведении одним из первых это обосновал Л. Пумпянский в статьях 20-30 гг. XX в. о произведениях И. Тургенева:

Вообще в новеллистике Тургенева концепция героя обычно такова: с ним повстречалась сама жизнь – он её не узнал, прошел мимо (в последнем счёте, из интимной эгоистичности натуры) – старость научает его, что это неузнавание было катастрофой его жизни, а сама

⁴ Э.Г. Шестакова, *Особенности формирования мотива русский человек на rendez-vous в русской критике второй половины XIX столетия*, „Русистика: сборник научных трудов”, Киев 2012, Вып. 12, с. 54–66, [online], <http://uapryal.com.ua/wp-content/uploads/2013/01/RUSISTIKA-12.pdf>, [14.08.2014]; Э.Г. Шестакова, *Литературный мотив: коллизия памяти и забвения словесно-культурных смыслов*, [в:] *Поэтика художніх форм у сучасному сприйнятті: науковий збірник*, Одесса 2012, с. 17–29; Э.Г. Шестакова, *Развитие мотива русский человек на rendez-vous в малой прозе Серебряного века*, [в:] *Серебряный век: диалог культур*, Одесса 2012, с. 428–446; Э.Г. Шестакова, „Пушкинское” и „лермонтовское” в мотиве русский человек на rendez-vous: не услышанные идеи русской критики и упущенные возможности литературоведения, „Уральский филологический вестник. Серия Русская литература XX – XXI веков: направления и течения”, Екатеринбург 2013, № 2, с. 21–40, [online], <http://cyberleninka.ru/article/n/pushkinskoe-i-lermontovskoe-v-motive-russkiy-chelovek-na-rendez-vous-neuslyshannye-idei-russkoy-kritiki-i-upuschennye-vozmozhnosti>, [14.08.2014].

бесплодная старость – расплата. Онегинское происхождение этой трехчастной концепции героя очевидно⁵.

Эту идею поддержат такие известные литературоведы, как Ю. Лотман, С. Бочаров, В. Тюпа, Н. Тамарченко⁶. В частности, С. Бочаров в небольшой статье, посвященной проблемам механизмов работы творческой памяти, делает тонкое наблюдение, позволяющее увидеть и обосновать сложную целостность мотива *русский человек на rendez-vous*, актуализировав её спецификой внутреннего мира художественного произведения и особенностями развития словесно-культурного процесса, пишет:

Пушкин замкнул роман на любовной истории и образовал тем самым русский тип романа, в котором в рамках любовной истории столько всего вмещается общеисторического, политического и чего угодно. И если искать ключевые точки в ткани онегинского романа, то их нашел Ю. Н. Чумаков... <...> он связал два места из текста романа в стихах, из третьей главы и из главы осьмой, из финала, из двух кульминаций, речи его перед нею и речи её перед ним: «*И как огнем обожжена, / Остановилась она*» «*Она ушла. Стоит Евгений, / Как будто громом поражен*». <...> Две точки в огромном тексте надо было связать и словно восставить радугу над романом – радугу уже после грозы. В обоих случаях они под этой радугой остановились, застыли. Время между ними застыло, как вечность, сохраняя для нас в поэтической этой вечности, вопреки несчастному сюжету, красоту их отношений, поверх их взаимных ошибок и наших привычных к ним моральных претензий (курсив автора – Э. Ш.)⁷.

В центре такого типа романа находится событийно и проблемно насыщенная любовная история, которая выходит далеко за пределы личностных отношений двух людей и обязательно осложнена обще-

⁵ Л.В. Пумпянский, *Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы*, Москва 2000, с. 436.

⁶ Ю. Лотман, Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста. Памяти Бориса Викторовича Томашевского, [online], http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Lotm_Pusch/index.php, [10.10.2013]; Н.Д. Тамарченко, *Русская повесть Серебряного века. (Проблемы поэтики сюжета и жанра)*, Москва 2007, с. 21-29; В.И. Тюпа, *Литература и ментальность*, Москва 2008; С.Г. Бочаров, *О возможном сюжете: «Евгений Онегин»*, [в:] С.Г. Бочаров, *Сюжеты русской литературы*, Москва 1999, с. 17-77, [online], <http://imwerden.de/cat/modules.php?name=books&pa=showbook&pid=3473>, [13.10.2014]; С.Г. Бочаров, *В семантическом фараоне текста*, [в:] С.Г. Бочаров, *Генетическая память литературы*, Москва 2012, с. 66-79.

⁷ С.Г. Бочаров, *В семантическом фараоне текста*, [в:] С.Г. Бочаров, *Генетическая память литературы*, Москва 2012, с. 68.

ственно-историческими и историко-культурными перипетиями господствующих в России умонастроений. При этом любовная история не может быть и самодостаточной в жизни героев в том смысле, что заканчивается либо свадьбой, либо окончательным разрывом. Наоборот. Расставание героев, их возвращение к казалось бы обычной, привычной для них жизни или попытка начать новый этап жизни оборачиваются непрерывным воспроизведением, „перепереживанием” (Р. Грюбель) одного события – неудавшегося любовного свидания. Под таким углом зрения мотив *русский человек на rendez-vous* – это мотив о превратностях и парадоксах Судьбы, позволившей двум абсолютно разным людям случайно повстречаться, узнать сущность страсти и предать себя, не поверив себе, своим новым чувствам, в которых они, всё больше погружаясь в одиночество и воспоминания, обречены жить постоянно. Суть этого мотива проявляется как трагедия одиночества, точнее сиротства, и своеобразного беспрестанного препарирования одного события памятью, „духовной памятью”, „памятующей личностью”, как определил её Л. Пумпянский⁸, когда любовь, и взаимосвязанные с нею надежды на семейное счастье и дом оказываются неизбежно недостижимыми и всегда призрачными. Изначальная и неизменная бездомность героев, переживших роковое *rendez-vous*, как оборотная сторона неготовности и поражения в главном событии их жизни, реализуется одновременно иллюзорным, но и жизненно необходимым путём-искуплением личностью своего морального малодушия, нравственной трусости перед даром Судьбы – любовью. Исходя из такого толкования мотива *русский человек на rendez-vous*, основная цель статьи – рассмотреть феноменологическую сущность бездомности героев этого мотива, показать специфику её восприятия и переживания. Цель статьи предопределила и её ключевую задачу: проанализировать, под действием каких факторов и в каких направлениях в русской, прежде всего, в малой прозе XIX – первой трети XX вв. происходит развитие состояния бездомности героев мотива *русский человек на rendez-vous*.

Герои мотива *русский человек на rendez-vous* изначально находятся в сложных и крайне противоречивых отношениях с Домом и теми ценностями, которые он традиционно содержит в себе, без которых не может быть местом духовной, сокровенной жизни человека, странством, где рождаются и хранятся воспоминания его, семьи, рода и близких им людей. Личность и её Дом родственны, связаны

⁸ Л.В. Пумпянский, *Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы*, Москва 2000, с. 600.

внутренними душевно-интимными отношениями. Дом – своё, принятое и принявшее, пространство жизни. Всё это, хорошо знакомое по общему восприятию Дома русской публицистической, философской, художественно-литературной традициями, пожалуй, не стоило бы повторять, если бы для мотива *русский человек на rendez-vous* не были изначально характерны иные отношения к нему. Уже в первых абзацах статьи Н. Чернышевского об *Асе* читаем: „Действие – за границей, вдали от всей дурной обстановки нашего домашнего быта”⁹. Этот акцент на формально-содержательной удалённости от дома, а также на изначально морально и духовно, нравственно усложнённых, напряженно-неоднозначных отношениях с Домом, сокровенно непреодолимой вне-домности героев мотива неслучаен, как и его акцентировка критиком. Он станет ценностно значимой константой, которая в „Истории русской интеллигенции” (1903 – 1910) Дм. Овсяннико-Куликовского так подытожена: „Подобно своим предшественникам, Онегину и Печорину, Рудин – вечный странник” (курсив автора – Э. Ш.)¹⁰. Если посмотреть сквозь призму мотивного параметра – близость/удалённость героев от своего дома, – получим типологически, вплоть до прозы первой трети XX ст., повторяющуюся даже в нюансах ситуацию. При всей значимости Дома для русской литературы *русский человек на rendez-vous* – это мотив о непреодолимой бездомности и героях-бездомниках, то ли не знавших, то ли утративших свой дом, то ли изначально не ощущавших его близости, родственности, значимости. Это неизменно проявляется на формально-содержательном уровне произведения, в первую очередь, сюжетно-композиционном. Герои мотива постоянно оказываются в пути¹¹.

Герои-мужчины мотива *русский человек на rendez-vous* всегда пребывают вне дома, то ли вояжируя по России, то ли путешествуя за границей, то ли гостя у знакомых. В этих странствиях он случайно знакомится с героиней, которая находится в своём домашнем, семейно-родовом пространстве жизни. Однако даже в таком случае подчёркивается странная, внутренне напряжённая, неоднозначная связь героинь с домом, начиная с хрестоматийно известной характеристики пушкинской Татьяны („Она в семье своей родной / Казалась

⁹ Н.Г. Чернышевский, *Избранные сочинения*, [online], <http://www.chernishevskiy.net.ru/lib/sa/author/177>, [13.10.2014].

¹⁰ Д.Н. Овсяннико-Куликовский, *Литературно-критические работы в 2-х т*, Москва 1989, т. 2, с. 147.

¹¹ Э.Г. Шестакова, *Странничество героя: экзистенциальный аспект (мотив «русский человек на rendez-vous»)*, [в:] *Русский травелог XVIII-XX веков: коллективная монография*, под ред. Т.И. Печерской, Новосибирск 2015, с. 322 – 354.

девочкой чужой”¹²), не говоря уже о семейно-домашнем положении Аси (*Ася*), чрезмерной привязанности Лизы Калитиной к няньке со странной судьбой и неприятии из-за этого своего дома (*Дворянское гнездо*) или же моральной зависимости Мисюсю и её матери от идей и настроений старшей дочери (*Дом с мезонином*) и заканчивая бунинскими героинями, связанными с домом и семьей странными отношениями. Это и добровольная обречённость на тиранию полоумной матери (*Руся*) или необычный образ жизни пожилого отца (*Галя Ганская*), привязанность, смиренная любовь к дому замужних женщин, стремящихся в адюльтере пережить подлинность высокой страсти (*Мордовский сарафан, Солнечный удар*). И это несмотря на то, что героини мотива *русского человека на rendez-vous* и для русской критики и для литературоведения воплощали моральное превосходство над героем, в ценностно-смысловой спектр которого входило и традиционное представление о доме, семье и счастье как о лично-, духовно- и морально-нравственном единстве. С. Бочаров, анализируя ситуацию жертвенного превосходства любящей героини над героем, пишет по этому поводу:

Это момент стратегический, что особенно очевидно, когда мы оценим его значение для всей нашей литературы. Ибо *Евгений Онегин* передаст эту ситуацию превосходства героини на разработку русской литературе, в первую очередь прозе Тургенева; а проза Тургенева породит такую сильную идеологическую реакцию, как концепция русского человека на *rendez-vous* в известной статье Чернышевского¹³.

Однако в этой концепции изначально заложена и неустанно развивается странность отношений всех героев и героинь мотива *русского человека на rendez-vous* с Домом и задаваемыми им ценностями, ориентациями. Это постоянно акцентируется не только чувствами, которые переживаются героями, но, в первую очередь, жесткой и однозначной сюжетной бездомностью героев, которая подчёркивается в тексте.

В классической литературе герои-мужчины постоянно оказываются в промежуточном, неопределённом относительно дома и семейно-родственных связей, состоянии. Так, *Онегин* в поместье

¹² А.С. Пушкин, *Евгений Онегин*, [в:] А.С. Пушкин, *Избранные произведения в 2-х т*, Москва 1968, т. 2, с. 39.

¹³ С.Г. Бочаров, *О возможном сюжете: «Евгений Онегин»*, [в:] С.Г. Бочаров, *Сюжеты русской литературы*, Москва 1999, с. 31, [online], <http://imwerden.de/cat/modules.php?name=books&pa=showbook&pid=3473>, [13.10.2014].

скончавшегося дядюшки, которое он и не воспринимает как свой дом, а только в качестве временного прибежища скучающего денди, узнаёт о Татьяне. В её поместье, точнее саду, он переживает первое роковое свидание, а затем отправляется в путешествие. И второе роковое свидание он переживает вне своего дома, который так и не появляется в романе¹⁴. Печорин вообще показан вне дома, который не введён в повествование даже в виде упоминания или воспоминания. Печорин представлен как вечно одинокий человек-странник: расквартированный военный, житель гостиниц, постоянных дворов, съёмных курортных дач, гость случайных чужих жилищ. Базаров тоже преимущественно показан вне дома, который он сознательно и старательно избегает, заменяя его домами и поместьями друзей и знакомых. Его знакомство с Одинцовой происходит на губернаторском балу, первая встреча – в гостинице, а роковое объяснение, как и в случае Онегина, в её имении¹⁵. Рудин, как и Печорин, не знает дома и постоянно пребывает в гостях, почти на положении иждивенца. Даже в воспоминаниях Рудин предстает студентом в дешевых съёмных комнатах. Его отношения с Натальей рождаются и гибнут в доме её матери. Гибнет и он, чужой и никому не известный, на баррикадах в Париже 1848 г. Лаврецкий по дороге из-за границы домой, где он не был долгие годы, проездом навещает семейство Калитиных. И хотя его отношения с Лизой, казалось бы, и развиваются в пространстве его поместья и городского калитинского дома, оно всё же так и не воспринимается Лаврецким как дом¹⁶, и роковое rendez-vous происходит снова на территории героини. Г-н N из *Аси*, как уже упо-

¹⁴ См. об этом статью Н.П. Жилина, *Идея Дома в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин»*, „Вестник Балтийского Федерального университета им. И. Канта” 2009, № 8, [online], <http://cyberleninka.ru/article/n/ideya-doma-v-romane-a-s-pushkina-evgeniy-onegin>, [10.03.2014].

¹⁵ См. по поводу параллелей в сюжете *Онегина* и *Отцов и детей* статью „Онегинское” в романе Тургенева *Отцы и дети*, [online], <http://www.kazedu.kz/referat/2349>, [13.10.2014].

¹⁶ В этом смысле показателен диалог Лаврецкого и Марьи Дмитриевны, но особенно психологические акценты, точно расставленные И. Тургеневым: „– Вы, конечно, в Лавриках жить будете? – Нет, не в Лавриках; а есть у меня, верстах в двадцати пяти отсюда, деревушка; так я туда еду. – Это деревушка, что вам от Глафиры Петровны досталась? – Та самая. – Помилуйте, Федор Иванович! У вас в Лавриках такой чудесный дом! Лаврецкий чуть-чуть нахмурил брови. – Да... но и в той деревушке есть флигелек; а мне пока больше ничего не нужно. Это место – для меня теперь самое удобное. Марья Дмитриевна опять до того смешалась, что даже выпрямилась и руки развела. Паншин пришел ей на помощь и вступил в разговор с Лаврецким. Марья Дмитриевна успокоилась, опустила на спинку кресел и лишь изредка вставляла свое словечко; но при этом так жалостливо глядела на своего гостя, так значительно вздыхала и так

миналось, учится и путешествует за границей вдали от дома. Он, как и героиня повести, живёт в съёмных домах, а их rendez-vous развивается в доме фрау Луизы. И герой тургеневских *Вешних вод* – путешественник, оторванный от дома, погруженный в приключение дороги и чужих, случайных городов, встреч и знакомств. Герои повести *Первая любовь* И. Тургенева снимают за городом дачи, принимая и в полной мере переживая дачный образ жизни. Свидания их происходят в саду чужого, временного дома, знающего и активизирующего во всех своих обитателях ветреную летнюю жизнь и её законы.

Аналогично и в произведениях малой прозы XIX – первой трети XX вв. герои, как правило, изначально изображаются вне своего дома, который для них неважен и/или же недостижим. Все судьбоносные rendez-vous происходят либо в пространстве героини, либо во временных, случайных, чужих им обоим местах или же общественно-публичных пространствах: вокзал, перрон, пароход, гостиница. Художник из чеховского *Дома с мезонином* живёт на даче знакомого помещика и, подобно Онегину, Рудину, знакомится с Евгенией в её поместье, в саду которого и состоялось их последнее судьбоносное свидание. А через много лет он, случайно повстречав в поезде, следующем на крымский курорт, давнего друга, только и узнаёт, что Женя „...не жила дома и была неизвестно где”¹⁷. Герои И. Бунина тоже, как и герои классических произведений, бездомники. В *Мордовском сарафане* герой ходит в гости к героине – замужней, беременной женщине. И непонятно, есть ли у него дом, живёт ли он в этом городе, есть ли у него семья и близкие. После решающего свидания он, как и все герои мотива, идёт, во-первых, не домой, а, во-вторых, с уже готовым и, в принципе, малодушным решением уехать после свершившегося: „Возвращаюсь я во втором часу ночи. <...> – Бежать, бежать, завтра же! – неотступно стоит у меня в голове. – В Киев, в Варшаву, в Крым, – куда глаза глядят!”¹⁸. В *Солнечном ударе* герои незначай знакомятся на пароходе и проводят ночь в гостинице случайного и чужого для них города. Герой *Руси* в поезде, увозящем его вместе с женою на курорт, „перепереживает” (Р. Грюбель) свой давний роман и роковое rendez-vous. Они произошли с ним в студенческие времена в семье, где он был случайным „... репетитором в одной дачной усадьбе...”¹⁹.

уныло покачивала головой...” [в:] И.С. Тургенев, *Дворянское гнездо*, Москва 1976, с. 21.

¹⁷ А.П. Чехов, *Повести и рассказы*, Москва 1971, с. 254.

¹⁸ И.А. Бунин, *Собрание сочинений в 6-ти т.*, Москва 1988, т. 4 с. 400.

¹⁹ И.А. Бунин, *Собрание сочинений в 6-ти т.*, Москва 1988, т. 5 с. 283.

Так же и в *Гале Ганской* герой – художник из Одессы через много лет, в эмиграции вспоминает о давней любви и свиданиях в его съёмной студии. Героиня *Иды* ходит в гости к своей замужней подруге. Её муж – предмет тайной и подлинной страсти Иды – через много лет, случайно повстречав вдали от своего дома на узловой станции уже вышедшую замуж подругу жены, узнаёт об испытываемых к нему чувствах. Герои брюсовских рассказов тоже бездомны: в *Пустоцвете* странные и знакомство, и отношения, и череда свиданий происходят в студии художника, в *Первой любви* – вдали от дома юноши, на юге, в Крыму, на даче у родственников. В гумилевском *Путешествии в страну эфира* герои показаны либо на съёмной квартире героини, либо в постоянной смене модных мест развлечений. После rendez-vous – путешествия под воздействием паров эфира на Острова Совершенного Счастья – героиня уезжает в Ирландию. Можно и дальше продолжать этот ряд примеров, но основополагающую тенденцию это не изменит. В этом плане показательно, что даже в сатирических рассказах А. Аверченко *Хвост женщины* и *Бритва в киселе*, пародирующих общие места русской литературы, герои, банальные люди, тоже оказываются бездомниками, которые знакомятся в дороге, стремятся выстроить житейски нормальные, до тривиальности, семейные отношения, казалось бы, хотят, но тоже не могут прийти к Дому. При этом самые пошлые и сатирически обоснованные причины их неудач в этом плане обнаруживают значимость для героев-мужчин бездомности, а для героинь – поражение в их желании пережить самое обыкновенное семейно-домашнее счастье и, естественно, обречённость на бездомность.

Если задаться вопросом, почему герои мотива *русский человек на rendez-vous* столь последовательно предстают бездомниками, а героини не испытывают душевной привязанности к дому, семье или не могут обрести Дом даже в формальном понимании проблемы, то при первичном приближении получим традиционный ответ. Он вполне может быть приемлем для русской классической литературы, где проблемы нравственных исканий сопряжены не только с поиском себя, но и Дома как ощутимого, репрезентируемого тонким единством духовных традиций и бытовых мелочей, укоренения в бытии. Однако этот ответ обнаруживает свою недостаточность, смысловую и идейную неполноту, психологическую „недомотивированность” в литературе переходного периода. Суть ответа такова: пребывание вне дома, стремление получить хорошее заграничное образование, длительные путешествия с беспрестанной сменой городов – это естественная

историко-культурная реакция образованного человека XIX в. на своё время и его нравы. Бездомность при таком взгляде на проблему – это, в первую очередь, отсутствие или разрыв внутренней, собственно домашней, родовой и поколенческой связи; это еще и обусловленное историко-культурной ситуацией стремление подменить дом общественным поприщем, как это было принято определять. Бездомность оказывается одновременно *как бы* естественным состоянием, но и ловушкой и тупиком личностного и общественного развития. Поэтому, следуя за традицией литературной критики, нужно принять, что сущность бездомности героев мотива, их *тяга к перемене мест*, добровольная погруженность в прохождение нескончаемого пути, объясняются средой воспитания и жизни, господствующими общественно-культурными, историческими и политическими умонастроениями: „Неумение и нежелание «пускать корни в недобрую почву» – это качество несомненной и значительной нравственной ценности”²⁰. Бездомность *фактическая*, настоятельно акцентируемая авторами на уровне пребывания героев вне границ дома, и *духовная*, обоснованная через сложность взаимоотношений с родителями, близкими, и *нравственно-экзистенциальная*, заставляющая уединиться в себя, отрешиться от домашнего круга, может быть понята в горизонте ожидания связей человека и общества. Здесь, казалось бы, нет ничего нового. Но ситуация любовного свидания, обнаружившая для героев выход из бездомности, возможность перестать быть лишним человеком, обрести счастье, обнажает всё ту же их незыблемую привязанность к бездомности.

Акцентируем, что с позиции „общественноцентричного” вектора развития мотива так выстроенная и обоснованная типология героев, казалось бы, вполне объясняет их утраченные взаимоотношения с Домом. В этом плане весьма показательна традиция русской классики – давать обстоятельную историю героя, его семьи, рода, при этом любовно и тщательно описывая Дом, а литературной критики – возводить проблемы героев к обстоятельствам истории и общества. Среда вполне могла вынудить *лучших людей* своего времени, ставших и *лишними людьми* своего времени, быть слабыми, нерешительными, неудачниками, которые обречены много „скитаться не одним телом – душой скитаться”.²¹ Эти герои оказываются в полной мере лишними людьми и относительно Дома, семьи, родовых связей, для которых принципиально недопустима и априори немыслима позиция лиш-

²⁰ Там же, с. 149.

²¹ Там же, с. 148.

него, т.е. обреченного быть неслышанным, бесполезным, чужим, чуждым, изгоем. Мотив, при таком взгляде на него, – это история личности, не умеющей общаться, не способной и не готовой, прежде всего, из-за эгоистической тяги к идеальности, к поступку как подлинному и реальному, а не умозрительному преодолению себялюбия, признанию ценности и свободы другого человека. Обратной стороной выступает растерянность перед ситуацией свидания, которая однозначно требует личностного выбора, поступка и умения принять их последствия. Выбор Дома заменяется, подменяется героями повышенной и беспрестанной рефлексией, тщательным обоснованием идеи самодостаточного пространства жизненного мира вне Дома, что особенно проявляется в письмах Онегина, Рудина к героиням. Рефлексия героев оказывается обратной стороной тяги и выбора ими бездомности как состояния поисков не столько банальной свободы, как можно предположить, если довериться словам и объяснениям самих героев, сколько иного.

Бездомность для героев-мужчин мотива изначально, не только в силу воспитания и образа жизни, но и личностного выбора, оказывается своеобразным и состоянием, и проходимым, бесконечным путём-поиском сокровенных, всегда ускользающих, идеальных одновременно общественно-моральных и личностных смыслов. В пространстве Дома это принципиально невозможно. Дом конкретен и не предполагает умозрительную игру возможными смыслами, перспективами как принципом жизни. Бездомность, как особо ощущаемое, пограничное, временное состояние, всегда гипотетична, наполнена равнозначными в своей вероятности будущностями. Отсюда и её родственность пути. Герои мотива изначально и по разным причинам пережившие отторжение от Дома, испытывают страх перед ним, обремененность теми смыслами, ориентациями, которые он задаёт и требует соблюдать. Бездомность для них оказывается, с одной стороны, способом ускользания от нравственно-этической и житейской ответственности за Дом как за подлинную укорененность в мире. С другой – выбором в пользу печальной красоты высоких отношений и не свершившихся в полной мере подлинной страсти и любви. Герои мотива *русского человека на rendez-vous* превращаются в страных скитальцев, обрекая себя на поиски Дома, любимой женщины и одновременно невозможность принять их в свою жизнь. Они осуществляют в полной мере своё право жить только памятью. Эта странность определена именно тем типом русского романа, о котором писал С. Бочаров.

В этом плане весьма показательным свидание Рудина и Натальи, когда герой на прямой вопрос о его намерениях, отвечает *как бы* невпопад: „Мои намерения? Ваша матушка, вероятно, откажет мне от дома”. И на следующую реплику, когда Наталья вынуждена повторить – „Но вы не ответили на мой вопрос”, – она получает, с точки зрения любовного решающего rendez-vous, странный ответ: „На какой вопрос?”²². Но Рудин, как и все герои этого мотива, действительно не слышит подобного рода вопроса влюблённой девушки о намерениях, которые должны воплотиться в выбор, поступок и принятие их последствий, боясь утратить связь с иллюзией Дома, с возможностью вечно искать его. Отсюда и неожиданный, но только с точки зрения любви как тайны отношения двоих, страх Рудина быть отлучённым от дома Ласунских, разговоров в гостиной Дарьи Михайловны, и стремление г-на N обсудить предстоящее свидание с братом Аси. Отсюда же и „глухота” героев-мужчин к вопросам возлюбленных, которые предполагают окончательность выбора Дома, семьи. Герои не могут этого услышать, т.к. проблема в извечной и непреодолимой закрытости для них Дома, обуславливающая подлинный страх утраты и надежды на него, точнее, его идеал. Воплотить свои намерения в поступке, т.е. жениться на любимой женщине и обрести свой Дом, – это то, что принципиально невозможно для героя-бездомника, странника.

Эта же странность обнаруживает и своеобразное не столько противостоящее Дому, сколько взаимодополняющее его одновременно и пространство, и состояние, и способ овладения, приобщения героев к жизни, – бездомность, позволяющую увидеть, осознать вечные, безотносительные смыслы и ценности, но не пережить их, приблизиться к себе, но не обрести себя. Бездомность, как череда смены чужих домов, опытов пребывания в гостях, дорожных приключений, давая возможность увидеть идеал, вероятностные пути к нему, в то же время и чётко обозначает невозможность его воплощения в ином, помимо бездомности, пространстве жизнедеятельности. Это обуславливает странность слов и поступков героев. Те объяснения движущих их мотивов и причин, к которым прибегают все герои в ситуации решающего rendez-vous, всегда апеллируют к долгу перед обществом, Домом, их как бы общими ценностями и произносятся дидактически-стереотипным языком. Это своеобразное, эмоционально-идейное и сокровенное „косноязычие” героев – попытка заговорить на языке Дома, быть им

²² И.С. Тургенев, *Рудин*, [в:] И.С. Тургенев, *Записки охотника. Рудин*, Ленинград 1979, с. 255.

услышанным, перестать быть его изгоем. Но длительный опыт дороги, бездомности героя и странные отношения с Домом героини, не дают возможности осуществиться ни их диалогу, ни попытке героя приобщиться к Дому. Герой остаётся со своей бездомностью, которая, только на первый взгляд, позволяет ему быть готовым к роковой встрече и её судьбоносным последствиям. Во многом отсюда и род *лишних людей*, которые прекрасны и подлинны в своих переживаниях с точки зрения высоких чувств, любви, но бесполезны с позиции реальной жизни Дома, его ценностей, достижений, самоограничений и жертв ради него. Особенно это проявляет любовь и ситуация последнего rendez-vous, которые обнаруживают для героя его феноменологическую беспомощность перед иной, отличной от него, но не менее сильной и подлинной истиной мира. Бездомность позволяет герою-мужчине эти вопросы слышать, но не даёт возможности осуществить ответ, а любая попытка ответа оборачивается поражением. В этом плане русская словесность уловила и отобразила в художественной форме философские искания и открытия нового времени. По своей сути вопросы, которые решают жизнь героев мотива, – это просвещенческие, ещё точнее кантовские, вопросы нравственных перипетий свободного личностного выбора, поступка, долга, чести, достоинства, основанные на преваливании „странной повышенной рефлексивности”, когда, по мысли В. Библера:

включаясь в череду поступков, индивид нового времени включается в открытую, разомкнутую бесконечность – в переплетение бесчисленных случайных воль и мотивов. <...> Это – итог анонимного сплетения судеб и событий. <...> Я должен полностью и целиком отвечать за свой поступок. И это невозможно. Остается, не пускаясь в воду, удерживаться от поступка, сохраняя мысленную свободу бесчисленного проигрывания всех вариантов, всех спектров возможного действия и его возможных (и невозможных) сплетений и итогов²³.

Перипетии судеб героев мотива *русского человека на rendez-vous* это убедительно демонстрируют. Хрестоматийные примеры такого рода „переплетения бесчисленных случайных воль” – Онегин и Печорин. Санин из *Вешних вод* – тоже убедительный образчик анонимных хитросплетений судеб, встреч, своих и чужих капризов. Лаврецкий – наиболее яркий и тонко психологически выписанный образец этого причудливого сплетения бесчисленных случайных, чужих воль и мо-

²³ В.С. Библер, *Нравственность. Культура. Современность (Философские раздумья о жизненных проблемах)*, [в:] *Этическая мысль. Научно-публицистические чтения*, Москва 1990, с. 25, 26.

тивов. Герои мотива, как подлинные люди своего времени, это тонко ощущают. Любая их попытка выбора и поступка оборачивается крушением надежд и бездомностью как средством защиты от трагедии поражения и ответственности. Отсюда их стремление уйти от поступка, сохранять „мысленную свободу”, как это характеризовал в отношении человека нового времени В. Библер. Герои мотива действительно боятся ответственности за свой свободный выбор и поступок, его воплощающий, за их последствия, и предпочитают удерживаться от этого решающего поступка и проигрывать в письмах, попытках объяснения, монологах, в том числе внутренних, его различные варианты. Бездомность оказывается пространством, в котором могут существовать память о свободе, возможности личного выбора и „памятующая личность” (Л. Пумпянский), которая беспрестанно проживает, „перепереживает” (Р. Грюбель) несвершившийся поступок – выбор личного счастья. Бездомность даёт иллюзию постоянно длящейся, ничем не ограниченной свободной воли героя, когда весь спектр возможного действия и его возможных (и невозможных) сплетений и итогов, о которых писал В. Библер, можно истолковать слабостью героя и нравами среды, а можно и причудливым сплетением чужих и своих опрометчивых поступков.

Для героев классической литературы это возможно принять в качестве объяснения. Однако для героев XIX – первой трети XX ст. такое объяснение, тяготеющее к „общественноцентричному” истолкованию поведения (не мог противостоять общественному мнению, предубеждениям света, руководствовался моральным долгом, стал жертвой обстоятельств) уже обнаруживает недостаточность и неполноту мотивировки. В отличие от героев *Евгения Онегина*, *Аси*, *Первой любви*, *Рудина*, *Дворянского гнезда* чеховскому влюблённому художнику (*Дом с мезонином*) никакие мучения и сомнения по поводу общественных предрассудков или же непреодолимые, обусловленные морально-нравственным долгом обстоятельства не могли помешать разыскать Мисюсь. Так почему же он после полученной записки, вернувшись на дачу, „...уложился и вечером уехал в Петербург”²⁴ и, подобно всем героям мотива, принял совершенный за него выбор, не стал разыскивать и не вернул любимую женщину? Почему бунинские герои предпочитают бежать после решающего rendez-vous или же безропотно и обречённо отпускать любимую женщину, понимая „...такую ненужность всей своей дальнейшей жизни без неё...”²⁵.

²⁴ А.П. Чехов, *Повести и рассказы...*, с. 254.

²⁵ И.А. Бунин, *Собрание сочинений...*, т. 4 с. 384.

Почему герой Н. Гумилёва (*Путешествие в страну эфира*), пережив подлинную страсть, почти безразлично и только для себя констатирует, „...что самая капризная, самая красивая девушка навсегда вышла из моей жизни”?²⁶ Возможно ли эти примеры, как и алогичное, странное, с морально-общественной и личной точки зрения, поведение героя *Вешних вод*, объяснить, находясь в горизонте смыслового, идейного ожидания, заданного общеродовой линией *лишних людей* и теми смыслами, которые она продуцирует? Конечно, нет. Здесь обнаруживаются иные смысловые и идейные разломы, требующие смены взгляда на ситуацию свидания и на то, почему же бездомность для героев мотива изначально и до конца их дней остаётся сознательным выбором.

Если в начале жизни бездомность героя – это, как правило, стечение обстоятельств (то ли неудачная семейная жизнь его родителей, то ли бедность, обрекая на скитания, то ли внутренняя тяга к странствиям), то после любовной истории, в которой ему отвечают взаимностью, и свидания, которое по его вине становится последним, бездомность обнаруживает новые свойства и основания. Если для классической литературы этот момент может быть частично объяснён общественными причинами, то для литературы первой трети XX ст. – нет. В ней наоборот активизируется личностная доминанта, заставляющая с позиции ретроспекции пересмотреть всё развитие мотива. Герой мотива и в литературе рубежа XIX – XX вв., оставаясь наедине с собою и своим решением, сознательно и константно выбирает бездомность, одиночество, память о прекрасном, трагическом событии жизни, так ничего не предприняв для воплощения любви и счастья в жизнь. Преваляющим остаётся неизменное стремление героев бежать после rendez-vous:

Вернувшись домой, он к своему изумлению нашел, что вместо чувства удовлетворения в душе у него какое-то растерянное сомнение. Он заставил себя думать о Анне, и поймал себя на том, что ему страшно ожидание новых с нею свиданий. Тут в первый раз ему пришла мысль – немедленно уехать из Москвы. <...> Утром Корецкий проснулся с твёрдым намерением – ехать. Он позвал своего слугу и приказал взять билет в Вену²⁷.

Аналогично поступают героини И. Бунина, К. Бальмонта, А. Аверченко. И здесь уже не может быть убедительным обоснование тра-

²⁶ Н.С. Гумилёв, *Путешествие в страну эфира*, [в:] *Царица поцелуев*, Москва 1993, с. 222.

²⁷ В.Я. Брюсов, *Через пятнадцать лет*, [в:] *Царица поцелуев*, Москва 1993, с. 326.

гизма судьбы героя через его эгоизм и слабость, в основе которых столкновение личности и общества. Если в классической литературе, как писал Л. Пумпянский, „бесплодная старость” и мучительно-спасающая героев память апостериори преподносят морально-нравственные уроки, показывая им роковую ошибку, то в литературе XIX – первой трети XX ст. эта тенденция ослабевает и трансформируется. Зачастую герой покидается автором после решающего свидания, когда смысловая и идейная, морально-нравственная нагрузка идёт не столько на память, сколько на событие любви, rendez-vous и оставленность героя после него. Это приводит к тому, что активизируются и развиваются другие, взаимодополняющие основную традиционную линию тенденции, которые обнаруживают значимость бездомности героя как итог его личностного выбора.

Во-первых, у героя появляется возможность значимого забвения и погружения не столько в само судьбоносное событие, сколько в ощущения опосредованно связанных с ним давнишних чувств, как в *Доме с мезонином* А. Чехова: „Я уже начинаю забывать про дом с мезонином, и лишь изредка, когда пишу или читаю, вдруг ни с того ни с сего припомнится мне то зелёный огонь в окне, то звук моих шагов, раздававшихся в поле ночью, когда я, влюблённый, возвращался домой”²⁸. Забвение оказывается не столько угасанием памяти, сколько её фокусировкой на (не)совершившемся поступке, но всё ещё *как бы* возможном его переигрывании, ощущении. Во-вторых, постепенно укрепляется тенденция оставлять, как своеобразное нравственное и эмоциональное облегчение, героям возможность „перепереживать” (Р. Грюбель) не всю любовную историю, а её избранные памятью, прежде всего, предельно чувственно ощущаемые моменты. Например, как в *Солнечном ударе* И. Бунина, когда „...оба так иступлённо задохнулись в поцелуе, что много лет вспоминали потом эту минуту: никогда ничего подобного не испытал за всю жизнь ни тот, ни другой”²⁹. Или остаться чувственно безучастным и посторонним даже к собственным подлинным в их трагичности и красоте чувствам, как в рассказах В. Брюсова, Н. Гумилёва. Красота чувств, их в высшей степени эмоциональное и сокровенно-личностное переживание оказываются не столько предметом последующего пристального и самозначимого „перепереживания” (Р. Грюбель), сколько констатирующим воспоминанием. В-третьих, герои всё меньше изображаются в старости, тем более обречённой на одиночество, как это

²⁸ А.П. Чехов, *Повести и рассказы...*, с. 255.

²⁹ И.А. Бунин, *Собрание сочинений...*, т. 4 с. 383.

определил для классической литературы Л. Пумпянский. Уже они, а не только героини, как в русской классической прозе, после пережитого решающего rendez-vous могут иметь семью, что характерно для прозы К. Бальмонта, И. Бунина. Эта тенденция не является ведущей. Однако она весьма показательна с точки зрения бездомности и её морально-нравственных уроков. Даже при условии внешне удачной семейной жизни герои всё равно остаются одинокими, ощущающими утрату, невосполнимость упущенного счастья. Показательна концовка бунинской *Руси*, когда герой, погрузившись в воспоминания, обнаруживает значимость для себя незабытой истории дачного романа и рождённых ею высоких чувств подлинной любви. Они, как это и предполагает мотив *русский человек на rendez-vous*, возможны только в бездомности, и несовместимы с пространством семейно-домашних отношений героя новеллы. В повествовании это подчёркивается его репликой к жене и двойным именованием Руси: „– Грущу, грущу, – ответил он, неприятно усмехаясь. – Дачная девича... Amata nobis quantum amabitur nulla (Возлюбленная нами, как никакая другая возлюблена не будет!)”³⁰. В-четвёртых, временное расстояние между решающим свиданием и воспоминаем (рассказом) о нём тоже постепенно нивелируется, оставляя меньше возможности для его осмысления и уединенного длительного проживания морально-нравственных страданий. И хотя эта тенденция скорее намечена, нежели развита в малой прозе XIX – первой трети XX ст., она обнаруживает важность мотивировки выбора бездомности и причин поражения в главном событии жизни героев. Например, герой бальмонтовского *Крика в ночи*. В-пятых, в отличие от русской классической литературы в малой прозе первой трети XX ст. героини всё чаще не обретают, хотя бы гипотетически, на уровне констатации автором факта, семейное счастье и дом (Одинцова, Джемма, Наталья Ласунская). Наоборот, продолжая и усиливая обреченность, жертвенность судьбы Лизы Калитиной, героини становятся монахинями (*Чистый понедельник*), умирают, покончив жизнь самоубийством (*Пустоцвет*, *Пятнадцать лет спустя* В. Брюсова, *Сын*, *Дело корнета Елагина*, *Галя Ганская* И. Бунина).

Вот здесь снова с особой силой происходит активизация кантовских вопросов нравственных перипетий свободного личностного выбора, столь значимых для понимания сути происходящего со всеми героями мотива *русского человека на rendez-vous*. Но рассматривать

³⁰ И.А. Бунин, *Собрание сочинений...*, т. 5 с. 291.

их необходимо уже не столько с морально-общественных позиций, сколько с позиции, продолжающей кантовскую традицию, – феноменологии, для которой важны проблемы взаимосвязи существования я в мире, свободы выбора, моральности поступка и его последствий. Для феноменологического восприятия мира и ощущения себя важно то, что

... выбирать – значит выбирать *нечто* такое, в чем свобода усматривает, пусть на какое-то время, свой собственный язык. Свобода выбора есть лишь тогда, когда свобода действительно играет свою роль в решении, когда полагает избранную ситуацию в качестве свободной ситуации. <...> Само понятие свободы требует, чтобы ею действительно было что-то *сделано*, чтобы наше решение уходило вглубь будущего, <...> чтобы, вовсе не являясь его неизбежным следствием, оно тем не менее взывало бы к нему (курсив автора – Э. Ш.)³¹.

Так понимаемая свобода выбора и ситуации может осуществиться только в бездомности и соприродном ей состоянии пути, испытании и искушении дорогой, что и характерно для героев мотива. Бездомность по-настоящему свободна, ибо содержит в себе все вероятностные варианты, актуализированные абсолютным одиночеством, интимным сиротством, позволяет героям свободно, без морально-нравственных коллизий и ограничений проигрывать различные варианты. Ставя героя перед выбором, необходимостью однозначного ответа-поступка, бездомность одновременно подталкивает, искушает его и Домом и возможностью дальнейшего выбора *нечто*, т.е. того, что значимо своим ускользанием, потенциальностью, как это определил М. Мерло-Понти. Дом, который априори предполагает свободу выбора в традиционно обозначенных, заранее известных границах, морально-нравственных смыслах, идеях и ориентациях, не может дать героям подлинной свободы в решении столь значимого единства, как я, счастье, любовь, семья, обязанности перед Домом. Бездомность, наоборот, обращена к максимальной неопределённости будущего и его связей с прошлым и настоящим, интенциональной открытости я, поливероятности всех его свободных желаний, которые всегда ещё могут воплотиться.

В этом плане игру, искус и победу феноменологической по своей сути бездомности предвосхитил и филигранно показал И. Тургенев в *Вешних водах* в сцене первого и решающего по своей сути свидания tet-a-tet Санина и Полозовой, когда вроде бы после самых три-

³¹ М. Мерло-Понти, *Феноменология восприятия*, Санкт-Петербург 1999, с. 552.

виальных расспросов о его Джемме, любви, семье, доме, она жестко заявляет: „Ну давайте же теперь за дело примемся”, однако получает странный ответ: „То есть... как же это так за дело приняться? Что вам угодно этим сказать?”³². Но это кажущаяся странность. Она сродни странности объяснения Рудина и Натальи, о которой шла речь выше, и проявляет ту же закономерность взаимоотношений с Домом и бездомностью. Хотя идейно-смысловой акцент в беседе Санина и Полозовой сделан на совершенно ином. Точнее так: принципиально обратном подлинному страху Рудина быть отлучённым от дома Ласунских, от возможности жить в гостях. Для него выбор любви и счастья, о которых спрашивала Наталья, – это был бы выбор своего реального Дома, а не игра в идеальный дом. Центральной проблемой в их свидании был выбор (отказ) Дома, в свидании героев *Вешних вод* – выбор бездомности. Разговор Санина с Полозовой о Доме (даже насущных и, в принципе, радостных житейских делах, ради которых он и приехал в соседний город) для героя невыносим, т.к. Полозова, с её особой красотой, типом поведения, и Дом находятся в разнородных и принципиально несовместимых реальностях. И не столько из-за вульгарности Полозовой, сколько из-за её принадлежности дороге и бездомности, в основе которых заброшенность, сиротство и феноменологическая „лишность”, несущественность по отношению ко всему стабильному, упроченному в традиции, в первую очередь, Дому. Если Джемма – это для героя уже совершенный поступок, выбранная женщина, почти жена, которую он, фактически, ввел в Дом, то Полозова – это женщина, воплощающая поливероятность, свободу дороги и бездомности, ещё не совершенный выбор и поступок. Полозова – это проявление того анонимного сплетения судеб и событий, в которые постоянно погружен герой-странник и перед лицом, ловушкой и угрозой которых он и постоянно же совершает свои свободные поступки и несёт ответственность за них. Поэтому разговор с нею о Доме, житейских делах для героя невыносим. Полозова – это искус свободы, которой действительно не надо совершаться, ибо она уже обречена, говорит своим подлинным языком. Санин это остро ощутил именно после обмена, на первый взгляд, вполне уместными и даже банальными в своей будничности вопросами-ответами. Равно как это поняла и сама Полозова – сознательная, добровольная странница, всецело принадлежащая бездомности, питающая и питаемая ею, – играя этим умело и преднамеренно. Вот это решающее свидани-

³² И.С. Тургенев, *Вешние воды*, [в:] И.С. Тургенев, *Вешние воды: Повести. Стихотворения в прозе*, Киев 1988, с. 123.

ние, проверку на стойкость и веру в Дом герой не выдержал, растерявшись перед максимально открывшимся соблазном бездомности, поддавшись на её зов, и, в конце концов, выбрав её, как это и делают все герои мотива. Он предпочёл остаться *лишим человеком* по отношению к себе, не сумев, подобно героям мотива, воплотить выбор Дома в поступок.

Если подвести итог, то необходимо отметить следующее. Мотив *русский человек на rendez-vous* – это мотив об изначально своеобразных отношениях героев с Домом и об их неизменной, predeterminedенной, личностной тяги к бездомности. Несмотря на значимость для этого мотива „общественноцентричного” вектора развития, когда многие странности в поведении героев, а главное – в их выборе на решающем свидании можно объяснить объективной сложностью взаимоотношений героев с господствующими общественно-культурными настроениями, всё же необходимо учитывать сугубо личностный фактор. Герои мотива – изначально и непреодолимо странники, выбирающие бездомность как вероятность существования подлинной свободы. Любой их поступок, совершенный или же гипотетически проигрываемый, проговариваемый в бесконечной рефлексии, – это не столько малодушие и страх перед окончательным выбором единства любви, счастья и Дома, сколько ужас утраты подлинной свободы, воспринимаемой и воплощаемой ими как свобода полноты и нескончаемой вероятности воплощения разнородных путей. В этом смысле свобода выбора и ответственности за него для героев соприродна феноменологически ощущаемой бездомности. Выбор Дома – это выбор и утверждение своей жизнью одной стези, что принципиально немисливо для героев-странников и героинь, изначально находящихся в странных отношениях с Домом. Постоянная бездомность как одновременно особое пространство, состояние и способ приобщения, диалога героев с жизнью оказывается значимой для них. Бездомность есть то, что не позволяет трагедии (не)совершенного выбора, воплотившегося в совершенный поступок отказа от Дома, обернуться пошлостью. Бездомность позволяет бесконечно осуществляться „духовной памяти”, надежде „памятующей личности” (Л. Пумпянский), её вере в возможности прошлого, вечно (не)совершенного выбора. И если жертвенность судьбы героинь мотива *русского человека на rendez-vous*, их открытость, чуткость голосу Дома еще могут подарить им возможность приобщения к нему как пространству житейски ощущаемому, то для героев этот вариант наименее вероятностен. Бездомность, как уступка искусу свобо-

ды и растерянности перед коллизиями нравственного личностного выбора и поступка, его действительно закрепляющего, оказывается во многом иллюзией свободы, лишенной подлинной укорененности в мире. Память о возможном, но так и не выбранном, именно в поступке, Доме и сопряженных с ним ценностях, остаётся для героев единственной возможностью переживать бездомность и себя.

SUMMARY

Phenomenology of the homeless heroes motif
***Russian person on a rendez-vous* in Russian literature**
of the 19th and the first third of the 20th centuries

The motif *Russian person to rendez-vous* is one of the leading motifs in Russian literature of the 19th and early 20th centuries. In the center of this motif – the tragedy of loving people facing (very early in life) their destiny, no survivors of that fateful event, and therefore doomed to homelessness. The essence of this motif appears as a kind of perpetual preparation of one event memory, or rather it is a spiritual retentive «memory person» as defined by its L. Pumpyanskiy, when love, hope and home are inevitably out of reach and always passed illusions. Homeless heroes as the flip side of the defeat in the main event of their lives, implemented simultaneously elusive but vital by-redemption personality of their moral cowardice, moral cowardice before the gift of Destiny – love. *Russian people to rendez-vous* – this motif was originally about the peculiar relationship with the House of heroes and their constant, predefined, personal craving for homelessness. Heroes motif – initially and irresistibly wanderers who choose homelessness as the probability of the existence of genuine freedom. In this sense, freedom of choice and responsibility for it is akin to the heroes' phenomenological perceived homelessness. Choice Homes – a selection and approval of their life paths one that is fundamentally impossible for the heroes and heroines of wanderers, originally located in the strange relationship with the family and home. It is the constant homelessness as a special space at the same time, the state and the method of initiation, dialogue heroes to life is meaningful to them. Memory of a possible, but not selected, it is in the act, the House and its associated values, remains the only opportunity for the characters to experience homelessness and oneself.

Keywords: Russian literature, motif, a Russian person on a rendez-vous, homelessness, home, moral and ethical choices.

Ключевые слова: русская литература, мотив, *русский человек на rendez-vous*, бездомность, дом, морально-нравственный выбор.

Людмила Авдейчик

Белорусский государственный университет, Минск

Символика «небесной обители» в поэзии В. С. Соловьева

Владимир Соловьев в письме своей старшей сестре Надежде как-то заметил:

... Изю всех мест на земном шаре я, конечно, предпочитаю (доселе по крайней мере) два: Пустыньку (когда не очень холодно) и дом Лихутина (когда не слишком музыкально). Но увы! Окончательно фиксироваться ни там, ни здесь не могу, ибо *je suis ne sous l'astre de voyage*¹ или, говоря высоким библейским слогом, должен ходить перед Господом, что, конечно, хуже, чем ходить перед людьми на задних лапах. Малая способность к сему последнему и не позволяет мне в нынешние (довольно подлые) времена найти себе постоянную житейскую рамку. А может быть, это собственная натура и судьба².

Так, в своей излюбленной манере, шутливо, с долей самоиронии, известный философ и поэт сам определял некоторую странность своей «натуры и судьбы»: бытовую неустроенность, отсутствие своего дома, семьи, словно постоянное пребывание в состоянии временного странничества, путешествия в земной жизни. Безусловно, причины такого положения нужно искать не только в непредсказуемых превратностях судьбы, но и в самом характере и мировоззрении загадочного и таинственного мыслителя и поэта-мистика В. С. Соловьева (1853 – 1900). Некоторое объяснение этого «странного странничества» попробуем найти и в его поэзии.

В 1875 г. Соловьев, молодой, красивый, талантливый, блестяще образованный кандидат философских наук, в числе лучших ученых отправляется в командировку в Лондон. Там он много времени про-

¹ Я родился под звездой путешествий (фр.).

² Цит. по: А.А. Носов, *Мне предсказали много странствий...*, [в:] В.С. Соловьев, *Неподвижно лишь солнце любви. Стихотворения. Проза. Письма*, Москва 1990, с. 3.

водит в библиотеке Британского музея, изучая труды древних мыслителей, и между занятиями как бы мимоходом пишет следующие строки – размышление о смысле жизни:

Хоть мы навек незримыми цепями
 Прикованы к нездешним берегам,
 Но и в цепях должны свершить мы сами
 Тот круг, что боги очертили нам³.

Стихотворение строится на характерной для поэтической картины мира Соловьева аппозиции «небесное – земное» и утверждает абсолютный приоритет вечного бытия над временным. В стихотворении используется оригинальная метафора: лирический герой ощущает, что к «нездешним берегам» (мирам Божественным) он прикован *цепями*, а не привязан невидимыми нитями, например, то есть связь с инобытием воспринимается им как сверхпрочная, физически ощутимая. Это важно: в силу некоторых медиумических способностей Соловьев действительно часто чувствовал близость иных миров и даже имел свой собственный сокровенный опыт прозрений в инобытие, о чем долгое время не решался рассказать открыто, пользовался только намеками в своих поэтических произведениях, где условность и реальность легко и органично пересекаются. Тем не менее, почти все в мистико-символической поэзии Соловьева не вымысел, не условно-художественный прием, а исповедь об откровениях поэта. В центре этого откровения – прозрение необыкновенной красоты «небесных сфер», в существовании которых поэт никогда не сомневался, потому что *видел* их.

Еще не до конца осознавая смысл своих ранних видений, Соловьев – молодой ученый, преподаватель философии в Московском университете – именно в поэзии, в зашифровано символической форме, воссоздает свои откровения. В итоге, большая часть стихотворений вдохновлены видениями неземной красоты небесных миров – идеального праобраза Вечного дома. А в центре «небесных миров» все более отчетливо вырисовывается некая прекрасная женственная фигура – Царица, Богиня, Неземная Возлюбленная, позже названная самим поэтом-философом Софией:

Вся в лазури сегодня явилась

³ В.С. Соловьев, *Стихотворения и шуточные пьесы*, Собр. соч.: в 12 т., Брюссель 1970, Т. 12, с. 24. Здесь и далее стихотворения цитируются по данному изданию с указанием страниц в квадратных скобках.

Предо мною Царица моя, –
Сердце сладким восторгом забилось
И в лучах восходящего дня
Тихим светом душа засветилась,
А вдали, догорая, дымилось
Злое пламя земного огня [12].

В данном стихотворении 1875 года поэт поведал об откровении неземной красоты – о встрече с небесной Софией. Одно воспоминание о случившемся наполняет его душу «сладким восторгом», преображает ее «тихим светом» и переносит в иные запредельные сферы, отрывая от «злого пламени земного огня», то есть от привычной жизни. Важно, что и в этом стихотворении сохраняется та же аппозиция «небесное – земное» и одновременно используется особая свето-цветовая палитра (лазурь, сияние восходящего солнца) и символическая образность (тихий рассвет, злое пламя). Подобная образность и далее будет сопровождать поэтические произведения Соловьева, постепенно формируя оригинальную образно-символическую систему его поэзии, а в дальнейшем и основу творчества его последователей – младосимволистов.

Как неотъемлемый атрибут «небесной обители» – ключевого образа поэзии Соловьева, противопоставленного грубой материальности (земному бытию) – важное место в художественной системе поэта занимает образ-символ *света*. Уже как мыслитель Соловьев определяет метафизическое значение света так: «Свет есть сверхматериальный, идеальный деятель»⁴, это «мировое всеединство и его физический выразитель, в своем собственном активном средоточии – солнце»⁵. Учитывая специфику природных характеристик, особую красоту и очевидную «нематериальность» световой энергии, ее всепроницаемость и жизненную силу, Соловьев использует данный образ как многозначный символ чистой духовности, актуального, проявленного Божественного Всеединства, Софии, абсолютной Красоты, перво-материи, из которой состоит весь мир в его видимых и невидимых измерениях, и одновременно прараобраз будущей сверхматериальной природы Земли. Уже сейчас, по мысли Соловьева, провиденциальными силами света преобразуются многие части мироздания:

Лишь в свете вещество освобождается от своей косности и непроницаемости... Свет или его невесомый носитель – эфир – есть пер-

⁴ В.С. Соловьев, *Красота в природе*, [в:] В.С. Соловьев, *Стихотворения. Эстетика. Литературная критика*, Москва 1990, с. 97.

⁵ Там же, с. 103.

вичная реальность идеи в ее противоположности весоному веществу, и в этом смысле он есть первое начало красоты в природе. Дальнейшие ее явления обусловлены сочетаниями света с материей... Древняя наука догадывалась, а ныншняя доказывает, что органическая жизнь есть превращение света. Таким образом материя становится носителем красоты чрез действие одного и того же светового начала, которое ее сперва поверхностно озаряет, а затем внутренне проникает, животворит и организует⁶.

Соловьев часто использует световую символику для передачи нематериальной красоты трансцендентной реальности, где нет смерти и тьмы, где «пламень вечной души» освещает путь к «немеркнущему свету», в котором безраздельно сияет «Бог любви» (см. стихотворение *Не по воли судьбы...*). Поэт любит создавать и картины будущего – «нового мира света и свободы», в котором ярче всех сияет светоносная лучезарная София: именно Она, как описывается в стихотворении *Что роком суждено...*, явится «на всемирный праздник возрождения всех чище и светлей».

Таким образом, следует подчеркнуть то, что особая красота «небесных миров» в творчестве Соловьева *софийна* в своей основе, то есть в первую очередь определяется софийной образностью и соответствующей символикой.

В земном мире за многообразными световыми явлениями Соловьев всегда прозревает идеальные смыслы. Как философ-мистик, он ценит не только дневное торжество солнца, но и космический свет звездной ночи:

Мировое всеединство и его выразитель, свет, в своем первоначальном расчленении на множество самостоятельных средоточий, обнимаемых однако всеобщей гармонией, – красота звездного неба. Ясно, что в этой последней полнее и совершеннее осуществляется идея положительного всеединства⁷.

Как поэт-духовидец Соловьев восхищается красотой серебристого сияния звезд, символизирующих вечность («лампады вселенной / в красе неизменной / блаженны и вечны, как боги»), доверяет своим астральным прозрениям более, чем земным переживаниям («верю только в высоте сияющим звездам»), потому что и в красоте звездного света поэт прозревает «вечное лето» сияющего торжества Софии:

⁶ В.С. Соловьев, *Красота...*, с. 102.

⁷ Там же, с. 104.

... В том вечном лете,
Серебром лазурным облита,
Как прекрасна ты, и в звездном свете
Как любовь свободна и чиста! [21].

Серебристый свет ночи (звездный и лунный), неактивный, более мистический и загадочный, нежели дневной, в поэзии Соловьева тоже становится символическим воплощением Вечно-Женственно-го начала: «Мировое всеединство со стороны воспринимающей его материальной природы, свет отраженный – пассивная женственная красота лунной ночи»⁸. Ночные софийные прозрения поэта всегда переполнены космическими светоносными образами:

Сегодня во тьме я узнал твои очи.
Астральный огонь в мою душу проник.
Фосфорным сияньем во мгле полуночи
Облитый, стоял надо мною твой лик [92].

«В солнце одетая, звездно-венчанная» космическая Богиня воспевается поэтом посредством целого комплекса солярной и лунарно-звездной символики, что, безусловно, отсылает к библейскому пробразу апокалиптической Девы, который является своеобразным ключом к софийной лирике Соловьева: «И явилось на земле великое знамение – жена, облеченная в солнце; под ногами ее луна, и на голове ее венец из двенадцати звезд» (Откр., 12, 1). Интересно, что одним из самых любимых образов на протяжении всей жизни для Соловьева оставалась Остробрамская икона Божией матери – редкого типа изображение Богородицы без младенца на фоне ночного звездного неба с серебряным полумесяцем внизу изображения и золотым солнцем – сияющим нимбом – вокруг головы.

В некоторых случаях *звезды* у Соловьева становятся еще и воплощением идеальной конечной цели земного странствия – достижением запредельных, светлых миров посмертного существования («обители примиренья», измерения «немеркнущих звезд»). В последней строфе стихотворения *В тумане утреннем* (1884) встречается одно из наиболее прекрасных описаний трансцендентного мира – целостная картина пламенного рая разворачивается через использование ряда мистических символов: «новые звезды» инобытия освещают путь к стоящему на горе, сияющему огнями Храму. В стихотворении очень интересный еще и центральный образ странника, лирическо-

⁸ В.С. Соловьев, *Красота...*, с. 104.

го героя, который движется по трудному горному пути (символической вертикали духовного совершенствования) к конечной точке своего странствия – «таинственным и чудным, желанным берегам», к «пламенеющему победными огнями Храму». Поскольку все стихотворение можно рассматривать как метафору жизненного пути лирического героя, который в данном случае во многом тождествен автору, остановимся на анализе этого произведения подробнее.

Стихотворение состоит из трех строф, каждой из которых символически соответствует свой этап жизненного пути. Начинается движение ранним утром, на заре, шаги странника неуверенны, а состояние души, «охваченной снами», смятенное, ищущее, но одновременно восторженное, ибо путь определен радостной, хотя и не очень конкретной, конечной целью – «таинственными и чудными берегами». Это утро – юность лирического героя, начало движения к высшей цели, пусть и не до конца осознанной:

В тумане утреннем неверными шагами
Я шел к таинственным и чудным берегам.
Боролася заря с последними звездами,
Еще летали сны – и, схваченная снами,
Душа молилася неведомым богам [21].

Стихотворение динамично. В следующей строфе движение сохраняется, лирический герой продолжает идти, но изменяется общая картина вокруг и его внутреннее состояние. Утро сменяется «холодным белым днем», путь не такой радостный и близкий, как представлялось по молодости лет, а сама дорога «одинокая» и пролегает по пространствам «неведомой страны». Туманы неведения рассеялись – и стало понятнее, что конечная цель пути совсем не близкая, как казалось поначалу, да и сам «горный путь» – тяжелый и долгий – длиною в жизнь. Этот этап – духовное взросление и становление лирического героя и одновременно точка жизненного пути, в которой он пребывает на момент создания стихотворения. Поэтому во второй строфе глагол «идти» стоит в настоящем времени (я иду), тогда как в первой строфе использована форма прошедшего времени того же глагола (я шел), а в последней – третьей строфе – форма будущего времени («все буду я идти...»):

В холодный белый день дорогой одинокой,
Как прежде, я иду в неведомой стране.
Рассеялся туман, и ясно видит око,

Как труден горный путь и как еще далёко,
Далёко всё, что грезилось мне [22].

Наконец, третья строфа – это осознанное будущее лирического героя, движение «до полуночи», то есть до старости и смерти. Но, несмотря на все трудности, путь остается прежним, а цель пути уже не абстрактное движение «к таинственными и чудными берегами». Шаги странника становятся уверенными, а ожидаемая конечная точка пути, которую прозревает поэт, все более желанна и притягательна. На горизонте вырисовывается яркий образ сияющего огнями «заветного храма» – духовной родины, символизирующей конечное, посмертное, возвращение души в свою «небесную обитель». Финал стихотворения наполнен радостью и духовным оптимизмом:

И до полуночи неробкими шагами
Всё буду я идти к желанным берегам,
Туда, где на горе, под новыми звездами,
Весь пламенеющий победными огнями,
Меня дождется мой заветный храм [22].

Так, *храм* становится еще одним важным образом-символом «небесной обители» для поэта-мыслителя, который отличался глубоким религиозно-христианским сознанием и стал предтечей расцвета русской религиозной философии в начале XX века.

Воспитанный в традициях русского православия, Соловьев, хотя в зрелые годы и пытался критиковать некоторые положения ортодоксального вероучения и церковной жизни, все же неизменно признавал особый характер русской религиозности. Русский народ, считал Соловьев, способен воспринять откровения метафизического характера, но, не имея возможности их рационально осмыслить, воплощает полученное знание в культовой практике православия. Может, поэтому, пытаясь приблизиться к зашифрованному откровению и постичь его сущность, Соловьев любил присутствовать на церковных богослужениях, посещал древние русские храмы и монастыри, нередко переживая личный мистический опыт в таких местах.

Важно, что свое первое видение Вечной Женственности – проблеск небесного инобытия – Соловьев воспринял, будучи девятилетним мальчиком, как раз в храме во время воскресной литургии на праздник Вознесения. Это знаковое событие поэт описал в автобиографической поэме *Три свидания* (1898). Символичны детали церковной атрибутики, упомянутые в поэме, которые создают особый

возвышенно таинственный колорит: видение происходит в один из самых кульминационных моментов службы, когда в храме звучат слова херувимской песни «*житейское...отложим...попеченье*», словно ограждая от всех мирских забот, а алтарь, считающийся главным центром мистического действия богослужения, открыт. Именно из алтаря, символизирующего иное духовное измерение, мир горний, небесную обитель, взирала на мальчика Она:

Пронизана лазурью золотистой,
В руке держа цветок нездешних стран,
Стояла ты с улыбкою лучистой,
Кивнула мне и скрылася в туман [81].

Вечный нетварный свет (лучезарная *золотая лазурь*) и маленькая, но важная деталь иного мира неземной красоты (*цветок нездешних стран*) – важнейшие символы этого отрывка и других стихотворений софийной лирики Соловьева, которые часто встречаются при непосредственном описании небесных софийных миров.

Само *богослужение* тоже становится символом временного перехода в инобытие, да и позже, определяя свое отношение к Небесной Царице, поэт будет сравнивать его с культовым ритуалом, высоким служением, в котором растворяется эгоистическое «я» и пробуждается сверхличность, способная к духовидению:

Я и алтарь, я и жертва, и жрец,
С мукой блаженства стою пред Тобой [92].

Осмысление Соловьевым проблемы взаимоотношений Бога и человека вполне закономерно: для поэта-философа мистически притягательной оставалась тайна Богооткровения, возможности общения с Богом, с миром тонким, духовным сквозь «грубую кору вещества» земной материи. Сохранилось немало воспоминаний самого Соловьева и его друзей о видениях, посещавших философа на протяжении всей его жизни.

Поскольку в Библии нет явных сведений о Софии, Соловьев пытается вскрыть эзотерические пласты иудейских текстов, порой привлекая каббалистические сведения. Так в третьей части своего философского труда *Россия и Вселенская Церковь* он стремится доказать существование сведений о Премудрости Божией, Душе Мира, в канонических ветхозаветных текстах, ссылаясь, прежде всего, на «Притчи Соломоновы»:

Господь имел меня началом пути Своего, прежде созданий своих, искони; от века я помазана, от начала, прежде бытия земли. Я родилась, когда еще не существовали бездны, когда еще не было источников, обильных водою... Когда Он уготовлял небеса, я была там. Когда Он проводил круговую черту по лицу бездны, <...> когда полагал основания земли: тогда я была при нем художницею, и была радостью всякий день... (Притч., 8, 22–30).

В этом плане интересно стихотворение *У царицы моей есть высокий дворец*, которое в символично-поэтической форме кодирует знания о Софии. Наряду с довольно распространенными образами-символами цветущих в саду роз и лилий (уже известной атрибутикой Вечной Женственности), здесь появляются и парафразы из библейского текста «Притчей»: «Премудрость выстроила себе дом, вытесала семь столбов его...» (Притч., 9, 1), Она «возложит на голову твою прекрасный венок, доставит тебе великолепный венец» (Притч., 4, 9):

У царицы моей есть высокий дворец,
О семи он столбах золотых,
У царицы моей семигранный венец,
В нем без счету камней дорогих.

И в зеленом саду у царицы моей
Роз и лилий краса расцвела... [12].

Соловьев явно подчеркивает царственность в облике Софии, тем самым определяя ее особую Божественную природу, духовную власть над миром материи. Она – Царица, но царство Ее «не от мира сего», и *дворец* (а не дом, как в притчах) на золотых столбах, и семигранный (в другом месте стихотворения – алмазный) *венец* – это символические детали, передающие величественное сияние идеальной софийной реальности, сравнимой в земном мире только с царской роскошью. «Дорогие камни» Премудрости – это не материальные ценности, а свет трансцендентной красоты, и одновременно бесценные знания, хранящие проблески Божественной Истины, образ, связанный и с легендами об известном философском камне, дарующем вечную жизнь. Те же идеи передаются и в «Притчах»: «Приимите учение мое, а не серебро, лучше знание, нежели отборное золото; потому что мудрость лучше жемчуга, и ничто из желаемого не сравнится с нею» (Притч., 8, 10–11) или «Не поможет богатство в день гнева, правда же спасет от смерти» (Притч., 11, 4).

Поскольку символы всегда подразумевают множество вариантов интерпретации, дворец Софии можно рассматривать и как Храм – проявление Премудрости Божией в земной реальности. Тогда семь золотых столпов – это семь таинств, лежащих в основе учения и богослужений Православной Церкви, которой Соловьев отводил важную роль в процессе всемирного духовного преображения и основания Вселенской Религии. Но скорее речь идет не о ныне существующей, а о будущей Церкви, в которой, верил Соловьев, будут гармонично соединены различные вероучения, ибо истинная вселенская религия – это «реальный и свободный синтез всех религий, который не отрицает у них ничего положительного и дает им еще то, чего они не имеют»⁹. Тогда семь столпов – все мировые религии, объединенные Премудростью, а Ее Дворец – символ «реального воплощения Софии – вселенской религии»¹⁰ [18, с. 358].

Таким образом, сведения о Софии в стихотворениях Соловьева чаще скрыты, закодированы: при попытке передать эзотерическое знание поэт прибегает к библейским символам, наполняя их тайным мистическим значением, или даже к опосредованным ссылкам, аллюзиям, парафразам.

Только в 1898 году Соловьев-поэт открыто и незашифровано написал о своих самых важных софийных видениях, тем самым пояснив истоки и определив ключевые моменты всего своего творчества. В созданной незадолго до смерти автора поэме *Три свидания* описываются три ярких прозрения, составивших исключительный медиумический опыт Соловьева, и именно эти «свидания» характеризуются поэтом как «самое значительное, что до сих пор случилось в жизни» с ним. О важности «свиданий» свидетельствует и тот факт, что они описываются спустя более тридцати лет, но так подробно и детально, словно все только произошло.

Только после прочтения и детального анализа поэмы *Три свидания* становится понятным, почему в поэзии Соловьева так много внимания уделяется образу Софии. Ведь встречи с Ней – прозрения в запредельные сферы бытия – были для поэта-мистика, по его собственному признанию, не менее реальными и куда более значимыми, чем земное существование:

⁹ С.М. Соловьев, *Владимир Соловьев: Жизнь и творческая эволюция*, Москва 1997, с. 112.

¹⁰ А.Ф. Лосев, *Вл. Соловьев и его время*, Москва 1990, с. 358.

Не веруя обманчивому миру,
Под грубою корою вещества
Я осязал нетленную порфиру
И узнавал сиянье Божества... [80].

Становится понятно, что в опыте общения пророков с Богом Соловьев угадывал нечто духовно близкое и для себя: и великую радость Божественного откровения, и трепетное преклонение пред горним миром, и одновременно – осознание несовершенства земного бытия, обреченность на непонимание и злое осуждение со стороны других людей, которые никогда не видели небесной красоты, а потому не способны понять провидца. Интересно, что даже во внешнем облике Соловьева, в силе отстаиваемых им убеждений и некой отрешенности от земного существования современники нередко видели черты пророка, «в наружности его было что-то величавое, библейское, он напоминал Моисея»¹¹.

Первое, детское, спонтанное и неожиданное видение прекрасной и мистически таинственной Богини стало своеобразным софийным крещением души поэта, во многом определившем его мировоззрение, а также характер его философии и поэзии. Встреча девятилетнего мальчика с Вечной Женственностью настолько впечатлила ребенка, что все земные переживания во мгновение исчезли. Потрясение сказалось и в том, что своеобразное «возвращение» из трансцендентной реальности в земное бытие было сопряжено с некоторой психической дезориентацией и заторможенной реакцией ребенка на происходящее, что было даже замечено его гувернанткой:

И детская любовь чужой мне стала,
Душа моя – к житейскому слепа...
А немка-бонна грустно повторяла:
«Володинька – ах! слишком он глупа» [81].

И в дальнейшем материальный мир с его суетой будет казаться незначительным и даже отчасти нелепым при приближении к истинному запредельному бытию, а земные любовные переживания Соловьева всегда будут гаснуть перед сияющим ликом Софии, которая так и останется единственной вечной возлюбленной поэта, неизменным предметом рыцарского поклонения и почти культового воспевания. Что интересно, на протяжении всей жизни Соловьев так и не женится, хотя предпосылки к тому не раз возникали, а две женщины, имев-

¹¹ С.М. Соловьев, *Владимир Соловьев...*, с. 226.

шие большое значение в судьбе поэта, по странному совпадению носили имя Софья¹².

Второе «свидание» произошло спустя 13 лет в совсем иной обстановке – под сводами Британского Музея, куда молодой поэт-философ отправился, дабы изучить все возможные источники о гностической Софии, с которой он идентифицировал свое детское видение. Библиотека музея тоже стала своеобразным храмом, ограждающим душу поэта от суетности мира и способствующим уединению и духовной концентрации:

Пусть там снуют людские мириады
Под грохот огнедышащих машин,
Пусть зиждутся бездушные громады, –
Святая тишина, я здесь один [81].

«Блаженные полгода» работы в читальном зале дали Соловьеву немало сакральных знаний о Софии, впоследствии легших в основу его собственного учения о Вечной Женственности. Более того, все это время поэт непрестанно ощущал невидимое присутствие своей Богини: «Всея, всей душой одна владела ты» [81], – пока, наконец, Она вновь не предстала духовному взору поэта:

...Вдруг золотой лазурью все полно,
И предо мной она сияет снова –
Одно ее лицо – оно одно.

И то мгновенье долгим счастьем стало,
К земным делам опять душа слепа [82].

Буквально через несколько месяцев после второй, свершилась третья, последняя и самая знаменательная встреча Соловьева с Софией. По письмам поэта-философа удастся даже установить приблизительную дату этого события: «Очевидно, третье свидание с вечной подругой произошло между 25–27 ноября 1875 г.»¹³. И на этот раз явилась София в пустыне Египта, близ Каира, куда Соловьев неожиданно для всех отправился из Лондона, ведомый сверхъестественной силой:

«В Египте будь!» – внутри раздался голос.
В Париж! – и к югу пар меня несет.
С рассудком чувство даже не боролось:
Рассудок промолчал как идиот [172].

¹² Имеются в виду Софья Петровна Хитрово и Софья Михайловна Мартынова.

¹³ С.М. Соловьев, *Владимир Соловьев...*, с. 104.

Миновав Францию и Италию, Соловьев оказался в назначенном месте – Египте, почти без средств к существованию («в моем кармане – хоть кататься шару»), однако в прекрасном расположении духа, с трепетом ожидая «заветного свиданья».

...И вот однажды, в тихий час ночной,
Как ветерка прохладного дыханье:
«В пустыне я – иди туда за мной» [83].

С юмором описывает поэт свои злключения, предшествовавшие видению: «в цилиндре высочайшем и в пальто» принятый бедуинами за черта, чуть не убитый, он был брошен один ночью в пустыне. Лежа на земле под яркими звездами, он прислушивался к близкому вою шакала и кутался от ужасного холода, пока, наконец, не уснул...

...Когда ж проснулся чутко, –
Дышали розами земля и неба круг.

И в пурпуре небесного блистанья
Очами, полными лазурного огня,
Глядела ты, как первое сиянье
Всемирного и творческого дня.

Что есть, что было, что грядет веки –
Все обнял тут один недвижный взор...
Синеют подо мной моря и реки,
И дальний лес, и выси снежных гор.

Все видел я, и все одно лишь было –
Один лишь образ женской красоты...
Безмерное в его размер входило, –
Передо мной, во мне — одна лишь ты [84].

Это поэтическое описание небесной Софии – одно из самых впечатляющих в творчестве Соловьева. Принимая прекрасный женственный облик (Софии присуще личностное начало, отсюда явный антропоморфизм ее облика), Она при этом наполняет собой весь мир и все человечество и одновременно стоит над земным бытием, принадлежит Божественной реальности, потому Ее образ, разрастающийся до космических масштабов, потрясает своим величием и красотой. Хроно-топ словно разворачивается в ином измерении – в беспредельности и вечности Вселенной: восприятие пространства описано через гармоничную композицию визуальных эффектов («небесное блистание» предрассветных цветов; беспредельность и красота земных просторов,

на которые поэт словно взирает с высоты духовного откровения); меняется ощущение времени, оно уже не мгновенно и переменчиво, но предстает в единстве всего «что есть, что было, что грядет вовеки». Однако центр и средоточие всей этой картины космического Всеединства – «образ женской красоты», Божественная София, которая не растворяет в себе мир, не поглощает человека («я» автора), но наполняет все сущее совершенно новым запредельным смыслом. Такой «Соловьев увидел личную Божественную основу мира. В ее единстве множественность вещей не исчезает. Моря, реки, леса сохраняют свои четкие индивидуальные очертания. Все они сами по себе и все они — одно. Все взаимопроницаемо, но различимо...»¹⁴.

Мистические видения Софии при всей яркости, почти что осязаемости образов описаны в *Трех свиданиях* с использованием типичных для творчества Соловьева-поэта приемов и образов-символов. Во-первых, конкретно не названа таинственная героиня поэмы, во-вторых, использована софийная атрибутика – цветовая гамма (пурпур, лазурь), образы-символы зари, объектов водной стихии (моря, реки), прекрасных очей. Символично и сравнение представшего женского образа с «первым сияньем всемирного и творческого дня», то есть с началом творения материального мира, первоосновой которого, согласно мистической теории Соловьева, была Она.

Несмотря на таинственность и кажущуюся «невозможность» встреч с Софией, в поэзии Соловьева подобные «свидания» всегда окрашены правдивостью глубоко личных переживаний поэта: видения трансцендентного характера проникают во внутренний, тонко организованный мир художника намного сильнее, чем «огонь земных страстей» (стихотворения *Вся в лазури сегодня явилась* (1875), *Зачем слова? В безбрежности лазурной...* (1892)). Но в ряду других произведений софийного плана поэма *Три свидания* остается наиболее значительным творением и носит ярко выраженный автобиографический характер.

Специально обозначенная трехчастная структура поэмы только подчеркивает символику числа три – полноты Богооткровения. И действительно, третьему видению – самому прекрасному и важному – посвящена третья глава, состоящая из 28 строф, что в два раза превышает объем второй главы, и почти в девять раз – первой. Так на формальном уровне отмечается возрастающая значимость и полнота видений: первое – детское, спонтанное, ставшее неожиданным про-

¹⁴ В.К. Мочульский, *Гоголь. Соловьев. Достоевский*, Москва 1995, с. 99.

рывом в сферу сверхреального, второе – ожидаемое, но мимолетное и приоткрывшее только одно лицо Богини, и, наконец, третье – наиболее осмысленное и ожидаемое, самое грандиозное, представившее Софию во всей ее необъятной вселенской красоте («я всю тебя в пустыне увидал»).

Несмотря на некоторые различия, все три свидания равно чудесны и являются гранями одного мистического опыта познания Софии:

Это откровение было им пережито в форме видения, воспринятого им через духовное зрение, духовный слух, духовное обоняние, органы созерцания космических панорам и метаисторических перспектив – то есть почти через все высшие органы восприятия, внезапно в нем раскрывшиеся¹⁵.

Видения охватывают весь мир, поскольку является Вечная Женственность и в России, и в Англии, и в Египте, стирая границы между восточной и западной цивилизациями, между современностью и древним миром. Место свидания тоже избираются разные, но символически значимые: православный храм – центр русской духовной культуры, Британский Музей – средоточие многовекового культурного опыта человечества, предрассветная пустыня – широкий и необъятный храм природы, владения Души Мира. Однако в любом случае видениям присуща большая степень абстрагирования поэта от реальности, «выпадания» из нее, духовное путешествие-подъем в трансцендентное, а потом немного «болезненный» спуск, возвращение с памятью о более прекрасном мире, где и есть настоящее существование, истинное полноценное бытие души.

Поэма *Три свидания* многомерна, поскольку в ней пересекаются мистико-символический и мифопоэтический планы, присутствуют элементы автобиографизма, бытописания, юмора и иронии. Соловьев оставляет свободу читателю – воспринимать все описанное как реально происшедшее или как художественный вымысел. Однако поэма построена как обращение к «подруге вечной», а вступление, заключение и примечания к поэме свидетельствуют о вполне однозначном отношении самого поэта к происшедшему: «три свидания» он воспринимал как духовное прозрение реально существующей Божественной основы мира, явленной ему в Софии, как самое важное, что случилось в его жизни:

¹⁵ Д.Л. Андреев, *Роза Мира*, Москва 1997, с. 415.

Еще невольник суетному миру,
Под грубою корою вещества
Так я прозрел нетленную порфиру
И ощутил сиянье Божества.

Предчувствием над смертью торжествуя
И цепь времен мечтою одолев,
Подруга вечная, тебя не назову я,
А ты прости нетвердый мой напев! [85 – 86].

Итак, поэтическое творчество Соловьева становится гимном «вечной подруге», загадочным свидетельством об иных мирах, величественных и Божественно прекрасных, которые описываются как *реально* существующие, но с использованием особой образной символики, позволяющей поэту воссоздать красоту трансцендентных сфер:

- свето-цветовой (лазурь, золотой свет, золотая лазурь, сияние восходящего солнца, пурпур, серебристый звездный и/или лунный свет, сияющие огни);
- природной (небо, новые звезды, безбрежные моря, реки, горы, нездешние цветы, розы, лилии);
- библейской и религиозно-культовой (дом Премудрости Божией, апокалиптическая Дева, Богородица, храм, богослужение, алтарь);
- мистической (образ Софии).

Эти запредельные небесные сферы поэт считает истинной родиной своей души, куда он, «предчувствием над смертью торжествуя», стремится вернуться после завершения «круга» своего земного странствия. Такая сложная религиозно-мистическая мифопоэтическая картина мира Соловьева была не просто результатом его художественного вымысла, но базировалась на сверхчувственном опыте духовных прозрений. Необычные откровения о мирах Небесных и о прекрасной Софии определили как мистический характер творчества, так и странную жизнь, полную скитаний и неустроенности, и загадочную судьбу русского поэта, религиозного мыслителя и духовидца В.С. Соловьева.

SUMMARY**Symbols of «heavenly abode» in V. S. Solovyov's poetry**

The article deals with the symbolic imagery used in V. S. Solovyov's poetry to recreate unearthly beautiful Sophian worlds as the preimage of the ideal eternal home. The study considers the symbolic, philosophical and mystical meaning of Solovyov's poems. The analysis of his famous poem "Three Meetings" reveals the origins and specificity of the opposition between wandering temporal life and desire for eternal Home, which can be expressed by the antithesis 'earthly homelessness – heavenly abode', common for Solovyov's outlook.

Keywords: V. S. Solovyov's works, religious and philosophical poetry, Sophian lyrics, image, symbol, myth, synthesis of literature and philosophy.

Ключевые слова: творчество В. С. Соловьева, религиозно-философская поэзия, софийная лирика, образ, символ, миф, синтез литературы и философии.

Анна Булгакова

Гродненский государственный университет имени Янки Купалы

Дом и бездомье: топос Дом в пьесе Леонида Андреева *Жизнь человека*

Топос как когнитивная единица является объектом изучения современной филологии в целом и теоретической и исторической поэтики в частности. Интерес к данному феномену обусловлен, с одной стороны, повышенным вниманием современных гуманитарных наук к гносеологической деятельности человека, изучению проекций ментального мира автора в художественном тексте. С другой стороны, интертекстуальная природа культуры постмодернизма сама определила вектор интереса к таким устойчивым структурам, как стереотип, универсалия, фрейм, топос, посредством которых возможно выявление механизмов эволюции культуры и сохранения ее «генетического кода»¹.

Особый интерес проблема топосики приобретает в применении к литературе переходных эпох, для которых характерно противоречивое взаимодействие традиций и инноваций. Таковой является литература «серебряного» века. Как в любую переходную эпоху, мировоззрение человека начала XX в. характеризуется кризисом прежней системы ценностей, ощущением неизвестности и близкой гибели прежних основ бытия². Человек рубежа веков чувствует себя одиноким, потерянным, бездомным во время нарастающей урбанизации и социальной активности. Поэтому мы считаем, что изучение топоса Дом, стоящего в центре философско-антропологической проблематики, в переходный период русской литературы будет актуальным и продуктивным и поможет лучше понять как мировоззрение Леонида Андреева, так и мировоззрение эпохи.

¹ А.А. Булгакова, *Топос Мир в смене литературных эпох (Симеон Полоцкий и Семен Бобров)*, автореферат дис. ... канд. филол. н., Минск 2010, с. 1.

² Н.Т. Пахсарьян, *К проблеме изучения литературных эпох: понятие рубежа, перехода и перелома*, [в:] *Литература в диалоге культур – 2: материалы Междунар. научн. конф., Ростов-на-Дону, 18–21 окт. 2003 г.*, Ростов-на-Дону 2004, с. 12–17.

В мифопоэтическом мышлении, построенном на антиномиях, топос Дом сформировался на основе оппозиции «свое – чужое»: дом мыслился как замкнутое, огороженное пространство, безопасное для человека (ср. «антидом» – открытое, чужое пространство, дьявольское, сравниваемое с загробным миром³). В этом смысле топос Дом противостоит топосу Дороги, обладающему семантикой «бездомья». Это значение сохранилось как ментальный фрейм, посредством которого который человек познает окружающий мир и формирует ценностное отношение к нему.

В процессе развития сознания человека и формирования новых типов культуры топос Дом претерпел модификации, однако при этом сохранил свое семантическое ядро. Выделим несколько уровней семантики топоса Дом в зависимости от уровня его восприятия.

На *реальном (бытовом) уровне* восприятия топоса дом выступает как сооружение, отражающее телесность человека: оно необходимо ему для жизни и защиты. При таком восприятии топоса значимость имеют предметы интерьера, вещи, которые, с одной стороны, подчеркивают телесную сущность человека, а с другой стороны, являются проекциями духовного, нематериального мира человека либо показателями его психологического состояния. Если человек не может изменять внешний мир по своему желанию, он легко моделирует собственный мир в доме и изменяет его, модифицируя внутреннее пространство дома и наполняя его вещами.

На *социальном (аксиологическом) уровне* восприятия топоса дом выступает как основа интерпретации человеком мира через диаду «**дом – семья**», в которой актуализирована изначально заложенная в данный топос семантика защиты, охраны. В семье закладываются значимые для человека ценности, формируются и маркируются основные этические и эстетические понятия. Семья формирует в сознании человека матрицу для выстраивания ценностной структуры мира.

Психологический уровень понимания топоса Дом напрямую связан с реальным, бытовым уровнем, однако отражает ментальный мир человека и воспринимается как гарант психологического комфорта, который обеспечивает своеобразную «огороженность» и «защищенность» душевного мира⁴. Дом выражает уверенность человека

³ Ю.М. Лотман, *Дом в «Мастер и Маргарита»*, [в:] *О русской литературе. Статьи и исследования*, Санкт-Петербург 2005, с. 457.

⁴ Е. Разова, *Дом. Экзистенциальное пространство человека*, [online], http://library.by/portalus/modules/philosophy/print.php?subaction=showfull&id=1108724754&archive=0212&start_from=&ucat=1&, [20.07.2013].

в себе, возможность самовыражения, уединения. Для топоса Дом на данном уровне в некоторой степени характерна семантика забвения (**дом как пространство забвения**): это психологическая «ограда» от суеты и несовершенства окружающего мира. В данном случае топос Дом имеет точки соприкосновения с топосом Храм (**дом как храм**).

Культурологический уровень понимания топоса Дом связан с восприятием дома как явления, образующего важную часть коллективной памяти человечества, как феномена, связывающего поколения. На данном уровне топос Дом выступает как символ определенной культурной эпохи и связывается с таким аксиологически маркированным и семантически наполненным понятием русской культуры, как усадьба (**дом как усадьба**)⁵.

Как любая типология, разделение топоса Дом на уровни его восприятия является условным. Однако данные уровни соотносятся с уровнями художественного пространства (реальным, перцептуальным и концептуальным⁶), что позволяет глубже проанализировать семантику топоса Дом в произведениях художественной литературы.

Топос Дом является ключевым топосом в пьесе Л. Андреева *Жизнь человека*. Главный герой пьесы – Человек – архитектор, собственный дом которого рушится и зияет в конце произведения пустыми окнами с выбитыми стеклами и разобранными рамами. В этом ирония: человек не властен над своей судьбой, существует сила, противостоять которой не может ни один дом на свете – закон рождения и смерти: человек не знает, откуда он пришел в этот мир, и куда уходит после смерти, и что такое смерть. Человек в пьесе Л. Андреева проходит основные «экзистенциально важные состояния: рождение, испытание бедностью, голодом, любовь, испытание богатством, переживание смерти близких, собственную смерть. Изменяется состояние Человека – изменяется его дом.

Топос Дом в пьесе проявляется на реальном (как место действия, образ, организующий все пространство произведения), перцептуальном (как мотив, присутствующий в данном произведении, построенный на субъективных ощущениях писателя, как проекция ментального состояния автора) и концептуальном (как общечеловеческий символ, архетип) уровнях художественного пространства. При этом

⁵ См. В. Щукин, *Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе*, Kraków 1997.

⁶ Н.Э. Марцинкевич, *Понятие топоса как литературоведческая проблема*, [в:] *Славянскія літаратуры ў сусветным кантэксте: матэрыялы навуковай, канф.*, Мінск 1999, ч. 2, с. 105.

затрагиваются различные уровни восприятия топоса Дом: телесный (дом как сооружение и предметы его интерьера), аксиологический (дом как семья, дом как структура мира), психологический (дом как храм), культурологический (дом как культурный символ).

На протяжении пьесы семантика топоса Дом изменяется в соответствии с состоянием героя. Проследим изменения топоса Дом от картины к картине и попытаемся выявить причины этой модификации. Последовательно выявим характеристики дома: визуальные (отношение к цвету и свету), акустические (соотношение звук / тишина), тактильные (диада холод / тепло), внешний вид (правильность / неправильность формы; окна и двери), вид изнутри (интерьер).

Рассмотрим **визуальные** характеристики дома в пьесе – семантику цвета и света.

Серый, дымчатый цвет в Прологе и Картина 1 (*Рождение человека и муки матери*) замыкает пространство. Он является фоном и вместе с тем ведущим мотивом, порождающим страх перед неизвестным и смутное предчувствие. Он сопровождает таинство рождения Человека: на его фоне пылает свеча – символ жизни, «зажженный неведомою рукою», и именно она оттеняет сумрачность данного цвета. Некто в сером сливается с окружающим, благодаря чему он невидим, ему свойственны качества, соотносимые с семантикой серого цвета: он не действует, а созерцает, в нем чувствуется извечная мудрость и спокойствие, ему знакомо все наперед, и он знает, что течение жизни нельзя остановить: «Он начинает говорить твердым, холодным голосом, лишенным волнения и страсти, как — наемный чтец, с суровым безразличием читающий Книгу Судеб»⁷.

В *светло-розовый цвет* выкрашены стены, пол и потолок дома Человека в Картина 2 (*Любовь и бедность*). Розовый цвет во всех культурах является цветом молодости, сочетающейся с чистотой; невинности и любви⁸. Это природный цвет, символ счастливой жизни, светлой, не замутненной крайней бедностью любви Человека и его жены.

В Картина 3 (*Бал у Человека*) доминирующим выступает *холодно-белый цвет*, который формирует соответствующую атмосферу. С одной стороны, белый – это цвет, коррелирующий с небесным све-

⁷ Л. Андреев, *Жизнь человека*, [online], <http://read24.ru/wdownload/pdf/leonid-andreev-jizn-cheloveka>, [10.06.2013].

⁸ М.С. Анисимова, *Образ дома в романе М. Осогрина «Времена»: от топоса к мифологии*, [в:] *Жизнь провинции как феномен духовности*, мат-лы междунар. науч. конф., Нижний Новгород 2004, с. 39.

том, несущий радость, истину, связанный с изображением божеств⁹. В ряде культур рай изображается в белом цвете. В белом, как и в розовом цвете, есть детская непосредственность, невинность и наивность. Действительно, дом Человека – это воплощение его мечты, долгожданное богатство, реализация всех задумок.

Однако вместе с тем белый цвет «вычищает атмосферу до стерильности»¹⁰, это холодный цвет. Исследователь Ф. Биррен писал, что «подобная атмосфера вызывает ряд нареканий. Белые стены ухудшают зрение и являются раздражающим и утомляющим фактором»¹¹. Если розовый цвет вызывает ощущение наполненности пространства, то белый – опустошения, максимальной открытости и незащищенности, абсолютной тишины и безмолвия. Не случайно между звуками музыки, которую играют музыканты на балу, чувствуются пустые пространства. Так через визуальные характеристики топоса Дом Л. Андреев показывает противоречия, возникающие в счастливый момент жизни Человека, реализовавшего свою мечту, незащищенность героя перед Судьбой и напряженность, которая не должна присутствовать в доме, так как дом – изначально тождественное человеку и его внутреннему состоянию сооружение.

В Картинах 4 и 5 автор не дает четкого определения цветовой гаммы дома Человека. В Картине 4, в которой героя настигает несчастье, присутствует такое определение дому Человека, как «темный»; в Картине 5 стены кабака – локуса, в который модифицируется топос Дом в конце пьесы, *неопределенно-сумрачные*. *Бесцветность* дома – это проекция душевного состояния героя, который уже не может видеть мир в определенном цвете: мир непонятен, в нем все лишено логики, сумрак жизни соотносится с сумрачностью дома Человека.

В пьесе Л. Андреева чередуются состояния счастья и горя, жизни и смерти, соответственно, дня и ночи, *света и тьмы*. Эти понятия находятся в диалектическом взаимодействии, что отражено в Картинах 2–4.

В Картине 2 дом наполнен светом, то есть жизнью, но Человек мечтает об ином счастье, возможно, ложном, связанном с материальным благосостоянием, и в его мечтах возникает дом-замок в Норвегии, в горах (где мало света), с занавесками на окнах (искусственной замкнутостью пространства): Человек желает отгородиться от неприятностей, достичь того психологического комфорта, который

⁹ Л. Айсмен, *Дао цвета*, Москва 2005, с. 133.

¹⁰ Там же, с. 134.

¹¹ Там же, с. 135.

должен давать дом. Но света в таком доме мало. И это доказывает описание дома в Картинах 3: «Ни блика, ни светлого пятна», «много люстр, но света мало»¹². Единственное световое пятно, врывающееся в мрак, – это комната ребенка. Отсутствие света в Картинах 4 соотносится с несчастьем Человека, потерей сына, но луч надежды – это дом, построенный Человеком, последним прощающийся с солнцем (даже когда тьма настигает человека, его творения все еще видят свет).

Итак, свет переходит во тьму, в которую врываются блики света (тепло и свет свечи сопровождают все этапы жизни Человека).

Звуки в доме в пьесе Л. Андреева являются признаком жизни, движения, изменения состояния. Звуки наполняют пространство, и оно становится «обжитым», очеловеченным. Тишина обычно сопровождает одиночество – признак «бездомности». Неестественное состояние Человека в Картинах 3, предчувствие несчастья передается звуками музыки, сыгранной неслаженно, с «пустыми пространствами между звуками»¹³. Горю Человека вторит зловещая тишина, которая особенно ощутима в последней картине, где единственным звуком в пустом доме Человека является гул ветра.

По ходу пьесы изменяется также тактильная характеристика дома: **тепло/холод**. Холод у Л. Андреева, по-видимому, связан с открытым пространством («ледяной ветер открытых пространств»¹⁴). Человек приходит в мир из ниоткуда (открытого, бесконечного пространства) и уходит в никуда (опять же в безграничное небытие), поэтому холод сопровождает его и присутствует в доме в Картинах 1, 4 и 5.

Холод внешний должен противостоять внутреннему теплу дома – пространства закрытого. Тепло – важная характеристика дома. Однако в Картинах 3 и 4 мы наблюдаем разрушение данного свойства, характеризующего топос Дом в его исконном смысле. В дом героя пьесы проникает холод (наряду с камином описана «холодная белизна стен»¹⁵), тепло поддерживается наличием в доме комнаты ребенка с золотистыми стенами и проникающим в нее солнцем. Не дом (как пространство жизни) дарит Человеку и его жене тепло, не материальные ценности и удобства определяют психологический комфорт Человека, а ребенок – наследник, продолжение Человека, сама жизнь... Возможно, общее ощущение холода в богатом доме Человека, возникающее из-за белой окраски стен, расширение пространства, музыка

¹² Л. Андреев, *Жизнь человека...*

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же.

с врывающимися пустыми пространствами – все это является предчувствием беды, которая достигнет семью Человека и будет причиной разрушения его дома (во всех смыслах топоса Дом).

Характеристикой дома как идеального пространства является гармоничность. Л. Андреев подчеркивает *гармоничность* / *дисгармоничность* дома Человека через правильность / неправильность формы комнаты.

В первых двух картинах комнаты пропорциональные, правильной формы, большие, с высокими потолками, в Картинах 2, описывающей любовь и мечту Человека, – очень высокие (пространство дома отражает духовные устремления человека). Дом, описанный в Картинах 3, тоже правильной формы, с высокими потолками, однако в нем есть диспропорциональность, нарушение (двери малы по сравнению с окнами, возможно, потому, что с этого момента другие, не человеческие, а иррациональные силы начинают играть в жизни героев большую роль, а значение и воля личности при этом уменьшается). В доме, который был ложной мечтой Человека и его жены, нет той гармонии, которая присутствовала в бедном доме его юности. Низкая дверь в доме, описанном в Картинах 4, соотносится с душевным состоянием человека и символизирует его бессилие перед потусторонними, надчеловеческими силами.

Кабак, описанный в последней картине, по своей форме противоположен дому Человека: он неправильной формы, с низкими потолками, находится в подвале, куда ведет лестница. Заметим, герой уже не поднимается ввысь, ощущая в себе силы для реализации мечты, в нем нет жизненных устремлений. Кабак – это полный антипод дому, спуск по лестнице жизни, что отражает строение комнаты, описанное Л. Андреевым.

Охарактеризуем *открытость* / *замкнутость пространства* в пьесе. Окно – это выход в открытое пространство, делающее возможным общение человека с окружающим миром. Желание иметь окна с занавесками равносильно желанию замкнуться в своем доме, уединиться от окружающего мира. И если обычно через окна в дом проникает свет, то в Картинах 4 наблюдаем прямо противоположное – окна поглощают свет: внешняя, не подчиняющаяся человеку и неконтролируемая им сила врывается в дом, забирает свет из дома Человека, постепенно гасит свечу его жизни и жизни его семьи.

Кабак представляет собой замкнутое пространство, лишенное окон и, в отличие от дома, не защищающее, а губящее человека. В последней картине мы видим, как человек движется из дома в кабак,

в то время как дом (как сооружение и как семья) разрушается. Дом Человека предчувствует его смерть: в него врываются открытые пространства (ветер, холод, зияние окон без стекол и рам), небытие входит в него и забирает жизнь у Человека.

Восприятие открытости / замкнутости пространства в пьесе противоречиво отражает диалектику бытия/небытия. Обычно дом описывается как закрытое пространство, но с окнами, посредством которых дом общается с миром (человек – социальное существо). Дом без окон мыслится как тюрьма (или, как мы видим в пьесе, кабак). В то же время и в открытости пространства есть что-то бесовское, потустороннее, неестественное, что мы видим в пьесе Л. Андреева (вспомним Гоголя и его описание безграничного, т.е. бесовского пространства)¹⁶.

Рассмотрим вид дома Человека изнутри. Пространство оживает тогда, когда оно заполнено вещами. Вещи определяют характер пространства, делают его очеловеченным¹⁷. Например, в Картине 2 *Бедность и любовь* предметами, позволяющими раскрыть семантику топоса Дом в пьесе, являются *кувшин с водой* и *букет цветов*. Эти естественные вещи создают впечатление гармоничной вписанности дома Человека в природное пространство, неотделенности от него. Они ассоциируются с молодостью, наивностью, искренностью. Мечта Человека, наоборот, коррелирует с искусственными вещами, привнесенными извне, окультуренными (*камин, ковры* – искусственное тепло, *занавески* – искусственное затемнение, *книги* – произведения искусства, внешний, чужой опыт). Это мы видим в Картине 3 (*Бал у Человека*). Но жизнь сама формирует ценности и отделяет истинное от фальшивого: в момент переживания несчастья у Человека остаются только самые необходимые ему вещи: диван, стол с лампой, один стул (минимум для жизни) – и самые дорогие для него (старые детские игрушки).

Интерьер кабака – антипода дома – представлен лишь *буфетом с бутылками*. *Книжный шкаф* в доме Человека (признак цивилизованности, культуры, вечная ценность) заменяется вещью материальной, сниженной (буфет связан с пищей, в данном случае с выпивкой, сиюминутным, неважным, отнимающим разум). Дом Человека в Картине 5, как и сам Человек, мертв (интерьер отсутствует), его заполняет пустота, абстрактное пространство, в принципе несуществующее.

Как известно, топос обычно включает в себя ряд субтопосов (локусов), которые составляют его парадигму. Данные фреймы, отра-

¹⁶ См. Ю.М. Лотман, *Проблема художественного творчества в прозе Н. В. Гоголя*, [в:] *Избранные статьи: в 3-х т.*, Таллинн 1993, т. I, с. 413–447.

¹⁷ В. Щукин, *Миф дворянского гнезда...*, с. 13.

женные в тексте в виде пространственных образов, важны для структурирования художественного пространства пьесы и выражают мировоззренческую позицию Л. Андреева. Пространство оказывается значимым в пьесе, хотя (или поэтому) оно крайне условно. А символические локусы, входящие в парадигму топоса Дом, отражают его полисемантическую и многоплановость.

В первой и последней картинах перед нами реальное пространство топоса Дом (дом как место действия, как сооружение, замкнутое пространство). Особенностью андреевского дома является его *открытость*, точнее способность открытых пространств врываться в него через окна в виде ночи, тьмы, мрака, ветра и т. п., а также *пустота*, отсутствие вещей, т.е. необжитость, неочеловеченность. Это неудивительно. Ведь время написания пьесы – начало XX века, переходный период, время нестабильное, хаотичное, зыбкое, время крушения ценностей и идеалов и возвращения к исконному, архетипическому, которое, между тем, не может не подвергаться трансформациям.

В литературе в это время присутствует мотив разрушения семейного дома, дворянской усадьбы как родовой и культурной ценности. Дом перестает быть связанным с человеком и его семьей, дом меняют часто, он уже не связывает поколения, а характеристикой людей зачастую становится «бездомность» (потерянность в мире, неуверенность, растерянность). Поэтому в пьесе Л. Андреева мы видим разные дома Человека. Дом живет жизнью Человека и умирает вместе с ним. И хотя ценность дома как такового в принципе в это время уже разрушена, а приоритет отдается ценности семьи, которая, между тем, разрушается также, Человек, не свободный от мира, зависимый от сил, противостоять которым он не в состоянии, строит дома, пытаясь создать собственное пространство. Дом становится островком в мире бед, но и он, как мы видим в пьесе, разрушается под напором чуждых человеку, но неизбежных и вечных, как бытие и небытие, сил.

В Картинах 2 представлены *локусы леса и луга* как природных пространств, характеризующих дом Человека. Они связаны с молодостью, веселием (цветение, запах, весна), естественностью, искренностью чувств героя (цветы, сохраняющие дыхание и поцелуи жены Человека), насыщенностью его жизни, жизненными силами (листья дуба и березы)¹⁸.

Локусы тюрьмы и храма порождают различные характеристики дома (пустота = тюрьма; свет = храм) и различие в восприятии

¹⁸ Л. Андреев, *Жизнь человека...*

дома Человека другими людьми: «- Их комната похожа на тюрьму: она так пуста. - Нет, она похожа на храм: в ней так светло!»¹⁹. Высота стен и окон, залитость комнаты светом, цветы делают дом Человека подобным храму. Но не только эти признаки характеризуют дом как храм: Человек молится Богу, обращается к нему, и он (как мы видим впоследствии) внимает Человеку.

Храм изначально выступал местом единения Бога и человека, установления контакта между ними. Это место, где человек остается наедине с самим собой, где обнажается его душа, а все тленное, материальное отходит на второй план, и духовная жизнь приоритетна (такова жизнь героев пьесы: они танцуют, поют, собирают цветы, мечтают, практически все время они бедны и голодны, пьют воду и молоко, едят хлеб – только самое необходимое).

Но вместе с тем в пьесе представлен искаженный локус храма, так как наряду с божественным началом там присутствует демоническое: «Вот, дрожа, выплывают смутные черные тени, как обрывки черного дыма из длинной страшной трубы, ведущей в ад. Смотри: и я между ними»²⁰, а наряду с обращением к богу – обращением к иным силам: «Эй, ты, как тебя там зовут: рок, дьявол или жизнь, я бросаю тебе перчатку, зову тебя на бой!»²¹. Герои, живущие духовной жизнью, страдают от голода, и действительность искажается: Человек рассматривает гастрономический магазин как произведение искусства, заглядывается на богатую одежду людей, а жена на красивые магазины, шляпки, юбки, бриллианты, жемчуг, автомобили.

Герои мечтают о другом доме. В их мечтах возникает *локус замка*. Это гипертрофированный дом (Норвегия, горы, огромные окна, камин, ковры, шкура медведя, книги) – «дом, которым гордится наша земля»²², однако именно ему присущи те свойства, которые даны изначально топосу Дом в телесном, психологическом, социальном и культурном смыслах: тепло, тишина, спокойствие, уверенность, независимость, связь поколений и др.

Реализация мечты представлена в *локусе богатого дома* Человека (Картина 3). На первый взгляд, герои обрели настоящий дом, но некоторые его характеристики, описанные выше (цветовое оформление стен, противоречивость, искусственность, дисгармоничность, предчувствие беды, присутствие иррациональных, неподвластных

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же.

²¹ Там же.

²² Л. Андреев, *Жизнь человека...*

человеку сил) указывают на иллюзорность представлений об этом доме как идеальном топосе. Ему противостоит *локус комнаты ребенка*, оформленной в золотых тонах, утопающей в солнце и излучающей солнце (ребенок, семья – вот истинные ценности, без которых и материальные, и духовные, культурные ценности теряют смысл).

В Картине 4 (*Несчастие Человека*) возникает *локус дома в городе*, который построил Человек. Этот дом красив, а главное, когда заходит солнце, его лучи падают на него и горят в его окнах: «Весь город уже в темноте, а мой дом еще прощается с солнцем»²³. Это символ вечной жизни: Человек умрет, а этот дом переживет его, через него осуществляется культурная связь между поколениями (молодой художник рисовал его и интересовался им, он помнит Человека, когда уже другие забыли о нем).

Последний символический локус в Картине 5 – это *локус кабака*. Это своего рода антипод образу дома, «антидом», на что указывает и его непропорциональность, и местонахождение (низ лестницы как низ жизни), и тотальная замкнутость (отсутствие окон), и символический предмет интерьера (буфет с бутылками – альтернатива книжному шкафу в доме Человека). Это пристанище для тех, кто строил, но потерял свой дом. Для поколения бездомных.

Таким образом, семантика топоса Дом на *реальном уровне* пространства (который, впрочем, перерастает в символический, так как пространство пьесы крайне условно) проявляется через семантику цвета, света, звука. Дом воспринимается как реально существующее сооружение с особым интерьером, однако не способное защитить его от судьбы, несчастий, страданий (духовных и телесных), смерти.

Топос Дом представлен на *перцептуальном уровне* художественного пространства текста, функционируя на телесном, аксиологическом и психологическом уровнях.

Концептуальный уровень представлен в меньшей степени, хотя в пьесе обыгрываются исконные, архетипические характеристики топоса Дом (однако они, по мнению писателя – предшественника экзистенциализма – недостижимы, разрушены). Следует отметить разрушение дома как культурной константы, нарушение ее характеристик, что, возможно, обусловлено переходным периодом и сменой культурных парадигм.

²³ Там же.

SUMMARY

**Home and homeless: the topos Home in the dramatical piece
The Life of a Man by L. Andreev**

The investigation of this topic is one of the most popular trends in contemporary literary sciences. It often turns to the study of stereotypes, universals, frames, which facilitate the identification of the mechanisms of preservation and development of culture.

This article explores the topos Home in the L. Andreev's dramatic piece *The Life of a Man*, which was created in the transitional era («Silver Age»). We identify several semantic levels of the topos Home depending of the level of its perception: real, social (axiological), psychological and culturalogical. They correlate with the levels of artistic space (real, perceptual or conceptional).

The topos Home is presented on a solid, axiological, psychological and culturalogical basis. We consider its visual (attitude to color and light), acoustic (correlation "sound / silence"), tactile (dyad "cold / heat") specifications, overall changes in its exterior and interior throughout the text.

Such locuses as meadow, forest, prison, castle, baby room, church, tavern (anti-home) express the author's outlook. We found that semantics of the topos Home, represented at the different levels of the text space, is manifested through the semantics of color, light, sound. The topos Home is represented on the real and perceptual levels. It should be noted that the destruction of the house (home) as a cultural constant is due to the transitional era and the changing of the cultural paradigm.

Keywords: topos, topic, subtopos, topos Home, the artistic space, real, perceptual, conceptual space.

Ключевые слова: топос, топика, субтопос, топос Дом, художественное пространство, реальное, перцептуальное, концептуальное пространство.

Марина Красильникова

Алтайский государственный технический университет им. И. И. Ползунова

Дом и «кочевье» в канунной русской культуре начала XX века

...И помни: жизнь есть дом.
А дом должен быть тепл, удобен и кругл.
Работай над «круглым домом»,
и Бог тебя не оставит на небесах.
Он не забудет птички, которая вьет гнездо.
В. В. Розанов, *Уединенное*

Архетипические пространственные представления в культуре связаны с делением мира на «свой» и «чужой». Дом, жилище человека, является «своим» миром, сакральным пространством. Роль дома в культуре подобна роли храма, алтаря. М. Элиаде утверждает, что все символы и ритуалы, связанные с храмами, поселениями, домами, восходят к первичному опыту священного пространства¹. Символизм храма, дома, жилища связан с идеей некоего Центра Мироздания, который структурирует мир и задает ему нравственную разметку.

Дом представляет собой способ организации пространства, в котором отражаются особенности культуры. Культура и создает пространство дома, и выражает себя в нем. Сакральное «свое» пространство дома противопоставлено пространству «чужому», что является основанием для выстраивания смысловой оппозиции «дом-дорога». Дорога есть некая протяженность, неизвестное пространство, простирающееся за пределами «своего» мира. Дорога выводит из упорядоченного, нормативного пространства. Символическое значение пространства дороги двойственно: это не только выпадение из стабильного, нормативного существования, но и движение к другой, возможно, сакральной точке пространства. В контексте целепола-

¹ М. Элиаде, *Священное и мирское*. Перевод с французского, предисловие и комментарии Н.К. Гарбовского, Москва 1994, с. 43.

гания преодоление дороги есть путь. Путь имеет пространственно-временное измерение. Но это может быть и выход за обыденное пространство и время. Архетип дороги соотнесен с несколькими концептами: путь, странствие, кочевье. Движение путника определено целью, в понятии странничества проступает семантика отстраненности, «посторонности», неотмирности, кочевье связано со стихийным, свободным перемещением в пространстве.

Концепт «кочевье» представляет собой сложное ментальное образование. В русской культуре кочевье воспринимается как знак степной культуры. В контексте этой культуры кочевье – перемещение, передвижение в пространстве, предопределенное необходимостью жизнедеятельности, способ бытия и образ жизни. В русской культуре смысловые границы концепта расширяются, он осмысливается метафорически и содержание его амбивалентно: с одной стороны, кочевье есть блуждание в пространстве, странствие без цели, с другой – это вольница, свобода, стихийное движение.

Оппозиция «кочевье – дом» отражает противоречие двух различных цивилизационных начал – оседлого и кочевого. Исторически тот и другой тип цивилизации оказали существенное влияние на становление русской культуры.

В истории любой культуры есть времена устойчивости, стабильности, «обустроенности» и периоды «бездомности», связанные с ситуацией разлада, распада. Нестабильную эпоху, когда происходит переход социокультурной системы из одного состояния в другое, можно назвать канунной. Слово «канун» в русском языке обозначает временной период, предшествующий каким-либо значимым событиям. В канунные эпохи происходит распад привычной картины мира и замещение ее новой, становящейся. К таким периодам относится порубежная эпоха XIX–XX веков. Для начала XX века было характерно особое мировосприятие – переживание современности как некоей поворотной точки в истории, предчувствие надвигающихся исторических событий, которые видятся одновременно и грандиозными, и трагическими. Эта эпоха является рубежной, переходной, в определении ее как «канунной» подчеркивается свойственное ей мироощущение, связанное с предчувствиями и ожиданиями.

Картина мира в переходные эпохи обретает большую подвижность, динамичность. Стремление к передвижению в меньшей степени проявляется в стационарные эпохи и активизируется в периоды переходные. Можно согласиться с суждением о том, что ценности дома преобладают в стабильные эпохи, когда дом становится сим-

волом включенности человека в пространство, задает пространственную организацию универсума. Рубежные же эпохи соотносятся, скорее с дорогой, чем с домом². Вместе с тем стоит отметить, что восприятие пространства имеет свои особенности в каждой культуре, а поэтому есть культуры, ориентированные на архетип дома, и культуры, в которых в большей степени проявляется архетип дороги. Каждая культура характеризуется своими специфическими пространственно-временными представлениями, укорененными в ее ментальных основаниях.

В качестве особенности ментального комплекса русской культуры достаточно часто отмечают «власть пространства» над ней. Эта особенность подмечена Н. Бердяевым, усмотревшем в необъятных пространствах, которые со всех сторон окружают и теснят русского человека, не внешний, материальный, а внутренний, духовный фактор его жизни³. Доминирование пространства в культуре порождает феномен странничества, о чем также писал философ:

Странничество – очень характерное русское явление, ... Странник ходит по необъятной русской земле, никогда не оседает и ни к чему не прикрепляется... Странник не имеет на земле своего пребывающего града, он устремлен к Граду Грядущему...⁴.

Одним из первых странничество как явление, характерное для русского мира, описал П. Я. Чаадаев, размышляя об особенностях культурно-исторического развития России. В отличие от Бердяева, он определяет странничество не надмирностью или трансцендентной телеологичностью, а безытностью:

Оглянитесь кругом себя. Разве что-нибудь стоит прочно на месте? Все – словно на перепутьи. Ни у кого нет определенного круга действия, нет ни на что добрых навыков, ни для чего нет твердых правил, нет даже и домашнего очага... ничего устойчивого, ничего постоянного; все исчезает, все течет, не оставляя следа ни вне, ни внутри нас. В своих домах мы как будто на постое, в семье имеем вид чужестранцев, в городах кажемся кочевниками...⁵.

² Н.А Хренов, *Культура в эпоху социального хаоса*, Москва 2002, с. 283-284.

³ Н. Бердяев, *О власти пространства над русской душой*, [в:] *Судьба России*, Москва 1990, с. 60.

⁴ Н. Бердяев, *Русская идея*, «Вопросы философии» 1991, № 2, с. 123.

⁵ П.Я. Чаадаев, *Философические письма*, [в:] *Сочинения*, Москва 1989, с. 19. Первый перевод этого фрагмента (редакция «Телескопа»): *Все как будто на ходу. Мы все как будто странники... в городах как будто кочуем, и даже больше, чем племена, блуждающие*

Очевидно, что Чаадаев сближает странничество и кочевье. Суждения Чаадаева обусловлены определенной культурно-исторической ситуацией, основной интенцией которой стала потребность культуры в самоосмыслении. Поэтому размышления о необустроенности пространства (безбытности) перерастают в рефлексию о бытии культуры в определенном пространстве. Чаадаев первым отметил особую роль пространства для русской культуры, пространственную обусловленность культурной динамики. У него же прозвучала тема странничества, кочевья и «бездорожья» как безвременья, блуждания в истории-времени.

Стоит отметить, что «власть пространства» делает устойчивым архетип дороги в русской культуре. Картина мира воплощается во всех семиотических системах культуры, поэтому закономерно искать ее следы в произведениях литературы и искусства. В классической русской литературе мотив дороги задан в творчестве Н. Гоголя. Образ дороги у писателя сохраняет архетипические установки. Дорога предстает как пространство «чужое», ненормативное:

Едва только ушел назад город, как уже пошли писать, по нашему обычаю, чушь и дичь по обеим сторонам дороги: кочки, ельник, низенькие жидкие кусты молодых сосен, обгорелые стволы старых, дикий вереск и тому подобный вздор⁶.

Можно увидеть в описании дороги признаки архаического «чужого» пространства, населенного «нечистью», но остановиться только на этом не дает авторское уточнение: чушь и дичь пошли писать по сторонам дороги *по нашему обыкновению*, т.е. «вздор» как характеристика «чужого» пространства оказывается особенностью мира «своего».

Дорога в поэме Гоголя предстает как «необустроенное» пространство, вместе с тем семантика этого образа содержит цивилизационные характеристики. Указание на это найдем в его *Выбранных местах из переписки с друзьями*:

Кому при взгляде на эти пустынные, доселе незаселенные и бесприютные пространства не чувствуется тоска... Вот уже почти полтора столетия лет протекло с тех пор, как государь Петр I прочистил нам глаза чистилищем просвещения европейского, ...и до сих пор остаются также пустыни, грустны и безлюдны наши пространства, так же

по нашим степям, потому что эти племена привязаннее к своим пустыням, чем мы к нашим городам..., там же, с. 508.

⁶ Н.В. Гоголь, *Мертвые души*, [в:] Соч. в 7 т., Москва 1978, Т. 5, с. 20.

бесприютно и неприветливо все вокруг нас, точно как будто бы мы до сих пор еще не у себя дома, не под родной нашей крышей, но где-то остановились бесприютно на проезжей дороге⁷.

В. Н. Топоров усмотрел в творчестве Гоголя стремление «обжить» бесконечное пустынное пространство, сделать его разумным, организованным и заполненным, то есть обустроить свой «дом»⁸. Мотив дороги у Гоголя содержит в себе идею пути – цивилизационного движения России, организации ее культурно-исторического пространства. Проблематика пространства, обозначенная Чаадаевым в цивилизационном аспекте, близка Гоголю. Но задача «домоустройства» необыкновенно сложна. Обустроить пространство, значит рационализировать его, осмыслить, локализовать. Однако «цивилизационная» организация проблематична для беспредельного пространства, имеющего мощную мистическую силу. Образ дороги в творчестве Гоголя соотнесен со стихийностью пространства, дорога для него важна сама по себе, не только как результат движения к некой сакральной точке, но как само движение в «могучем» пространстве. Мотив движения-полета, не знающего границ, задан Гоголем еще в *Записках сумасшедшего*:

...Дайте мне тройку быстрых, как вихрь, коней! Садись, мой ящик, звени, мой колокольчик, взвейтеса, кони, и несите меня с этого света! Далее, далее, чтобы не видно было ничего...⁹.

Это «странничество» в запредельное, иное пространство. В творчестве Гоголя открывается тема пространственной беспредельности, ставшая в последствии структурообразующим элементом русской культуры. Беспредельное пространство принципиально неупорядочено, но это не беспорядок, это до-порядок, пространство возможностей. Такое «чувство» пространства, где горизонталь-простор-ширь соединяется с вертикалью и обретает мистическую силу, делает пространственность доминирующей категорией культуры.

«Канунная» эпоха начала XX века связана с потрясениями, социальными катаклизмами. Ситуация культурного перехода актуализируют мотив дороги, странничества, кочевья. В России этого времени

⁷ Н.В. Гоголь, *Выбранных мест из переписки с друзьями*, [в:] Соч. в 7 т., Москва 1978, Т. 6, с. 254-255.

⁸ В.Н. Топоров, *Апология Плюшкина: вещь в антропоцентрической перспективе*, [в:] В.Н. Топоров, *Миф, Ритуал. Символ. Образ: исследование в области мифопоэтического*, Москва 1995, с. 34.

⁹ Н.В. Гоголь, *Записки сумасшедшего*, [в:] Соч. в 7 т., Москва 1978, Т. 3, с. 176.

все стронулось с места. Обладавший «сейсмографическим» слухом А. Блок писал: «...во всех нас заложено чувство болезни, тревоги, катастрофы, разрыва...»¹⁰ (1908 г.). И в этой ситуации Блок услышал гоголевские мотивы дороги:

... Тот гул, который возрастает так быстро, что с каждым годом мы слышим его ясней и ясней, и есть «чудный звон» колокольчика тройки. Что, если тройка, вокруг которой «гремит и становится ветром разорванный воздух», – летит прямо на нас?.. Отчего нас посещают все чаще два чувства: самозабвение восторга и самозабвение тоски...¹¹ (1908 г.).

Гоголевский мотив движения-полета как странствия в неведомое грядущее необыкновенно созвучен порубежной эпохе с ее утопическими ожиданиями преображения.

В работе *Кризис искусства* (1917 г.) Н. Бердяев писал о том, что современность отмечена движением, динамичностью:

Бесконечно ускорился темп жизни, и вихрь, поднятый этим ускоренным движением, захватил и закружил человека... В старой красоте человеческого быта и человеческого искусства что-то радикально надломилось... Красота старого мира была статична. Храм, дворец, деревенская усадьба – статичны, они рассчитаны на устойчивую жизнь и на медленный ее темп. Нынче все стало динамическим, все статически-устойчивое разрушается...¹².

Состояние мира, когда все сдвинулось и все меняется, есть состояние хаоса, порождающего кочевье и бездомье. Чувством утраты Дома, былого уюта, устойчивого быта пронизано рубежное творчество И. А. Бунина. Его *Антоновские яблоки* (1900 г.) представляют собой эпитафию уходящему миру, старинной «мечтательной» жизни, воплощением которой стала дворянская усадьба. Домовитость и устойчивое старосветское благополучие сначала сменяется «царством мелкопоместных», но потом и слегка обветшалая мелкопоместная жизнь приходит в упадок. Позже Бунин создаст художественный дневник современности – *Окаянные дни* (1918-1919 гг.). Этот дневник фиксирует чувство разлада и «безбытности», соответствующее социокультурному разлому, когда на всем пространстве России «вдруг

¹⁰ А. Блок, *Стихия и культура*, [в:] Александр Блок, Андрей Белый: Диалог поэтов о России и революции, Москва 1990, с. 397.

¹¹ А. Блок, *Народ и интеллигенция*, [в:] Александр Блок, Андрей Белый: Диалог поэтов о России и революции, Москва 1990, с. 396.

¹² Н.А. Бердяев, *Кризис искусства*, Москва 1990, с. 13.

оборвалась громадная, веками налаженная жизнь и воцарилось какое-то недоуменное существование...»¹³. Наступает эпоха без-домья, которое осознается как без-время.

Цикл статей А. Блока *Безвремяе* (1906) открывает фрагментом с символическим названием *Очаг*. Очаг – это алтарь, жертвенник, духовный «центр» дома. Мироощущение современной Блоку эпохи проявляется в том, что чувство домашнего очага – высшая точка ушедшего XIX века – утрачено. Непокосимость домашнего очага как основы мироздания уходит в прошлое. В дом вползло «большое серое животное», пишет Блок; «серая паучиха скуки» разлеглась у очага. Все окуталось смрадной паутиной, исчез добрый домашний мир, утрачена теплота дома. По мысли Блока, произошла страшная подмена: сакральный мир дома сменили «уютные *interieur*»:

Необозримый, липкий паук поселился на месте святом и безмятежном, которое было символом Золотого Века. Чистые нравы, спокойные улыбки, тихие вечера – все заткано паутиной, и самое время остановилось. Радость остыла, потухли очаги. Времени больше нет. Двери открыты на вьюжную площадь... Мы живем в эпоху распахнувшихся на площадь дверей, отпылавших очагов, потухших окон¹⁴.

Блок рисует мрачную картину: очарованные голосом вьюги, бродяги и странники покидают свои дома; дороги, на которые они вышли, кружат, вьются, тянутся и опять возвращаются. Это бессмысленное и бесцельное блуждание в пространстве. Во мраке вьюги пропадает очаг, наступает эпоха кочевья.

Вместе с тем Блок ощущает силу стихии, мистику простора. Задача художника, считает он, слушать музыку «гремящего» ветра как знак грядущего.

Лейтмотивом лирики поэта становится прощанье с домом:

Под шум и звон разнообразный,
Под городскую суету
Я ухожу, душою праздный,
В метель, во мрак и в пустоту.
(*Под шум и звон однообразный*, 1909)¹⁵.
Старый дом мой пронизан метелью,
И остыл одинокий очаг...

¹³ И.А. Бунин, *Окаянные дни*, Москва 1991, с. 61.

¹⁴ А. Блок, *Безвремяе*, [в:] Александр Блок, Андрей Белый: *Диалог поэтов о России и революции*, Москва 1990, с. 364-368.

¹⁵ Здесь и далее цитируется по: А. Блок, *Собр. соч. в 8 т.*, Москва 1960, Т. 5.

(Посещение, 1910).

Как не бросить все на свете,
 Не отчаяться во всем,
 Если в гости ходит ветер,
 Только дикий черный ветер,
 Сотрясающий мой дом?
 (Дикий ветер, 1916)

Слово «уют», указывающее на домашнюю обустроенность, приобретает налет обыденности и пошлости.

Не найти мне места в тихом доме
 Возле мирного огня!..
 ...Голоса поют, взывает вьюга,
 Страшен мне уют..
 (Милый друг, и в этом тихом доме..., 1913)
 Пускай зовут: Забудь, поэт!
 Вернись в красивые уюты!
 Нет! Лучше сгинуть в стуже лютой!
 Уюта – нет. Покоя – нет..
 (Земное сердце стынет вновь..., 1911-1914)

Сакральное пространство дома перестает быть таковым, давящей «безысходности» закрытого пространства «уюта» противопоставлено пространство открытое, разомкнутое. Такое восприятие пространства активизирует архетип дороги, связанный с динамикой, движением, но и с хаосом, стихией.

Бесприютным и тоскливым становится пространство дороги тогда, когда нет сакральной точки, куда направлено движение. В этом случае дорога – хаос и безвременье. Но у Блока из темы ветра, метели, вьюги и хаоса рождается мотив пути, заявленный уже в цикле *На поле Куликовом* (1908). Первое стихотворение цикла (*Река раскинулась...*, 1908) задает мотив пути как основной:

О, Русь моя! Жена моя! До боли
 Нам ясен долгий *путь*!
 Наш *путь* – стрелой татарской древней воли
 пронзил мне грудь.
 Наш *путь* – степной, наш *путь* – в тоске безбрежной,
 В твоей тоске, о Русь!
 И даже мглы – ночной и зарубежной –
 я не боюсь.

Черновой вариант строки: «Пусть так. Придем...» сменяется другим, передающим динамику и силу движения: «Пусть ночь. Домчимся...»¹⁶. Стремительность движения, мятежность пути соответствуют идее преображения, мощно проявившейся в мире искусства, эстетики, философии начала XX века. Тема пути продолжена Блоком в стихотворении *Скифы* (1918). Путь, осознаваемый как цивилизационное, историческое развитие, связан со стихийным началом, с кочевничеством, степью. В его творчестве проявляется самосознание оседлой, но сохранившей тягу к кочевничеству цивилизации, характеризующейся значимостью пространственной ориентации. «Кочевничество» оживает в рубежной культуре. Блок записал в дневнике (20 февраля 1918 г.): «Только – полет и порыв; лети и рвись, иначе – на всех путях гибель... Все догматы расшатаны, им не вековать. Движение заразительно»¹⁷.

Эта же тема кочевья, стихии прозвучала в творчестве С. Есенина и особенно мощно в его поэме *Пугачев*. Здесь очевидна перекличка эпох: тема народного бунта навеяна событиями революционной эпохи. «Кочевнический пересвист» стал основным мотивом поэмы. Кочевничество маркировано как знак иной культуры, как «вскипевшая азиатчина»:

Эй ты, люд честной да веселый,
Забубенная трын-трава!
Подружилась с твоими селами
Скуломордая татарва...
Загляжусь я по ровной логии
В синью стынущие луга,
Не березовая ль то Монголия?
Не кибитки ль киргиз – стога?¹⁸

Мятежное открытое пространство степи вовлекает все в свое движение, этому общему стихийному кочевью подчинен и Дом, но при этом утрачивается его функция сакрального, организованного пространства.

Посмотри, вон сидит дымовая труба,
Как наездник, верхом на крыше.

¹⁶ Александр Блок, Андрей Белый: *Диалог поэтов о России и революции*, Комментарии, Москва, с. 628.

¹⁷ Там же, с. 325-326.

¹⁸ Здесь и далее цитируется по: С. Есенин, *Пугачев*, *Собр. соч. в 7 Т.*, Москва 1995, Т. 3, с. 7-52.

Вон другая, вон третья,
 Не счесть их рыл
 С залихватской тоской остолопов,
 И весь дикий табун деревянных кобыл
 Мчится, пылью клубя, галопом.
 Ну куда ж он? Зачем он?
 Каких дорог
 Оголтелые всадники ищут?..

В поэме Есенина кочевье – и вольница, и мятежная «кровавая муть». После поездки в Европу и Америку Есенин напишет: «Наше едва остывшее кочевье мне не нравится», гораздо ближе поэту теплый домашний мир: «...Изба, немного вросла в землю, прясло, из прясла торчит огромная жердь, вдалеке машет хвостом на ветру тощая лошаденка»¹⁹.

Канунная эпоха начала XX века в противовес европейской ориентированности культуры, внятно заявившей о себе в период Нового времени и связанной с представлением об организованном, упорядоченном пространстве цивилизации, пробудила стихийное начало кочевничества. Вместе с тем именно «кануны», задающие апокалипсическое мироощущение, заставляют прозвучать тему дома.

Той же рубежной, канунной эпохе принадлежал В. Розанов, и на события своего времени он откликнулся работой с характерным названием *Апокалипсис нашего времени*. Но в эпоху бездомья мыслитель с грустью размышляет о «великой и священной» идее «домо-стора», сетуя на то, что она не высказана в должной мере в русской литературе.²⁰ Сам же философ в *Совете юношеству* писал:

...И помни: жизнь есть дом. А дом должен быть тепл, удобен и кругл. Работай над «круглым домом», и Бог тебя не оставит на небесах. Он не забудет птички, которая вьет гнездо...²¹.

Тема дома прозвучала именно в контексте апокалиптического, катастрофического мироощущения эпохи. Дом как священное пространство предстает в романе М. Булгакова *Белая гвардия* (Дом Турбиных). Время создания романа – 1923-1924 гг. Это период «остывающего» кочевья, но события, описанные Булгаковым, драматичны. В романе нет мистических предчувствий и ожиданий. Устойчивая ценностная разметка задана разделением пространства на Дом

¹⁹ С. Есенин, *Автобиография, Собр. соч. В 5 т.*, Москва 1962, Т. 5, с. 17-18.

²⁰ В.В. Розанов, *Уединенное*, Москва 1990, с. 437.

²¹ Там же, с. 440.

и внешний мир. Дом у Булгакова есть творение культуры и ее средоточие:

...бронзовая лампа под абажуром, лучшие на свете шкапы с книгами, пахнущими таинственным старинным шоколадом, с Наташей Ростовской, с Капитанской дочкой, золоченые чашки, серебро, портреты...²².

Это не иронично описанные Блоком «уютные *interieur*», это мир человека. Дом и мир за его стенами противопоставлены в романе как космос и хаос, два пространства разделены не очень прочной преградой – «замечательными» кремовыми шторами. Вне дома – ветер, вьюга, туман, неопределенность, хаос. Смысловой контекст событий романа определен словами «катастрофа», «апокалипсис». Этот контекст создается культурным диалогом, включением ряда текстов (*Откровение Иоанна Богослова*, *Господин из Сан-Франциско* И. А. Бунина, *Бесы* Ф. М. Достоевского). От упомянутого романа Достоевского и темы вьюги, метели выстраивается смысловая цепочка к *Бесам* А. С. Пушкина («Хоть убей, следа не видно; /Сбились мы./ Что делать нам! /В поле бес нас водит, видно, /да кружит по сторонам»).

М. Булгаков вписывает события романа в «большое время» (воспользуемся термином М. Бахтина), в канву христианской историософии, смотрит на них сквозь «коридоры тысячелетий»: «Велик был год и страшен по рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй». В романе Булгакова Дом являет собой пространство культуры, сдерживающее всеобщую катастрофу:

Скатерть, несмотря на пушки и на все это томление и чепуху, бела и крахмальна... Полы лоснятся, и в декабре, теперь, на столе, в матовой колонной вазе голубые гортензии и две мрачных и знойных розы, утверждающие красоту и прочность жизни²³.

Символическим кругом домашнего мира становятся печь (очаг), лампа, то есть все то, что соотносится с теплом и светом. К предметам этого символического круга недопустимо проявление небрежности («Никогда не сдергивайте абажур с ламп! Абажур священен...»). Печь в архаическом значении – очаг, священный огонь, жертвенник. Изразцовая печь в доме Турбинных испещрена «историческими записями и рисунками», которые являют собой своеобразную летопись

²² М. Булгаков, *Белая гвардия*, Новосибирск 1988, с. 6.

²³ Там же, с. 11.

времени и семейных событий. Все историческое обретает значимость только через соотнесенность с домашним миром.

Описание пространства за пределами дома чаще всего дается словами: муть, ночь, туман, вьюга. Если Блок выстраивает единый смысловой ряд: ветер, простор, дорога (путь), то для Булгакова ветер (вьюга), туман, неопределенность увязываются с хаосом, который грозит апокалипсисом. Хаос всегда чреват новым порядком, но для Булгакова рождение нового порядка возможно только через возвращение к первоначалу, истоку, первообразу. Таким миром, где через время исторических событий сохраняется вневременное, является Дом. В пространстве-времени его романа Дом – точка отсчета и центр мироздания. Дом у Булгакова – это не обустроенное «гемютное» («Gemütlichkeit») пространство, не пространство быта, а пространство бытия человека.

Оппозиция «дорога – дом» представляет собой смысловую структуру, в которой заложены глубинные установки культуры. Компоненты этой смысловой оппозиции имеют как культурную обусловленность, в силу того что всякая культура характеризуется своим видением, «переживанием» пространства, так и обусловленность мироощущением эпохи. Переходная, канунная эпоха начала XX века актуализировала архетипические слои культуры и обновила смысловую оппозицию. Знаком переходности стал мотив дороги. Катастрофическое, хилиастическое мироощущение эпохи, окрашенное ожиданием преобразования мира, активизировало этот мотив. Он реализовался в концептах «путь», «кочевье». В наиболее напряженный, драматический момент культурно-исторического развития в оседлой цивилизации проявился феномен «кочевья». Однако эта же эпоха вызвала к жизни и тему дома как сакрального пространства, противостоящего хаосу, нормативного пространства, сохраняющего мир культуры. Мотив дома стал «ответом» на «вызов» кочевья канунной эпохи.

SUMMARY**House and “nomadism” in Russian culture at the beginning of the twentieth century**

The article analyzes the semantic opposition “house-nomadism” in the context of Russian culture at the beginning of the twentieth century. Transitional periods, dividing and uniting cultural and historical periods, are characterized by dynamism. The view of the world is changing; strong cultural schemes acquire a new meaning and a new content. The archetype of house in any culture is one of the basic concepts. It is a part of cultural space that is not uniform and has a substantial sense. The transitional period has its own characteristics, its own logic in the interpretation of the archetype of house.

Each culture has its own characteristics in the perception, experience of space, so we can assume that there are cultures oriented on the archetype of house and cultures which are mostly oriented on the archetype of nomadism. Moreover the dominance of one or another concept shows itself differently in stationary and transitional periods.

The article deals with the peculiarities of the perception of space in Russian culture. It also shows the phenomenon of nomadism in Russian culture at the beginning of the twentieth century using literary material. The concept of “nomadism” arises during this period and it becomes balanced by the actualization of the archetype of house as a sacred space, as opposed to chaos. The motif of the concept of house has become the “answer” to the “challenge” of transitional period.

Keywords: cultural space, archetype of house, phenomenon of wandering, transition epoch.

Ключевые слова: пространство в культуре, архетип дома, феномен кочевья, переходная эпоха.

Алексей Овчаренко

Российский университет дружбы народов

Безытность в русской литературе 1920-1930-х годов. Постановка проблемы

Безытность – это слово, определяющее жизнь гениев русской литературы XX века: Велимира Хлебникова, Осипа Мандельштама, Венедикта Ерофеева. Однако как историко-литературное явление она пока ещё не изучена. Между тем, на наш взгляд, безытность занимает большое место в русской литературе, особенно в 1920-1930-е годы.

Хрестоматийные слова тургеневского Базарова о том, что «сначала место нужно расчистить» стали своеобразным паролем для последующих поколений «новых» людей и повторились в знаменитых строках «Интернационала» о разрушении до основания старого мира. Революционное мировоззрение и революционная идеология основаны на разрушении старого – мира, общества, культуры, языка: пролетариат нечего терять, кроме своих цепей. По мысли Л. Д. Троцкого, пролетариат и после революции оставался неимущим классом. Пафос разрушения в первые годы революции был ярко выражен и в литературе: футуристы, поэты Пролеткульта и напостовцы выступили в одном строю против старой культуры и искусства: прозвучавший ещё в 1912 г. призыв футуристов «Бросить Пушкина с парохода современности» превратился в «ветошь веков долой» пролеткультивца В. Кириллова, в «гибель языков» и создание «мирового грядущего языка» Велимира Хлебникова. Именно проблема культурного наследия стояла в центре одной из самых ожесточённых дискуссий 1923 г., когда напостовцы выступали единым фронтом вместе с ЛЕФ за полное отрицание классического наследия. Русская революция была, по мнению Л. Д. Троцкого, лишь прелюдией к «мировому пожару». Он писал о том, что большевики по-прежнему солдаты на походе, у которых дневка, а главные бои впереди. Этот «дух» мировой революции ещё долго ощущался как в прозе (*Завтра* Ю. Либединского, *Владыка мира* Л. Гумилевского и др.), так и в поэзии «романтиков борьбы

и походов». (М. Светлов, Э. Багрицкий, Джек Алтаузен, М. Голодный и др.). Э. Багрицкий в споре с Н. Дементьевым в рамках дискуссии о романтике гражданской войны, в частности, писал: «Степям и до-рогам//не кончен счёт... Сабля да книга//чего ещё?»¹. А В. Маяковскому, поэту совсем другой тональности и другого пафоса, ничего, «кроме свежeweымытой сорочки» не было надо.

Об общей безбытности поколения писал и В. Шкловский, хотя слово «быт» у него как теоретика формальной школы имело другой смысл: «Вообще все было настeжь. И быта никакого, одни обломки»².

Послереволюционного быта не было: «кочевое имущество»; жизнь «вместе с людьми большой бесконечной дороги»; уют был на подоконниках, на багажных полках и у костров. Один из героев романа *Тридцать ночей на винограднике* Н. Зарудина, соединяющий две ипостаси: Поджигатель и Учитель, «не носит воротничков, презирает галстуки», он физически слаб («тощая грудь»), но – «хочет поджигать Европу», «истреблять апельсиновые абажуры»³. Особенно важны слова Н. Зарудина о том, что у Поджигателя лицо пророка, поэтому автор называет его и Учителем (возможная аллюзия на Л. Д. Троцкого – «чистота нашего поколения, наши молодые годы, традиции нашей армии»⁴). Подчёркивая типичность Поджигателя/Учителя для России времён революции и гражданской войны, Н. Зарудин пишет, что таких людей «не встретить нигде, кроме нашей страны... вышедшей из потока мировых войн, из хаоса кризисов, голода и пессимизма»⁵. Типичными чертами таких людей и всего поколения стали «высокая чистота», отказ от бытового комфорта («грошовое одеяло», «бедные больничные завязки» на белье, дома – «сырые стены, книги и пыль на протоколах нескончаемых заседаний»). Но всё это компенсировалось и возмещалось взглядом, «упорным, как лампочка в кабинете заходустного парткома»⁶.

Безбытность была общей чертой, характеризовавшей поколения революции и гражданской войны в разрушенной стране, где всё поднялось и двинулось со своих мест, оставив прежнюю жизнь и дом, и семью. Это был также антропологический феномен, возникающий

¹ Э. Багрицкий, *Разговор с комсомольцем Николаем Дементьевым*, [в:] Э. Багрицкий, *Юго-запад*, Москва-Ленинград 1928, с. 86.

² В.Б. Шкловский, *Еще ничего не кончилось...*, Москва 2002, с. 142.

³ Н. Зарудин, *Тридцать ночей на винограднике*, [в:] Н. Зарудин, *Путь в страну смысла*, Москва 1983, с.25.

⁴ Там же, с. 37

⁵ Там же, с. 25

⁶ Там же, с. 30

в любой цивилизационной катастрофе, какой и были русская революция, большевистский переворот и последующая гражданская война.

Как этический принцип безбытность – отказ от уюта, возведённого в принцип жизни, – была частью общей моральной миссии русской интеллигенции в борьбе с мещанством и мещанским бытом. Этот принцип сформировался в российском обществе ещё до революции в статьях А. Блока, М. Горького, К. Чуковского, Р. Иванова-Разумника и мн. др.

В начале нэпа безбытность стала приобретать черты своеобразного культа, своеобразной революционной аскезы, особенно в революционной романтической парадигме в среде «ровесников века». В первые годы нэпа это превратилась в борьбу как с буржуазным бытом вообще (отказ от галстуков, косметики, ухода за телом, уюта и других «буржуазных» привычек, например, сборник 1926 г. *Быт и мододёжь*), так и в борьбу с «совмещанством» и «совбурами», с абажурами и канарейками, с косной силой быта (В. Маяковский *О дряни*), фактически в борьбу за сохранение романтизированных идеалов революции. Крайнее выражение это нашло в отказе от традиционных супружеских отношений и от традиционной семьи. Яркий пример – Даша Чумалова из романа *Цемент* Ф. Гладкова. Она говорит своему мужу Глебу:

Ты хочешь, Глеб, чтобы на оконцах кучерявились цветочки, а кровать надувалась пуховыми подушками? Нет, Глеб: зиму я живу в нетопленной камере (топливный кризис у нас, знай), а обедаю в столовой нарпита. Ты ж видишь, я – свободная советская гражданка⁷.

Была провозглашена и свобода сексуальной жизни (так называемая, в действительности не существовавшая, «теория стакана воды»), что вызвало появление «половой» литературы (В. Зазубрин *Общежитие*, П. Романов *Без черёмухи*, С. Малашкин *Луна с правой стороны или необыкновенная любовь*, Л. Гумилевский *Собачий переулок*, Л. Грабарь *Коммуна восьми*, И. Рудин *Содружество* и др.)

Обратим внимание, что почти никто из пролетарских писателей разных поколений (А. Серафимович, Ф. Гладков, А. Фадеев, Ю. Либединский и мн. др.) не писал о бытовой стороне жизни своих героев, для полноты характеристики она им была не нужна – только идея, только дух, только стремления – всё бесплотно. Отчасти это мож-

⁷ Ф. Гладков, *Цемент*, «Красная новь» 1926, № 1, с. 87.

но объяснить ещё и тем, что многие пролетарские писатели и поэты Пролеткульта прошли то, что принято назвать «суровой жизненной школой», обычного детства и юности в окружении семьи у них не было.

Не случайна антитеза названий и героев двух популярных повестей о коммунистах: Андрей Бабичев, выводящий новую «породу» колбасы – Александр Журавлёв, кооператор «душ человеческих», *Зависть – Сердце*. Особенно это было характерно для «ровесников века», тех, чьё личностное и творческое становление пришлось именно на годы революции и гражданской войны – А. Фадеев, Ю. Либединский, И. Катаев, Н. Зарудин, Б. Губер, В. Наседкин, А. Платонов, М. Светлов, М. Голодный, М. Шолохов и мн. др.

Писатели-эмигранты – Б. Зайцев, И. Бунин, И. Шмелёв, позже В. Набоков, – наоборот, очень подробно описывали навсегда исчезнувший быт, прежнюю Россию, Россию своего детства, семейного уюта, утраченного рая, с этнографической точностью воссоздавая Русский эпос на чужбине (особенно показательна глава *Праздники* из романа И. Шмелёва *Лето Господне*). Возрождение навсегда утраченного быта было частью их творческой позиции. В России одним из бытописателей, противопоставлявшим чистоту, уют, яркий электрический свет, тепло, вкусную и разнообразную еду (обеда профессора Преображенского) разрухе, гнилой колбасе и вобле как основным атрибутам послереволюционной жизни был М. Булгаков, писатель совсем из другого «лагеря».

Эта безбытность и принципиальная неустроенность, нежелание обрастать вещами и комфортом, проявилась, прежде всего, в поэзии «романтики боёв и походов», у сторонников и поклонников Л. Д. Троцкого и его до сих пор популярной идеи мировой революции. Истинные революционеры не искали комфорта, правда речь идёт лишь о рядовых, так сказать, подвижниках, если не сказать – фанатиках идеи (Учитель в романе Н. Зарудина *Тридцать ночей на винограднике*). Наиболее яркий пример такого подвижника, фактически мученика, был создан в романе Н. Островского *Как закалялась сталь*. Павка Корчагин стал камертоном, которым проверяли чистоту своих революционных чувств, одним из первых «святых» в советском пантеоне. В образе Павки и образах подобных ему актуализировались вполне христианские принципы не столько нестяжательства как этического принципа (о котором подавляющее большинство рядовых революционеров и большевиков не имело, скорее всего, никакого представления – атеистическое мировоззрение не позволяло), сколь-

ко забвения быта, уюта, комфорта, всей личной жизни ради высшей цели. Эти принципы близки притче о богатом юноше из *Евангелия от Матфея*. Яркий пример – поэзия Пролеткульта с её отвлечённым космизмом, оторванностью от земной жизни и поэзия романтиков революции, романтиков борьбы и походов – М. Светлова, М. Голодного, Дж. Алтаузена, А. Безыменского, Э. Багрицкого и др.

Не случайно В. Шкловский писал: «Мы не знали иного быта, кроме быта войны и революции»⁸.

Безбытность, вернее – забвение быта, была традиционным, наряду с хрестоматийным одиночеством, эстетическим атрибутом образа поэта/пророка. Поэт Александр Гулевич в одноимённой повести И. Катаева не умеет ничего, даже сварить себе кашу, он живёт только стихами, «...очень чуден он был с виду и необычен в обиходе»⁹; мастер Е. Вихрева предстаёт «в виде огромной фигуры бродяги в рубище, обросшего волосами, хромого, угрюмого и молчаливого»¹⁰, художник Пимен из повести *Стремена* Н. Ляшко нищ и болен, а Луиджи из повести *Мастерство* П. Слётова живёт только своими скрипками.

В литературной критике также шла борьба с обещанием писателя¹¹, борьба с вещиизмом. В декларации Содружества писателей революции «Перевал» прямым текстом говорилось об опасности стать зависимым от власти, получив «полное собрание сочинений, дорогие вещи, дома, дачи, стильную мебель»: «Содружество выступало и будет выступать против культа и фетишизма вещей..., жизнь человеческого коллектива не будет отражаться в кривом зеркале отношений между вещами»¹².

Эта борьба и ненависть к мещанству перешла по наследству к поколению «оттепели», к поколению «шестидесятников», романтика боёв и походов перевоплотилась в романтику гитары, костра, палатки и дальних странствий: «дым костра создаёт уют». Именно отцовской саблей, оружием гражданской войны, рубит «буржуйскую» мебель, протестуя против накопительства, герой культового фильма *Шумный день*, поставленного по пьесе В. Розова *В поисках радости*, а умереть все мечтают «на той единственной, гражданской».

⁸ В.Б. Шкловский, *Еще ничего не кончилось...*, Москва 2002, с. 294.

⁹ И. Катаев, *Поэт*, [в:] И. Катаев, *Избранное*, Москва 1957, с. 118.

¹⁰ Е. Вихрев, *Ножницы*, [в:] Е. Вихрев, *Освобождение раба*, Москва 1933, с. 143.

¹¹ Несколько раньше А. Лежнев говорил в этом случае об «ожирении» писателя: А. Лежнев, *О молодых писателях*, «Печать и революция» 1929, кн. 2-3, с. 77.

¹² «Перевал» и искусство наших дней, «Литературная газета» 1930, 21 апреля.

С возрождением революционного сознания на современном этапе снова раздаются призывы к опрощению и ограничению. Эти призывы не только примитивизируют основные мысли статьи А. С. Солженицына *Раскаяние и самоограничение как категории национальной жизни*, но и выводят за скобки раскаяние как крайне важную категорию этой жизни. В современной литературе у писателей разных поколений, оплакивающих «советский проект», появились новые герои-революционеры (Санька, герой одноимённой книги Захара Прилепина). Общий пафос книг «новосоветских» писателей (Н. Иванова) – А. Проханова, Э. Лимонова, С. Шаргунова, отчасти М. Елизарова, унаследовавших классовую ненависть общих советских предков, направлен уже не только против «гнилого Запада», но и против общества потребления и против всей «западной», «либеральной» культуры, при этом период после распада СССР оценивается как «либеральный шабаш» (З. Прилепин). Протест героев *Санька* против сверкающих дорогих витрин, прозвучавший в 2006 г., подкрепляется и политическим дискурсом: «Мы существуем не для того, чтобы у всех было хорошо с колбасой и йогуртом. Нет, у нас более широкая миссия», – говорит А. Журавлёв, лидер националистической партии «Родина»¹³. Это химерическое сочетание левой идеи (интернациональной и атеистической по сути), православной аскезы и национализма, возможно, ещё найдёт своё воплощение в художественном тексте и своего исследователя.

¹³ «Огонёк» 17.02.2014, № 6, с. 22.

SUMMARY**“Bezbytnost” (Absence of family life/way of life) in the Russian literature of 1920-1930’s. Formulation of the problem**

The present article investigates the problem of bezbytnost in Russian literature of 1920-1930. Bezbytnost is presented as an ethical, political and aesthetic phenomenon. The connection of bezbytnost with the Christian (Orthodox) principles of non-acquisitiveness takes its origin in the parable of the rich young man in the Gospel of Matthew.

The article discusses the ways in which different aspects of bezbytnost have been studied on the basis of their use in poetry and prose.

The Civilizational aspect has been common for generations in the revolution and civil war.

Ethical and political aspects are presented in the traditional Russian intelligentsia struggle against philistinism, converted during the NEP in the fight with lampshades and canaries as a symbol of Philistinism and the bourgeois way of life in general (V. Mayakovsky’s, M. Svetlov’s and the M. Golodny’s poetry). Comfort contrasted nomadic life of battles and campaigns of the Civil War. This passeism was intended to protect the betrayed revolution’s ideals (M. Svetlov E. Bagritsky, M. Golodny).

Continued on the new stage of revolutionary asceticism during the thaw and restructuring aestheticized in V. Rozov’s plays, B. Okudzhava’s poetry, in the romance of bard’s song (Y. Vizbor).

The revival of the left idea at the beginning of the 21st century in the A. Prokhanov’s E. Limonov’s, M. Elizarov’s, Z. Prilepin’s and S Shargunov’s works. The struggle against consumer society is the regular proclamation of the special way of Russia.

Keywords: Russian literature of 1920-1930’s, revolutionary-romantic paradigm, cultural heritage, bezbytnost, the struggle with the Philistinism.

Ключевые слова: русская литература 1920-1930-х годов, революционно-романтическая парадигма, культурное наследие, безбытность, борьба с мещанством.

Татьяна Комаровская

Белорусский государственный педагогический университет имени М. Танка

Функциональная роль архетипов Дома и Дороги в раскрытии характера героини романа Джейн Смайли *Частная жизнь*

Основная тема творчества Джейн Смайли – женская судьба, путь женщины к самоопределению. Эта тема мощно прозвучала и в романе *Тысяча акров*, и определила содержание и идейный посыл повести *Обыкновенная любовь*. В романе *Частная жизнь* эта магистральная для творчества писательницы тема опрокинута в прошлое – действие произведения разворачивается в конце XIX – первой половине XX века.

Начало романа напоминает романы Джейн Остин, сатирически пародируя их. Героиня *Частной жизни*, Маргарет, похожа на героиню Джейн Остин – умная, начитанная, размышляющая над жизнью девушка. И экспозиция «Частной жизни» также словно взята из романов Джейн Остин, или из викторианского романа. Добропорядочная вдова после смерти мужа остается с тремя дочерьми на руках и с весьма скудными средствами к существованию. Отец Маргарет, не выдержав смерти двух старших сыновей, кончает жизнь самоубийством. В свое время героиня, (и стоящая за ней писательница), не преминут упрекнуть его в малодушии и безответственности (мужские персонажи в произведениях Джейн Смайли часто наделены этими недостатками). Вдова начинает самоотверженно бороться за существование и за будущее своих дочерей, как она его понимает. Девушек обучают всем женским премудростям, необходимым для обольщения мужчины и для ведения домашнего хозяйства, если удастся обольщенно-го из жениха превратить в мужа. Музыка и пение, рукоделие, чтение (в разумных пределах), умение готовить, вести домашнее хозяйство. У двух сестер Маргарет вскоре появляются состоятельные женихи, и, как и в романах Джейн Остин, все семейство с замиранием сердец наблюдает за развитием романа, гадая, когда же последует предложение

руки и сердца. Чувства девушек при этом никого не интересуют, похоже, что и сами они, мечтая о свадьбе, не позволяют себе задуматься о своем собственном чувстве к соискателю своей руки.

Но вот две младшие сестры замужем, и Маргарет, чья юность проходит, остается в незавидном положении старой девы. Случайно она знакомится с интересным молодым человеком из знатной и богатой семьи, о котором местная газета пишет как об ученом, изменившем представление о Вселенной. Это знакомство очень медленно перерастает в нечто, похожее на роман, которому весьма способствуют мать Маргарет и мать Эндрю. Эндрю не ведет себя как пылкий влюбленный, но ум, выдержка, терпение, правильное поведение, короче, добродетели Маргарет помогают ей получить свой заветный приз: красивого и богатого молодого человека в мужья. Правда, она и сама не уверена в своих чувствах к избраннику, и выходит замуж, подталкиваемая к этому шагу матерью и пониманием того, насколько безотраднa жизнь одинокой женщины. С этого момента, на котором заканчивается традиционный викторианский роман, начинается подлинная история героини. Недаром эпиграфом к роману служат слова: «В те времена все истории заканчивались свадьбой» или «В те времена все истории оканчивались на описании свадьбы». По существу, с этого события, на котором заканчивается большинство женских романов, начинается роман Джейн Смайли.

Жизнь героини с мужем нельзя назвать счастливой – духовного родства, близости между ними не наступает. Эндрю слишком холоден и неэмоционален, несколько прижимист, похоже, жена интересуется его как создательница его комфорта – и только. Несчастье с ребенком, который через восемнадцать дней после рождения умирает от желтухи, не сближает супругов, а еще более отдаляет их друг от друга. Впоследствии каждый живет своими интересами и своей жизнью.

Частная жизнь является сатирическим пародированием и традиционного романа о судьбе ученого и его верной подруги. Эндрю, муж Маргарет, выдающийся ученый, астроном и физик. Он постоянно развивает перед ней свои теории, но она воспринимает и его, и их как часть своих супружеских обязанностей. Она не проникается интересами и идеями мужа. Положение усугубляется тем, что ученый мир не принимает теорий Эндрю, и Маргарет, читая его книгу и разгромные статьи о ней, начинает понимать со временем, что ее муж неправ, что он отстал от движения науки, что он слишком закосячил в своих теориях и к тому же психически не совсем здоров – у него мания преследования с юности на основе своей непризнанной гени-

альности. Его заклятым врагом со временем становится Эйнштейн, предложивший совсем иную концепцию мироздания. Эйнштейн, понятно, об этой оппозиции и не ведает. Читая письма матери мужа, Маргарет понимает, что ее просто использовали – мать Эндрю, он сам. Ее превратили в домашнюю прислугу, к тому же муж заставлял ее целыми днями печатать свои «бессмертные» труды. Итак, традиционный роман о семейном союзе, основанном на любви и преданности мужу и его идеям, перерастает в нечто совсем другое – героиня *Частной жизни* – женщина, вынужденная служить мужу и его делу против своей воли, просто потому, что другого пути она в жизни не видит.

Впрочем, у всего есть и вторая сторона. Маргарет, осознав, что представляет собой ее муж, который ее постоянно «давит», не уходит от него, предпочитая обеспеченную несвободу свободе, где ей придется все решать самой. Сама она оправдывает себя тем, что ей не хватает «жизненной силы». Она совершает предательство по отношению к мужу: в тот момент, когда он впервые советуется с ней относительно проходимца Скейлана, она не открывает мужу глаза на него, она думает о том, что Скейлан отвлекает от нее Эндрю и этим обеспечивает ее свободу. Она – **не** верная и **не** преданная жена.

Духовная трусость – одна из составляющих этого романа. По вине Маргарет гибнет ее друг – японка Кимура, с семьей которой Маргарет дружит полжизни и которые всегда к ней прекрасно относились. Лейтмотивом романа является воспоминание Маргарет о присутствии пятилетней героини на публичной казни, куда ее привел старший брат. Всю свою жизнь героиня говорит, что не помнит о ней ничего – только, возможно, смятую траву, и только на последней странице романа в возрасте 64-х лет она вдруг рассказывает дамам вязального кружка о казни во всех подробностях. Она обрела в конце жизни не память, она обрела смелость посмотреть в глаза жизни и принять ее такой, какова она есть на самом деле. Но ее самоопределение пришло слишком поздно. Она не пыталась повлиять на мужа, одержимого манией преследования и психозом, синдромом внутреннего врага, по его вине пострадали невинные люди; она потеряла мужчину, которого любила всю жизнь и который любил ее – русского казака Питера Кризенко. Впрочем, Питер Кризенко – несколько мифологическая фигура в этом романе. Авантюрист, спасшийся от большевиков после 1917г., но сотрудничавший с ними, потерявший четыре состояния, по его словам, переживший массу невероятных приключений. По сути

дела, он воплощает в этом романе «другую жизнь», по которой так тоскует Маргарет и которая ей недоступна.

В конце романа разочаровавшаяся в жизни Маргарет, проведенная ее в услужении нелюбимому мужу, ничего не видевшая, кроме Сан-Франциско и окрестных городков, с горечью говорит об институте брака, отвергая его: «Если бы я только знала о том, что это такое»¹. В двадцатом столетии героини Джейн Смайли будут делать те же выводы, денонсируя брак: *Тысяча акров, Обыкновенная любовь*.

В *Частной жизни* создан и другой вариант возможной женской судьбы, образ независимой женщины, уже в то время строящей свою личность и свою судьбу. Это – Дора, дальняя родственница Маргарет, еще в юности отказывающаяся от стереотипов женского поведения и выбирающая свободу и самореализацию в своей профессии. Она становится известным корреспондентом-международником, но отказывается от любимого человека, от брака с ним из верности своей профессии. Правда, и ее жизненный путь приводит ее к разочарованию в конце романа.

Эта книга – развенчание брака, каким видит институт брака Джейн Смайли. История Маргарет, рассказанная в романе, приводит Джейн Смайли к выводу о несостоятельности института брака, кабаляющим женщину, препятствующим ее самореализации – выводу, лежащему в основе и других романов писательницы (*Тысяча акров, Обыкновенная любовь, Гренландцы*).

Архетипы Дома и Дороги играют большую роль в раскрытии идейной направленности романа. Изначально героине присуще движение как выражение потенциала ее личности и ее склонностей. Роман начинается с первого воспоминания героини о себе – она бежит, бежит и сзади развеваются ее светлые волосы. В молодые годы она, позаимствовав велосипед у Доры, много разъезжает по окрестностям. Она и мужа своего встретила на одной из этих прогулок: символическая встреча, обозначившая парадигму ее жизни в браке – ее велосипед заглох, ей пришлось остановиться, а он неподвижно стоял у дерева, наблюдая за ней. Изначально он был обозначен как объект инертный, неспособный к движению (к изменению, к адаптации в обществе). Здесь же присутствует и мотив холода как символа его будущего влияния на героиню (был первый холодный день года и героиня в конце их встречи ужасно замерзла). Так в этой сцене определяется парадиг-

¹ J. Smiley, *Private Life*, New York 2010, p. 403.

ма их будущих отношений. Эндрю останавливает движение (развитие) героини.

Символ Дома реализуется в романе через меняющиеся дома героини. После смерти отца – это дом на ферме. Затем Маргарет с матерью приглашают в дом Эндрю, и они поражены его богатством и комфортом – так Дом становится символом мотивации будущей капитуляции героини, мотивом для ее выхода замуж. Их первый дом с мужем в морском городке, затем другой маленький дом, который, вместе с Эндрю, ее «давит».

Маргарет и в замужней жизни много ходит, затем ездит на машине, стремясь вырваться из Дома, из узких рамок своей замужней жизни. В художественной системе романа большую роль играет эпизод с семейством уток, которых героиня увидела на пикнике. В течение нескольких недель она ходит к этому пруду и отслеживает их рост. Но вот появляется ястреб, и птенцы начинают постепенно исчезать. Деваться им с этого пруда некуда (ведь она ограничена, в этом пруде вода), и героиня воспринимает гибель птенцов трагически – ведь она сама потеряла ребенка, к тому же в гибели птенцов она видит метафору собственной тягостной жизни с нелюбимым супругом, который ее «давит» и с которым у нее нет никакой духовной близости. Ее история в романе и заканчивается на Дороге: Питер везет ее к Кимура в лагерь, куда они попали по вине Эндрю и, косвенно, по вине и Маргарет. Затем Питер уезжает от нее, уходит от нее по Дороге, оставляя ее в ненавистном Доме. Впоследствии Дора скажет героине, что он думал, она уедет вместе с ним. Но она уже неспособна к движению, к Дороге, к изменению своей жизни. В противовес Маргарет у Доры нет постоянного Дома, она всегда в Дороге – символ вечного движения и личностного развития. Архетипы Дома и Дороги весьма важны для формирования концептуальной основы романа.

SUMMARY**The Functional Role of the Archetypes of the Home and the Road in the Delineation of the Character of the Heroine of Jane Smiley's Novel *Private Life***

The main theme of J. Smiley's – the fate of a woman, her way to self-identification is revealed in this novel historically, that is, the action of the novel takes place at the end of the 19th – the first half of the 20th century. The first part of the novel is a parody at J. Austen's novels. Margaret, the main character of *Private Life*, reminds us of the heroines of J. Austen – a clever, well-read, intellectual person. According to the tradition of J. Austen's novels she gets her prize at the end of this part - a rich and handsome young man as the husband. The story of her married life is the denunciation of the institution of marriage as Smiley sees it, as is shown in the article. This historical novel is devoted to the first manifestation of feminism at the end of the 19th – the beginning of the 20th century and tells about different strategies women took to it. The archetypes of the House and the Road play an important role in conveying the message of this novel.

Keywords: self-identification, a parody, spiritual intimacy, the traditional novel, spiritual cowardice, stereotypes of behavior, archetype, message.

Ключевые слова: самоидентификация, сатирическая пародия, традиционный викторианский роман, институт брака, самореализация, стереотипы женского поведения, духовная трусость, архетип.

Янина Солдаткина

Московский педагогический государственный университет

Категория «дом/бездомность» в романах
М. А. Булгакова и романе М. Петросян *Дом,
в котором...*

Современная русская проза представляет собой яркий и перспективный для исследования художественный феномен. Если для периода 1990-х – начала 2000-х годов наиболее актуальным литературным направлением общепризнанно считался постмодернизм, то постепенно в культуре нового века нарастают иные тенденции. Отечественная проза развивается под знаком полемики с постмодернизмом, противопоставляя ему произведения различных тематических и стилистических групп: историческая и антиутопическая проза, православная проза, «женская» и «пацанская» проза, биографическая и автобиографическая проза, фэнтези и другие. Особо следует упомянуть современный литературный неомодернизм: «неомодернистский вектор в современной русской прозе»¹ кажется одним из самых продуктивных и для преодоления постмодернизма, и для развития литературы, сочетающей в себе художественную филигранность и установку на философское понимание мира. Прежде всего, неомодернистские черты характерны для следующих широко обсуждающихся критиками и филологами современных произведений: романов М. Шишкина 2000-х годов, романа М. Петросян *Дом, в котором...* (2009), романов и повестей Е. Водолазкина (в частности, романа *Лавр* (2012)). В контексте избранной нами темы подчеркнем, что среди дифференциальных признаков неомодернизма в современной русской прозе (особенности хронотопа и спиралеобразная концепция времени, проблема преодоления смерти, инаковость главного героя, его творческая активность, стилистическое многообразие,

¹ А. Рясков, *Поля языка*, „Частный корреспондент” 28 июня 2013, [online], http://www.chaskor.ru/article/polya_yazyka_32676_, [01.07.2014].

обилие аллюзий и реминисценций) одним из принципиальных является развитие русской литературной традиции и, в частности, диалог с литературой XX века.

В своей статье мы остановимся на тех смысловых и мотивных связях, которые прослеживаются между романистикой М. А. Булгакова и одним из самых популярных произведений конца 2010-х годов – романом русскоязычной армянской писательницы М. Петросян *Дом, в котором...* Роман получил несколько солидных литературных премий в России: Русская премия (номинация «Крупная проза») (2009); «Студенческий Букер» (2010). На данный момент текст переведен и издан на итальянском языке (2011), представлен в передаче Стивена Фрая о современной русской литературе (2013), причем английский перевод отрывка читает сам Фрай².

С романами М. А. Булгакова, в первую очередь с *Мастером и Маргаритой*, роман *Дом, в котором...* сближает несколько обстоятельств как литературного, так и социокультурного характера. Для многих поколений отечественных читателей *Мастер и Маргарита* – культовый текст с элементами фантастики, обличающий нравы и обычаи советского общества и поднимающий нравственно-философские вопросы. Количество его разного рода экранизаций (кино-, телевизионных, театральных, музыкальных, мультипликационных и прочих) не поддается суммированию. В этом отношении с булгаковским романом не сможет соперничать ни одно из произведений русской литературы XX века. Но в XXI веке популярность произведения зачастую определяется его онлайн рецепцией, и в этом отношении *Дом, в котором...* намного опережает любой другой современный некоммерческий художественный текст: роману посвящены несколько сетевых сообществ, сайты с цитатами, читательскими иллюстрациями, обширная фанатская литература³, ролевые игры, по которым были сняты и выложены в сеть любительские видео, что свидетельствует о том огромном влиянии, которое уже оказало недавно изданное произведение на молодежные субкультуры различного толка. И в случае с булгаковским романом, и с романом Петросян мы имеем дело с со-

² RUSSIA'S OPEN BOOK: WRITING IN THE AGE OF PUTIN, идея С. Фрая, режиссер Дж. Стефенсон, производство Intelligent Television and Wilton Films, премьера состоялась на Intelligent Channel в декабре 2013 г.

³ Так называемые фанфики (от англ. fan-fiction), тексты, написанные поклонниками произведения и продолжающие его сюжетные линии, любительские сочинения по мотивам произведения.

циальным феноменом, выходящим за рамки собственно изучения литературы, но важным в общем социокультурном аспекте.

В художественном плане с булгаковской романистикой *Дом, в котором...* связывает ряд существенных черт, которые могут быть интерпретированы и на типологическом уровне (поскольку речь идет о текстах, содержащих в себе определенные признаки модернистского мышления), и на уровне преемственности (в силу той значимости, которой обладают романы Булгакова для всех, пишущих и читающих по-русски). Кратко обозначим эти черты. Прежде всего, как уже было отмечено, для указанных произведений характерны признаки модернистской поэтики, с которой тексты находятся в состоянии сложного творческого диалога: в частности, булгаковская романистика может быть рассмотрена в контексте тенденции трансформации модернизма в литературе 1920-1940-х годов (Л. М. Леонов, В. В. Набоков, А. П. Платонов и др.), а *Дом, в котором...* относится к неомодернистскому направлению в современной прозе. Фантастические элементы произведений, не укладывающиеся в реалистическую картину мира и свидетельствующие о наличии потусторонней иррациональной действительности, в данном случае могут быть также проассоциированы с модернистским художественным мировоззрением. Роднит романы и тема творчества, и трагического взаимодействия творческой личности и обывателей, и тесно переплетающиеся с ней проблемы смерти и бессмертия. Но наиболее очевидные параллели можно провести на уровне одного из ключевых образов как в булгаковской романистике, так и в художественной системе романа М. Петросян, – образа Дома.

По наблюдениям Ю. М. Лотмана, для М. А. Булгакова «символика Дома – Антидома становится одной из организующих на протяжении творчества»⁴. Действительно, в *Белой гвардии* дом Турбиных на Алексеевском спуске из места действия превращается в символ противостояния гражданскому разобщению, уничтожению и предательству. Он, как мировое древо, соединяет разные пространственно-аксиологические уровни бытия: от нижнего, адского мира (мира Василисы, бандитов, издевательства и обмана), через гармонию земного существования в квартире «с кремовыми шторами», Саардамским плотником, Наташей Ростовоной и *Капитанской дочкой*, в которой берегут честь смолоду, до мира горнего – мира Иисуса Христа, по рождественской молитве Елены сошедшего с иконы и чудесным образом

⁴ Ю.М. Лотман, *Дом в Мастере и Маргарите*, [в:] Ю.М. Лотман, *О русской литературе*, Санкт-Петербург 1997, с. 748.

исцелившего Алексея, а также увиденного Алексеем Турбиным во сне рая и тех звезд, к которым в финале романа обращается автор. Глубоко неслучайно то, что, сталкиваясь с непрестанными нравственными искушениями в других локусах романа (Александровская гимназия, магазин мадам Анжу, улицы Города), только в турбинской квартире герои находят успокоение, перестают переодеваться, пытаются примерить на себя чужие личины, но, наоборот, обретают свой истинный облик. Принадлежность к культуре Дома становится для героев тем определяющим фактором, который позволяет им физически и нравственно выжить в период гражданской войны и, судя по намекам автора, впоследствии обрести вечный небесный Дом (райские палаты из сна Турбина, в которых суждено оказаться и самому доктору, и его младшему брату Николке).

Категории дома и бездомности получают свое развитие в романе *Мастер и Маргарита*. Ю. М. Лотман пишет:

...используя пространственный язык для выражения непространственных понятий, Булгаков делает Дом средоточием духовности, находящей выражение в пространстве внутренней культуры, творчестве и любви. Духовность образует у Булгакова сложную иерархию: на нижней ступени находится мертвенная бездуховность, на высшей – абсолютная духовность. Первой нужна жилая площадь, а не Дом, второй не нужен Дом: он не нужен Иешуа, земная жизнь которого – вечная дорога. Понтий Пилат в счастливых снах видит себя бесконечно идущим по лунному лучу. Но между этими полюсами находится широкий и неоднозначный мир жизни⁵.

Неслучайно земные герои романа, связанные с темой творчества, романские «художники» Мастер и Иванушка Бездомный в финале обретают Дом – вечный приют Мастера в обители покоя, и вполне земной дом и семья Иванушки, которому в пасхальном сне являются воскресшие Иешуа и Понтий Пилат в своем странствии ввысь, к Абсолюту. Как видим, булгаковский Дом представляет собой своего рода иерархическую модель земной вселенной, имеющую выходы как в нижний адский ярус, так и в высшее пространство Света, рая, лунного луча. Как совершенно справедливо отмечает Ю.М. Лотман, дублерами этой символической модели Дома у Булгакова служат, в частности, глобус Волаанда и «коробочка» сцены на столе Максудова в *Театральном романе*⁶.

⁵ Там же, с. 752.

⁶ Там же, с. 754.

Не вдаваясь в подробный анализ булгаковской романистики, заметим, что перемещение внутри этой иерархической модели определяется нравственным выбором булгаковских героев. Наиболее четко эта схема реализована в романе *Мастер и Маргарита*. Один из исследователей романа В. В. Агеносов указывает:

...в каждом случае сюжет построен писателем так, что от персонажа зависит поворот этой судьбы. Более того, автор настойчиво «облегчает» любимым героям возможность повернуть свою личную участь в благоприятную сторону за счет отказа от нравственных принципов⁷.

Именно нравственный выбор определяет и итоговое воскрешение Иешуа, и уход в небытие (полное развоплощение) М. Берлиоза. Отметим, что неверный нравственный выбор последовательно отправляет персонажей (а в ситуацию нравственного выбора попадает каждый из героев) в Антидом – в клинику для душевнобольных профессора Стравинского. С точки зрения библейской метафоры, поступая не по совести, не выдерживая дьявольского искушения, герои тем самым предают себя во власть дьявола, становятся одержимы бесами, то есть «душевнобольными» в современной терминологии. Примечательно, что одно из самых распространенных евангельских чудес – это исцеление Иисусом бесноватых (кстати, некоторые евангельские бесноватые тоже обитают в своего рода антидомах – «в гробах», среди гробниц, а не в ареале поселений). Тем самым, мы видим, что в булгаковских романах категория дома и бездомности тесно связана с магистральными мировоззренческими проблемами, с аксиологическими принципами человеческого существования, а также с сюжетом нравственного испытания и духовного восхождения-нисхождения между низшим и высшим мирами.

Центральное место в романе М. Петросян *Дом, в котором...* принадлежит, как следует уже из самого названия, именно Дому – тому самому интернату для больных детей, который становится не только пространственным локусом романа, но и ключевой метафорой текста, с определенной точки зрения, его главным системообразующим персонажем.

Дом с первых же строк повествования обозначен как некое пограничье:

⁷ В.В. Агеносов, *Советский философский роман*, Москва 1989, с. 112.

Дом стоит на окраине города. В месте, называемом расческами. <...> На нейтральной территории между двумя мирами – зубцов (домов – Я. С.) и пустырей – стоит Дом. Его называют Серым. Он стар и по возрасту ближе к пустырям – захоронениям его ровесников. Он одинок – другие дома сторонятся его – и не похож на зубец, потому что не тянется вверх⁸.

В понимании автора Дом занимает промежуточное положение между пустотой (пустырями-могилами) и повседневной жизнью, гранича одновременно и с тем, и с другим.

Вместе с образом Дома в роман вводится тема «порогового бытия», ключевая для сюжета, а также обозначается специфика «пограничного» пространства, наделенное многообразными физическими и метафизическими свойствами, сочетающими в себе реальность и инореальность, или, говоря словами М. Петросян, дневную и ночную стороны Дома. Дневная сторона Дома – это суровый быт детей-инвалидов, забытых родителями и друзьями, «не таких, как все», установивших внутри Дома жесткую систему групп-стай с вожаками и законом Дома и отчаянно боящихся «наружности», в которую им всем – романтическим «музыкантам», фантазерам, героям собственной вселенной, придется влиться после окончания обучения, оказавшись «бездомными» (процедура, для серодомного люда настолько трагическая, что ученики предшествующего выпуска предпочли физически уничтожить друг друга, чтобы не расставаться с Домом и всеми его дарами).

Больше всего эти дети опасаются потерять способность оказываться в *другой* реальности, которая в романе называется «той стороной Дома» и может вызвать ассоциации с кэрролловским или даже набоковским зазеркальем или каким-либо иным параллельным пространством, которое принципиально отличается от обыденности тем, что в нем герои – здоровы (обезноженные ходят, слепые видят и т.д.) Как в упрощенном варианте платоновского «мира идей», в *другой* реальности в героях проявляется их истинная суть, то внутреннее (плохое или хорошее), что подавлено или извращено болезнью и социумом. Попутно следует отметить, что М. Петросян превосходным образом разрабатывает дихотомию быть/казаться (особенно выразителен эпизод, в котором воспитатель Ральф, глядя на неуверенные жесты вожака Слепого, вынужден мысленно напомнить себе, что имеет дело не с бедным больным подростком, но с под-

⁸ М. Петросян, *Дом, в котором...*, Москва 2011, с. 7.

линным хозяином Дома). Надломленное пространство Дома делает видимым, осязаемым евангельский принцип о первых и последних и о несоответствии внутреннего и внешнего: наиболее физически сильные и наименее обделенные (Черный, Помпей, Лэри) существенно уступают сильным духом и отвыкшим себя жалеть и жаловаться Слепому (который действительно с рождения слеп), безрукому и лысому Сфинксу, наполовину парализованному Лорду. Как неожиданно для себя замечает Курильщик, «мокрая рубашка только придавала ему (Сфинксу. – Я. С.) крутизны. Так что дело было не в одежде, а в Сфинксе. В его самоощущении»⁹.

Двойственность Дома, его причастность и добру, и злу, и жизни, и смерти, его срединное, медиаторное положение в конструкции мироздания, воссоздаваемой в романе, подчеркивается неоднократно: и в описании самого Дома, серого снаружи и расписанного яркими красками изнутри, и в музыкальном лейтмотиве романа – песне Led Zeppelin *Stairway To Heaven*, и в эпизодах, посвященных его ключевым локусам. Приведем пример одного такого локуса – крыша Дома. На крышу выбираются Кузнечик и Слепой, чтобы пережить волнующие моменты обретения первым талисмана, призванного помочь вытерпеть издевательства сверстников (этот поход на крышу избавляет мальчиков от очередного уготованного им унижения). В другом эпизоде на крыше Волк учит Кузнечика «кричать в небеса»: «Я как будто пустой, – подумал Кузнечик. – Как будто все, что было во мне, улетело. Остался один я, пустой, и мне хорошо»¹⁰.

Тем самым, крыша маркируется как место возвышения, место прорыва. Но тема падения вниз и, соответственно, тема смерти также связана с локусом крыши – именно на крышу взбирается убивший Волка Македонский, чтобы покончить с собой, искупая таким образом свою вину (в третьей части романа именно поход на крышу обернется для героев раскрытием тайны Македонского, что также представляется неслучайным). Мы видим, что, как и у Булгакова, Дом представляет собой вертикальную модель мироздания, медиатор, соединяющий противопоставленные локусы полета/падения, красочной инореальности «той стороны» и пугающий «наружности» (Т. Соловьева вообще ключевой антитезой романа называет именно

⁹ Там же, с. 88.

¹⁰ Там же, с. 483-484.

эту: дом vs наружность¹¹). Главное свойство пограничного пространства у Петросян – его двуполярность: оно предоставляет равные возможности как для полета, так и для падения, но не им определяется выбор направления движения, а самими героями.

В романе отсутствует центральный персонаж – в нем множество линий, объединенных общим сюжетом испытания Домом, его обычаями, нравами, законами, ломающими или же закаляющими личность. В этом отношении действительно можно сказать, что сам по себе Дом как модель мироздания со своей социальной иерархией и зазеркальной «той стороной» является единственным героем, чьим существованием обуславливается поведение всех остальных. Как и в мире булгаковских романов, Дом представляет собой овеществленный символ – символ взросления персонажей-подростков, их духовного становления, материализующегося в их поступки и переживания. По мнению одного из героев – «идеологов» романа – Сфинкса, «каждый сам выбирает себе Дом. Мы делаем его интересным или скучным, а потом уже он меняет нас»¹². В этой ключевой для понимания феномена Дома цитате подчеркивается та возможность свободного выбора, которым наделяет и испытывает Дом своих жителей.

В этом смысле судьба персонажа по кличке Курильщик, представляющая собой фактически экспозицию романа, может быть на философском уровне интерпретирована как архетипическая проекция общечеловеческой судьбы: сознавая себя не таким, как все, всячески желая выделиться из стандартизированного общества, Курильщик попадает в фантастический мир четвертой группы-«стаи», где сосредоточены самые яркие и самые значимые герои Дома, те, которые, по мнению воспитателей, «меняют реальность». У каждого из четвертой есть свой собственный уникальный мир:

В спальне пусто и тихо. От этого она кажется меньше, хотя должно быть наоборот. Но у нас все не как у людей. Если Горбач, где бы ни находился, окружен деревьями, а Македонского сопровождает невидимый хор, выводящий «Лакримозу»; если Лорд всегда в своем замке с замшелыми стенами и лишь изредка опускает подъемный мост, а Шакал в любой миг способен размножиться до полудюжины особей, и слава богу еще, что Лэри не затаскивает сюда коридоры, а Толстый колдует только в глубине своей коробки... если учитывать все

¹¹ Т. Соловьева, *ДОМ vs. НАРУЖНОСТЬ. О романе Мариам Петросян Дом, в котором...*, „Вопросы литературы” 2011, № 3, [online], <http://magazines.russ.ru/voplit/2011/3/so9.html>, [01.07.2014].

¹² М. Петросян, *Дом, в котором...*, Москва 2011, с. 332.

это, нет ничего удивительного, что, опустев, наша загроможденная мирами спальня кажется меньше, чем когда все мы тут¹³.

Но, несмотря на старания Сфинкса, Курильщик отторгает то, что не укладывается в его представления о действительности: «Как только ты начинаешь что-то понимать, первая твоя реакция – вытряхнуть из себя это понимание»¹⁴.

В общем контексте романа это представляется особенно трагичным, поскольку Курильщик, сам себя считающий «белой вороной», – художник, творческая личность, наделенная сложностью восприятия и протестующая против всеобщей унификации, но так и не выходящий за пределы обыденности в силу собственной эгоистической замкнутости: «Если бы ты так не заикливался на том, что тебя никто не понимает, может, у тебя хватило бы сил понять других»¹⁵.

В отличие от Курильщика, Кузнечик-Сфинксу удается не только полностью измениться самому, но и изменить окружающую его реальность (и по-детски «сотворить райские кущи» в пустой палате Дома, и уже взрослым добиться осуществления своих желаний не на территории Дома с его зазеркальным царством, а в пространстве повседневности). Разница между ними обусловлена принципиально разным поведением в ключевой для всего романа ситуации – ситуации свободного выбора и принятия ответственности за сделанный выбор. И если парадоксальность образа Курильщика состоит в том, что творческая личность оказывается не в состоянии принять ино-реальность, то в случае со Сфинксом парадоксальна его способность сострадать, спасать, помогать другим при том, что сам Сфинкс – «безрукий калека», то есть фактически лишен возможности полноценно существовать без посторонней помощи. Но если юный Сфинкс-Кузнечик до встречи с Домом и его обитателями полагал, что его никто и никогда не посмеет обидеть в силу его физического недостатка, то жизнь в Доме не просто наглядно иллюстрирует ему его заблуждения, но и учит дарить добро и отдавать себя всем, кому приходится хуже, чем ему самому. Он пересказывает окружающий мир Слепому, помогает смириться с неприятным лечением Волку, принимает в стаю колясника Вонючку, перевоспитывает гордеца Лорда, спасает от превращения в дракона бывшего ангела Македонского, прощает

¹³ Там же, с. 194-195.

¹⁴ Там же, с. 84.

¹⁵ Там же, с. 334.

Черного, поддерживает отца Курильщика, становится детским врачом-психологом, пытается изменить судьбу и характер Слепого и т.д.

Ситуация нравственного выбора в том или ином ее аспекте, как и в булгаковских романах *Белая гвардия* и *Мастер и Маргарита*, касается всех значимых героев романа: Слепой вынужден выбирать, следовать ли ему законам Дома, Волк – воспользоваться ли всемогуществом Македонского, Горбач – поверить ли в инореальность, Лорд – подарить ли Стервятнику заветный талисман, который самому Лорду был необходим, даже Вонючка-Табаки, один из самых мифологических персонажей в произведении, волен выбирать, одарить ли Лорда и Сфинкса чудесными способностями. Номинально все эти персонажи являются подростками (хотя сама М. Петросян предупреждала, что «подростковость» героев – достаточно условная характеристика¹⁶), а потому можно говорить, что ситуация нравственного выбора типологически близка для них ситуации инициации. Инициация генетически связана со смертью/возрождением, с переходом в инобытие, что особенно актуально в фантастической реальности Дома: такова, например, история Помпея, мечтавшего стать главарем Дома, но поплатившегося за это жизнью. Она эквивалента дьявольскому искушению в *Мастере и Маргарите*, поскольку позволяет определить место героя в иерархии мира и Дома, траекторию его развития или же деградации. По сути, в основе рассматриваемых произведений лежит аналогичная структурно-сюжетная схема, основанная на ситуации нравственного выбора и финального воздаяния.

Для категории дома/бездомности финал является одной из сильных позиций, своего рода наградой за верный выбор, где каждый получает «по вере своей» (судьбы благополучно спасшихся Турбиных и их друзей, судьбы Мастера и Маргариты, Иванушки Бездомного, прощенного Пилата). Многогранный финал *Дома, в котором...* выполняет сходные функции: после выпуска и закрытия Дома его персонажам суждена та участь, которую они сами себе избрали. Большинство тем или иным способом сохраняет связи с Домом как центром их вселенной, как с максимально психологически комфортной территорией. Часть выпускников организуют собственную коммуну, замкнувшись от мира и возродив Дом в его вещественном измерении. Другая часть навсегда уходит в инореальность, отказавшись ради призрачного зазеркалья от реальной жизни, но при этом,

¹⁶ М. Петросян, *Новых книг от меня ждать не стоит...*, „Частный корреспондент” 12.04.2010, [online], http://www.chaskor.ru/article/mariam_petrosyan_novyh_knig_ot_menya_zhdat_ne_stoit_15919, [01.07.2014].

возможно, сохранив свою сущность, свои гордые «музыкальные» души – внутри того метафорического Дома, который был создан коллективным бессознательным поколений физически обделенных, но творчески одаренных детей. Обе эти категории воспринимают Дом как защищенное и обжитое пространство, которое необходимо им для дальнейшего продолжения бытия.

Третьи устраиваются в «наружности» по законам этой самой наружности, становясь «изгоями», винящими Дом во всех своих бедах, но на деле виновными в поразительном эгоизме и гордыне (таковы Курильщик и бывший вожак Черный, вечно завидовавший Слепому и Сфинксу). И только одному Сфинксу, отвергшему искушение остаться навсегда в зазеркалье Дома, чтобы мужественно встретить свою судьбу «безрукого калеки», предоставляется возможность и в наружности сохранить контакты с инореальностью Дома, привнести волшебство Дома в реальную жизнь с тем, чтобы и дальше положительно влиять на окружающих. Если все остальные стремятся в Дом как в некую физическую субстанцию, отгороженную от мира, то Сфинкс иначе решает проблему бездомности – ему дано носить в себе самом то самое лучшее, что существовало в Доме, преодолеть притяжение Дома и обрести высшую в романе свободу жить в реальности так, как он делал это в Доме, то есть быть всегда самим собой. С этой точки зрения мы можем сказать, что как у Булгакова, так и у Петросян земной Дом в многообразии всех его метафорических значений оказывается ключевой ступенью к высшей мудрости и нравственному идеалу, к миру Света или, в случае Сфинкса, гармонии.

В проанализированных произведениях художественная категория дома/бездомности обладает набором сходных структурных и символических признаков, принципиальность которых позволяет говорить о развитии булгаковской традиции в современной русской прозе. По итогам проведенного анализа мы видим, что специфическая булгаковская категория, обладающая повышенным метафорическим значением, находит свое воплощение и в неомодернистском тексте М. Петросян *Дом, в котором...* Данная художественная категория актуализирует уходящую корнями в мифологическое сознание семантику Дома как защищенного, сакрального места, наделенного охранительными функциями для своих обитателей и противостоящего Антидому или «наружности» с их угрозами и опасностями. В этом отношении Дом действительно представляется центром мироздания, а бездомность – карой или же суровым испытанием. При

этом в качестве модели мира писатели наделяют Дом амбивалентными характеристиками, что существенно корректирует мифологическую семантику. Пространство Дома становится открытым для сюжета нравственного выбора, что привносит в топос Дома аксиологическую проблематику и идею духовного движения или же деградации внутри той духовной иерархии, которую символизирует собой Дом-мироздание.

Наиболее интересный комплекс значений связан с пониманием Дома как медиатора между разными уровнями бытия: вертикальными, как у Булгакова (адам и рай, «коммуналкой» и «лунным светом»), или же реальным и зазеркальным, как у Петросян. В таком контексте Дом уже не воспринимается как структура замкнутая, но, скорее, как мост, лестница бытия, отмеряющая ступени восхождения/взросления героев. И с этой точки зрения потеря Дома может осмысляться как выпадение из цепи бытия – тогда бездомность оборачивается экзистенциальной трагедией, что находит свои параллели в той сложной исторической действительности, которой отличалась и Россия времен М. А. Булгакова, и постсоветское и современное российское пространство. Но, с другой стороны, незамкнутость Дома предполагает также возможность прорыва на новый духовный уровень – рая, Света, свободы – уровень достижения идеала, который, по мысли авторов, становится доступен героям с самой высокой нравственной организацией, прошедшим все сложнейшие моральные испытания. В таком понимании бездомности проявляется своего рода гуманизм авторов, которые и в 1920-1930-е, и в 2000-2010-е сохраняют веру в человеческое совершенствование, в конечную победу созидательных начал, в праведное воздаяние и справедливое устройство мироздания. Таким образом, предметно-пространственная категория дома/бездомности обретает отчетливую нравственно-философскую семантику, позволяющую рассматривать ее как один из художественных инструментов противостояния хаосу и разладу бытия.

SUMMARY

**The artistic category “home/homelessness” in the novels by
M. A. Bulgakov and M. Petrosyan *The house in which...***

The article analyses the artistic category “home/homelessness” which is prominent in the contemporary literature and is characterized by a complex philosophical semantics. The article focuses on the novels by M. A. Bulgakov and M. Petrosyan (a contemporary Russian-speaking Armenian writer) *The House in Which...* and studies the significance of this category for the plot, artistic structure and the conflicts in the novels. In Petrosyan’s novel, the “House” is not only portrayed as a “safe territory” the characters strive to save themselves from homelessness. The House symbolizes the model of the world with its own strict hierarchical structure and an ability to move through different levels based on characters’ moral choices. The characters of both novels are faced with the moral dilemmas which form the basis of the plot. The movements through the House enable it to serve as a medium between the reality and a different dimension (Bulgakov) and reality and a fantasy world (Petrosyan). In both cases the authors lead their characters towards an ideal. By overcoming all the challenges, the characters find deeper freedom and wisdom which surpass those of the House-medium.

Keywords: artistic characteristic, house, homelessness, novel, modernism, neo-modernism, contemporary prose.

Ключевые слова: художественная категория, дом, бездомность, роман, модернизм, неомодернизм, современная проза.

Надежда Злобина

Москва, Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет –
Свято-Алексиевская Пустынь (Россия)

Образ дома у дороги в поэме А. Т. Твардовского *Дом у дороги*

Сюжет поэмы мог бы показаться простым, если бы не был трагическим в своей основе. Радостное трудовое утро и сообщение о войне создает подчеркнуто антитетическое начало поэмы. Хозяин уходит на фронт, жена с детьми остается дома на оккупированной территории. Дом у дороги становится свидетелем отступления советских военных, горя мирных жителей и последней, украдкой, встречи мужа и жены. Муж выходит из окружения и возвращается на передовую, жену с детьми угоняют в Германию. Дом сгорает. В неволе рождается сын. После войны солдат строит на пепелище дом у дороги. Он ждет возвращения семьи. Драматизм сюжета заключается в том, что дом-семья вынужден был покинуть отчизну. Но духовное пространство, которое должно было бы сгинуть в неволе и на фронте, возрождается. Дом с его традициями уносят в душе. Такова сила духа героев, такова их любовь к отчему пространству, что и дает радость обретения дома, семьи, мира после военных потерь и страданий.

Ключевым элементом поэтики произведения, как неоднократно отмечал А. В. Македонов, является «своя своеобразная метафоричность, ассоциативность, многомысленная реалистическая символика»¹. А. В. Македонов трактовал понятие дома в поэме А. Т. Твардовского несколько социологически. Для него дом – это «личное начало», которое «противопоставлено собственническому дому», это «дом человека, включенного в новый тип более широкой человеческой общности», но удержавшего традиционные ценности. Опираясь на все творчество А. Т. Твардовского, А. В. Македонов отмечал следующее:

¹ А.В. Македонов, *О Твардовском*, [в:] *Поэзия народного подвига*, Москва 1986, с. 133.

Образ дома, как и образ дороги, имеет много расширяющихся кругов, концентров смысла и связей, от самых малых до самых больших»: это «отчий угол», малая родина, «страна родная», «мать-земля»².

Заметим, что размышляя об особенностях содержания названного образа, исследователь вновь и вновь обращается к определению его как образа метафорического и символического. Можно сказать, что «сбиваясь» в определении тропа, он осознает его внутреннюю сложность и динамичность, потому следует проследить развитие этого образа, который изначально строится на кажущимся обыденно-тривиальным определении дома-жилища, которое при этом наделено естественно укоренившимися в народно-поэтической речи смыслами.

Дом (семья и жилище) в народно-поэтическом сознании – это всегда защита и защищенное место, дорога – это поиск и бедствие, отсутствие какой-либо защищенности. В результате образ строится на оксюморне: противоположные смыслы сталкиваются и высекается специфическое значение. Сердце щемит, как при слове «дом», так и при слове «дорога», но в первом случае щемит от радости, во втором, – от неизвестности. Извлекаемые из подсознания национальные архетипические образы (устойчивое смысловое ядро) дома и дороги в любую эпоху являются неотъемлемой частью восприятия.

Обратившись к архетипическому образу, поэт вносит актуальные описания конкретного дома, распространяя их как постоянными, так и индивидуальными эпитетами. Уточняющие определения дома-жилища вводятся постепенно: сначала это просто «дом у дороги» (гл. 1), во время отступления и оккупации это «приметный дом у столбовой дороги» (гл. 4), а постоянный эпитет «столбовая дорога» напоминает о дороге каторжников и заключенных. Образ дома у дороги не останавливается в границах фольклорного образа, насыщается новыми смыслами, усложняет свою семантику.

Через путь, который проделывают его обитатели, дом у дороги приобретает значение духовной обороны всей русской земли. Путь идет по смоленской дороге, пережившей множество исторических коллизий. Этот акцент присутствует в поэме, хоть он и не назван. Двуплановость содержания расширяет образ от судьбы одного человека, одной семьи до судьбы целого народа и всего мира. Динамика образа дома и дороги включает насыщение его новыми смыслами. Происходит наложение на традиционные народные формулы совре-

² Там же, с. 111.

менного содержания. Образ дома у дороги А.Т. Твардовского в этом смысле антитетичен традиционному пониманию дома.

Логическая антиномия образа дома: жилище – семья, вводится сразу же. Жилище – это «дом у дороги», семья – это «дом солдата» (жена и дети), «дом без крыши, без угла, за тыщи верст от дому», «дом горестный», возвращающийся из плена. Это очевидное ступение мысли необходимо, чтобы обнаружить всю меру человеческого горя во время войны – разрушения дома во всех его ипостасях.

Образ «дома у дороги» динамический. Радостный открытый образ дома сменяется образом дома, который вынужден скрывать встречи украдкой их законных хозяев, и наконец, – это разрушенный дом, пепелище, на котором только через много лет строится новый послевоенный дом.

Пространство радостной жизни включает скромную трудовую обстановку:

И палисадник под окном
И сад, и лук на грядках –
Все это вместе было дом,
Жилье, уют, порядок ...
Помытый пол блестит в дому
Опрятностью такою,
Что просто радость по нему
Ступить босой ногою
И хорошо за стол свой сесть
В кругу родном и тесном
И, отдыхая, хлеб свой есть,
И день хвалить чудесный³.

На дорогах войны при отступлении и эвакуации появляется кибитка-дом с кровлей от прежнего дома с «уютом цыганским» (гл. 3). Для солдата же на войне домом и семьей становится воинская часть и сама дорога к победе. И в том и другом случае дорога уподобляется движущемуся дому, а дом – дороге.

Теперь меж небом и землей,
Огнем вокруг объятай,
Она была его семьей,
Его родною хатой⁴.

³ А.Т. Твардовский, *Дом у дороги*, [в:] *Стихотворения и поэмы*, Москва 1957, т. 2, с. 257-258.

⁴ Там же, с. 285.

Дом у дороги разрушен, остается семья, которая тоже дом. Смыслы дома в значении «семья» раскрываются через любовь жены, матери, которая удерживает дом-семью от окончательного уничтожения. Дом-семья, как и дом-жилище, обладает семантикой «защищенное и защищающее место». Семья – это дети, поэтому стремление сохранить семью даже на войне отражено в завете мужа жене – беречь детей. Наказ мужа беречь детей проходит рефреном через всю поэму, этот мотив *смотреть за домом строго* становится общим местом в образе дома-семьи. Как мать и жена она выполнила этот завет. Она не только сохранила, но и приумножила свой дом, свою семью, родила в неволе сына и сохранила росток новой послевоенной жизни.

По народному поверью постройка жилища способствует возвращению семьи в дом, и потому муж строит новый дом на месте пепелища.

Соорудил хозяин стол,
Лежанку возле печи.
И все в порядок произвел
Желанной ради встречи⁵.

Время покоса в поэме имеет смысл окончания одной эпохи и начала другой, поэтому именно «к покосу был окончен» новый дом.

Понятие «дом» для автора является фундаментальным, оно введено в сквозную формулу-поговорку «Коси, коса, пока роса. Роса долой – и мы домой». Впервые в поэме эта поговорка появляется во второй главе и повторяется в ней шесть раз. Смыслы этой присказки открываются постепенно благодаря включению ее в разный контекст. Это и семейное счастье, (покос «взбитый пышно», в котором поет «сонный шмель»), и образ счастливого домашнего очага и радостного мирного труда. Но это также и трудная работа жены-солдатки, для которой во время войны «не та коса, не та роса, не та трава казалась». Значение поговорки-присказки в четвертой главе совсем другое, в ней нет радости жизни, но это коса смерти – это сама смерть с косой, как представляет ее народ. Под этот рефрен идут окруженные бойцы. Встреча-прощанье мужа и жены на Покров также сопровождается этой поговоркой. В заключении поэмы эта поговорка воплощает надежду на желанную встречу. В ней радость смешана с пережитым горем. С повторением поговорки в каждом новом эпизоде обнаруживается и ее заклинательный смысл. Нарушение в сюжете традиционно ожи-

⁵ Там же, с. 300-301.

даемого, с одной стороны, усиливает трагические и реалистические смыслы образа, а с другой стороны, делает содержание несказочным, выводит содержание поэмы из эпического плана в песенно-лирический. Таким образом А. Т. Твардовский преодолевает трагическую предопределенность поэмы о войне и доме у дороги. Фольклорный образ косы, как смерти, насыщается новыми смыслами: пройдем через смерть и вернемся «и мы домой».

В поэме место действия – путь-дорога, столбовая, мимо дома и к дому. Это – поиски мира, возвращение к миру и восстановление разрушенного дома-семьи. Каждый из героев имеет свою дорогу, свой путь, свое место в этом кругообороте.

В первой главе описывается дорога семьи «на родину из плена», «в Смоленщину назад», горькие пути-дороги жены с детьми, через концлагерь, неволю обратно к родной печи. С болью автор рассказывает о дороге пленных русских солдат, стыдной, позорной, когда-то родной и знакомой. Дорога врага описана без прикрас. Он «по земле ступал, гремел», «клат на переправе», входил в «ваш дом родной», занимал «угол дорогой». Дорога мужа идет сначала на восток, а потом – на запад и вновь – на восток, домой. Цель пути-дороги мужа – победа, но главная цель «дойти до дома». Дороги мужа и жены расходятся, чтобы встретиться вновь у родного очага.

Хоть кружным, может быть, путем –
Дойдем, придем с победой
Домой!⁶.

В первой главе хронологически представлены завершающие эпизоды сюжета (возвращается на родину угнанная в Германию русская семья). Далее повествование разворачивается последовательно и вписывается в годовой цикл народного календаря. Враг «гонит колеса», и отступление советских войск происходит в «медовый срок покоса» (Медовый спас Успенского поста – 14-28 августа). Выход из окружения и встреча жены и мужа падает на Покров Пресвятой Богородицы (14 октября). Именно в это время прочат, «кого в зятя, кого в мужья».

Метонимии и синекдохи образно исчисляют время семьи, проведенное в неволе. Сколько времени семья была в концлагере, определяется известием о рождении сына. Далее время определяется действиями (неумением/умением) рожденного в неволе младенца. «Не

⁶ Там же, с. 286.

лежал раскрытый весь я на твоих коленях», «не двигал стул», «на крыльцо не выползал», «и даже «мама» не сказал».

Еще А. В. Македонов отмечал «сказочное и фантастическое начало» в поэме, несмотря на изображение «повседневной, бытовой конкретности»⁷. Действительно, как и в фольклорной сказке, в поэме присутствует прием перенесения во времени и пространстве. Причем выполнен этот временной эпизод с помощью традиционного для устного народного творчества приема психологического параллелизма (картина из мира природы соотносится с картиной из жизни человека).

Прошел вдоль моря вешний гром
По хвойным перелескам.
И очутились всем двором
На хуторе немецком⁸.

Время, проведенное семьей на немецком хуторе, исчисляется действиями малыша: «малютка вылез на порог хозяйского сарая» «и двигал ящик, точно стул», «едва не рухнул в яму». «Впервые молвил: - Мама», когда покоса раннего пришла пора.

В поэме *Дом у дороги* А. Т. Твардовский разрабатывал пространственно-временные отношения. Ожидание вернувшимся солдатом семьи в построенном доме А. В. Македонов трактует как «незавершенность завершения поэмы»⁹. Обратим внимание, что действие поэмы происходит в полном соответствии с этимологией русского слова «время», значение которого в отличие от этого же понятия в других языках связано «со вращением, обращением, возвращением – словом, с кругооборотом»¹⁰. Действие начинается со времени покоса и временем покоса заканчивается. Время не линейно в поэме, оно совершает свой круг, как в фольклорном хронотопе.

Название поэмы *Дом у дороги* является свернутой метафорой всего текста, также как и поговорка «Коси, коса, пока роса. Роса долой – и мы домой», неоднократно используемая автором в разных эпизодах, содержит в себе широкий спектр метафорических переносов, необходимых для уяснения мысли автора.

⁷ А.В. Македонов, *О Твардовском...*, с. 132.

⁸ А.Т. Твардовский, *Дом...*, с. 294.

⁹ А.В. Македонов, *О Твардовском ...*, с. 239.

¹⁰ Г.Д. Гачев, *Европейские образы пространства и времени*, [в:] *Культура. Человек и картина мира*, Москва 1987, с. 216.

Стилистические средства из национального художественного фонда: поговорка-формула, психологический параллелизм, метонимия, постоянные эпитеты, повторения-ретардации участвуют в создании образа «дома у дороги». Автор филигранно употребляет эти приемы традиционной поэтики. В речевом отношении все очень похоже на то, что есть в фольклоре, а в образно-семантических ходах происходит наложение, усложнение смыслов образа «дом у дороги», который изначально кажется тривиальным. Содержание понятия *Дом у дороги* расширяется.

Не можем согласиться с упреком А. В. Македонова, который в письме А. Т. Твардовскому от 19.12.1947 года писал: «Ты не нашел формы и не знаешь, в каком направлении и как ее нужно было искать»¹¹. Как выше показано, внутренняя форма произведения *Дом у дороги* опирается на художественные приемы устной словесности, вбирает в себя народно-поэтические ценности, архетипические представления, но не ограничивается ими, расширяет их, вносит новую семантику в прежние формы. Образ дома у дороги – это образ форпоста, духовной обороны, мира, труда, возрождения. Талантливейший русский поэт XX столетия Александр Трифонович Твардовский умел чутко передать и дополнить глубокие общенародные смыслы образа дома у дороги.

¹¹ А.В. Македонов, *Здесь я получил вторую специальность... Письма А.Т. Твардовскому из Воркуты*, [в:] *Седьмые Твардовские чтения «И дружбы долг, и честь, и совесть»*, Смоленск 2012, с. 306.

SUMMARY

The image of home by the road in the poem by A. Tvardovsky
Home by the road

The image of “the road home” is dynamic. A joyful outdoor image of the house shifts to the image of the house, which is forced to hide meeting furtively to their rightful owners, and finally, it destroys the house, the ashes, which only after many years come, when new post-war house. Filigree and appropriate use of techniques of folk poetics forms the style of the poem. Saying formula, psychologists-ical parallelism, metonymy, constant epithets, repetition-retardation participants create the image of “house by the road”. The image of the house by the road does not stop at the borders of the folk image that is saturated with new meanings, complicates its semantics. The image of the house by the road of A. T. Tvardovsky in this sense is the traditionally antithetical understanding of the home. A. T. Tvardovsky overcomes tragic predetermination of the image house by the road.

Keywords: metaphor, road house, world, family, war, archetypal images, style, poetics.

Ключевые слова: метафора, дом у дороги, мир, семья, война, архетипические образы, стиль, поэтика.

NADZIEJA MONACHOWICZ
UNIwersytet w Białymstoku

Houses in the Lives of Doris Lessing's Heroines

November 2013 marked the passing of a great British novelist, a Nobel laureate Doris Lessing (1919-2013). Lessing grew up in Rhodesia, now Zimbabwe, and had a first-hand experience of an apartheid system on the continent. Lessing's first hand knowledge of living on a farm in South Africa provided the background of the first book she ever published: the land, the characters, the farming are all colorfully described and readers can vividly see the images that influenced the writer in her formative years.

Following Roberta Rubinstein, we might say that Doris Lessing was always interested in space: from the vastness of the African veldt to the bounded female spaces of rooms, houses, and flats¹. In her first novel, *The Grass is Singing* (published in 1950), Doris Lessing established herself as a superb psychologist of a female mentality and a social critic of a society calcified in time. After that, she wrote a lot of books that were well received by reading public and widely discussed by critics, but her debut book is worth mentioning both as an example of colonial and post-colonial literature and the first text where her preoccupation with houses and other living spaces and their influence on characters' mentality plays a significant role.

The plot of *The Grass is Singing* is not complicated. We are told at the beginning that Mary Turner, the wife of a farmer, has been killed by a black houseboy called Moses, that the murderer is caught, and that he admitted the crime. After extensively describing the distress, even nervous breakdown, of the husband, Dick Turner, Lessing stresses the responses of two others, Charlie Slatter, a neighboring farmer, and Tony Marston, a twenty-year-old farm hand and recent newcomer from England. What adds to the interest from the start is that it isn't the police that have taken over the investigation but Charlie Slatter and Tony Marston. The main question they both try to answer concerns Moses, the houseboy: Even if he has admitted

¹ R. Rubinstein, *The Novelistic Vision of Doris Lessing: Breaking the Forms of Consciousness*, Urbana 1979, p. 123.

to the murder what led him to committing it, and what was the relationship between Moses and Mrs Turner?:

The newspaper did not say much. People all over the country must have glanced at the paragraph with its sensational heading and felt a little spurt of anger mingled with what was almost satisfaction, as if some belief had been confirmed, as if something had happened which could only have been expected. When natives steal, murder or rape, that is the feeling white people have. And then they turned the page to something else. But the people in 'the district' who knew the Turners, either by sight, or about them for so many years, did not turn the page so quickly².

Being relatively small at 206 pages, the novel contains a lot of themes, profound feelings and emotions which are admirable for the author who was only 25 when she wrote the book. The main theme which is at the core of the novel is the one about race and racist attitudes of society in what is now known as Zimbabwe of the 1940s. The way that 'natives', as they were called, are treated is horrendous and we get to see this as we follow Mary once she marries Dick and joins him on his ramshackle farm. The Turners' misery leads us to another subject - the white poverty, depression and mental breakdown of the main heroine.

Mary, whose story we follow as a flashback, is seen as the victim of the novel. As a young girl, she grew up on the farms in Southern Rhodesia and hated it. Mary's childhood was largely unhappy. She disliked the way her father drank and behaved, she hated her mother's shrill voice and low tolerance of the staff and after the bliss of boarding school she gets away to a town as fast as she can. Mary was delighted to leave home and get a job in the city. Once alone she blossoms through her late teens and early twenties yet by thirty she is still unmarried. Mary sees nothing wrong with this until, by coincidence, she overhears some of so called friends laughing and gossiping about her. Mary is upset and she looks for a husband to escape the life she loved and avoid the rumors of spinsterhood. She decides that she doesn't want to be alone her whole life. To get married seems to be a good idea, even though she hates sex. She cannot imagine how completely miserable her escape is. First she meets a fifty-five year old man with children. He kisses her, and immediately she feels repulsed. Later Mary meets Dick, a farmer, in the local cinema. Once in a while he comes to the city to buy things he needs for his farm. Mary decides to marry him although he never makes a secret of being poor and explains his relative

² D. Lessing, *The Grass is Singing*, London 1994, p. 9. All further references to this book as GS and page number are given in the text after the quotation.

poverty and the primitive conditions in which he lives. However the reality is a shock to Mary who is used to the normal comforts of town life. When she arrives at the farm, she is even more disappointed: the house she sees is even worse than that where she was brought up. Everything is dirty and looks very cheap, quite different from her luxurious life in the town. Mary finds that his three-roomed house with its corrugated iron roof has no ceilings, so that it turns into an oven in the summer. The curtains are made of grain sacks and there is no mosquito netting on the windows. From her small savings she buys material, makes curtains, and does her best to improve her home. Later she whitewashes the walls herself, an activity almost unthinkable for a white Rhodesian woman.

Five years earlier she would have dragged herself by the reading of romantic novels. In towns women like her live vicariously through the lives of film stars. Or they take up religion, preferably one of the more sensuous Eastern religions. Better educated, living in the town with access to books, she would have found Tagore perhaps, and gone into a sweet dream of words. Instead, she thought, vaguely that she must get herself something to do. Should she increase the number of chickens? Should she take in sewing? But she felt tired, without interest (GS, p. 123-33).

Mary is simply bored and feels imprisoned in the shabby house which is impossible to improve or redecorate. Although she likes her husband, Dick, she also understands his failure to be successful. She tries to participate in some of his attempts to make money, first with bees, then pigs, then turkeys, then bicycles. The couple live in extreme poverty, which even their neighbors – the vile Slatters – can't bear to see: there is nothing worse than seeing poor white people living in the squalor black people do. The situation is extremely depressing for Mary and she longs for town or just escape. Instead she becomes angry and embittered, hating the landscape (which Lessing gives a wonderful sense of menace) and the weather (Lessing's descriptions of heat are utterly oppressive) and going slowly mad. Her anger needs a focus point to be unleashed on and soon Mary lets her emotional tension out with her husband and her servants. As Mary has been brought up to look down on the natives, her relationship with them is very stilted and her constant proximity to the servants puts her in a real dilemma. Mary's tragedy ends as it should – with a murder which is a consequence of her encounter with a male servant, Moses, brought over into the house by Dick as a final replacement of a series of unsatisfactory servants, fired by her. Mary's first encounter with Moses occurs when she takes charge of the farm while Dick is suffering a bout of malaria. Moses, at that time one of the farm workers, is challeng-

ing towards Mary, and, imbued with conventional hatred towards the natives, her response is fury and vengeance: she whips him across the face with a lash, leaving a permanent scar. Later he becomes the houseboy, and finding her broken down and weeping, he brings her a drink of water. Mary thus turns to Moses, the black cook, for kindness and understanding. She also acutely feels the irony of his attitude towards her – Moses' apparent kindness is fraught with irony: the initial incident that had resulted in her whipping him had concerned his request for a drink of water which Mary had refused, and although we can infer that Mary is now touched by his attention, there is something of pressure in the way he makes her drink, and of a conscious demonstration of a shifting of power, which leaves her fearful and resentful. Mary's attitude to Moses continues to be ambivalent, and Moses' towards her seems contradictory, both solicitous and resentful. Finally, the day before the murder, Tony Marston discovers them in a situation of physical intimacy – Moses is dressing Mary and Mary's gestures are those of a woman either flattered or sexually satisfied. It remains unclear whether they were in sexual contact – we see it only through Marston's shocked and wondering perspective. Mary, trying in the corrective presence of the white man 'to get back the command she had lost', uses Marston to expel Moses (now standing with 'malevolent stare') from the house. It is presumably this betrayal that prompts Moses to murder Mary in the early hours of the next day, in revenge. What is most important in the psychological state of Mary and which is so difficult to understand for all who watch her relationship with Moses, is her knowledge that Moses should actually murder her and he will inevitably come back to do so. She does not look for the protection from anybody or the ways to escape. She waits, frightened but eventually passively resigned, for her fate. Mary's death is thus symbolic – both Mary and Moses disrupt and threaten the status quo by their misfit status and their behavior. Although the readers are left with the sense of not knowing the precise nature of the relationship of the two, we are sure that they both must be destroyed for the preservation of the status quo which they disrupt and threaten with their so called love affair.

The whole book of *The Grass is Singing* might be treated as crime fiction although this is not really the case because we know right from the beginning of the book who killed Mary, and there are few doubts that the black houseboy, Moses, is responsible. The mystery lies in finding out why the murder took place and how Mary turned from being a fun-loving woman into a cynical, over-bearing tyrant. Being the focus of the story, the character of Mary is particularly well drawn and, what is more, she is put into the settings, the living spaces, that are of great influence in her development as a character.

The importance of setting is signified at the beginning of the novel through the title "...the grass is singing" which is part of the epigraph to the novel taken by Lessing from T. S. Eliot's *The Wasteland*:

In this decayed hole among the mountains
 In the faint moonlight, the grass is singing
 Over the tumbled graves, about the chapel
 There is the empty chapel, only the wind's home.
 It has no windows, and the door swings,
 Dry bones can harm no one.
 Only a cock stood on the rooftree
 Co co rico, co co rico
 In a flash of lightning. Then a damp gust
 Bringing rain (...). (GS, p.7).

In this poem, Eliot blends antique myths and representations of contemporary society, which finally result in a somber and pessimistic vision. In the above cited passage which is Lessing's epigraph to the novel, the poet establishes a juxtaposition between the arid landscape and an enclosed space which will become the main motif of the novel *The Grass is Singing*. The futility and eventual death of Western myths is obvious in the poem by T. S. Eliot, but also the hopelessness of ever changing for the better³.

Lessing uses a technique similar to Eliot's: parallel to the African space, she also presents the main characters' cottage as the central place of events and the setting of the tragedy. Mary, who grew up and has lived her whole life in the town, marries Dick Turner, a farmer who is in perpetual combat with nature, so she is automatically put into an alien space that makes her existence quite different and almost impossible. She moves into Dick's cottage which is situated in the middle of the savage terrain. The life of the couple is miserable without any hopes of improvement and any promise of redemption, and the Turners' house is seen from the very beginning of the novel as part of the circumstances that resulted in the tragedy.

Long before the murder marked them out, people spoke of the Turners in the hard, careless voices reserved for misfits, outlaws and self-exiled. The Turners were disliked, though few of their neighbors had ever met them, or even seen them in the distance. People were sure the Turners must have had something to be ashamed of, that was the feeling. Their white neighbors were ready to forgive the Turners' strange behavior and explain it through a very simple reason that "they simply kept themselves to themselves; that was all", but their house was something unforgivable. This is the

³ M. Thorpe, *Doris Lessing's Africa*, London 1978, p. 17.

way Charlie Slatter reflects on the causes of the murder, making the Turners' house the main focus of the tragedy:

It was not right to seclude themselves like that; it was a slap in the face of everyone else; what have they got to be so stuck up about? What, indeed! Living the way they did! **That little box of a house** – it was forgivable as a temporary dwelling, but not to live in permanently. Why, some natives (though not many, thank heavens) had houses as good; and it would give them a bad impression to see white people living in such a way (GS, p. 10).

Tony Marston, the fresh young Englishman whom Slatter employs as a manager for the Turners' farm, has similar feelings about the Turners' house when he is considering the situation sitting in the now empty cottage, after Mary's body has been removed from the place where she has been found dead. Tony is looking up "the bare crackling tin of the roof, that was warped with the sun", at the "faded gimcrack furniture, at the dusty brick floors covered with ragged animal skins", and he wonders how those two, Mary and Dick Turner could have borne to live in such a place, year in and year out, for so long. Being a farm hand, Tony lives in a little thatched hut at the back of the Turners' house, but he considers his own small hut to be better than their house because of the ceiling it possesses, so he wonders: "Why did they go on without even so much as putting in ceilings? It was enough to drive anyone mad, the heat in this place!" (GS, p.27). Tony clearly associates the Turners' house with the tragedy of Mary's murder, feeling the atmosphere of fear and horror inside it, which makes it difficult to stay inside any longer:

He went inside, slowly, obsessed with one clear image that remained to him after the events of the morning, and which seemed to him the key to the whole thing: the look on the Sergeant's and Slatter's faces when they looked down at the body; that almost hysterical look of hate and fear. He sat down, his hand to his head, which ached badly; then got up again and fetched from a dusty shelf in the kitchen a medicine bottle marked 'Brandy'. He drank it off. He felt shaky in the knees and in the thighs. He was weak, too, with repugnance against **this ugly little house** which seemed to hold within its walls, even in its very brick and cement, the fears and horror of the murder. He felt suddenly as if he could not bear to stay in it, not for another moment (GS, p.28).

It is true that the Turners share the suffering of all African farmers but since they belong to the "poor whites", they are forced to feel it even more profoundly. When Mary arrives at the farm for the first time, she is stupe-

fied to discover their standards of living but she stays optimistic for a long while trying to improve the house:

It was several days before a new cook offered himself for work, and Mary did the house herself. She found it unexpectedly heavy, although there were not, really, so much to do. Yet she liked the feeling of being alone there all day, responsible for it. She scrubbed and swept and polished; housework was quite a new thing to her; all her life natives had done the work for her, as silently and as unobtrusively as fairies. Because it was new, she really enjoyed it. But when everything was clean and polished, and the pantry was full of food, she used to sit on it as if her legs had been drained of strength (GS, p.65-66).

Mary is also aware of the difference between her attitudes towards the house and that of her husband's. If Dick had ever really lived in this house, she thought, instead of being down on the lands all day, he would have put in ceilings. Surely they did not cost so much? As the days passed, she found herself thinking fretfully that she had been foolish to spend her little store of money on curtains rather than on ceilings. If she asked Dick again, and explained to him what it meant to her, perhaps he would relent and find the money? But she also knew she could not easily ask, and bring that heavy tormented look on his face. For Dick, the house means almost nothing, just a place to sleep overnight after having spent the whole day in the veldt working in the fields. Moreover, he dislikes the town with "those ugly scattered suburbs that looked as if they come out of housing catalogues; ugly little houses stuck anyhow over the veldt, that had no relationship with the hard brown African soil and the arching blue sky. Dick believes that "cozy little houses meant for cozy little countries"; so he feels "ill at ease and uncomfortable and murderous in the town with the shops full of fashions for smart women and extravagant imported food" (GS, p.45). Visiting the town, Dick suffers from claustrophobia: he wants to run away or to smash the place up. So he always escapes as soon as possible back to his farm, where he feels at home. Although Dick is not the focus of the novel, his attitude to Mary's problem is clearly expressed through the juxtaposition between the originally vast African space and the small, scattered towns built by the white settlers. Mary's inability to perceive and overcome this contrast and thus go beyond the narrowness of home spaces of "prim little houses" so much hated by Dick is obvious from the very first moments of her presence at the farm. Dick's house is surrounded by trees and bush, and Mary is terrified by the wildness of the nature threatening the crumbling shanty-like house:

All around were trees, the squat, flattened trees of the high veldt, which seem as if pressure of sun has distorted them, looking now like vague dark

presences standing about the small clearing where the car had stopped. There were a small square building whose corrugated roof began to gleam whitely as the moon slowly slid out from behind the cloud and drenched the clearing with brilliance. Mary got out of the car and watched it drive away round the house to the back. She looked round her, shivering a little, for a cold breath blew out of the trees and down in the valley beyond them hung a cold white vapor. Listening in the complete silence, innumerable little noises rose from the bush, as if colonies of strange creatures had become still and watchful at their coming and were now going about their own business. She glanced round the house; it looked shut and dark and stuffy, under the white streaming moonlight. (...) Then a strange bird called, a wild nocturnal sound, and she turned and ran back, suddenly terrified, as if a hostile breath had blown upon her, from another world, from the trees (GS, p. 51).

The above passage describes Mary's first encounter with Dick's cottage which takes place at night and terrifies Mary because of the hostile breath of the surrounding trees in the high veldt, but the wretched dwelling which she sees in the morning is even more disappointing. Mary finds herself closed up in a suffocating place where it often becomes unbearable to live, and consequently, she slowly goes paranoiac and eventually mentally disturbed.

This is the way Dick Turner reflects on the contrast between the magnificent nature of South Africa and the houses of white people:

But there are thousands of people in Africa who could be lifted bodily out of their suburb and put into a town the other side of the world and hardly notice the difference. The suburb is as invincible and fatal as factories, and even beautiful, and fatal as factories, and even beautiful South Africa, whose soil looks outraged by those pretty little suburbs creeping over it like a disease, cannot escape. When Dick Turner saw them, and thought of the way people lived in them, and the way the cautious suburban mind was ruining his country, he wanted to swear and to smash and to murder (GS, p. 52).

As can be clearly seen, in Mary's case, it is not the possessiveness, jealousy or cruelty of Dick which is responsible for the tragedy but simple mismatching: after a hurried courtship, before they could understand and know the likes and dislikes of each other, Mary marries Dick who also needs her solely to fight his own loneliness. Loneliness is the only common point between the two, who have otherwise different pasts, experiences and backgrounds. While Mary loved the town and felt safe there, Dick hates the town-culture. The sexual relationship of Mary and Dick is not satisfactory. While Dick unintentionally makes her a sexual object by idealizing

her, Mary can only accept him when he approaches her submissively. Then yielding to him in a martyr-like way expecting outrage and imposition, she was relieved to find she felt nothing. Thus even sex does not bring them any closer, but rather separates them. Mary hopes that motherhood can give her some happiness and fulfillment and at a certain moment she speaks to Dick about having a child, but Dick only has to refuse and the reason is the same – his poverty. Mary tries to find the way out trying to improve the house by sewing, stitching and mending as if the embroidery would save her life. But the gulf between the two is inevitably widening and in their lonely unkempt house “they were stunned, unfulfilled figures”⁴. Moreover, the house is the only witness of Mary’s tragedy: her dreams, her fear about her sexuality, the problems she has with accepting her past and so learning to live in the future, all occur in her house. It therefore comes to symbolize the disintegration of Mary’s conscious self which leads to her death, and to represent Mary’s literal, emotional and psychological entrapment. Tony Marston is the only one who tries to understand Mary’s plight. Analyzing her degeneration into a thin, sick, mad woman, he thinks: “For her, there was only the farm; not even that – **there was only this house**, and what was in it. And he began to understand with horrified pity, her utter indifference to Dick; she had shut everything that conflicted with her actions, that would revive the code she had been brought up to follow” (GS, p.187).

Thus, Mary’s tragedy is not entirely due to the infinity and impossibility of the African land, which could be envisaged as a vast cemetery full of “tumbled graves,” (T. S. Eliot) perpetually tormented by the burning and unending sun, but also due to the closed and suffocating little cottage she is entrapped in. Just before her tragic death, Mary, although scared, makes no attempt to defend herself, she remains in the cottage and visualizes her death as the downfall of the house:

She was listening to the night outside. And, slowly, the terror engulfed her which she had known must come. Once she lay down, and turned her face into the darkness of the pillows. (...) He was in the room, just beside her! But the room was empty. There was nothing. She heard a boom of thunder, and saw, as she had done so many times, the lightning flicker on a shadowed wall. Now it seemed as if the night were closing on her, and **the little house was bending over like a candle**, melting in the heat. She heard the crack, crack; the restless moving of the iron above, and it seemed to her that a vast black body, like a human spider, was crawling over the roof, trying to get

⁴ S. Charles, S. Liebetraut, *D.H. Lawrence and Doris Lessing's "The Grass is Singing"*, “Modern Fiction Studies” 1978-79, No 4, p. 123.

inside. **She was alone. She was defenseless. She was shut in a small black box, the walls closing in on her, the roof pressing down** (GS, p. 203).

As can be seen, it is not merely Eliot's smothering and oppressively hot atmosphere that is taken over by Lessing and put in the epigraph of the novel, but the spatial arrangement as well. Furthermore, the Turners' cottage can also be viewed as a representative of colonialism, which allows for a bodily interpretation: the abandoned house in the middle of the African desert is the corpse of the colonizer defeated by nature and the enormous infinity of the surrounding African landscape⁵. Lessing shows and describes Africa according to the European tradition with the white colonizer in the centre and the continent seen with his eyes. Nevertheless, she already indicates that Africa has two faces: that of a hostile and violent land and that of an intact, if not immaculate place, mostly represented by Moses, the Turners' servant who kills Mary in revenge⁶.

We have chosen Lessing's much later short story *To Room Nineteen* (1978) as another example of the story where living spaces are used as means of characterization. The marriage of the main heroine and her death at the end of the story, just like in the novel *The Grass is Singing*, are shown in the context of great tensions the main heroine experiences between her needs and the demands of the collective. Lessing depicts the Rawlings family as bound and limited by the ideologies of marriage, family life, and childhood, as well as by conventional standards of "success". Susan, for example, leaves her successful and well paid job in an advertising firm upon marriage and is pregnant after two years because this is the way women of her status are expected to do. Shaped by collective pressures, the Rawlings attempt to adhere to middle-class standards, while learning from what they perceive to be the mistakes and failures of others who they believed had married young and who probably regretted lost opportunities. They establish their marriage through rational discussion which takes precedence over emotional contact and honesty. Although Susan Rawlings refuses to make the mistake of taking a job for the sake of her independence, she is trapped in the ideology of the patriarchal collective which demands from her "motherhood" and life as an uncomplaining, charming and devoted wife. Through an ironic use of the collective's language, which is Susan's only way of thinking, Lessing reveals Susan's tensions between her personal sense of "self" and the ideology of the collective.

⁵ S. Roberts, *Sites of Paranoia and Taboo: Lessing's "The Grass is Singing" and Gordimer's "July's People"*, [in:] *Bloom's Modern Critical Views: Doris Lessing*, Philadelphia 2003, p. 135.

⁶ E. Bertelsen, *Veldtanschauung: Doris Lessing's Savage Africa*, [in:] "Modern Fiction Studies" 1991, No 4, p. 650.

The couple believe that they have acted by choice and will in all their decisions, but both Susan and her husband Matthew experience a certain disappointment with their well-planned life. Each though, reassures the other that “everything was all right. Everything was in order. Yes, things were under control”⁷. Susan, increasingly isolated from her life as a free woman, becomes aware that she did not choose her limited life. More and more she relies on archetypal images and the phrases of the collective, and prepares for “her own slow emancipation away from the role of hub-of-the-family into woman-with-her-own-life” (*RN*, p.311). Just like the heroine of *The Grass is Singing*, however, Susan fails to make the transition and go out of the entrapment of her house and house duties. She comes to realize that “a high price has to be paid for the happy marriage with four healthy children in the large white gardened house” (*RN*, p. 310). That price is the loss of her freedom and sense of her social self.

Lessing as a writer is concerned with chronicling relationships, with their subtle shifts and balances of power, their surfaces and depths, their advantages and shortcomings. *To Room Nineteen* is a story of a marriage, or rather the story of a “failure of intelligence” in a marriage “grounded on intelligence” and about a woman trying to find her personal living space to feel comfortable while in marriage. She tries to be a good wife and a good mother as well as a good manageress of her beautiful house, but there is no place for herself within this large gardened house and she is in search of her lost identity looking for the “room of her own”.

Being an intelligent woman, Susan does everything in an intelligent way. When she marries Matthew and they are both in their late twenties, all of their friends feel that they are well matched. Matthew is a subeditor on a large London newspaper, and Susan works in an advertising firm. Both, before they married, had pleasant flats, but they felt it unwise to base a marriage on either flat, “because it might seem like a submission of personality on the part of the one whose flat it was not” (*RN*, p. 227), so they moved into a new flat in South Kensington which is a fashionable west end of London, on the clear understanding that when their marriage had settled down they would buy a house and start a family. And this is what happened. They lived in their charming flat for two years giving parties and going to them, being popular young married couple, and than Susan became pregnant, she gave up her job, and they bought a house in Richmond (a district of greater London). They had a son first, then a daughter, then twins, son and daughter. Everything right, appropriate and what everyone would wish for,

⁷ D. Lessing, *To Room Nineteen, Women and Fiction*, London 2002, p. 225. Further references to this book as *RN* and page number are given in the text after the quotation.

if they could choose. People felt that these two had chosen: “this balanced and sensible family was not more than what was due to them because of their infallible sense for choosing right” (RN, p. 228). And so they lived with their four children in their garden house in Richmond and were happy. They had everything they wanted and planned for. Susan gave up her well paid job, and turned herself into a full-time housewife for the sake of the four children. She even forgave her husband’s unfaithfulness in marriage: “They put the thing behind them, and consciously, knowing what they were doing, moved forward into a different phase of their marriage, giving thanks for past good fortune as they did so” (RN, p. 243). Susan was a good wife, devoting herself to the whole family before she realized her present situation; she thinks about her identity lost in her married life. She suddenly discovered that housework, children and husband made her lose her self-identity. She could only be dependent on others, and could not rely on herself any longer. She suddenly hated her house and her daily household duties and wanted to escape from them. “Well, even this was expected, that there must be a certain flatness...” Susan admits. Both Susan and her husband knew what happened to women of fifty at the height of their energy and ability, with grown-up children who no longer needed their full devotion. Lessing uses a vivid metaphor to describe the desperate situation in the family: “Their life seemed to be like a snake biting its tail” (RN, p. 230). “Matthew’s job for the sake of Susan, children, house, and garden – which caravanserai needed a well-paid job to maintain it. And Susan’s practical intelligence for the sake of Matthew, the children and the garden – which unit would have collapsed in a week without her” (RN, p. 237). When the youngest children went off to school and Susan is eager to feel free at last and start to live for herself, she does not have the sense of freedom she hopes for. She feels as if she had nothing to do and never had spare moments for herself. Her time was taken up in waiting for the children to come home, consulting with the maid or preparing for dinner. She became anxious and isolated, pulling away from Matthew, and her husband began to have an affair. What is more, Susan begins feeling imprisoned in her beautiful house, and this is where her main problem lies. She cannot find any seclusion in her own house to feel privately, just like she cannot find such a place outside her house because she is dependent on her husband financially and can only ask him for the money to find a separate place for herself, and she cannot feel alone in the place known to her husband. At the beginning of her state of restlessness, Susan tries to find her personal living space within the boundaries of her house, which is large enough for the whole of the family and Mrs. Parkes, the cleaning woman:

The school days came round, and this time they were nearly two months, and she behaved with a conscious controlled decency that nearly drove her crazy. She would lock herself in the bathroom, and sit on the edge of the bath, breathing deep, trying to let go into some kind of calm. Or she went up to the spare room, usually empty, where no one would expect her to be. She heard the children calling "Mother, Mother", and kept silent, feeling guilty. Or she went to the very end of the garden, by herself, and looked at the slow moving brown river: she looked at the river and closed her eyes and breathed slow and deep, taking it into her being, into veins (RN, p. 270).

Yet she was possessed with resentment that the seven hours of freedom every day (during weekdays in the school term) were not free, that never, not for one second, she was free from the pressure of time, from having to remember this or that. She could never forget herself; never really let herself go into forgetfulness. Susan could not get free from

this structure – big white house, on which the mortgage still cost four hundred a year, a husband, so good and kind and insightful; four children, all doing so nicely; and the garden where she sat; and Mrs Parkes, the cleaning woman – all this depend on her, and yet she could not understand why and what it was she contributed to it (RN, p. 265).

Later Susan understood that it was impossible to stay in the house and satisfy her need for privacy. The spare room at the top of the house now had a cardboard sign saying 'Private! Do not disturb' on it. The family and Mrs Parkes knew this was "Mother's Room" and that she was entitled to her privacy. But still Susan was sure that it was impossible to have a room somewhere in the house without such a fuss being made. For the family it was a valuable lesson in respect for other people's rights, but for Susan it ended in failure to find a truly solitary place for herself: quite soon she was going up to the room only because it was a lesson which was a pity to drop. Then she took sewing up there, and the children and Mrs Parkes came in and out: it had become another family room and another 'cage' for Susan.

After the failure to find a sort of privacy inside her own house, Susan still dreams of having a room or a place, anywhere, where she could go and sit, by herself, no one knowing where she is. She decides to rent a room, telling no one. She finds such a room which is ordinary and anonymous, and is just what Susan needs: "She put a shilling in the gas fire, and sat, eyes shut, in a dingy armchair with her back to a dingy window. She was alone. (...) She could feel pressure lifting off her" (RN, p. 272). But Susan's blissful loneliness does not last long: Miss Townsend, the manageress of the hotel, knocks at the door bringing her a cup of tea with her own hands,

so concerned was she over Susan's long silence and possible illness. After that incident, Susan has to look for another hotel room, she completely withdraws spiritually from her family leaving the burden of the big house on Mrs Parkes. She also suggests to employ an au pair girl to take care of the children which makes her husband wonder whether she is going back to work. Susan understands that she was breaking her part of the bargain with her husband, that "her spirit, her soul, should live **in this house**, so that the people in it could grow like plants in water" (RN, p. 269). In return for this, her husband would be a good loving husband, and responsible towards the children. But the problem of the couple is that nothing like this had been true of either of them for a long time: he did his duty; she did not even pretend to do hers. So Susan is also aware that her husband, with his real life in his work and the people he met there, and very likely a serious affair. And all this is seen by Susan as her own fault.

Susan finally finds a hotel room where she can treasure her anonymity, doing completely nothing but looking out of the window. Sitting alone in the hotel room, she was no longer Susan Rawlings, a mother of four, wife of Matthew, employer of Mrs Parkes and of German au pair girl Sophie Traub, with all the relations with friends, school-teachers and tradesmen. She is no longer mistress of the big white house and garden, owning clothes suitable for this and that activity or occasion. She is alone in the room and she had no past and no future.

Here I am, she thought, after all these years of being married and having children and playing those roles of responsibility – and I am just the same. Yet there have been times I thought that nothing existed of me except the roles that went with being Mrs Matthew Rawlings (RN, p. 262).

The room in Fred's Hotel becomes more her own than the house she lives in. Susan visits her room five days a week and asks for the money for it from her husband:

He agreed to give her five pounds a week. She asked for just so much, not a penny more. He sounded indifferent about it. It was as if he were paying her, she thought: *paying her off* – yes, that was it: things had gone too far for that. Now, every week, on Sunday nights, he gave her five pounds, turning away from her before their eyes could meet on the transaction (RN, p. 263).

Matthew suspects her of having a lover and even suggests "to make foursome", so Susan has to invent a lie about a hypothetical lover simply because her husband is ready to believe it, but is unable to understand her feelings. Realizing that her husband's rational world would not recognize

her “irrational” feelings, Susan comes back to her favorite Room Nineteen in Fred’s Hotel, turns on the gas, thus committing suicide:

She was quite content lying there, listening to the faint soft hiss of the gas that poured into room, into her lungs, into her brain, as she drifted off into the dark river (RN, p. 270).

Summing up the short story by Doris Lessing, we should first of all underline the significance of living spaces that is signaled in the title – *To Room Nineteen*. In that room, the heroine feels the privacy and shelter which her large and beautiful family house cannot give. Susan does not own the house, the true owner of it is her husband and this might be one reason Susan feels alienated from her home, growing increasingly restless and looking for the space which may be truly hers. The hotel room where she simply sits in a wicker chair letting herself go slack, “slipping into dark fructifying dream that seemed to caress her inwardly, like the movement of her blood” (RN, p. 269), loses its allure to Susan once her husband learns of it. The peace of the room has gone, so Susan decides to die.

Along with symbolic images of house and rooms in the story that are used to illustrate the limitations that individuals, particularly women, experience because of social conventions, the image of dark river is also important. The river is used to symbolize Susan’s reluctance to change, her inability to define herself against and in relation to the collective, rather than letting herself float along with the demoralizing collective experience. More than once during the story, to be alone, Susan walks to the end of the garden and looks at the slow-moving brown river, she closes her eyes and breathes slow and deep, “taking it into her being, into her veins”. The narrator’s tone here is evidently ironic, because merging with the river, Susan identifies with the social collective although it is the very force which prevents her from having time for herself and becoming her true self.

Thus, in both *The Grass is Singing* and *To Room Nineteen* by Doris Lessing, the living spaces functioning as rooms and houses, are used to represent female entrapment and limitation rather than psychic growth, freedom, and the merging of the personal and the collective. Both Mary of the novel *The Grass is Singing* and Susan of the short story *To Room Nineteen* do not have the ability to think outside the conventional ideologies of the society and communities they belong to. Throughout their lives, the two heroines lack the energy to form lives for themselves and develop their personalities, so their passivity unfortunately has fatal consequences.

STRESZCZENIE**Domy w życiu bohaterek Doris Lessing**

W twórczości i życiorysie Doris Lessing (1919-2013), laureatki nagrody Nobla w dziedzinie literatury (2007), można znaleźć znaczący wpływ kontynentu afrykańskiego, gdzie pisarka mieszkała ponad dwadzieścia lat. Akcja debiutanckiej powieści Lessing *Trawa śpiewa* (1950) osadzona jest w realiach Afryki Południowej i opisuje tragiczne wydarzenie – morderstwo białej kobiety Mary Turner. Sprawca, czarnoskóry służący Moses, nie stawia oporu przy aresztowaniu, a śmiercią Mary, oprócz jej męża, nikt nie wydaje się przejmować. W centrum powieści – dom małżeństwa Turnerów, o który na początku Mary bardzo dbała, ale po kilku latach budzi on odrazę wewnętrzną, stając się jednocześnie symbolem całkowitego rozpadu małżeństwa Turnerów i rozpadu równowagi psychicznej Mary.

Bohatarka krótkiego opowiadania Doris Lessing *Do pokoju dziewiętnaście* (1978) nie ma problemów finansowych, zamieszkuje w bogatej dzielnicy Londynu, w dużym i pięknym domu, w otoczeniu męża i dzieci. Ale tak samo jak nędza materialna doprowadza Mary do szaleństwa, tak i brak duchowości w stosunkach z mężem i presja otoczenia powodują brak równowagi psychicznej i rozterki Susan Rawlings, zmuszając ją do poszukiwania odrębnego pokoju poza własnym domem, w hotelu, gdzie ostatecznie popełnia samobójstwo. W trakcie analizy funkcjonowania pomieszczeń i ich roli w charakteryzacji obu bohaterek, autorka artykułu pokazuje przyczyny rozpaczy, samotności i zobojętnienia obu kobiet na świat zewnętrzny, co doprowadza ich do szaleństwa i śmierci.

Słowa kluczowe: przestrzenie życiowe, rasizm, kwestie społeczne, Rodezja, szaleństwo, przemoc, obrazy przestrzenne.

Keywords: living spaces, racism, colonialism, social issues, Rhodesia, madness, violence, spatial images.

Наталья Ковтун

Сибирский федеральный университет

*Изба – квартира – перекресток: к вопросу
о самоопределении героев в поздних текстах
В. Шукшина*

Проблема соотношения города и деревни – ключевая в творчестве В. Шукшина¹. Сокровенный герой автора – **путник**, жаждущий самоопределения, праздника души, его привлекают возможности цивилизации (технические, интеллектуальные) и, одновременно, город страшит равнодушием, жесткостью требований, предъявляемых человеку. Нас интересует система образов, воплощающих городскую среду, характеристики этого пространства как целого, как образа мира, отличного от деревенского. Важно увидеть «двоемирие» В. Шукшина не как отражение социального расслоения в советской России, но как результат художественного мировидения, процесса семантизации жизнеподобных образов.

Шукшинская модель городского мира складывается на пересечении нескольких точек зрения: персонажей, повествователей или рассказчиков. Среди первых отличаются адепты цивилизации, усматривающие в ней высшие достижения науки (*Даешь сердце!*, 1970; *Медик Володя*, 1972), техники (*Свояк Сергей Сергеевич*, 1969) или комфорт, удобства, развлечения (*Игнаха приехал*, 1963; *Чередниченко и цирк*, 1970; *Генерал Малафейкин*, 1972), и ее ярые противники, отнюдь не только сельские жители, которых настораживают бездушные техники, «образцовость» экспонатов на выставках, фиктивность достижений культуры (*Артист Федор Грай*, 1962; *И разыгрались же кони в поле*, 1964; *Случай в ресторане*, 1967). Значима авторская компоновка образов, определяющая кругозор нарратора и героев, интересно, что

¹ О.Г. Левашова. Проблема «интеллигенция и народ» в творчестве В.М. Шукшина в свете традиций русской классики, [в:] *Творчество В.М. Шукшина в междисциплинарном культурном пространстве. Материалы VIII Всероссийской юбилейной науч. конф.*, Барнаул 2009, с. 156-161.

и как художник дает увидеть действующим лицам, а что оставляет вне поля их внимания. Наивное восхищение городом чудика зачастую обесценивается логикой авторского сюжета, и, напротив, ненависть к городу (Ваньки из *Материнского сердца*, 1969) корректируется рассказчиком, переводится из плана враждебности миров на уровень несовместимости людей и т.д. Важно отметить, как одни и те же локусы, вещи-знаки представлены в различные периоды творчества художника, из каких устойчивых составляющих складывается картина цивилизации В. Шукшина.

В рассказах начала 1960-х годов город – скорее фон, оттеняющий беды и радости деревенской жизни. «Вещественно» он почти не описан, символизируется отдельной деталью, штрихом, вызывает удивление, но еще не враждебность, как в зрелых текстах мастера. Пространство города репрезентируется выставками, институтами, библиотеками: рассказы *Экзамен* (1962), *Леля Селезнева с факультета журналистики* (1962), *Классный водитель* (1963). Сельские библиотеки, клубы как представительства современной цивилизации воспринимаются нарратором, героями скорее положительно, однако, если студенты чувствуют здесь себя уверенно, то сельские жители в большей мере демонстрируют интерес, зачастую попадая в нелепые ситуации: Пашка Холманский, чтобы привлечь внимание библиотечарши, требует выдать *Капитал* К. Маркса, где «одну главу не дочитал» (*Классный водитель*).

Более критическое отношение к городу формируется в творчестве писателя к середине 1960-х годов, встает вопрос о цене цивилизационных благ, об утрате деревней собственного лица. Повествование приобретает напряженность, из **социальной сферы** проблема «город – деревня» переносится в **экзистенциальную**. Встает вопрос о выборе героем дальнейшего пути, о критериях, которыми он руководствуется. Неправедное решение оборачиваются тупиком, нравственным падением, смертью: *Охота жить* (1967), *Земляки* (1968), *Жена мужа в Париж провожала* (1971). В этом контексте греховен не сам путь, а бездумность, беспамятство человека, на него вступающего. Если дом для крестьянина был суммой устойчивых понятий, моделью отношения к миру, реализацией заветов предков, «которые неосязаемый и далекий мир подчинили себе уподоблениями вещам их кротких очагов»², то отречение от дома предполагает смену мировоззрения, базовых ценностей, самого человека.

² С. Есенин. *Собр. Соч.: В 5 т. Проза. Статьи и заметки*, Москва 1967, Т. 4, с. 182-183.

Город – олицетворение Другого, через соотношение с которым осуществляется самопознание персонажа³ (рассказы-письма, записки, проекты). Эта стратегия обуславливает общее тяготение прозы автора к мотивам **зеркальности, двойничества, маскарада**. Если в деревне человеческое существование скреплено архаическими нормами, то перемещение в город требует личной ответственности за все, что с тобой происходит. Носителями патриархальной морали становятся деревенские старики, им дано эпическое ощущение времени, несвойственное современному поколению, уже лишенному защиты рода, традиции, веры. **Шукшинские деды** олицетворяют некую исходящую точку движения/развития (деревня-колыбель). На противоположной оси координат оказываются как **городские интеллектуалы**, так и **чиновники**, обретшие в городе филистерский уют. Между этими крайностями и пролегает путь шукшинского героя-путника, занятого поиском смысла бытия.

Перемещение в точечном пространстве города прямо обратно движению в его традиционном понимании. Герой, как правило, гоним нуждой, тоской или скукой, преодолевая одно препятствие, он тут же наталкивается на другое, которое сам себе и создает. Человек вынужден лгать, хитрить, приспосабливаться к новым обстоятельствам. Широта цивилизационных пределов часто мнимая, пространство поделено внутренними границами на мельчайшие части: контролы, больницы, магазины..., которые сближает бутафорская природа, связь с «изнаночным» миром. Так, в аптеках отсутствуют необходимые лекарства (*Змеиный яд*, 1964), пребывание в больнице зачастую оборачивается скандалом или смертью (*Дождь на заре*, 1966; *Кляуза*, 1974). В качестве границ выступают очереди, толпы прохожих, канцелярские бумаги и предписания. Город, который в раннем творчестве ассоциируется с порядком, гармонией, теперь предстает разъятым на миниатюрные пространства – углы, где все друг другу чужие. Решение об уходе из дома-деревни зачастую принимается спонтанно, и если в ранних текстах герой еще обладает перспективой возвращения (*Племянник главбуха*, 1962; *Ленька*, 1962), то в зрелом творчестве это приравнивается к мечте, сну (*Жена мужа в Париж провожала, Два письма*, 1967), явлению с «того света» (*Земляки*). В городе каждый обретает то, к чему готов. Художник и пытается разгадать, что движет Иваном-дураком, стоящим пред Алатырь-камнем, пред выбором, на границе миров. Само положение на распутье маркирует облик, пове-

³ М. Абашева, *Литература в поисках лица. Русская проза в конце XX века: становление авторской идентичности*, Пермь 2001, с. 30.

дение героя инфернальными чертами. Перекресток – место, где обе-реги не действуют. Это пространство нечистой силы:

черт мигрирует на границе между своим и чужим. Все, что образует область чужого, чуждого, незнакомого, так или иначе связано с силами демонического. И только черт может одновременно быть-притворяться и чужим и своим⁴.

Тот же, кто поборол искус, устоял перед соблазном мещанского благополучия, обретает шанс на свободу, самореализацию. Ближе всех к нечистому в творчестве В.Шукшина оказываются «**злые же-ны**»⁵ и **ерники**⁶, новые Хлестаковы, охваченные глубинным презрением к собственной жизни, стремящиеся исполнить любую роль, лишь бы не остаться собой⁷. Игра таких персонажей всегда на грани срыва, скандала, самоубийства, суть игра со смертью⁸. Здесь В. Шукшин близок Н. Гоголю, для которого Хлестаков – «идеальный образ чертовщины. Идеальный минус-герой, с прекрасной демонической родословной: и самозванец, и мим, и враль, и мистификатор»⁹.

Итоговой период творчества мастера – начало 1970-х – отмечен особой сосредоточенностью на теме цивилизации, которую В. Шукшин пытается осмыслить более объективно, преодолевая боль и оби-ду за несложившуюся судьбу Ивана. Недавние сельские жители стре-мительно приспособляются к массовой культуре, феноменология бытия заменена следованием образцу. Отрекается от своего прошло-го шабашник Малафейкин (*Генерал Малафейкин*, 1972), составля-ет план переустройства государства телевизионный мастер Князев (*Штрихи к портрету*, 1973), со вкусом унижает односельчан «вечно недовольный Яковлев». Чертовщина, ранее связываемая с городской публикой, открывается в «своих», город околдовывает, соблазн ста-новиться всеобщим.

⁴ В.А. Подорога, *Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы в двух томах*, Москва 2006, т. 1, с. 169.

⁵ В.К. Васильев, *Сюжетная типология русской литературы XI-XX веков. Архетипы русской культуры. От Средневековья к Новому времени*, Красноярск 2009, с. 178-211.

⁶ Н.В. Ковтун, *Богоборцы, фантазеры и трикстеры в поздних рассказах В.М. Шукшина*, «Литературная учеба» 2011, № 1, с. 132-154.

⁷ Ю.М. Лотман, *Избранные ст.: В 3 т.*, Таллинн 1992, т. 1, с. 337-365.

⁸ А.М. Панченко пишет: «Раздвоение страны и двойничество личности сливаются в мотиве отречения – от старинных обычаев, от веры предков, от заветов предков, от заветов отцов». См.: А.М. Панченко, *Я эмигрировал в Древнюю Русь*, Санкт-Петербург 2005, с. 246.

⁹ В.А. Подорога, *Мемесис*, с. 189-190.

Важнейшими городскими топосами в творчестве В. Шукшина становятся **контора/кабинет, аптека/больница, магазин/ресторан, многоэтажный дом/квартира, гостиница/общежитие, выставка и цирк**. Кроме этого, выделяются промежуточные локусы, функционально совпадающие с перекрестком: **автобусы, вагоны, самолеты**. Движение в пределах цивилизации осуществляется при помощи своеобразных «чудесных вещей» – служебных предписаний, справок, рецептов или денежных купюр, которые и открывают перед просителем нужные двери. В противном случае дорогу преграждают вахтеры в больницах, чиновники (*Мастер*, 1971), секретарши, «злые жены» и мясники – обитатели гротескного «низа» (*Жена мужа в Париж провожала, Обида*, 1971). Все они наделены кукольными или звериными чертами, отсутствующим взглядом («красноглазый» вахтер в рассказе *Ванька Тепляшин*, 1973), соотносены с вещным миром (вахтер «стоял прямо, как палка»), что резко ограничивает возможность коммуникации.

Служебные здания, где выдают нужные бумаги, воспринимаются как своеобразный «верх» цивилизационной пирамиды, ее «низ» символизируют **подвал или тюрьма**¹⁰. Если в зрелых рассказах город – искусственное, умышленное пространство, подчиненное бездушной бумаге, то единственный способ сохранить порядок – жесткий контроль, иерархия, несовместные с ценностями природы и воли, отличающими бытие в деревне. Чиновничий мир характеризуют «помпезный уют», ковровые дорожки, массивные столы с телефонами, обилие бумаг. Декоративность обстановки вполне осознается хозяевами, рассматривается как средство самоутверждения. Герой рассказа *Мнение* (1972) сетует, что «шеф» не умеет «казенной роскошью» достойно пользоваться, «надувается как индюк, важничает»¹¹. Откровенно пародийный образ городской роскоши выстроен в рассказах *Генерал Малафейкин, Как Андрей Куринов, ювелир, получил 15 суток* (1974), *Пьедестал* (1973). Так маляр-шабашник Малафейкин, играющий роль генерала, конструирует воображаемое пространство сильных мира сего, при этом остается верен собственным вкусовым пристрастиям и нравам. Его воображение вращается окрест наград, добротных дач, импортных гарнитуров, но все атрибуты филистерского бытия гиперболизируются. Если уж прислуга на даче, то ее «полно», если буфет в ведомственном санатории, то там «шампанское, фрукты, пятое-десятое», если красавица из

¹⁰ Т.Л. Рыбальченко, *Тюрьма как метафора социального императива в прозе В.М. Шукшина*, [в:] *Творчество В.М. Шукшина в междисциплинарном культурном пространстве. Материалы VIII Всероссийской юбилейной науч. конф.*, Барнаул 2009, с. 207–220.

¹¹ В.М. Шукшин, *Собр. соч.: В 5 т.*, Екатеринбург 1994, т. 5, с. 76.

массового западного кино, то все, на что она способна: «Выйдет такая... черт ее... вот уж она виляет, вот виляет, своим этим... Любопытно»¹². Воображение мелкого советского служащего или подневольного рабочего приковано к мещанским радостям, «голый» человек, стремиться «обрасти» вещами, подняться со дна жизни, заявить о себе. Однако сатирическая традиция подчеркивает иллюзорность подобной стратегии, отсутствие четкой грани между праведником и шутком в земной проекции¹³.

В творчестве В. Шукшина **аптеки** и **больницы** связаны с пороговым, очужденным пространством, куда человек попадает, движимый страхом, отчаянием, жадной надежды. Это ущербный мир, заполненный убогими (*Нечаянный выстрел*, 1966; *Боря*, 1973), обреченными (*Дождь на заре*), стариками, которые особенно нуждаются в милосердии, помощи. Главной интонацией становится тоска по близким, деревенскому дому – родному, «своему» миру. Пребывание в больнице (на перекрестке) влечет за собой внутренний самосуд, здесь ничего не значат награды, дачи, гарнитуры, человек предстает как он есть. В. Шукшин равнодушен к образу Высшего суда (не случайно внимание к образу «голового» человека), но нравственный суд личности над собой предельно строг и взыскателен. И ад, и рай в поэтике автора рукотворны, связаны с духовным выбором личности.

Магазины по своей значимости в бытии городского человека соперничают только с присутственными местами, это своеобразный «земной рай», где всего полно. Вещи замещают реальную нехватку тепла, участия, красоты, однако чрезмерная привязанность к вещам оборачивается порабощением личности, ее фиктивностью, что в европейской философии названо «мезью хрусталя». В магазинах, по В. Шукшину, и происходит подмена ценностей, пошлые коврики, слоники предлагают крестьянину как эталон, отсюда нелюбовь автора к продавцам, даже страх перед ними, который наследуют сокровенные герои. Образ продавца подчеркнута гротескный, неэстетичный (худые, злобные, «бледнолицые» женщины с впалой грудью, «хмурые тети»), корреспондирует с фигурами вахтера и «злой жены», его отличительными характеристиками становятся презрение к деревенскому чудика, претендующему на «запретный плод» – покупку (рассказы *Сапожки*, 1970; *Дебил*, 1971; *Обида*).

Герой приходит в магазин в надежде подарить близким Праздник, агрессивность окружающих ему особенно обидна. Обладание желан-

¹² Там же, с. 43.

¹³ С.З. Агранович, И.В. Саморукова, *Двойничество*, Самара 2014, с. 9.

ной вещью воспринимается как чудо, способное мгновенно преобразить Ивана-дурака в царевича, сцена покупки часто дублируется ритуалом ряжения (*Как Андрей Куринков..., Дебил, Петя*, 1970). Герой не просто покупает, он демонстрирует себя. В рассказе *Дебил* Анатолий Яковлев получает обидное прозвище из-за второгодника сына: «Так довели мужика с этим Дебиллом, что он поехал в город, в райцентр, и купил в универмаге шляпу»¹⁴. Герой в шляпе напоминает инородца, «культурного китайца», мечтает даже «говорить с акцентом», чтобы не походить на «тупую массу». Выбор шляпы по значимости, напряженности напоминает обряд посвящения и одновременно фокус, аналогичен выбору невесты/судьбы. Анатолий и обращается со шляпой, как с возлюбленной, ласкает, гладит, любит. «Вождеделение шляпы» напоминает «соитие с шинелью» Акакия Акакиевича, но если у Н. Гоголя переживания исходят от дьявольского начала¹⁵, то В.Шукшин настаивает на ответственности за происходящее самого героя. Шляпа превращается в «продолжение человека», становится аналогом души. Вместе с головным убором приобретаетс этажерка – атрибут учености. По законам комического одна нелепость влечет за собой другую, образуя ситуацию нарастающего «снежного кома».

Ряженный вызывает соответствующую реакцию окружающих: жена «стала квакать (смеяться) и проявлять признаки тупого психоза», «встречные и поперечные смотрят на него с удивлением»¹⁶. Разрушает иллюзию школьный учитель, под его насмешливым взглядом шляпа из чуда разжалована в клоунский колпак. «Тень какая-то странная», которую отбрасывает герой в шляпе, позволяет вписать образ в один ряд с «генералом» Малафейкиным и утопистом Князевым (*Штрихи к портрету*). Пока крестьянин рядится в «цивилизейшин» (так Анатолий называет шляпу), учитель с глазами, «как у черта», предлагает «пройтись босиком по селу», их пути принципиально не совпадают. Образ сельского интеллигента маркирован мефистофелевскими чертами, Анатолий уверен, «что это с его легкой руки он сделался Дебиллом». Ответственность за нелепый процесс ряжения ложится и на учителя как «режиссера» спектакля. Роль постановщика предполагает искусственность, скептическое отношение к настоящему, такой герой появляется извне и соблазняет иными, нездешними, ценностями. Так, пространство магазина совмещается с пространством **подиума, выставки и ресторана.**

¹⁴ В.М. Шукшин, *Собр. соч.*, т. 4, с. 444.

¹⁵ Р. Лахман, *Дискурсы фантастического*, Москва 2009, с. 152.

¹⁶ В.М. Шукшин, *Собр. соч.*, т. 4, с. 444.

В рассказах второй половины 1960-х годов повторяется сюжет демонстрации мод: *Внутреннее содержание* (1967), *Два письма*, *Случай в ресторане*, связанный для наблюдателя с мотивами ожидания Праздника и одновременно неловкости, шутовства, эксцесса. Попытки главного героя преодолеть границу сцены/подиума означены фокусом, ряженым (приобретаются, как правило, экзотические в деревне шляпа, темные очки, «заграничная рубашка»), которые приводят к конфузу, скандалу, смерти или раскаянью. Причем, у В. Шукшина это не просто игра, а отражение изменившегося сознания/мира, герой в новом облики старается говорить, ходить, думать иначе: «Я какие-то стихи дурацкие читал, а ты, помню, стал на руки и прошелся»¹⁷ (*Два письма*).

Важнейшим локусом непубличного городского пространства является в творчестве В. Шукшина **многоквартирный дом**, совмещающий признаки общежития и деревенской избы. Квартира редко открывается в глубину, чаще герой проводит время перед дверью, на пороге, в пределах улицы или двора. Только начав движение от родовой общины в сторону личного самоосознания, персонаж остро нуждается в обществе, зрителях, внимании к собственному облику (любопытство к моде) и поступкам. В деревне человек привыкает жить на виду, город страшит его забвением, одиночеством. Фиктивность собственного городского бытия ощущают почти все сокровенные шукшинские герои. Колька Паратов из рассказа *Жена мужа в Париж провожала* фактически оказывается в городской квартире, как в западне, заканчивает жизнь самоубийством. Единственной отдушиной для него становится отчаянный танец во дворе как акт телесного освобождения. Бунт живого человека против обезличенной цивилизации, против навязанных людьми законов, против магазинов, где все рекламируют, ничего не производя, против больниц и аптек, где всех лечат по единой схеме – вот основная идея текста.

Поздний В. Шукшин уже не разделяет надежд сокровенного героя на возможное спасение в деревне, фабула демонстрирует обратное: деревенский мир, скрепленный родовой памятью, ритуалом, оказывается нечувствительным к личностным проблемам. Более того, сельская жизнь, активно усваивающая законы цивилизации, теряет органику, что и демонстрируют рассказы *Непротивленец Макара Жеребцов* (1969), *Свойка Сергей Сергеевич*, *Срезал* (1970). Деревня-дом в своем исконном охранительном смысле перестает существовать, нет места, куда еще можно вернуться.

¹⁷ Там же, с. 186.

В зрелых рассказах В. Шукшина **городская квартира** чаще ассоциируется с западной, домовиной, углом (*Жена мужа в Париж провозжала, Чередниченко и цирк, Пьедестал*), местом соблазна, греха (*Други игрищ и забав*, 1974; *Привет, Сивому!*, 1974). Приватное пространство не выполняет своих главных охранительных и гармонирующих функций, только аккумулирует грехи «внешнего» мира, фактически сливаясь с ним. Наивный герой напрямую связывает роскошную обстановку квартиры с уровнем безнравственности ее хозяев. Если Чудик убежден, что рассеянно оставлять деньги в магазине может только господин в шляпе, то новоявленный Раскольников – молодой, «нервный» слесарь Костя из рассказа *Други игрищ и забав* – считает «шубу дорогую на вешалке, шляпу на вешалке» в прихожей чуть ли не доказательством греховности их обладателя, что и оборачивается конфузом. При этом отец самого Кости ценит полученную квартиру как жест особой заботы государства. Поздний В. Шукшин испытывает героев, награждая их теми знаками благополучной жизни, к которым они стремились, но долгожданный Праздник ускользает, даже самые убежденные мещане переживают чувство оставленности, одиночества, небытия. Если раньше вещи украшали жизнь человека, то теперь человек подбирается к вещам, превращается в безделушку, «чертову куклу». Артефакты вытесняют живое. Герой рассказа *Владимир Семенович из мягкой секции* (1973) при знакомстве с женщиной радуется, что она импонирует обстановке в его квартире, буквально подходит к мебели: «Вот к ней-то “роджерс” подойдет. Мы бы с ней организовали славное жильё»¹⁸.

В рассказе *Ночь в бойлерной* (1974), где сходятся основные мотивы, символы всего творчества В. Шукшина, идея цивилизации фокусирует структуру текста. В экспозиции намечен образ современного мира – «громادного домины», «сколько там людей разных!». Герои с растревоженной душой совершают побег из квартир-углов к сторожу Максимычу, в подвал: «А с душой куда? Где тебя послушают, посочувствуют? К дяде Ване, в бойлерную»¹⁹. Подвал совмещает приметы деревенской избы/церкви и адского чрева – котлована, на что указывает цивилизационная семантика. Здесь «уютно, тепло», в трубах «тихонько поет и потрескивает, как в печке», огонек под потолком, у стены «удобный лежак, старенький тулуп раскинут, подушка». Бойлерная превращается во временное убежище, где, забыв звания и положения, плачут, исповедуются, ждут чуда. В перевернутом про-

¹⁸ В.М. Шукшин, *Собр. соч.*, т. 5, с. 190.

¹⁹ Там же, с. 288.

странстве цивилизации относительно свободным местом представляется абсолютный «низ» (двор, котлован). Для 1970-х годов, когда рассказ создается, пространство андеграунда имеет статус пространства духовного самоосуществления интеллигенции²⁰, у В. Шукшина, напротив, в его центре – подчеркнуто простой человек, сторож.

Сторож – фигура неоднозначная, корреспондирующая с образом вахтера-Цербера и «батюшки», карнавалю «причащающего» несчастных шоколадом и вином. Положение Максимыча театрально, отмечено автором как «нескромное» (параллель сторож/поп). Герою льстит положение утешителя, он чувствует власть над людьми, начинает поучать их, но и сочувствует чужой судьбе искренне. Попадая в подвал, люди опрощаются душой, что символически выражено в жесте снятия шляпы. В подтексте сюжетного действия – мотив возвращения блудного сына, получающий гротескное разрешение. Страх, злость, обиды горожан особенно заметны на фоне внутреннего спокойствия, искренней доброты Максимыча:

Лицо у него – доброе, смышленное, немного усталое, но бесконечно доброе, в глазах, в морщинах вокруг глаз – столько терпения, покоя, столько мудрости житейской, что – куда же и спускаться с больной-то душой? К нему и спускались²¹.

Выговаривая свою боль, люди склоняют головы, снимают шляпы, происходит символическое единение в мужском братстве. Однако нарратор подчеркивает, любые попытки установить справедливость в пространстве официальной культуры заканчиваются скандалом или тюрьмой. Подлинного возрождения/восхождения личности не происходит, играющий роль исповедника Максимыч способен выслушать, но не наставить на путь: и сторож – не батюшка, и отчий дом утрачен. Гонимые судьбой всякий раз в подвал же и возвращаются. Максимыч, отправившийся на переговоры с вздорной, корыстной женой старенького профессора, заранее обречен. В пространстве города действует бездушный закон, расходящийся с народным представлением о справедливости. У В. Шукшина, как и у раннего Гоголя, исход из пределов канцелярии бесперспективен, напоминает не движение к новой цели, а inferнальную ситуацию «полета» – в фиктивном пространстве цивилизации реальных дорог просто нет.

²⁰ *Материалы «круглого стола» «Андеграунд сегодня и завтра», «Знамя» 1998, № 6, с. 172-199.*

²¹ В.М. Шукшин, *Собр. соч.*, т. 5, с. 288.

Рассказ *Ночью в бойлерной* отчетливее других выражает идею обреченности городской культуры, лишенной витальной энергии, опоры в бытии. Ночной «доминой», под которым бойлерная, напоминает муляж фалла, фикцию, довлеющую над живым. Большинство мужчин, собравшихся в подвале, бессильны, истеричны, бледны, легко становятся заложниками капризов жен или начальников. Если в «нижнем» мире утишают душу, то «верхний» захвачен всеобщим торгом: профессор готов продать библиотеку, «самую древнюю рукопись», вплоть до *Слова о полку Игореве*, «душу запродасть черту» во имя шубки для жены, смысл бытия которой – магазины. Бессилие, нерешительность интеллигенции трансформируется в мотив предательства, отречения от культуры-памяти, от «почвы». Эта транскрипция прямо противоположна мифу о самоценности маргинального существования интеллектуала – одному из основных в культуре того времени.

Попытки героев вырваться из углов-квартир, где жить нельзя, но только скандалить, предавать, умирать, воплощаются как «бег по кругу» окрест той же многоэтажки. «Некто в шляпе, в легком пальтишке, с чемоданом» каждую неделю уходит от распутной жены и вновь возвращается, известный профессор-филолог, хранитель Слова, готов идти «со шляпой по кругу» (жест клоуна), лишь бы избежать женских истерик. Стенания персонажей в сочетании с образом бессмысленного кружения создают образ города-омута, водоворота, поглощающего бытие. Уничтожение мужского созидательного начала грозит гибелью репрессивной культуре цивилизации, в пространстве которой легко осваиваются «злые жены». И пока интеллигенция укрывается в подвале, Максимыч отправляется на сражение в адское чрево многоэтажки, пытается напомнить жене профессора о необходимости сострадания, символически сменить норковую шубу на крестьянский тулуп. Предложение «старенького тулупа» отсылает к сюжету *Капитанской дочки* А. Пушкина, где мотив дарения «заячьего тулупчика» имеет охранительный, сказочный смысл, предваряет череду дарений, создающую атмосферу единения мира, в котором живы милосердие, человечность. В произведении В. Шукшина ситуация дарения переведена в игровой план, тулупчик отвергнут, «злая жена» неумолима: «Плевать она хотела на всех! – раздраженно сказал профессор. – Ей, ей нужна норковая шуба. Что ей все»²². В подтексте рассказа идет спор современного автора с гуманистической трактовкой

²² Там же, с. 298

отечественной классики о перспективности жеста доброй воли²³, который воспринимается теперь исключительно в цирковой проекции. Так, через диалог с великой русской литературой (в рассказе очевидно на переключку с *Героем нашего времени* Ю. Лермонтова и *Дядей Ваней* А. Чехова), осуществляется и самоидентификация писателя.

Дом в его подлинном, духовном смысле в городе вряд ли возможен, символически его место занимают **гостиницы, общежития, постоянные дворы** как временное, облегченное жилье, свободное от груза памяти, ответственности перед родом. Крестьяне, попадающие в город впервые, напоминают туземцев в своей собственной стране, однако именно наивный герой замечает, удивляется тому, к чему сами горожане давно привыкли. Рассказ *Пост скриптум* (1972) написан от лица чудака, угодившего в самый центр цивилизации – Санкт-Петербург. Нарратор здесь – свидетель, обнаруживший «чужое письмо», подчеркнуто дистанцирующийся от его содержания, но, одновременно, фиксирующий подлинность «документа». Зазор между пишущим (чудик) и публикатором обеспечивает комический эффект. В послании к близким крестьянин воссоздает необычность окружающих его явлений, предметов, начиная с обстановки гостиничного номера. Интерес В. Шукшина к «современным вещам» как знакам новой жизни, коммуникации уже отмечался критикой²⁴. В произведениях мастера нет сакрализации «старых вещей», сохраняющих древние смыслы (что отличает прозу традиционалистов²⁵), он изучает перспективность вещей, заполняющих цивилизационные пустоты. Тон рассказа выдает восхищение наивного зрителя открывшимися чудесами, «новые вещи» награждены соответствующими эпитетами: поразительный, колоссальный. В реестр чудесного на равных входят архитектурные изыски города, «поразительного по красоте», пьеса в драмтеатре – «колоссально!», окно гостиничного номера с жалюзи – «поразило здесь окно», кровать – «поразительная кровать», ванная и туалет – «туалет просто поразительный».

Приезжий напоминает сказочного Ивана-дурака, устанавливающего связи с неведомым пространством. Механизм функциони-

²³ Переключка с пушкинским мотивом существенна в романе Ю. Домбровского «Факкультет ненужных вещей», о чем сделан доклад Т.Л. Рыбальченко на Международной научной конференции «Лирические и эпические сюжеты и мотивы в русской литературе» 23 марта 2011 года в Институте филологии СО РАН.

²⁴ Т.А. Рытова, «Вещи» как знаки поколений в рассказах В. Шукшина, [в:] *Творчество В.М. Шукшина в междисциплинарном культурном пространстве. Материалы VIII Всероссийской юбилейной науч. конф.*, Барнаул 2009, с. 220–229.

²⁵ См.: Н.В. Ковтун, «Деревенская проза» в зеркале *Утопии*, Новосибирск 2009.

рования вещей, процесс «деланья вещи» герои осваивают без труда: Санька, нежившийся в «спальне из карельской березы», вернувшись, сообщает: «счас я себе делаю кровать из простой березы...»²⁶ (*Версия*, 1973); чудик, изучивший вещи в гостиничном номере, уверен: «Принцип работы этого окна я вроде понял», и жалюзи готов «сделать из длинных лучинок»²⁷ (*Пост скриптум*). В подтексте образа крестьянина – идея мастерства, одна из ключевых для поэтики В. Шукшина. Творчество деревенских самородков в ранних текстах соотносилось с постижением тайн русской истории (*Стенька Разин*, 1962) и духа (*Мастер*, 1971), в пределах современной культуры мастер только ремесленник, виртуоз-клоун, повторяющий чужие образцы на потеху публике. Отречение от дара (вольное или невольное) превращает самого творца в вещь, «чертову куклу», возвращает не к алтарю – «к ларьку». Интересно, что практичный крестьянский ум поражают не тонкость исполнения деталей подлинной роскоши, не ценность картин, не величие архитектурных ансамблей, но небывалые в деревне туалеты и ванны, оформленные цветным кафелем.

«Новые вещи» внутренне противоречивы, зачастую нелепы (огромных размеров сувенирная зажигалка), недоступны наивному персонажу (сувенир отказываются показать; в магазине отсутствуют жалюзи; в ресторанах, кафе высокие цены), предназначены другим – иностранцам. Последние и становятся в городе «своими». Фикциональная природа цивилизации, заполняющих ее вещей подчеркнуты их соотносительностью с утопией «светлого будущего»: «Но в магазинах – чего только нет! Жалюзей, правда, нет. Но вообще город куда ближе к коммунизму, чем деревня-магушка»²⁸. В этом же контексте развивается сюжет рассказа *Крыша над головой* (1970), построенный как обсуждение пьесы о советском времени, персонаж которой подпадает под влияние родственников-мещан, затем раскаивается, отрекается от собственной избы, пытаясь то спалить ее, то отдать под колхозные ясли. Слушатели, уже свободные от идеологических догм, так и не могут решить фундаментальный вопрос: «Где будет жить Иван?». Герой оказывается равно чужд как культуре предков, так и цивилизационным устремлениям. В текстах городские вещи-безделушки, уместные в бутафорских пределах, не имеют отношения к потребностям живой жизни. Кормит горожан базар, куда те же Иваны везут «картошку, капусту и всю прочую дребедень». Символом цивилиза-

²⁶ В.М. Шукшин, *Собр. соч.*, т. 5, с. 151.

²⁷ Там же, с. 37.

²⁸ Там же, с. 39.

ции в рассказах становится Петербург – самый умышленный город в отечественном культурном пространстве, связанный с деянием Петра-Антихриста²⁹. Уже Н. Гоголь увидел северную столицу лишенной всех признаков национального:

на Петербурге же нет никакого характера: иностранцы, которые поселились сюда, обжились и вовсе не похожи на иностранцев, а русские в свою очередь объединились и сделали ни тем ни другим³⁰.

Шукшинский неофит-«путешественник» относится к городу, как к чуду и фокусу одновременно, однако повествователю ведомо и другое – в городе есть театры, музеи, освоение этой, духовной, культуры крестьянину недоступно, что явствует уже из названия текста – *Пост скриптум*. В итоговых текстах позиция автора усложняется, боль за обделенность Ивана-дурака соседствует с осознанием необходимости духовного мужания, просветления нации. В. Шукшин как человек своего времени уже не мог не признавать и силу «высоколобых» интеллектуалов, хотя пророчески угадывал ее неоднозначность.

Итак, образ цивилизации в творчестве В. Шукшина представляет собой набор **вещей-символов**, присутствующих в деревне и «контекстуально» отсылающих к образу города; **устойчивых мотивов** и **локусов**, описание которых в разные периоды творчества неоднозначно. В ранних текстах фиксируются детали, штрихи, предметы, означающие иномир, чаще всего это техника³¹, телевизор, радио, бухгалтерские счета, книги, через которые устанавливаются связи или сводят счета (*Племянник главбуха, Критики*, 1963). Причем одна и та же вещь, предмет получают антиномичные характеристики в глазах представителей разных поколений: самолет пугает бабушку и завораживает перспективой полета внука в рассказе *Сельские жители* (1961), это результат не столкновения миров, но несовместности мировоззрений. В зрелых текстах экспансия городских вещей расширяется, появляются блестящие или темные очки, искажающие зрение, экзотический микроскоп (*Микроскоп*, 1969), шахматы (*Вянет, пропадает*, 1969). Современная вещь по-разному воспринимается и функционирует в мире «отцов» и «детей», диапазон интересов широк: от наивного любопытства, азартного интереса до способа

²⁹ Б.А. Успенский, *Избр. тр. В 2 т. Семиотика истории. Семиотика культуры*, Москва 1994, Т. 1, с. 54.

³⁰ Н.В. Гоголь, *Полн. собр. соч., Письма 1820-1835*. Москва 1940, Т. 10, с. 139.

³¹ С.М. Козлова, *Техника, [в:] Творчество В.М. Шукшина в современном мире. Эстетика, диалог культур, поэтика, интерпретация*, Барнаул 1999, с. 212-214.

самоутверждения. В позднем творчестве автор фиксирует и обратный процесс – тоскующие по аутентичности бытия горожане стилизуют обстановку квартир под деревенские избы. В их представлении картины сельского быта совпадают до мелочей, столь же однотипно представление недавних крестьян о роскоши цивилизации.

На паркет настелили плах, обстругали их – и все, даже не покрасили. Стол – тоже из досок сколотили, вдоль стен – лавки, в углу – лежак. На лежаке никаких матрасов, никаких одеял... Лежит кошма и тулуп – и все. Потолок паяльной лампой закоптили – вроде по-черному топиться. Стены горбылем обшили...³² (*Мастер*).

Город как место действия, хронотоп реализуется в нескольких направлениях: явление в пределы цивилизации деревенского чудика, связанные с этим личностные испытания (*Чудик*, *Ваня, как ты здесь*, *Жена мужа в Париж провожала*, *И разыгрались же кони в поле*, *Дебил* и др.); и способы освоения самого антимира во всем разнообразии его представительств. Соответственно опыту, целям, духовному багажу героев, нарратора выстраиваются проекции миров, одно и то же пространство награждается различными характеристиками: библиотека в восприятии студента, шофера, девушки-библиотекарши обретает антиномичные черты – от места свиданий до храма науки (*Классный водитель*). Аналогичная стратегия осуществляется в описании магазинов, аптек, выставок, ресторанов, цирков, которые у каждого из персонажей вызывают порой несовместные чувства: цирк для плановика Чередниченко только забава, для Игнахи – способ самоутверждения, профессия (*Игнаха приехал*), для преобразователя Князева – идеальная форма бытия, где достигнуто равновесие ожиданий и затрат (*Штрихи к портрету*). ВДНХ вызывает спокойный интерес у студента в рассказе *И разыгрались же кони в поле*, но для его отца – председателя колхоза – это насквозь фальшивый мир, исключаяющий присутствие живого, подлинного.

Городские локусы, вещно-предметные знаки обнаруживают в мире В. Шукшина полисемантическую, своеобразно вписываясь в художественную картину мира. Автор понимает бытие как процесс, вечное движение форм, диктующее взаимообратимость явлений, взаимопроницаемость пространств: «Шукшин никогда и не о чем не высказывается однозначно. Или “да”, или “нет” – это не его метод.

³² В.М. Шукшин, *Собр. соч.*, т. 5, с. 163.

Живое противоречие в суждениях и поступках»³³. Сокровенный герой в меняющемся мире существует на границах, перекрестках, находится в состоянии постоянного движения, принадлежит стихии времени, принципиально неукоренен.

В отличие от органического уклада деревни, опирающегося на исторический опыт, традиции, цивилизация умышленна, лишена подлинной глубины и высоты, ее бутафорская природа требует соответствующего наполнения: куклы и механизмы вытесняют живое. Портреты горожан подчеркнуто гротескны, маркированы устойчивыми приметам: золотые коронки и украшения, очки, заграничные костюмы, мундиры или шубы, но самой востребованной деталью маскарада становится **шляпа/колпак**. Функционально обыватели напоминают клоунов на манеже, наделены красным носом, огромными бородавками, рыжими волосами, нарочито бледными лицами с ярко накрашенными губами. Их, как правило, отличают полнота, обрюзглый вид, необычайная суетность, напоминающая жесты мелкого беса (еще протопоп Аввакум указывал на тучность, чревоугодие соблазнительей «святой Руси»).

В поздних текстах эксцентричность героев ретушируется, образы обретают большую глубину, символический ореол, неоднозначность. В судьбе отдельного персонажа автор проявляет будущее страны. Расширяется интертекстуальное поле рассказов, вечные проблемы, над которыми размышляла русская классика, ее высокие философствующие герои, теперь отданы на откуп деревенскому чудику, обретают необычную напряженность, трагическую окраску. Важнейшей идеей В. Шукшина и становится идея единения Руси, поиск способов коммуникации, которые могли бы сблизить крестьянина, его земляка, перебравшегося в город, и подлинного интеллектуала. Автор сталкивает героев на перекрестках судьбы, ставит перед выбором, но чаще всего они расходятся чужими, говорят на разных языках.

³³ Е. Черносвитов, *Пройти по краю*. В. Шукшин: Мысли о жизни, смерти и бессмертии, Москва 1989, с. 20.

SUMMARY

Hut – apartment – crossroads: the question of self-determination of the characters in the V. Shukshin's late texts

This article is devoted to a very important problem of Shukshin's oeuvre. It is the problem of self-determination of the inmost hero, who longs for the celebration of the soul, who is already closed to the limits of the village, but the city horrifies him with loneliness, forgetfulness, stiffness requirements to person. The article examines the image of the city, which is lining up in the minds of the characters, the narrator and the author. The concept of modern civilization is seen in several ways: symbols of things that are present in the village and "contextually" refers to the image of the city (most often it is television, radio, accounts, books, and through that establish relationships or to settle scores); sustained motives and the unit spaces description, which are filled unequally in different periods of art. The author understands existence as a process, as a perpetual motion of forms, which dictates an interconvertible character of developments and interpenetration of spaces. His hero is tested by the city, the situation "city – village" acquires an existential nature, strains, symbolic nature.

Keywords: Shukshin, stories, civilization, village, hidden hero.

Ключевые слова: Шукшин, рассказы, цивилизация, деревня, сокровенный герой.

Ирина Середа

Белорусский государственный университет, Минск

Дом и бездомность в художественном мире В. Маканина 1990-х–2010-х

Вопрос об укорененности человека в доме (и шире – доме-мире) приобретает все большую социально-философскую значимость в XX–XXI веках. Наиболее полно он разрабатывается в философской системе экзистенциализма (К. Ясперс, М. Хайдеггер, Ж.-П. Сартр и др.), представители которой поставили под сомнение укорененность человека в мире, вписанность в бытие, заявив, что он оказался отчужденным от мира людей и вещей, посторонним (А. Камю), и сосредоточили внимание на его метафизической бездомности.

По мнению Т. Марковой, в конце XX века кардинально меняются «параметры существования человека в мире» – он «выталкивается на поверхность жизни, лишается возможностей углубленного существования, в нем усиливается ощущение неблагополучия, неприкаянности и неосуществимости личности»¹. Одной из наиболее актуальных в условиях переходной культурно-исторической эпохи становится проблема дома и бездомности, которая активно освещается представителями современной русской литературы. Важное место образ дома и проблема его отсутствия занимают и в прозе Владимира Маканина.

По словам В. Иванцова, «концепт дом – базовая метатекстовая образно-понятийно-символическая константа всего творчества Маканина»², которая определяет структуру большинства произведений писателя 1970-х – 1980-х гг. В соответствии с традиционными представлениями, дом человека – это «средоточие основных жизненных

¹ Т.Н. Маркова, *Проблема человека в литературе рубежа XX-XXI веков*, [в:] *Антропоцентрическая парадигма в филологии. Ч. 1. Литературоведение*, ред.-сост. Л.П. Егорова, Ставрополь 2003, с. 356-357.

² В.В. Иванцов, *Пространственно-временная организация художественного мира В.С. Маканина*, Санкт-Петербург 2008, с. 169.

ценностей, счастья, достатка, единства семьи и рода»³. Идеальный дом у Маканина – «это оплот мирового космоса, пространство свое, отгороженное, безопасное, задающее гармоничную упорядоченность вещей в бесконечном (вечном) времени»⁴. И если в маканинских произведениях 1970-х–80-х гг. идеал еще может быть воплощен в жизнь, то в перестроечные и постперестроечные времена, когда происходят существенные социально-экономические сдвиги, его достижение мыслится почти невозможным, и в прозе Маканина 1990-х–2010-х гг. происходит нарастание значимости оппозиции «дом – бездомность».

В повести *Лаз* (1991) Маканин рисует апокалиптическую картину господства на Земле безликой агрессивной толпы, которая угрожает всему живому. Дом, а точнее квартира с «зашторенными окнами» (одна из многих)⁵, вразрез с традиционными представлениями, становится небезопасным местом. По мнению главного героя, Виктора Ключарева, в месте, которое прежде называлось домом, в сложившихся обстоятельствах уже нельзя выжить, вот почему жители бегут из своих квартир и из города. Для него новым домом, безопасным, светлым и комфортным становится идеальный подземный мир, наполненный Словом. Однако и там он обосноваться на постоянное жительство не может, потому что его большой сын туда по физиологическим причинам через лаз не пролезет. Третьим возможным домом и вариантом безопасного убежища оказывается вырытая Ключаревым пещера (землянка?), где он надеется спастись с семьей, однако вероятный дом разрушен толпой. Таким образом,

Ключарев представляет собой человека, для которого функции «дома» разделены между верхом и низом, в связи с чем он испытывает на себе притяжение обоих пространств и перемещается между ними без возможности остановиться в каком-либо одном⁶.

Метафорически это непрерывающееся движение можно рассматривать как процесс постижения героем своего внутреннего дома, истинной сущности и места в сошедшем с ума мире.

«Картину бездомья, временного, промежуточного жилья»⁷ Маканин нарисовал уже в ранних произведениях, став, по словам Л. Ан-

³ А.Л. Топоров, *Дом*, [в:] *Славянская мифология*, Москва 1995, с. 168.

⁴ В.В. Иванцов, *Пространственно-временная организация...*, с. 117.

⁵ В. Маканин, *Лаз*, Москва 2009, с. 342.

⁶ В.В. Иванцов, *Пространственно-временная организация...*, с. 161.

⁷ А.Г. Прокофьева, В.Ю. Прокофьева, *Пространство в прозе В. Маканина*, [в:] *Анализ художественного произведения в аспекте его пространственных характеристик*, Оренбург 2000, с. 126.

нинского, «колумбом» барака⁸. Если в прозе раннего периода в бездомном положении оказываются лишь некоторые герои, то в текстах 1990-х–2010-х гг. такой способ существования преобладает.

Живут в бараке и персонажи рассказа *Наше утро* (цикл *Квази*, 1993). Традиционно дом-барак у Маканина – символ усреднения: быть как все безопасно, а любое выбивание из ряда чревато неприятностями. Назвать его домом в традиционном смысле вряд ли возможно, это скорее промежуточное жилье, или антидом, ставший местом объединения случайных людей, не родственников. Кто живет в бараке-общежитии?

Семьи, правда, без детей. Лимита. Люди из дальних краев, они получили временную московскую прописку. А проработав три года подряд (в некоторых договорах — пять лет), получают постоянную, что и означает уже москвичи. Однако три эти года – работа под землей. Они роют котлованы для метро: подсобные рабочие широкого профиля⁹.

Присматривает за ними комендант Стрекалов. Кроме своих прямых обязанностей, он активно реализует личные желания: воскресным утром выгоняет мужчин «на работу по уборке вокруг дома», а сам (вместо утренней зарядки) занимается сексуальной эксплуатацией женщин-лимитчиц. По Маканину, в таких условиях шансы на получение постоянного жилья у рабочих невелики, если не минимальны, потому что по жалобе коменданта человека наверняка выгонят из Москвы, и один временный дом сменится на другой.

В промежуточном, временном жилье обитает и герой романа *Андеграунд, или Герой нашего времени* (1998) Петрович. Петрович – писатель, бывший «агэшник» (производное от «андеграунда»), ныне бомж, в силу перемен и обстоятельств оказавшийся сторожем в общежитии. Своей квартиры у персонажа нет («Ушел из семьи. Укатился. Колобок»¹⁰; «двадцать с лишним лет.. в поисках теплого жилого угла»¹¹, но есть охраняемые квадратные метры часто путешествующих жильцов, которыми активно пользуется Петрович. По мнению Н. Алексеевой, у Маканина «общага» – «явление всепроникающее, пожалуй, даже ментальное. Это не только образ жизни, но образ

⁸ Л. Аннинский, *Структура лабиринта: Владимир Маканин и литература «срединного человека»*, [в:] В. Маканин, *Избранное*, Москва 1987, с. 7.

⁹ В. Маканин, *Квази*, «Новый мир» 1993, № 7, с. 142.

¹⁰ В.С. Маканин, *Андеграунд, или Герой нашего времени*, Москва 2008, с. 82.

¹¹ Там же, с. 515.

мыслей, чувствований, тип усредненного сознания, срединной (безличностной) психологии»¹². Безусловно, с одной стороны, нищета персонажа и отсутствие у него дома – показатели его свободы и независимости от социальной системы, не-принадлежности к усредненной массе. Верно заметила А. Латынина: «В мире, где торжествует «сюжет усреднения», этот герой усреднению изо всех сил противится. В мире, где идет муравьиная война за кусочек жизненных благ, он демонстрирует абсолютное презрение к ним»¹³. С другой стороны, бездомность создает условия, способствующие возникновению сложных жизненных проблем (два убийства, изгнание из общажного «роя», пребывание в ночлежке и психиатрической больнице, обман Ловяникова). Как показывает Маканин, Петрович, будучи свободной, самодостаточной личностью, все-таки смог выжить и не сломаться, несмотря ни на что, во многом, конечно, благодаря Слову (Литературе).

Гораздо более трагичной оказалась судьба его родного брата Вени. Венедикт Петрович – андеграундный «человек рисующий»¹⁴, который еще в студенческие годы попал в клинику на «лечение от инакомыслия»¹⁵. Гениальный Веня – всеобщий любимец, достойный подражания в авангардном мастерстве и остроумии, но человек, оказавшийся «в ловушке своего собственного чувства превосходства над людьми: в ловушке своего “я”»¹⁶, пребывающий в психушке по указу КГБ и залеченный до потери «я». Теперь он абсолютно свободен от влияния власти и социума, в отличие от Петровича, у него даже есть постоянное место жительства, своеобразный дом, однако цена этому – утраченный разум: «интеллект взрослого человека насильственно погрузили в детство»¹⁷.

Центральные персонажи рассказа *Кавказский пленный* (1994) и романа *Асан* (2008) также оказываются бездомными ввиду того, что помещены автором в ситуацию войны. Рубахин, Вовка, Гуров (*Кавказский пленный*), как и все русские офицеры и солдаты, – пленные на кавказской земле, чужие. Эту мысль озвучивает местный воин Али-

¹² Н.В. Алексеева, *Горьковский «след» в романе В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени»*, [в:] Максим Горький – художник: проблемы, итоги и перспективы изучения, Нижний Новгород 2002, с. 230.

¹³ А. Латынина, *Легко ли убить человека? Литература как великий вирус*, «Литературная газета» 28 апреля 1998, с. 12.

¹⁴ В.С. Маканин, *Андеграунд...*, с. 90.

¹⁵ Там же, с. 95.

¹⁶ Там же, с. 94.

¹⁷ Там же, с. 116.

бек в разговоре с Гуровым: «Шутишь, Петрович. Какой я пленный... Это ты здесь пленный! – Смейся, он показывает на Рубахина: – Он пленный. Ты пленный. И вообще каждый твой солдат – пленный!»¹⁸. Приехавшего из «степи за Доном» Рубахина горы – в своей немой торжественности и величавости – не отпускают. Берут в плен, как и война. В смысловом итоге рассказ становится историей русского пленника на Кавказе, а не наоборот. Но Рубахина не радует такая бессмысленная кровавая жизнь, он тоскует по родине, в мечтах солдата постоянно возникает желание вернуться домой, и, значит, надежда на обретение дома есть. Такое впечатление оставляет финал.

У Саши Жилина – Асана (*Асан*), дом на войне также отсутствует, потому что его семья осталась на родине. При этом обретение дома, дома-семьи, становится главной целью и смыслом военной жизнедеятельности героя. Асан Сергеевич приспособился к «рыночной» войне, которая становится единственным местом и способом зарабатывания денег для реализации мечты: построить дом на берегу реки для жены и дочки. Он снабжает армию горючим, выполняя свой долг и при этом скромно забирая одну десятую часть себе за гарантию доставки. Дом уже строится, поэтому воссоединение с семьей в скором времени возможно, однако Маканин лишает героя такой возможности, предписывая ему смерть в финале романа. За все в этой жизни рано или поздно приходится платить, и трагический исход является тому подтверждением.

Ощущая абсурдность переходной реальности, в повести *Буква «А»* (2000) Маканин поселяет своих персонажей в лагерь для заключенных. Зеки (и шире – жители страны, которую символизирует лагерь) не бездомны, их дом (страна) – тюрьма. По Маканину, такой дом, а точнее антидом, не созидающий, а разрушающий своих обитателей, хуже всякого бездомья. Длительное пребывание в строгих рамках общежития, где ущемляются человеческие права, где отсутствуют законы гармоничного сосуществования людей, приводит к тому, что внутренний мир обитателей дома-тюрьмы подвергается необратимым изменениям, что приводит к деградации, а последующее освобождение оказывается не внутренним, а только внешним:

В каком-то смысле мы уже останемся в лагере. Все мы. За колючкой. Даже когда ее снесут. А наружу вылезут только чувства. Чувствишеч-

¹⁸ В. Маканин, *Кавказский пленный*, Москва 2004, с. 21.

ки, неизбежно присущие запертым и кучно живущим людям. Мстительность... Ревность... Алчность...¹⁹.

Прощаясь с антидомом, разрушая и засоряя его, бывшие жильцы не проявляют ни капли жалости в ответ на бесконечную безжалостность со стороны режима:

Их не заботило и им не болело, что павшие столбы и проволока – их столбы и их проволока. И что земля – их земля. Здесь была их боль. Здесь была их униженность. И пусть здесь другие, следующие живут, а мы загадим. А уж мы засрем. Облегчимся – и тем облегчим злую память²⁰.

Процесс мнимого освобождения зафиксирован, однако приведет ли это к обретению персонажами себя и своего внутреннего дома – неизвестно.

Сюжет произведений из книг *Высокая-высокая луна* (2004) и *Ис-нуг* (2006) в большинстве случаев разворачивается в подмосковном дачном поселке, где нашел пристанище протагонист Петр Петрович Алабин. По ночам старик бродит по дачному поселку в своих поисках, а днем спит. Как дошел до жизни такой? О его прошлом мы знаем очень мало. Были жены (три), дети, даже внуки. Теперь он – один. Из Москвы перебрался сюда сторожить чужую дачу. Нет у Петра Петровича машины, денег, но есть дача, которую ему в дар послал Бог. И благодаря этому подарку он не устает любить, продлевая таким образом свою жизнь. И любовь он получает в дар. Кстати, в башкирском и татарском языках слово «alaba» обозначает «награждение, жалование, награда». Этим можно объяснить выбор фамилии героя.

В одном из интервью автор так охарактеризовал своего героя:

Вот мой герой. Нет у него машины, нет особых денег. Но он живет на даче. И ему хватает. Он считает, что лето и домишко-дача – дар, который на нашу мерзлую землю послали боги. Ему послали. Лично ему!.. Знаете поговорку? Бог посмотрел, как холодно в России, и придумал здесь лето и дачу. И всего-то благодаря этому подарку небес (в общем-то, скромному) мой герой Петр Петрович не устает любить – продлевает свою жизнь и не сдается. Увы, многие мужчины моего поколения сдались обстоятельствам и возрасту... Жизнь вдруг стала бессмысленной...²¹.

¹⁹ В.С. Маканин, Буква «А», [в:] *Собрание сочинений*, Москва 2002, Т. 4, с. 295.

²⁰ Там же, с. 305-306.

²¹ «Я не убивал их»: интервью В. Маканина «Российской газете», [online], <http://www.rg.ru/2008/06/05/makanin.html>, [25.06.2014].

Однако дача может восприниматься лишь как дом временный, промежуточный, что накладывает на жизнь героя отпечаток социальной неустроенности. И счастье, таким образом, у Алабина временное, и запоздавшая любовь краткосрочна. По сути, бытие старика носит в большей степени драматический характер постоянной борьбы со смертью, с социальной несправедливостью. Не случайно, умирая, он несколько раз повторяет вопрос, риторический по сути своей: «А жить мне было не больно?»²².

Героини романа *Две сестры и Кандинский* (2011), сестры Ольга и Инна, интеллигентки, шестидесятницы, одинокие мечтательницы и идеалистки, дочери советского диссидента, обитают в унаследованной от отца художественной студии «Кандинский». Воспитанные в окружении андеграундных художников, они «выпадают» из социума, живут в своем мире, полном романтизма и высоких чувств, вероятно, поэтому наиболее подходящим вариантом дома для них в постсоветские годы оказывается дом-студия, где такому миру и таким людям есть место. Из всех окружающих людей в финале произведения рядом с сестрами остается только бездомный Коля Угрюмцев, получивший ранее приют в студии двух сестер. Маканин рисует его самым порядочным, мудрым и симпатичным из представителей сильной половины человечества и «прописывает» в доме-студии в качестве достойного сожителя, который может скрасить одиночество сестер и стать объектом любви и заботы. Финал романа драматичен: ожидания обмануты, достойных претендентов на любовь нет, надежда и доверие к людям отсутствуют. Но есть дом, обитель искусства и возвышенных чувств, и, по Маканину, это свидетельствует о том, что жизнь продолжается.

Таким образом, на рубеже XX-XXI вв., в период социальных и мировоззренческих потрясений, Маканин создает произведения, герои которых испытывают острую нехватку безопасного дома-семьи, где царят стабильность, добро и любовь, где возможна полноценная гармоничная человеческая жизнь. Некоторые его персонажи оказываются бездомными по воле судьбы, другие сознательно предпочитают существовать на уровне «дна», третьи обитают в антидоме, четвертые – в пространстве, адаптированном под дом, пятые пребывают в постоянном поиске лучшего места для жизни. При этом всегда в маканинском мире бездомность связана с экзистенциальной неукорененностью в бытии.

²² В.С. Маканин, *Коса – пока роса*, [online], http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2004/11/mak1.html, [28.01.2014].

SUMMARY**Home and homelessness in V. Makanin's art world of 1990–2010s**

The problem of home and homelessness, which is particularly important in modern historical, social and cultural processes, is examined on the basis of V. Makanin's prose of 1990–2010s. The image of home and the problem of its lack are considered in his works of the early period in a traditional manner. In the late Soviet and post-Soviet periods these aspects of writer's art world are updated in a new way according to changes in the socio-economic situation. The opposition "home – homelessness" becomes more important and finds new meanings (literal and figurative) in V. Makanin's prose of 1990–2010s ("Manhole", "Underground, or A Hero of Our Time", "Asan", "Letter A", "Fright", "Two Sisters and Kandinsky", etc.) and is being realized in different types of home.

Keywords: hero, home, homelessness, rootedness, space, barrack, intermediate housing, anti-home.

Ключевые слова: герой, дом, бездомность, укорененность, пространство, барак, промежуточное жилье, антидом.

Олеся Никитина
Даугавпилсский Университет

Дом в сказках Леонида и Ирины Тюттяевых *Зоки* и *Бада и Школа зоков и Бады*

Сказка Леонида и Ирины Тюттяевых пользуется огромной популярностью среди читателей, как юных, так и взрослых. Сказка про Баду и Зоков вышла в свет в 1994 году с подзаголовком *Пособие для детей по воспитанию родителей*. Главные персонажи книги – забавные создания – большой и строгий Бада, который предпринимает попытку перевоспитать четырёх маленьких и непослушных зоков. Для Бады главными жизненными ценностями являются порядок и послушание, в свою очередь, зокам нравятся шалить, есть сласти: шоколадки и мед, а слушаться Баду им совсем не хочется. В своем интервью Леонид Тюттяев, рассказывая о создании сказки, отмечает, что она создавалась для его детей как импровизация и стала для его семьи настольной:

Книга читается легко и непринужденно, с необыкновенным юмором и любовью, здесь много шуток и остроумных находок. Побывав в таком смешном и трогательном мире зоков и бад, дети смогут по-новому взглянуть на родителей, а родители – на детей¹.

Позднее, в 2012 году, на полках книжных магазинов появились новые истории – *Школа Зоков и Бады*. В продолжении истории зоки, решившие встать на путь исправления, учатся быть хорошими и изо всех сил стараются помогать Баде. Но делают это по-зоковски, то есть, неправильно. Из этого становится понятно, что хотеть и уметь – это совсем разные вещи. Так как для Зоков все познается мёдом, они решают пойти в школу, где их всему научат: писать мёд, читать мёд и считать мёд. Ну, а организовывать эту самую школу и учить зоков

¹ Из интервью с Л. Тюттяевым, [online], www.komersant.ru, [14.09.2014].

арифметике, истории, географии и другим полезным вещам, конечно, приходится Баде:

И после завтрака Чёрный бада отправился устраивать школу в рощице возле дома. Прежде всего он нарисовал табличку **ШКОЛА ЗОКОВ**, приукрасив её завитушками, потом нагрузил тележку стульями, столами и разными учебными пособиями, впрягся и покатил. Выбрав в роще место посветлее, он повесил на осинку вывеску, расставил под кустами мебель, приспособил школьную доску, написав на ней «Поздравляю», и вполне довольный результатом уселся с газеткой в ожидании учеников².

Среди многих топосов художественного мира сказок Тютхтяевых (лес, сад, поле, водоем, Луна и т.д.) особое место занимает дом, это одна из главных пространственных составляющих.

Исследование структуры пространства дома позволяет рассмотреть художественную систему автора как феномен «духовно-эмоциональный, утверждающий общечеловеческие ценности – добро и любовь как значимые величины человеческого бытия»³. Расшифровка домашнего кода в любом художественном тексте помогает ответить на многие вопросы, начиная с проблем организации картины мира и заканчивая мировоззрением писателя. Дом относится к доминантным архетипам человеческой культуры. Пространственная модель дома самым непосредственным образом связана и с формированием концепции личности; дом по-своему отражает особенности сознания и мировоззрения человека. Это сфера, в которой возможно установление связи между бытом и бытием, земным и небесным. В разные историко-культурные эпохи дом выступал не только как образ жилья, но и «сакрального пространства, напоминавшего о связи домашней организации и защищенности с божественным миропорядком и защитой от потусторонних сил»⁴.

Художественный мир сказки И. и Л. Тютхтяевых строится как двухуровневый, и в каждом своеобразным семантическим центром является дом. Во-первых, это дом, в котором живет семья: мама, папа, Ян и Маргарита. Дети рассказывают историю о Зоках и Баде своим родителям. Пространство дома здесь представлено следующими номинациями: тихая комната, камин, удобный диван и газета на столе,

² Л. и И. Тютхтяевы, *Зоки и Бада...*, с. 14.

³ В.Д. Панков, *Пространственность человеческого бытия*, Тамбов 1996, с. 342.

⁴ В.Г. Шукин, *Спасительный кров. О некоторых мифопоэтических источниках славянофильской концепции Дома, Из истории русской культуры. Т. V (XIX век)*, Москва 1996, с. 124.

игрушки на полу и т.д. Это пространство тепла и уюта, где важнейшими ценностями являются любовь и понимание. Безусловно, атмосфера дома *реального* переносится на дом *сказочный*, что авторы интерпретируют в сказке реальное пространство и взаимоотношения родителей и детей.

Истории о маленьких проказниках зоках можно назвать уютными, это своеобразная современная вариация бидермайерной модели дома с культом «приятного»⁵. Именно здесь создается тот маленький и волшебный мирок, где варят суп из меда и сладостей, вяжут теплые носочки из шерсти Бады, где перепачканных Зоков можно постирать и развесить на веревке, как белье, а от их невыносимых проказ можно спрятаться только на Луне да и то ненадолго. Таким образом, дом уютный и тихий естественно может превращаться в свою противоположность.

Дом у Тюттяевых способен трансформироваться, точнее, топос дома расширяется, экстраполируется до пространств очень масштабных (природы и даже космоса) или, наоборот, сужается до пространств мизерных. Дом, где живут зоки и Бада – это, с одной стороны, уютное помещение с маленькими комнатками и двориком, любимым местом здесь является подвал, в котором царит сладкая жизнь, потому что там хранится мед. Но герои сказки комфортно чувствуют себя в лесу и разных водоемах. Но таким же естественным местом обитания героев может стать и Луна, на которую можно попытаться попасть, взобравшись на стул:

Тогда зоки стали строить башню до луны. Они решили во что бы то ни стало снять Бадю оттуда. Вначале они для удобства строили башню в комнате, но она почему-то никак не получалась выше потолка, хотя они довольно громко и сердито ругали ее. На стол поставили стул, на стул табуреточку, на табуреточку коробочку, на коробочку баночку, пока пирамида не достала до луны. Бада забеспокоился, а зок Мю-одов стал карабкаться наверх. Вначале он залез на стол, потом на стул, потом на табуреточку, потом на коробочку, потом на баночку... Зок лез все выше и выше, а Бада беспокоился все больше и больше⁶.

Обратим внимание на то, что, как в русских сказках, здесь есть игра повторами.

⁵ Ф.П. Федоров, *Художественный мир немецкого романтизма: Структура и семантика*, Москва 2004.

⁶ Л. и И. Тюттяевы, *Школа Зоков и Бады*, Санкт-Петербург 2014, с. 27.

Самое интересное, что домом может служить банка с надписью МЁД, так как задом наперёд слово читается ДЁМ. Букву Ё жилец – зок заменяет на О, объясняя это следующим: «Послушай-ка, – вспомнил Бада, – а почему в твоём письме ни одной буквы «Ё» не было? Рогатая слишком, – буркнул зок, – боюсь»⁷. Сфера обитания героев – порой самые фантастические места, домом становится любое место, где им уютно и комфортно. Бада, как взрослый и серьёзный персонаж, создает для себя условия комфортные и уютные, некоего рода идиллию, в которой он может чувствовать себя защищенным:

Черный Бада жил в домике возле пруда. Травку косил, воду носил, а сам думал, что бы ему еще хорошее сделать. И придумал он завести себе пчел. Не поленился, настроил домиков, поставил на лужайке и стал ждать. Вскоре дикие пчелы про домики раз узнали, перебрались из леса к нему, стали его домашними, стали Баде мед носить. И пошла у Бады сладкая жизнь⁸.

Уменьшительная форма дома – домик, а так же то, что уменьшительные суффиксы постоянно употребляются в словах, которыми описывается дом, показывает любовь и привязанность к месту, которые испытывает Бада. Все в этом доме любимое и родное: «Он с любопытством поглядел по сторонам. **Комнатка** была небольшая. В углу стоял шкаф с бельем, у **стенки** – диван, на подоконнике два **горшочка** с цветами»⁹.

В трактовке дома Бада и его маленькие подопечные различаются, как взрослые и дети: Бада как хозяин, стремится защищать и оберегать свое персональное пространство, дом, в котором он живет. В доме для него важна замкнутость, непроницаемость. Зоки, для которых дом – везде, категорически не принимают этой замкнутости:

Ой, какая сумочка, чур, моя! – закричал зок Медов, хватая замок. – Буду ее на ключ закрывать, никому не давать. Это замок, – сказал Бада, – медохранилище запирать на всякий случай, чтобы мед не пропал¹⁰.

Представление о доме, и можно сказать в целом миры Бады и зокков (взрослых и детей), строятся как противоположные по многим параметрам, и главная оппозиция – тяготение к порядку, стабильно-

⁷ Там же, с. 43.

⁸ Л. и И. Тютяевы, *Зоки и Бада...*, с. 67.

⁹ Там же, с. 3.

¹⁰ Там же, с. 126.

сти, с одной стороны, и творческому хаосу, равному универсальной свободе – с другой. Понимая, что дом меняет свой облик с появлением зоков, Бада горюет о прошлом:

Бада огляделся. И то, что он увидел, ему не понравилось. Его маленький домик выглядел уже не таким уютным, как прежде, хотя целое утро все занимались хозяйством. Клумба с белыми флоксами и лужайка перед домом больше не радовали глаз. Куда-то пропала дорожка от калитки к крыльцу, выложенная на днях мелкой галькой... Заметно поредели кусты, местами завалился набок новый забор вокруг мёдохранилища, опрокинулась бочка для воды... Взамен на освобождённых от порядка территориях разместились два неопрятных окопа и участок перепаханной лужайки. Слева, ближе к яблоне, были свалены в кучу вырванные с корнем растения, кусок забора и перевернутое вверх дном корыто. А прочие полезные вещи в беспорядке валялись в виде баррикад¹¹.

Бада, который не в силах смириться с беспорядком и разрушением привычного дома (не случайно он «затопил печку водой из ведра»¹²), решает бежать от нашествия зоков, фактически перенимая модель поведения зоков:

Тогда и я улечу! – обиженно сказал Бада, признавший в змее себя. И улетел: встал с утра пораньше, сколотил из фанеры два крыла, нацепил, потренировался часок около дома. Потом разбежался, взмахнул крыльями, сделал прощальный круг над родными местами – и поминай, как звали. Тут луна взошла. Смотрят зоки, а их Бада на луне пахнет. Здорово, думают, никто мешать не будет. Повесили занавесочку на луну, чтобы Бада не увидел, взяли ключ и опять побежали мед есть. А Бада выглянул из-за занавесочки, головой покачал, но ничего не сказал, пошел дальше пасть¹³.

Луна для Бады становится домашним пространством, где ему удобно пасть, как дома. Ситуация вполне сопоставима с тем, что зокам хорошо было жить в банке с мёдом.

Вспомним, что сказка Тюттяевых – это учебник по перевоспитанию взрослых. Зоки – дети начинают процесс перевоспитания взрослого Бады. И делается это, в том числе, и через смешные сказочные трансформации модели дома. Если в начале сказки дом Бады похож на традиционный позитивистский сказочный дом, в котором обита-

¹¹ Л. и И. Тюттяевы, *Школа Зоков...*, с. 87.

¹² Там же, с. 89.

¹³ Л. и И. Тюттяевы, *Зоки и Бада...*, с. 102.

тели живут до ста лет и умирают в один день, то с появлением зоков дом обретает игровой характер. Он трансформируется, стремительно расширяется или сужается:

Как же мы жить теперь будем? – упавшим голосом изрек Мю-одов <...> Может, в духовке? В кастрюле? В хлебнице? – закричали зоки наперебой, а сами забежали, засуетились, захлопали крышками¹⁴.

Дом теряет трёхмерность и традиционные пропорции: вспомним, как зоки «повесили занавесочку на Луну»¹⁵, или строили башню до Луны в комнате и почти построили, только вот «когда зок добрался до верха, она отплыла так далеко, что он никак не мог до нее дотянуться»¹⁶.

В целом пространство сказки Тюхтяевых можно охарактеризовать как домашнее и антидомашнее одновременно. Идеальный дом – это воплощение уюта и тепла, но и абсолютной свободы, когда размыкаются все границы, опрокидываются заборы, всё переворачивается вверх дном и дом воссоздается заново.

¹⁴ Там же, с. 77.

¹⁵ Там же, с. 117.

¹⁶ Там же, с. 119.

SUMMARY**House in fairy tales of Leonid and Irina Tuhtajevy
*Zoki and Bada and School of zoki and Bada***

This article discusses some of the features of the formation of the spatial model of the house in the fairy tales of Leonid and Irina Tuhtajevy *Zoki and Bada and School of Zoki and Bada* and analyzes the spatiotemporal organization of the house as a segment of the art world of fairy tales.

Keywords: Irina and Leonid Tuhtajevy, fairy tale, house.

Ключевые слова: Ирина и Деонид Тютчевы, сказка, дом.

Dom, w którym nie można żyć. Prowincjonalna Rosja oczami niektórych uralskich dramaturgów

1. Dom – przestrzeń najbliższa człowiekowi.

Archetyp domu jest jednym z ważniejszych elementów czasoprzestrzennej analizy utworu literackiego, niosącym wiele istotnych informacji o bohaterach i ich świecie. Samo słowo „dom” kryje w sobie ogromne bogactwo semantyczne. Dominującymi obrazami są obrazy domu jako ostoji bezpieczeństwa; domu, o którym ksiądz Józef Tischner pisze, że:

jest gniazdem człowieka. Tu przychodzi na świat dziecko, tu dojrzewa poczucie odpowiedzialności za ład pierwszej wspólnoty, tu człowiek rozpoznaje główne tajemnice rzeczy – okna, drzwi, łyżki – cieszy się i cierpi, stąd odchodzi na wieczny spoczynek. Mieć dom, znaczy: mieć wokół siebie obszar pierwotnej swojskości¹.

Domowa przestrzeń w większości kultur kojarzona jest ze spokojem, prywatnością, trwałością i schronieniem². Współczesna filozof, Agnes Heller, uważa, że dom jest stałym punktem, mocnym oparciem, z którego wyruszamy, i do którego wracamy³, a Tadeusz Sławek, rozważając zagadnienia oikologiczne, podkreśla, że „«dom» jest (...) sferą troskliwej opieki i bezpieczeństwa, od której niebezpieczeństwo zagrożenia zniszczeniem, czy inwazją tego, co nieznanne trzymane jest na dystans”⁴. W tradycyjnym ujęciu jest to miejsce, w którym koncentruje się życie człowieka, przestrzeń, którą człowiek kształtuje i kontroluje. Dariusz Kulas opierając się na przemysleniach Józefa Tischnera i Martina Heideggera zauważa, że

¹ J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Kraków 1998, s. 228.

² W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2012, s. 64.

³ A. Heller, *Everyday life*, London 1981, s. 239. Cyt. za: D. Morley, *Przestrzeń domu. Media, mobilność i tożsamość*, tłum. J. Mach, Warszawa 2011, s. 41.

⁴ T. Sławek, *Gdzie? Rozważania oikologiczne*, „Anthropos?” 2011, nr 16-17, s. 14, [online], http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos9/texty/slawek.htm#*dol, [25.10.2014].

„[dom] to dla człowieka przestrzeń swojska, ale człowiek to także jestestwo bycia w świecie. Dlatego dom jest przestrzenią, a człowiek tym, który tę przestrzeń organizuje, zamienia i zasiedla”⁵, zarówno w sensie fizycznym, jak i emocjonalnym. Należy jednak pamiętać, że heideggerowski Dasein (Jestestwo) nie tylko istnieje jako projektujący swój własny byt, ale również trwa w zastanym już świecie. Jego egzystencja jest z jednej strony nieokreślona i czekająca na nadanie jej formy, a z drugiej strony egzystencja to sytuacja, w którą Dasein zostaje „rzucony”, i która nie zawsze jest dla niego korzystna. Tak więc pomimo faktu, że zawsze to ludzie kształtują przestrzeń jaką jest dom, to nie zawsze pojedynczy człowiek ma wpływ na jego wygląd. Bywa, że człowiek trafia do już zasiedlonego i zorganizowanego domu, który zamiast być dla niego przystanią, poprzez złą organizację staje się jego więzieniem, przeszkodą w kreowaniu rzeczywistości. Dochodzimy w tym momencie do pomijanego często konfliktowego aspektu życia domowego i antagonistycznego wobec tradycyjnego rozwinięcia terminu dom, w którym jest on „strefą walki: areną, na której ścierają się ze sobą różne interesy, aby wyznaczyć własną przestrzeń do umiejscowienia i kulturowania tożsamości”⁶.

Antydom, stojący w opozycji do tradycyjnego archetypu domu, był już wcześniej portretowany przez literaturę rosyjską (wystarczy wspomnieć utwory klasyków: Michaiła Lermontowa, Fiodora Dostojewskiego, Michaiła Bułhakowa, a spośród współczesnych pisarzy wymienić Ludmiłę Pietruszewską czy Władimira Arro), jednak jego popularność w najnowszej dramaturgii jest tak duża, że warto zatrzymać się i bliżej przyjrzeć obrazowi domu, jaki wyłania się z twórczości dramaturgów XXI wieku, którzy, jak konstatuje Margarita Gromowa, traktują otaczający ich świat w kategoriach „сумасшедшего дома”⁷.

W niniejszym artykule chciałabym zwrócić uwagę na wzajemne przenikanie się idei „domu” i „ojczyzny”, a w związku z tym poddać rozważaniom termin „dom”, rozumiany zarówno jako najbliższa człowiekowi przestrzeń, jak również pojmowany w kontekście bardziej oddalonej, ale mającej równie duży wpływ na człowieka, przestrzeni miasta, regionu i całego kraju. Charakterystyki obrazu prowincjonalnej Rosji pragnę dokonać przyjmując za materiał badawczy twórczość Nikołaja Kolady oraz Wasilija

⁵ D. Kulas, *Dom – to, co istotne*, „Anthropos?” 2011, nr 16-17, s. 59, [online], <http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos9/texty/kulas.htm>, [25.10.2014].

⁶ K. Fog-Olwig, *Contested homes: home-making and the making of anthropology*, [w:] *Migrants of identity*, red. W. Rapport, A. Dawson, Oxford 1998, s. 226. Cyt. za: D. Morley, *Przestrzenie domu...*, s. 76.

⁷ М.И. Громова, *В поисках современной пьесы*, [в:] „Литература в школе” 1996, № 3, с. 78.

Sigariewa⁸ – przedstawicielei tzw. szkoły uralskiej, charakteryzującej się opisaniami życia prowincji, które, jak uważa Kolada, niosą prawdę o człowieku i stawiają go w centrum uwagi⁹. Ograniczona objętość niniejszego artykułu spowodowała, że spośród wielu uralskich dramaturgów wybrałam te dwa nazwiska, za kryterium obierając ilość materiału, jaki dostarcza twórczość danego pisarza, oraz starając się pokazać autorów z tzw. różnych pokoleń (Kolada zajmuje się dramaturgią od końca lat 80. XX wieku¹⁰ i posiada ugruntowaną pozycję w świecie literackim; Sigariew jest jego uczniem – zakończył seminarium Kolady w 2003 roku, obecnie jest już uznanym i popularnym dramaturgiem).

2. Za linią – zapomniane miasta rosyjskiej prowincji.

Zarówno Kolada, jak i Sigariew urodzili się i mieszkają na rosyjskiej prowincji, niemal oczywistym jest więc fakt, że na miejsce swoich dramatów wybierają znane sobie środowisko. Posługując się słowami samego Kolady, w sztukach obydwóch, odnajdziemy:

ту же огромную провинциальную Россию, где люди, несмотря на все трудности и находясь „за линией”, все так же пытаются обрести счастье и упорно ищут смысл жизни, как бы трудно им не было¹¹.

Określenie „za linią” (które Kolada zaczerpnął z tytułu jednej ze sztuk Jarosławy Pulinowicz, reprezentującej kolejne pokolenie jego uczniów) bardzo dobrze oddaje charakter przestrzeni portretowanej przez uralskich dramaturgów, często będącej odgradzoną od tzw. wielkiego świata (reprezentowanego głównie przez Moskwę i Petersburg) czy to umowną mentalną barierą, czy rzeczywistą fizyczną granicą. W przywołanym

⁸ Nikołaj Kolada – ur. 1957 r., aktor, reżyser i dramaturg. Autor ponad stu sztuk wystawionych w Rosji i za granicą (w tym w Polsce). Prowadzi seminaria z dramaturgii, jest organizatorem festiwalu młodych dramaturgów „Eurazja”. Laureat licznych nagród. Wasilij Sigariew – ur. 1977r., dramaturg, scenarzysta filmowy i reżyser, uczeń Nikołaja Kolady, laureat licznych nagród. Jego sztuki zostały przetłumaczone na wiele języków i wystawiane w Rosji i za granicą.

⁹ A.L. Piotrowska, *Nasze sztuki są koślawe*, „Gazeta Wyborcza – Olsztyn” 03.07.2008, Nr 154, [online], <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/57640.html>, [27.10.2014].

¹⁰ W notce o autorach zamieszczonej w książce *Парфюмер и другие инсценированные персонажи*, będącej zbiorem współczesnych dramatów, Paweł Rudniew podaje, że pierwszą sztukę Kolada napisał w 1986 roku. Zob. O. Богаев, Клим, Н. Коляда, В. Сигарев, О. Шишкин, *Парфюмер и другие инсценированные персонажи*, Москва 2008, s. 408.

¹¹ Н. Коляда, „За линией”. *К юбилею*, [в:] *За линией. Пьесы уральских авторов*, ред. Н. Коляда, Екатеринбург 2008, с. 6.

utworze Pulinowicz linią są nieużywane tory kolejowe, w sztuce Kolady *Odejdz-odejdz (Уйди-уйди)* jest to betonowe ogrodzenie, w utworach *Tutanchamon (Тутанхамон)* i „*Samotne nasze morze*”... *albo statek głupców* («*Нелюдимо наше море...*» или *Корабль дураков*) granicę stanowi woda. Wszystkie formy odgrożenia potęgują poczucie izolacji bohaterów, podkreślają pozostawanie przez nich na marginesie życia – trwanie w pewien sposób jako „doklejona” część większej całości, którą jest rzeczywistość. Znaczna odległość od cywilizacji powoduje, że jej istnienie bywa podważane przez występujące postacie. Inna ze sztuki Kolady *Merlin Mongoł (Мурлин Мурло)* mówi:

Я вот смотрю иногда туда, в телевизор-то, и думаю: нет, не может быть, чтобы все это, вся такая красота была на свете! Не верю! (...) Я вот думаю, что кроме нашего Шипиловска долбаного, ничего нет на белом свете...¹².

Zamknięta przestrzeń fizyczna powoduje duchowe zamknięcie i wycofanie bohaterów, którzy widzą świat przez pryzmat swojego, najczęściej zaniedbanego, miasteczka. Marzenia o lepszym życiu szybko są weryfikowane przez codzienność. Dodatkowo absencja wiary w możliwość kierowania własnym życiem odbiera chęć do podejmowania zmian. „И где-то там в воздухе сидят какие-то люди, которые для нас всё придумывают, понимаешь? Чтоб всех нас успокаивать, чтоб мы работали на этой работе долбаной с утра до ночи и ни про что не думали, понимаешь?”¹³ – słyszymy z ust tej samej bohaterki Kolady. Przeświadczenie o istnieniu tych niezidentyfikowanych ludzi, którzy niczym bogowie siedzą i kierują ludzkim losem jest tak silne, że nie ma praktycznie nikogo, kto by je podważył i spróbował żyć własnym życiem.

Zapadłe miejsciny, jak określa je Jerzy Szerszunowicz¹⁴, które na miejsce akcji wybiera Kolada są najczęściej zapomniane, odcięte od świata, nie ma w nich nadziei ani na dobrą pracę, ani na szczęście rodzinne. Obok mroku, zaniedbania i smutku, charakterystyczne dla omawianych przestrzeni w sztukach dramaturga są absurd i groteska: dom ze sztuki *Amigo (Амиго)* jest wrośnięty w chodnik na tyle mocno, że mieszkańcy przez okna widzą jedynie nogi przechodniów; w dramacie *Statek głupców* dom otacza ni to ogromna kałuża, ni to jezioro („дом стоит в луже: ни подхода, ни

¹² Н. Коляда, *Мурлин Мурло*, [online], http://kolyada.ur.ru/murlin_murlo/, [25.10.2014].

¹³ Ibidem.

¹⁴ J. Szerszunowicz, *Strach się nie śmiać*, „Kurier Poranny” 16.09.2002, [online], <http://www.e-teatr.pl/en/artykuly/150846.html>, [25.10.2014].

выхода. Даже и не лужа это, а озерцо небольшое и посредине него стоит дом”¹⁵).

Rosja portretowana przez Wasilija Sigariewa to, jak zauważa Siergiej Anaszkin w artykule omawiającym twórczość autora, „страшноватый образчик советского еще урбанизма”¹⁶. Depresyjność, smutek, bieda, nędza, brak perspektyw – to określenia charakterystyczne dla przedstawianych przez Sigariewa miejscowości. Autor, który urodził się i wyrósł w jednym z takich miasteczek wybudowanych jako „sypialnie”¹⁷ dla pracowników działających tam fabryk i zakładów pracy, swoimi utworami utwierdza czytelników w przekonaniu, że środowisko, w którym człowiek mieszka wpływa na niego znacząco. Szarość i powszechna beznadzieja negatywnie odbijają się na człowieku.

Charakteryzując twórczość pisarza, Halina Mazurek zwraca uwagę na fakt, że zamieszkiwany przez bohaterów obszar często przypomina jamę czy też czarną dziurę opanowaną przez alkoholików, narkomanów i bezdomnych. Nawet w nazwie rodzinnego miasta Sigariewa – Wierchniaja Sałda, z którego, jak wiemy, pisarz czerpie historie do swoich utworów, ukrywa się słowo „jama” – takie znaczenie w miejscowym języku ma wyraz „Sałda”, o czym informuje w swojej monografii polska badaczka¹⁸. Jamą nazywa swoją stację kolejową kasjerka z *Czarnego mleka* (*Черное молоко*), taki tytuł nosi jedna ze sztuk Sigariewa, podobne określenia słyszymy z ust bohaterów sztuki *Boże krówki wracają na ziemię* (*Божьи коровки возвращаются на землю*). Beznadziejne położenie portretowanych miasteczek zostaje jeszcze dosadniej określone przez Sigariewa w autorskim komentarzu rozpoczynającym sztukę *Czarne mleko*:

Станция где-то посередине Необъятной Родины Моей. Только посередине не значит, что в сердце. Ведь Необъятная Родина Моя странное существо и сердце у нее, как известно, в голове. Ну да бог с ней. С головой, в смысле. Нам бы, где мы находимся определить. По моим расчетам это область поясницы, крестца или даже... Нет, даже не или, а так оно и есть. Именно там мы и находимся. Прямо в самом центре этого. В эпицентре. Уж больно здесь все какое-то не такое... Даже очень не такое. Такое не такое, что кричать хочется, вопить,

¹⁵ Н. Коляда, „...Нелюдимо наше море...” или *Корабль дураков*, [online], <http://kolyada.ur.ru/neludimo/>, [25.10.2014].

¹⁶ С. Анашкин, *Портрет драматурга и режиссера Василия Сигарева. „Пьесы растут, как деревья”*, „Искусство кино” 2009, № 8, [online], <http://kinoart.ru/archive/2009/08/p8-article13>, [25.10.2014].

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Н. Mazurek, *Dramaturdzy z Jekaterynburga. „Szkoła” Nikołaja Kolady*, Katowice 2007, s. 98.

орать, что бы только услышала: „Ну и засра... Ну и нечистоплотная ты барышня, Родина Моя Необъятная!”¹⁹.

W ten niewybredny sposób autor określa nie tylko tę konkretną stację kolejową, ale większość miast i miasteczek pojawiających się w jego utworach.

3. Żywe i martwe domy.

Warunki mieszkalne w zapomnianych przez Boga i ludzi miejscowościach, w których toczy się akcja większości sztuk, pozostawiają wiele do życzenia. Bohaterowie Kolady mieszkają głównie w „chruszczówkach” i „komunałkach” – ciasnych, brudnych i zaniedbanych. Szarość, smutek, przygnębienie – takie uczucia wywołują opisy domów, w których farba odpada ze ścian, meble się rozpadają, a przez brudne okna rzadko kiedy wpadają promienie słońca. Na porządku dziennym są kłótnie, czy to między członkami rodzin, czy to między sąsiadami. Małe metraże prowadzą do walki o każdy centymetr powierzchni – mieć swój kąt, to marzenie wielu bohaterów Kolady, ale i pozostałych twórców, którzy umiejscawiają akcję swoich utworów w trudnych czasach postsowieckich. Halina Mazurek pisze, że zapuszczona przestrzeń domowa świadczy „o niemocy i apatii lokatorów, tymczasowości ich bytu, niechęci do życia, rezygnacji z jakichkolwiek starań zmiany sytuacji”²⁰. Pojawienie się chęci do życia wywołuje potrzebę uporządkowania najbliższego otoczenia, jednak kolejne napotykanne trudności i niespełnione oczekiwania kończą się powrotem do stanu początkowego (np. *Proca/Pozamka*)²¹. Brak kontroli nad własnym domem przekłada się na brak umiejętności kontrolowania własnego życia. Ludzie zamieszkujący prowincję są biedni, zrezygnowani, pozbawieni nadziei. W recenzji spektaklu *Merylin Mongol* Szerszunowicz pisze, że „z Szypiłowska można uciec albo się do niego przyzwyczaić”²². Wielu bohaterom analizowanych utworów brak śmiałości i energii potrzebnych do opuszczenia swoich miasteczek, a więc siłą rzeczy wygrywa przyzwyczajenie. Pokonywaniu własnych słabości nie sprzyja także nieobecność bliskiego człowieka, przyjaciela, który trwałby w trudnych chwilach i w razie potrzeby zaoferował pomoc. W efekcie brudne i zagracone mieszkania w pewnym

¹⁹ В. Сигарев, *Черное молоко*, [online], <http://vsigarev.ru/doc/moloco.html>, [25.10.2014].

²⁰ H. Mazurek, *Teatr, życie, gra. Studia o pisarstwie dramatycznym Nikołaja Kolady*, Katowice 2002, s. 103.

²¹ Ibidem.

²² J. Szerszunowicz, *Strach się nie śmiać...*

momencie przestają uwierać i bohaterowie przechodzą nad takim stanem rzeczy do porządku dziennego.

Ważną częścią analizy przestrzennej dramaturgii Kolady są detale, które wiele mówią o bohaterach. W wielu przypadkach są to książki, wykorzystywane na różne sposoby, jednak rzadko zgodnie ze swoim pierwotnym przeznaczeniem, albo czytane bez zrozumienia, jak w przypadku Miszy, bohatera *Merylin Mongoł*, który z książek dowiedział się głównie tego, że wielcy ludzie mieli kochanki. Warto zwrócić uwagę na pojawiające się plakaty, w wielu przypadkach umieszczone w taki sposób, że tworzą swoisty „krasnyj ugoł”. I tak jak prawdziwy domowy ikonostas ma być oknem ze świata niebiańskiego na świat ziemski, plakaty powieszone na ścianach niczym ikony są oknem na daleki, „cywilizowany” świat, są namiastką lepszego życia. Przestrzeń sakralna domu zostaje zlaicyzowana, a miejsce ikon zajmują czy to plakaty (*Merylin Mongoł*), czy to etykiety z butelek po piwie (*Polonez Ogińskiego/Полонез Огинского*), wskazując na utratę przez postowieckiego człowieka duchowych cenneści. Naklejanie plakatów, gromadzenie różnego rodzaju przedmiotów jest oswajaniem, formowaniem własnej przestrzeni, stanowi zarazem iluzję kierowania własnym życiem. Nie będąc w stanie podjąć kroków do zmiany egzystencji, bohaterowie Kolady próbują zapanować choćby nad swoją małą przestrzenią, tworząc pozór sprawczości życiowej. Dość często przy charakterystyce bohaterów wykorzystywane są kwiaty, które jeśli są żywe – symbolizują wolę walki i chęć do życia; ich sztuczne odpowiedniki kojarzą się zaś ze śmiercią, stagnacją, zapomnieniem (*Amigo, Merylin Mongoł*).

Równie źle i ponuro wyglądają mieszkania bohaterów Sigariewa. Zazwyczaj są to, podobnie jak u Kolady, małe mieszkania w „chruszczowkach”: zagracone, ciasne, nienastrajające pozytywnie, często zamieszkiwane przez kilka rodzin (*Ahasfer/ Азасфер*). W sztuce *Urojone bóle (Фантомные боли)* miejscem akcji jest wagon tramwajowy, będący jednocześnie domem i miejscem pracy stróży. Jak pisze Mazurek, wagon tramwajowy, który powinien pokonywać rozległe przestrzenie, w sztuce Sigariewa symbolizuje ciasnotę przytłaczającą człowieka²³. W *Plastelinie (Пластелин)*, która jest jednym z najsmutniejszych i najbardziej okrutnych obrazów rosyjskiej prowincji, dom został porównany do grobu:

Ночь. Комната. Кровать. Максим держится за голову. Тихонько воет. Смотрит стеклянными глазами в потолок. Вдруг стены начинают пульсировать. Комната сжимается. Потолок надвигается на Максима. Всё становится живым, подвижным. Всё дышит. Шепчет. Живёт.

²³ H. Mazurek, *Dramaturdzy z Jekaterynburga...*, s. 107.

Движется. Пульсирует. Смеётся. Комната становится всё меньше и меньше. И вот это уже не комната, а маленькая шкатулка, с обитыми черной материей стенками. **Это уже не комната – это гроб**²⁴ [podkreślenie moje – P. Ch.-K.].

A w utworze *Boże krowki wracają na ziemię* widzimy jak bohaterowie stoją przed domem, który „спит еще. Или умер. Не понять”²⁵.

W ciasnych, zaniedbanych domostwach trudno orzec co jest życiem, a co śmiercią. W przywołanym powyżej dramacie dom, w którym rozgrywa się akcja, nazywany jest przez mieszkańców z ironią „żywi i martwi” z racji bezpośredniego sąsiedztwa ze starym cmentarzem, ale jak pisze w komentarzu autorskim sam Sigarijew, i co podkreśla w swojej monografii Mazurek, do mieszkańców tego miasta pasuje bardziej określenie „nieżywi i ci, którzy umarli po raz drugi” (czyli zmarli ze starego cmentarza, o których już nikt nie pamięta)²⁶. „Думаешь, тут кладбище вон там кончается. Ага. Мы давно уже сами на кладбище живём. Живые покойники все. Родились и туда. Родились и туда”²⁷ – smutno konstatuje jeden z bohaterów dramatu – Dima.

W twórczości Sigariiewa w dużym stopniu zaakcentowany został związek pomiędzy sytuacją człowieka a otaczającą go rzeczywistością²⁸. Trudne warunki materialne są jedną z głównych przyczyn niepowodzeń bohaterów. H. Mazurek stwierdza, że „ograniczona przestrzeń jest główną przyczyną starć domowników, którzy z braku miejsca zbyt często wchodzą sobie w drogę”²⁹. Małe, ciasne, dwupokojowe mieszkanie rodziny Cwietkowych (*Ahasfer*) nie sprzyja serdecznej, rodzinnej atmosferze, szczególnie gdy mieszkają w nim dwie rodziny. Niewielka przestrzeń powoduje nieustające kłótnie i awantury. Jedną z bohaterek, Swietłana, nazywa swój dom „gadiusznikiem”, i jak pisze polska literaturoznawczyni określenie to często pojawia się w twórczości Sigariiewa „stając się metaforą uprzykrzonego miejsca zamieszkania, nieznośnej, przepełnionej jadem nienawiści przestrzeni, która niszczy w ludziach resztki człowieczeństwa”³⁰. Centralnym i jedynym nowym wyposażeniem domu jest telewizor, którego ojciec rodziny strzeże jak oka w głowie i który w wyniku pijackiej bójki zostaje rozbity. Brak dobrze płatnej pracy, perspektyw na lepszą przyszłość sprawia, że telewi-

²⁴ В. Сигарев, *Пласталин*, [online], <http://vsigarev.ru/doc/plastilin.html>, [25.10.2014].

²⁵ В. Сигарев, *Божьи коровки возвращаются на землю*, [online], <http://vsigarev.ru/doc/korovki.html>, [25.10.2014].

²⁶ H. Mazurek, *Dramaturdzy z Jekaterynburga...*, s. 99.

²⁷ В. Сигарев, *Божьи коровки...*

²⁸ H. Mazurek, *Dramaturdzy z Jekaterynburga...*, s. 104.

²⁹ Ibidem, s. 105.

³⁰ Ibidem.

zor jest swego rodzaju oknem na świat, w którym można zobaczyć inne, lepsze życie, gdyż to, którego uczestnikami są bohaterowie, to jeden wielki pijacki bełkot. Andriej, który wraca po odbyciu kary w więzieniu, zostaje zaskoczony sytuacją w rodzinnym domu. „Не живем, а существуем” – słyszy bohater od swojej matki, gdy ta trochę trzeźwieje. Zrozpaczony upadkiem moralnym swojej rodziny nie wierzy, że to ten sam dom, który opuścił siedem lat temu: „Где мой дом?! Куда мне идти?! Куда?! Где мой дом, суки потрошенные?! Где мой дом, суки?!”³¹ – krzyczy mężczyzna desperacko próbując przekonać siebie i innych, że na pewno pomylił adres. Widmo beznadziejnej egzystencji z ludźmi, którzy już od dawna nie tworzą rodziny, prowadzi go z powrotem na drogę przestępstwa, a nawet skłania do targnięcia się na własne życie. Andriej chce uciec od domu, w którym „чернота одна вокруг вас. Черти чёрные. Неба не видно”³² – nieważne, czy ratunkiem ma być kolejny pobyt w więzieniu czy śmierć – najważniejsze – byle być dalej od okropieństw, które zastał. O ucieczce marzą również bohaterowie utworu *Boże krówki wracają na ziemię* – jednemu z nich, Dimie, udaje się wyjechać – dostaje wezwanie do odbycia służby wojskowej i wierzy, że po jej zakończeniu już nie wróci do rodzinnej miejscowości. Zresztą chłopak stara się o przydział do Czeczenii, licząc się z tym, że może nie wrócić wcale. Ale i dla niego śmierć jest lepsza niż bycie „żywym trupem”, jak określa sam siebie i swoich współmieszkańców.

Zarówno Kolada, jak i Sigarijew portretują ludzi, którym na drodze do szczęścia staje ich miejsce zamieszkania. Jak zauważa Anaszkin, próbą ucieczki od koszmarnego życia często są nałogi, przy czym alkoholizm starszego pokolenia zastępowany jest narkomanią młodszego pokolenia³³. U obu pisarzy dom prawie nie występuje jako synonim rodziny. Domownicy albo się mijają, albo otwarcie ze sobą walczą. Mimo mieszkania pod jednym dachem nie są to bliscy sobie ludzie. W domach Kolady i Sigariewa (wbrew ich małym metrażom) nie ma przestrzeni łączącej bohaterów, którzy nawet przebywając w jednym pokoju najczęściej są sobie obcy.

Sztuki Sigariewa prezentują mroczniejszy obraz prowincji niż ten, który znamy z twórczości Kolady. Ale choć dramaturgia tego młodego autora jest pełna okrucieństwa, to przebijają się przez nią promyki nadziei i nie brak w niej przejawów dobroci i niewinności. Anaszkin uważa, że Sigariew równoważy okrucieństwo sentymentalnością, a współczucie, jakie autor żywi do swoich doświadczanych przez życie bohaterów, nie pozwala tej „экстремальной драме”, jak pisze krytyk, przekształcić się w „teatr

³¹ В. Сигарев, *Агасфер*, [online], <http://vsigarev.ru/doc/agasfer.html>, [25.10.2014].

³² Ibidem.

³³ С. Анашкин, *Портрет драматурга...*

okrucieństwa³⁴. Jednak Sigarijew nie sili się na sztuczne happy endy – raczej, jak czytamy w monografii *Dramaturdzy z Jekaterynburga*, choć „pisarz robi wiele w celu uwydatnienia w zakończeniu sztuk triumfu dobra, chce, aby w czarno-białych podziałach przeważała biel, ale jednak w ostatecznym rozrachunku, po przebłyску nadziei, wszystko wraca do normy³⁵. Sigarijew pokazuje jak trudno wyrwać się z „trującego” środowiska, jak płynąc z nurtem nie sposób zawrócić, a pojedyncze próby wyjścia z tej rzeki, jaką jest życie, kończą się fiaskiem.

4. Prowincjonalna Rosja – dom, w którym nie można żyć.

Jak zostało zaznaczone na początku, wielość konotacji, jakie niesie ze sobą słowo dom, pozwala na szerokie ujęcie tematu i podjęcie próby odnalezienia w najnowszej dramaturgii obrazu domu, rozumianego zarówno jak zamieszkiwany budynek, jak i region czy kraj, w którym ten budynek jest umieszczony. Dramaturgia jest gatunkiem niezwykle popularnym w Rosji, dzięki czemu z roku na rok czytelnicy i widzowie mają okazję poznawać kolejnych utalentowanych dramaturgów i przyglądać się portretowanej przez nich rzeczywistości, w której często mogą odnaleźć cechy wspólne z realiami, w jakich żyją. Oprócz przedstawicieli tzw. szkoły uralskiej, życie na prowincji jest obecne w twórczości innych dramatopisarzy – wystarczy wspomnieć Iwana Wyrypajewa czy braci Olega i Władimira Priesniakowów.

Życie z dala od stolicy od dawna jest obecne w literaturze i, mimo upływającego czasu, z prac różnych autorów ciągle wyłaniają się te same zapomniane, zaniedbane miściny. Obraz prowincjonalnej Rosji jako antydomu jest również obecny w twórczości najmłodszego pokolenia dramaturgów, czego przykładem mogą być utwory Jarosławy Pulinowicz – młodej (urodzonej w 1987 roku) uczennicy Kolady, która mieszkając w Jekaterynburgu akcję swoich dramatów, podobnie jak jej nauczyciel, bardzo często umieszcza w znanej sobie, prowincjonalnej przestrzeni. W jej utworach znajdziemy te same zapomniane i ponure miściny, które znamy z twórczości Kolady, którym towarzyszą obskurne, mroczne mieszkania (*Za linią / За линией, Dobrzy ludzie / Люди добрые*). Podobnie jak Sigarijew, autorka porusza problem narkomanii (*Treflowa narzeczona / Трефлова невеста*) i wzajemnej niechęci oraz wrogości między ludźmi. Ze sztuk Pulinowicz wyłania się obraz Rosji, w której ludzie częściej nienawidzą niż kochają,

³⁴ Ibidem.

³⁵ H. Mazurek, *Dramaturdzy z Jekaterynburga...*, s. 109.

co słyszymy z ust nastoletniej Tani, bohaterki sztuki *Nauczyciel chemii* (*Учитель химии*):

Я живу в небольшом городе. Вернее даже не так – я живу в очень маленьком городе, почти в поселке. Здесь очень красивые леса, замечательная река, хорошая экология... Здесь все друг друга знают, при встрече здесь принято здороваться и спрашивать про здоровье. Здесь все интересуются друг другом, но никто никого не любит...³⁶.

Ciekawe obrazy domu wyłaniają się ze sztuk *Za linią* i *Przepadł bez wieści* (*Он пропал без весту*). W pierwszym utworze zaprezentowany został dom, którego położenie za torami kolejowymi (będącymi tytułową linią) nie dość, że jest świadomym wyborem Army i jej męża, bohaterów sztuki, to jeszcze dom ten staje się schronieniem dla bratanicy Army, którą ojciec oddaje siostrze pod opiekę. Po części podobną sytuację odnajdujemy w sztuce Sigariewa *Czarne mleko*. Bohaterka utworu, Szura, której rozpoczęcie porodu przeszkodziło w wyjeździe, w domu Paszy Lawrieniewy odnajduje spokój, bezpieczeństwo i schronienie. Niestety, próba namówienia partnera na ułożenie sobie życia na prowincji nie udaje się i kobieta wraca do poprzedniej rzeczywistości.

W utworze *Przepadł bez wieści* Pulinowicz przedstawia rodzeństwo – Saszę i Gleba – dla których dom stanowił właściwie cały świat. Ojciec w znacznym stopniu izolował ich od społeczeństwa, wykonując za nich większość czynności wymagających kontaktu z drugim człowiekiem (nawet zakupy były rodzeństwu obce), przez co dom, w większym stopniu niż w innych sztukach, był jednocześnie ich azylem i więzieniem. Nagłe zniknięcie ojca spowodowało, że rodzeństwo musiało opuścić swoje cztery ściany i nauczyć się funkcjonować w społeczeństwie.

Jarosława Pulinowicz jest utalentowaną pisarką i z pewnością jej twórczość zasługuje na wnikliwsze analizy. Jednak już powyższa krótka charakterystyka zaprezentowanych przez nią wizerunków domu pokazuje, że również najmłodszemu pokoleniu dramaturgów bliższy jest obraz antydomu, niż tradycyjnego ogniska domowego.

Duża część sztuk Kolady jak i Sigariewa jest osadzona w latach 90. XX wieku, a więc w czasie transformacji społecznych i gospodarczych w Rosji. Pozostawieni sami sobie po upadku ZSRR ludzie, często pozbawieni pracy, a tym samym środków do życia, niekiedy zdegradowani, nie potrafią się odnaleźć w nowej rzeczywistości. „Городской люд дезориентирован

³⁶ Я. Пулинович, *Учитель химии*, [online], http://yaroslavapulino.ucoz.ru/news/uchitel_khimii_chast_1/2013-09-08-63, [25.10.2014].

и деморализован” – określa ich Anaszkin³⁷. Postsowiecka rzeczywistość ciągle jest przekleństwem rosyjskich miast i wsi – sztuki rozgrywające się już w XXI wieku również charakteryzują obrazy miejscowości, których zaniedbanie ma źródło w poprzednim systemie. Brak perspektyw i nadziei na lepsze jutro prześladowają bohaterów rosyjskich dramaturgów, którzy swobodnie potraktowali tradycyjną symbolikę domu jako azylu i schronienia, pokazali obrazy domu, który zamiast chronić przed niebezpieczeństwem – sam stanowi zagrożenie.

Prowincjonalna Rosja, której obraz wyłania się z dramaturgii Kolady, Sigariewa czy Pulinowicz, to dom niestabilny, niepewny, głośny, z komunalnymi mieszkaniami, przejściowymi pokojami, kłótliwymi sąsiadami, znikającymi lub umierającymi bohaterami. To antydom – miejsce, w którym nie tyle nie można, co bardzo trudno żyć.

³⁷ С. Анашкин, *Портрет драматурга...*

SUMMARY**Home in which you cannot live. Provincial Russia
as seen through the eyes of selected Ural playwrights**

The article is an attempt to characterize provincial Russia as a home that, unlike in the traditional approach, does not provide people with security and stability, but, on the contrary – it itself is dangerous. On the basis of selected works by Nikolai Kolyada, Vassily Sigarev and Jaroslava Pulinovich, the article presents the relationship between the ruining space that comprises forgotten towns of Russian province with cramped, unkempt houses that make them up and the spiritual condition of their inhabitants.

Keywords: Nikolai Kolyada, Vassily Sigarev, Jaroslava Pulinovich, the latest Russian drama, anti-hom.

Słowa kluczowe: Nikołaj Kolada, Wasilij Sigarijew, Jarosława Pulinowicz, najnowsza dramaturgia rosyjska, antydom.

„Tylko mi Ziemi całej do życia brak”¹.
O bezdomnościach Andrzeja Babińskiego

Krystyna Orłow, wspominając Andrzeja Babińskiego, napisała, że „bezdomność jest niewątpliwie jednym z naczelných motywów jego poezji”². W wielu wypowiedziach autora *Z całej siły* pojawiają się motywy braku domu³ (Z, 21, 238; Um, 21, 32, 44, 49), nieodnalezienia własnego miejsca (Z, 17, 62, 93; Um, 9), „utrąty ziemi pod stopą” (Z, 7, 21, 32, 41, 45, 71, 72, 103, 231), ziemi – suki (Z, 15, 44), „sieroctwa, dla którego grobu brak” (P, 93); częste są także obrazy przestrzeni nieprzyjaznych człowiekowi, gdzie czuje się on intruzem lub więźniem. Jednak wśród utworów Babińskiego znajdują się też wspomnienia rodzinnego domu, który w pamięci Poety stał się symbolem utraconego raju lat dzieciństwa.

Andrzej Babiński urodził się 5 stycznia 1938 roku. Dzieciństwo spędził wraz z matką, ojcem i bratem na białostockiej wsi⁴. Rodzinne strony opisywał Poeta jako miejsce najbliższe, Ziemię – Matkę, z którą łączy człowieka

¹ A. Babiński, *Z dziennika*, [w:] idem, *Znicze i inne wiersze (1954-1983)*, Poznań 1985, s. 7; A. Babiński, [****Tylko mi Ziemi całej...*], [w:] ibidem, s. 137. W dalszej części pracy, przywołując wiersze i fragmenty prozy zawarte w tym zbiorze, podawać będę w nawiasie skrót Z i numer strony.

² K. Orłow, *Okruchy snu, strzępy pamięci. Dokument Literacki*, „Okolice Poetów” 2003, nr 23, s. 36.

³ A. Babiński, *Miłość od pierwszego wejrzenia*, [w:] idem, *Uwierzenie moje*, Poznań 2000, s. 21. W dalszej części pracy, przywołując wypowiedzi Poety zawarte w tym tomie, podawać będę w nawiasie skrót Um i numer strony. Edmund Pietryk, wspominając Babińskiego, napisał: „Nigdy nie miał domu, miał tylko legowisko na ulicy nad Wierzbakiem”. E. Pietryk, *Andrzej Babiński*, „Gazeta Poznańska” 1989, nr 128, s. 14.

⁴ Andrzej Babiński wspominał o rodzinnej wsi Babino. *Andrzej Babiński. Urywki z brulionów (c.d.)*. *Dokument Literacki*, oprac. J. Szatkowski, „Okolice Poetów” 2005, nr 31, s. 44; Rozmowa z Jerzym Szatkowskim przeprowadzona 22 VII 2013 r. w Antoniewie; A. Sikorski, *Romantyczny wulkan*, [w:] *Poznaniacy II. Portretów kopa i trochę*, pod red. R. Brzezińskiej, T. Dostatniego, P. Frydryszka, W. Nentwiga, Poznań 1997, s. 14; *Z korespondencji Andrzeja Babińskiego*, oprac. J. Szatkowski, „Okolice Poetów” 1999, nr 2, s. 30, 32, 33.

emocjonalna i biologiczna więź. „Żeby do niej się nie przyznać – wyznał autor *Zniczy* – trzeba zaprzeczyć / swej twarzy (...), swemu człowieczeństwu” (Um, 28). We wspomnieniach Babińskiego kraina dzieciństwa stała się przestrzenią świętą (Z, 129), miejscem poza władzą czasu i człowieka, gdzie życie toczy się według odwiecznych praw: „Od rana do południa / (...) od kłótni do zgody (...) / od wyjścia z domu do powrotu” (Z, 27). W dorosłym życiu twórca *Strof* tęsknił „do prostych dróg, progów, pochyłeń głowy w progach” (Um, 29), był jednak przekonany, że powrót do miejsca i czasu dawnego szczęścia jest niemożliwy⁵.

W jednym z wierszy Poeta przyznał, że „z powodu rodziny skłóconej” (Um, 27; Z, 153) zaparł się ziemi swego dzieciństwa. Związek państwa Babińskich nie był udany⁶, małżonków dzieliła różnica w wykształceniu. Przełożyła się ona na stosunek Poety do rodziców. Andrzej Babiński stwierdził: „Kochałem w dzieciństwie nad życie ojca”⁷, matki „jako dziecko nienawidziłem”⁸. W dorosłym życiu Poeta wstydził się matki, odrzucił jej miłość i troskę⁹, unikał kontaktów, nie odpisywał na listy¹⁰ i nigdy nie wspominał o niej swym znajomym. Kiedy rodzice postanowili się rozstać, autor *Zniczy* wyjechał wraz z ojcem do Poznania, a pani Leontyna przeniosła się do Nakła nad Notecią. Feliks i Andrzej Babińscy zamieszkali najpierw na ul. Matejki, następnie przy ul. Nad Wierzbakiem 1. Ojciec z synem zajmowali jeden dość duży pokój przedzielony starym, kuchennym kredensem¹¹,

⁵ O niemożliwości powrotu do dawnych miejsc i przeżyć wspomina autor *Strof* w wierszach: *Szubienica wierności* (Z, 17), [****Tak jak zbrodzień...*] (Um, 37), [****Dzisiaj Biała Szkoła...*] (Z, 33-34).

⁶ W zapiskach twórcy *Strof* znajduje się wyznanie: „Żyłem w bardzo rozdartej rodzinie”. *Andrzej Babiński. Dokument Literacki*, oprac. J. Szatkowski, „Okolice Poetów” 2005, nr 28, s. 45.

⁷ *Andrzej Babiński. Dokument Literacki...*, s. 44.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Pani Leontyna była bardzo dumna z syna-poety. Przywieziony jej przez Andrzeja tomik wierszy traktowała jak świętość. W Archiwum Literacko-Plastycznym Jerzego Szatkowskiego znajduje się kilka listów pani Babińskiej do młodszego z dzieci. Matka wyraża w nich troskę o materialny, społeczny i duchowy byt syna, prosi go, by dbał o zdrowie, unikał alkoholu, opiekował się bratem; Rozmowa z Jerzym Szatkowskim...

¹⁰ W Archiwum Literacko-Plastycznym Jerzego Szatkowskiego nie znajduje się żadna korespondencja Andrzeja Babińskiego do matki. Redaktor „Okolicy Poetów” zaznaczył, że Poeta nie odpisywał na listy matki i nie chciał w ogóle o niej wspominać. Informacje uzyskane podczas rozmów z panem Szatkowskim przeprowadzonych 14 II 2013 r. oraz 22 VII 2014 r. w Antoniewie.

¹¹ A. Sikorski, *Romantyczny wulkan...*, s. 18; „*Nikt mnie tu nie uratuje*”. *Wypowiedzi Andrzeja Mendyka, Mariusza Rosiaka, Andrzeja Sikorskiego wysłuchała Ewa Obrębowska-Piasecka*, „Gazeta Wyborcza” (dodatek) 1994, nr 117, s. 4. Jerzy Szatkowski podczas rozmowy 22 VII 2013 r. mówił o szafie dzielącej pokój Babińskich. Natomiast Barbara Miczko-Malcher z wizyty w domu Nad Wierzbakiem 1 zapamiętała kotarę, za którą leżał ojciec Poety. Rozmowa z Barbarą Miczko-Malcher przeprowadzona 15 II 2013 r. w siedzibie „Radia Merkury”.

z dwoma posłaniami i stołem – kartonem¹². Poznańskie lokum autora *Strof* nie mogło stać się dla niego domem; było miejscem, gdzie „strach wejść, strach mieszkać” (Z, 227), gdzie nieprzyjemnie wracać¹³ i nie sposób żyć. Pokój Nad Wiebrzakiem 1 nie pełnił podstawowych zadań domu, nie był przestrzenią intymności, spokoju, bezpieczeństwa, nie zapewniał ani miejsca do wypoczynku, ani miejsca do pracy nad wierszami¹⁴.

Poeta silnie odczuwał potrzebę posiadania swojego miejsca. Zazdrościł innym, że mają własny kąt i wierzył, że i on otrzyma wreszcie zasłużone mieszkanie¹⁵, które będzie mógł nazwać domem. Jednak to marzenie Babińskiego nigdy się nie spełniło. Mimo podejmowanych prób pozyskania odpowiedniego dla siebie lokum¹⁶, pozostał on osobą „bezdomną”¹⁷. Sam Poeta mówił o sobie: „ja przytułek” (Z, 128) i poszukiwał różnych innych „przytułków”, mogących stanowić dla niego namiastki domu. Najważniejszy z nich mieścił się przy ulicy Bystrzyckiej 6, gdzie Krystyna Orłow, wnuczka profesora Wodziczki, prowadziła salon literacko-artystyczny. Babiński został do niego wprowadzony przez Edwarda Stachurę w styczniu 1968 roku i przez dwa lata bywał w nim bardzo często. Ubogi i niewiele osobom znany Poeta znalazł w domu panny Orłow gościnny stół oraz młodą i piękną gospodynię, która nocami słuchała jego opowieści¹⁸. Życzliwe przyjęcie, zainteresowanie życiem i poezją Babińskiego spowodowało, że twórca *Strof* zobaczył w Krystynie Orłow muzę¹⁹ oraz swoje „uwierzenie”. Poeta wyobraził sobie, iż odnalazł osobę, która swą akceptacją i miłością pozwoli mu zaufać we własną wartość oraz da nadzieję na bycie docenionym i szczęśliwym. Jednak dużo od Poety młodsza gospodyni domu na Bystrzyckiej 6 nie rozumiała potrzeb oraz uczuć autora *Zniczy*. Jego

¹² Rozmowa z Andrzejem Niczyperowiczem przeprowadzona 13 II 2013 r. na Wydziale Nauk Politycznych i Dziennikarstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

¹³ W liście do dziennikarza Andrzeja Babińskiego Poeta pisał: „Błądziłem dobę po mieście. Nie chciałem w ogóle wracać do domu raz na zawsze”. *Z korespondencji Andrzeja Babińskiego...*, s. 31.

¹⁴ W liście do Stachury Babiński prosił, by móc na tydzień przyjechać do domu autora *Calej jaskrawości* i pisać. J. Szatkowski, *Andrzej Babiński: „Ostatnio poznałem niejakiego Stachurę”, „Okolice Poetów”* 1999, nr 3, s. 31. Narzekanie na brak warunków do pracy nad książką pojawiło się także w liście Poety do Krystyny Orłow (Um, 7).

¹⁵ Rozmowa z Barbarą Miczeko-Malcher...

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ W przypadku autora *Strof* nie można mówić o bezdomności w dosłownym rozumieniu tego terminu. Ważne jest jednak, że sam Babiński nie postrzegał mieszkania Nad Wierzbakiem 1 jako domu.

¹⁸ *List Krystyny Orłow do Jerzego Szatkowskiego*, „Okolice Poetów” 2004, nr 24, s. 45.

¹⁹ „Dzięki niej [Krystynie Orłow – G.K.] nastąpiła erupcja twórczości A. Babińskiego. Przez 2 lata powstały jego najcenniejsze wiersze”. J. Szatkowski, *Odstaniam...*, [w:] A. Babiński, *Uwierzenie moje...*, s. 4.

„uwielbienie i zachwyty” budziły w niej początkowo zdziwienie²⁰, a później przerodziły się w lęk. Miłość Babińskiego była bowiem miłością zaborczą i bezwzględną²¹, doprowadziła do zerwania znajomości z panną Orłow i opuszczenia jej salonu.

W pierwszej połowie lat 70. miejscem będącym dla autora *Strof* namiastką domu stały się poznańskie akademiki; w latach 1971-1973 pokój 403 w domu studenckim „Zbyszko”, później pomieszczenie nr 211 w „Hance”. Według relacji Andrzeja Niczyperowicza Babiński był codziennym gościem we wspomnianych akademikach. Studenckie pokoje stanowiły dla Poety miejsce, gdzie można było coś zjeść, napić się mocnej herbaty, pograć w szachy, a przede wszystkim organizować poetyckie przedstawienia, których jedynym aktorem był Babiński recytujący własne wiersze. Większość mieszkańców „Zbyszka” i „Hanki” tolerowała ekscesy²² twórcy *Strof*, gdyż postrzegala go jako niegroźnego wariata, „ciekawy okaz” artystycznego środowiska nad Wartą²³. Także grupa poznańskich plastyków przyjęła Babińskiego do swego grona, które zbierało się w klubie BWA²⁴, jednak było to miejsce nie zawsze dla Poety dostępne²⁵. Jedynym zawsze dostępnym dla twórcy *Zniczy* niby-domem były zakłady psychiatryczne. Od 1962 roku Babiński wielokrotnie stawał się pacjentem przede wszystkim Szpitala dla Nerwowo i Psychicznie chorych w Gnieźnie²⁶. Poeta bał się wizyt w tym szpitalu, nie chciał być „królikiem doświadczalnym”²⁷ dla lekarzy, dlatego zdarzały mu się ucieczki

²⁰ List Krystyny Orłow do Andrzeja Babińskiego z lutego 1968 r. Cytowana korespondencja znajduje się w Archiwum Literacko-Plastycznym Jerzego Szatkowskiego.

²¹ J. Szatkowski, *Odsłaniam...*, s. 5.

²² Andrzej Niczyperowicz wspominał niezwykle ekspresyjne recytacje Babińskiego, które kończyły się trzaskiem drzwi, jeśli nie chciano słuchać lub śpiewać jego utworów. Twórca *Strof* uważał siebie za geniusza, nie uznawał twórczości innych pisarzy, poetyckie próby swych kolegów nazywał „błędzinami”. Rozmowa z Andrzejem Niczyperowiczem...

²³ Andrzej Babiński „stracił miejsce” w akademiku około 1975/1976 r., gdyż wówczas skończyli studia najbardziej tolerancyjni wobec zachowań Poety mieszkańcy „Hanki”. Rozmowa z Andrzejem Niczyperowiczem...

²⁴ A. Sikorski, *Romantyczny wulkan...*, s. 16; Rozmowa z Barbarą Miczko-Malcher...; „Nikt mnie tu nie uratuje”...; *Z korespondencji Andrzeja Babińskiego...*, s. 33.

²⁵ *Z korespondencji Andrzeja Babińskiego...*, s. 33.

²⁶ *Postanowienie o umorzeniu śledztwa w sprawie nagłego zgonu Andrzeja Babińskiego*, sygn. Akt I.../1940/84, [w:] A. Babiński, *Uwierzenie moje...*, s. 55. Feliks Fornalczyk wspominał o pobycie Poety w zakładzie w Kościanie, a Edmund Pietryk odnotował, że podczas dotowanych przez ZLP wczasów w Ustce, autor *Strof* trafił do szczecińskiej kliniki na ul. Broniewskiego. F. Fornalczyk, *Szkic do portretu*, „Nurt” 1984, nr 11, s. 25; E. Pietryk, *Bagno i hymn*, „Integracje. Literatura, sztuka, kultura, życie artystyczne” 1987, nr 21, s. 14.

²⁷ „Ja to jestem królik doświadczalny nr 1 wszystkich szpitali psychiatrycznych w całej Europie Środkowo-Wschodniej” – napisał w jednym z listów Andrzej Babiński. W Smaszcz, „*Znicze*” *Andrzeja Babińskiego*, „Kurier Podlaski” 1987, nr 31, s. 8. W wierszu [***] *Na ziemi, na której*

z zakładów zamkniętych²⁸. Autor *Strof* zgłaszał się do nich sam tylko wtedy, kiedy czuł, że objawy obłądu odbierają mu zdolność tworzenia wierszy lub gdy chłód i ubóstwo pokoju Nad Wierzbakiem 1 popychały go do tego, by znaleźć bardziej przyjazne miejsce do przeczekania trudnych dni²⁹.

Ostatnim w życiu Poety schronieniem przed bezdomnością domu Nad Wierzbakiem 1 była siedziba „Radia Merkury” przy ulicy Berwińskiego 5. Babiński odwiedzał pracującą w nim Barbarę Miczko-Malcher. Redaktorka zetknęła się z autorem *Zniczy* w czerwcu 1982 roku, podczas przygotowywania audycji poświęconej Edwardowi Stachurze, a później nagrała program dotyczący Poety *Nic nie mieć prócz wierszy. Rzecz o Andrzeju Babińskim*. Twórca *Strof* odnalazł w pani Miczko-Malcher osobę, która chciała go wysłuchać i zrozumieć. Redaktorka z Poznania zawsze znajdowała dla niego czas, witała Poetę z serdecznością, dlatego gmach „Radia Merkury” na kilka miesięcy stał się dla Babińskiego ważnym miejscem w stolicy Wielkopolski. W jego murach, w towarzystwie Barbary Miczko-Malcher, Poeta zawsze zachowywał się spokojnie, nawet szarmancko, wiedział bowiem, że jest akceptowany, a jego los stał się dla kogoś ważny, nie potrzebował więc skandalem zwracać na siebie uwagi. Jednak już w pierwszych miesiącach 1983 roku młoda redaktorka poznańskiej rozgłośni ponownie zaszła w ciążę, a w związku z problemami zdrowotnymi powróciła w rodzinne strony³⁰. Wraz z wyjazdem pani Miczko-Malcher do Mosiny Babiński utracił miejsce, gdzie mógł czuć się dobrze i bezpiecznie, prawie „jak w domu”.

Mieszkanie Nad Wierzbakiem 1, salon Krystyny Orłow przy Bystrzyckiej 6, akademiki „Zbyszko” i „Hanka”, poznański klub BWA czy siedziba „Radia Merkury” nie stały się dla Poety upragnionym domem. Nigdy nie został nim także Poznań – miasto, w którym autor *Zniczy* spędził większą część swojego życia³¹. Związek Poety z Poznaniem był relacją trudną. Miasto nad Wartą „bolało” Babińskiego, gdyż nie chciało go przyjąć, stać się znane, bliskie, „ciepłe”³². Jednak mimo poczucia odrzucenia, autor *Strof* dążył do tego, by opisać, a poprzez słowo poznać i oswoić gród pod opieką św. Piotra i św. Pawła.

dzieci kopią piłkę...] (Z, 232-233) Poeta mówi: „Nie dałbym się znów zamknąć do szpitala wariatów / (...) Tyle eksperymentów na jednej osobie jako na „króliku” / to niedopuszczalne”.

²⁸ Rozmowa z Jerzym Szatkowskim przeprowadzona 22 VII 2013 r. w Antoniewie.

²⁹ A. Sikorski, *Romantyczny wulkan...*, s. 14; A. Sikorski, *Andrzej*, „Integracje. Literatura, sztuka, kultura, życie artystyczne” 1987, nr 21, s. 14; Rozmowa z Barbarą Miczko-Malcher...

³⁰ Rozmowa z Barbarą Miczko-Malcher...

³¹ W podaniu do Dziekana Wydziału Filozoficznego Babiński napisał: „Od roku 1949 mieszkam w Poznaniu”. Cyt. za: J. Szatkowski, *Andrzej Babiński: „Ostatnio poznałem niejakiego Stachurę”...*, s. 26. Poeta spędził więc w mieście nad Wartą 35 lat ze swego 46-letniego życia.

³² Fragment listu Poety cyt. za: J. Szatkowski, *Andrzej Babiński: „Ostatnio poznałem niejakiego Stachurę”...*, s. 27.

Poeta wiedział, że warunkiem zadowolenia się w przestrzeni miasta jest dokładne przyjrzenie się elementom tworzącym jego topografię. Dlatego wiele utworów Babińskiego to poetyckie przewodniki po Poznaniu. Pojawiają się w nich obrazy konkretnych i łatwo rozpoznawalnych miejsc stolicy Wielkopolski oraz cała gama rekwizytów typowych dla pejzażu dużego miasta: chodniki, rynsztok, ulice, neony, okna wystawowe, tramwaje, taksówki, pociągi oraz charakterystyczne dla Poznania palmy, fontanny i mosty.

Stworzony przez autora *Z całej siły* liryczny portret Poznania łączy w sobie odmienne oceny i emocje. Babiński nie był rdzennym mieszkańcem stolicy Wielkopolski, przybył do niej z zapisanym w pamięci obrazem rodzinnych stron, który w dorosłych wspomnieniach Poety przemienił się w wizję utraconego raju. Twórca *Strof*, próbując oswoić obcą i nieznaną mu przestrzeń Poznania, starał się odnaleźć w niej elementy tworzące jego dawny dom nad Narwią. Stały się nimi drzewa, kwiaty, ptaki widziane w ogrodach, na placach i ulicach miasta, które sprawiały, że Babiński odnajdywał w nim miejsca bliskie, przyjazne, gdzie mógł poczuć się jak dawnej, jak u siebie, jak w domu.

Andrzej Babiński postrzegał świat przyrody tak, jak czynili to romantycy. Widzieli oni w naturze byt ożywiony i czujący, wierzyli, że posiada ona duszę a obcowanie z nią zbliża człowieka do Transcendencji. Twórca *Strof* szczególnie czułością darzył „najdroższe” drzewa (Z, 85). Drzewa w wierszach Babińskiego są dobre (Z, 209) i czułe, przemawiają delikatnym szelestem (Z, 209), pozwalają odpocząć w swym cieniu (Z, 32, 90, 112, 132, [****Na końcu zapomnę o wszystkim...*]³³), proponują schronienie przed zgiełkiem miasta w spokoju i ciszy lasu (Z, 219). Drzewa potrafią współodczuwać z człowiekiem (Z, 19, 149, 212)³⁴, godzą się wysłuchać jego skarg (Z, 31, 32, 110; Um, 18); rozumieją, pocieszą, utulą, pozwolą zapomnieć o smutku oraz samotności (Z, 32, 149, 171)³⁵, obronią przed obcością świata i ludzi (Z, 90). W utworach Poety przyroda przejmuje opiekuńczą rolę rodziców, pomaga zdomowić się w obszarze miasta, poczuć się w nim pewnie i bezpiecznie.

Autor *Strof* po romantykach odziedziczył również myśl, że przyroda w drzewie, kamieniu, jeziorze, „życiu trzciny i rzeki” (Z, 154) zapisuje ludzkie dzieje, dzięki czemu ci, którzy już odeszli, żyją we wspomnieniach kolejnych pokoleń. Bliskie obcowanie z przyrodą pozwala także poznać i zrozumieć sa-

³³ A. Babiński, [****Na końcu zapomnę o wszystkim...*], „Okolica Poetów” 2004, nr 27, s. 19.

³⁴ W brulionie znajdującym się w Archiwum Literacko-Plastycznym Jerzego Szatkowskiego Poeta napisał: „Któż boleść moją wyrazi / chyba liście z drzew lecące”. W dalszej części artykułu, przywołując nieopublikowane zapiski Poety znajdujące się we wspomnianym Archiwum, podawać będę w nawiasie skrót Arch.

³⁵ W zapiskach Poety znajduje się wers: „Ziemio ucieś nas brzozą i wierzbą i sosną”. A. Babiński, *Okruchy*, oprac. J. Szatkowski, „Okolica Poetów” 2003, nr 23, s. 38.

mego siebie. Poeta przyglądał się swej twarzy odbitej w tafli wody (Z, 17, 149, 171, 191, 196), w cieniu klonu³⁶, bliźniaczej twarzy liścia (Z, 245). Natura stała się najbliższym towarzyszem jego emocji, czuła wraz z Babińskim, pozwalała mu przyjrzeć się własnym wzruszeniom i w „przeżyciach” przyrody dostrzec odzwierciedlenie swego losu (Z, 32, 65, 154, 206).

Przyroda obecna w krajobrazie miasta nad Wartą jest piękna i dobra (Z, 41, 106, 112, 146, 153, 157-158, 187, 212); ucisza jego hałas, uspokoja ruch, pozwala odpocząć mieszkańcom metropolii. Mimo tego Poznań opisany w wierszach Poety to przestrzeń obca, wroga, *cudzoziemski* (Um, 27). W architekturze stolicy Wielkopolski dominują mury, ściany, chodniki i bruk. W przeciwieństwie do natury budowie i drogi miasta nad Wartą są posępne (Z, 73, 83; Um, 21), martwe (Z, 14, 77, 79, 131, 200, 216, 227; Um, 18; *Próżnia trumienna nocy*³⁷), bezduszne i obojętne na ludzki los (Z, 62, 87; Um, 31). Tworzą krajobraz nieprzyjazny człowiekowi³⁸; przebywanie w nim budzi lęk i rani zmysły.

Najpełniejszym obrazem nieprzyjemnych doznań związanych z Poznaniem jest wiersz *Papier ścierny ścian* (Z, 73). Nagromadzone w tytule drażniące ucho głoski „r”, „s”, „c” zapowiadają, że dźwięki miasta będą agresywne i niepokojące. Miasto nad Wartą potrafi też zamilknąć (Z, 74, 187) lub przemawiać szeptami (Z, 76, 77, 134, 142, 173), lecz inaczej niż łagodne szelesty liści, cicha mowa poznańskich murów nie przynosi uspokojenia, lecz strach. Poeta wspomina o „obleżeniu szeptów” (Z, 174) oraz stale mu towarzyszącym „wężu szeptu” (Z, 142). Tytuł *Papier ścierny ścian* mówi również, że obcowanie z krajobrazem Poznania będzie przykrym doświadczeniem dla zmysłu dotyku i powiązanych z nim odczuć temperatury i ruchu. Przestrzeń miasta nad Wartą są szorstkie, nieprzytulne (Z, 73; Um, 50), twarde (Z, 61; Um, 50), a dudnienia kroków i kół (Z, 9, 58, 61, 198) powodują nieprzyjemne drgania. Niesprzyjający dla mieszkańców stolicy Wielkopolski jest także panujący w niej chłód (Z, 61, 66, 134, 200) bądź upał (Z, 42, 84, 169). W licznych utworach Babiński wspomina o poznańskim słońcu (Z, 42, 67, 70, 72, 73, 76, 83, 84, 86, 96, 134, 160, 176, 177, 178, 179, 180, 184, 194, 210; Um, 48, 49, [****Jest tu w wysokiej jak Gmach*]³⁹, [****Piękno świecącego słońca...*]⁴⁰), jednak jego obecność nie została skoja-

³⁶ A. Babiński, [****Tylko małowówny klon...*], oprac. J. Szatkowski, „Okolice Poetów” 2000, nr 6, s. 8.

³⁷ A. Babiński, *Próżnia trumienna nocy*, oprac. J. Szatkowski, „Okolice Poetów” 2002, nr 16, s. 9.

³⁸ W brulionie Babiński zapisał zdanie: „Większość nazw ulic jest przeciwko mnie” (Arch).

³⁹ A. Babiński, [****Jest tu w wysokiej jak Gmach dumie słonecznej...*], „Okolice Poetów” 1999, nr 4, s. 30.

⁴⁰ A. Babiński, *Okruchy...*, s. 38.

rzona z błogim czasem lata⁴¹. Słoneczny żar jest agresywny (Z 83, 178); osacza, zniewala, parzy (Z, 178) i pali (Z, 72, 160, 219), doprowadza przestrzeń oraz człowieka do stanu gorączki (Z, 61, 62, 63).

Słońce jest także *Judaszem* (Z, 134)⁴². Wraz z murami (Z, 134), ścianami (Z, 23), brukiem (Z, 193)⁴³ oraz „gadem chodnika” (Z, 200) śledzi, zdradza i więzi człowieka. Poznań staje się twierdzą (Z, 21, 64, 73, 79, 141, 209)⁴⁴, więzieniem (Z, 179, 196)⁴⁵, „pustelnią – miejscem opętania”⁴⁶, miejscem strzeżonym przez wszechobecne ściany i mury (Z, 73, 95, 127-128, 181, 186). Niepokojące wrażenie osaczenia człowieka przez miejską architekturę wzmagają wszechobecna „pustka posępna” (Z, 73), „pustka trumienna” (Z, 20), „próżnia trumienna” (*Próżnia trumienna nocy*) i ciemność (Z, 20, 73, 88, 186, [****Jest tu w wysokiej jak Gmach...*]). Mieszkaniec Poznania jest jednocześnie uwięziony oraz zagubiony w niebezpiecznym i nieznanym krajobrazie. Wielka ilość niezwykle podobnych do siebie budowli i dróg powoduje, że człowiek „nie ma gdzie uciec, nikogo na pomoc przywołać” (Z, 196) i nie potrafi odnaleźć dla siebie „domu”⁴⁷.

Poeta zarzucił miastu nad Wartą, że nie chciało go przyjąć (Z, 170), poznać⁴⁸ ani zastąpić dawnego domu. Znakiem obcości⁴⁹ stolicy Wielkopolski stała się palma. To egzotyczne drzewo kojarzyło się Babińskiemu z Poznaniem ze względu na wspomnianą w wierszach i często odwiedzaną lub tylko mijaną Palmiarnię. Palma jest przeciwieństwem rodzimych drzew: klonu, topoli, sosny; nie pasuje do polskiej flory ani do krajobrazu miasta, dlatego autor *Zniczy*, by zobrazować swoje „oddzielenie” od przestrzeni i mieszkań-

⁴¹ Tylko w wierszach *Lato* 68 (Z, 67), [****Rozgląda się wokół siebie...*] (Z, 177), fragmencie [****Piękno świecącego słońca...*] (A. Babiński, *Okruchy...*, s. 38) słońce przywodzi na myśl piękny i przyjemny dzień. Pojawia się jako złote strumienie, „ciepła szarotka światła”, siła, która pozwala na nowo rozkochać się w urokach ojczystego krajobrazu.

⁴² Z kontekstu wiersza wynika, że choć Babiński stosuje wielką literę w zapisie tego słowa, to na pierwszym miejscu ma na myśli wizjer, na drugim ucznia Chrystusa i nieodłącznie z nim związany motyw zdrady.

⁴³ W wierszu *Z całej siły* (Z, 193) Poeta używa zwrotu „szpieg bruku”.

⁴⁴ W liście do autora *Siekierzady* Babiński wyznał: „Mieszkałem w twierdzy”. J. Szatkowski, *Andrzej Babiński: „Ostatnio poznałem niejakiego Stachurę”...*, s. 31.

⁴⁵ A. Babiński, [****Ja to najczęściej kopułą...*], „Okolica Poetów” 2001, nr 10, s. 6.

⁴⁶ *Brulion listu Andrzeja Babińskiego do Zyty – żony Edwarda Stachury. Dokument Literacki*, oprac. J. Szatkowski, „Okolica Poetów” 2008, s. 45.

⁴⁷ Andrzej Sikorski zapamiętał, iż „Babiński często mówił, że Poznań jest trumną miast polskich”. Poeta bał się tego miasta, „nocami prosił, żeby go odprowadzić do domu: - Nikt mnie tu nie uratuje, nikt się w nocy nie ruszy”. Słowa Sikorskiego cyt. za: „*Nikt mnie tu nie uratuje*”...

⁴⁸ W wierszu *Próżnia trumienna nocy* autor pisze o murze Poznania: „Chcę minąć ten mur, który nigdy nie znał mego odbicia”. A. Babiński, *Próżnia trumienna nocy...*

⁴⁹ Podczas rozmów z redaktorką „Radia Merkury” Babiński „mówił, że w Poznaniu czuje się nieswojo, że to dla niego obce miasto”. Rozmowa z Barbarą Miczko-Malcher...

ców Poznania, pisze o „dali Palmie”⁵⁰ ([****Jest tu w wysokiej jak Gmach...*]). Innym znakiem osobności Babińskiego stał się sfinks. Człowiek-sfinks, choć żyje w przestrzeni miasta, nie potrafi i nie chce się w niej zadomowić (Um, 32, 50; Z, 59)⁵¹, pozostaje nietutejszy i nierozpoznany, ufając, że ochroni go to przed wrogością poznańskich murów, chodników, bruku (Z, 193)⁵².

W poetyckich zapiskach Andrzeja Babińskiego realnie doświadczana bezdomność rozszerza swe granice. Nie tylko pokój nad Wierzbakiem 1 i ulice miasta nad Wartą nie zapewniły Poecie wrażenia „bycia u siebie”; autor *Strof* czuł niedopasowanie również do swojego czasu, otaczających go ludzi i zdarzeń. Dla Babińskiego najważniejszym był zapisany w dziecięcej pamięci obraz wojny:

Pan mnie nie rozumie. Mnie do życia powołała suka. Tak,
 suka. Podczas wojny, gdy byłem małej, jedna chora suka
 o zmierzchu przeraźliwie wyła. Ciemność była straszna,
 jaka bywa na Białostocczyźnie, i jakie było zacofanie tych
 wiosek, ale nic straszliwszego nie mogło być od wycia tej
 suki. Od razu zrozumiałem: trudna jest ziemia. I nikt
 z dorosłych jej nie rozumiał, prócz mnie jednego.
 (...) Ona wywyła całą ludzkość. Przeżyła koniec
 świata, niby samiuteńka, by tak nieładzko zawodzić.
 (...) Ludzie co przeżyli to wycie, nie mogli
 stojąc na ziemi uwierzyć w istnienie zabudowań,
 że nazajutrz z sąsiednich domostw pójdzie z kominów dym,
 byli pewni braku ziemi pod stopą. Odcięcia od świata.
 Ouuu... Ouuu... Ouuu...
 Wielbiłem jeden tę sukę. Zazdrościłem jej aż tak
 przeraźliwego wycia (Z, 44-45).

Dla Babińskiego pochodzenie z ziemi „wyjącej suki” łączyło się z naka-
 zem pamiętania i odpowiedzialności. Wiele wierszy Poety miało pełnić rolę

⁵⁰ W wierszu *Album oddechu* (Z, 85) Babiński notuje: „Palmą wyrastam, palmą goreję, palmą ucicham”; a w innym utworze zestawia swoją odmienność z obrazem oazy palm (Z, 75).

⁵¹ A. Śliż pisze o „wielkowiejskiej alienacji” autora *Strof*. A. Śliż, *Andrzej Babiński – Poeta Poznania*, „Gazeta Zachodnia” 1978, nr 67, s. 4.

⁵² Choć w poetyckim obrazie Poznania dominują negatywne skojarzenia i emocje, miasto nad Wartą było też dla Babińskiego źródłem inspiracji, to dzięki niemu i o nim powstawały „perły”. *Z korespondencji Andrzeja Babińskiego...*, s. 31, 33. Wzmianki o jednoczesnej miłości i nienawiści autora *Strof* do stolicy Wielkopolski znajdują się w tekstach: „Nikt mnie tu nie uratuje”...; B. Kęcińska, *Wspomnienie o Andrzeju Babińskim*, „Integracje. Literatura, sztuka, kultura, życie artystyczne” 1987, nr 21, s. 13; J. Wiśniewska, „Najpiękniejsza chwila mojego życia będzie... ostatnia”, „Nowe Książki” 1986, nr 1, s. 50; A. Sikorski, *Romantyczny wulkan...*, s. 14; Z. Jerzyna, *Dlaczego?*, [w:] idem, *Wędrowka w słowie. Rozważania o poezji*, Warszawa 1988, s. 182.

zniczy niepozwalających zapomnieć o tym, że „w środku ziemi polskiej był Oświęcim” (Z, 49), a Polska jest krainą grobów (Z, 38). W związku z tym, iż ziemia przesycona została krwią, każde związane z nią istnienie: życia kwiatu, drzewa, ptaka, człowieka, narodu, jest „powojenne” i „pośmiertne” (Z, 28, 107, 230), dziedziczy wspomnienie o przeszłych wydarzeniach i nieżyjących już ludziach. Babiński nałożył na siebie obowiązek mówienia „pod wyrokiem śmierci” (Z, 42) o czasie dotąd niezrehabilitowanym (Z, 42) i niepomszczonych ofiarach wojny (Z, 33) i zarzucał bliźnim grzech zaniechania pamięci o minionym dramacie.

Autor *Zniczy* nie potrafił żyć w zgodzie z własnym czasem, który nakazywał zapomnieć o dawnym i współczesnym bohaterstwie. Choć początkowo Babiński popierał nowy porządek polityczny (Z, 245)⁵³, to po wydarzeniach poznańskiego Czerwca przeszedł na stronę opozycji. Poeta nie brał udziału w manifestacjach i starciach z wojskiem, ale wpisał wypadki 1956 roku do biografii braci Babińskich⁵⁴ i do swoich *Strof* (Z, 33). Poecie bardzo zależało na ich publikacji⁵⁵. Miał świadomość, że wiersze zebrane w cyklu *Bagno i hymn* są odważną oceną współczesności i wyraźnie zaznaczają odrębność postawy Babińskiego. Proponował on „hymn”, pamięć o przeszłych czasach, oraz dzielność jako odpowiedź na rzeczywistość określoną mianem „bagna”. W cyklu *Strof* Poeta nie zgadzał się na milczenie o przemocy władzy wobec niewinnych ludzi w roku 1956 i 1970, przeciwstawiał się także powszechnej bierności i zapominaniu o najważniejszych wartościach: honorze oraz godnym życiu.

Zdaniem Barbary Miczko-Malcher „Andrzeja Polska bolała. (...) Niemal fizycznie przeżywał [on – G. K.] zniewolenie Polski”⁵⁶. Szczególnie silne piętno pozostawił na Poecie stan wojenny. Zawiódł on nadzieję, którą

⁵³ 18-letni Babiński gloryfikował Józefa Cyrankiewicza. Rozmowa z Jerzym Szatkowskim przeprowadzona 22 VII 2013 r. w Antoniewie.

⁵⁴ Jerzy Szatkowski w rozmowie 22 VII 2013 r. zauważył, że Babiński utrzymał nieprawdziwą informację, iż jego brat został w trakcie wypadków poznańskich aresztowany i pobity. W swoich zapiskach autor *Strof* odnotował: „Brat Stanisław próbował pisać powieść dokumentalną o wypadkach poznańskich. Wszystkie jego materiały literackie zostały wraz z maszyną do pisania skonfiskowane w 1962 roku przez milicję”. Cyt. za: J. Szatkowski, *Andrzej Babiński: „Ostatnio poznałem niejakiego Stachurę”...*, s. 27. Andrzej Sikorski dodał, że Stanisław Babiński „zachorował po Czerwcu’56”. A. Sikorski, *Romantyczny wulkan...*, s. 19.

⁵⁵ Dzięki zabiegom Jerzego Szatkowskiego, Jerzego Satanowskiego i Marka Słomianka udało się opublikować 9 *Strof* Babińskiego, choć bez dat i przypisków. Było to znacznym osiągnięciem, gdyż „w Poznaniu było już głośno o STROFACH Babińskiego. A STROFA z «ręką odciętą» siała popłoch wśród redaktorów pism, a także red. Wydawnictwa Poznańskiego. (...) Andrzej szalał z radości”. *Nieznaną wiersz Andrzeja Babińskiego*, oprac. J. Szatkowski, „Okolica Poetów” 1999, nr 4, s. 31.

⁵⁶ Rozmowa z Barbarą Miczko-Malcher...

wiązał Babiński z wydarzeniami 1980 roku⁵⁷. Andrzej Sikorski odnotował, że po 13 grudnia autor *Zniczy* został sparaliżowany przez strach: „Bał się kąta, każdego załomu muru, nieżyczliwego spojrzenia”⁵⁸. Autor *Motyła na wieży Babel* wspominał również, że podczas strajku studentów w 1981 roku „Andrzej przyszedł do Collegium Novum. Przyniósł ze sobą jedną pomarańczę, którą zapewne od kogoś dostał... (...) i powiedział, żeby ją dać tym strajkującym”⁵⁹. Innego dnia zaproponował protestującej młodzieży zorganizowanie wieczoru poezji, jednak „został siłą wyprowadzony [z Collegium Minus – G. K.]. Wyrzucili go, nie chcieli jego wierszy. (...) Babiński cierpiał, czuł się niepotrzebny”⁶⁰.

Obcość miasta, życia w epoce pozbawionej pamięci i możliwości współtworzenia historii oraz poczucie odtrącenia przez bliźnich potęgowały wrażenie bezdomności. Jednocześnie Poeta miał świadomość, że jest więźniem otaczających go przestrzeni, czasu i międzyludzkich relacji. W *Strofach* Babiński przedstawił siebie: „Ja w więzieniu urodzony” (Z, 37); „dom mój to cela” (Z, 37), a w innym utworze określił swoją współczesność jako „niepodległe więzienie” (Z, 224). Jego mury tworzyły kamienie poznańskich budowli, ludzka obojętność na los bliźnich (Z, 97, 196, 232) i dzieje narodu oraz nieodwzajemniona miłość Babińskiego do rodzimej ziemi (Z, 232). Wiele wypowiedzi autora *Zniczy* świadczy o tym, iż jego przywiązanie do ojczyzny było „obłędem odczute” (Z, 211), zmieniło się w rodzaj obsesji, „szubienicę wierności” (Z, 15), stale powtarzany nakaz pamięci (Z, 107) i pomsty. Związane z nim emocje były tak silne, że zagłuszyły zachwyt nad pięknem polskich krajobrazów⁶¹ oraz dumę pochodzenia z „ziemi mężów” (Z, 40), z kraju Szopena (Z, 40 104, 109, 182; Um, 10, 11) i Norwida (Um, 10, 11), zatarły też obraz dawnego spokoju i szczęścia. „W niepodległej nie ma nieba i ziemi / jest ściana tablicy pamiątkowej, którą przygarnąłem do serca”⁶² – wyznał Babiński w *Okruchach*.

„Za sprawy narodowe (...) dałbym się zabić”⁶³; „Za treść życia osobistego / miałem problem Polski. Przeżywanie jej w niektórych momentach /

⁵⁷ Wezwanie: „Rewolucjo! stwórz pokój” pojawiło się już w wierszu z datą 1966 rok (Z, 107), natomiast w wydanym pośmiertnie cyklu *Bagno i hymn* jest ono poprzedzone przypiskiem: „sierpień 1980” (Z, 38).

⁵⁸ A. Sikorski, *Romantyczny wulkan...*, s. 19.

⁵⁹ Cyt. za: „Nikt mnie tu nie uratuje”...

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ „O mojej ojczyźnie powiem spokojnie: / piękna – jak dla dzieci śpiew nad drutem skowronka gdy idą / w dzień wolny od lekcji / Piękna – jak dym z komina gdy wioska śpi a narasta stolica wrzawa” (Z, 106). Podobne sformułowania znajdują się w tomie *Uwierzenie moje* (Um, 30).

⁶² A. Babiński, *Okruchy...*, s. 37. Podobna myśl znajduje się w wierszu *Bocian* (Z, 211): „Kraj jeden postument, tabliczka pamiątkowa / po której stąpasz i wierzysz”.

⁶³ *Andrzej Babiński. Dokument Literacki...*, s. 47.

było samobójcze” (Z, 244); „Pragnąłem pisać tylko liryzm DONICZKI ziemi polskiej” (Z, 146)⁶⁴ - deklarował Poeta, który ściśle połączył swoje życie oraz twórczość z dziejami ojczyzny. Opisywanie znanych miejsc i zdarzeń, odwoływanie się do wspólnych przeżyć oraz doświadczeń dawało nadzieję na stworzenie więzi między Poetą a czytelnikami. Jednak także w świecie literatury autor *Zniczy* nie mógł odnaleźć swojego miejsca. Redaktorzy odmawiali drukowania jego wierszy⁶⁵, pracownicy instytucji kulturalnych bali się organizować wieczory poetyckie z udziałem Babińskiego⁶⁶, środowisko poznańskich pisarzy nie chciało go przyjąć do swojego grona⁶⁷. Do końca życia autor *Strof* był twórcą właściwie niewydawanym, nieczytanym i nierozumianym przez bliźnich. „Rzucąc te kartki wniwecz albo ludziom to to samo./ Ludzkość jest obok ja jestem sam” (Z, 227; Um, 18) - zapisał Babiński w swych notatkach, a w *Tematach Pośmiertnych* stwierdził: „Ja poeta polski ojczyzny nie mam” (Z, 240). Doświadczenie „literackiej bezdomności” wpłynęło na sposób, w jaki Poeta postrzegał Ziemię i jej mieszkańców. Zdaniem Katarzyny Suchocickiej „męka braku uznania staje się [dla autora *Zniczy* – G. K.] dowodem [jego – G. K.] wielkości i zła świata”⁶⁸; Babiński przypuszczał, że „GLOB [nie – G.K.] jest wart jednego Człowieka” (Z, 25), a w liście do Edwarda Stachury zaznaczył, jak niedobrze „o całej ludzkości na globie [świadczy – G. K.] fakt, że tak głucha jest i nie chce mnie znać”⁶⁹.

Autor *Strof* w wielu wierszach podkreślał własne niedopasowanie do otaczającego świata. Realnie odczuwana niemożność znalezienia dla siebie miejsca w konkretnej przestrzeni, w określonym momencie dziejów

⁶⁴ Podobny fragment: „Chciałem pisać liryzm polski (nie chciałem wyjeżdżać za granicę, lecz pisać tylko doniczkę ziemi polskiej)” (Z, 49). W innym miejscu Babiński uznał, że wielką jest tylko ta poezja, która „za temat ma dramat Ziemi ojczystej lub w liryzmie oddaje miłość do niej. Jedynie dla takiej poezji można poświęcić swe siły bez reszty” (Z, 7).

⁶⁵ J. Szatkowski, *Odsłaniam...*, s. 5; A. Sikorski, *Romantyczny wulkan...*, s. 18; *Nieznany wiersz Andrzeja Babińskiego...*, s. 31; J. Szatkowski, *Andrzej Babiński: „Ostatnio poznałem niejakiego Stachurę”...*, s. 27.

⁶⁶ Rozmowa z Andrzejem Niczyperowiczem... Barbara Kęcińska napisała o Babińskim: „Nie umiał się przypodobać środowisku, uważał, że to oni powinni go prosić o wiersze”. K. Kęcińska, *Wspomnienie o Andrzeju Babińskim...*, s. 12. Po jednym z wieczorków autor *Strof* odnotował zdanie: „Podpadłem w Pałacu Kultury”. Cyt. za: J. Szatkowski, *Andrzej Babiński: „Ostatnio poznałem niejakiego Stachurę”...*, s. 32.

⁶⁷ W związku z trudnościami, jakie czynili Babińskiemu członkowie poznańskiego oddziału ZLP, Poeta ubiegał się o przyjęcie do Związku w Warszawie. W liście do Krystyny Orłow twórca *Zniczy* wspomina o negatywnych opiniach środowiska literackiego na temat jego twórczości (Um, 8). Według Andrzeja Sikorskiego „Babiński był w opozycji do Barańczaka i Krynickiego. Był bojkotowany na wieczorach poetyckich. Wielcy poeci nie dopuszczali go do swego kręgu”. Cyt. za: „Nikt mnie tu nie uratuje”...

⁶⁸ K. Suchocicka, „Tu się walczy o życie, nie o nieśmiertelność”, „Integracje. Literatura, sztuka, kultura, życie artystyczne” 1987, nr 21, s. 10.

⁶⁹ J. Szatkowski, *Andrzej Babiński: „Ostatnio poznałem niejakiego Stachurę”...*, s. 31.

i wśród żyjących obok ludzi doprowadziła Poetę do przekonania, że bezdomność jest jednym z wyznaczników istnienia. „Człowiek nigdzie ojczyzny nie ma”⁷⁰, cała ludzkość jest bezdomna (Z, 237) – stwierdza Babiński w *Tematach pośmiertnych*, a w innych wierszach zauważa, iż nie tylko dom Nad Wierzbakiem 1 (Z, 37) i ulice Poznania, lecz cała Ziemia okazuje się być celą (Z, 179, 245), a jej mieszkaniec nie ma dokąd odejść ani gdzie się schronić (Z, 18). Jedyną wolnością dostępną dla człowieka-więźnia staje się gest niezgody: odgrodzenie się (Z, 106), odejście (Z, 32, 95, 134, 195, 235, 245; Um 8)⁷¹, odkopnięcie Planety (Z, 138; Um, 20)⁷², wyraźne zaznaczenie, że Ziemia jest obok (Z, 140; Um, 20, 54).

Babiński powtarzał słowa egzystencjalistycznych outsiderów: „Nic wspólnego z tą ziemią ani życiem na tej ziemi już nie mamy”⁷³; „Ja nie stąpam po tej Ziemi” (Arch); „Ja po ziemi nie chodzę”⁷⁴; „Ja nie mam poczucia obecności na świecie”⁷⁵; „Jakbym był nie z tego świata” (Z, 248); „Bom nie Z tej Ziemi” (Z, 94); „Nie żyłem tu nigdy”⁷⁶. Dodatkowo opisując swój los, nazywał siebie wędrowcem (Z, 55), tułaczem (Z, 32), włóczęgą (Z, 41), przechodniem (Z, 235), którego istnienie na Ziemi nie zostanie zauważone ani zapamiętane (*Próżnia trumienna nocy*). Twórca *Zniczy* w odpowiedzi na obcość i obojętność Planety deklarował: „Nic! nie wziąłem z tego świata / przyszedłem? - To odejdę” (Z, 95)⁷⁷. W przytoczonym wyznaniu brzmi zarówno duma człowieka niezależnego od niegościnniej oraz nieprzyjaznej mu Ziemi, jak i żal z powodu ludzkiej bezdomności. Według autora *Strof* sięgać ona może nawet poza doczesne bycie. Człowiek bowiem nie tylko

⁷⁰ Podobna myśl: „Od początku **poza nami** była ziemia” (Z, 244).

⁷¹ W wierszu [****Na końcu zapomnę...*] padają słowa: „Pójdę w inny czas, w inną Planetę”. A. Babiński, [****Na końcu zapomnę...*], „Okolica Poetów” 2004, nr 27, s. 19. W liście do Zyty Orszyn autor *Strof* pisze: „Było mi tak smutno, że patrząc w słoneczne niebo, machałem pożegnalną ręką obłokom, ruchowi ulicznemu – Ziemi. Chciałem odejść”. *Brulion listu Andrzeja Babińskiego do Zyty – żony Edwarda Stachury...*, s. 44.

⁷² „Ja bym już chciał precz odkopnąć spodloną Planetę”. *Z korespondencji Andrzeja Babińskiego...*, s. 32. Motyw „odkopnięcia” zaczerpnął Babiński z wiersza *Do obywatela Johna Browna* Cypriana Kamila Norwida. C.K. Norwid, *Do obywatela Johna Browna*, [w:] idem, *Poezje*, Warszawa 1996, s. 53.

⁷³ Słowa wypowiedziane przez Poetę po ostatecznym zerwaniu znajomości z Krystyną Orłow. Cyt. za: J. Szatkowski, *Odślaniam...*, s. 6.

⁷⁴ *Brulion listu Andrzeja Babińskiego do Zyty – żony Edwarda Stachury...*, s. 44.

⁷⁵ *Andrzej Babiński, Dokument Literacki...*, s. 46. Podobna myśl: „Całe życie żyłem w otchłani i nie czuję obecności na tym świecie”. Cyt. za: J. Szatkowski, *Andrzej Babiński: „Ostatnio poznałem niejakię Stachurę”...*, s. 31.

⁷⁶ A. Babiński, [****Ja to najczęściej kopułą...*]..., s. 7.

⁷⁷ W innym fragmencie *Okruchów* Babiński określa Ziemię jako miejsce „przymusowego postoju” (Z, 95). Krystyna Orłow we wspomnieniu poświęconym Poeecie napisała: „Nie było dla niego miejsca w tym życiu. Był gościem na tym świecie. Z jaskrawą świadomością bycia fantomem (czy upiorem)”. *List Krystyny Orłow do Jerzego Szatkowskiego...*, s. 46.

nie odnajduje na Ziemi miejsca do życia⁷⁸, czasami nie ma na niej również miejsca swojego pochówku. Dla Poety piszącego *Znicze* (Z, 21, 22, 23, 24), utwory przypominające o obowiązku wspominania zmarłych, brak grobu (Z, 39) jest zapowiedzią wydziedziczenia z ludzkiej pamięci. Babiński przywołując strofy *Hymnu* (***) *Smutno mi, Boże...*) Juliusza Słowackiego⁷⁹, mówi, że są „sieroctwa, dla których grobu brak” (Z, 93, 234)⁸⁰ i zwiastuje doświadczenie bezdomności absolutnej⁸¹.

W twórczości literackich outsiderów czasu „małej stabilizacji”, przede wszystkim w poezji i prozie Edwarda Stachury oraz Ryszarda Milczewskiego-Bruno, odpowiedzią na poczucie egzystencjalnej bezdomności była propozycja życia jako nieustannej podróży. Ciągła zmiana otaczających człowieka miejsc, osób, zdarzeń, emocji pozwalała zapomnieć o poczuciu niedopasowania do świata i zagłuszyć potrzebę posiadania własnego miejsca. Także Babiński próbował modnego w latach 60. i 70. „życie w drodze”⁸². Z powodu ograniczonych możliwości finansowych wędrówki autora *Zniczy* ograniczały się przeważnie do poznańskich barów⁸³, akademików i klubu BWA. „Wędrowaliśmy wspólnie po mieście – wspominał Mariusz Rosiak, mieliśmy zaprzyjaźnione pokoje w akademikach politechniki. Spędzaliśmy tam mnóstwo czasu. Piliśmy wódkę”⁸⁴. Andrzej Niczyperowicz mówił o wspólnym wizytowaniu spotkań poetyckich organizowanych w mieście nad Wartą oraz wyjazdach na wieczorki odbywające się poza Poznaniem⁸⁵.

Babiński informował Andrzeja Sikorskiego o swoich wyjazdach „na stragany”⁸⁶, „na warzywniak”⁸⁷, czyli obchodzeniu wydawnictw i redakcji mogących opublikować wiersze Poety. Wiadomo także, iż autor *Strof* od-

⁷⁸ W brulionie autora *Strof* znajduje się myśl: „Ziemia nie jest moim miejscem życia, lecz placem, na którym się powieszę”. Andrzej Babiński, *Dokument Literacki...*, s. 46.

⁷⁹ J. Słowacki, *Hymn* (***) *Smutno mi, Boże...*), [w:] idem, *Utwory wybrane. Wiersze, poematy, Kordian, Horsztyński*, t. 1, wyd. 8, Warszawa 1970, s. 28-29.

⁸⁰ Obraz losu człowieka jako sieroctwa pojawia się jeszcze w wierszach: *Ręka dali* (Z, 120), [****Dolo domkniętych okiennic...*] (Z, 184), [****Wzywam wulkan a jestem...*] (Z, 205), *Przepaść* (Z, 221), Z „*Tematu pośmiertnego: Testament wyklętego* (Z, 237), *Ręką dali rzucam ci perłę...* (Um, 32).

⁸¹ Zdaniem Babińskiego ludzkemu losowi nie przewodzi żadna gwiazda (Z, 93), zatem człowiek niemogący odnaleźć dla siebie miejsca w obecnym oraz przyszłym trwaniu Planety, pozbawiony został również nadziei, że jego istnienie ma jakikolwiek sens i cel.

⁸² Odnoszę się do tytułu książki Jacka Kerouaca *W drodze*.

⁸³ Knajpą najczęściej odwiedzaną przez Feliksa i Andrzeja Babińskich był jeżycki bar „U Szwejka”.

⁸⁴ „Nikt mnie tu nie uratuje”...

⁸⁵ Rozmowa z Andrzejem Niczyperowiczem...

⁸⁶ A. Sikorski, *Wyalczenie kaleczy!*, „Arkusz” 1994, nr 6, s. 12; A. Sikorski, *Romantyczny wulkan...*, s. 17.

⁸⁷ „Nikt mnie tu nie uratuje”...

wiedział Edwarda Stachurę mieszkającego w stolicy⁸⁸, jeździł do biblioteki w Iławie, której patronował autor *Się*⁸⁹, był u swego imiennika, dziennikarza Andrzeja Babińskiego, w Szczecinie⁹⁰, w Radości koło Warszawy (Um, 11), w pobliżu Sochaczewa (Um, 8), na wczasach w Ustce⁹¹. W związku z sezonowo podejmowanymi pracami⁹² Poeta przebywał w Płocku, Miłogoszcy, Głogowie, Środzie, Jeziorach⁹³, Stargardzie⁹⁴, bywał też u matki mieszkającej w Nakle nad Notecią, by w czasie Wszystkich Świętych sprzedawać wyrabiane przez nią sztuczne kwiaty⁹⁵. Według relacji Sikorskiego twórca *Zniczy* „chwalił się, że jest «terenowcem», tzn. kimś, kogo gna za miasto, gdzie można «zdrowo popracować»⁹⁶. W liście do dziennikarza ze Szczecina z 19 IX 1969 r. Poeta napisał: „Boże, przecież nie pamiętam, od ilu lat wychodzę z domu bez opowiadania na chwilę, a nie ma mnie przez pół roku. Rok, dwa – tak żyję, pracując w terenie”⁹⁷. W różnych wersjach swego życiorysu Babiński stwierdzał:

Włóczył się⁹⁸ po kraju, zarzucił pisanie wierszy, zszedł około dziesięciu tysięcy chat, od chaty do chaty, zamieszkiwał w kilkunastu miasteczkach

⁸⁸ J. Szatkowski, *Andrzej Babiński: „Ostatnio poznałem niejakiego Stachurę”...*, s. 31; *Brulion listu Andrzeja Babińskiego do Zyty – żony Edwarda Stachury...*, s. 14; W liście do Krystyny Orłow z 28 maja 1968 r. Poeta napisał: „Pryskam przez Bydgoszcz na W-wę” (Um, 7).

⁸⁹ Rozmowa z Barbarą Miczko-Malcher...

⁹⁰ *Z korespondencji Andrzeja Babińskiego...*, s. 30.

⁹¹ *Andrzej Babiński, Dokument Literacki...*, s. 46.

⁹² Autor *Zniczy* najczęściej angażował się jako procentmistrz w cukrowni. Rozmowa z Andrzejem Niczyperowiczem...; W. Smaszcz, „Wybierając swój los, wybrałem szaleństwo”, „Radar” 1987, nr 5, s. 18; A. Sikorski, *Romantyczny wulkan...*, s. 16; *Z korespondencji Andrzeja Babińskiego...*, s. 31, 33; A. Babiński, *Urywki z brulionów (c.d.)...*, s. 46; A. Babiński, *Kartka*, oprac. J. Szatkowski, „Okolica Poetów” 2007, nr 38, s. 44.

⁹³ Wykaz zajęć i miejsc pracy Babińskiego w latach 1961-1967 sporządzony przez Jerzego Szatkowskiego znajduje się w: J. Szatkowski, *Andrzej Babiński: „Ostatnio poznałem niejakiego Stachurę”...*, s. 28. W ankiecie wypełnianej przez kandydatów do ZLP Poeta wspominał o kierowaniu Domem Kultury w „Petrobudowie” w Płocku, stanowisku kierownika sekcji zaopatrzenia w MHD Poznań-Południe i sezonowych pracach w wielkopolskich cukrowniach. *Ankieta dla członków ZLP*, Biblioteka Domu Literatury w Warszawie, nr inw. 16. W liście do szczecińskiego dziennikarza z 21 V 1970 r. autor *Strof* odnotował: „Za 25 minut jadę w pole sadzić pietruszkę”, a w brulionie zapisał zdanie: „Janusz załatwił mi ogóry”, które Jerzy Szatkowski opatrzył komentarzem: „Andrzej najmował się do pracy w ogrodach, sadach, szklarniach”. *Z korespondencji Andrzeja Babińskiego...*, s. 33; *Andrzej Babiński, Dokument Literacki...*, s. 45. Natomiast Edward Stachura w liście z 12 VII 1968 r. zanotował: „Pisał Andrzej Babiński. Robi w betoniarni. Stoi na straży i filuje, czy szef nie idzie, bo wszyscy piją”. *List Edwarda Stachury do Bruna i Szatkowskiego. Dokument Literacki*, „Okolica Poetów” 2002, nr 19, s. 45.

⁹⁴ *Z korespondencji Andrzeja Babińskiego...*, s. 31.

⁹⁵ Rozmowa z Jerzym Szatkowskim przeprowadzona 22 VII 2013 r. w Antoniewie.

⁹⁶ A. Sikorski, *Romantyczny wulkan...*, s. 16.

⁹⁷ *Z korespondencji Andrzeja Babińskiego...*, s. 31.

⁹⁸ Pisząc o sobie Babiński używa 3. osoby liczby pojedynczej.

i miastach kraju nim na powrót nie wziął pióra do ręki; W latach 60-70 pracował w około 20 instytucjach, ale głównie w terenie – zszedł około 10 tysięcy domostw pracując w PZU⁹⁹.

Także w wierszach wspominał Poeta o swoich podróżach (Z, 93), a w zbiorze *Strof* wyznał: „Nikt nie zna mnie od strony poety / Ale z włości części zna mnie cały kraj” (Z, 41). W jednym z listów autor *Zniczy* zamknął okres „życia w drodze” rokiem 1968, pisząc: „Spadłem [wówczas – G.K.] z terenu na płytę Poznania, powiedziałem sobie, wdaję się w pisanie”¹⁰⁰.

Z informacji zebranych przez Jerzego Szatkowskiego wynika, że w latach 1961–1968 „Andrzej po prostu mieszkał w Poznaniu. Jego wypady w teren ograniczały się do pracy na krótkie okresy”¹⁰¹. Stworzony przez Poetę portret „terenowca” ma zatem niewiele wspólnego z samym Babińskim. Autor *Strof* rzadko opuszczał miasto nad Wartą, nie pracował też fizycznie¹⁰², jak Stachura czy Milczewski-Bruno, nie miał również szerokiego grona znajomych, których mógłby odwiedzać w różnych stronach Polski lub spotykać w czasie licznych konkursów i biesiad literackich. Czytając zapiski Babińskiego można dojść do przekonania, że miał on świadomość, iż modny wśród outsiderów oraz atrakcyjny dla samego Poety model „życia w drodze” jest tylko próbą ucieczki przed samym sobą i doskwierającym człowiekowi poczuciem „bezdomności”. Według autora *Zniczy* ludzkie doświadczenia, emocje¹⁰³, myśli muszą mieć „swoje miejsce”. Dlatego choć Babiński wielokrotnie oskarżał Ziemię, że jest ona krainą obcą i wrogą (Z, 15, 140, 171, 190), przestrzeń „pokalania” (Z, 171, 190), świętokradztwa oraz zdrady (Z, 242, 245), miejscem niewartym nawet westchnienia

⁹⁹ W wykazie miejsc zatrudnienia Poety, opublikowanym w „Okolicy Poetów”, pojawia się informacja: „12 II 63 PZU w Poznaniu na okr. Próbny do 11 V 63 (zwolniony 30 IV 63)”. W Archiwum Literacko-Plastycznym Jerzego Szatkowskiego znajdują się dwa upoważnienia, wystawione 7 I 1969 r. i 10 I 1970 r., na mocy których Andrzej Babiński pracował jako „przedstawiciel PZU do rejestru i oszacowania zwierząt [rejestracja koni i bydła – G.K.] podlegających obowiązkowemu ubezpieczeniu” (Arch).

¹⁰⁰ Cyt. za: J. Szatkowski, *Andrzej Babiński: „Ostatnio poznałem niejakię Stachurę”...*, s. 28.

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² W liście do dziennikarza Andrzeja Babińskiego z dnia 1 V 1970 r. Poeta napisał: „Nigdy nie pracowałem fizycznie – dłoń mam delikatną”. *Z korespondencji Andrzeja Babińskiego...*, s. 32. W ankiecie dla przyszłych członków ZLP, w fragmencie dotyczącym podejmowanych prac, Babiński odnotował: „Od 1974 roku ciężko zaniemogłem na zdrowiu”. *Ankieta dla członków ZLP...* Natomiast w jednym z kilku życiorysów wyznał, iż „w 1970 zapadł na zdrowiu i począwszy od 1973 beznadziejnie ciężko chorował, w tym czasie zarobkowo nie pracował”. Cyt. za: J. Szatkowski, *Andrzej Babiński: „Ostatnio poznałem niejakię Stachurę”...*, s. 29.

¹⁰³ W wierszu [****Drzewa grają w klasy...*] (Z, 182) Poeta mówi: „W swych uczuciach można być najbezdorniejszym”, a w innym utworze skarży się, iż jego żal „nie ma ojczyzny” (Z, 150).

(Z, 246)¹⁰⁴, to jednak zapowiadane przez siebie „odkopnięcie spodlonej Planety”¹⁰⁵ uznał za gest samobójczy. „Ja potrzebuję Ziemię ogarnąć całą / by znów zbudzić się do życia / (...) Potrzebuję żywej krwi ziemi by oddała mi krew mą własną” (Z, 147) – deklarował autor *Strof w Wierszu ostatnim*, a w innym utworze zapisał, że „gdyby nie było ziemi pod stopą, (...) byłby znów obłąd” (Z, 23)¹⁰⁶. Ani *kosmiczność*¹⁰⁷, ani spojrzenie na siebie i świat z perspektywy pośmiertnej¹⁰⁸ nie uwalniają od potrzeby zadomowienia się w konkretnym „tu i teraz” ludzkiego bycia. „Czemu ptak co ćwierka (...) / ma miejsce. Czas tu obecny. / Czemu skała przy której siedzę ma miejsce a ja nie mam / ja który przy niej siedzę” (Um, 9) – pytał Babiński, uznający doświadczenie bezdomności za najważniejszy rys własnej egzystencji¹⁰⁹, a za „bezcenną” strofę rozpoczynającą się wyznaniem: „Tylko mi Ziemi całej do życia brak” (Z, 7, 137).

¹⁰⁴ Podobna myśl pojawia się w wierszu *Jaskółka* (Z, 138): „Niewarta ziemio jesteś kroku mego / jednego spojrzenia”.

¹⁰⁵ Zob. przypis 73.

¹⁰⁶ W szkicu wiersza *Bohater planety bezimiennej* znajduje się wers: „Jakimże szczęściem jest pewność ziemi pod stopą” (Arch).

¹⁰⁷ W liście do Krystyny Orłow Poeta napisał: „Krysiuniu, bardzo Planeta zmalała, że być na niej nie można, musiałem po prostu odejść. Kosmiczność” (Um, 8).

¹⁰⁸ D.T. Lebioda, *Szczelina w bycie. O życiu i poezji Andrzeja Babińskiego*, [w:] A. Babiński, *Uwierzenie moje...*, s. 2.

¹⁰⁹ W tomie *Uwierzenie moje* znajduje się myśl Poety: „Szczęśliwy człowiek ma Ziemię po której stąpa / gdy ja bez Ziemi miejsca dramatu i widoku z okna” (Um, 9).

SUMMARY

**“Nothing but the Earth is all I need to live”.
About Andrzej Babiński’s homelessness**

The article presents diverse aspects of homelessness in the life and the literary output of Andrzej Babiński. At the beginning of the text the author recall the poet’s birthplace. Next she writes about the divorce of his parents and his move to Poznań. The author of *Candle* spent all his adult life living in one room with his father. This place could not have been qualified for being a genuine home as it did not provide the feeling of calmness and safety. It was neither a place for rest nor for work. Not having felt well in a flat Nad Wierzbakiem 1 the Poet was searching for substitution. On 1968-1970 he was undergoing substitution therapy in Krystyna Orłow literary-artistic lounge, then in 1970s he hung out in dormitories “Zbyszko”, “Hanka” and BWA Club. In 1982 the head office of “Radio Merkury” was his part-home. Actually Poznań had never become his home town. The Poet accused Poznań of being alien, hostile, antagonistic and lifeless. According to Babiński, the city-upon-Warta resembled a prison or a labyrinth. Babiński could not find a proper place in the world around him. He felt mismatched. He called himself a vagrant, wanderer, passer-by, orphan. He believed that the experience of homelessness is one of paramount determinants of human existentialism.

Keywords: home, homelessness, the Earth, rejection.

Słowa kluczowe: dom, bezdomność, Ziemia, odrzucenie.

BEATA MORZYŃSKA-WRZOSEK

UNIwersytet KAZIMIERZA WIELKIEGO W BYDGOSZCZY

Doświadczenie zamieszkiwania bez zadomowienia. Na przykładzie twórczości Julii Hartwig

We współczesnej literaturoznawczej refleksji, podejmującej kwestię przestrzeni i jakości z nią związanych, horyzont badawczy wyznaczony przez dążenie do harmonijnego, wielopłaszczyznowego wyartykułowania połączenia zagadnień kulturowych, antropologicznych z nacechowaniem wynikającym z artystycznej organizacji wypowiedzi, podążając ku ukazaniu „czegoś więcej w literaturze niż literatura”¹, stwarza również wyraźną szansę na wielowymiarowe odczytywanie przestrzeni w powiązaniu z wpisana w utwór kategorią podmiotu. Interpretowanie literacko scharakteryzowanej przestrzeni jako konkretyzacji problematyki bezpośrednio związanej z podmiotowością jednostki implikuje m.in. założenie, że „tekst literacki jest zapisem doświadczenia ludzkiego”². Jego postępujące w czasie konstituowanie, nawarstwianie oraz poszczególne wymiary doznawania, odkrywania, jak zmysły, emocje, proces pamięci i świadomości, myślenie, zachodzące pomiędzy nimi różnorodne złożone relacje, jak też stanowiące jego istotny wyróżnik poświadczanie obecności czy to rzeczy, procesu, czy wydarzenia³, w literaturoznawczym ujęciu zostają powiązane z poszczególnymi elementami budującymi morfologię dzieła⁴.

Julia Hartwig w swojej twórczości, zarówno poetyckiej, jak i w dziennikach, autokomentarzach akcentuje zainteresowania antropologiczne⁵, ich powiązanie z wyartykułowaniem wybranych miejsc, ukazaniem osa-

¹ B. Czapik-Lityńska, *Coś więcej w literaturze niż literatura*, [w:] *Antropologia kultury – antropologia literatury. Na tropach koligacji*, red. E. Kosowska, A. Gomółka, E. Jaworski, Katowice 2007, s. 27-37.

² G. Borkowska, *Opowiedzieć umieranie*, [w:] *Narracja i tożsamość (II). Antropologiczne problemy literatury*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2004, s. 141.

³ B. Skarga, *Kwintet metafizyczny*, Kraków 2005, s. 120-121.

⁴ M. Rembowska-Pluciennik, *Poetyka i antropologia*, [w:] *Antropologia kultury – antropologia literatury...*, op. cit., s. 90-97.

⁵ M. Telicki, *Poetyka antropologia Julii Hartwig*, Poznań 2009.

dzenia jednostki w relacji do konkretnych jakości przestrzennych, reakcji na nie. Pojawiają się w niej przestrzenie inspirowane rzeczywistością, jak i sennymi wizjami, kulturą, obszarami realnymi, jak i kreowanymi, których artystyczny kształt wyraźnie uobecnia egzystencjalne, tożsamościowe nacechowanie. W tych poddawanych opisowi miejscach, ich wariantach, przekształceniach, charakterystycznym obrazowaniu dostrzec można próbę wysłowienia istotnych wymiarów jednostkowej egzystencji, konkretność indywidualnego doświadczenia⁶.

Analizując związek doświadczenia i topografii w twórczości autorki *Błysków*, można dostrzec w poetyckich obrazach poszczególnych miejsc zapis doświadczenia, jego jednostkowość, potwierdzenie widzenia świata w sposób fragmentaryczny, zaakcentowanie przekonania, że „nie ukazuje się [świat – przyp. B. M.-W.] nigdy w pełni, a tyle tylko i w tym stopniu, w jakim „indagowany» jest przez człowieka”⁷. Istotnym aspektem jest tu zsubiektywizowana perspektywa oglądu rzeczywistości, jej skonkretyzowanie w ujawnianych myślach, emocjach, spostrzeżeniach.

Wyróżnionymi, szczególnie uprzywilejowanymi przestrzeniami w poezji Julii Hartwig, obok miejsca dzieciństwa i młodości – Lublina, są miejsca odwiedzane w czasie zagranicznych podróży, w trakcie stypendium rządu francuskiego oraz licznych wyjazdów na zaproszenia stowarzyszeń literackich, uniwersyteckich. Najczęściej odwiedzane kraje, Francja i Stany Zjednoczone Ameryki⁸, opisywane są z perspektywy przybysza, podróżnika, porzucającego dystans obserwatora, próbującego uchwycić ulotność wrażeń, w nieciągłej, przelotnej rzeczywistości kolekcjonować obrazy, od-

⁶ Julia Hartwig zwróciła uwagę na ten aspekt swojej twórczości m.in. w *Posłowie* zawartym w zbiorze pt. *Wiersze amerykańskie*: „Wiersze to nie pamiętnik, ale zapewne wiele racji ma Czesław Miłosz, twierdząc, że moje wiersze czyta się trochę jak biografię. Rozumiem to tak, że można poprzez nie postrzec świat, ludzi i miejsca, z którymi zetknęło się moje oko i wrażliwość.” Eadem, *Wiersze amerykańskie*, Warszawa 2002, s. 83.

⁷ R. Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012, s. 213.

⁸ Julia Hartwig po raz pierwszy wyjechała do Paryża na trzyletnie stypendium rządu francuskiego w 1947 roku, potem odwiedzała Francję jeszcze wielokrotnie sama oraz ze swoim mężem, Arturem Międzyrzedkim. Jak wspomina, nigdy nie były to pobyty turystyczne: „Przybywaliśmy do miejsc wielokrotnie już przedtem odwiedzanych, a największą radością było za każdym razem poczucie luzu, brak przymusu, możliwość rozporządzania własnym czasem, w dużej mierze spożytkowanym na prace w bibliotekach, pisanie i tłumaczenie. Nie muszę dodawać, że perspektywa przebywania w miejscach ciekawych i pięknych, z dostępem do wolnej prasy i dzieł sztuki, pośród ludzi przyjaznych i korzystających ze wszystkich swobód demokracji stanowiła ważną przyczynę tłumaczącą naszą chęć czasowej zmiany miejsca.” Eadem, *Słowo od autorki*, [w:] eadem, *Zawsze powroty*, Warszawa 2001, s. 7. Na ten temat poetka pisze również w książce, będącej zbiorem utworów poetyckich, prozy, autokomentarzy, tłumaczeń zainspirowanych Francją i jej kulturą. Eadem, *Podziękowanie za gościnę. Moja Francja*, Gdańsk 2006.

krywać to, co nieznanne, nieustannie z uwagą i wrażliwością poddawać się nieznajomej rzeczywistości, jak też próbującego czerpać przyjemność z powrotów w miejsca już wcześniej widziane. Bohaterka to, co inne w napięciu chłonie, rejestruje, poddając się zdumieniu i zachwyceniu.

Miejszem częstych powrotów, fascynacji codziennością, obyczajowością, literaturą, malarstwem, rzeźbą, muzyką, architekturą, nadmorskim pejzażem, jak też „żywą tradycją klasycznego wykształcenia, wreszcie niemal powszechnego i jakby związanego z tożsamością wspólnotową szacunku dla sztuki”⁹ jest Francja. Poetka w znamiennej zatytułowanym tomie *Podziękowanie za gościnę. Moja Francja* (Gdańsk 2006), dokonując podsumowania dotychczasowych relacji z tym krajem, jego kulturą, jednoznacznie wskazuje na ich wpływ na kształtowanie jej warsztatu literackiego, translatorskiego, zainteresowań, wrażliwości, pragnień, licznych podróży. Akcentując zainteresowanie historią i współczesnością Francji, wspominając wielokrotne pobyty na północy i południu kraju, a także w stolicy, charakteryzuje doświadczenie ewokowane specyfiką tych pobytów jako „gościnę”. Określenie to (tak samo jak pierwsza część tytułu wspomnianego zbioru) pojawia się jako tytuł utworu napisanego w 1981 roku – *Podziękowanie za gościnę*:

Któż nie chciałby na stałe mieszkać w tym dobrze ogrzonym domu
sypiać na wygodnym łóżku z perkalowym baldachimem

[...]

Kto z nas żyjących na przechodnim trakcie Europy
nie chciałby zapuścić korzeni w kraju przypominającym zaciszną posiadłość
na której dostatek złożył się trud pokoleń nie marnowany przez następne pokolenia
Któż nie chciałby
A jednak porzucamy wygody i zasobne biblioteki
muzea z nieprzebrany bogactwem obrazów
i życzliwych przyjaciół którzy ofiarowują nam co mają najlepszego
i wracamy tam gdzie innym wydaje się że żyć nie sposób
i gdzie co dzień pożeramy własne serca miotane na przemian nadzieją
i zwątpieniem
dopełniając naszych absurdalnych żywotów¹⁰.

⁹ J. Hartwig, *Podziękowanie za gościnę...*, op. cit., s. 8.

¹⁰ J. Hartwig, *Obcowanie*, Warszawa 1987, s. 57.

Informacje umieszczone pod utworem (Carolles, 1981) ukierunkowują interpretację, „wykluczają czytanie ahistoryczne”¹¹, data wyraźnie tłumaczy dylematy człowieka pochodzącego z kraju oferującego tylko „zwątpienie” i „dopełnienie (...) absurdalnych żywotów”. Również przestrzenna metafora Polski, podkreślająca wielowiekowe funkcjonowanie na szlaku wędrówek oraz bolesne zmiany w obrębie granic kraju, charakteryzuje umiejscowienie jednostki, podkreśla i tłumaczy jej funkcjonowanie w świecie współczesnym, dokonywane przez nią wybory. Jednak można także powyższy utwór odczytać, kierując uwagę na sugestię aspektu bardziej uniwersalnego. Nie wiąże się to z ignorancją kontekstu historycznego, lecz z dążeniem do ukazania wizerunku dwóch miejsc przebywania podmiotu – miejsca obecnego pobytu oraz miejsca urodzenia. Drugi typ przestrzeni to „trakt przechodni Europy”, „gdzie innym wydaje się że żyć nie sposób”, gdzie „własne serca miotane na przemian nadzieją i zwątpieniem”, a jednak nie ulega wątpliwości, że jest to miejsce zakorzenienia, nie tylko zdeterminowane aktem urodzenia, biografią, lecz także źródło pamięci, trudnych do wytłumaczenia wartości. Choć nie oferuje normalnych warunków bytowania, jest to miejsce zadomowienia, przyswojone, bliskie, nacechowane historią. W przeciwieństwie do kraju urodzenia Francja jawi się jako miejsce stabilne, uporządkowane, przewidywalne, jej mieszkańcy dbają o codzienność, drobne przyjemności, z uwagą kultywują też tradycję, jest „krajem przypominającym zaciszną posiadłość”. Spełnia wszelkie warunki, by pragnąć w niej pozostać na dłużej, by sycić się oferowanym spokojem, pięknem powszedniości, ale też sztuką, literaturą i architekturą. Niestandardowość dookreślona w doświadczeniu obu miejsc polega na znaczącym przedefiniowaniu miejsca urodzenia, jego swojskości, intymności (bowiem według stereotypowej charakterystyki powinno być ono rodzinne, bezpieczne, własne), jak też na dookreśleniu odwiedzanego kraju jako „gościnnego”, nieobcego, z którym relacje wypełnia wiedza, marzenia, wyobrażenia, zmysłowa percepcja, wrażliwość, chłonność i świadomość człowieka pragnącego ciągłych powrotów, otwartego na oferowane jakości, doceniającego je.

W całej swojej twórczości Julia Hartwig, konstytuując doświadczenie Francji, zwracając uwagę na „gościnność”, mówi o krajobrazach, spuściznie kulturowej, które budzą zachwyty, stają się źródłem przeżycia wielu momentów zatrzymania, refleksji, dążenia do ich utrwalenia, dostrzegania wielowymiarowości. To poznawanie dalekie jest od doświadczenia współczesnego człowieka w pośpiechu oglądającego nieznaną miejscą,

¹¹ M. Telicki, op. cit., s. 119-120.

poszukującego w nich nowych wrażeń, kolekcjonującego je, wyraźnie zainteresowanego przede wszystkim chwilowością postoju, przygodnością, wypatrującego kolejnych bodźców pobudzających wyobraźnię. Doświadczenie, któremu daje wyraz poetka, akcentuje w poetyckich obrazach francuskich przestrzeni zamieszkiwanie bez zadomowienia, poszerzone o wędrowanie, zmianę poznawanego miejsca. Ujawnia ono „otwartość na inne, nieznanne i nieprzyswojone jeszcze, treści i jakości miejsc”, zdolność „transformowania obcości w swojskość”¹², które wskazują na wrażliwość i otwartość, zdolność odpowiadania na jakości poznawanych miejsc, umiejętność zestrojenia się z nimi¹³. Znacząco konstytuuje je również świadomość, że rzeczywistość zewnętrzna nigdy nie jest uchwytna w całości, jej dostępność zdecydowanie ograniczona, a wszelki jej porządek pozostaje nieodgadniony. Ta fragmentaryczność, determinując relacje jednostki ze światem, ukierunkowując jej postrzeganie, wyraźnie akcentuje perspektywę uczestnika, subiektywność przyjmowanej przez niego perspektywy, jej zindywidualizowanie. Julia Hartwig w dzienniku *Zawsze powroty...*, dostrzegając tę cechę doświadczenia, zauważa:

Wciąż ten sam zachwyty, to samo oczarowanie naszą panoramą z balkonu. Powracam wciąż do tego motywu jak Andy Warhol, który przez godzinę kazał widzom oglądać wieżowiec nowojorski, filmowany od poranka do nocy na tle nieba. W gruncie jeden temat, jeden motyw, do którego wracamy bezustannie, jest wyrazem naszej miłości do świata, naszej uwagi dla niego. I to jest jedyny sposób opisu świata. Poprzez wybrany fragment. Skoro nie możemy, ani nie próbujemy nawet objąć całości z jej okrutnym i brudnym bezładem¹⁴.

Uobecniona w twórczości autorki *Czulości* topografia Francji, jej pejzaże, architektura, klimat, kultura, codzienność konkretyzują kształtowanie doświadczenia z perspektywy przybysza, podróżnika, odczuwającego

¹² H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, s. 39.

¹³ „Zamieszkiwanie człowieka w przestrzeni dokonuje się przez interioryzację geniuszu miejsca we własnej duszy. Refleksy treści miejsc umieszczają się wewnątrz nas, co wymaga od człowieka odpowiedniej otwartości i wrażliwości, i kształtuje się wtedy szczególna harmonia między miejscem a człowiekiem. Pierwotnym źródłem tej harmonii jest jakość samego miejsca, do którego dostraja się indywidualna świadomość. Tak rozumiane zamieszkiwanie w przestrzeni konstytuuje swoistą topografię duchową miejsc. Topografia ta jest subiektywna, lecz nie dowolna. Czynnikiem ją warunkującymi jest zarówno wrażliwość pojedynczego człowieka, jak również uformowany już w przestrzeni geniusz miejsca. Miejsca żyją w naszej duszy – dajemy im w niej schronienie – ale też miejsca tworzą naszą duszę, bez nich byłaby ona pusta. To relacja wzajemnego konstytuowania.” Eadem, *Miejsca, strony, okolice...*, op. cit., s. 286-287.

¹⁴ J. Hartwig, *Zawsze powroty. Dzienniki podróży*, Warszawa 2001, s. 186-187.

inność, ceniącego powroty, odnajdywanie wcześniej poznanych miejsc, wypracowującego indywidualne lokowanie się „w” i „wobec” nich. Poetka oswajając to, co nowe, zanurzając się w codzienności obcego kraju, odsłaniając jej dynamikę, nadmiar, skupia się na wybranych momentach, poszukuje ich harmonii, czerpie z tego radość. Poddając się inności, dostrzega, że wywołuje to poruszenie jej wyobraźni, umysłu, sensualnej wrażliwości: „Každy wyjazd, każda podróż są odnowieniem”¹⁵.

Julia Hartwig wielokrotnie w swoich tekstach powraca do Paryża. Wyróżnia jego topografię, urbanistyczne szczegóły, ich zmienność, nasycone ruchem wielkomiejskie przestrzenie, np.:

Jadąc autobusem 76 polykam obrazy z tą samą zawsze zachłannością: kościół Świętego Pawła i Ludwika z przepięknym frontonem repliką rzymskiego del Gesù, wciśnięty między domy tego rewolucyjnego niegdyś przedmieścia i piękny kościół reformowany, zwieńczony kopułą, również jakby wbity w ten pierścień domów trzymających się ramię przy ramieniu, od czasu do czasu rozdzielanych wąskimi przesmykami uliczek. I plac Bastylli, oszepecony trochę rusztowaniem budującej się Opery, z zachwycającą ośniedziałą kolumną, u której szczytu wznosi się lekka i wyraziście zarysowana, oparta jedną stopą o szczyt kolumny, postać Geniusza Wolności. Za każdym razem przejeżdżając tamtędy uśmiecham się bezwiednie, pełna uczucia wdzięczności dla tego kraju za to, czym był i jest¹⁶.

Powyższy fragment ilustruje skoncentrowanie na odkrywaniu topograficznych szczegółów, ich historycznego znaczenia, jak też wzajemnych usytuowań, skupienie na architektonicznych elementach składających się na określony widok, poddawanie się zdolności widzenia zmysłowej różnorodności, sensualnych walorów, akcentuje spójność postrzeganej rzeczywistości. Artykułując zgodę na to, by poddać się temu, co „tu i teraz”, uruchamia podmiotową również wiedzę o przeszłości. Tego typu postrzeganie odsłania doświadczenie wyraźnie wykraczające poza typowe doznawanie inności podczas podróży, które, charakteryzując się przyspieszeniem, migawkowością, zatrzymywaniem się na powierzchni, prowadzi raczej do poczucia niedosięgalności rzeczywistości¹⁷, niż do wymagającego uznania wobec niej zaangażowanego kontaktu. Dostępna obserwowanemu zmienna rzeczywistość, objawiająca swe bogactwo, odkrywana w zbliżeniu, wskazuje na pragnienie pielęgnowania postrzegania wybranych fragmentów, nasycania ich łagodną nastrojowością, doprecyzowywania zmysłowych

¹⁵ Ibidem, s. 75.

¹⁶ Ibidem, s. 191.

¹⁷ R. Nycz, *Poetyka doświadczenia...*, op. cit., s. 316.

doznań. Jej przedstawienie, ukazujące natężenie percepcji, zwłaszcza wzrokowej, postrzeganie konkretnych przedmiotów w ich niepowtarzalności, podejmowanie próby uchwycenia ich w zmienności, dostrzeganie w przypadkowych kształtach i barwach ich wzajemnych powiązań, pełnych harmonii układów, potwierdza doznawanie inności nacechowane bliskością, otwartością, wrażliwością estetyczną.

Ten typ relacji, akcentujący aktywność jednostki, jej zaangażowanie, uruchomienie zmysłów, emocji i wiedzy, potwierdza przybliżenie do miejsca, jego zamieszkiwanie rozszerzone o przemieszczanie się związane z pobytem w innym miejscu niż kraj pochodzenia. Subiektywne zaktualizowanie jakości tego miejsca, zestrojenie z nim, pozwalając na oswojenie nowości, obcości, precyzuje doświadczenie wskazujące na wrażliwość, wzruszenie kształtujące szczególnego rodzaju rozumiejące „związanie” z miejscem. Obejmuje ono zmysłową percepcję i myślową aktywność, które wskazują na podmiotowe podążanie ku odnalezieniu zasad przynależenia do niego, implikują one oddalenie poczucia zagubienia, poddanie się bogactwu i różnorodności bodźców oferowanych przez nowe miejsce, ich twórcze wykorzystanie, np.:

Każda zmiana miejsca – zauważa Julia Hartwig – jest dla mnie błogosławiona pod względem poetyckim. Nie znaczy to, że zawsze przynosi ona coś, co znajdzie swój wyraz w wierszu, ale daje mi to poczucie świeżości, odmiany, która budzi moją wyobraźnię, porusza umysł, podsuwa obraz, daje poczucie, że słowa zabrzmiały odmiennie i że to, co na co dzień wydaje się niewarte wejścia do sztuki, ma jednak prawo zapisu¹⁸.

Tak rozumiane podróżowanie, w tym również częste przyjazdy do Francji, Paryża, staje się inspiracją do budowania doświadczenia zamieszkiwania, któremu patronuje nieustanne przekonanie o byciu w drodze, o poznawaniu z perspektywy zaangażowanego uczestnika, ale klasyfikowanego zawsze jako przybysz z innego kraju. Wierne powroty, pogłębiona, wielostronna wiedza o kulturze francuskiej, „radość z piękna architektury i parków”, wielokrotne konkretyzowanie „równowagi piękna”, wiele chwil zatrzymania, zachwyty, poświadczania przywiązania do „gościnnego” kraju nie prowadzi jednak do nasycenia zamieszkiwania (rozumianego jako odnalezienie indywidualnych zasad kształtowania rozumiejącej relacji z nową przestrzenią¹⁹) uczuciem zadomowienia, np.:

Jest takie miasto gdzie wszystko jest moje

¹⁸ J. Hartwig, *Zawsze powroty...*, op. cit., s. 136-137.

¹⁹ H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice...*, op. cit., s. 287.

ale nic mi nie przynależy nawet własna tożsamość
 roztopiona w perłowej szarości architektury nieba i rzeki
 uhonorowanej melancholijnymi spojrzeniami tych
 którzy poszukując samotności odnajdują swoje człowieczeństwo
 w lekcji płynącej wciąż dalej i dalej wody

[...]

Jest takie miasto o które żadne inne nie może być zazdrosne
 ponieważ znika bez śladu kiedy tylko stracę je z oczu
 jak strofa która przyśni się w nocy
 a rankiem pozostaje z niej tylko pewność że była
 Jak zatarte miejsce w rękopisie²⁰.

W wierszu tym poetycko scharakteryzowane doświadczenie wyróżnia wprowadzenie kilku istotnych elementów obrazowania, które z jednej strony ukazują zmniejszenie dystansu, próbę uchwycenia doznawania bliskości, podkreślenie rangi miasta, włączenia tych aspektów, które wskazywałyby na intymność, ściszony ton, a z drugiej strony mówią o braku możliwości zadomowienia w przedstawionym miejscu. Poczucie zbliżenia do miasta buduje m.in. w pierwszym wersie potwierdzenie relacji opartej na przynależności, nawet zawłaszczeniu, lecz już w dalszych słowach uobecniony zostaje cały kompleks trudnych do jednoznacznego zaklasyfikowania przeżyć. Prezentacja stolicy Francji nie obejmuje jej architektonicznych szczegółów, znamieną jest tu precyzyjna nieokreśloność, pominięcie uporządkowania przestrzennego i „miejskiego sensorium”²¹, w zamian wyróżniony zostaje jeden element – rzeka, oraz wprowadzona uważna obserwacja tych osób, które przybyły tu w poszukiwaniu samotności i wolności. Tego typu zaakcentowanie niestałości, nieokreśloności, zmienności miejsca nie unieważnia podmiotowego przywiązania do niego, jednak eliminuje poczucie stabilności, pewności. Zawieszenie konkretności miasta, jego wyrazistości, pozbawienie punktów orientacyjnych nie ilustruje również jego zdegradowania czy zmarginalizowania znaczenia. Wiąże się z nim bowiem bezpośrednio proces kształtowania tożsamości, a dokładniej rozpoznanie jednego z jego aspektów – intensywnie doznawanej bliskości, ewokującej przeniknięcie, poddawanie się estetycznemu oddziaływaniu pejzażu: „własna tożsamość / roztopiona w perłowej szarości architektury nieba i rzeki”. Wyróżnione szczegóły krajobrazu, zakreślające jego wertykalne,

²⁰ J. Hartwig, *Zobaczone*, Kraków 1999, s. 40.

²¹ E. Rybicka, *Modernizowanie miasta: zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003, s. 100 i n.

jak i horyzontalne ramy, wskazujące na ich zestrojenie, oraz współgranie łagodnych efektów barwno-światlnych budzi świadomość wspólnoty, którą buduje oddalenie jednostkowej autonomii. Julia Hartwig, poddając się tak zmanifestowanej zmysłowej percepcji zajmującej uwagę, poruszającej wrażliwość, nie odczuwa obcości, jednak trudno mówić tu o tym rodzaju bliskości, swojskości, które implikuje zadomowienie. Charakterystyka doświadczenia Paryża obejmuje bowiem zaobserwowanie jego niestałości, płynności, nietrwałości. Ustanawia te cechy nie tylko pierwsza strofa wskazująca na utratę topograficznej wyrazistości, ale też zwrotka ostatnia, w której poetka mówi wprost, że miasto to „znika bez śladu kiedy tylko stracę je z oczu” oraz jest ono „jak zatarte miejsce w rękopisie”. Jego rangę znacząco ustala metafora „zatartego miejsca”, skupiając materialność i jej zanikanie, trwałość i utratę, które definiują współlistnienie obecności i nieobecności, przecucie wcześniejszego istnienia, wskazują na ślad czegoś, co się wydarzyło, na istotę śladu, „którego obecność we mnie wciąż napotykam”²².

Zawarte w analizowanym liryku przedstawienie stolicy Francji, oddalające urbanistyczne konkrety, jak też konstruuje metaforę odsyłającą do tego, co przeżyte, konkretyzującą mechanizm pamiętania i zapominania, równowagę pomiędzy nimi, potwierdza budowanie rozumiejącej relacji z przestrzenią. Projektuje doświadczenie odsłaniające zamieszkiwanie bez możliwości zadomowienia w miejscu, które choć budzi zachwyt, choć jest miejscem częstych powrotów, choć powiększa skalę subiektywnych pragnień i możliwości, to jednak zawsze rozpatrywane jest w kategoriach „gościny”.

Poszukiwanie kolejnych poetycko uobecnionych topografii konkretyzujących niestandardowe doświadczenie, artykułujących indywidualną reakcję na otaczającą rzeczywistość, kieruje uwagę ku zbiorowi utworów z tytułowanym *Wiersze amerykańskie* (2002 r.). Julia Hartwig zebrała w nim liryki pisane w trakcie kilku pobytów w Stanach Zjednoczonych Ameryki na przestrzeni trzydziestu lat. Zgromadzone w nim teksty ukazują perspektywę oglądu rzeczywistości skupioną na próbie dookreślenia inności, ukierunkowaną na uchwycenie obcego idiomu, co prowadzi m.in. do zaakcentowania różnego rodzaju szczegółów w postrzeganych pejzażach, ludzkich portretach, codzienności, które dostępne są nie tylko bezpośrednio, ale też są przedmiotem przedstawienia w mediach (głównie prasa i telewizja). Wyczerpaniu w trakcie podróży na to, co inne również towarzyszy doświadczenie, które można zaklasyfikować jako zamieszkiwanie bez zadomowienia, lecz w przypadku *amerykanów* na plan pierwszy wysuwa się silnie odczuwana tymczasowość, świadomość traktowania obecnego miejsca pobytu

²² B. Skarga, *Ślad i obecność*, Warszawa 2004, s. 75.

jako „przystanku”²³, „na którym długo nie zabawi, który wkrótce opuści, by się przenieść na inne miejsce”²⁴. W tym momencie istotny jest ruch oraz brak predylekcji, by planować dalszą przyszłość, każdy dzień przynosi bowiem zmianę okoliczności, nowe bodźce i doznania:

Obraz tego intrygującego mnie – jak wyznaje Julia Hartwig – a nieznanego mi dotąd świata znalazł swoje odbicie w prozie *Dziennika amerykańskiego* wydanego w 1980 roku i w wierszach, które wchłonęły całą esencję moich zadziwień tym kontynentem, którego trzeba mi było uczyć się od początku, zapominając o doświadczeniach starej Europy²⁵.

W różnorodności, kalejdoskopowej zmienności poetka wyznacza zasady oglądu, który wskazuje na odnalezienie indywidualnej formuły definiowania świata zewnętrznego, konkretyzowania swojego w nim miejsca i jego dynamiki. Konstytuuje je zaangażowanie, życzliwe zaciekawienie, otwarcie, zdumienie różnaitością, podejmowanie wysiłku, by z perspektywy przybysza odczytywać funkcjonowanie tego, co inne, nieeuropejskie, by doświadczenie nadbudowywane nad „instynktem ciekawości, szukaniem nowego, fascynacją tym, co nieznanne”²⁶ prowadziło z założenia do fragmentarycznego odkrywania, lecz zakorzenionego w przeszłości, tradycji, kulturze poznawanego miejsca:

Trzeba całkowicie zmienić optykę, obcując z Nowym Jorkiem. Dosłownie spojrzeć jakby nowym okiem, poprzez cywilizację i jej wiek. Uznać starożytność tych trzy- i czteropiętrowych domów, zobaczyć za nią historię pokoleń, grup ludnościowych, ludzi²⁷.

Te spostrzeżenia dotyczące specyfiki doświadczania jednego z amerykańskich miast można odnieść do poznawania całej Ameryki (zarówno wielkich aglomeracji, jak i prowincji), a budują je aktualne wrażenia, przemieszczanie się podmiotu, jego poddawanie się różnym przestrzennym konfiguracjom powstającym w wyniku zmiany położenia, jej nieustannej płynności.

Julia Hartwig poznaje nowy kontynent, obserwuje nowe pejzaże, uważnie rejestruje współczesne wydarzenia przez pryzmat wyraźnie dookreślony twórczością amerykańskich poetów. Tłumaczyła ich wiersze przez wiele lat, razem ze swoim mężem, Arturem Międzyrzeczkim, opracowa-

²³ M. Telicki, op. cit., s. 130 i n.

²⁴ Z. Bauman, *Ponowoczesne wzory osobowe*, „Studia Socjologiczne” 1993, nr 2, s. 23.

²⁵ J. Hartwig, *Wiersze amerykańskie*, Warszawa 2002, s. 81.

²⁶ L. Kołakowski, *Mini-wykłady o maxi-sprawach*, Kraków 1997, s. 46.

²⁷ J. Hartwig, *Zawsze powroty...*, op. cit., s. 207-208.

ła zbiór zatytułowany „...opiewam nowoczesnego człowieka”. *Antologia poezji amerykańskiej*²⁸. Wielokrotnie podkreślała wpływ amerykańskich twórców na swój sposób postrzegania rzeczywistości, akcentowała zainspirowanie ich poetyckim światopoglądem, sposobem wyrażania innej od europejskiej mentalności. Wskazuje m.in. na Walta Whitmana, Williama Carlosa Willamsa czy Carla Sandburga, a także, przygotowując antologię amerykańskiej poezji kobiecej, na liryki Amy Lowell, Mariann Moore, Gwendolyn Brooks, Adrienn Rich, Sylvii Plath i innych²⁹. „Tłumaczenie to czynność – jak zauważa Marcin Telicki – znamienna w kontekście badań nad kulturami”³⁰, wymagająca podjęcia wysiłku zrozumienia innej mentalności, to „spotkanie dwóch tożsamości”³¹, bliskie obcowanie z innością, której celem jest odnalezienie zindywidualizowanej formuły, tak by wyrazić subiektywny światopogląd w innym języku. Julia Hartwig, poszukując prawdy o Ameryce, jej współczesności i historii, społeczności i kultury, odkrywa przede wszystkim „wiersze które nie silą się na wielkość ale ukazują kalendarze codzienności”, „niepokoje”, „próżności”, „podróże i krajobrazy zbierane po drodze”, docenia różnorodność postaw, odwagę w definiowaniu „spojrzenia farmera neurastenika i hipochondryka / nimfomanki i włóczęgi zachłyśniętego życiem”³². Stąd jej *americanom* patronuje dążenie do zwięzłości, skupienie na epickiej codzienności, sensualizmie przedstawienia, ale też fragmentaryzowanie rzeczywistości, położenie nacisku na epizodyczność, przemieszczanie się w realnych obszarach, odkrywanie wyjątkowości tej części świata, silne odczuwanie jej inności. Wymienione aspekty budują doświadczenie nowego kontynentu charakteryzujące się znaczącym oddaleniem od stereotypowych relacji między swojskim a obcym, ukazywaniem człowieka w drodze, podróżnika, który nie szuka możliwości zadomowienia, ale również nie traktuje swojej mobilności jako podstawowego wyznacznika egzystencji.

Autorka w amerykańskich wierszach ogniskuje wysiłek na próbie poznania codzienności, rejestrowaniu tego, co naoczne, inne, egzotyczne. Rozpoznaniu nie towarzyszy jednak, tak typowe dla perspektywy podróżnika, przybysza z innego świata, planowanie dalszych etapów wędrówki³³, dostrzeganie tylko tzw. „bycia w drodze”, podążanie od jednego miejsca do drugiego, związane z tym napięcie, zatrzymywanie się w obranym punkcie

²⁸ „...opiewam nowoczesnego człowieka”. *Antologia poezji amerykańskiej*, wybór i opracowanie J. Hartwig, A. Międzyrzecki, Warszawa 1992.

²⁹ *Dziki brzoskwinie. Antologia poetek amerykańskich*, red. J. Hartwig, Warszawa 2003.

³⁰ M. Telicki, op. cit., s. 140.

³¹ Ibidem.

³² J. Hartwig, *Wiersze amerykańskie*, op. cit., s. 70-71.

³³ Zob. m.in. Z. Bauman, op. cit., s. 23.

na chwilę, pospieszne poszukiwanie nowego, implikowane tym epizodyczne odbieranie czasu i miejsca. Poetka z uwagą rejestruje to, co przynosi codzienność, zatrzymuje się, nie odmawia znaczenia szczegółom, bez pośpiechu, uważnie je opisuje, np.:

Drewniane białe domy w których nic nie straszy
Ogródki obsadzone heliotropem hortensją i lilią³⁴.

czy też:

Od rana purpurowy kardynał walczy o miejsce
z dwiema sójkami wśród orzechowego drzewa

[...]

Kulejąca kobieta zabiera wówczas leżak z ogródka
zbliża się ku werandzie roztrącając rosę z ugiętych traw
zapala światło nastawia imbryk na herbatę
widać przez moskitierę jej poruszający się cień³⁵.

W tym niespiesznym kontemplowaniu pejzażu o różnych porach dnia, w podpatrywaniu codziennych rytuałów tubylców można dostrzec próbę utrzymywania uwagi, intensyfikowania skupienia na zwyczajności, która nie jest natarczywa. Posiadając swój określony porządek, ujawniając pulsujący rytm zmian, nie potwierdza jednak tylko dyskretnego uroku tego, co konkretne, widzialne. Poetka w krajobrazie nasyconym ostatnimi promieniami zachodzącego słońca nie dostrzega tylko walorów estetycznych chwili, lecz w łagodną nastrojowość wprowadza metafizyczny ton³⁶. Buduje go „ostatni moment jasności”, śpiew ptaka, w którym dostrzegane jest „pulsowanie zachwytem i trwogą”, oraz myśl, że wszystko się zakończy. W ten harmonijnie zespolony pejzaż dyskretnie wkomponowana refleksja dotycząca ostateczności, świadomość istnienia niepodważalnego porządku, władcza moc wschodów i zachodów, formułują przywiązanie do bycia „tu i teraz”, spokojną zgodę na to, co nieodwracalne.

Julia Hartwig nie uruchamia typowej „strategii zakorzeniającej” w nowym miejscu, nie dąży też do zdefiniowania poczucia wyobcowania, zagrożenia. Przyjmuje postawę afirmatywną, pozwalającą na ukazanie eg-

³⁴ J. Hartwig, *Wiersze amerykańskie*, op. cit., s. 13.

³⁵ Ibidem, s. 14.

³⁶ A. Gleń, *Mądrość szeptu. Notatki o „Wierszach amerykańskich” Julii Hartwig*, „Topos” 2004, nr 3/4, s. 74.

zotyki danego miejsca, jak również na dostrzeżenie, poza zmysłowym przedstawieniem rzeczy fizykalnych, drugiego wymiaru. Nie jest on jednak źródłem niepokoju, a spokojnej konstatacji potwierdzającej niezmienny, trwający we wszechświecie cykl. Definiuje go przekonanie, że nic więcej się nie zdarzy, można kontynuować rytuały, uczestniczyć dalej w codzienności bez poczucia zmagania, przewycięzania przeciwności. Łagodność powolnego zmierzchania, sensualna harmonia, światłocieniowa przemiana rzeczywistości inspirująca myśl o ostateczności zdradza tożsamość podróżnika otwartego na egzotykę, na obecność inności, lecz równocześnie poszerzającego standardowe doświadczenie o specyfikę wrażliwości, poszerzającego formułę rozumienia świata zewnętrznego o drugą przestrzeń, zogniskowaną na wydobyciu z momentalności trwania sugestią metafizyki.

Innymi elementami budującymi doświadczenie człowieka wędrującego, przenoszącego się z jednego miejsca na drugie, definiującego swoje obecne miejsce pobytu jako „przystanek”, z jego tymczasowością, zmiennością, jest odnotowywanie ruchu, uprzywilejowanie poznania zmysłowego oraz wielowymiarowe sygnalizowanie zmienności. W *Wierszach amerykańskich* Julii Hartwig również te typowe elementy doświadczenia ulegają przedefiniowaniu, któremu patronuje dążenie do zaakcentowania wysoce zindywidualizowanej reakcji na rzeczywistość.

Przestrzenność ludzkiej egzystencji konstruuje bycie w ruchu³⁷, konstruowane przez przemieszczanie się i zmianę położenia, ewokujące zaangażowanie i percepcję określonych przedmiotów, ich struktury, wzajemnego ułożenia. Ta cecha doświadczania świata zewnętrznego nasila się w sytuacji, gdy podmiot znajduje się w drodze, odwiedza nieznane mu miejsca, gdy poznaje nowy kontynent. Ruchowe doświadczanie przestrzeni jest szczególnie widoczne podczas miejskich przechadzek, gdy wzrok zatrzymuje się na architektonicznych szczegółach, różnorodnych topograficznych fragmentach, rejestruje ożywienie, zmienność perspektyw, ich aktywność; gdy jednostka poruszając się, buduje swoje relacje „w” i „wobec” miejskiej przestrzeni³⁸.

Klasycznym przykładem utworu wśród *amerykanów*, który realizując zasady poznawania miasta w trakcie przechadzki, rejestruje świadomość zmienności, zmysłowego, fragmentarycznego odbierania rzeczywistości, równocześnie ukazuje indywidualność, subiektywność oglądu, jest liryk

³⁷ Zob. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, postł. J. Migasiński, Warszawa 2001.

³⁸ E. Rybicka, op. cit.; M. Nieszczerzewska, *Doświadczenie ruchu. Kobiety i nowoczesne miasto*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006, s. 411-422.

zatytułowany *Przechadzka w towarzystwie obcych nazw*. Jego konstrukcję projektuje ruch ciała, przemieszczanie się, rejestrowanie następujących po sobie epizodów, które wyraźnie dookreślają specyfikę doświadczenia współczesnej miejskiej przestrzeni. Spacerowicz nie wędruje jednak bez celu, nie dba też o przedstawienie topograficznego uporządkowania, wytyczając trasę marszruty, akcentuje własną pozycję, fascynację metropolią, ewokowanymi nią jakościami, możliwością postrzegania form, barw, zmiennego oświetlenia, dźwięków, zapachów, a nawet wzbogacanie poznawania o wyodrębnienie charakterystycznego smaku. Julia Hartwig, demonstrując subiektywność w doświadczeniu miasta, zastanawia się nad wcześniejszymi doznaniem, obrazami, zestawia, porównuje to, co było z chwilą obecną, rozbudowuje jej poetycki zapis o uwagi o charakterze socjologicznym, antropologicznym:

Najpierw trochę zachodu słońca na deptaku Coney Island
 (Uff! Zdążyliśmy! Inaczej cały spektakl na nic!)
 Ocean jest i go nie ma. Jakby z trudem znosił
 swoją obecność u przedmieść Nowego Jorku.
 Potem standardowy diner blisko przystani
 obsługiwany przez podstarzałe kelnerki
 (nie spotkasz takich nigdzie indziej)
 Smażone ostrygi nie są tu luksusowym daniem
 i zupa z muli w niczym nie przypomina chowdera
 (to nazwa zupy) z rybackiego zajazdu w wakacyjnym Cape Cod
 Wracając już o zmroku przez Sheepsheabay
 mijamy dwu kuśtykających biedaków
 rozmawiających po rosyjsku tak pięknie
 jak to już dzisiaj się nie trafia
 Stara emigracja – myślę – dawni inteligenci
 [...] ³⁹.

Miejską empirię buduje wyróżnienie kolejnych fragmentów Nowego Jorku, intensywność ich odbioru modelowana dzięki zaakcentowaniu chwilowości kolejnych doznań, ich zmienności. Podczas przechadzki nie ma próby rejestrowania charakterystycznego dla metropolii zagęszczenia bodźców, zaakcentowania ruchliwości, ożywienia, brak jest też patrzenia wzwyż, dostrzegania architektonicznych szczegółów, wykorzystywania w ich konstruowaniu technologii „przekraczającej wszystkie wymiary”⁴⁰. W zamian pojawiają się sceny z życia codziennego, kulinarny szczegół, audytywna czujność skupiona na odgłosach konwersacji anonimowych,

³⁹ J. Hartwig, *Wiersze amerykańskie*, op. cit., s. 75.

⁴⁰ J. Baudrillard, *Ameryka*, tłum. R. Lis, Warszawa 2011, s. 25.

przypadkowych przechodniów, uważne odnotowywanie ich wyglądu, domysł dotyczący pochodzenia, co wskazuje na dostrzeżenie zróżnicowania etnicznego i językowego nowojorskiego społeczeństwa. Przedstawienie zjawisk ustanowione efektem ruchu zdradza zaangażowanie zwiedzającego, jego nastawienie na zmysłową percepcję, skupienie na poznawaniu inności, dostrzeganiu w niej nowości, wspaniałości obcego miejsca (np. „Uff! Zdążyliśmy! Inaczej cały spektakl na nic!”), co nie prowadzi jednak do formułowania sądów uogólniających, porządkujących. Te cechy, jak również brak uwag dotyczących zgiełku, hałasu miasta, towarzyszącego mu pośpiechu, brak zaakcentowania poczucia zagubienia, obcości i podejmowania próby ich przewycięzania, brak ciągłych odniesień do własnej przeszłości, oddalenie dążenia do gromadzenia wrażeń klasyfikowanych jako łupy⁴¹, buduje niestandardowe doświadczenie obcego miejsca z perspektywy podróżnika, turysty. Julia Hartwig, formułując zasady indywidualnego odbioru wielkiego miasta, konkretyzując poetycko usytuowanie się względem niego, uprzywilejowuje afirmację, ale nie pragnienie przygody czy jej oczekiwanie. Poddaje się ulotności chwili, realizuje intensywnie „bycie tu”, obserwuje drugiego człowieka, zdarzenia, którym nie patronuje również poszukiwanie spójnej całości.

Jak można dostrzec, w konfrontacji z amerykańskim kontynentem kształtowane jest doświadczenie nacechowane mobilnością ewokowaną kontaktem z nową rzeczywistością, „innym kształtem cywilizacji, odmiennym wyglądem miast i egzotyką krajobrazu”⁴², poszerzeniem perspektywy ujawniającej nie tyle oczekiwania, co zaktywizowaną podczas podróży wrażliwość na estetykę poznawanych miejsc, wzbogacenie jej o kulturową, antropologiczną wiedzę. Osadzenie wobec nowych przestrzeni, ich charakterystyka konkretyzowane są nie tyle przez poczucie oddalenia od kraju pochodzenia, ewokowaną tym tęsknotę, co przez zaznaczenie jednostkowej potrzeby przybliżenia się do tego, co inne, skupienia na terażniejszości, zaakcentowanie tymczasowości pobytu, którym patronuje życzliwe zainteresowanie, w miarę upływu czasu coraz większe przyzwyczajenie do „tego kraju, do ludzi, do zatoki (...), nawet do życia na kampusie wśród studentów”⁴³. Poetycko skonkretyzowana przestrzeń w *americanach*, jej wybrane elementy, jakości ujawniają więc także „wrastanie” w lokalną rzeczywistość, przybliżanie do niej, zagospodarowywanie, które jednak nie ma na celu załagodzenia różnic, odnalezienia na nowym kontynencie dru-

⁴¹ Te właściwości, jako definiujące wzór osobowy turysty funkcjonujący w świecie współczesnym, wymienia m.in. Zygmunt Bauman. Zob. idem, op. cit., s. 24 i n.

⁴² J. Hartwig, *Podziękowanie za gościnę...*, op. cit., s. 10.

⁴³ J. Hartwig, *Wiersze amerykańskie*, op. cit., s. 82.

giego domu, ukonstytuowania go od podstaw. Tego typu doświadczenie przestrzeni, akcentując ruch, dynamikę, charakteryzując pobyt w Ameryce jako „przystanek”, wprowadza subiektywne formowanie i negocjowanie relacji z nowym miejscem. Wyraźnie wskazuje na to, że w jego kształtowaniu w pełnoprawny sposób uczestniczą percepcja, wyobrażenia i wiedza jednostki.

Analiza związku doświadczenia z topografią w twórczości Julii Hartwig, wyróżniając dwie formuły zrealizowania zamieszkiwania bez za-domowienia, wprowadza definiowanie obecnego miejsca pobytu jako „gościny” i jako przystanku. Pierwszą formułę dookreślają takie cechy doświadczenia, jak moment zatrzymania, refleksji, estetyzujący odbiór, zachwyty wywoływany dziełem sztuki, pejzażem miejskim i światem natury, szacunek wobec dóbr kultury, z kolei w drugim przypadku istotną funkcję pełni tymczasowość, wyczulenie na obcość, egzotykę, potrzeba wypracowania nowego sposobu postrzegania otaczającej rzeczywistości, skupienie na różnorodności, poetyckie konkretyzowanie „kalendarzy codzienności”, harmonijne łączenie powszechności z metafizyczną zadumą, zdecydowane oddalenie od klasycznego sposobu przedstawiania miejsc jako odznaczających się topograficznym uporządkowaniem. Cechy te podkreślają, że przedmiotem literackiego uobecnienia nie jest zobiektywizowana rzeczywistość, lecz „doświadczeniowa obserwacja i jej rozumienie”⁴⁴, a liczne topografie konkretyzują zapis jednostkowego doświadczenia akcentującego zawężone, kontekstowo uwarunkowane widzenie rzeczywistości, udział w nim zmysłów, przeżyć oraz pojęć⁴⁵.

⁴⁴ R. Nycz, *Poetyka doświadczenia...*, op. cit., s. 214.

⁴⁵ Ibidem.

SUMMARY**The experience of residence without settling in. Based on Julia Hartwig's works**

While analyzing the relationship between experience and topography in the works of Julia Hartwig, we can see in the pictures of particular places a record of experience, its uniqueness, that supports the vision of the world in a fragmentary way, emphasizes the belief that only subjectivised perspective of perception of the reality is possible, its concretization in thoughts, emotions, observations. The characteristics, distinguishing two formulas of realization of the idea of residence without settling in, introduces a definition of a current place of residence as "visit" and "stop". The first formula is specified by such features of experience as a moment of stopping, cogitation, aesthetizing reception, admiration due to a townscape and the natural world, respect for cultural objects; while, in the second case an essential function play: temporariness, awareness of foreignness, exoticism, the need to develop a new way of perception of the surrounding reality, focus on diversity, poetic concretization of "daily calendars", harmonious combination of commonness and metaphysical meditation, significant distance from a classical way of introducing places as distinguished by topographical arrangement. These features emphasize that various topographies specify a record of individual experience, which accentuates a narrowed and contextually conditioned perception of the external world.

Keywords: literary anthropology, the experience, topography, residence without settling in, Julia Hartwig.

Słowa kluczowe: antropologia literacka, doświadczenie, topografia, zamieszkiwanie bez zadomowienia, Julia Hartwig.

Interpretacja motywu bezdomności w utworze Olega Pawłowa *Koniec wieku*

Widok z okien domu jest pierwszym widokiem człowieka na świat.
Człowiek zapytany, skąd przychodzi – wskazuje na dom. Dom jest
gniazdem człowieka¹.

Tak oto charakteryzuje mikrokosmos domu ks. Józef Tischner. Często za pomocą potocznej frazeologii wyraża się znaczenie domu jako przestrzeni związanej z ciągłością rodu, stąd określenia „rodzinny dom”, „rodzinne gniazdo” czy też „pochodzić z dobrego domu”. Od zarania dziejów dom tworzył niepodzielną całość z człowiekiem, a mówiąc ściślej – z rodziną, zajmował centralne miejsce w życiu każdego z jej członków. Nie tylko zaspokajał podstawowe potrzeby schronienia, bezpieczeństwa, uporządkowania, ale również stał się nieodłącznym atrybutem człowieka, niezbędnym dla zachowania jego tożsamości, co niewątpliwie czyni go miejscem szczególnym. Trudno nie zgodzić się z Yi Fu-Tuanem, który w swojej książce stwierdza: „Nie ma lepszego miejsca niż dom”². Miejsca istotnego, stanowi ono bowiem konkretyzację wszelkich wartości, chociaż samo w sobie nie jest szczególnie wartościową rzeczą. Jest dokładnie poznanym obiektem, w którym można przebywać, schronić się w odróżnieniu od przestrzeni otwartej, z którą zaznajomić się można jedynie poprzez ruch. Obszar domu rozumianego jako spokojne miejsce, skupisko ustalonych wartości, jako przestrzeń zamknięta i uczłowieczona wyróżnia się poczuciem stabilności i bezpieczeństwa. Może to być nie tylko dom rodzinny, ale również, ujmując problematykę domu szerzej, najbliższa okolica, rodzinne miasto czy też kraj. Wszystkie te miejsca, małe ojczyzny człowieka, stanowią do-

¹ J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Kraków 1998, s. 228.

² Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, tłum. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 13.

brze mu znany, a co za tym idzie, przeżywany emocjonalnie i intymnie, uporządkowany logicznie, oswojony i bezpieczny świat znaczeń³.

Dom jest przestrzenią najbliższą człowiekowi, oddzielającą od nieprzyjaznego świata zewnętrznego; dom rozumiany nie tylko jako obiekt materialny, istniejący w ludzkim doświadczeniu, wyznaczony przez konkretne wymierne granice oraz czas przebywania w nim. Pragnienie posiadania domu, budowania schronienia jest potrzebą odwieczną i elementarną. Dorem człowieka staje się przestrzeń wyróżniona przez niego samego sposobem bycia: „Kiedy jednak przebywanie nabiera cech bliskiego zaznajomienia, zżycia z miejscem, gdy miejsce staje się istotnie własną okolicą, to wtedy takie miejsce nazywamy domem”⁴. Dom to nie tylko wyodrębniony obszar, to miejsce, które człowiek zamieszkuje duchowo, swoiste uporządkowanie chaosu. Co więc staje się z człowiekiem, w momencie gdy traci on „rodzinne gniazdo”, swoje własne, bezpieczne miejsce? Gdy w jego życie wdzierają się chaos zewnętrznego świata, a on pozbawiony jest schronienia, on – człowiek bez domu. Samo pojęcie bezdomności nie jest rozumiane jednoznacznie, ale zawsze ulega obciążeniu przez skojarzenia emocjonalne i wartościujące, niewątpliwie stanowi syndrom ubóstwa i pełną marginalizację życia społecznego. Przyjmując, że dom to „przestrzeń i twierdza, własny, ciepły kąt i ... pewność przyjęcia w nim. Dom to swojskość każdego sprzętu i każdego człowieka. To znajomość reakcji, minimum zaskoczenia. To rytm zajęć i tradycji. Punkt stały w przestrzeni i czasie. Pewność opieki, zadbania, pewność życzliwości, jeśli nie miłości”⁵. Pojmując w ten sposób dom okaże się, że bezdomność to nie tylko pozbawienie dachu nad głową i własnego kąta, ale także bezpiecznej ostoi, tradycji, ładu, pozbawienie normalnych zachowań biologicznych, higienicznych i ekonomicznych. Ale bezdomność to także samotność, wyobcowanie, poczucie bezsilności, bezsensowności, beznadziejności, odrzucenia. Bezdomność to „czekanie na Nic”, życie dniem dzisiejszym, bez zachowania przezorności i dbałości o własną przyszłość, bez nadziei na pomoc⁶.

Właśnie taki obraz bezdomności przedstawia w swoim utworze *Koniec wieku* (Конец века, 1996) Oleg Olegowicz Pawłow, za główną cechę pisarstwa którego uznać można: „буквальное отвращение к якобы

³ Zob. więcej, ibidem, s. 13-15.

⁴ H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, s. 129.

⁵ S. Garczyński, *Potrzeby psychiczne – niedosyt, zaspokojenie*, Warszawa 1969, s. 49, [cyt. za:] D.M. Piekut-Brodzka, *O bezdomnych i bezdomności. Aspekty fenomenologiczne, etiologiczne, terapeutyczne*, Warszawa 2000, s. 33-34.

⁶ Zob. więcej L. Frąckiewicz, *Bezdomność jako syndrom ubóstwa*, [w:] *Ubodzy i bezdomni*, red. P. Dobrowolski, Katowice 1998, s. 9-10.

сплошным «мерзостям, уродству и гнусности жизни», исключительно «выпячиванием» которых Павлов только и занимается»⁷. W ujęciu interpretatorów jego twórczości prozatorskiej Pawłow poświęca szczególną uwagę palącym problemom rosyjskiej rzeczywistości, ukazuje świat, w którym „все всерьез, в котором есть большая тема, в котором совершенно отчетливо присутствует трагедийная красота”⁸. Swoje pierwsze opowiadania z cyklu *Zapiski spod buta* (*Записки из-под сапога*) ten urodzony w 1970 roku w Moskwie prozaik i publicysta opublikował w 1990 roku, wtedy również podjął naukę w Instytucie Literackim im. Gorkiego. Rozpoczął swoją karierę literacką pod wpływem *Archipelagu Gułag* (*Архипелаг ГУЛаг*) Aleksandra Sołżenicyna, w którym znalazł opis obozu Karabas – tego samego, gdzie on sam służył jako konwojent, gdy w 1988 roku został powołany do armii. Służba wojskowa pełna okrucieństw, poniżeń i zwyrodnienia zakończyła się dla Pawłowa traumą i hospitalizacją w szpitalu psychiatrycznym, co na długie lata określiło jego percepcję rzeczywistości. Po powrocie z armii, z fałszywą diagnozą chorego psychicznie, w wieku 20 lat, napiętnowany znalazł się na marginesie życia społecznego, przez co udało mu się znaleźć jedynie pracę stróża, choć wcześniej pracował jako kierownca ciężarówki i robotnik. Lektura utworu Sołżenicyna skłoniła Pawłowa do opisu współczesnego Karabasasu i tym samym do rozliczenia się z tym tragicznym etapem własnego życia. Kolejne cykle utworów, wspomniane już *Zapiski spod buta*, ale także *Wartownicze elegie* (*Караульные элегии*) czy *Prawda Karagandzkiego Pułku* (*Правда Карагандинского полка*), opisują życie w armii i pracę konwojenta, ukazując je w tragicznych, traumatycznych, ale także lirycznych aspektach wspomnianych dzieł, łączących się w jedną poetycką opowieść⁹. Jego swoista „proza obrachunkowa” nie zyskała początkowo rozgłosu, co badacze częściowo tłumaczą niechęcią czytelników do wciąż kojarzonego z epoką socjalistyczną realizmu, wypartego przez postmodernizm z jego antymimetyzmem¹⁰. Tymczasem Oleg Pawłow to:

Самый мрачный и безысходный из современных литераторов [...] показатель „свинцовых мерзостей жизни” [...]. По сравнению с произ-

⁷ К.А. Кокшенева, *Больно жить. О прозе Олега Павлова*, [online], <http://www.roman.by/r-3141.html>, [10.07.2014].

⁸ Ibidem.

⁹ Zob. więcej np. *Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Библиографический словарь в 3 томах*, под ред. Н.Н. Скатова, Москва 2005, [online], <http://lib.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=1-2sdlWQohM%3d&tabid=10547>, [12.07.2014].

¹⁰ Zob. więcej ibidem.

ведениями Олега Павлова, “чернейшие” пьесы Коляды выглядят как эстетские экзерсисы филолога, проблемы персонажей Петрушевской – барские прихоти (а проблемы персонажей Ольги Славниковой, тоже не самой веселой писательницы – вдвойне барские прихоти); рядом с Павловым все перестроечные „чернушники” напоминают романтиков XIX века [...]. Павлов гораздо безысходнее всех прочих еще и потому, что «прочие» ищут идеалы в сфере социального (и эти идеалы присутствуют в произведениях «прочих»), пускай даже как фигуры умолчания), а чаяния Павлова принципиально асоциальны (и даже антисоциальны)¹¹.

W przywołanym kontekście utwór *Koniec wieku*, pochodzący z 1996 roku i będący kontynuacją kilku szkiców poświęconych bezdomnym, wydaje się naturalną twórczą konsekwencją światopoglądu i postawy pisarza wobec zła otaczającego go świata i zdehumanizowanych ludzkich zachowań. W dzisiejszych czasach dużo mówi się o wszechogarniającym, całkowitym zubożeniu na cierpienia drugiego człowieka czy też zwierzęcia. Pojawiają się kolejne protesty przeciwko takiemu podejściu do życia i właśnie jako taki sprzeciw należy odczytać opowiadanie Pawłowa, które nie się w sobie uniwersalne przesłanie niewykluczania z kodeksu moralnego tych, którzy znaleźli się na marginesie życia społecznego. Utwór promuje aktywną postawę człowieka spieszącego z pomocą tym, którzy przez innych zostali porzuceni na pastwę losu, a także propaguje walkę o zachowanie godności życia każdej istoty ludzkiej. Pawłow podejmuje próbę oceny społeczeństwa rosyjskiego przez pryzmat jego stosunku do bezimiennego bezdomnego, słabego i bezbronnego, niereprezentującego żadnej siły, znajdującego się w potrzebie i skazanego na poniewierkę. Pozbawionego opieki życzliwych ludzi, którzy zadbali by o to, aby nie działa mu się krzywda. Człowiek w relacji do innych ludzi ma okazję sprawdzić, na ile jest w stanie okazać bezinteresowną dobroć; relacja ta staje się jednocześnie miernikiem jego człowieczeństwa. Niestety, w opowiadaniu Pawłowa bezdomni mogą liczyć zazwyczaj wyłącznie na siebie, moralne i fizyczne wstawiennictwo tych, którzy nie są obojętni na ich los nie odnosi żadnego skutku. Już w pierwszych zdaniach opowiadania autor zaznacza, że los bezdomnego w zasadzie jest przesądzony:

Людей этих называют бомжами. Живут они воровством, попрошайничая, а то и как зверье на помойках, поедая отбросы, падаль... Все дело в том, что у этих людей нет жилья. А раз нет жилья, то нет и про-

¹¹ К. Анкудинов, *Манихейский вариант*, [online], http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/5/ank.html, [11.07.2014].

писки с паспортом. Если нет у тебя жилья да паспорта, то хоть умирай. Но сразу-то не помрешь. И гонимый голодом, холодом, беспросветной угрозой побоев от милиции, да и от всякого загулявшего молодца, ты и выживаешь, как можешь, до самой смерти¹².

Wcześniej czy później człowiekowi bez mieszkania, a więc bez zameldowania i dowodu, sądzona jest śmierć, czy to na skutek skrajnego wychłodzenia i głodu, czy też przy udziale osób trzecich. Nikt i nic nie jest w stanie zagwarantować mu bezpieczeństwa, co jednak nie zwalnia ludzi od moralnego poczucia odpowiedzialności za jego życie.

Pawłow w swoich utworach nie boi się tematów drażliwych, zagląda w oczy ubóstwu, cierpieniom i niesprawiedliwości, podczas gdy tematy te irytują zwolenników spokojnego życia,

предпочитающих [...] эстетическую глухоту и душевную немоту. Вообще, боль нынче всех раздражает. Кажется, что в конце XX века, в начале третьего тысячелетия устанавливается новая цивилизационная норма обезболенной жизни. [...] А героям Павлова, напротив, больно жить¹³.

Pisarz budzi ludzkie sumienie z moralnego odrętwienia rejestrując krzywdy i poniżenie, z jakim spotykają się bezdomni. Budząc sumienie pisarz burzy spokój ducha i zakłóca obowiązujące dotychczas *status quo*, a szok jest tym większy, iż opisane w opowiadaniu zdarzenia rozgrywają się w jednym z moskiewskich szpitali i, co ważne, oparte są na faktach. Gdy Pawłow pracował jako ochroniarz w jednym z wielu stołecznych szpitali, na własne oczy widział, jak od gorącej wody umierali podczas dezynfekcji bezdomni, których przywoziły karetki – z odmrożeniami, ze śladami milicyjnych pałek. I jak zamiast pomocy otrzymywali jedynie lodowatą półkę w szpitalnej kostnicy. Pawłow nie mógł i nie chciał przejść wobec tych wydarzeń obojętnie, jednak – jak stwierdził –

Одно только чувствуешь противоречие – всякая литература поневоле лицемерна перед такими картинами жизни. Так вот я решил для себя насколько возможно изжить литературность. Решился на открытое прямое письмо [...] ¹⁴.

¹² О. Павлов, *Конец века*, [online], <http://magazines.russ.ru/october/1996/3/pavlov.html>, [12.07.2014].

¹³ К.А. Кокшенева, *Больно жить...*

¹⁴ О. Павлов, *Рассмеялись смехачи*, [w:] idem, *Антикритика. Полемические статьи девятидесятых годов*, [online], http://lib.ru/PROZA/PAVLOV_O/pavlov8.txt, [12.07.2014].

Dość przekornie autor dodał jednak do swojego utworu podtytuł *Соборный рассказ* nie rezygnując całkowicie z literackości; jego opowiadanie należy do tych utworów w literaturze rosyjskiej, które podejmują próbę sprawdzenia jednostki ludzkiej w obliczu cierpienia i konieczności niesienia pomocy. Jednak człowiek nie zdaje tego swoistego egzaminu, bowiem po przywiezieniu do szpitala w zimową bożonarodzeniową noc bezdomnego z odmrożeniami, najprawdopodobniej pobitego przez ochronę, ani lekarz, ani pielęgniarki, ani tym bardziej ochrona nie okazują miłosierdzia i współczucia, nie chcą pomóc obawiając się „zawartości” worka. Tak bowiem w myślach określają zawiniętego w koc bezdomnego, który leży przed nimi na wózku, cicho chrypiąc i jęcząc. Od chwili przywiezienia do szpitala bezdomny przestaje być traktowany jak człowiek, staje się kłopotliwym, śmierzącym, burzącym dotychczasowy świąteczny spokój „workiem”, którym nikt nie chce się zająć. Główny lekarz, zamiast zbadać niespodziewanego pacjenta, próbuje nakłonić młodą lekarkę z karetki, by ta przewiozła bezdomnego do innego szpitala. I tylko ta kobieta, jako jedna z nielicznych, daje świadectwo ludzkiej dobroci, odpowiadając: „Нет, я отказываюсь, это же человек!”¹⁵. Jej słowa wywołują jednak całą lawinę protestów przeciwko uznaniu bezdomnego za człowieka i traktowaniu go „po ludzku”:

Человек?! Что-о, челове-е-ек? Не, глянь, а нас за людей не считает! Девушка, я не знаю, да вы сами не человек! Какой такой человек, что это за разговоры, да кто вы такая?! Охрана! Охрана! Человек, а ты говно его нюхала, этого человека? Нравится, тогда и бери себе!¹⁶.

Utwór ten zmusza do przewartościowania standardowego we współczesnych społeczeństwach – a więc obojętnego lub wręcz niechętnego – podejścia do ludzi bezdomnych i niejako przypomina o elementarnych powinnościach wobec bliźniego, które celnie ujęła prof. Piekut-Brodzka, pisząc:

Należałoby sięgnąć [...] do podstawowej zasady w pedagogice: okazywania uczniom szacunku i respektu. Wówczas uczeń widzi, że może być jednak szanowany. [...] Pomoc powinna być udzielana z uwzględnieniem zasady godności osoby ludzkiej¹⁷.

W utworze Pawłowa nie są bezpośrednio ukazane cierpienia bezdomnego ani jego historia; jest on tylko jednym z wielu bezimiennych, zamiesz-

¹⁵ О. Павлов, *Конец...*

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ D.M. Piekut-Brodzka, *O bezdomnych i bezdomności...*, s. 246-247.

kujących moskiewskie ulice, dworce i inne miejsca służące za schronienie. To, co pisarz kategorycznie potępia, to całkowitą obojętność tych, którzy powinni pomóc; okrucieństwo wobec cierpiącego nie polega tu na zadawaniu bólu, lecz na nieuśmierzeniu go. Gehenna bezdomnego trwała tuż obok tych, którzy nie godzili się uznać go za człowieka, dla których był tylko śmierdzącym „workiem” roznoszącym wszy. Doznawane przez niego cierpienia nie zostały w utworze w pełni zwerbalizowane, jedynie nieliczne jęki wskazywały na ból, a także na to, że „worek” jeszcze żyje, z czego nie był zadowolony nikt z personelu szpitala: „Так мешок пролежал еще час на санобработке”¹⁸. Cudze cierpienie nie znalazło drogi do serca pozostałych „bohaterów”. Krytykując okrutne traktowanie drugiego człowieka Pawłow uczy empatii i zrozumienia, współodczuwania i poczucia pewnej odpowiedzialności za los słabszego nie tylko w tym jednym tekście: „Уродство и мерзость – это когда про бездомных внушают, что они нелюдь, паразиты, клоака, лишая их даже надежды на спасение”¹⁹. Nikt w *Końcu wieku* nie zastanawia się nad przyczyną tak nikczemnego postępowania z bezdomnym, nikt nie przejawia najmniejszej nawet wrażliwości na punkcie jego niedoli, takiej, która nie pozwoliłaby na bierne przyglądanie się złu i krzywdzie. Tymczasem w opowiadaniu ochroniarze postanowili zmusić bezdomnego, by ten sam opuścił szpital, otwierając na oścież okna, jednak okazało się, że

мешок все еще присутствует в больнице и сам от холода не ушел. Мороз-то ихнему брату что кожа, и доктор всерьез распорядился, чтоб охрана прекратила пьянствовать и подняла его, и вытолкала прочь²⁰.

Twórczość Pawłowa często określana jest mianem „literatury przekonania”; to on, jako jeden z pierwszych, z głębokim emocjonalnym zaangażowaniem wskazał, jak niewiele współczuje bezdomnym: „Брезгливость, отвращение, ужас – вот, что испытывают обычные люди при встрече с такими людьми [бомжами – М.Н.-J.]”²¹. Nie inaczej działało się w szpitalu, gdzie nikt nie chciał dotknąć kłopotliwego „worka” zagrażającego zarażeniem wszami i świerzbem, a polecenie doktora pozbycia się go próbowano wykonać dzgając bezdomnego miotłą, by ten wstał. On zaś zachrypiął silniej od ciosów, ale wciąż leżał na wózk, z którego został w końcu zrzu-

¹⁸ О. Павлов, *Конец...*

¹⁹ О. Павлов, *Рассмеялись...*

²⁰ О. Павлов, *Конец...*

²¹ Д. Крылов, *Конец века по Олегу Павлову*, [online], <http://www.pereplet.ru/text/krilov04.html>, [12.07.2014].

cony. Ochroniarz próbujący usunąć bezdomnego ze szpitala postanowił kopać go i w ten sposób zmusić, by dopełnił do wyjściowych drzwi; ta metoda jednak również nie poskutkowała. Lekarz zdecydował się zbadać cierpiącego dopiero wówczas, gdy ochroniarz kategorycznie odmówił wywiezienia bezdomnego na wózku i porzucenia go w najbliższej zaspie, nie kierując się bynajmniej litością, ale strachem przed wszami. Lekarz zastrzegł jednak, że zrobi to dopiero po zdezynfekowaniu i umyciu mężczyzny: „После этих слов прошло еще время, потому как, убедившись, что он полуживой, ждали просто его смерти”²². Śmierć bezdomnego byłaby dla wszystkich pracowników szpitala najlepszym rozwiązaniem, jednak ten kurczowo trzymał się życia. Sceny rozgrywające się w szpitalu, choć niewątpliwie stanowią rodzaj apelu do współczesnego czytelnika, opisane są bez nadmiernych emocji. Utworu Pawłowa nie cechuje skrajna burzliwość czy zapalczywość, choć autor jednoznacznie dezaprobuje postępowanie personelu wobec bezdomnego, niczym nie próbując go usprawiedliwiać. I choć w opowiadaniu brak nadmiernego ładunku emocjonalnego, wyraźnie zauważyć można osobiste zaangażowanie pisarza. W słowach bohaterów, ich zachowaniu, w bardzo szczegółowych opisach i dokładnych relacjach ze szpitalnej sali przejawia się ekspresja uczuć samego autora. A po przeciwnej stronie znajduje się odbiorca, który nie może pozostać obojętny wobec takiego stanu ducha pisarza. Pawłow wnikliwie patrzy na świat i natychmiast reaguje na to, co dzieje się wokół niego. Dlatego przedstawia swoje widzenie świata dość zwięźle, jednak każde słowo w tekście wydaje się niezbędne, by autor mógł wypowiedzieć się do końca, dokładnie przyrzec się zagadnieniu bezdomności.

Wobec surowej oceny nielicznych bohaterów opowiadania Pawłowa na szczególną uwagę zdaje się zasługiwać pielęgniarka Antonina, która jako jedyna otrzymała od pisarza imię; wszyscy pozostali „ludzie” to dla autora jedynie cienie, niezasługujące na głębszą refleksję. Imię to, z łaciny oznaczające przeciwniczkę, nie zostało nadane kobiecie przypadkowo, bowiem ona jedyna ulitowała się nad bezdomnym, choć początkowo również dla niej był jedynie „workiem”, którym musiała się zająć. Jednak gdy udało jej się go rozebrać, ostrzyć, zdezynfekować i umieścić w wannie, gdy zmyła z niego grubą warstwę brudu

Антонина вдруг стихла и ослабла, увидав с ног до головы и всего этого человека. Это был молодой человек, чуть не мальчик, но измученный

²² О. Павлов, *Конец...*

и тощий, как старик. Чесотка сделала его кожу одной темнотой, и только лицо да руки были режущей белизны, красоты²³.

Antonina całą swoją postawą sprzeciwia się traktowaniu istoty ludzkiej z okrucieństwem i brakiem humanitaryzmu, sprzeciwia się pozostawieniu mężczyzny na pastwę losu bez udzielenia jakiejkolwiek pomocy, wyrzuceniu poza nawias cywilizacji i wyalienowaniu. To wszystko zdaje się krzyczyć z jej skamieniałego nagle oblicza, gdy uświadamia sobie, że ranny człowiek w wannie jest martwy:

Антонина отстаивала минуту за минутой с долготой то ли мучения, то ли терпения, и не зная, как теперь быть [...]. Стоя недвижно, ничего не знающая, не помнящая, баба глядела и глядела на него, как он лежит, и взгляд ее измучивали белокожие и гладкие, что небесные, его ручонки [...]²⁴.

I tylko ona płacze cicho, z bezsilności, pamiętając piękno twarzy oraz białe dłonie, nieodpychające ciało pokryte ranami i śladami świerzbu, a całą scenę doskonale zdają się puentować słowa księdza Mieczysława Malińskiego:

Popatrz, obok Ciebie woła człowiek na skraju rozpacz: Ja jestem! Ja jestem! I rozglądając się bezradnie czeka na odpowiedź, ale dochodzi do niego tylko echo własnego krzyku. Zauważ go!²⁵.

Niezwykle zaskakujący z perspektywy całego utworu, zdecydowanie nawiązującego do realizmu, jest jego finał. W nim bowiem ciało bezdomnego człowieka znika w tajemniczy sposób z kostnicy: „[...] не обнаружили тела неизвестного. В ледящей пещере морга бетонная лавка была голо покрыта белой, в темнотах мертвецкого пота, простыней”²⁶. Pozostawione białe płótna, w które owinięte było ciało mężczyzny, leżące w pieczarze, a wcześniej ułożenie zwłok w wannie, dokładnie przypominające ukrzyżowanie, jednoznacznie odsyłają do biblijnej historii zmartwychwstania Chrystusa. Autor rozpoczyna więc swoistą grę motywami biblijnymi, odżegnuje się od dominującej dotychczas w utworze dokumentarności. Chrystus ponownie pojawiający się na ziemi pod postacią bezdomnego dla wielu odbiorców może okazać się obrazem w pewnym stopniu szokującym, naruszającym tabu. Pawłow odrzucając realizm sięgnął po treść, w której przyziemny, bytowy kontekst pracy personelu szpitalnego staje się tłem,

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Cyt. za, R. Pawłowska, E. Jundziłł, *Pedagogika człowieka samotnego*, Gdańsk 2000, s. 13.

²⁶ О. Павлов, *Конец...*

niepokojącą „dekoracją”, wśród której rozgrywają się istotne dla współczesnego człowieka sceny. Odbiorca, otoczony zewsząd informacjami o działaniach wojennych, ofiarach głodu, nędzy i licznych kryzysów – często ma poczucie, że w dzisiejszym świecie Dekalog przegrał walkę ze złem. Przywołana w *Końcu wieku* sytuacja bezdomnego pozostawionego praktycznie bez pomocy jest brutalna i szokująca. Jednak Pawłow zapewne przewidział, iż nie wywoła ona w czytelniku – przyzwyczajonym do wszechogarniającej obojętności na los innych – emocji tak silnych, na jakich zależało autorowi. Jak już zostało wspomniane, jest on pisarzem silnie zaangażowanym ideologicznie, pragnącym wskazać swoim odbiorcom drogę wyjścia z moralnego marazmu, pragnie, by usłyszeli oni wołanie o ratunek dla człowieka zdegradowanego do rangi przedmiotu. Pawłow chce również pomóc samym czytelnikom, ludziom zagubionym w świecie wartości, nierozpoznającym dobra i zła, nieumiejącym odnaleźć się we własnej emocjonalności. Nie bez przyczyny więc pisarz sięgnął po wątki tak znamienne dla ludzkiej egzystencji, od wieków zajmujące uwagę twórców – po problemy śmierci, zmartwychwstania, ale także winy, kary i odkupienia. W utworze pojawia się warstwa sensów naddanych, powstała na skutek obdarzenia postaci ziemskiej, cielesnej swoistą duchowością, metafizycznością. Nie bez znaczenia jest również motto utworu, cytaty pochodzący z Ewangelii św. Mateusza: „Тогда скажет им в ответ: истинно говорю вам: так как вы не сделали этого одному из сих меньших, то не сделали Мне”²⁷. Pawłow wprowadza do swojego tekstu powszechnie znane wątki oraz cytaty, jednak nie jest to zwyczajne odwoływanie się do Biblii. Jak słusznie zauważa W. Piłat, owe treści funkcjonują w ludzkiej świadomości kulturowej jako trwałe symbole i wzorce postaw oraz zachowań, przywołują ponadczasowe kategorie etyczne²⁸. Według nauk Chrystusa człowiek winien okazywać miłość i miłosierdzie każdemu bliźniemu, w przeciwnym razie nie może być mowy o miłości do Boga. Nagle, pod koniec XX wieku, Chrystus ponownie pojawia się na ziemi pod postacią bezdomnego, a ludzie ponownie „przybijają Go do krzyża”. Tak przygnębiający obraz współczesnego Syna Bożego wynika prawdopodobnie z niepowodzenia jego misji w świecie, ludzkość którego – jak głosi Pismo Święte – pragnął ocalić. Tymczasem przewartościowania hierarchii i systemów norm moralnych czy społecznych doprowadziły do braku równowagi między takimi kategoriami, jak dobro i zło. Dziś fundamentami współczesnego świata są nienawiść, obojętność, pogarda i śmierć. Znamienny jest również tytuł utworu, nasuwają-

²⁷ Ibidem.

²⁸ W. Piłat, *Funkcjonowanie motywów biblijnych w najnowszej dramaturgii rosyjskiej*, „Przegląd Rusycystyczny” 2002, nr 4, s. 74.

cy skojarzenie „конец века” – „конец света”, czyli dzień, w którym Jezus Chrystus ponownie zstąpi na ziemię, by osądzić i zniszczyć zło. Wydaje się jednak, iż bardziej niż na nawróceniu zbłąkanych zależy mu na kresie wędrówki. Bezdomny Syn Boży odchodzi bez słowa, jednak milczenie nie oznacza bynajmniej zwycięstwa. Tym razem także nie udało mu się naprawić świata, nie miał już siły walczyć z odrażającą rzeczywistością. Pawłow ponownie przypomina o konieczności zmian, o przewartościowaniach etycznych i moralnych. Tymczasem tajemnicze zniknięcie ciała bezdomnego wywołuje niewielkie poruszenie:

Это чудо кража трупа бомжа из морга, обнаруженное с пылу да с жару столичными газетками, ужаснуло читающую Москву. Но на другой день о нем уже никто не помнил²⁹.

Ostatecznie jedyna zmiana, jaka zaszła pod wpływem opisanych wydarzeń, to zwolnienie szpitalnych ochroniarzy, niewykonujących należycie swoich obowiązków. Męczeńska śmierć skatowanego bezdomnego być może odmieniła jedynie pielęgniarkę Antoninę, całe zauważalne zło świata pozostało jednak niezmiennie.

Koniec wieku to pierwszy utwór Pawłowa, w którym pobrzmiewa chrześcijańska idea miłosierdzia oraz współczucia dla człowieka porzuconego na samym dnie życia. Pawłow celowo nie koncentruje się na samym wyglądzie czy historii bezdomnego, lecz na tym, jak postrzegają go inni ludzie. Końcowy akcent utworu położony zostaje na pierwotnej czystości, niewinności, prawie że pięknie każdego człowieka, bez względu na przynależność społeczną. Odchodząc od realizmu autor naznacza swój utwór wiarą. Umieszcawia on wydarzenia chrześcijańskie związane z Wielkanocą – ukrzyżowanie Chrystusa i jego Zmartwychwstanie – w noc Bożego Narodzenia, czyni z bezdomnego Zbawiciela, któremu jednak nie udało się wyswobodzić ludzkości od grzechu. Ta swoista gra biblijnymi motywami ma skłonić czytelnika do spojrzenia na przedstawioną w opowiadaniu sytuację z całkowicie odmienną perspektywy. Biblijne powiązania mają być układem odniesienia w ocenie rzeczywistości otaczającej odbiorcę. Pawłow pragnie, aby czytelnik odszedł od tego, co jest ogólnie przyjęte w społeczeństwie, przeistoczył system wartości tak, jak autor przeformułował motywy zaczerpnięte z Pisma Świętego. Wymaga od niego, by zadał sobie okrutne pytania, te same, na które tak trudno znaleźć odpowiedzi, bowiem, jak stwierdza autor:

²⁹ О. Павлов, *Конец...*

Литература лишь тогда имеет смысл, когда является поводом к разговору о жизни. Если литература дает повод к разговорам только о самой себе, то она мало чего стоит, она заражена высокомерием, заражена сама собой как „дурной болезнью” – она заразно, она постыдно больна³⁰.

Pawłow podejmuje w swoim utworze niezwykle aktualny problem ludzi bez domu, których liczba w samej tylko Moskwie prawie zawsze była ogromna. Według oficjalnego spisu przeprowadzonego w kwietniu 2014 roku jest ich 6 067, jednak liczba ta może być nawet dwa razy większa³¹. Jakkolwiek Pawłow nie stawia w utworze problemu bezdomności jako zjawiska niosącego zagrożenie społeczne, niemniej, w ujęciu pisarza, nie daje to podstaw do bezdusznego okrucieństwa, nie usprawiedliwia działań milicji, ochrony czy zwykłych podrostków, „zabawiających się” kosztem zdrowia i życia mieszkańców ulicy. Pawłow dąży do zmiany sposobu postrzegania tych ludzi, o których opinia zwykle pokrywa się z tą, reprezentowaną przez jednego z krytyków:

Осмелюсь высказаться вразрез всей русской человеколюбивой литературной традиции: бомжи почти всегда добровольно выбирают свою судьбу, и в большинстве случаев помочь им уже невозможно (помочь — в широком понимании слова; иногда, конечно, бывает необходимо личное сочувствие и вмешательство). Более того, подавляющей части этих людей *нравится* жизнь, которую они ведут. А в рассказе увидел я столько фарисейства наизнанку, столько гордыни, столько насилия над читателем (бомжи на улицахдохнут, а ты веселишься, гад), что продолжать знакомство с прозой Павлова мне надолго расхотелось³².

To tylko jeden z wielu zarzutów stawianych przez krytyków prozie i publicystyce Pawłowa. Chrześcijański patos opowiadania zgłębiającego świat ludzkich cierpień dla jednych brzmiał jak prawdziwe świadectwo życia, dla drugich natomiast, jak „чернушный пасквиль на постсоветскую действительность”³³. Pisarstwo Pawłowa nie podlega jednoznacznej ocenie, jednak tematyczno-problemowa dominanta jego utworów jest naturalną konsekwencją cechy, którą jeden z badaczy potraktował jak przywarę

³⁰ О. Павлов, *Рассмеялись...*

³¹ Сайт Международной общественной благотворительной организации: *Центр народной помощи «Благовест»*, [online], http://sharkstudio.ru/V_Moskve_pereschitali_bomzhey/, [13.07.2014].

³² К. Анкудинов, *Манихейский...*

³³ Неофициальный сайт Олега Павлова, [online], <http://www.olegpavlov.ru/kniga.htm>, [13.07.2014].

autora: „У него нет иммунитета к злу”³⁴. Źródła humanitarnej postawy Pawłowa wobec bezdomnych należy szukać w nim samym jako człowieku, którego relacje i starania stają się miernikiem człowieczeństwa.

Koniec wieku znakomicie ukazuje wyobcowanie i odrzucenie przez społeczeństwo ludzi, którzy z różnych powodów stracili dach nad głową. Dom przyjmuje tu formę czysto fizycznego schronienia, dzięki któremu człowiek pozostaje człowiekiem, nie zaś kimś lub czymś porzuconym na marginesie życia społecznego. Dom staje się gwarancją zachowania własnego „ja”, podczas gdy bezdomność często jest powodem pogardy dla kogoś, kto sobie nie poradził. Bezdomność odziera człowieka z godności, nie ma w niej miejsca na walkę, nadzieję i ludzkie uczucia, pozostaje trauma i samotność. Bezdomność z reguły kojarzy się w społeczeństwie z kimś zaniedbanym, z kimś brudnym, najczęściej pijanym, właśnie ktoś taki jest najczęściej upokarzany i właśnie taką bezdomność ukazał w swoim utworze Pawłow uświadamiając, iż pod warstwą brudu i łachmanów ukrywa się człowiek. Człowiek skazany na cierpienia i śmierć tylko dlatego, iż utracił swój azyl – dom. Pisarz wykorzystuje zarówno elementy czysto realistyczne, jak i warstwę symboliczną z jej nawiązaniem do postaci i sytuacji biblijnej. Czyniąc to autor przedstawia klęskę w walce o godność człowieka końca XX wieku.

³⁴ К. Анкудинов, *Манихейский...*

SUMMARY**An interpretation of the theme of homelessness
in Oleg Pavlov's work *The end of century***

A Russian contemporary writer Oleg Pavlov in one of his stories *The end of century* focuses his attention on the problem of homelessness in Moscow. The author describes hospital workers' attitude towards a homeless man who needs some help and medical care. Unfortunately, nobody, except for one nurse, treats him like a human. The work's atmosphere is mostly depressing. However, there are moments of great humanity in this story, for Pavlov gives a voice to every human being, even the most pathetic. What's more, he uses the threads of the Bible to show hopelessness in a situation when nothing of value remains.

Keywords: homelessness, hopelessness, humanity, morality, the Bible.

Słowa kluczowe: bezdomność, beznadziejność, człowieczeństwo, moralność, Biblia.

Сергей Преображенский
Российский университет дружбы народов

Зимородок-гальциона как символ утраченного и обретаемого дома

А. К. Жолковский публиковал свой рассказ-виньетку о загадочной «птичьей» открытке М. Л. Гаспарова, посланной ему в 1985 году в ответ на письмо из Испании, не единожды, в разных редакциях и под разными названиями. Скажем, в журнальной версии¹ виньетка называлась *Интертексты*, в книгах 2000 и 2008 годов² – *Гальциона*. В приложении к данной статье текст винюетки дается в журнальной версии. У писателя-филолога впоследствии неоднократно появлялась возможность спросить самого М. Л. Гаспарова, что означала загадочная комбинация рисунка и надписи на открытке, однако А. К. Жолковский или такого вопроса не задал, или о полученном ответе умолчал. Пытаясь найти ответ на заданную корреспондентом-литературоведом загадку, Жолковский-филолог идет по привычному пути, проложенному М. Риффатером и ухоженному им самим³, то есть принимает к рассмотрению довольно широкий круг аргументов, подтверждающих интертекстуальные отношения, наличие формальных совпадений с дискурсом-донором считает безусловно не обязательным, а отдаленные семантические сходства путем несложных спекулятивных операций сводит как варианты к общему инварианту. Этот методологический пафос едва ли безоговорочно разделял М. Л. Гаспаров (ср.: «раскрывать подтексты собственной эрудиции»⁴). Тем не менее автор винюетки исходит из презумпции высокой степени единомыслия отправителя и получателя письма и открытки, то есть полагает, что постулаты коммуникативной кооперации соблюдены

¹ «Звезда» 2000, № 4.

² А. Жолковский, *Мемуарные винюетки и другие non-fiction*, Санкт-Петербург 2000; А. Жолковский, *Звезды и немножко нервно*, Москва 2008.

³ Ср.: А. Жолковский, *Инвенции*, Москва 1995, с. 16.

⁴ М. Гаспаров, *Записи и выписки*, Москва 2001, с. 50.

и оба (и Жолковский, и Гаспаров) играют в одну прагматическую игру по общим правилам. Итак, из солнечной Испании путешествующий с молодой женой профессор-эмигрант посылает свои внезапные озарения («я с ближайшей же бензоколонки отправил М. Л. Гаспарову (в холодную, еще не тронутую перестройкой Россию) короткий отчет о случившемся»). В этот год положение с.н.с. М. Л. Гаспарова благополучным не назовешь – продолжается научно малоперспективное и социально не комфортабельное пребывание в ИМЛИ с дрейфом в сторону более гостеприимного сектора В. П. Григорьева в ИРЯ им. Виноградова, однако дрейф завершится лишь через пять лет, а в качестве американского профессора М. Л. Гаспаров попробует себя еще позже. В несовпадении социальных контекстов автор виньетки отдает себе отчет, но степень несовпадения явно недооценивает. Присланную М. Л. Гаспаровым открытку А. К. Жолковский трактует как ответную реплику на свое послание, то есть продолжение разговора об относительности севера и юга и месте этого мотива «пространственной относительности» в метатексте Пушкина и русском гипертексте, представленном любимыми авторами – И. Ильф, Е. Петров, И. Бабель, М. Зощенко. В этом контексте особую важность приобретает подхваченный М. Л. Гаспаровым мотив путешествия, *Тень друга* К. Батюшкова начинается строчкой «Я берег покидал туманный Альбиона...», причем путешествия не просто куда-то, а в иной мир (в том числе и загробный). С этим иным миром вяжется птица, символизирующая перелет через море и присутствующая уже в надписи на открытке: «За кораблем виляла Гальциона». Координация иконической (открыточной) птицы и её текстуального (батюшковского) эквивалента создает семиотическую коллизию в духе постмодернистской семиотики (отрыв означаемого от означающего, симулякры и т.п.), напоминающую любимые постмодернистами примеры – картины Р. Магритта (изображение курительной трубки с надписью «Это не трубка» и проч.). Прежде всего потому, что в знаменитых примечаниях Б. В. Томашевского к *Тени друга* сказано: «Гальциона – чайка (по мифологическим представлениям – женщина, превратившаяся в морскую птицу)»⁵. На открытке М. Л. Гаспарова изображен зимородок, в тексте присутствует, по версии Б. В. Томашевского, чайка. Пытаясь ликвидировать семиотическую пропасть, не допуская того, что она может быть отдельным предметом сообщения от традиционалиста М. Л. Гаспарова к меняющемуся методологический вектор

⁵ К. Батюшков, *Стихотворения*, Москва – Ленинград 1946, с. 286.

А. К. Жолковскому, последний выбирает традиционную интерпретативную тактику – увязать изображение и текст на обороте в непротиворечивый семиотический комплекс, тем самым демонстрирую собственную неполную состоятельность как просвещенного западного постмодерниста. Мифо-этимологический анализ выявляет следующие перспективные области смыслообразования, стимулирующие поиск интертекстов: а) мифы о метаморфозах зимородков и чайках, с объединяющим все варианты мотивом кладки яиц – супругам, превращенным в птиц, боги облегчают кладку яиц, делают её безопасной; б) превратности орфографии в лице «лишнего» Г (кириллического) / Н (латинского), приводящего к тому, что английский *halcyon* = *kingfisher*, то есть зимородок, оказывается омонимом русской гальционы, то есть чайки.

По поводу первого генерирующего смысла мотива сразу же возникает соображение, что в открытке М. Л. Гаспаров намекает на то, что у его адресата имеют место испанские *halcyon days*, «безмятежные дни» (греч. *halcyonides*), однако этот очевидный намек на безмятежное супружеское счастье и всеобщий покой А. К. Жолковский практически игнорирует. Первая – птичья – область интертекстуальных поисков вводит еще один (очевидный!) подтекст, в котором мотив эмигрантских своей и чужой земель соединен с парящим в «Олимпийских высотах» зимородком, то есть *Песенку* И. Бродского. Стихотворение 1960 или 1961 года, и конечно, хорошо известно М. Л. Гаспарову, тем более что в нем появление *kingfisher*'а – зимородка абсолютно не мотивировано с точки зрения русского читателя, едва ли даже М. Л. Гаспаров предполагал параллели (интертекстуальные!) с Ю. Словацким и его зимородком из продолжения *Пана Тадеуша*⁶.

Напомним текст И. Бродского:

По холмам поднебесья,
по дороге неблизкой,
возвращаясь без песни
из земли италийской,
над страной огородов,
над родными полями
пролетит зимородок
и помашет крылами.
И с высот Олимпийских,
недоступных для галки,

⁶ См. О. Бараш, *Нелегальные песенки Иосифа Бродского*, [в:] «А иначе зачем на земле этой вечной живу...»: художественный мир Б.Ш. Окуджавы, Калуга 2014, с. 122-128.

там, на склонах альпийских,
 где желтеют фиалки, –
 хоть глаза ее зорки
 и простор не тревожит, –
 видит птичка пригорки,
 но понять их не может.
 Между сосен на кручах
 птица с криком кружится
 и, замешкавшись в тучах,
 вновь в отчизну стремится.
 Помнят только вершины
 да цветущие маки,
 что на Монте-Кассино
 это были поляки.

Обращает на себя внимание тот факт, что, во-первых, интертекстом прогнозируется бесславное возвращение на родину, во-вторых, утверждается, что «видит птичка пригорки, но понять их не может». Понимание допустимо рассматриваться и по отношению к советской действительности (научной?), и по отношению к некоторым интертекстам. Возвращение к птичьим интертекстам еще предстоит ниже, а сейчас обратимся к орфографическим. Отмеченная А. К. Жолковским странность с ошибочным английским H во втором английском названии птицы (*halcyon* with h is a wrong form), коррелирующим с русским, тоже немотивированным Г, задает целую мотивную линию, которую А. К. Жолковский намечает и не развивает (фигура умолчания?), лишь вспомнив Аль-Цион – то есть Сион и сионизм и паронимически связав через И. Бабея с названием издательства «Альциона». Напрашивается, впрочем, довольно грубый, англо-ивритский каламбур к *halcyon* и, соответственно, русской Гальционе Батюшкова, *gull/hull-ZION*, то бишь сионская чайка. Но такой площадной ход мысли отправителя маловероятен. Тем не менее возникающую еврейскую тему не следует сбрасывать со счетов, если принять во внимание стихотворение к этому времени уже эмигранта И. Бродского. Тем более что именно в сугубо филологическом и языковедческом русском контексте заметнее всего то же «лишнее» Г (H) в терминологических именовании, связанных с евреями – гебраистика, гебраизм и проч.: абсолютная корреляция с Г/0-звука в Гальционе/Альционе, также обязанная своим происхождением языкам-посредникам (более всего в обоих случаях латыни).

Таким образом, возникает мотив чайки-зимородка с еврейским акцентом. «Друзья» (согласно интерпретации послания А. К. Жолковским) М. Л. Гаспаров и А. К. Жолковский в некотором роде были и биографически сродни. М.Л. Гаспаров биологически был сыном еврея, однако пользовался привилегией «армянской» фамилии Гаспаров, унаследованной от отчима. А. К. Жолковский был сыном нееврея (поляка?), но рано погибшего отца заменил отчим (еврей). Итак, в момент отправления открытки адресант – советский ученый, с сомнительной биографией, адресат – иммигрировавший на Запад как еврей, но отказавшийся в Вене от перспективы въезда в Израиль, свежее испеченный американский профессор. Основания для А/Г-соображений у М. Л. Гаспарова есть, и мотив родина-чужбина получает мощное обогащение еврейским контекстом через, прежде всего, привлечение к кругу подтекстов названия издательства «Альциона». В *Антологии античной глупости* О. Мандельштама обнаруживаем: «Это Гарик Ходасевич, по фамилии Гренцион, / Несмотря что Альциона есть элегия Шенье...». В рамках дальнейшего поиска подтекстов важнее не название элегии А. Шенье, а указанная Мандельштамом фонетическая (Г/0-звука), поддерживающая фактические совпадения параллель. А. И. Гренцион – вторая жена В. Ходасевича, опубликовавшего в издательстве «Альциона» первый вариант сборника *Счастливый домик* (1914), посвященного Анне Гренцион, где, кстати, есть стихотворение *Бегство* («Да, я бежал, как трус, к порогу Хлои стройной...»), при этом сам В. Ходасевич позднее в *Парижском альбоме V* писал, что «условные имена Делия, Хлоя... употреблялись только в стихах... Эти псевдонимы состояли из стольких же слогов, как и настоящие, скрытые имена и несли ударение на том же слоге... Темира могла заменить, к примеру, Надежду, Хлоя – Анну»⁷, от себя добавим – Ольгу. Таким образом, путешествие А. К. Жолковского все устойчивее коннотируется как бегство – и из СССР, и от еврейского первородства. Тем более что еврейская тема в биографии В. Ходасевича получает поддержку и литературное продолжение, поскольку он один из главных составителей и переводчиков антологии *Из еврейских поэтов*, изданной З. Гржебиным в 1923 году, наряду с переизданным *Счастливым домиком*. У В. Ходасевича есть отдельная статья о Хаиме Бялике, где сказано, что в еврейском миропонимании Х. Бялика важнейшее – трактовка бытия: «перспектива прошлого уже включает в себе перспективу будущего»⁸ (не предостережение ли, сде-

⁷ В. Ходасевич, *Собрание сочинений в 4-х томах*, Москва 1996, т. 1, с. 503.

⁸ Там же, т. 2, с. 306.

ланное М. Л. Гаспаровым через В. Ходасевича?), там же поминается факт, что лучшие переводы Х. Бялика сделал Владимир (Зеев) Жаботинский. Отметим, что в еврейском (противу русского – опять мена букв) имени Жаботинского неожиданно возникает античная линия. В. Жаботинский приблизительно в это время был одним из многочисленных предметов длительного филологического интереса М. Л. Гаспарова. В связи с Х. Бяликом и В. Жаботинским опять возникает птичья тема, но уже прочно увязанная с мотивом стремления к земле обетованной, с представлением о доме как о формальной загранице и чужой земле, а о месте рождения и проживания – как о чужбине. Одним из переведенных В. Жаботинским стихотворений Х. Бялика было стихотворение *К птице*, которое в сборнике *Happardes* В. Жаботинский назвал *К ласточке*, хотя первоначально озаглавил перевод *К птичке*. Заметим мотив, повторяющийся неопределенность с названием: Гальциона – зимородок? чайка? – при неизменности семантического ядра: привет от дальних берегов. Однако сам переводчик не был доволен своим творением и из переизданий стихотворений Х. Бялика этот текст исключил. Интересен тот факт, что конкурирующий вариант перевода стихотворения *К птице* был создан молодым С. Маршаком и назывался опять-таки *Птичка*. Наряду с ласточками Мандельштама сионистская ласточка Х. Бялика, которая «прилетела с юга», «несет привет от цветов Иордана», «родной Палестины» (цит. по переводу Маршака)⁹. У того же С. Маршака среди его ранних сионистских стихотворений, написанных во время путешествия с невестой в Палестину (вполне не книжную, а реальную), имелось и такое, в первой строфе которого возникает мотив Гальционы, вьющейся за кормой корабля: «...А за кормой над зыбью дали // Как бы кружится легкий снег. // Нет, это чайки...»¹⁰. Здесь чайки движутся в противоположном А. К. Жолковскому направлению – с севера на юг, за кормой корабля, идущего в Палестину (?), к обетованной земле. Птичка-ласточка-чайка, кружащая вокруг путешествия на родину предков, – в живой загробный мир (подобно фантастическим образам Х. Бялика, о которых говорил в очерке В. Ходасевич (ср. его безнадежную *Ласточку* из *Тяжелой лиры*). Можно также предположить включение еще одного интертекста совсем уж экзотического, а именно украинского – *Пісня про чайку-небогу*. Два примечательных факта: во-первых, этот широко известный, бытующий как народный текст, принадлежащий перу Ивана Мазепы, евреи, жившие на Укра-

⁹ Цит. по: М. Гейзер, *Маршак*, Москва 2006, с. 86.

¹⁰ Там же, с. 114.

ине, пели на украинском как свою (!) народную песню о тяжелой еврейской судьбе. И море в этой песне приобретало значение границы между миром живых и мертвых, рубежа, через который не переступишь: *Злетівши вгору // Прийшлося втопитись // В Чорному морю*. При всей вроде бы далекости этого текста от исходной Гальционы оба их роднит не только чайка над морем, но и мотив гибели/спасения яичной кладки, из-за утраты которой чайка И. Мазепы и собралась топиться (ср. с гибелью мифологического Кеика, ставшей как бы жертвой во имя грядущего благополучия пернатого потомства); а также звукоподражание «киги!» (так «кыгы!» звучит на слух И. Мазепы крик несчастной чайки-матери, не только напоминая о греческом звукоподражательном имени морской чайки, но и о рассмотренной А. К. Жолковским параллели с именем несчастного (утонувшего) мужа Альционы Кеика (только с украинизированным «вставным» Г). М. Л. Гаспаров вполне мог знать этот интертекст от его украинской коллеги и почитательницы, стиховеда Н. В. Костенко. В таком случае, птичий гипертекст Гальционы, на который ориентирует А. К. Жолковского М. Л. Гаспаров, приобретает действительно макабрический тон – причем фатум имеет узнаваемый черноморский (любимый Жолковским и Щегловым) оттенок.

В. Жаботинский в журналистских текстах русского периода бросил в адрес евреев, готовых к ассимиляции и сторонящихся сионизма («Аль-Ционы»), много обвинений, в частности, что такие единоплеменники предпочитают Рим деревне, соглашаясь не быть первыми нигде. Интересно, когда М. Л. Гаспаров надписывал А. К. Жолковскому свою книгу переводов («Знал над стихами Назон, что на Понте он пишет для Рима; // Ныне где Понт и где Рим – сам не ответит Эдип»), имел ли он уже в виду В. Жаботинского как один из будущих интертекстов будущего эпистолярия.

SUMMARY**Kingfisher-Halcyon as a Symbol of Lost and Regained Home**

The article deals with the application of the methods of searching for intertextual links applied by A. Zholkovskiy to the fiction text written by this philologist and devoted to communication with another philologist (M. Gasparov). It concerns the topic of searching for intertextual links maintained by some unusual means. The theme of the Promised Land manifested by a bird was ignored in A. Zholkovskiy's speculations and is under consideration in the article.

Keywords: motive semantics, halcyon, gull, swallow, Russian Jewish poetry, A. Zholkovskiy, M. Gasparov.

Ключевые слова: мотивная семантика, гальциона, чайка, ласточка, русско-еврейская поэзия, А. Жолковский, М. Гаспаров.

Святлана Лясовіч

Полацкі дзяржаўны ўніверсітэт

Канцэпт «дом» у сучаснай беларускай прозе (на матэрыяле раманаў Альгерда Бахарэвіча, Юрыя Станкевіча)

Канцэпт як частка моўнай карціны свету звязаны са светапоглядам чалавека ці пэўнай моўнай супольнасці. Дом – адно з важных паняццяў карціны свету, напэўна, у любой культуры, таму яно невыпадкова выклікае цікавасць. Разам з тым пераўтварэнні ў культурным жыцці могуць змяняць, дапаўняць змест таго ці іншага канцэпта. Мяркуем, што дынаміка сэнсаў у межах таго ці іншага канцэпта выразна адлюстроўваецца ў мастацкай літаратуры, бо паэты і пісьменнікі вельмі адчувальныя да культурных зрухаў.

Аб'ектам аналізу былі абраны творы сучасных беларускіх аўтараў А. Бахарэвіча і Ю. Станкевіча. Праца мела на мэце прасачыць, якія семантычныя складнікі канцэпта «дом» актуалізаваны ў творах разгледжаных аўтараў, і вызначыць патэнцыял вобраза «дом» для трансляцыі аўтарскай ідэі.

Слоўнік падае асноўныя значэнні паняцця дом: 1. Будынак для жылля або для размяшчэння ўстаноў, а таксама (зб.) людзі, якія жывуць у ім. 2. Кватэра, а таксама сям'я, людзі, што жывуць разам, іх гаспадарка. 3. Установа, што абслугоўвае якія-небудзь грамадскія патрэбы. 4. Дынастыя, род. (уст.)¹. Можна сказаць, што паняццёвы кампанент канцэпта «дом» уключае два асноўныя складнікі – матэрыяльны аб'ект і разуменне асвоенай чалавекам прасторы.

У рамане А. Бахарэвіча *Шабаны* паняцце «дом» неаднаразова асэнсоўваецца ад імя аўтара і галоўнай гераіняй Сафіяй. Як заўважае Т. А. Панамарова, «при множестве значений и огромном ассоциативном потенциале “Дом” в славянской картине мира – это, прежде всего, мир, покой, порядок, уют; это то, что отграничивает мир

¹ Тлумачальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы, Мінск 1996, с. 181.

“внутренний” от мира “внешнего”, что защищает и оберегает»². Але Шабаны для героя-аўтара – не той дом, дзе чалавек адчувае спакой і ўтульнасць:

Шабаны падаліся недасяжнымі, нерэальнымі, няроднымі. Гэтае месца ня можа быць домам, паўтараў я, ідучы наперад, гэтае месца ня можа быць. ... Яно занадта далёка – я хачу жыць тут, у Зялёным Лузе. Тут мне добра – а там цесна і трывожна. Чаму на мне, на нас ляжыць гэтае закліццё – закліццё Шабанамі?³; Ідзі, ідзі, калі б ты жыў на Якуба Коласа, ты б ужо быў дома (с. 46).

Шабаны для аўтара месца, якое ўсведамляецца як дом, але разам з тым адмаўляецца, гэта балючая кропка. Дом для героя знаходзіцца далёка, да яго цяжка дайсці. Але пры ўсёй крытыцы месца герой сустракае і пазнае шабаны, якія становяцца імем агульным паўсюль, дзе вандруе:

І калі я трапляю ў варшаўскія, гамбургскія або львоўскія шабаны, у мяне няма адчування, што я ў сваёй стыхіі, што я апынуўся ў сваім дзяцінстве – толькі разгубленасць, толькі дэзарыентацыя, толькі ногі становяцца мяккія, як тварог. Шабаны непадуладныя мапам, бо для іх ты сам – мапа, паводле якой яны, часам спыняючыся пад ліхтарамі, рухаюцца да цэнтру гораду (с. 13).

Такое непрыняцце дому выклікае адчуванне часовай неўладкаванасці героя, стан пошуку – тое, што выступае часткай канцэпта «бяздомнасць».

Прастора дома як свая для галоўнага героя мяняе сваю традыцыйную лакалізацыю. Калі напачатку, хлопчыкам, ён лічыць небяспечным асяроддзем прастору кватэры, «яе надзейнага, абароненага сьвету, адзінага месца на зямлі, дзе ты ў бясьпецы» (с. 108), то пасля такім месцам становіцца дах:

Мой першы шабаноўскі дах уразіў мяне настолькі, што я дагэтуль памятаю яго пах. Але ўразіў ён ня пахам – а цеплынёй сваёй цёплай пругкай чорнай паверхні. ...Нагрэтыя дахі сталі месцам першых рэпэтыцый. І менавіта там ты ўпершыню засьпяваў, упершыню зайграў, упершыню меў публіку. Туды прыходзілі не дзеля паратунку – туды сталі падымацца як дахаты. Карлсаны, мы сумныя, грубыя карлса-

² Т.А. Пономарёва, *Концепт «Дом» в современной русской поэзии*, «Актуальні праблемы слов'янскай філологіі» 2010, выпуск XXIII, частіна 4, с. 89.

³ А. Бахарэвіч, *Шабаны*, Мінск 2012, с. 36. Наступныя цытаты падаюцца па гэтым выданні з указаннем старонкі ў дужках пасля цытаты.

ны без прапэлераў. Чорныя, ільсьністыя шабаноўскія дахі перавезьлі цябе на сваіх цёплых сьпінах на другі бераг (с. 108-109).

У апошнім кантэксьце прыгадваецца згорнутая метафара часу. Час даволі часта параўноваецца з ракой, плыню, таму невыпадкова ўзнікае асацыяцыя пераправы з аднаго берага на другі як пераход ад дзяцінства да сталення. Аўтар падкрэслівае выключнае месца даху, з якім герой звязвае змены свайго становішча, светаадчування.

Узаемадзеянне канцэптаў «дом» – «час» можна заўважыць на працягу ўсяго рамана А. Бахарэвіча праз зварот да вобраза Шабаноў.

Шабаны, па сутнасьці, гэта спроба пазбавіцца ад перайманьня часу, наіўная спроба яго ігнараваць, – характарызуе месца Саланевіч, настаўнік гісторыі мясцовай школы. – Панабудаваў тут так звананага сучаснага таннага жытла – і думалі, што вырашаюць такім чынам жыльлёвае пытаньне. Добра, але дом – гэта таксама перайманьне часу. Добры, сапраўдны дом – гэта добрае перайманьне. ...Засяліць сюды адным махам тысячы людзей – гэта ня значыць даць ім дом! Гэта значыць толькі адно – падмануць час, зрабіць выгляд, што можна прымусяць яго ісьці хутчэй. А так не бывае! Найлепшае ўвасабленьне часу – вясковыя могілкі (с. 135).

Іх Саланевіч называе бацькоўскім домам, і гэта невыпадкова, бо як згадвае У. Лобач, «канцэпт магілы – пасмяротнага дома ўласцівы ўсёй пахавальнай традыцыі беларусаў у цэлым»⁴ і тлумачыцца ідэяй пасмяротнага жыцця. Дамавіна – дом памерлага, які ён не пакіне і не памяняе, дом, атрыманы чалавекам, калі час яго жыцця скончыўся.

У Данілы ўзаемадачыненні месца і часу сфарміраваліся ў філасофію немагчымасці вяртання (больш лакальна – гэта немагчымасць вяртання Сіманенкі дадому і разбурэнне таго дома, адкуль ён знік):

Калі ты пакідаеш нейкае месца і потым вяртаешся туды – хіба ты вярнуўся туды ж, дзе быў? ...усё стала старэйшае – на год, на дзень, на хвіліну... І ты прапусьціў гэтае ператварэнне. Не перажыў гэты момант разам зь месцам, куды вяртаешся. Таму ты кожны праз прыяжджаеш у новае месца, нават калі ты там нарадзіўся. ...вяртаньня няма, не існуе, вярнуцца нікуды не магчыма – можна толькі пераяжджаць зь месца на месца (с. 233).

Такі постмадэрнісцкі светапогляд адмаўляе магчымасць дома з яго традыцыйным каштоўнасным статусам.

⁴ У. Лобач, *Міф. Прастора. Чалавек: традыцыйны культурны ландшафт беларусаў у семіятычнай перспектыве*, Мінск 2013, с. 402.

Шабаны адчуваюцца і героем-аўтарам, і Данілам як пустэча:

«Я ведаю толькі адно месца ў горадзе, у якім ёсць час і кубікі ня падаюць. Бо там і самі кубікі з пустаты. Пустату немагчыма зруйнаваць...» (с. 102). «Але Шабаны – ня вёска. Ня вёска і ня горад. Ня суша і ня мора, не жыццё і ня сьмерць. Шабаны наогул не прызнаюць ніякіх бінарных апазіцый, Шабаны – заўжды нешта трэцяе, што ня мае ўцямнай назвы і вызначанага пазнавальнага аблічча і прапануе тысячы абхадных шляхоў, толькі б не рабіць выбар. ... Сьцяна, мур, сьцены, сьценка на сьценку, цесна. Нам удалося вырвацца з гэтага пустога дому; пакуль сьцены біліся між сабой, мы адкрылі для сябе дахі» (с. 107).

Можна меркаваць, што менавіта з вобразаў пазачасавасці, неакрэсленасці, пустаты Шабаноў, якія не могуць быць домам, вынікае ў рамане канцэпт «бяздомнасць».

Герой-аўтар арганічна адчувае сябе ў стане бездомнасці: «Мы не былі падобныя ні на кога з аднагодкаў. Такімі і засталіся. Беспрытульнымі бітламі ў сьвеце ржавага мэталу і новых хваляў, якія ўсё накочваюць і накочваюць, бо на тое яны і хвалі, каб мець такі нядоўгі век» (с. 177); «А цяпер я думаю, што сапраўды з ахвотай жыў бы ў Балінштаце: «Мой дом увесь сьвет» – было напісана над ягонай брамаю...» (с. 263). У традыцыйнай культуры дом – вялікая каштоўнасць, можна сказаць, што для чалавека гэта цэнтр, у які згортваецца сусвет. Герой А. Бахарэвіча адмаўляе аўтарытэт дома з яго прасторавым сэнсам адасаблення чалавека ад навакольнага свету, такім чынам парушае традыцыйную структуру ўсведамлення прасторы, што імпануе філасофіі постмадэрнізму.

Калі герой-аўтар асэнсоўвае паняцце дому як метафізічнае, то Сафія апелюе да матэрыяльнага аб'екта. У склад канцэпта «дом», які вымалёўваецца пры апаведзе пра жыццё Сафіі, уваходзяць такія лексемы як *прыбіральня, дзверы, перадапокой, акно, двор, кухня, ключ, пад'езд, сцены, замок, балкён, спальня, падваконьне, парог, зала, душ, ванны пакой, жытло, столь, падлога, кватэра*.

Ва ўяўленні Сафіі рэалізуецца значэнне «дом – сям'я, людзі, што жывуць разам». Менавіта такое адчуванне дому рухае ўвесь апавед пасля знікнення мужа герані: «Кватэра без Сіманенкі здавалася ёй чужой; нібы яна выконвала тут увесь дзень загады невядомых гаспадароў, гатавала, прыбірала, прала, а зараз мусіла забраць ганарар у капэрце, пакінуць на стале ключы і паехаць дадому.» (с. 22); «Можа, ёй і праўда трэба было паехаць дадому? Да сваіх бацькоў ці да Сіма-

ненкавых.» (с. 24). Часта ў выніку сумеснага існавання складваюцца пэўныя адносіны праз рэчы, якія акружаюць людзей: «Сафія бразнула акном, якое звычайна мог зачыніць адно Сіманенка, бо толькі ён ведаў, у які момант і ў якім месцы акну патрэбны, як ён казаў, «асаблівы падыход»» (с. 21). Пра асаблівы падыход да акна Сафія згадвае і разважае на працягу ўсяго рамана. У найбольш цяжкую хвіліну яна ўяўляе сябе самую аконнай рамай: «Яна даўно ня плакала так шчыра – ёй здавалася, яна аконная рама, да якой ніхто не ведае асаблівага падыходу. Аконная рама ў дажджлівы, дажджлівы дзень» (с. 79).

Дом для Сафіі – гэта адчуванне ўтульнасці ад заведзенага парадку рэчаў, якое знікае з прыездам брата Сіманенкі.

Адзін-адзіны запlechнік і стос бялізны ў момант знішчылі ўсю ўтульнасць, увесь парадак, усю гармонію пакою і цэлай кватэры, якія яна так старанна падтрымлівала. Ілюзія, што яна, Сафія, проста чакае мужа, які паехаў у камандзіроўку – недалёка, хутчэй у Магілёў чым у Манголію – сканала так імкліва, што Сафіі стала холадна і страшна. ...асаблівага падыходу ніхто ня ведаў, і чым далей Сафія глядзела на недарэчны запlechнік, тым больш разумела, што гэта, напэўна, ужо назаўсёды, што яна застанеца адна і яе далейшае жыццё, відаць, будзе такое самае – суцэльны правізорыум: знятыя на пару месяцаў маленькія кватэры бяз мэблі, вымушаныя пераезды да маці ў безграшовы час, нязручныя начоўкі ў сябровкак, такіх самых як яна, ды, часам, гатэльныя нумары, зь якіх яна будзе выскокваць шэрым досьвіткам, звывла дакараючы сябе за мінулую ноч (с. 54).

Для Сафіі адсутнасць Сіманенкі прыроўніваецца да стану бяздомнасці, яна разважае і ўспрымае яго адсутнасць як вымушанае пазбаўленне і дому. Жанчына, знаходзячыся ў доме, не ўспрымае яго як свой: «Зімна было ў кухні, накурана, брудна, смуродна і зімна. Нібыта Сафія з Данілам прабіраліся ўвесь дзень праз завалы, руіны і трупы, бязладна фатаграфуючы канец свету, а потым вырашылі пераначаваць у нейкім закінутым доме» (с. 59).

Строгая абмежаванасць рэчаў, якія навокал Сафіі, як умова ўтульнасці мае для Сафіі амаль рытуальны характар. Прынесеная братам Сіманенкі лядоўня адразу змяніла адчуванне дамашняй прасторы Сафіяй:

Лядоўня адразу ж прынесла ў кватэру дух няўтульнасці і заняпаду. ... Старцаўская лядоўня месца займала няшмат, але было такое адчуванне, што яна імкнецца завалодаць усёй прасторай залі – побач зь ёю неяк адразу ўцягвалі аксамітныя жываты фатэлі, апускалі свае

лакаваныя бліскучыя патыліцы камода і тэлевізар, расплывалася бездапаможна над галавою і ішла расколінамі столь; месца ў залі дый ува ўсім шматпакутным жытле Сафіі ўраз стала неяк менш, нібы лядоўня ўсмоктвала ў сябе ў дзень па квадратным мэтры... (с. 96).

Апісанню месца лядоўні, якое яна заняла ў доме Сафіі прысвечана некалькі старонак. Гэта невыпадкова, бо для чалавека важнае не толькі само паняцце дома/дому, але і тое, што яго парушае, гэта расцэнываецца як руйнаванне яго, «свайёй» прасторы:

Лядоўня ўсё навокал рабіла часовым, хісткім, ператварала кватэру ў правізорыум – а сама стаяла так, нібы яна тут надоўга. (с. 97); Апрача таго, лядоўня, нават старанна вымытая, распаўсюджвала па кватэры пах – штодня ўсё мацнейшы. Гэта быў пах пустога дому, у якім калісьці любілі рабіць ахвярапрынашэнні. Гэта быў пах разморожаных але яшчэ сырых пяльменяў, якія не было каму гатаваць. Гэта быў пах кучы розных пахаў, якія гнілі на сонцапёку часу. (...); Яе нянавісьць да лядоўні была такой моцнай, што яна нават думала, ці не паехаць у заповітны дзень разам з Данілам, каб паглядзець на ўрачыстую дзею. Такой моцнай як толькі можа быць нянавісьць чалавека да бунтоўнай рэчы (с. 98).

Сафія ставілася да лядоўні як да жывой істоты, якая выцесніла яе з яе жылой прасторы. Эмацыянальнае стаўленне жанчыны да дома і змен абстаноўкі, якія ў ім адбываюцца, выявіліся і ў шэрагу метафар і параўнанняў пры яго апісанні:

Кухоннае акно (тут і далей выдзелена – С. Л.), якое ўсё гэтак жа не зачынялася да канца, **разбэшчанае адсутнасцю гаспадара**, падавалася ёй цяпер мілым і родным, і яна вырашыла адкласці разборкі зь ім да кастрычніка (с. 99); (...) **лядоўня** сваім існаваньнем **руйнавала** ўсе яе намаганні, **яна была як памылка друку ў прыгожым сказе, які ніхто ня мог ацаніць як след, бо ўсе бачылі толькі тую прыкрую памылку. Лядоўня не варухнулася, яна нават ня чхнула**, яна ўсім сваім выглядам паказвала, што **такая доза дыхляфосу ёй – як келіх шампанскага**; (...) Сафія адварочвалася, ідучы да сябе – але абавязкова азірлася на яе, перад тым, як зачыніць за сабой дзьверы ў **зьянвечаную залю** (с. 97); Яна ўяўляла, як усаджвае ікол сякеры ў брудна-белы, з карычневымі плямамі плястык, і зь лядоўні пырскае кроў. **Нібы забойца дастаў сваім вострым жалезам да мяса, якое ляжала ў гэтай пачварнай скрыні. Да мозгу – пустой маразілкі** (с. 98); Сафія была «ня ў змозе выкінуць з галавы вобраз старцаўскай лядоўні, яе Чужога, якога даводзілася цяпець ва ўласным доме» (с. 100).

Метафары адухаўляюць навакольную прастору дома, робяць яе часткі жывымі ўдзельнікамі штодзённасці, з якімі ў галоўнай гераіні ўсталёўваюцца складаныя адносіны.

Даніла назірае за нервовым станам Сафіі і па-свойму бачыць усведамленне гераіняй сувязі дома і Сіманенкі. Частка дома – ключ, менавіта з ім Даніла параўноўвае Сіманенку: «У прыступе халоднай панікі (такія здараліся ў яе ўсё часцей, як быццам Сіманенка быў згубленым ключом, якім нехта мог скарыстацца) Сафія папрасіла памяняць яго замок у кватэры...» (с. 145). Жанчына пакутуе ад немагчымасці пазбавіцца адчування тоеснасці дома і знікллага мужа, што праілюстравана ў мроях Сафіі:

Я фіранка, якая гайдаецца, хаця на дварэ ніякага ветру, штэль. Я акно, якое нехта драпае, хаця дрэвы далёка, за іх адно двор. Я ножкі гэтага ложка, я сам іх прыкручваю. Ты прыкручаная да мяне, Сафія, не ламай разьбу. Гаспадар нікуды не знікае, нават калі табе здаецца, што ён згінуў, прапаў. Бачыш умяціну на матрасе побач з сабой? Ты думаеш яна хутка разгладзіцца, але правядзі па ёй, пацалуй яе, панюхай – яна існуе, яна кожны раз становіцца трохі глыбейшай, калі ты кладзешся ў ложак. Я сьцяна, якая будзе глядзець на цябе як бы ты не адварочвалася. Я ручка дзвярэй, якая варушыцца, як жывая (с. 155).

Менавіта атаясамліванне Сафіяй мужа і асобных частак прасторы дома, імкненне пазбавіцца гэтага адчування падштурхнула яе да рашэння зрабіць рамонт – дзеянне, якое ў свядомасці супрацьпастаўляецца нармальнаму існаванню дома (пра гэта сведчаць і ўспаміны Данілы, і страхі суседкі). Метафары, якімі апісваецца кватэра ў працэсе рамонту і адрамантаваная, таксама сведчаць пра ўспрыманне змен ненатуральнымі:

«плястычная аперацыя была ўжо скончаная», «кватэра з разведзенага, ня першай сьвежасці, але ахайнага мужчыны ператварылася ў шчакастую грудастую дамачку гадоў дваццаці пяці на высокіх абцасах, прадаўца біадавак, кавадрабілак і бабадаілак, і цяпер Саня рабіў ёй эпільцыю» (с. 234-235).

Уяўленне пра дом у значэнні роднай краіны сустракаецца ў выказваннях Старцава, які распавядае пра вандроўку з жонкай у Нямеччыну: «На трэці год я ўжо дамоў захацеў, але Лізавета адгаварыла.»; «... усё, хопіць, сказаў я Лізавета: не магу больш, паехалі, дарагая, дадому» (с. 88-89). «Як туга заесьць і маўльташэн з вушэй палезуць, адразу дамоў папросіцца. На каленях!» (с. 91). Дом – месца, куды людзі

імкнуцца, калі дрэнна. Такое меркаванне адпавядае традыцыйным уяўленням пра дом.

У рамане Ю. Станкевіча *Любіць ноч – права пацуюкоў* канцэпт «дом» аб'ектывуецца невялікай колькасцю лексем: *дом, хата, плот, хляўчук, акно, падлога, дзверы, парог, веранда, зала, печ*. Як бачна, словы рэпрэзентуюць прыватны дом і згадваюць не толькі пра яго ўнутраную структуру, але і прыбудовы. Галоўная гераіня Люба дом асацыюе з прысутнасцю мужчыны, нават калі гэта маленькі хлопчык-даўн: «у доме павінен жыць мужчына, інакш гэта не дом»⁵. Суседскі дом Фраловых, заселены чужынцамі пасля знікнення гаспадароў, ператвараецца ў сімвал небяспекі, хаосу і смерці. Дом Фраловых выклікае асацыяцыі з краінай, у якой праз п'янства, нядбаласць гаспадароў пачынаюць валадарыць чужакі, прычым не проста валадарыць, а знішчаючы паступова, але мэтанакіравана былых насельнікаў, выкарыстоўваючы іх заганы: «а той толькі ўсміхнуўся шматлікімі залатымі каронкамі зубоў і сказаў, што забіваюць не яны, а тутэйшыя ж тутэйшых, і будуць гэта рабіць і далей, і яго, Данілу, таксама калі-небудзь заб'юць, бо такія, як ён, не выжываюць, і нават калі ён выйграе сёння – то заўтра будзе ўсё роўна ў пройгрышы».

Вобраз дома як сваёй прасторы задзейнічаны аўтарам для ілюстрацыі адносін паміж чужакамі і Любай, а пасля і Данілам. На матэрыяльным узроўні рэчаў супрацьстаянне выяўлена праз апісанне плоту, які рамантуе Даніла і ламаюць неаднаразова «пацукі». Спачатку плот павалілі, потым зрабілі ў той частцы саду сметнік і прыбіральню, хадзілі праз павалены плот і скралі труса, брыкет і іншае. Абурэнне Любы і спробы аднавіць плот былі нядзейснымі: «...скіравала прама цераз павалены плот, які яна ўжо не раз падымала і ўмацоўвала, але яго валілі зноў і зноў». Услед за плотам чужынцы апанавалі і хлявок, дзе хавалі наркотыкі і куды вадзілі дзяўчат. Прыехаўшы Даніла таксама пачынае з плота: «пайшоў і за дзве гадзіны паставіў плот, рыдлёўкай перакінуў за яго на былы фралоўскі пляц бруд і смецце, якое накідалі чужынцы»; «колькі дошак з плота, які ён паставіў некалькі гадзін таму, былі выламаны і валяліся на зямлі з яго боку; мужчыну скаланула ад раптоўнага выбуху гневу». Даніла ладзіў зламаны ці павалены плот некалькі разоў і таму амаль як абвясчэнне расшучых дзеянняў прагучала яго «плот больш не чапайце, я не пацярплю».

⁵ Ю. Станкевіч, *Любіць ноч – права пацуюкоў*, [online], тут і далей тэкст рамана Ю. Станкевіча прыводзіцца паводле http://knihi.com/Jury_Stankievic/Lubic_noc_-_prava_pacukou.html, [14.09.2014].

Даніла падпальвае дом Фраловых, калі чужынцы адтуль з'ехалі, і пакідае разрабаваным дом сястры. Дом перастае быць каштоўнасцю, месцам, дзе чалавек можа адчуваць сябе небяспечна, бо яго могуць заняць чужынцы. Падпал дома – гэта не ахвяра і не злачынства, гэта пазбаўленне ад таго, што згубіла сваю каштоўнасць. Каштоўнасцю становіцца свабода галоўнага героя – свабода ад страху за ўласнае жыццё, свабода паступаць згодна са сваім сумленнем, зрабіць усё, што ад яго залежыць.

Як паказвае праведзены аналіз, канцэпт «дом» у А. Бахарэвіча мае шырокі семантычны дыяпазон, які аўтар выкарыстоўвае для рэпрэзентацыі розных светапоглядаў герояў. Для Старцава дом асацыюецца з роднай краінай, для Сафіі – з кватэрай, непасрэдна ў сувязі з асобай мужа (дом – людзі, што жывуць разам). Прычым усведамленне гэтай сувязі для жанчыны пакутлівае і яна імкнецца яе знішчыць праз змену знешняга выгляду кватэры рамонтам. Геранія Ю. Станкевіча Люба таксама не ўяўляе сабе дом без мужчыны, але гэта звязана, хутчэй, з яе адчуваннем рэальнай небяспекі. Вобразы брата Сіманенкі і героя-аўтара прадстаўляюць канцэпт «бяздомнасць», у першую чаргу, стратай аксіялагічнага сэнсу паняцця «дом». У Данілы гэта звязана з філасофіяй немагчымасці вяртання ў адно і тое ж месца, у героя, ад імя якога вядзецца аповед, – з антыпатыяй да месца, якое было яго домам. Герой Ю. Станкевіча Даніла Прусак падпалам дома абвясчае, што выраджэнне нацыі можна лячыць толькі рашучымі ўчынкамі, свабоду можна прыдбаць, вызваліўшыся ад звыклых поглядаў. Вобразны кампанент, пераважна метафары-адухаўленні, у значнай ступені выкарыстоўваюцца А. Бахарэвічам, які апісвае менавіта структурныя часткі дома і яго абстаноўку – тое, да чаго чалавек часцей звяртаецца ў жыцці. Ю. Станкевіч амаль не карыстаецца вобразнымі сродкамі пры апісанні прасторы дома. У абодвух аўтараў пры разглядзе канцэпта «дом» выяўляецца сувязь з эстэтыкай постмадэрнізму.

SUMMARY**The concept “house/home” in modern Belarusian prose (on the basis of A. Bakharevich’s and Y. Stankevich’s novels)**

The article dwells on the structure of the concept “house/home” in the novels of the modern Belarusian writers – “Shabany” by A. Bakharevich and “To love night is a right of rats” by Y. Stankevich. The author of the article makes a comparison between the meanings of this concept as presented in Belarusian folklore and as presented in the novels. The article dwells not only on the lexical representation but also on the imagery (metaphors and similes) that is used to describe the space of house (home). The author of the article analyzes the interaction of the concepts “house/home” and “homelessness” through the imagery of the novels. The article retraces the connection of the correlation of the concepts “house/home” and “homelessness” with the ideas of postmodern aesthetics in the novels.

Keywords: concept “house/home”, concept “homelessness, image component, metaphor, A. Bakharevich, Y. Stankevich.

Ключавыя словы: канцэпт «дом», канцэпт «бяздомнасць», вобразны складнік, метафара, А. Бахарэвіч, Ю. Станкевіч.

DOŚWIADCZANIE PRZESTRZENI

Печаль воспоминаний... Пространство – время –
телесная проксемиа в рассказе *Поздний час*
Ивана Бунина

...Вспоминая первые признанья.
Я ищу меж вами образ милый...
Дни пройдут - вы будете светиться
Над моей забытою могилой.
И быть может, я пойму вас, звезды,

И мечта, быть может, воплотится,
Что земным надеждам и печалям
Суждено с небесной тайной слиться!¹.

1901

Рассказ Ивана Бунина *Поздний час* (1938), речь о котором пойдет в нашей статье, является своего рода „эхом” вышеприведенных поэтических строчек писателя. Спустя много лет главный герой приходит на могилу своей возлюбленной. На ночном небе, из-за каменного памятника „глядит [на него] дивным самоцветом зеленая звезда, лучистая”², словно не угасающий огонь любви и надежды любимой. Протагонист с болью вспоминает все прожитое, время „ничем не омраченного счастья / [любви]”. Печаль и грусть наполняют его сердце.

Заметим, что во время создания этого рассказа Бунину уже исполнилось шестьдесят восемь лет, чувство тоски по утраченной молодости и вместе с ней юношеской любви ему было как никому другому

¹ И.А. Бунин, ...*Вспоминая первые признанья*, Москва 2009, с.79.

² И.А. Бунин, *Поздний час*, [в:] *Темные аллеи*, Москва 2011, с. 402.

близко и знакомо на чужбине³. Писатель, используя, можно сказать, свой излюбленный авторский прием „воспоминания” как способа передачи прожитого представляет читателю историю одной любви. Благодаря памяти⁴, которую Ивона Анна Ндьай считает основой композиционной и философской категорией в творчестве Бунина, а Татьяна Марченко называет ее [память] силой, организующей бунинский литературный текст, писателю удастся запечатлеть в слове „тайну – прелесть – силу этого чувства”. Возможно, именно поэтому сам Бунин, перечитывая рассказы для своей „новой книги” (*Темные аллеи*) назвал произведение *Поздний час* „лучше всего”⁵. Пополняя свое мнение о рассказе, в письме Борису Зайцеву от 11 декабря 1938 года автор отмечал:

Сколько раз все писали лунные ночи, а тут все свежо, богато, сильно – общий дух превосходен – и смерть, и вечность, и спиритуальность: одним [...] словом высокая поэзия⁶.

Учитывая вышесказанное, в настоящей работе мы предпринимаем опыт исследования взаимодействия трех ключевых, на наш взгляд, компонентов произведения: пространства, времени и телесной проксемии (Эдвард Холл)⁷. В центре нашего внимания будут существенные и художественно отмеченные локусы: далекое – „па-

³ В научных примечаниях к рассказу мы находим информацию, что сюжет основан на воспоминаниях Бунина о встречах с Варварой Пашенко в городе Ельце, что указывает на присутствии личных эмоциональных переживаний и чувств автора. См. И.А. Бунин, *Собр. соч. в 6: томах*, Москва 1988, т. 5, с. 629.

⁴ I.A. Ndiaye, *O buninowskiej apoteozie bezdomności. Kozmowa z Tatianą Marczenko*, [w:] *O pamięci w literaturze rosyjskiej. Rozmowy najważniejsze*, Olsztyn 2012, с. 66-67.

⁵ *Бунин без глянца*, соч. П. Фокина, Л. Сыроватко, Санкт Петербург 2009, с. 43.

⁶ И.А. Бунин, *Собр. соч. в 6...*, с. 629.

⁷ Эдвард Холл создатель науки проксемики (от англ. *proximity* — близость) из области социальной психологии и семиотики, занимающейся изучением пространственной и временной знаковой системы общения. В 1950-х годах ученый, исследуя личностное пространство человека в его повседневном поведении, пришел к новому пониманию взаимоотношений между людьми. Автор книги *Молчаливый язык* (1959), определяя термин „личное пространство” писал: „Вокруг каждого человека находится невидимая пространственная сфера (пузырь), которая расширяется или сжимается в зависимости от ряда обстоятельств: отношений с окружающими людьми, эмоционального состояния человека, культурной составляющей и той деятельности, которая происходит в момент общения. Некоторым людям позволено продвинуться немного глубже в личное пространство, и то на короткие периоды времени”. „Интимное пространство”, согласно с его представлениями это, – такая „дистанция, проникновение в которую воспринимается как вторжение в личную жизнь”. См. Брайан Ван Дер Хорст, *Эдвард Холл – великий дедушка НЛП*, [online], <http://www.nlpcenter.ru/index.php?did=614&sid=222>, [10.09.2014].

раход, (Франция)” и близкое – „город – старая улица – кладбище – (Россия)”, составляющие пространственные рамки произведения. Отметим, что в рассказе особый смысл приобретает категория времени: главный герой переживает заново прошлое, соприкасаясь с близкими сердцу местами, а также знакомыми предметами (мост, тротуар, тумба, ворота, калитка), осмысляет прожитую им в юности любовную историю. Ключевое значение в прочтении текста будет иметь анализ телесных образов, в которых рассказчиком подчеркивается дистанция и сила воздействия любовного объекта. Перед тем, как перейти к анализу, необходимо вспомнить и учесть замечания Йооста ван Баака, сделанные им в статье *О поэтике тела как локуса в мире*. Во-первых, он отмечает, что „сила пяти чувств (обоняние вместе с осязанием) – является самым прямым каналом информации о мире” для героев бунинских произведений, во-вторых, по мнению автора, благодаря наличию категории **тела** в текстах писателя присутствует „полная соотнесенность всего со всем или же так называемая **причастность к этому миру**”, в-третьих, исследователь обращает внимание, что у Бунина „конкретный образ – содержание ценного воспоминания”⁸.

Переходя к анализу текста, напомним, как свою историю начинает протагонист рассказа:

Ах, как давно я не был там, сказал я себе. С девятнадцати лет. Жил когда-то в России, чувствовал ее своей, имел полную свободу разъезжать куда угодно [...] А все не ехал, откладывал. И шли и проходили годы, десятилетия. Но вот уже нельзя больше откладывать [...]⁹.

Этот монолог героя свидетельствует о неизбежности судьбы, о потоке времени, осознании неизбежности воспользоваться случаем вернуться туда, т. е. в близкое ему – „личное пространство”, где когда-то состоялась важная для него любовная встреча. Ситуация, в которой рассказчик находится, напоминает читателю шекспировского Ромео: „или теперь или никогда”, говорит герой, подчеркивая особенность, исключительность момента. Все для него словно останавливается на мгновение. Он делает выбор – отправляется на знакомую дорогу, грустно заметив: „надо пользоваться единственным и последним случаем, благо час поздний и никто не встретит меня”¹⁰.

⁸ Йоон ван Баак, *О поэтике тела как локуса в мире*, „Wiener Slawistischer Almanach” 2004, № 54, с. 273-289.

⁹ И.А. Бунин, *Поздний час...*, с. 395.

¹⁰ Там же.

Не случайно, первым местом в рассказе, где очутился герой и откуда он начал свой путь, является мост. Он приобретает особое, символическое значение.

В *Словаре символов* мы находим несколько значений этого образа. Во-первых, он „олицетворяет сообщение между Небом и Землей, одной сферой существования и другой, объединение человека и божества”. Во-вторых, в „обрядках перехода – это переход от одного плана явлений к другому, переход к реальности”. Учитывая содержащиеся в тексте намеки на желанность и необходимость путешествия в прошлое, мы можем обнаружить в данном мотиве символ перехода к утраченному, близкому сердцу миру. К тому же примененное автором определение, относящееся к лексеме *мост*, – „окаменевший от времени до вечной несокрушимости”, ассоциируется со смертью и с вечностью, что и подтверждает мысль самого Бунина о присутствии этих двух планов в рассказе. Следы времени на городских стенах, заставляют героя мысленно погрузиться в воспоминания, которые переносят его в годы молодости. Сравнивая окружающие предметы с теми, которые запечатлелись в его памяти, он вспоминает связанные с ними события. Приближаясь к реке, мужчина замечает, что прежде она была не судоходная, а теперь „в зыбком свете месяца и в мерцающем, дрожащем блеске воды белел пароход”¹¹. Кажется не случайным, что именно река указывает герою, что все как-то изменилось с того времени, когда он был здесь в последний раз. Согласно культурной традиции, река является „символом необратимого потока времени и соответственно потери и забвения. Она также символ направления, определяющего векторы судьбы”¹². Думается, в рассказе Бунина этот мотив выражает значение связанное с невозможностью остановить время, а также избежать того, что суждено. Замечая пароход [*конкретный образ см. выше*], герой мысленно переносится в Париж, он же вызывает у него разнообразные переживания (опустошения, одиночества, страха); это находит выражение в сопоставлении парижских ночей как сырых, темных, а также сравнении иллюминаторов парохода, которые на чужбине отражаются в воде не струистыми золотыми столбами как в России, а „трехцветными: белыми, синими и красными” цветами, напоминающими „русские национальные флаги” т. е. Россию, дом. Во Франции, куда бросила

¹¹ И.А. Бунин, *Поздний час...*, с. 395.

¹² Источники: Дж. Холл, *Словарь сюжетов и символов в искусстве*, Москва 1999; Е. Шейнина, *Энциклопедия символов*, Москва 2001; *Энциклопедия символов, знаков, эмблем*, Москва 1999, [online], <http://slovari.yandex.ru>, [11. 08. 2014].

его судьба (не сложно догадаться почему) все было иное, даже небо непроглядное. Главный герой – это один из тех русских эмигрантов в Париже, которые вынуждены были покинуть родину. В рассказе пароход – это конкретный объект, с помощью которого герой реконструирует мир прошлого и настоящего, а также он пробуждает сеть взаимосвязанных ценностных отношений с ним; тем самым пароход способствует переосмыслению субъектности героя, осознанию того, что с прошлым герой связывает свое утраченное счастье.

Продолжим анализ рассказа. Не задерживаясь больше у парохода, герой пошел дальше. Ступая по знакомой дороге¹³, на взгорье и над садами он увидел пожарную каланчу. Не выдерживая удара эмоций, связанных с этим местом, он вскрикивает: „Боже мой, какое это было несказанное счастье!”¹⁴. Башня города, находящейся при пожарной части, напомнила мужчине, что именно во время ночного пожара он поцеловал впервые руку любимой, а она в знак своего тайного согласия сжала его руку в ответ. Наблюдается в данном фрагменте возможность трансгрессии, своего рода перехода от реального, обыденного, окружающего мира к миру высшему – миру чувств. Стоит обратить внимание на амбивалентное значение огня, присутствующего в рассказе: с одной стороны, он имеет значение разрушительной силы, сжигающей окрестности усадьбы, с другой же – символизирует рождение пламенных чувств между героями; выход к *Другому*, его трансцендентность и озарение любовью. Жест соединенных рук – знак, столь характерный для творчества Бунина, объединяющий телесное и духовное, своего рода ответ-согласие „*magna res est amor*”. Более того, устами героя („я тебе никогда не забуду этого”) автор разрушает границы указанного в рассказе хронотопа, говоря о вечной „памяти” влюбленного.

Рассмотрим другой важный аспект творчества Бунина, нашедший свое отражение в анализируемом тексте – „особенную чувствительность” героя как влюбленного субъекта, а также сосредоточим наше внимание на связанной с ней телесной проксемии. Итак, герой, находясь возле любимой, „слышал запах ее девичьих волос, шеи, холстинного платья”¹⁵. „Личное пространство”, то есть одно из наиболее близких расстояний в момент человеческих взаимоотношений/

¹³ Как замечает Татьяна Марченко, „дорога является главным образом в русской литературе” (перевод мой – Н.П.). Забегая вперед, скажем, что здесь же она символизирует путь становления „Я”. См. I.A. NDiaye, *O buninowskiej apoteozie...*, с. 66-67.

¹⁴ И.А. Бунин, *Поздний час...*, с. 396.

¹⁵ Там же.

контактов, о котором писал американский антрополог, нарушается героем. Более того, следует заметить, что присутствие любимой девушки вызывает у героя-мужчины сильные осязательные эффекты. Чуткость его слуха доведена до высоких частот: „он слышит запах ее волос”; и эта возможность – своеобразный бунинский пример остроты телесных ощущений.

Любопытно привлечь определение влюбленного, которое дает Роланд Барт в книге *Фрагменты речи влюбленного*, называя его бескожим и подразумевая под влюбленностью „особую чувствительность влюбленного субъекта, которая делает его беззащитным, уязвимым даже для мельчайших ран”¹⁶. В другом месте, ссылаясь на литературную традицию, философ добавляет:

Я – „комочек раздражительной субстанции”. У меня нет кожи (разве что для ласки). Пародируя Сократа из „Федра” – именно о Бескожести, а не об Оперенности следовало бы говорить, рассуждая о любви¹⁷.

Не будет преувеличением сказать, что бунинскому герою свойственны вышеуказанные признаки. Все вокруг ему напоминает любимую. Ступая по пятнистому тротуару, устланному черными шелковыми кружевами, он вспоминает, по его признанию, такое же вечернее платье возлюбленной, очень нарядное, длинное и стройное. Образовавшаяся семантическая цепочка тротуар-кружева-платье вызывает у него телесные осязательные воспоминания: „оно [платье] необыкновенно шло к ее тонкому стану и черным молодым глазам”¹⁸. Другими словами, все, даже случайные детали, предметы, в сознании героя наполняются другими смыслами (пятнистый тротуар – вечернее платье) и отсылают его к знаковым кодам (платье – любимая девушка), которые влекут за собой ряд ассоциативных чувств. Приведем еще один пример. Устав идти, сев на тумбу возле какого-то купеческого дома, мужчина стал еще раз вспоминать, какой она была в те далекие „их времена”. Обратим внимание на способ описания героем любимой: „просто убранные темные волосы, ясный взгляд, легкий загар юного лица, легкое летнее платье”¹⁹. Описывая ее телесность, он использует обычные определения («клише») и только потом добавляя, а под ним [платьем] „непорочность, крепость и свобода...”, дает сво-

¹⁶ Р. Барт, *Фрагменты речи влюбленного*, перевод с французского В. Лапицкий, Москва 1999, с. 101.

¹⁷ Там же.

¹⁸ И.А. Бунин, *Поздний час...*, с. 397.

¹⁹ Там же, с. 398.

еобразную оценку женского тела, которая содержит уже явно другую семантику – духовную. Через несколько минут (в тексте обозначенных многоточием), герой добавляет:

Это было начало нашей любви, время еще ничем не омраченного счастья, близости, доверчивости, восторженной нежности, радости...²⁰.

Позже в тексте автор представляет дополнительно это время с помощью описания их свидания „в подсохшем к осени саду”, что позволяет ему сузить пространственные рамки, конкретизировать время событий и посредством акцентирования телесной проксемики показать, какими были отношения между героями.

Вечером на скамейке в саду она ждала его в белом платье. Он, тайком проскользнув через калитку, „встретил блеск ... ждущих глаз”. Они „сидели в каком-то недоумении счастья”. Главный герой вспомнил: „одной рукой я обнимал тебя, слыша биение твоего сердца, в другой держал твою руку, чувствуя через нее всю тебя”²¹. Благодаря телесной близости, объятиям и пламенным чувствам к любимой героиней ощущает не только теплоту ее тела, а прежде всего согласие ее души – т. е. любовь к нему, которую оно [тело] „молчаливо” отдавало ему. Невольно вспоминаются слова бунинского стихотворения:

Беру твою руку и долго смотрю на нее,
Ты в сладкой истоме глаза поднимаешь несмело:
Вот в этой руке – все твое бытие,
Я всю тебя чувствую – душу и тело²².

Небезынтересно, что Михаил Епштейн в статье *Поэтика близости*, такое событие [прикосновение к руке] называет

пересечением границы – и значит, эротическим событием – [...] „революционным элементом” по отношению к „картине мира”, которая создается цивилизацией, распорядком жизни, условностями общественного этикета²³.

В рассказе Бунина прикосновение к руке – это знак бытия вдвоем, выражение телесной близости и полного душевного согласия.

²⁰ Там же.

²¹ Там же, с. 399.

²² И.А. Бунин, *Беру твою руку...*, [в:] *Стихотворения 1888-1952, Переводы*, Москва 1987, с. 74.

²³ М.Н. Епштейн, *Поэтика близости*, „Звезда” 2003, № 1, [online], <http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/1/epsht.html>, [13.08.2014].

Переломный момент воспоминания о близости как даре наступает, когда протагонист припоминает свои прощальные слова, обращенные к любимой: „Если есть будущая жизнь и мы встретимся в ней, я стану там на колени и поцелую твои ноги за все, что ты дала мне на земле”²⁴. Пережитая любовь благодаря процессу воспоминаний становится для героя-рассказчика „святыней, т. е. ценностью высшего порядка”²⁵. В вспоминаемой ситуации герой, еще обернувшись, видел, что долго белело ее платье у калитки; затем он молча поднялся с тумбы и пошел назад тем же путем, каким пришел. Он не осмелился даже дойти до дома любимой, зная что там уже ее нет, грустно заметив: „твой отец, твою мать, твой брат – все пережили тебя, молодую [...]”²⁶. Ему было страшно, что „какие-то чужие, новые люди живут там”. У него была одна цель – „взглянуть и уйти уже навсегда”. Он отправился в „город мертвых”, на кладбище. По дороге герой сравнивал то, как выглядит церемония погребения в Париже и здесь, в России, где „все другое”. Он вспомнил свою прощальную, последнюю встречу с любимой, день ее похорон, когда несли ее „на полотенцах в открытом гробу”, „с венчиком на лбу”. Войдя в „пространство этой роши мертвых, крестов и памятников[...]”²⁷, протагонист увидел главный проспект, снял шляпу и пошел. Вдруг герой заметил, что

что-то мелькнуло и с бешеной быстротой, темным клубком понеслось...[...] Что это было? Пронеслось и скрылось. Но сердце в груди так и осталось стоять. И так, с остановившимся сердцем, неся его в себе, как тяжкую чашу...²⁸,

он пришел к могиле любимой.

Развязка рассказа символична. Время в рассказе „началось, протекло и завершилось на глазах!”²⁹ героя, словно как то, что пробежало и испугало его. Пространство: далекое (Париж) и близкое (Россия), благодаря памяти соединилось, осталось лишь „остановившееся [вечное] сердце” влюбленного, среди столь близких и знакомых мест.

²⁴ И. Бунин, *Поздний час...*, с. 399.

²⁵ „Сам процесс перепереживания уже пережитого происходит не только воспроизведением, но и в постепенном преобразовании пережитого в процессе рассказывания” – замечает Маркович, указывая на переход от телесного, прожитого – к новому, духовному. См. В. Маркович, *О трагическом значении любви в повестях И.С. Тургенева 1850 годов*, [в:] *Избранные труды*, Санкт-Петербург 2008 с. 287.

²⁶ И.А. Бунин, *Поздний час...*, с. 398.

²⁷ Там же, с. 401.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же, с. 398.

SUMMARY**Sadness of memories... Space – Time – Corporeal proxemics
in the story by Iwan Bunin *Late hour***

The present work takes up the attempt at an analysis of three basic elements in the story by Iwan Bunin *Late hour* (1938): a place, time and a corporeal proxemics (Edward Hall). The focus is put on semantic opposites, such as close – far: Russia – France, a ship – a city, a way of life – a way to cemetery which define space and time frames of the work. Returning to his hometown, the main character of the story recalls and experiences his former immature love once again, seeing and touching as well both familiar and close to his heart objects (a bridge, a pavement, a curb, a gate) which bring him feelings and emotions. Looking back upon his past, he shows the reader the corporeal view of his beloved girl as well as mentions its details (smell of her hair, warmth of her body, brightness in her eyes). It is significant that the corporeal images (holding hands, a kiss) become timeless symbols in the story by Bunin. They are endowed with “a huge sensible power” (L. Iezuitova) and at the same time they process this sensuality and reveal a spiritual side of carnality.

Keywords: space, time, corporeal proxemics, memory, heart.

Ключевые слова: пространство, время, телесная проксемика, память, сердце.

Вера Шульган

Российский университет дружбы народов

Перехрестя шляхів: життєві та поетичні дороги І. Я. Франка

Досліджуючи 50-ти томну спадщину українського письменника, перекладача, літературного критика, історика, філософа, етнографа, фольклориста, економіста і публіциста Івана Яковича Франка, ми зосередились на його поетичних творах, зокрема на тих, що містять топонімічні назви. Варто зазначити, що значна кількість із уживаних ним ойконімів знаходить відображення у його біографічних відомостях.

До прикладу, місто Львів й населені пункти Львівської області досить часто зустрічаються в поезіях І. Я. Франка, оскільки ця територія безпосередньо пов'язана з його життєвим шляхом. Письменник народився у селі Нагуєвичах Дрогобицького району Львівської обл. в 1856 році¹. Тому й знаходимо в IX розділі *Вандрівки русина з бідю* 1893 року написання топонім **Дрогобич**: «Приїхали у Дрогобич. / Отут, Бідо, що нам зробиш?»². Це й не дивно, оскільки письменник неодноразово бував у Дрогобичі, навчався та періодично приїздив³. У листі 1874 року до В. Давидяка знаходимо слова І. Я. Франка: «У нас в Дрогобичі руської книжки трудніше дістатися, як з папороті цвіту!...»⁴. Живучи в Нагуєвичах (1881 р.), близько до промислових центрів Дрогобича і Борислава, підтримуючи контакти з робітниками, І. Я. Франко багато робив для їхньої освіти, для підвищення їх класової свідомості⁵. У тому ж поетичному творі бачимо появу топоніма **Борислав**: «З Дрогобича у Борислав / Русин Біду саму вис-

¹ І.І. Басс, А.А. Каспрук, *Іван Франко: життєвий і творчий шлях*, Київ 1983, с. 7.

² І. Франко, *Зібрання творів у п'ятдесяти томах. Художні твори: томи 1-25*, Київ 1976, т. 1, с. 132.

³ І.І. Басс, А.А. Каспрук, *Іван Франко...*, с. 130.

⁴ Там само, с. 27.

⁵ Там само, с. 144.

лав»⁶. Окрім цього варто зазначити, що навчаючись в Дрогобицькій гімназії, І. Я. Франко часто відвідував Борислав, він був свідком бориславської пожежі 1873 року. З 1876 року Борислав цікавить І. Я. Франка як етнографа та фольклориста⁷. У *Тюремних сонетах: Встаєм раненько, миємось гарненько* 1889 року написання зустрічаємо: «Колись в Бориславі були землею / Два ріпники (...) стали скісною кривлею»⁸. Взагалі ж, у кузні батька письменника в 1870-х роках збиралися селяни з навколишніх сіл, ріпники, що йшли в Борислав до нафтових ям й розповідали історії про власні радощі та горе, котрі запоетизував у своїх літературних працях І. Я. Франко⁹. До прикладу, у *Вандрівці русина з бідю* зустрічаємо: «То він мені Борислав / Весь дрібненько описав», й з дещо жартівливим стилістичним забарвленням: «Як те слово я почула, / З Борислава дременула»¹⁰. Зі спогадів І. Яцуляка про І. Франка: «ходили на Підбоську Гору, з котрої видно Самбір, Дрогобич, Стрий і околичні села»¹¹. Це, зрештою, пояснює вживаний у *Вандрівці*... топонім **Стрий**: «А у Стрії, славнім місті, / Там русинів більш як двісті»¹², а також астіонім **Самбір**: «А в Самборі okazji: / Щось луснуло в гімназії, / І вилетів не гранат, / А директор-ренегат»¹³. Варто зазначити, що обидва із вказаних вище топонімів є населеними пунктами Львівської області. Взагалі ж, місто Львів дійсно відіграло неабияку роль у життєдіяльності письменника. Досліджуючи на замовлення родинний архів пана Федоровича (тодішній депутат парламенту), працював у **Львові**¹⁴. Саме це місто І. Франко згадує у збірці *Із вершин і низин* у циклі віршів *Панські жарти* й висвічує його з дещо історичного аспекту: «Про те, як поляки у Львові / Щось мов задумали, про їх / Ті ради й гварді народові: / Одні хрестяться, другі в сміх...»¹⁵. В листі до М. Павлика 1880 року І. Франко писав: «Отсе я знов у Львові. Думав їхати до Відня права, та грошей нема»¹⁶. Взагалі ж доцільно буде зауважити, що вперше письменник приїхав до Львова в 1875 році й вступив до університету на філософський факультет. А вже з 1883 року переїхав до Львова на практично постійне

⁶ І. Франко, *Зібрання творів...*, Київ 1976, т. 1, с. 132.

⁷ І.І. Басс, А.А. Каспрук, *Іван Франко: життєвий і...*, с. 76.

⁸ І. Франко, *Зібрання творів...*, Київ 1976, т. 1, с. 156.

⁹ З.П. Гузар, *Іван Франко на Дрогобиччині*, Дрогобич 1961, т. 17, с. 93.

¹⁰ І. Франко, *Зібрання творів...*, Київ 1976, т. 1, с. 133.

¹¹ М.С. Возняк, *З життя і творчості Франка І.Я.*, Київ 1955, с. 69.

¹² І. Франко, *Зібрання творів...*, Київ 1976, т. 1, с. 133.

¹³ Там само, с. 132.

¹⁴ Г.І. Мельничук, В.Б. Уніян, *Іван Франко і Тернопільщина*, Тернопіль 2011, с. 8.

¹⁵ І. Франко, *Зібрання творів...*, Київ 1976, т. 2, с. 104.

¹⁶ О.І. Білецький та ін., *Іван Франко: життя і творчість*, Київ 1956, с. 134.

проживання¹⁷. Оскільки, в кінці квітня 1886 року І. Франко вдруге прибуває до Києва, відвідує київські бібліотеки, особливо цікавиться давньою літературою, зокрема рукописами. В Києві ж І. Франко бере шлюб з О. Ф. Хоружинською¹⁸. І вже в 1887 році письменник повернувся з дружиною до Львова, де продовжив свою літературно-критичну та громадську діяльність¹⁹. Ухвала дирекції поліції у Львові від 26 травня 1891 року свідчить про штрафування І. Я. Франка за те, що він прочитав заборонені рядки у лекції²⁰. Свої погляди про найважливіші фактори українського літературного розвитку до початку ХІХ ст. я виклав стисло у лекції, яку прочитав в червні 1892 р. в історичному товаристві у Львові²¹. Йї нема на Львівщині місця, де б не ступала нога письменника: Нестеров, Жовтанці, Самбір, Рудка, Золочів та ін. Потребує уваги й той факт, що місто Нестеров (Львівська обл.) уперше згадується 1368 роком як Винники. Його захопив польський магнат Жолкевський і збудував тут замок. Поселення почали називати Жовква (від прізвища власника). Під час Першої світової війни у повітряному бою над Жовквою загинув видатний російський пілот П. Нестеров (1887–1914). Вважається, що це був перший у світі таран ворожого літака. На честь Нестерова місто **Жовква** у 1954 р. було перейменовано в Нестеров. Тепер містові повернуто назву *Жовква*²². Саме перша і сучасна назва цього мікротопоніма й зустрічається на поетичних сторінках І. Франка: «Раз якось я з ярмарку з Жовкви прийшов – / Нема мої Файги; ще зранку»²³. У поезії *По-людськи* цей ойконім вживається кілька разів з різними применниками: «Сам він руки засукав / І шпиталь для бідних в Жовкві / Своїм коштом збудував»²⁴, а також «Думав в Жовкві при божниці / Яко габе умирать. (габе – читець святих книг при божниці)»²⁵, і безпосередньо в уривку: «Вмер коршмар один близ Жовкви, / Страх побожний чоловік: / В бібліях святих, в молитвах / Він прожив увесь свій вік»²⁶. Так склало, що ухвала дирекції поліції у Львові від 26 травня 1891 року свідчить про штрафування І. Я. Франка за те, що він прочитав заборонені ряд-

¹⁷ *Шляхами Івана Франка на Україні: Путівник*, Львів 1982, с. 114.

¹⁸ І.І. Басс, А.А. Каспрук, *Іван Франко: життєвий і...*, с. 200.

¹⁹ Там само, с. 201.

²⁰ Там само, с. 280.

²¹ Г.І. Мельничук, В.Б. Уніян, *Іван Франко і...*, с. 12.

²² А.П. Коваль, *Знайомі незнайомці: Походження назв поселень України*, Київ 2001, с. 89.

²³ І. Франко, *Зібрання творів у...*, Київ 1976, т. 1, с. 232.

²⁴ Там само, с. 264.

²⁵ Там само, с. 265.

²⁶ Там само, с. 266.

ки у лекції²⁷. Оскільки, І. Франка на довго не затримали, уже 7 жовтня 1892 року він прибув до Відня, де навчався в докторантурі Віденського університету²⁸.

У багатьох селах та містах Прикарпаття жили знайомі та друзі І. Франка, зокрема М. Павлик у Косові, Рошкевичі у **Лоліні**, Л. Шанковський в **Дулібах**, Заклинські в **Станіславі**, І. Погорецький в **Дрогобичі**, Ю. Шмериковський в **Коломиї** та ін.²⁹. То й не дивно, що ці місцини свого часу відвідав Іван Якович Франко й писав про них. Тому цілком логічною розцінюємо появу цих топонімів у його поезії. Оскільки в 1880-х неодноразово бував в Станіславі, спілкувався з гімназійною молоддю таємного революційного гуртка, з'являються наступні рядки у *Вандрівці русина з Бідю*: «Приїхали в Станіславів, / Русин Бїду знов зіставив»³⁰. А у грудні 1884 року І. Франко виступав у Станіславі на зборах українського жіночого товариства³¹. Цікавий той факт, що місто **Станіслав** мало таку назву лиш до 1962 р. Уперше згадується в 1662 р.: на цій території ще в XV ст. існували українські села Пасічна й Княгинин, а трохи пізніше – Заболоття. Ці села було захоплено польським магнатом Потоцьким і за його іменем названо Станіславом. 9 листопада 1962 року перейменовано в Івано-Франківськ на увічнення пам'яті українського письменника Івана Франка³². Окрім цього, варто відзначити вжитий у франкових поетичних творах, зокрема в циклі віршів *По селах*, ойконім **Дуліби**: «А Пацюк нові онучі / В постоли, до торби хліб, / (...) до ворожки до Дуліб»³³.

Контрастні емоції поєднували письменника з селом Лолин, в якому він вперше побував у 1874 році й познайомився з Ольгою Рошкевич – першим своїм коханням³⁴. Що ж стосується **Коломиї**, що згадується у *Вандрівці русина з Бідю*: «Приїхали в Коломию, / Похилила Біда шию; / Приїхали аж на міст, / Підтулила Біда хвіст»³⁵. У 1880 році І. Франко виїхав зі Львова до Коломиї й там уже був вкотре ув'язне-

²⁷ І.І. Басс, А.А. Каспрук, *Іван Франко і...*, с. 280.

²⁸ Там само, с. 288.

²⁹ В.І. Калинович, *Політичні процеси Івана Франка та його товаришів*, Львів 1967, с. 128.

³⁰ І. Франко, *Зібрання творів...*, Київ 1976, т. 1, с. 134.

³¹ *Шляхами Івана Франка на Покутті та Гуцульщині*, [online], <http://lib.if.ua/franko/1310569846.html>, [10.09.2014].

³² Т.І. Франко, *Великий Каменярь [про І.Я.Франка]*, Львів 1966, с. 79.

³³ І. Франко, *Зібрання творів...*, Київ 1976, т. 2, с. 248.

³⁴ О.І. Дей, *Іван Франко: життя та діяльність*, Київ 1981, с. 355.

³⁵ І. Франко, *Зібрання творів...*, Київ 1976, т. 1, с. 135.

ним³⁶. Саме до Коломиї він поїхав з наміром давати приватні лекції³⁷. Пізніше, 30 липня 1893 року в Коломиї І. Франко виступив на зборах політичного радикального товариства³⁸. З огляду на етимологічні відомості, цей топонім має кілька припущень щодо походження назви. За одним із них, Прут у давнину мав найменування Мия, яке нібито було синонімом слова *річка*, а місто, що стояло на березі Миї, називали Коломиєю. За другим, – купці, минаючи заболочену місцевість, забруднювали вози й тут, на мілководді, кола мили («колеса»). За третім – назву пов'язують із римською оселею Колонія. Четверте припущення наводить ім'я галицького короля Коломана. П'яте ж твердить, що *коломиї* – «заповнені водою вибоїни на дорозі»³⁹. Перебуваючи в коломиїській в'язниці, І. Франко познайомився з в'язнями з **Матвіївців та Коломиї**, розповіді яких пізніше стали основою для *Тюремних сонетів*⁴⁰. У вірші *Якось-то буде* 1880 року написання зустрічаємо: «В Матвіївцях ще хлипала, / У Снятині вже нипала, / А як стала в Чернівцях, / То минувся її страх»⁴¹. Письменник підтримував постійний зв'язок з Чернівцями. Готуючись до захисту докторської дисертації, І. Я. Франко в 1890-1891 рр. завершив своє навчання саме в **Чернівцях**⁴².

Оскільки, 7 жовтня 1892 року він прибув до Відня, де навчався в докторантурі Віденського університету⁴³, з'являється топонім **Відень** у його поетичних працях. У вірші *Моя любов* 1880 року написання [із циклу] *Україна* зустрічаємо: «Вчислили статистично, / Що гімназія потрібна, / Та й вислали до Відня»⁴⁴, а також з ремаркою до освітнього процесу: «З Відня ноту шлють завзяту / До нашого магістрату»⁴⁵. У *Тюремних сонетах: Гей, описали нас, немов худобу...* 1889 року цей топонім постає у дещо інакшому смисловому забарвленні: «Волосся, очі, зуби, всі приміти – / Тепер хоч в Відень нас на торг гоніте!»⁴⁶. У автобіографії самого письменника знаходимо:

³⁶ О.І. Дей, *Іван Франко...*, с. 126.

³⁷ Г.І. Мельничук, В.Б. Уніян, *Іван Франко і...*, с. 9.

³⁸ І.І. Басс, А.А. Каспрук, *Іван Франко: життєвий і...*, с. 284.

³⁹ Ю.М. Кругляк, *Ім'я вашого міста*, Київ 1978, с. 68.

⁴⁰ О.І. Дей, *Іван Франко...*, с. 128.

⁴¹ І. Франко, *Зібрання творів...*, Київ 1976, т. 1, с. 136.

⁴² *Шляхами Івана Франка на Україні...*, с. 119.

⁴³ І.І. Басс, А.А. Каспрук, *Іван Франко: життєвий і...*, с. 288.

⁴⁴ І. Франко, *Зібрання творів...*, Київ 1976, т. 1, с. 138.

⁴⁵ Там само.

⁴⁶ Там само, с. 152.

Восени 1892 р. зміг нарешті здійснити свою здавна леліану заповітну мрію: я поїхав до Відня, щоб поповнити свої знання зі славістики⁴⁷.

Отож, не дивно, що країна його частих відвідин і тривалих перебувань з'являється в *Тюремних сонетах*: *Колись в однім шановнім руськім домі* 1889 року: «Питання те вже **Австрія** рішила. / Тюремний кибель – що в ньому за сила!»⁴⁸.

Про події еміграції селян із Галичини І. Франко написав у віршованім оповіданні *Вандрівка русина з Бідю* (1893 р). В той час він гостював в селі Супранівка, котре знаходилось за 4 км від річки **Збруч**, що неподалік від російського кордону⁴⁹. Проте не лише у згаданому вище оповіданні зустрічається цей гідронім, а й у вірші *Якось-то буде* із циклу *Україна* бачимо досліджуваний топонім в наголошеній римованій позиції, спостерігаємо асонанс: «Хоч на смерть їх тут замуч, / А вези мя понад **Збруч**⁵⁰». А також: «А над **Збручем** на вигоні / Плеще Біда у долоні, та Одні на **Збруч** уплав ідуть, / Другі з дітьми убрид бредуть»⁵¹. Не лише з прийменниками *понад / над* зустрічається цей потамонім, як і у наступному прикладі «Ще й кордон най військовий / Стане понад **Збруч** цілий!», а й з прийменником *за*: «Про їх втечу я не дбаю: / Я за **Збручем** сестру маю»⁵².

Топонім Росія досить часто згадується в поетичних доробках І. Я. Франка, оскільки він підтримував стосунки з тамтешніми колегами, листувався з Кримським, Трегубовим та ін., й переправляв туди літературу. У листі 1915 року він писав: «Я міг продержатися сю зиму й весну завдяки грошовій підмозі земляків із різних частин Росії»⁵³. У вірші *Якось-то буде* 1880 року написання І. Франко знову ж вдається до асонансу: «Та ось на лоб, на шию / Втікає в **Росію**»⁵⁴, й акцентує увагу на економічних та соціальних проблемах: «В **Росію**, Молдавію тягнуть плачучії / На заробітки отарами люде...»⁵⁵.

Варто також зазначити, що влітку 1884 р. за ініціативою самого письменника була організована екскурсія до Карпат, котра починалась з Дрогобича. Екскурсійний маршрут проходив через Борислав, села Східницю, Урич, Підгір'я, Корчин, Бубнище, містечко Болехів,

⁴⁷ П.О. Колесник, *Син народу. Життя і творчість Івана Франка*, Київ 1957, с. 133.

⁴⁸ І. Франко, *Зібрання творів...*, Київ 1976, т. 1, с. 156.

⁴⁹ І.С. Михайлюк, П.К. Медведик, *Іван Франко на Збаражчині*, Збараж 1991, с. 15.

⁵⁰ І. Франко, *Зібрання творів...*, Київ 1976, т. 1, с. 135.

⁵¹ Там само, с. 139.

⁵² І. Франко, *Зібрання творів...*, Київ 1976, т. 1, с. 140.

⁵³ І. Франко, *Документи і матеріали 1856–1965*, Київ 1966, 143 с.

⁵⁴ І. Франко, *Зібрання творів...*, Київ 1976, т. 1, с. 134.

⁵⁵ Там само, с. 139.

Калуш, Станіслав і Коломию⁵⁶. Декілька разів приїздив І. Франко до Болехова, де жили тоді письменниця Н. Кобринська та журналіст В. Левицький. В селі Підгір'я з 1902 р жила родина Онуфрія Франка, брата письменника. Іван Франко неодноразово відпочивав тут; востаннє був в цьому селі в 1913 році, коли хоронили Онуфрія.

Взагалі ж, на сьогодні іменем письменника названий один із обласних центрів України – Івано-Франківськ (в минулому Станіслав), його рідне село (в минулому Нагуєвичі), університет, опери, театри і балети у Львові, драматичний театр в Києві, десятки вулиць, парків, шкіл, бібліотек в різних населених пунктах країни. У Львові, Дрогобичі, Києві, Бориславі, в селі Івана Франка встановлені пам'ятники великому Каменяру. У Львові діє літературно-меморіальний музей, а в рідному селі письменника – його філіал. Географія поезії тісно пов'язана із географією життя письменника. Саме це й простежуємо у спадщині українського митця.

⁵⁶ В.Л. Бонь, М.О. Оркуш, *Стежка Івана Франка: Фотопутівник по худож.-мемор. комплексу*, Львів 1984, 38 с.

SUMMARY**Crossroads: the life and poetic ways of Ivan Franko**

This article deals with the poetry of Ivan Franko, an outstanding Ukrainian writer, scholar, revolutionary-democrat, so-called extraordinary phenomenon both in Ukrainian and in world literature. The main part investigates the poetic achievements with reference to the author's biography. The autobiographic meaning of his works is revealed in textual analysis of place names used in Franko's verses. By studying the poetic material we find a logical parallel of his life roads and years of writing about the places he visited. This article is focused on temporality and locality of his poetry, especially at the time of the creation of certain verses containing place names, which in turn played an important role in his life. We also conduct partial analysis of some toponyms based on their etymology. Attempts at tracing the paths of the life of the writer, based not only on the materials about him, but also on his own remarks and recollections are made.

Keywords: Franko Ivan, poetry, toponym, etymology, biography.

Ключові слова: Франко І. Я., топонім, етимологія, біографія.

Наталья Кнэхт

Национальный исследовательский университет «Московский институт электронной техники»

Антропология взгляда: человек в меняющейся городской среде, новые формы чувственного опыта и борьба за читательское внимание

В самом общем виде центр проблемной ситуации в гуманитарном знании начала XXI века можно обозначить как «проблема субъекта», или «проблема Бытия субъекта». Как известно, видный французский теоретик, представитель философии постмодернизма Мишель Фуко, продолжая ницшеанскую традицию, говоря о «смерти человека» озадачил на десятилетия целое поколение не только философов, теоретиков культуры, историков и литературоведов, но и простых людей. Стоит ли жалеть о том образе человека, который исчезает, «как исчезает лицо, начертанное на прибрежном песке»? Речь идет о символической смерти человека эпохи постмодернизма. Напряженное завершение эпохи модерна увенчалось освобождением человека от обязательств перед высшим существом. Европейское человечество прошло длинный путь от осознания зависимости от метафизического Абсолюта, через опыт мистического прямого контакта с Богом, когда Бог, существовал в неразрывной паре: Человек – Бог (Бог – механик, помощник, партнер), до сокрушительного состояния жизни в отсутствии Бога. Мыслить отсутствие Бога – черта XX века. Человек начинает совершать такое, что не лежит в епархии Бога. Современный человек самонадеян, он идет до конца, хочет завершить мир, но толкает его к разрушению. Джойс, Пруст, Кафка, создавая произведения, равновеликие миру, открыли нам новую оптику. В отсутствие Бога все должно быть переосмыслено: Человек, Субъект, Автор, Доктрина, Традиция, Интерпретация, Душа, Произведение. Старое понимание должно быть упразднено в новых практиках. Суть человека – совокупность представлений, с помощью которых мы что-то понимаем, а что мы можем понять в ситуации отсутствия Бога, когда слова че-

ловека ничего не стоят, когда мы живем иначе, а мыслим по-старому? Тема ухода Бога – одна из самых серьезных.

Что собой представляет Бытие современного человека? В чем состоит сущность новых социокультурных практик? Сама жизнь, становясь все более интенсивной, развертывается в симулятивных практиках бытия, протекает как бы мимо нас, делая из нас наблюдателей. Процесс происходящих изменений становится непредсказуемым и неуправляемым. Становление современного типа культуры проходило одновременно с созданием зоны революционного преобразования чувственности и механизма приспособления к будущему в условиях смыслообразования в «бессознательно освоенном» пространстве. И в этом, наверное, основное отличие бытия современного человека от бытия людей прошлых эпох. В прошлом взросление и зрелость обостряли рефлексивность человека над тем, как он жил вне той жизни, которая получила знаки исторической объективности, и ради чего он жил. Несмотря на то, что человек «заброшен» именно в определенную историческую эпоху, в конкретную социокультурную среду, в привычную незаметную повседневность, все же идеальная, воображаемая, небиографируемая жизнь всегда имела особую ценность. У человека существовал «горизонт ожидания», ибо он жил не актуально, а исходя из возможного, воображаемого, идеального проекта жизни. В разные исторические эпохи люди обретали почву, вдыхая живительный воздух культуры, преодолевая одиночество и отыскивая смысл бытия. Анализ духа культуры позволяет понять, какие образы утешали людей прошлого. В конце XIX века утешением является «прекрасная кажимость», вырастающая из духа литературы того времени: «цветы зла», «коварство и любовь», «волшебная гора», «под сенью девушек в цвету». Эти яркие, «метафизически окрашенные» образы, недолго будут питать чистое созерцание и вызывать ощущение возвышенного. Уже в середине XX века в произведениях Владимира Набокова, отражающих новый дух времени, возникает образ мира с неизлечимо поврежденным рассудком, когда «воля предстает волей к власти, а любая человеческая активность – средоточием зла»¹.

Послевоенная культура, реанимируя «жизнь», воплощается в практическом повседневном существовании миллионов людей из плоти и крови. Вся эстетика и образность строится на реальной жизненности как главной ценности. Однако вдохновляет и манит с об-

¹ Н.А. Колодий, *Дискурс понимающей культурфилософии как дискурс современной постнеклассической философии*, Томск 2000, с. 3.

ложки журнала «Лайф» не просто банка супа «Кэмпбел», не ставшая еще шедевром «поп-арта», и не только гляцевый образ Мэрилин Монро, обещающий счастье простому труженику, но и глубокий, пронзительный «Сержант Пеппер» из волшебной страны по имени «Битлз» компенсирует дефицит души в обществе налаженной жизни добропорядочных обывателей.

В конце XX века человек попадает в новую знаковую среду, не имея прежнего исторического и культурного опыта существования в ней. Сама среда рассеивает, децентрирует и десистематизирует мышление.

Мы лишь только на подступах к пониманию реальных и виртуальных процессов в современной культуре. Изобретается новый способ письма, новый симулякр – референт без знака (в творчестве Владимира Сорокина, например, это «голубое сало»), где нет уже места ни воле, ни свободе, ни прекрасной утешающей иллюзии. Их заменяет симулякр.

В искусстве, эстетике и шире – в культуре произошло разрушение самой структуры идеологии. Обнаружилось, что тотальная идеология больше невозможна, как невозможна сама унифицирующая идея. В пространстве «черного квадрата» – этой тотальной пустоты – пересеклись все философско-эстетические опыты.

Наше время лишено глубины уже потому, что все главное происходит в сфере очевидного. Образ, а не слово, глаз, а не язык являются его пророком. Кино и телевизор вытеснили книгу. Искусство осталось без больших взрослых тем. Лучше всего сейчас удаются вспомогательные жанры: комиксы и кулинарные книги, словари и энциклопедии, журналы и эссе².

Произошли серьезные изменения в области визуального восприятия. В последнее время стали часто писать и говорить о формировании поверхностного, фрагментарного, или так называемого «клипового сознания». Незаметно пропитавшая современное сознание тяга к картинке, комиксам (как последовательной сборке картинок) и функционирование сознания в режиме шоу ставят под сомнение совместимость с восприятием традиционных жанровых стереотипов изобразительного искусства и литературы. Идея расширенного, вдумчивого смотрения/чтения блокируется привычкой ускоренного смотрения/чтения.

² А. Генис, *Вавилонская башня: искусство настоящего времени*, Москва 1997.

В наше время опыт заранее опосредован его визуальным двойником, поэтому он приобретает по преимуществу медийно-отчужденный характер. Было замечено такое явление, как «зэппинг»³. «Зэппинг» в литературе – чтение многих книг разом. Или сама книга может быть задумана так, что ее можно читать не подряд, а в любой последовательности. Так, например, Милорад Павич написал свой *Хазарский словарь* – книгу без конца и начала. Российский писатель Дмитрий Галковский – автор *Бесконечного тупика*, снабдил свою книгу схемой-вкладкой, призванной помочь читателю ориентироваться в сложной структуре текста (большинство «примечаний» являются комментариями к другим «примечаниям», т.е. представляют собой «примечания к примечаниям примечаний» и т.д.). Новые формы литературных произведений предполагают новый режим чтения. Он очень похож на эффект тряски, постоянного встряхивания в вагонах метро, в пригородных электричках и в поездах дальнего следования. Под стук вагонных колес, в вынужденном присутствии незнакомцев-попутчиков литература переходит в иное измерение – функциональное. Она уже не воспринимается как набор образцовых текстов, а превращается в медиум рефлексии социальной жизни и социальных отношений. Современный человек при кажущейся свободе ощущает себя заложником собственного тела в плену материальных обстоятельств. Новый опыт чтения в режиме публичного одиночества кажется странным, ассоциируется с неправильностью, оскорбительной при восприятии высоких образцов литературных текстов. Ведь правильное чтение предполагает молчаливое, внимательное бдение над книгой, медленное погружение в фантастическую реальность и постоянное удержание дистанции между физическим и символическим миром, между миром читателя и миром текста. В новых социокультурных условиях «человек читающий» дискретно выбирает и присваивает смысл литературных текстов, преобразуя и приспособляя его к индивидуальному субъективному контексту бытия. Ситуация становится интерактивной: новые читатели создают новые тексты, а новые литературные формы попадают в такую категорию текстов, которые можно, даже нужно читать «неправильным» образом.

Мысль о том, что чтение романа похоже на восприятие картинок из окна поезда не нова. Пассивная, рассеянная мечтательность, отсутствие воли к удержанию целостного образа, к последователь-

³ «Зэппинг» – эффект «порхания» с канала на канал при помощи пульта дистанционного управления, рождающий иллюзию контроля над телевизионной картинкой.

ному логическому развитию мысли были замечены уже в XIX веке. В начале XX века эти тревожные симптомы связывались с победоносным шествием искусства кино, с его программной установкой на «рассеяние». Считалось, что воздействие образного потока не оставляет временного лага для сосредоточенно-сознательного усвоения чувственных впечатлений и что это приведет к интеллектуальному упадку. В начале XXI века подобные опасения связывают с электронным текстом, в котором слово меняет свой статус, замещая реальный мир воображаемым, размывая границы публичного и интимного, фрагментируя культурные сценарии, превращая жизнь в игру. Это, как считают психологи, блокирует волевые усилия личности, ведет к пуэрилизму (появлению в речи, суждениях и поведении взрослого человека особенностей, свойственных детям), регрессии человеческой деятельности и распаду «Я». Связанная с этими тенденциями идеология, восходящая к представлению о культуре как о «свободной игре ума», сегодня, как замечают многие культурологи, находится в кризисе. Зачастую современный опыт восприятия квалифицируется как декадентский опыт в ситуации упадка, или кризиса культуры. Мишель Фуко обращается к Шарлю Бодлеру, который определял современность как «время переходное, ускользящее, случайное»⁴. Обостренное осознание современности в канун XXI века очень напоминает подобное умонастроение: в прерывании традиции, чувстве новизны, головокружении от происходящего. Философия, литература и искусство, как впрочем, физика и математика, правда, несколько раньше, ощутили разрыв с традицией. В понятиях «современная философия», «современная литература», «современное искусство», «современная наука» смысловой акцент падает на слово «современность». 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. Кризис, таким образом, не означает тотальной дискредитации, он создает возможность для предъявления новых модусов и форм как производства, так и освоения культуры.

Новый опыт восприятия был подготовлен постмодернистскими практиками обработки уже существующих, укорененных в культуре кодов и стилей вполне формальными способами: «зеркальным» или

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

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

«лабиринтным» построением материала, цитированием, иронией, пародией, плагиатом, пастишем⁶. При этом «пастиш» мы понимаем широко. Это не только программная эстетическая категория постмодернизма, реализующаяся в игровом начале, в моменте пародирования и иронии над устаревшим, неподлинным, неистинным и пр., но без предъявления предпочтительной альтернативы пародируемому. «Пастиш» отражает новую многослойную, многомерную социокультурную реальность, образующуюся в результате «стирания границ» и «возникновения новых территорий». Как было показано Фредриком Джеймисоном, вездесущность пастиша согласуется с потребительским влечением к миру, превращенного в чистые образы самого себя, к псевдособытию и зрелищам.

Однако впечатления, полученные людьми в результате соприкосновения с миром вымысла и фантазии, становясь нематериальным активом, преобразуют сам процесс потребления. Сегодня потребление становится творческим процессом, влияющим на саморазвитие личности, ее идентичность. Оно становится фактором динамической реорганизации повседневной жизни и связано с повышенной конвертируемостью распределения времени. В связи с этим все большую роль в современном обществе позднего капитализма начинает играть досуг. Досуг превращается в экономическую категорию, становится одной из главных составляющих потребления, важным фактором бытия идентичности индивида. Переход к постиндустриальной экономике отражается на изменении городской среды: модернизация производственных площадей, строительство новых крупных объектов создают новую культурную инфраструктуру. Исследователи отмечают, что в современном потреблении особое значение приобретает понятие «ощущение среды». Актуальное состояние городской среды характеризуется преобладанием сугубо функциональных объектов. Кафе, ларьки, рынки, как места обмена, оборота, досуга почти не оставляют пространства для формирования символической, эстетической, культурной и даже «космической» темпоральности. В современных больших городах общественные места напоминают по образному выражению Питера Слотердайка «транзитные пустыни», в которых пространство превращается в жидкую изменчивую среду, формирующую новую эпистемологическую ситуацию. Степень мобильности является критерием стратификации в современном социуме. Зигмунд Бауман специально останавливается на понятии «кочев-

⁶ Пастиш – от итал. *Pasticcio* – паштет, путаница; опера, составленная из отрывков других опер, смесь, попури; в живописи – стилизация, мазня.

ник», которое в наше время становится популярным для всех представителей эпохи постмодерна⁷.

Существует мнение, что глобализация детерминирует утрату привязки социальных процессов к физическому пространству. В процессе глобализации формируется «глобальный культурный поток», распадающийся на пять культурно-символических пространств-потоков (landscapes): этнопространство (ethnoscape) образуется потоком туристов, иммигрантов, беженцев, гастарбайтеров; технопостранство (technoscape) – потоком технологий; финанспостранство (finanscape) – потоком капиталов; медиапространство (mediascape) – потоком образов; идеопостранство (ideoscape) – потоком идеологием. Эти нестабильно-текущие пространства являются «строительными блоками» воображаемых миров, в которых люди осуществляют символический обмен⁸.

Эти процессы вместе с развитием информационных технологий заставляют людей по-новому относиться к книгам. Книги представляют интерес как источник потенциально полезного знания. В круг чтения попадает не только первоклассная художественная литература, но и литература низкосортная, «плохая»: это не только одно-разовое «чтиво» для электричек, посредственный детектив, но и документы, инструкции, всевозможные справочники, энциклопедии, различные хроники, мемуары и пр. При этом невозможность проверить 95% информации, которую мы используем, вынуждает искать новую модель выбора: поддаваться стадному чувству, доверять статистике, или все-таки быть верными рациональному выбору!?

Растущая дискретность и вместе с тем «аналитичность» городской среды теснит традиционно понимаемые «публичные пространства» – парки, скверы, бульвары, дворы. Новые центры досуга трансформируют социальный смысл коммуникации. Если молодой грек, или римлянин приходил в Академию или в Пантеон, чтобы покинуть его неопитом философии, то наш современник приходит в торгово-развлекательный комплекс, чтобы утвердить себя в качестве платежеспособного субъекта. Такое предсказуемо одностороннее времяпрепровождение лишает его более значительного – метафизического, чувства пространства, делает его бытие усеченным и скудным.

Торгово-развлекательные центры предлагают новые возможности ухода от реальности: это различные движущиеся аттракционы, основанные на знаменитых приключенческих и научно-фантастиче-

⁷ Z. Bauman, *Globalization: The Human Consequences*, New York 1998, s. 88.

⁸ Н.А. Колодий, *Новая экономика – экономика впечатлений*, Ольборг-Томск 2010, с. 29.

ских фильмах. Если раньше мы читали книгу, а потом шли посмотреть фильм, снятый по ней, то теперь, когда мы уже видели фильм, можно пойти и испытать все на себе⁹. Литература «рассеивается» в медийном пространстве, уходя с книжной страницы на экран или в наушники плеера. Современные медиа не только отбирают у литературы читателя, они также: создают новый тип автора; заставляют литературу перенимать техники медийной «раскрутки» – подготовки будущей аудитории; меняют режим распространения текста и техники самого письма. Так, например, если традиционно устроенная литература немыслима без вертикальной, иерархической оси, то складывающаяся на наших глазах современная «сетература» выстраивает исключительно горизонтальное сообщество.

В киберпространстве потребители могут забыть обо всем на свете и погрузиться в виртуальный мир, играя в компьютерные игры. Как же вернуть заблудившегося в виртуальных сетях читателя в мир книг? В Москве, например, существует опыт клубов-кафе таких как, например, «Билингва», или «ОГИ» (подобно американскому кафе «Starbucks»), создающих атмосферу для погружения в привычный, по-домашнему уютный мир книг, кофе и сигар. Развлекательная, расслабляющая атмосфера как бы проверяет и одновременно подготавливает по-новому воспринимать литературу. Происходит переход от чтения сосредоточенного (которое ранее осуществлялось в пространстве, ответственно проработанном сознанием) к чтению в ослабленном и несобранном состоянии. Этот иной модус чтения уже не требует высокого, фиксированного уровня компетентности и концентрации, т.к. уже не соответствует традиционной норме. Чтение становится все более интересным как процесс аффективный, телесный, перформативный, требующий сегодня осмысления.

«Поворот к читателю» обозначился в западном литературоведении в 1960 – 1970-х гг. с возникновением так называемой – «Констанцской школы рецептивной эстетики» в Германии и «критики читательского отзыва» в США. Сегодня актуально возвращение фигуры читателя и исследование различных режимов чтения. Поэтому необходимы новые техники анализа, связанные с антропологией взгляда, с субъективностью исследователя и уникальностью его методологии, но претендующей на научность. Нужно заново учиться читать. Однако уникальность методологии не означает субъективной искаженности взгляда, но связана с реанимацией (реактивацией) утраченного

⁹ Там же, с. 74.

интереса к литературе через пересмотр уже существующих методов анализа и поиска нового взгляда (метода). Именно индивидуальное смыслопроизводство, взаимодействие не только с элитарными текстами, но и с непритязательно-массовой жанровой продукцией определяет огромное значение практик чтения в современной культуре. Это инициирует процесс литературной коммуникации как взаимодействия и сотрудничества.

SUMMARY**Anthropology of looking: a person in a changing urban medium, new forms of feeling experience and fight for reader's attention**

The actual state of urban medium contains little place for forming symbolic, aesthetic, cultural and even «space» space-time. New centers of entertainment transform the social sense of communication.

Besides, new means of reality representation – photograph, cinema, etc. - change our understanding of art and literature. The very perception of the world begins to depend on that system of images that dominates in the community. In the presence of mass culture, the new subject of perception appears.

Today, the return of the reader's figure is, as well as investigation of various reading regimes. So, new techniques of analysis are necessary, that are connected with anthropology of looking.

In this paper, the approaches to initiation of literary communication process are drafted, such as interaction and cooperation.

Keywords: anthropology of looking, mass media, landscapes, postmodernism, literary communication, reading regimes.

Ключевые слова: антропология взгляда, масс медиа, пространство-поток, постмодернизм, литературная коммуникация, режимы чтения.

Ілона Смаглій

Український державний хіміко-технологічний університет

Міфологічний, реальний і віртуальний світи в поезії Світлани Йовенко

Творчість Світлани Андріївни Йовенко – письменниці, перекладача, редактора, авторки численних критичних праць – конденсує в собі відображення її авторської свідомості, яка, у свою чергу, відображає епоху кінця 60-х років ХХ – початку ХХІ століття. Просторово-часові координати у віршах поетки формулюють авторську модель світу. Модель світу, оприявлена в поезії С. Йовенко, відзначена увагою критиків і літературознавців О. Шарварком, П. Мовчаном, Д. Деркачем, Г. Гордасевич, Л. Таран, Н. Черченко, Л. Скирдою, які відзначили пластичність, багатство образів і інтонацій, несподівані деталі у відтворенні світу. Ця тема ґрунтовно розглянута і в дисертації *Концепція людини і світу у творчості Світлани Йовенко* Л. Кулакевич, у якій наголошено на гармонійній єдності світу і людини, його упорядкованості в поетичних координатах авторки. Незважаючи на те, що модель світу в поезії С. Йовенко в цілому досліджена, залишається багато дискусійних і невіршених питань.

Наша мета – продовжити дослідження моделі світу, витвореної в поезії Світлани Йовенко, урахувуючи індивідуально-авторських особливості. Завданням статті є аналіз моделі світу в його проявах: міфологічному, реальному, віртуальному, вияв і систематизація загальних і індивідуальних його концептів у поезії С. Йовенко.

Світ як поетична категорія має як загальні обриси, які надають йому концептуальної цілісності, так і відмінності в кожній авторській моделі. На думку дослідниці Л. Панової, у світ „может войти и реальность, и фантастика; авторское „я” может разрастись до целого мира; автор может создать новый мир, далеко отстоящий от реальности”¹. Базові теоретичні поняття категорії „світ”, сформульовані

¹ Л. Панова, „Мир”, „пространство”, „время” в поэзии Осипа Мандельштама, Москва 2003, с. 23.

вченими М. Бахтіним, Г. Поспеловим, О. Лосєвим, Б. Ейхенбаумом, Ю. Лотманом, А. Бочаровим, М. Жулинським, Т. Цив'ян та іншими.

Три сфери світу (міфологічна, реальна, віртуальна) є самостійними і містять різнорівневі елементи своєї будови. Міфологічний світ з його онтологічними формулами, своєрідними героями є первинною художньою матрицею. На її основі будуються авторські міфи, тобто такі, на думку О. Залевської, „у яких символічна модель світу створюється за аналогією до міфопоетичних уявлень або структурних рис міфу”². Для авторського міфу С. Йовенко притаманні риси українського та світових міфів, що виявляється на архітектонічному, образному рівнях. Рівень архітектоніки експлікується повторюваними елементами в тексті поезії, які кільцево її обрамлюють, структурно відтворюють міфоритуальний сценарій з його постійним рухом по колу / спіралі. Повторення строф свідчить про повторення ситуації (вірші *Ненаписаний лист*, *Через роки*).

Поетично витворену модель світу складають образи героїв, богів, фрагменти міфологічного світу, творчо засвоєні і змодельовані С. Йовенко. Найчастіше в художньому світі поетки героями виступають борці-революціонери і творці-деміурги. Міфічне наповнення цих образів, пафос споріднюють героїв С. Йовенко із типом героя, виокремленого дослідником психології і міфології Е. Нойманном: „Герой, или Выдающаяся Личность – это всегда и в первую очередь человек с непосредственным внутренним восприятием, провидец, художник, пророк или революционер, который видит, формулирует, постигает, излагает и реализует новые ценности, „новые образы””³. Тобто подібний концепт героя має міфологічне забарвлення априорі.

У поезії С. Йовенко наявні образи героїв-митців, які є перехідним типом від борців-революціонерів до творців-деміургів. Вони ведуть активну боротьбу, реорганізуючи світ навколо себе, їх позиція – виразно громадянська, політична. Своє мистецтво вони застосовують саме для боротьби на соціально-політичній арені. Такими постають образи ліричних творів *У землі, у воді, у вітру...*, *Мовчання Стефаніка*, *Начерки дожовтневих портретів мисткинь України, ...і сучасниці*. У дискурсі жертвовності звучить вірш *Посвяти Василеві Стусу*, де ліричний оповідач апелює до постаті поета-шістдесятника, дисидента. Прикметами героя в ньому є образи розп'яття, хреста, що зорієн-

² О. Залевська, *Фольклорно-міфічна модель художнього світу Ростислава Єндика (на матеріалі збірки оповідань „Регіт Арідника”*, [в:] Вісник Львів. ун-ту. Серія: філологія (39, ч. 1), Львів 2007, с. 119.

³ Е. Нойманн, *Происхождение и развитие сознания*, Москва 1998, с. 386.

товує на образ Христа. Отже, художній міфічний сюжет С. Йовенко є ротацією християнського міфу.

Образи богів у віршах С. Йовенко споріднені із загальними типами українського і світового пантеону. Рисами божественної іпостасі, які беруть початок у міфології, наділено образ матері ліричної героїні у поезії *Крапля води живої* – „З німбом сльози і сонечка круг серця й круг голови”⁴. Німб і сонце як рудименти сонячного культу зосереджуються на важливих емоційному й інтелектуальному центрах особистості матері. До візуальних аспектів образу додається переосмислений мотив магії живої води, яку матір дістає з серця, щоб врятувати свою дитину. Розповідне начало поезії превалює над описовим, відтворюючи фабулу звичайного жіночого життя, і повертає до традиції зображення богинь у побуті, типової для міфологічного і казкового сюжету.

Поезії *Через роки*, *Духмяністю морочила*, *дурила* презентують міфологічну ситуацію, традиційну для українських міфів про перетворення людини після смерті на рослину. Пристосовуючи до реалій ХХ століття подієвий сюжет (Друга світова війна), авторка відтворює міфічну героїню, яка проходить не один життєвий шлях, а „сто доль”. Така онтологічна характеристика героя, подекуди зі зміною його антропоморфного коду на інші, притаманна міфологічній моделі світу С. Йовенко в багатьох поезіях (*Ці сині хмари як гірська гряда*, *Мої коси на вітрах – гомоном дібров*, *Свято – жити*). Героїня поезії *Через роки* проходить випробування землею (багно окопів), вогнем, тваринами (вівчарки) і людьми-фашистами. Важкі випробування модифікують сутність героїні, весінне воскресіння поєднує образ героїні з образами богів рослинного світу. Хронологічно у цій поезії зображено міфологічний цикл життя – смерть / воскресіння, з фокусуванням погляду на періоді життя і передсмертному часі. Логічне продовження цього сюжету розгорнуто у вірші *З учора сніг впокорений і теплий*, де акцентовано на часовому відрізку після воскресіння героїні, в образі якої виступає олюднена відлига. Ціннісно акцентуалізується переосмислений мотив сили кохання, перед яким відступає смерть (вірш *Закоханих очей засліпленість прекрасна*). Антиподом виступає мотив розлуки, яка модифікує світ, раптово переміщаючи закоханих в різні точки світу (вірші *Дружина*, *У цьому світі засніженім*).

Репрезентація числових значень має конкретне визначення і у той же час – міфологічне навантаження. Серед них гіперболізовані чис-

⁴ С. Йовенко, *Безсмертя ластівки: Поезії*, Київ 1989, с. 189.

лові формули із семантикою „багато”. Їх повторення поєднує усі образи в одній площині:

Сто сот очей шукатимуть мене. / Сто сотень рук простягнуться ласкаво / <...> / Сто сот дверей – обійми одкрива. / Сто сот надій навкруг мене никає. / <...> / Хай буде так. Сто сот ночей і днів / мовчатиму, глузлива і терпляча⁵.

При цій системі числових елементів у цих рядках наявна міфологічна фабула про спокуси героїні на шляху до вдосконалення, яким вона не піддається. Числові значення входять також до формул-заявлень (вірш *Фантазія*). Анафорична побудова рядків і паралельне римування перетворюють цю поезію на ліричну медитацію: „Сто свічок в твоєму серці ставлю. / Сто цілунків – вітру на поталу... / Сто свічок з холодними вогнями – / сто нарцисів білих поміж нами...”⁶.

Модель міфологічного світу у поезії С. Йовенко співіснує з моделлю реального світу, який асимілює його метафоричність, образність. Модель реального світу Світлани Йовенко в багатьох аспектах збігається з моделлю світу шістдесятників, зокрема в образах макросвіту (космосу) і мікросвіту (дім). При цьому вона містить концепти, які визначають індивідуальність стилю авторки. Світ у поезії С. Йовенко структурується по горизонтально-вертикальній осі, при цьому базовою є горизонтальна площина, оприявлена головним чином у поезіях ранніх збірок (*Обличчя вітру*, *Бузок у січні*), тоді як вертикальна є додатковою.

Горизонталь як провідний світоорганізуючий елемент у віршах названих збірок можна пояснити автобіографічними реаліями, адже рідним для С. Йовенко є український ландшафт, позначений рівнинністю, великою кількістю річок і плавним переходом лісової зони у степову. У моделі світу поетки в центральній позиції образи степу („Степи запорізькі / за мною блакитно мріють”⁷, „Степи й кургани, хмари і гаї”⁸). Горизонталь підкреслюється і розділяється концептом «дорога». Цей образ є синкретичною моделлю географічного, просторового сенсу, на який накладається вторинне значення життєвого шляху, а також осердя життєвих рішень і долі. Дорога також отримує смислове навантаження місця зустрічі людей, поєднання сердець. Відповідно, образ відкритої дороги постає алузією на існуючі

⁵ Там само, с. 156.

⁶ Там само, с. 163.

⁷ С. Йовенко, *Обличчя справжньої миті: Поезії*, Київ 1979, с. 14.

⁸ С. Йовенко, *Безсмертя ластівки...*, с. 31.

стосунки, а якимось чином перервана, перекрита іншими об'єктами, засніжена чи розмита дощем – на закінчення стосунків (вірші *Прощальна елегія, Елегія осінньої стежки*).

Картина світу поетки представлена в окремих поезіях, тому для її впорядкування доцільно користуватися методом синтезу. Але подекуди фрагменти світу в різних віршах об'єднуються за допомогою означального компоненту, наприклад, кольору: „Біле сонце, біле небо / білий вітер, білий сніг. / <...> В білій льолі біла доня – / білий зайчик при вікні”⁹: макрокосм звужується до мікрокосму дитини, а відкритий простір неба звужується до закритого простору „льолі”. Білий колір підкреслює чистоту, невимушеність стихій і дитини, а також отримує авторське символічне навантаження щастя і життя. Іншого емоційного навантаження отримує об'єднувальний компонент вогню: „Коли ж вона палала, ця земля, / горіло небо і горіли ріки, / спікались – / в ненароджених – / навіки / любові сльози в наших немовлят”¹⁰. Концепт вогню як алюзія на червоний колір в опозиції до білого кольору отримує значення руйнівної сили, що спалює, нищить усі інші стихії, тоді як білий колір їх створює. Прикметним є образ немовляти, дитини як найвищої цінності, що у космічному масштабі дорівнює стихіям, оскільки вона силою думки за відсутності психологічних бар'єрів може створювати світи.

У поезії С. Йовенко небесний простір є похідним явищем від земної поверхні, а концепт „небо” часто сфокусовує в собі скопійовані елементи „землі”. Світобудова у творчості авторки починається із земної площини, що споріднює її із поезією М. Вінграновського, В. Симоненка, Б. Олійника, для яких, за переконанням дослідниці Н. Заверталюк, „Земля <...> традиційно є центром світобудови”¹¹. Але, на відміну від традиційних уявлень протиставлення неба і землі, у віршах С. Йовенко земля містить небо в собі. Земля заміщується героїнею, яка „Тебе в собі, як небо, поховала”¹², що свідчить про можливість стискання площини неба, зміни його масштабів. Небо оприявнюється в поезії С. Йовенко як чужий людині простір, його характерною ознакою є величина обсягу, бездонність, перед якою людина втрачає себе, почувається по-дитинячому беззахисною: „і ви під

⁹ С. Йовенко, *Обличчя вітру: Поезії*, Київ 1975, с. 91.

¹⁰ С. Йовенко, *Бузок у січні*, Київ 1977, с. 7.

¹¹ Н. Заверталюк, *Неподільної краплі питома вага: літературознавчі студії*, Дніпропетровськ 2011, с. 114.

¹² С. Йовенко, *Бузок у січні...*, с. 71.

небом – хлопчик, ви – дитина!..”¹³, „як зерня маку чулася під небом. / Пропала я...”¹⁴.

Особливу роль у створенні картини світу, його сутності відіграє образ вітру. Семантика вітру в поезії С. Йовенко розширюється за рахунок авторських визначень: вітер – не лише стихія, що розмежує землю і небо, він у поезії С. Йовенко виходить за межі атмосфери, розгортаючись у космос. Таким чином вітер від «земної» стихії переходить у стихію космічну: „Вітер! / Його лице таке / різне! / Космічний пил / на голубих / віях! І вічний рух!”¹⁵. Експресивність, граматична своєрідність побудови речень у наведених рядках передають рвучкий, неспокійний характер стихії. Вітер у поезії С. Йовенко набуває значення руху, що є синонімом життя, виступає носієм і створювачем звуків (вірш *Осінь*), відповідно тиша, нерухомість створюють опозицію до нього як символ нежиття, спокою.

Образ природи в моделі світу С. Йовенко з огляду на її функціонально-естетичне навантаження можна класифікувати як дику природу, освоєну сільську і культурну (сад). Ідейно-емоційна тональність, що задається поетичному відтворенню природи уже в перших збірках вибудовує опозицію „місто” і „природа” на рівнях робота / відпочинок, людність / самотність, культура / стихійність. Зображення природи набуває дещо замилуваний, пасторальний характер із навантаженням зорових і слухових аспектів. Героїня української поетки є урбанізованою, вона мешкає і працює у місті, покидаючи його, щоб відпочити. Прототипом образу міста у віршах С. Йовенко є Київ, її рідне місто. „Рідне місто в поезії С. Йовенко – не тільки пам’ятники культури, але й люди, будинки, тротуари, дерева, запахи, звуки. У його образотворенні чітко виявляються імпресіоністичні елементи”¹⁶, – слушно зауважує Л. Кулакевич.

У модель урбаністичного світу С. Йовенко вписується віртуальний світ. З-поміж усіх значень слова „віртуальний” для аналізу моделі світу доцільно використовувати такі його означення: „Уявний, здатний заступати собою що-небудь”; „Який не має фізичного втілення або відрізняється від реального, наявного, такого, що існує”¹⁷.

¹³ С. Йовенко, *Обличчя вітру...*, с. 71.

¹⁴ С. Йовенко, *Бузок у січні...*, с. 50.

¹⁵ С. Йовенко, *Обличчя вітру...*, с. 10.

¹⁶ Л. Кулакевич, *Концепція світу і людини в системі художніх координат ліричної та епічної творчості Світлани Йовенко*, Дніпропетровськ 2008, с. 38.

¹⁷ С. Бибик, Г. Сютя, *Словник інішомовних слів: тлумачення, словотворення та слововживання*, Харків 2006, с. 38.

Віртуальний світ суміжний, з одного боку, зі світом ліричного суб'єкта, з іншого – з реальним світом навколо суб'єкта. Домінантними в розкритті віртуального світу поетки є образи технічних засобів, створених для так званого віртуального спілкування – телефон, комп'ютер, телевізор. Віртуальним також є уявне спілкування героїні з іншими, її мисленнева проекція на віддалений об'єкт, якому вона надає перевагу, оскільки технічні засоби їй не до вподоби: „Досить / магнітофона / і телефону”¹⁸. Для героїні вірша *Я тихо там стою* єдиний спосіб подолати самотність – прийти на могилу до коханого. Вона подумки перебуває біля могили, засвідчуючи своєю проекцією віртуальність. Від інформаційного простору, експлікованого телефоном, героїня рятується в рекреаційному, представленому топосом природи чи лікарні (вірші *Попелюшка*, *Втома*).

Творче переосмислення поеткою речового світу надає йому емоційного забарвлення. Образ телефону виходить за межі апаратного функціонування, оскільки він є провідником інформації, і означається як „не телефон – дива”¹⁹. Концепт „телефон” тісно пов'язаний із мотивом „мить, раптовість”: телефонний дзвінок завжди несе відчуття несподіванки для героїні, його звук розділяє час на „до” і „після”. Час „після” прикметний зміненою свідомістю героїні внаслідок отриманої інформації. Часова категорія, пов'язана з образом телефону, у поезії С. Йовенко передбачає акцент на добовому розподіленні. Зазвичай, це ніч, вечір, північ. З концептом телефону також пов'язана інтерпретація звукового коду. Віртуальний світ не передбачає досягнення співрозмовника повністю. Зазвичай його образ позбавлений портретних характеристик, імені, координат (вірш *Телефонний дзвінок*), вагомим є лише звук голосу, що отримує максимальне психологічне навантаження, за допомогою якого постає цілісний образ віртуального співрозмовника. Засоби поетичного синтаксису створюють емоційну напругу вираження голосу суперниці, що передає її страх, а також створюють звукову парадигму від високої тональності „гострого” голос стає „глухим” і „опадає” у фіналі розмови. Це відтінює вираз невпевненості співрозмовниці, яку вона спочатку хоче приховати. Характеристика суперниці героїні теж вибудовується за допомогою підкреслення своєрідності її голосу, тоді як сама героїня і навколишній простір постають через візуальні деталі. Телефонна розмова для ліричної героїні є стресовою, що зазначено і через портретні деталі: вона розгублюється, блідне.

¹⁸ С. Йовенко, *Обличчя справжня...*, с. 62.

¹⁹ С. Йовенко, *Бузок у січні...*, с. 72.

Антитетичного значення набуває образ телефону зі зміною його функціональності – він трактується як засіб з'єднання самотніх людей. Концептуально образ телефону набуває значення ключа до досягнення нових граней людської душі. У поезії *Голос вночі* репрезентовано розмову героїні з анонімом, який телефонує за моральною підтримкою, „щоб перебути ніч”²⁰. Майстерно виписаний авторкою спектр емоцій розгортається пошарово і зупиняється на актуалізації почуття доброти, несподіваної для самої героїні. Ситуація, яка виникає лише завдяки телефону, через зовнішні обставини увиразнює внутрішній світ „я”. У цьому ракурсі технічний засіб набуває емоційного навантаження – гуманістичного і подекуди любовного змісту. С. Йовенко моделює хронотоп, у якому „ждатимуть жінки в містах / дзвінка вечірнього живого”²¹. Метафоричне означення „живий” щодо дзвінка є перенесенням значення живого людського голосу на предмет, що надає образу дзвінка особливого емоційного звучання.

Таким чином, моделювання міфологічного, реального і віртуального світів у поезії С. Йовенко засвідчує образну, тематичну, структурну різноплановість зображення. Модель міфічного світу побудовано згідно із традиціями українських і світових міфів, що розгортається в образі героїв, богів, сюжетних мотивів. Поетика моделі реального світу базується на міфологічному, але з чіткими бінарними опозиціями червоне / біле, вітер / тиша, природа / місто, де кожна із позицій є самостійною в моделі світу. Модель віртуального світу вписується в дискурс міста як втілення реального світу. Найбільш яскравим образом моделі віртуального світу є телефон. Зміст образу телефону в поезії С. Йовенко неоднозначний: це і непотрібний технічний апарат, який перевантажує інформацією і спричиняє стреси, і єдина нитка спілкування, що дає змогу людям на відстані почути один одного.

²⁰ С. Йовенко, *Безсмертя ластівки...*, с. 265.

²¹ Там само, с. 393.

SUMMARY**Mythological, real and virtual worlds in Svitlana Yovenko`s poetry**

This article explores the model of the world in S. Yovenko`s poetry. The types of models in the world (mythological, real and virtual) are considered and their features are analyzed on figurative, thematic, structural plans. General and individual concepts of S. Yovenko`s poetry was identified and classified. The autor argues that model of the mythological world was built in accordance with the traditions of Ukrainian and world myth that unfold in the image of heroes, gods, plot motifs. The poetics of a model of the real world based on the mythological world, but with the clear binary oppositions red / white, wind / silence, nature / city, where the every opposition is the independent fragment of the world`s model. The model of the virtual world blends in the fragment of a city of the real world. The virtual world mediates between the lyrical I, on the one hand, and the world around the lyrical hero, on the other hand. The most striking image of the virtual world`s model is the telephone. The concept of the telephone opens out in S. Yovenko`s poetry the following antithesis: from unnecessary technical apparatus, that is overloaded by information and causes stress to the only communication thread that enables people at a distance to hear each other.

Keywords: model of the world, virtual world, image, myth, the hero, fragment.

Ключові слова: модель світу, образ, герой, фрагмент.

Юрий Подковырин

Кемеровский государственный университет

Смысловые параметры художественного пространства в современной русской драме

1.

Пространство в литературном (в том числе – драматическом) произведении осмысливается с двух позиций. В первую очередь оно является предметом осмысления в кругозоре **героев** (действующих лиц), горизонтом их жизненных забот и чаяний. Так, высказывание Гамлета «Дания – тюрьма» представляет собой **ж и з н е н н о е** осмысление пространства. Такое осмысление всегда является и **о ц е н к о й**, что подтверждает сам принц в последующей реплике, отвечая на несогласие Розенкранца:

Значит, для вас она не тюрьма, ибо сами по себе вещи не бывают хорошими и дурными, а только в нашей оценке. Для меня она тюрьма (пер. Б. Пастернака).

При всей склонности Гамлета к философским обобщениям отмеченная характеристика пространства для **героя** является сугубо **ч а с т н о й**, обусловлена конкретным состоянием принца и не может быть соотнесена с его жизнью как **ц е л ы м**. Напротив, в кругозорах **автора и читателя/зрителя** (их различие в данном случае для нас несущественно, вот почему в рамках данной статьи мы предпочитаем говорить о двух векторах осмысления пространства, хотя ценностно-смысловые позиции автора и читателя-зрителя, несомненно, различаются) пространство драмы является уже не **предметом** осмысления, простирающимся житейским горизонтом, а **способом** целостного осмысления жизни героя (героев). Иначе говоря, пространство литературного произведения является для автора и читателя/зрителя ни чем иным, как воплощённым, простирающимся смыслом.

Если отмеченное разграничение внутреннего и внешнего векторов осмысления пространства характерно для всякого литературного произведения, то драме как роду литературы присущи также свои, особые, формы пространственной дифференциации. Так, французский театровед П. Пави предлагает разграничивать сценическое и драматическое пространства¹. Если сценическое пространство визуализировано, т.е. непосредственно воспринимается публикой на сцене, то драматическое – выстраивается усилиями читательского воображения под влиянием содержащихся в тексте драмы указаний (ремарок, диалогов и монологов персонажей и т.п.). В такой трактовке специфичным для драмы является именно сценическое пространство, поскольку воссоздание пространственных образов в читательском воображении присуще и другим литературным родам (эпосу, лирике), а также имеет место в процессе чтения нехудожественных произведений. Разграничение драматических и сценических топосов, представленное в *Словаре театра* Пави, ясно демонстрирует особенности пространства театральной постановки, но не драмы как синкретического – словесно-визуального – художественного целого.

На наш взгляд, для правильной постановки вопроса о природе пространства драмы необходимо обратиться к тем работам, в которых его специфика рассматривается в связи с обозначенной выше смысловой «двухмерностью» художественного мира: его развёрнутостью, с одной стороны, к героям произведения, с другой стороны – к автору и читателю-зрителю. Именно такой подход к драме осуществляется в книге В. В. Фёдорова *О природе поэтической реальности* (Гл. *Поэтический мир драмы*)². В этой работе пространство драмы не становится специальным предметом рассмотрения, но намечаются два направления развёртывания и интерпретации этого пространства. В. В. Фёдоров, считает, что единое эстетическое событие драмы формируется сочетанием двух событий, разворачивающихся в разных ценностных мирах – события исполняемого и события исполнения. Очевидно (и на это указывает сам В. В. Фёдоров), что его концепция двух событий драмы создаётся по аналогии с бахтинским разграничением «события, о котором рассказывается» и «события самого рассказывания» в эпическом произведении. Каждое из этих

¹ П. Пави, *Пространство (театральное), Пространство драматическое, Пространство сценическое*, [в:] П. Пави, *Словарь театра*, Москва 1991, с. 258-264.

² В. Фёдоров, *О природе поэтической реальности*, Москва 1984. (Гл. 4, *Поэтический мир драмы*).

событий разворачивается в особом пространстве, отделённом от другого чёткой смысловой границей. Продолжая намеченную В. В. Фёдоровым аналогию с бахтинской концепцией фабулы и сюжета в эпическом произведении, мы обозначим пространство, в котором совершается исполняемое событие, как **фабульное**. Пространство, в котором совершается событие исполнения, мы обозначим как **сюжетное**. Физически эти пространства могут быть локализованы в одном и том же месте как на сцене, так и в воображении читателя, но в смысловом отношении это именно разные пространства.

Фабульное пространство определяется (размечивается) жизненными интенциями героя: это горизонт его жизненных забот и чаяний. Сюжетное пространство формируется автором и читателем (разными способами). Герой действует и в фабульном, и в сюжетном пространствах, но «знает» (в типичных случаях) только о фабульном. Таким образом, именно сюжетное пространство является присущим драме способом художественного осмысления жизни через создание её топографического образа. Исполняемое событие, разворачивающееся в границах фабульного пространства, при этом тоже не является всецело «прозаичным», нехудожественным, но оно поэтизируется с помощью события исполнения, совершающегося в пределах пространства сюжетного. Рассмотренные «сквозь призму» события исполнения смысловые моменты жизни героев инкарнируются, приобретают художественную весомость.

Сюжетное пространство драматического произведения в широком смысле определяется как **сцена**. При этом под сценой нами понимается, конечно, не сооружение, на котором происходит представление. «Сцена» – это элемент архитектоники драмы как рода словесного искусства, даже если речь идёт о драмах, никогда «на сцене» не ставившихся. Подчеркнем ещё раз, что в «нормальных» (классических) случаях персонаж драмы не знает, что находится на сцене (т.е. фабульное и сюжетное пространства не пересекаются в его сознании). Если же имеет место обратное, как, например, в пьесе современного российского драматурга Михаила Покрасса *Не проговорённое*, то сюжетное пространство «сцены» оказывается моментом жизненного кругозора героев, т.е. частью фабульного пространства.

Важнейшей особенностью сцены как специфического типа пространства является его двойственность: оно делится на открытую взорам область и на зону, откуда совершается видение. Таким образом, наличие «зрительного зала» не является внешним по отношению к художественному целому драмы моментом, а должно рассма-

триваться как существенный элемент структуры художественного пространства дамы. Автор драмы как текста и режиссёр, создавая целое драмы, т.е. особым образом располагая сюжетное пространство относительно фабульного, формирует и «угол зрения» созерцателя (читателя как «виртуального» созерцателя) на фабульное простирающие жизни героя. Следовательно, то, что с жизненной точки зрения (очень часто) является закрытым, интимным, в пространстве сцены открывается, становится представлением, зрелищем (в том числе, зрелищем может стать и само зрелище). Однако зрелищность сцены отличается от похожих типов организации жизненного пространства. Довольно часто изображаемые в драматических произведениях пространства суда, открытой полемики, «театра в театре» представляют собой различные варианты простирающие житейской заботы героя, т.е. связаны только с частью его жизни. Сцена же представляет собой пространственный образ жизни героя драмы как целого. Театральная постановка с присущей ей организацией «сценического» (в терминологии Пави) пространства в этом случае становится естественной реализацией того способа художественного осмысления жизни, который характерен для драмы как «рода поэзии» (Гегель).

2.

Для **классической**³ драмы (от античности до XIX века) обычной является ситуация, когда сюжетное и фабульное пространства «физически» располагаются в одном месте, в связи с чем возникает «эффект отсутствия» (В. В. Фёдоров) сюжетного пространства. Таким образом, создаётся иллюзия наблюдения за жизнью героев из зрительного зала сквозь «прозрачную» четвёртую стену. В новейших пьесах довольно часто используется классическое «совмещение» сюжетного и фабульного пространств, даже если другие художественные компоненты (изображение характеров, природа конфликта) свидетельствуют, что перед нами неклассическое произведение. Так, в пьесе Петра Гладилина *Другой человек* фабульное пространство

³ Разграничивая классическую и неклассическую драму, мы, в целом, опираемся на историко-поэтологическую концепцию С.Н. Бройтмана, выделявшего классическую и неклассическую стадии «поэтики художественной модальности» (С.Н. Бройтман, *Историческая поэтика*, [в:] Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман, *Теория литературы*, Москва 2004, т. 2, с. 221-334. Однако классическое в данном случае трактуется нами более широко и включает в себя произведения, относящиеся к эйдетической (традиционалистской) поэтике (от античности до 2-й пол. XVIII в.).

комнаты (явленное героям) представлено на сцене как изображение комнаты («Комната. Стул, окно, стол. Обыкновенная обстановка, в самой обыкновенной комнате»). Однако об изображении и комнаты на сцене (т.е. о комнате как сюжетном пространстве) герои не могут ничего знать. Эта иллюзия непосредственного простирания жизни героев перед глазами зрителей (разумеется, осознаваемая именно как иллюзия) приводит к тому, что внимание последних фокусируется на изображённых (фабульных) топосах и изображённых же действиях.

В неклассической драме внимание читателя-зрителя, напротив, сосредотачивается на событии изображения-исполнения, разворачивающемся в сюжетном пространстве. При этом между сюжетным и фабульным топографическими контекстами прочерчивается зримая граница. Так, две пространственные сферы отчётливо выделяются в пьесе Сергея Решетникова *Бедные люди, блин*. Во-первых, это пространство, из которого главный герой – Михаил Блинов – ведёт рассказ о своей жизни. В начале пьесы это пространство определяется в ремарке как «Общество анонимных алкоголиков», членами которого являются не только сам Михаил, его отец, старший брат и друг Виктор, но и Борис Николаевич Ельцин. Однако в дальнейшем это пространство никак не обозначается в пьесе, о нём напоминают только вкрапленные в нескольких местах в текст реплики Ельцина, утверждающего, что он «не пил, а вёл здоровый образ жизни, играл в теннис». По-сути эта первая пространственная сфера пьесы сужается до точки – места, из которого звучит «самоотчёт-исповедь» (Бахтин) Михаила Блинова. Эта исповедь героя-рассказчика по ходу пьесы превращается в своеобразный драматизованный дневник, в котором развёрнутые реплики-«записи» Михаила «иллюстрируются» мини-сценками. Во-вторых, в пьесе многочисленными локусами представлено пространство изображённой в драматизованной «исповеди» Михаила Блинова жизни (купе в поезде, на котором сбежавший из армии герой возвращается домой, комната в общепитии, пространства кузбасских городов – Кемерова, Анжерки и т.д.). Судя по всему, оба пространства, как и граница между ними, являются необходимыми элементами целого пьесы. Исповедь героя имеет характер перформанса, проговаривается «здесь и сейчас». При этом упоминаемые в рассказе героя события являются не просто излагаемыми фактами, но являются самостоятельными перформансами. Такая структура «спектаклей в спектакле» обусловлена, как нам представляется, особенностью авторской оценки героя пьесы как

«самоопределяющейся в собственной “эго-истории” “биографической” личности»⁴. Самоопределение героя в собственной «эго-истории» осуществляется в пьесе как акт эстетизации (точнее – драматизации) собственной жизни. Если на уровне «исполняемого события» (фабулы) жизнь героя так и остаётся несобранной, несуразной и хаотичной (процесс её «собирания» только начинается), а конфликт героя с самими собой – неразрешённым, то на уровне сюжета («события исполнения») происходит её эстетическое оформление, превращение в нечто целостное и завершённое, то есть происходит разрешение «доминантного» (И. М. Болотян) для пьесы конфликта. Акцент на событии и исполнении – рассказывания делает необходимым, с одной стороны, оформление рассказа как представления (перформанса), с другой стороны, нехарактерное для традиционной (классической) драмы подчёркивание границы между сюжетным и фабульным событиями и пространствами.

Такое видимое отделение сферы изображения от изображённых топосов в большей степени характерно для эпоса, что позволяет говорить о размывании границ между родовыми формами⁵. Однако отмеченные черты эпизации драмы, как нам представляется, необходимо рассматривать в соотношении с другими элементами её художественной структуры и прежде всего – конфликтом.

Нарочито усложнённая сюжетная и, следовательно, пространственная организация характеризует пьесы Ивана Вырыпаева *Бытие № 2*, *Кислород*, *Иллюзии*, *Июль*. Событие изображения-исполнения (сюжетное событие) и образуемый им пространственный контекст выносятся в этих пьесах на первый план. Так, в пьесе *Бытие № 2*⁶ отчётливо выделяется несколько пространственных «слоёв».

1. «Реальное» пространство «психиатрической больницы», «пациенткой» которой является Антонина Великанова – «автор» пьесы *Бытие № 2*. Оттуда она пишет письма «Ивану Вырыпаеву», там доктор Аркадий Ильич читает её пьесу и т.д.
2. «Бытие», вселенная, где «чёрные тучи закрыли небо», «появилась огромная серебряная луна» (57-58), ракеты улетают

⁴ И.М. Болотян, С.П. Лавлинский, *Типология конфликтов в произведениях «Новой драмы»*, [в:] *Новейшая русская драма и культурный контекст: сборник научных статей*, Кемерово 2010, с. 57.

⁵ Прозрачность и смещение родовых и жанровых границ в целом характерно для произведений неклассического этапа поэтики художественной модальности (см. об этом: С.Н. Бройтман, *Историческая...*, с. 313-334).

⁶ И. Вырыпаев, *Бытие № 2*, [в:] *Новая драма*, Санкт-Петербург 2008, с. 53-118. Далее пьеса цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

- на Солнце (114, 118) и т.п., – это изображённое (фабульное) пространство пьесы Антонины Великановой. Предельность вопросов, которые задаются героями этой «пьесы в пьесе» (о смысле жизни, бытии Бога и т.п.), очерчивает пространство до пределов космоса.
3. Сюжетное пространство – сцена – «трагедии» Антонины Великановой: «белый квадрат 3 x 3 м.» (57). Такая аскетичность сцены вполне соответствует «космичности» пространства, разворачивающегося перед героями. Поскольку сцена лишена каких-либо намёков на конкретность бытия, то она предстаёт как пространство полностью соотнесённое с бытием.
 4. Пространство «перед сценой или сбоку» (54), откуда читаются тексты Ивана Вырыпаева и письма Антонины Великановой. «Сцена», с которой звучат реплики «Бога» и «жены Лота», по отношению к этому, более широкому, пространству «постановки» пьесы Антонины Великановой оказывается фабульным пространством, а событие её «исполнения» – прозаическим, жизненным событием. Границы между этими топографическими контекстами оказываются преодолимыми.
 5. Все описанные выше пространства входят в обобщающий ценностный и пространственный контекст, в котором действует «главный герой пьесы – текст» (54). Это своего рода пространство высказывания, слова.

Сложность сюжетной и пространственной структуры пьесы, на наш взгляд, напрямую связана с особенностями построения характеров персонажей и природой конфликта. Состояние «раздвоения», в котором пребывают не только страдающая «острой шизофренией» Антонина Великанова, но и беседующий сам с собой «Бог» Аркадий Иванович, называющий себя в последней сцене «русской женщиной Антониной» (115) «пророк Иоанн», – это проявление кризиса самоопределения. Герои пьесы – это, если воспользоваться определением С. Лавлинского и И. Болотян, личности, самоопределяющиеся как представители «рода человеческого»⁷. Конфликт же пьесы представляет собой «столкновение героя с Другим как Чужим», в качестве которого выступает «Высшее Начало, Бог»⁸. Контекстом са-

⁷ И.М. Болотян, С.П. Лавлинский, *Типология конфликтов...*, с. 57.

⁸ Там же.

моопределения для героев является не только «маргинальное»⁹ пространство психиатрической больницы № 2 и пространство «бытия», но также пространство театра. В письме А. Великановой упоминается цитата из Шекспира о «мире-театре» (55), а также то, что для самой Антонины это понимание очень важно и она желает передать его зрителям. Можно предположить, что, с точки зрения героини, индивидуальный опыт её бытийного самоопределения имеет смысл, только если кому-то адресован, преображён в эстетическое событие. Эстетизация собственной жизни (выстраивание её как «текста» и квазиэстетической акции) является формой самоопределения героя по отношению к внемиру другому, который уже не Бог, а просто Другой – зритель.

В новейших пьесах нередкой является ситуация, когда сюжетное пространство сужается до места, откуда звучит голос. Данный топос мы уже определили выше как пространство высказывания, или вербальное пространство. Так, в пьесе Ивана Вырыпаева *Июль*¹⁰ «текст для исполнения» предваряется ремаркой: «На сцену выходит женщина. Она вышла только для того, чтобы исполнить этот текст» (59). Таким образом, исполнение текста является особым действием, развивающимся в предназначенном только для этого пространстве. При этом пространство исполняемого текста (фабульное пространство) отличается широтой и многообразием (дом, трасса, «ночлежка» под мостом, монастырь, «сцена», представляющая из себя ледовую арену, больничная палата и т.п.). Предельная абстрактность сюжетного пространства в этом и подобных ему случаях соответствует неопределённости пространственной локализации повествователя в эпических произведениях. Оформление «сценического» (в терминологии П. Пави) пространства в такого рода пьесах характеризуется особой аскетичностью (в *Июле* ничего не говорится о том, как должна выглядеть сцена, откуда женщина читает текст). Оформление сюжетного пространства как вербального, на наш взгляд, свидетельствует о том, что «территория» конфликта в современной неклассической драме смещается из сферы поступков в сферу рефлексии, осмысления – путём проговаривания – субъектом драматургического высказывания уже

⁹ О значимости таких пространств в современной драме речь пойдёт в 3 части данной статьи.

¹⁰ И. Вырыпаев, *Июль*, [в:] И. Вырыпаев, *Кислород; Июль; Танец «Дели»: пьесы*, Москва 2011, с. 58-93. Далее пьеса цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

совершённых (в фабульном пространстве) поступков. Позиция такого «драматургического повествователя» предельно сближается с позицией читателя-слушателя-зрителя пьесы.

3.

Помимо соотношения сюжетного и фабульного пространств в драматическом произведении требует изучения ценностно-смысловая дифференциация пространства современных пьес (как на сюжетном, так и на фабульном уровнях). Поскольку пространство прочно связано в художественном целом драмы с конфликтом и характерами героев (то есть оно образует – вкупе со временем – горизонт их самоопределения), встаёт вопрос о специфических для современной драмы топосах, в наибольшей степени согласующихся с природой её конфликтов и структурой характеров. К ответу на этот вопрос мы попробуем подойти через анализ социальных и частных пространств в мире драме, а также тех топосов, которые не подходят под оба этих определения.

Сам выбор того жизненного пространства, в котором действует герой, представляет собой акт художественного осмысления жизни. Сцена может представлять собой пространство, где зрелищем становится (так сказать, публикуется) социальная жизнь или наоборот частная¹¹. В традиционной драме (до конца 18 века) на сцену переносятся, главным образом, социальные топосы, которые, как правило, являются субститутами мироздания, мира вообще¹². В драме 19-20 вв. предметом изображения на сцене становятся, как правило, различные частные топосы: от гостиной до спальни и будуара. Сцена, таким образом, представляет собой зрелище (опубликование) публичной либо частной жизни. В неклассической драме на сцене может быть «опубликована», представлена в виде действия и внутренней жизни, сознание героев (как, например, в «монодрамах» Н. Евреинова).

¹¹ Г. Гачев называет это соответственно «театром пространства» и «театром помещения» (Г. Гачев, *Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр*, Москва 2008).

¹² «Место действия античного театра – это словно центральная площадь мирового пространства (его представляли себе как бы городом, полисом), куда приходят исповедаться, посовещаться, затевать и делать дела» (Г. Гачев, *Содержательность художественных форм...*, с. 188).

Своеобразие топографии новейшей русской драмы как варианта неклассической драматургии может быть адекватно понято и описано только в сопоставлении с отмеченными традиционными типами изображённого в драме пространства. Пространства новейшей драмы не имеют, часто, аналогов не только в «театре пространства», но и в «театре помещения» (Г. Гачев), т.е. сценичными становятся те топосы, которые до этого никогда не могли стать «сценой». Следовательно, меняется позиция зрителя относительно жизненного пространства героя, и это изменение является частью формирования нового сюжетного пространства драмы.

Так, социальные топосы в произведениях новейшей русской драмы сдвинуты на периферию изображения, соотнесены с бытом, а не с бытием – как в античном или шекспировском театре. Например, в *Пластiline* Василия Сигарева «дворец», где проходят «выборы», упоминается только потому, что там «фаршик дешёвый дают»¹³. Очень часто общественные пространства в текстах новейшей драмы приобретают гротескные или даже монструозные черты. Такое осмысление социальных топосов связано, думается, с тем, что в них для героев новейшей русской драмы возможно не личное самоопределение, а только ролевая определённости. В этих пространствах герои-протагонисты новейшей драмы подвергаются насилию. И либо изгоняются из них (*Пластилин* Василия Сигарева), либо уходят сами (*Пойдём, нас ждёт машина* Юрия Клавдиева), т.к. не могут самоопределиваться в них, отчуждены от любых, предлагаемых обществом, форм самоидентификации. Социальные топосы в целом ассоциируются для героев новейшей драмы с минастиями. Довольно часто изображаемым в произведениях новейшей драмы социальным пространством является **школа**. В большинстве случаев данный топос как в кругозоре героя, так и в оценке автора, создающего сюжетное пространство сцены, предстаёт как мир социального насилия, в котором принципиально невозможно личностное самоопределение героя. Именно так изображена школа в уже упомянутом *Пластiline* – тексте, в котором концентрируются многие эстетические новшества современной русской драматургии. Для главного героя – Максима – это пространство подавления, из которого он в конце концов изгоняется. Центрами «тоталитарного» пространства школы является «кабинет русского языка и литературы», а также «кабинет директора». На стенах кабинета русского

¹³ В. Сигарев, *Пластилин*, [в:] *Новая драма*, Санкт-Петербург 2008, с. 473. Далее пьеса цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

языка висят «портреты классиков» (445), словно бы подчёркивая характеризующую этот топос иерархичность. Упомянутым официальным топосам противопоставлено «маргинальное», социально табуированное пространство школьного туалета, в котором герои относительно свободны (могут курить, обсуждать свои дела). Персонаж, в котором сосредоточено присущее школьному пространству насилие, – это учительница русского языка Людмила Ивановна. Она чувствует себя полноправным хозяином школьной «территории». Так, в 4 и 11 эпизодах пьесы Людмила Ивановна входит в мужской туалет, что противоречит общечеловеческим нормам поведения, но вполне соответствует «нормам» школьного пространства, как оно изображено в пьесе Сигарева.

В *Собирателе пуль* Юрия Клавдиева¹⁴ школа также выступает в качестве пространства насилия и подавления личности. Характерно, что среди многообразных школьных локусов опять особое внимание уделяется туалету. В школьном туалете главный героя (обозначаемый в пьесе просто местоимением «Он») подвергается грубому насилию и сам в свою очередь выступает в качестве насильника: отбирает деньги у младшеклассника. С точки зрения главного героя пьесы, школа – это место, в котором невозможно его личностное самоутверждение:

Он. (...) Ничего мне там нужного не рассказали. Пусть туда дебилы ходят, которые сами ничему не способны научиться (...).

Он. (...) Мне вот по жизни больше всего нравится думать. В школе этого делать нельзя (266-267).

В *Собирателе пуль* нет таких монструозных образов учителей, как в *Пластiline*, но педагоги в пьесе всё же выступают в качестве субъектов насилия (показателен в этом отношении эпизод в школьной библиотеке – с. 264-266). Однако «тоталитарным» пространством для героя *Собирателя пуль* является не только школа (социальный топос), но и дом (топос частной жизни). Здесь главным источником насилия является отчим, противопоставляемый в кругозоре героя «сентиментальному» образу ушедшего отца. Дом также не является тем пространством, в котором герой может самоопределиваться, проявить себя как личность. Это особенность организации художественного мира пьесы Юрия Клавдиева подводит нас к разговору о топосах частной жизни в новейших российских пьесах.

¹⁴ Ю. Клавдиев, *Собиратель пуль*, [в:] *Новая драма*, Санкт-Петербург 2008, с. 245-284. Далее пьеса цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

Пространства **частной жизни**, так же, как и социальные топосы, в кругозоре героев большинства современных пьес предстают территориями насилия, в границах которых невозможно самоопределение человека. Герои произведений новейшей драмы не способны самоопределиться не только по отношению к социальным ролям, но и к «ролевым» формам частной жизни (мать, дочь, муж, жена¹⁵, сын). Отсюда специфическое сиротство (в широком смысле этого понятия) многих «новодрамовских» персонажей, обусловленное как субъективным стремлением выйти за пределы всех жизненных «ролей» и рамок (герой *Собирателя пуль* собирается уехать «в тайгу», к «шаманам»), так и объективной утратой топосами частной жизни качеств дома (в традиционном для русской литературы сентиментально-идиллическом смысле этого понятия). Характерным примером «перерождения» домашнего пространства в новейшей драматургии, превращения его в *анти-дом* является инфернальный образ «малосемейки» в *Пластiline*. Наименование этого топоса происходит от слова «семья» (хотя и в сочетании с приставкой «мало-»). Однако данное пространство утратило всякие связи с семейно-родовыми, домашними ценностями, является, так сказать, минус-домом. Признаки распада и запустения отмечены в ремарках, характеризующих этот «дом»: «дверь... висит на одной петле» (462), искорёженные почтовые ящики, обшарпанная дверь. В комнате на пятом этаже вместо ожидаемой «подруги» герои встречают двух мужиков «лет тридцати» (464), в которых опознаются (по многочисленным татуировкам) бывшие «зэки» – гости из «мёртвого дома» (социального субститута мира мёртвых). В этой комнате герои – Максим и его друг Лёха – подвергаются сексуальному насилию, а для Максима «малосемейка» становится местом его гибели. Но не только чужое для Максима пространство «малосемейки», но и собственная квартира воспринимается героем как территория смерти:

Комната становится всё меньше и меньше. И вот это уже не комната, а маленькая шкатулка, с обитыми черной материей стенками. Это уже не комната – это гроб (457).

Кризис самоидентификации, переживаемый героями новейшей русской драмы, и обусловленная им тяга к личностному самоопре-

¹⁵ Так, фабула пьесы П. Гладилина *Другой человек* представляет собой ряд неудачных попыток героев определить по отношению к «ролям» мужа и жены (есть основания полагать, что и к финалу пьесы герои продолжают рассматривать положения «мужа» и «жены» как некие ролевые формы).

делению в сочетании с невозможностью «собрать себя» в традиционных жизненных контекстах и хронотопах (как частных, так и социальных) превращает героев современных пьес в широком смысле в людей дороги. (...). Так, для героинь пьесы Ю. Клавдиева *Пойдём, нас ждёт машина*¹⁶ – Юли и Маши – поездка за город, в «дачный массив за гаражами», – это одновременно и попытка «выпрыгнуть» из тесных рамок обыденного существования и привычной жизненной роли, найти себя, став «кем-то ещё». Характерно, что попытка самоидентификации героинь осуществляется через «примерку» ролевых масок авантюрных персонажей (Бонни и Клайда, Тельмы и Луизы) – вольно или невольно бросивших вызов социуму «беглецов».

Смещение смысловых границ дома и дороги наблюдается в пьесе В. Сигарева *Фантомные боли*¹⁷. Место действия этой небольшой пьесы – вагончик в трамвайном депо, «переделанный в жилое помещение». Как видим, вагончик – элемент дорожного пространства – преобразован в пьесе в некое подобие «дома». Данное семантическое «наложение» соседствует в пьесе с другими: также смещены границы человеческого и вещественного («кладбище» мёртвых вагонов в депо, «трамваи с татуировками на бортах» и т.п.), жизни и смерти (главная героиня пьесы Ольга спит со многими мужчинами, принимая их за погибшего мужа), бытия и небытия (центральный образ «фантомных болей»), нравственные границы. В центре этого искажённого мира оказывается именно дорога, а точнее трамвайные пути и всё, что с ними связано (вагоны, депо). Вообще дорога в пьесе – это сугубо отрицательный образ. В кругозорах героев, образующих фабульное пространство, дорога – источник опасности, боли и гибели. Ольга, её муж Владимир и дочка гибнут одинаково – под колёсами трамвая. Вообще, дорога в пьесе связана не с освобождением и развитием, а с дурной повторяемостью, круговертью и «рутиной» человеческого (и всякого другого!) существования (в развёрнутой, напоминающей начало рассказа, авторской ремарке, в частности, говорится: «(...) Следом приходит другой трамвай и все повторяется. И т.д., и т.д., и т.д... Рутиня, в общем»). По сути, такое движение без развития и обновления является образом смерти.

В мире пьесы образу движения по кругу противопоставлено движение снизу вверх, к небу. В финале *Фантомных болей* Глеб и Дмитрий видят, как погибшие Ольга, её муж и дочка (для Глеба, в от-

¹⁶ Ю. Клавдиев, *Пойдём, нас ждёт машина*, [online], http://www.theatre-library.ru/files/k/klavdiev/klavdiev_4.doc, [30.10.2014].

¹⁷ В. Сигарев, *Фантомные боли*, [online], <http://vsigarev.ru/doc/boli.doc>, [30.10.2014].

личие от Дмитрия не знающего истории Ольги, это просто «ребёнок какой-то») поднимаются, потом летят по небу. Для Дмитрия и прежде всего для Глеба (давно работающего сторожем и в большей степени привязанного к «кладбищенскому» миру трамвайного депо) наблюдение за «вознесением» Ольги и её родных – это беспрецедентное расширение кругозора, приобщение топографическому и ценностно-смысловому «верху». Не случайно созерцание «полёта» героев сопровождается изменением их эмоционального состояния, зафиксированным в ремарках. Так, Глеб «смеётся, плачет», Дмитрий «улыбается, плачет» (ранее эти, противоположные, но одинаково «размыкающие» человека, эмоции соединяются только в поведении Ольги: «заплакала, смеётся»). То, что переживают, хотя и по-разному, Дмитрий и Глеб в финале пьесы, по нашему мнению, может быть определено как слёзный (или слёзно-смеховой) катарсис. Это чувство соединяет не только героев, до этого готовых убить друг друга, но также героев, «драматургического повествователя» (автора ремарок) и зрителей. Логическим продолжением и завершением описанной сцены является финальная авторская ремарка, в которой образ замкнутого, лишённого развития бытия (вечно повторяющееся движение трамваев по кругу, ужасающая череда похожих смертей на трамвайных путях и т.д.) сменяется образом обновления: «А за окном начинает стремительно светлеть. Утро идет. Новый день. Новая жизнь».

Традиционная оппозиция топографических низа и верха довольно часто акцентируется в новейших русских пьесах. Так, в пьесе Ю. Клавдиева *Я, пулемётчик* главный герой – типичный «парень с волыной», жизнь которого проходит в сфере ценностного н и з а, в мире «бандитов, стреляющих друг в друга во имя возможности заработать денег». Но во время очередной «разборки» герой вдруг в о з н о с и т с я над местом действия:

(...) И в какой-то момент я ослеп и оглох за нашей в хлам простреленной тачкой. Я исчез. Вознёсся. Как какой-нибудь Христос или воздушный шарик (...).

Это перемещение героя в верхнюю сферу бытия связано с расширением кругозора, с обретением нового, более адекватного, взгляда на мир и своё место в нём:

(...) И я понял, чего говорил мне мой дед – я понял, братва, до меня дошло! Вот эта вся байда, вся залечь про Родину, про «ни шагу назад», про «за нами Москва», ну, про это всё! Я догнал! (...).

Особое место в произведениях современных российских драматургов, на наш взгляд, занимают пограничные, **маргинальные** пространства, которые своим положением на грани (краю) и как бы между мирами (живым и мёртвым, бытием и инобытием, человеческим и нечеловеческим) соответствуют «кризисному», пороговому состоянию героя, не способному самоопределиться в социальном и частном мирах. Такие маргинальные пространства доминируют в произведениях новейшей драмы, именно на их территории происходит развитие конфликта пьес. Прообразом таких пространств в отечественной драматургии является «ночлежка» в пьесе *На дне* М. Горького. В новейшей драме можно выделить несколько подтипов таких маргинальных топосов.

- 3.1. Это пространства социально-табуированные, но, в целом, предполагаемые социумом, его существованием. Это туалеты, подвалы и чердаки (*Пласталин*, *Собиратель пуль*, кино-вариант – *Все умрут, а я останусь* В. Гай-Германики (по сценарию Ю. Клавдиева и А. Родионова)), кладбища, публичные дома, тюрьмы, психиатрические лечебницы (*Бытие* № 2).
- 3.2. Различные варианты минус-домов (общаги, больницы, дома престарелых (*Муттер* Вяч. Дурненкова), ночлежки, пустые квартиры в *Развалинах* Ю. Клавдиева, «мёртвый дом» рядом с кладбищем в пьесе В. Сигарева *Божьи коровки возвращаются на землю*).
- 3.3. Пространства, лишённые всяких признаков быта, соотнесённые (как в античных или шекспировских драмах) с бытием непосредственно (*Земля* в *Бытии* № 2 И. Вырыпаева), зачастую вымышленные, представляющие собой развёртку внутреннего мира героев.

SUMMARY**Semantic parameters of art space in modern Russian drama**

In this article art specifics of space of the drama as literary genres are considered. Two measurements of drama space are allocated: space of story and space of plot. The space of plot of the drama, as a whole, corresponds to space of “a narrative act” in an epic work. In the classical drama (from antiquity till the 19th century) authors didn't focus the attention of the audience on the space of plot. The author of the article comes to a conclusion that in the non-classical drama the emphasis is placed on the space of plot. In the article, ways of the organization of art spaces in the works of I. Vyrypayev, V. Sigarev, S. Reshetnikov, E. Grishkovets are examined. Also semantic heterogeneity of art space in the modern drama is investigated. Semantic oppositions “top and bottom”, “private and social” come to light. The author of this article draws a conclusion that key situations in topography of modern plays occupy “marginal” spaces. The author of the article draws a conclusion that in the forefront in modern plays there are marginal (boundary) spaces (the thrown houses, toilets, cemeteries, waste grounds, etc.). The importance of these spaces is defined that they reflect a condition of a character. This condition is defined as identity crisis.

Keywords: drama, art space, story, plot, semantic parameters, topography, identity crisis.

Ключевые слова: драма, художественное пространство, фабула, сюжет, смысловые параметры, топография, кризис идентичности.

Елена Гулевич

Гродненский государственный университет имени Янки Купалы

Монтаж как повествовательный принцип в рассказе А. Бирса *Добей меня*

Как известно, творческий процесс сложен и индивидуален. Однако, при всей «загадочности творческого процесса, есть некоторые общие приемы, которые сознательно или бессознательно используют писатель и композитор, режиссер и художник. К числу таких приемов принадлежат поиски новых сочетаний звуков и слов, красок и форм, ассоциативных образов, обращенных к нашему опыту жизни, к нашей эмоциональной памяти»¹, – отмечает Р. И. Салганик. Поиск новых сочетаний известных элементов, рекомбинации композиционных составляющих, выдвижение одних сюжетных сцен за счет смещения внимания с других, установка непредсказуемости сюжетного действия, ведущая к активной работе сознания реципиента, – все это было и остается одной из ключевых авторских задач. Достигаемая при этом большая степень несовпадения «горизонта ожидания» (термин Х. Р. Яусса) автора и читателя свидетельствует о мастерстве художника. Достижению эффекта нарушения «горизонта ожидания» читателя способствует применение повествовательного принципа монтажа. Прав Вяч. Вс. Иванов, который сказал, что «монтаж в широком смысле существовал всегда (...) и каждая новая эпоха отличается от другой степенью «монтажности»².

Термин «монтаж» зародился в киноискусстве. Создателем теории монтажного кино принято считать С. Эйзенштейна. Он придавал монтажу основополагающее значение в ходе создания кинематографического действия, отмечал, что «два каких-либо куска, поставленные рядом, в результате монтажа – неминуемо соединяются в новое

¹ Р.И. Салганик, *Рекомбинации как творческий прием в искусстве, науке и природе*, [в:] *Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино*, Москва 1988, с. 5.

² В.В. Иванов, *Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в.*, [в:] *Монтаж. Литература...*, с. 119.

представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество»³. При этом С. Эйзенштейн подчеркивал, что соотнесение двух «монтажных кусков больше похоже не на сумму их, а на произведение», так как «результат сопоставления качественно (...) всегда отличается от каждого слагающего элемента, взятого в отдельности»⁴. Данный тезис считает справедливым Р. И. Салганик, который отмечает, что монтаж, «оперируя известными образами мира (...), мысленно приводит их в соприкосновение в новых сочетаниях, и тогда вспыхивает догадка, гипотеза, видение нового механизма, процесса...»⁵. Таким образом, каждый «монтажный кусок» существует

уже не как нечто безотносительное, а являет собой некое частное изображение единой общей темы, которая в равной мере пронизывает все эти куски. Сопоставление подобных частных деталей в определенном строе монтажа <...> заставляет возникнуть в восприятии то общее, что породило каждое отдельное и связывает их между собой в целое, а именно – в тот обобщенный образ, в котором автор, а за ним и зритель переживают данную тему⁶.

При этом ключевое значение имеют элементы, которые подлежат монтажному воздействию:

изображение А и изображение В должны быть так выбраны из всех возможных черт внутри развиваемой темы, должны быть так выисканы, чтобы сопоставление их – именно их, а не других элементов – вызывало в восприятии и чувствах зрителя наиболее исчерпывающе полный образ самой темы⁷.

Л. В. Кулешов также отмечал факт того, что в монтажном движении значимы не сами по себе изображения, а их «комбинация», «сменяемость одного куска другим», система их чередования⁸.

Важность выбора монтажных элементов подчеркивала и Е. В. Тарнарукская, считая, что монтаж не является средством «автоматической спайки кадров ради сюжетного развертывания, но он играет большую роль в акцентуации произведения»⁹. При монтаже важен

³ С.М. Эйзенштейн, *Монтаж*, [online], http://www.lib.ru/CINEMA/kinolit/EJZENSHTJN/s_montazh_1938.txt, [10.09.2014].

⁴ Там же.

⁵ Р.И. Салганик, *Рекомбинации как творческий прием...*, с. 10.

⁶ С.М. Эйзенштейн, *Монтаж...*

⁷ Там же.

⁸ Л.В. Кулешов, *Искусство кино (мой опыт)*, Ленинград 1929, с. 16.

⁹ Е.В. Тарнарукская, *Монтаж и фрагментарная проза: к вопросу о разграничении техник*, „Известия Самарского научного центра РАН” 2012, № 2, Т. 14, с. 231.

выбор сюжетных элементов, которые – при всем своем различии и контрасте, – взаимодополняют друг друга, расставляют новые акценты, сливаясь в единое содержательное единство. Поэтому «выбор и подбор» элементов, составляющих монтажное единство, совершается исходя из «соотносительности этих кусков на основании зримого подобия или же зримого, контрастного отличия»¹⁰. Таким образом, элементы, которые могут составлять монтажное единство должны, с одной стороны, обладать рядом отличительных черт, с другой стороны, различие монтажных элементов не должно быть абсолютным, предполагая единство их внутренней организации.

Монтаж как принцип построения сюжетного действия широко представлен и в литературе. Здесь под монтажом понимают способ построения художественного произведения, при котором преобладает прерывность (дискретность) изображения, его «разбитость» на фрагменты. С. Эйзенштейн писал о монтажном мастерстве Пушкина, Грибоедова и Толстого, Бирса и Мопассана, Л. да Винчи и Ч. Чаплина, Шекспира и Мильтона, Китса и Шелли, Маяковского и Блока. При этом, как отмечает В. С. Библер, «как только мы окунули понятие монтажа в прозу или поэзию, оно приобретает дополнительную напряженность и силу»¹¹. Как и в киноискусстве, так и в литературе монтаж предполагает единство отдельных одноприродных элементов, либо общность взаимопротивоположных составляющих, которые при совмещении дают новую модель взаимодействия. Акцент при этом приходится на условия отсутствия внешней линии связи, на наличии тесных внутренних связей между элементами монтажа. Монтаж фиксирует те со- и противопоставления (подобия и контрасты, аналогии и антитезы), которые не продиктованы логикой изображаемого, но напрямую запечатлевают авторские ход мысли и ассоциации. При монтажном принципе сюжетной организации произведения внутренние, эмоционально-смысловые, ассоциативные связи между персонажами, событиями, эпизодами, деталями оказываются более важными, чем их внешние, предметные, пространственно-временные и причинно-следственные «сцепления»¹².

Важнейшую черту художественного применения монтажа отметил Вяч. Вс. Иванов, который отмечал, что монтаж – это «попытка дробить фабулу, пытаясь уйти от ее линейности»¹³. Это способность

¹⁰ Там же.

¹¹ В.С. Библер, *Монтаж*, [online], http://www.bibler.ru/bik_montazh.html, [10.09.2014].

¹² Там же.

¹³ В.В. Иванов, *Монтаж как принцип...*, с. 119.

совмещать в одном плоскостном пространстве разнохарактерные предметы. При этом ключевым является способ их сочетания, так как правильно подобранные «куски» должны слгаться в одно целое¹⁴. В отличие от «классического драматического диалога», как отмечает А. Г. Раппопорт, монтаж оказался особым способом совмещения в художественном произведении и словесного (идейного) и изобразительного материала (...). Монтажная композиция пошла по пути коллажа, разрывающего непрерывность речевой коммуникации (...), порождая порою диссонансы несовместимых форм. Так в поэтике стыка начинает обыгрываться диссонанс, «несовместимость тканей»¹⁵ при условии их непременно внутреннего единства.

Однако, при всей созидательности и многоплановости монтажа, в его конструктивной основе лежит деконструкция. Монтаж предполагает «раздробление и нелинейное членение хода романских событий»¹⁶. Как отмечал Вяч. Вс. Иванов, «монтаж всегда предполагает дробление. Целый предмет может быть дан не целиком, а показом разных его частей»¹⁷. Е. В. Тарнауцкая считает, что монтаж непременно предусматривает сюжетные трансформации, так как основное свойство монтажа – «рядопологать» удаленные по своим свойствам вещи»¹⁸. В произведении монтажные элементы

«существуют как разбегающиеся галактики (...). Но чем дальше они разлетаются, чем с большей силой они таят свое монтажное единство, тем более они провоцируют работу зрителя, слушателя по их соединению, монтированию. Монтаж монтирует – в одну вещь, в одно чувство, в одно сознание, в одну мысль – вещи, чувства, сознания, мысли, у которых радикальная «биологическая несовместимость», которые навсегда накануне полного отчуждения»¹⁹.

Таким образом, особенность монтажа в том, что он «одновременно несет пульсацию разряжения-сгущения (...) сгущения в синтаксисе, разряжения – в семантике»; выступает как «предельный разрыв

¹⁴ Там же.

¹⁵ А.Г. Раппопорт, *К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа*, [в:] *Монтаж. Литература...*, с. 18.

¹⁶ О.В. Курских, *Монтаж как литературно-художественный прием*, [в:] *Университетские чтения-2010. Мат. научно-метод. чтений ПГЛУ, Пятигорск 2010*, с. 50.

¹⁷ В.В. Иванов, *Монтаж как принцип...*, с. 140.

¹⁸ Е.В. Тарнауцкая, *Монтаж и фрагментарная проза...*, с. 230.

¹⁹ В.С. Библер, *Монтаж*, [online].

вещей, в пределе разрушается непосредственно временное пространство логической связи»²⁰.

На уровне художественного текста деструктивная природа монтажа репрезентирована тем, что между двумя монтажными фразами оказывается «гигантская пропасть»²¹. Данная нелинейность подачи материала предполагает наличие смысловых лакун. В процессе рецепции произведения эти лакуны «заполняются напряженной художественной творческой работой читателя»²². Проблемность замысла и неопределенность границ пронизывают все слои ««монтажного» художественного произведения, открывая свободу субъективной интерпретации художественного смысла»²³.

В ходе рецепции монтажного произведения «бытие, данное в виде пластической ткани произведения, и мышление, данное в рефлексивном осознании конфликтных идей» в результате активной работы воспринимающего сознания пересекаются «в едином произведении (...) что ведет к активному сотворчеству»²⁴. Автор снимает с себя ответственность за развитие сюжета и предлагает своим героям и читателям разделить ее с ним. Читатель в таких условиях – это не просто потребитель текста, а соучастник творческого процесса, создания единства произведения. Как отметил С. Эйзенштейн, именно монтаж, несмотря на «оборванность» и «обрывистость» обеспечивает логически связанное повествование и при условии полного авторского невмешательства, обеспечивает максимально взволнованное повествование и эмоциональность восприятия читателя/зрителя²⁵. Это достигается высочайшей степенью активности его сознания не только в процессе оценки финальных элементов, но и в восстановлении связей между монтажными сценами в процессе движения сюжетного действия.

Монтажное начало является основой повествовательных стратегий американского писателя А. Бирса. В его произведениях присутствуют вставные рассказы, внезапные и немотивированные переходы от одних моментов жизни персонажей к другим, более ранним, а также «забегания» вперед, в будущее. Сюжеты его повестей и рассказов многолинейные, «сложенные» из нескольких самостоятель-

²⁰ В.С. Библер, *Монтаж...*

²¹ Там же.

²² Там же.

²³ А.Г. Раппопорт, *К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа...*, с. 20.

²⁴ Там же, с. 21.

²⁵ С.М. Эйзенштейн, *Монтаж...*

ных узлов. Композиционно и содержательно значимым оказывается не мотивированное логикой протекание сюжетного действия, которое представлено как случайное соседство внешне не связанных эпизодов, высказываний, деталей; связь между узлами событий, действующими лицами основана на внутренних связях произведения, которые соединяют на первый взгляд разнонаправленные монтажные блоки произведения. Одним из примеров монтажной композиции произведения является рассказ *Добей меня* (1891). Действие происходит на поле боя после военных действий. Одним точным сухим предложением передана атмосфера произошедшего сражения: «Воздух был пропитан запахом битвы» (72)²⁶. Находят раненых и убитых. Эту миссию в рассказе выполняет специальный отряд – похоронный взвод. Бирс описывает процедуру «сбора» погибших:

...убитых собирали по двенадцать-двадцать человек и складывали рядами (...). Попыток опознать трупы почти не было сделано (...). Имена мертвых победителей были известны и занесены в списки. Павшие солдаты противника вынуждены были довольствоваться простым пересчетом (72).

При этом Бирс с иронией отмечает: «Зато они получили сполна: многих из них пересчитали несколько раз...» (72). Описание данного процесса сухое и жесткое: «...оставалось (...) только похоронить убитых – «упаковать», как сказал один остряк из похоронного взвода. «Паковать» пришлось немало» (72).

На поле боя появляется капитан Мэдуэлл, который был «доблестным и умным солдатом, благородным человеком» (73). Среди трупов и «раненых, которых не нашли санитары и которые должны были провести беспокойную ночь под звездами...» (73), он находит своего подчиненного и друга сержанта Хэлкроу. Тот был смертельно ранен: «...большая рваная дыра в животе – была прикрыта землей и опавшими листьями. Из раны высывалась петля тонкой кишки» (75).

По выражению глаз сержанта было понятно, «что он о чем-то просит, глаза полны мольбы» (76). Капитан был уверен в том, что Хэлкроу умолял добить его. Мэдуэлл долго не решался на это. Он наблюдал невероятные страдания друга, его душили слезы. Наконец капитан решил прекратить мучения сержанта. Но нужна была проба, уверенность, что не дрогнет рука. Мэдуэлл подошел к лоша-

²⁶ Здесь и далее рассказ А. Бирса *Добей меня* цит. по изд.: А.Бирс, *Словарь Сатаны и рассказы*, Москва 1966, с. 72–77. В скобках представлены номера страниц из данного издания.

ди, «передняя нога которой была разбита ядром (...) и всадил пулю бедному животному между глаз» (76). Потом он приблизился к другу «приложил ствол ко лбу сержанта» (77). В данной сцене повествование предельно сжато и сухо. Бирс мастерски использует прием псевдоразвязки: «Выстрела не последовало. Последний патрон он потратил на лошадь» (77). Так, по стечению обстоятельств, по воле случая или по иронии судьбы, вышло так, что капитан не выполнил свой военный долг перед умирающим другом. Уверенность в том, что его слабование продлевает мучения друга, заставило капитана использовать последнюю возможность:

Он вынул шпагу, разорвал на умирающем рубашку, (...) поставил острие шпаги прямо на сердце (...). Он нажал на нее изо всех сил (...). Клинок вошел в грудь и сквозь нее – в землю (77).

Теперь капитан выполнил свой военный долг. Так считал он. Как только он это сделал, как вдруг «три человека появились из-за деревьев. Двое были санитарами» (77). Третьим был брат сержанта Хэлкроу. Это сцена развязки. Она репрезентирована лишь одним предложением, но с максимальной точностью попадания, рассчитанного на нарушение «горизонта ожидания» читателя. Развязка меняет понимание читателем всего произошедшего ранее, расставляет новые акценты, меняет их ценностную суть, трансформирует аспект показа главной дилеммы рассказа «убийство во спасение».

Максимально объективированное повествование Бирса и использование повествовательного принципа монтажа призывает к активной читательской позиции. В рассказе нет комментариев произошедшим событиям, нет оценки поступку героя. Возможность множественности интерпретации случившегося благодаря применению псевдоразвязки также предопределена авторской повествовательной моделью. Бирс не представляет происходящее как цепочку взаимосвязанных явлений. Писатель использует принцип монтажа, что позволяет производить пространственно-временные переключения, расфокусировку в пространственном, временном и психологическом планах, сочленять разнородные сцены и ситуации. Так, *внешний* уровень рассказа репрезентирован множеством смысловых лакун, которые дают начало многоверсионности трактовки событий. Рассказ представляет собой серию тесно взаимообусловленных монтажных картин, подчиненных строгой *внутренней* логике. Это обусловило нелинейность композиции и особенности повествовательной модели в рассказе, который являет собой своеобразную «модель для

сборки», работу над выстраиванием логики событий которой выполняет читатель.

С того момента, как капитан Мэдуэлл нашел своего смертельно раненого друга, повествование ведется от лица капитана, представлено его видение ситуации. Применение принципа «точки зрения», с одной стороны, делает происходящее максимально достоверным, с другой стороны, картина событий лимитирована видением одного героя. Читателю известно, что Мэдуэлл искренне любил своего друга, искал его после сражения, а обнаружив, захотел одного – избавить друга от невыносимых страданий, вызванных смертельным увечьем. Слова Мэдуэлла звучат убедительно и читатель может поверить в то, что взгляд сержанта Хэлкроу умолял об одном – о смерти: «в этом взгляде нельзя было ошибиться; слишком часто капитан видел его у тех, кто просил убить их» (76). Убийство – неискупный грех в мирной жизни, но спасение на войне. В этом эпизоде Бирс использует несобственно-прямую речь. Читателю известно, что перед капитаном была дилемма: убивать друга или не убивать (при условии вопрошающего взгляда последнего)? При этом Мэдуэлл-военный не колебался. У него не было и тени сомнения в том, что друг просит добить его. Единственное, что его сдерживало – это сам факт убийства как лишения жизни. В то же время он понимал, что война диктует свои правила и его поступок отвечает законам военного времени. В пользу военной эвтаназии, оправдывающей смерть как избавление, раздаётся крик души рассказчика: «мы даруем» смерть как «благословенное освобождение», как «обряд высшего сострадания», как «спасительное убийство» «даже самым низким существам» и отказываем в этом «лишь несчастным представителям нашей собственной расы» (76).

Применение принципа «точки зрения», заведомо сужающего горизонт понимания читателем произошедшего, ведет к тому, что читателю неизвестно, что произошло с сержантом на самом деле – был ли он ранен в бою, так как «не имел ни склонности, ни вкуса к военной службе» (74) или ко времени прихода капитана его, раненого, уже настигло стадо кабанов, неподалеку «шевелиющихся среди трупов» (75), и время от времени поднимающих свои «темно-красные морды» (76). В пользу данной версии говорит внешний вид сержанта: «форма его была в страшном беспорядке. Казалось, что ее ожесточенно рвали на куски, чтобы обнажить живот...» (75). Кроме того, странными были нанесенные увечья: «подобного ранения капитан Мэдуэлл, немало повидавший в жизни, никогда не встречал. Он не мог даже понять,

как оно было нанесено. Или объяснить сопутствующие обстоятельства...» (75).

Далее Бирс применяет параллельный монтаж – «чередование и сопоставление нескольких действий, которые происходят одновременно в разных местах»²⁷. Путем реорганизации сюжетных составляющих, временных и пространственных элементов рассказа Бирса, вырисовывается следующая сюжетная схема: в ходе сражения сержант Хэлкроу был серьезно ранен. Появление санитаров с носилками и брата сержанта свидетельствует о том, что они оказались здесь не случайно, а целенаправленно. Вероятно, брат сержанта Хэлкроу нашел его, убедился, что ранение сержанта не было смертельным, и пошел за санитарями. В промежутке между уходом брата и приходом капитана Мэдуэлла раненого сержанта настигли кабаны. Это подтверждает тот факт, что они были неподалеку в тот момент, когда сержанта нашел капитан, об этом свидетельствует общее состояние и внешний вид сержанта, а также странный характер нанесенных увечий. Именно они нанесли ему уже *смертельную* рану. После этого сержанта нашел капитан. Он ускорил неминуемую смерть друга. Но того, что произошло между тем, когда сержанта Хэлкроу нашел его брат и пришествием кабанов не знали спешившие на помощь санитары и брат сержанта. Они наблюдают совершенно иную сцену: капитан зверски расправился со своим бывшим другом и подчиненным, вероятно, чтобы отомстить его брату, так как известно, что между капитаном и братом сержанта Хэлкроу были откровенно неприятельские отношения. Доказать обратное будет сложно, так как известно, что Крид Хэлкроу, брат убитого сержанта, «служил в том же полку майором. Это был циничный, мрачного вида человек и между ним и капитаном Мэдуэллом существовала естественная антипатия, обстоятельства разжигали ее и усиливали, пока не довели до активной враждебности» (74).

В свете данной линейной связи фактов, возможна иная трактовка и умоляющего взгляда сержанта. Вполне возможно, он просил убить его (после того, что с ним сделали кабаны). Возможно также, что безмолвная мольба относилась к призыву ускорить приход санитаров. Сержант знал, что брат пошел за помощью. Вполне вероятно и то, что он просил не добивать его, так как сержант надеялся на помощь санитаров, но знал о военных законах в отношении раненых.

²⁷ А.Г. Раппопорт, *К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа...*, с. 17.

С достаточной долей вероятности можно предположить, что мольба в его глазах была мольбой о скорейшем спасении, а не о смерти. Эту версию подтверждает сцена, когда Мэдуэлл приставил шпагу к груди сержанта: «умирающий (...) бросил правую руку на грудь и схватился за сталь с такой силой, что было видно, как побелели суставы пальцев» (77). Это были «страшные, но тщетные усилия» (77). Были и последние предсмертные «усилия вытащить клинок», которые «расширили рану» (77).

Таким образом, применение повествовательного принципа монтажа позволяет Бирсу «сгущать» (термин Иванова) время, производить резкие скачки от одного кадра рассказа к другому, сопоставлять и рекомбинировать события прошлого и настоящего так, что каждый раз дает новый неожиданный сюжетный виток. На внешнем уровне рассказа монтажные картины не имеют между собой причинно-следственных связей, пространственно-временные сцепления событий слабы. Повествование строится на контрапункте столкнувшихся монтажных кусков, где каждый последующий элемент не пристраивается рядом с предыдущим, а накладывается на них. При этом изображенное прочно и надежно смонтировано энергией авторской мысли. Скачкообразно чередующиеся «кадры», отстающие друг от друга и одновременно пересекающиеся по времени и в пространстве, вносят каждый свое напряжение, свой эмоциональный климат, свой образ действительности. «Сплавляясь» в единую повествовательную реальность, эти ситуации-фрагменты дают новый образ действительности».

SUMMARY**Narrative Principle of Montage in the story “*The Coup de Grace*”
by Ambrose Bierce**

The aim of this article is to reveal the poetics of the story “*The Coup de Grace*” (1891) by Ambrose Bierce. The formal and content peculiarities of the work are predetermined by the use of the montage principle. The interrelation of the principle in the art of cinema and literary art is presented. The peculiarities of the montage principle in literary art are investigated. It is stated that the use of the given principle as a technique for plot presentation leads to conciseness of the narration on a formal level, plot tension on the level of content and reader’s cognitive activity as it presupposes many “notional gaps” and undertone.

Keywords: montage, recombination, “notional gap”, montage scene, non-linear type of narration, “point of vision” principle.

Ключевые слова: монтаж, рекомбинации, «смысловая лакуна», монтажная картина, нелинейность повествования, принцип «точки зрения».

Ірина Кропивко

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

Речовий світ людини у створенні метафоричного
художнього простору у творах С. Поваляєвої
Ек্সгумація міста та М. Туллі Сні й камені

Постмодерністська література в плані специфіки художнього відтворення матеріального світу в художньому тексті відштовхується від традицій, що вже існували. Однією з них є традиція нового роману, а саме – речизм («шозизм»), уведений у науковий обіг автором і теоретиком французького нового роману Аленом Роб-Ґрійє. Новороманісти, хоча й відрізняються між собою художніми експериментами, проте їх усіх об'єднують бунт проти «тиранії реальності» й «диктатури факту», спрямований проти класичного роману й позитивізму, та система «мінус-приймів», таких як відмова від персонажа, характеру, фабули, життєподібності¹. Результатом мінус-приймів став шозизм, завдання якого – через зовнішнє дістатись до потаємних глибин свідомості, адже персонажі новороманістів втрачають здатність пізнання зв'язків дійсності, тоді як предметний світ стає нейтральним, не відбиває традиційні людські орієнтири, постає у своїй фізичній суті. А. Роб-Ґрійє наголошував на незалежності відтворюваних у тексті уявних предметів як метафоричному еквіваленті незалежних речей або техніки від людини в розвинених промислових суспільствах². Акцент на метафоричності образу речі, яка постає у своїй фізичній, а не смисловій суті, не випадковий. Метафоричність властива художньому образу в цілому³, а тепер ця здатність посилюється, стає художнім прийомом.

¹ В.В. Шервашидзе, *Практика текста и проблема «ренарративизации» во французском романе 80-90-х гг. XX в.*, „Вопросы филологии” 2007, № 1 (25), с. 85.

² О.В. Романова, *Кіноромани Алена Роб-Ґрійє. Аспекти синтезу кіномистецтва*, Черкаси 2012, с. 30.

³ В.В. Мартынова, *Художественный образ и временной характер восприятия*, „Мова і культура” 2003, Вип. VI, т. 6, ч. 1. Художня література в контексті культури, с. 42.

Показовими творами постмодерністського періоду в аспекті виявлення метафоричної специфіки світу речей уважаємо *Ексгумацію міста* Світлани Повалєвої та *Сни й камені* Магдалени Туллі. Зокрема Д. Корвін-Пйотровська відносить *Сни й камені* до типу «deskриптивної нарації, позбавленої і дії, і прямої мови; нарації, що використовує метафоричні описові картини як спосіб ведення розповіді»⁴. До того ж обидва твори можна віднести до тієї категорії текстів, що становлять «топос неописуваності»⁵, тобто орієнтовані на опис того, що апіорі непідвладне опису через свою «замежовість», і тому зображення відбувається за допомогою багатьох метафор, які є формою відмови від адекватнішого опису, бо предметом зображення у творах виступають а) абстрактні поняття (ідеологія, закони світобудови) – *Сни й камені*, б) позасвідомий світ людини (марення, зумовлені різними чинниками) – *Ексгумація міста*.

Одним із принципів, запозиченим постмодерністами в новороманістів, є спроба відчитати експресію реальності замість експресії героя (його внутрішнього світу), коли «зображений світ, багатовимірний, як і реальність, трактують як нагромадження багатьох різних знаків і сигналів, що домагаються постійного відчитування»⁶, коли «процес спостереження і процес deskрипції схоплені майже одночасно *in statu nascendi* – без сегрегації й початкового оцінювання імпульсів, без оцінювального фільтра, немовби нараційна «камера» працює сама, без наратора-режисера»⁷. Читачу пропонується актуалізація «методу», наголошується на семіотичному, а не міметичному характері зображеного світу, через що його зображення вимагає додаткових семантичних операцій, читача запрошують до гри. Однозначність мімезису замінено на багатозначність знаку, а отже, інакомовність закладено як методологічний принцип художнього текстотворення.

Найочевидніша концептуальна метафора художнього світу твору – у тексті М. Туллі. Письменниця прямо зазначає про зіставлення в одному образі образу міста як ідеологічної концепції й образу дерева як міфологічно-архетипного образу природного уособлення всього живого:

⁴ Д. Корвін-Пйотровська, *Проблеми поетики прозового опису*, пер. З. Рибчинська, Львів 2009, с. 73.

⁵ Д. Корвін-Пйотровська, *Проблеми поетики...*, с. 130.

⁶ Там само, с. 37.

⁷ Там само, с. 37.

Коли дерево світу спалахнуло живим вогнем і спопеліле листя опало з його гілок, із запропалої кісточки невдовзі почало щось проростати. [...] Одночасно почали рости громадські й житлові будівлі, великі, середні й невеличкі, стрункі й громіздкі, оздоблені чи звичайні. Виростали вони з-під землі й тяглися все вище, оточені дерев'яними риштованнями, у хмарах вапняного пилу...⁸.

С. Поваляєва ж прямо не наголошує на метафоричності свого образу міста. Однак воно виступає одразу в двох іпостасях – як цілком конкретне місто, в обрисах якого іноді вгадуються, іноді прямо згадуються топографічні назви Києва (до речі, М. Туллі дає недвозначні підказки читачу, що місто її тексту – Варшава), воно передане значною кількістю побутових деталей, а з іншого боку – це місто-символ, у якому абстраговані риси великих індустріальних українських міст постколоніального періоду та відображена специфіка світовідчуття, світопереживання його мешканців, від яких залежить його майбутнє. Саме тому це місто не має назви й подається з великої літери. Натомість М. Туллі не раз зазначає, що назва її міста, написана на брамі чи огорожі, «найжачена чорними стрілами літер W і A» (с. 49), або там «стирчать вістря W і A» (с. 98) та ін. А отже, обидві письменниці використовують літерацію як смислотворчий і образно-виражальний прийом.

Іноді спостерігаються навіть словесні «збіги» між теоретичними постулатами представників нового роману й художніми текстами цих письменниць. Наприклад, у монографії Д. Корвін-Пйотровської читаємо: «По суті, процес споглядання в «новому романі» сам став наратором і героєм, дія складається з творення і затирання образу...»⁹, Магдалена Туллі зазначає: «...Події за природою своєю незрозумілі, схильні розливатися широко й затирати свої межі» (с. 89), і на підтвердження думки наводить приклад сну:

Сон потребує кімнати й ліжка, однак у крайньому випадку може задовольнитися лавкою у вокзальній почекальні чи навіть клаптиком тротуару, стаючи чимось, що можна сплутати із зомлінням, з пияцтвом і зі смертю. Саме тому такими необхідними є навігаційні знаки: буї слів (с. 89).

Героїня С. Поваляєвої майже дослівно реалізує ідею сну на тротуарі, що може бути сприйнята і як сон, і як смерть. Українська письменниця значно менше, ніж М. Туллі, звертається до оголен-

⁸ М. Туллі, *Сни й камені*, пер. В. Дмитрук, Львів 2010, с. 7. Далі текст цитується за цим джерелом. Номер сторінки зазначений у дужках після цитати.

⁹ Д. Корвін-Пйотровська, *Проблеми поетики...*, с. 36-37.

ня прийому руйнування текстової ілюзії через залучення читача до безпосереднього осмислення мовної природи буття та художнього тексту. Відчутний мотивний перегук аналізованих творів, але інтертекстуальним елементом його назвати важко, бо мотив сну й інших маргінальних щодо усвідомлення дійсності станів людини є одним із найуживаніших у постмодерністських текстах.

М. Туллі майже позбувається у своїй повісті персонажів-людей, вони виходять на авансцену епізодично й «частково», як певна таємниця, що водночас є смисловим ключем та узагальнено-предметним образом, уведеним нерідко за допомогою метонімії. Тому сні стосуються не стільки людей (хоча мотив сну подорожніх на вокзалі отримує незначне сюжетне розгортання, але теж позиціонується як предметно описане явище: «Їхні чужі сні єднаються з тутешніми... Без неповної і невпевненої присутності цих занурених у напівсон цілість не була б завершеною. На місці Казахстану, Трансильванії та ще в багатьох пунктах цього міста з'явилися б зяючі пустокою виломи» (с. 56), скільки міста в цілому як істоти (реалізація концепту міста як метонімічної метафори: «місто спить», «місто живе», «місто вмирає», що наділяється ознаками біологічної матеріалізованої істоти зі збереженням властивостей абстрактного явища – поняття та метонімічним позначенням людей, які в ньому проживають), каменів як матеріалу, що символізує першоджерело міста (буквальне значення), та «глину», з якої може бути «виліплена» ідеальна кам'яна людина ідеального міста майбутнього (надання прямого значення метафорі «людина з каменю» чи «людина з кам'яним серцем»).

С. Поваляєва, навпаки, деталізує й дробить мотив межових станів свідомості. Час від часу вона включає в текст есеїстичні вставки-роздуми, даючи зрозуміти ще один – філософсько-світоглядний аспект тексту-ребусу:

Одного разу, доки ще не остаточно прокинулася, я зрозуміла, що в іграх нема правил. У жодній. Всі думають, що є, а їх немає. Тому нам так важко жити. // Але ж, є розклад... Його існування не важко перевірити на собі, як тільки переймешся остаточно. Отже, важко живеться не тому, що нема правил, а тому, що існує розклад. Але, коли знищено останні рештки сновидіння, пояснити різницю між цими поняттями просто неможливо. А ще через мить зникає, наче хвостик ящірки під камінням, і саме відкриття, і навіть начерк самої думки. А трохи згодом забувається непевне відчуття, ніби щось трапилось¹⁰

¹⁰ С. Поваляєва, *Екзгумація міста*, Львів 2006, с. 18. Далі текст цитується за цим джерелом. Номер сторінки зазначений у дужках після цитати.

та пояснюючи вибір такого «галюциногенного» способу створення художньої реальності: «Було щось важливе, цікаве і радісне. Радісне від того, що криштально просто пояснювалося і не вимагало жодних обґрунтувань, натомість спрощувало все до прозорої дощової краплі...» (с. 18). Можливо, тому образ дощу є одним із провідних мотивів твору.

Поєднання межових станів дозволяє письменниці вставляти в сюрреалістичні марення героїні псевдонаукові пасажі:

Хмарина пливла у вигляді живої цитати, і звук був – срібне соль на ксилофоні. Серед тюльпанів вмивалися білі кролики – ті самі, якими знудило Кортасара у Країні Див. Вони нарешті здобули волю. // У переважаності сновидінь персоналіями, цитатами, алюзіями можна звинувачувати хіба що агресивний вплив ноосфери на підсвідомість кожної більш-менш інтелектуально розвиненої людини. // Потім були червоні плаї над морем і спека (виділення курсивом – автора. І.К.) (с. 22).

та критичні погляди на деякі соціальні реалії, подані зі знятим драматизмом:

Опинившись серед розпорошеного автами сонячного сяйва, Ліка [...] ще якусь мить перебувала у щасливій прострації просторового кретина... адже фізичні відчуття завжди випереджають розумову інтерпретацію (на час пересування сигналу)... а розумова інтерпретація майже завжди випереджає рефлекторну реакцію – шок... це звучить парадоксально, але так є – у великих містах, серед переобтяжених невпинним процесом мислення сучасних урбанізованих людей... їхні рефлекси перетворилися на розумові штампи: вони знають, що за певних обставин мають пережити...» (с. 101).

У центрі твору С. Поваляєвої – героїня Еліка, яка постійно перебуває «в іншій реальності» алкогольного чи наркотичного сп'яніння, сну чи коми. Текст становить справжній колаж ілюзорних світів. Події розгортаються нелінійно, інформація подається уривками, герої можуть змінювати імена. Другорядні персонажі, витворені яскравою й цілком реалістичною, проте хворою Елікіною уявою й пам'яттю, імена не змінюють. Однак вона сама постає в трьох іпостасях: Еліка – повне ім'я, яке згадується в ті моменти, коли героїня повертається до реальності після чергового «угару», поряд згадуються чоловік, двоє дітей і кішка з п'ятьма кошенятами; Еля – цим іменем її називали батьки і цей образ виникає як текстовий персонаж-вигадка фантазії Ліки, яка витворює уявний образ себе, але відокремлений від її існу-

вання як текстова умовність, що персоніфікується в реальності свідомості Ліки; Ліка – так героїня називає себе, коли перебуває під дією психотропних і наркотичних засобів (вживає алкоголь, пігулки, курить марихуану, використовує «бульбулятор», героїн). Якщо розібратися в речах, що оточують дівчину в різних епізодах (включаючи другорядних персонажів, що незначно відрізняються від інших об'єктів уяви героїні), то саме вони дають можливість відокремити один від одного різні пласти її свідомості. Чоловік, діти, кішка – сфера «реального», фізичного буття героїні; Майк та інші персонажі з вигаданими іменами – фіктивний світ марень Еліки. Ці світи прориваються наскрізно образами з її минулого. Завдяки цьому читач отримує змогу витворити власну версію життя героїні, у якому вимальовуються різночасові епізоди її буття: сучасне (вона – письменниця, відзначає день народження з родиною і друзями-музикантами, які приїхали зі Львова), минуле (вона – студентка-журналістка, яка набуває досвіду професійної діяльності й божемного життя, що виявляється в тому числі у вживанні наркотичних засобів, подорожуванні автостопом, спілкуванні з різними людьми, не зіпсутими культурними обмеженнями), марення. Останній хронотопічний пласт твору найбільш всеохопний, адже об'єднує плани її «несвідомості», а минуле й сучасне читач має сам виокремити з прочитаного.

У цілому весь твір можна трактувати як алкогольне марення Еліки, викликане значною дозою алкоголю, що нагадало їй часи молодості, коли вона вживала наркотики, та породило образи не такого давнього минулого. Перехідним образом між сном і дійсністю є образ Майка, який на початку твору виступає оповідачем і повідомляє новину, що Ліка померла в реанімації, бо потрапила в аварію. Така «затравка» змушує читача в подальшому розгортанні тексту вишукувати підтвердження чи спростування заявленої сюжетної лінії. Автор пропонує читачу різні ключі: епізоди від імені Ліки («Літо в реанімації» тощо, що наводять на думку, що героїня вже померла й подальший текст – це історії з її попереднього життя), від імені Елі («Біле реггі» – що вона перебуває на шляху до потойбіччя після чергової спроби самогубства й у такий фрагментаризований спосіб пригадує своє життя), сюжетна реалізація її давньої еротичної фантазії (бо її переживає Еля), яка, ніби метастазами, пов'язана з іншими світами, зокрема світом сну, крізь який вона усвідомлює, що це її фантазія, та світом, що є зовнішнім по відношенню до неї та її уявних світів, проте який керує її світом, адже не лише вона пише власну історію (її бажання, її воля, її образ, створений її фантазією, як образ Елі в знайденому фоліанті),

а й інші Творці, якими виступають Гапагавор – «різьбяр з галюцінацій параноїдальної гарячки ворогів» (с. 76) та його сусід Сновида. Останні є їх власною алкогольно-наркотичною галюцинацією, що створює текст, у якому живе Еля. Цей галюциногенний світ виписаний стисло, проте містко, він упізнаваний читачем через побутові деталі: «Кава з тарганями. Пиво з недопалками. Безсонне комп'ютерне око...» (с. 76).

М. Туллі в іншому ракурсі вибудовує фантомні світи. Фантомні для свідомості реципієнта, однак цілком реальні в художньому просторі твору. Письменниця актуалізує поняття власного суб'єктивного світу, яким володіє кожен предмет, а не лише людина. Центральний світ – міфологізований – це світ міста, що існує в нерозривній єдності з антимістом, виключення одного з них призводить до небуття іншого. Також існує світ, наприклад, газетних знімків, які

стикалися з нашим світом поверхнею паперу, однак мали власну глибину, в якій фіброві валізки, що лежали під двоярусними ліжками в кімнатах на двадцять осіб, повні були не кілець ковбаси, не бумазейних кальсон, а книжок про життя мулярів. Бо що ж могло бути в тім світі цікавішим для мулярів, ніж життя муляра, ніж праця муляра, ніж думки муляра (с. 19–20).

Світу окремої людини в цьому творі не існує, лише світ схематизованих, узагальнених і абстрактних людей, категоріями яких мислили ті, хто впроваджував у життя ідеологію соціалізму і які згодом почали існувати не фізично, а як портрети:

Це вони, висячи на стінах і проникливо дивлячись крізь оправлене в рамки скло, щодня силою свого погляду відпихали від міста антимісто. Під їхнім поглядом прибиральниці прибирали, службовці сортували документи, механіки чистили й змащували машини. [...] А діти цих людей заради цього вчилися в дитячих садочках зашнуровувати й розшнуровувати черевики [...], щоби притьмом вирости й поповнити ряди тих, котрі дбають про порядок (с. 23).

Життя таких людей створювалося не лише насаджуваними масмедіа ідеологічними штампами, а й просторами власної пам'яті («Погляди, інтер'єри й предмети затиралися у спогадах у міру того, як спостерігачі звикали до нових образів» (с. 64), яка не завжди робила їх відмінними одне від одного, проте виявляла залежність від пам'яті інших:

Люди в гумових чоботах були так одне на одного схожі, наче вийшли з-під одного штампа. Мали руки й ноги, мали носи, вуха й очі. Зда-

валосся б, коли вони стоять у шерензі, то повинні бачити ті самі речі. Однак вони ледь кидали на них погляд. Дивилися кожен у свій бік: на спогади, які прагнули зберегти для себе, на сцени, які завжди розігруються на першому плані, на випадковому тлі риштовань. [...] Нащадки цих портретів, окрім елементів зовнішності, успадкували – як вексель до сплати – нетривкість форми. Із дітей перетворені на дорослих і самі цілковито залежні від чужих спогадів, вони зберігали в пам'яті неіснуючі адреси й інтер'єри, носили з собою будинки, площі, вулиці, з якими не могли розстатися (с. 63).

Існування міста – подвійна симуляція (наголошення на його художній алегоричності та словесно-знаковій умовності водночас), воно живе ніби у фотографіях, у нього немає минулого (лише спогади) і немає майбутнього, бо існує лише тепер і тут:

Місто вчорашнє й місто сьогоднішнє можуть видатися парою малюнків-близнят із головоломки, де, напруживши зір, відкриваєш брак прапорця на даху, додаткову квітку в горщику на вікні чи горобця на карнизі. Там люди лягали спати увечері, тут прокидаються вранці. Кожної ночі в ритмі обертів ранкових газет на барабанах ротаційних машин, згортаються і зникають учорашні міста (с. 58).

Кожен день – то новий світ у ризоматичному принципі його існування, реальністю минулого стає лише слово, знак, не підтверджений означуваням:

Коли новий день мине, місто буде зужите повністю й до кінця, і не залишиться від нього нічого, крім витаючих повсюди іменників, дієслів, прикметників, ствердних і заперечних речень. Вчорашні стілець, капелюх, чайник вже недосяжні для сьогоднішньої руки, безтілесні й непридатні для вжитку. А ті, які лягали спати вчора увечері, існують сьогодні таким же безтілесним чином, як і вчорашні чайники» (с. 58).

Тілесність сьогоднішнього дня – єдина справжня реальність, бо «тільки тут можна торкнутися того, що лежить на відстані простягнутої руки» (с. 59). До речі, відстань простягнутої руки – знаковий атрибут для шозизму. Цей образ зустрічаємо і в С. Пovalaєвої: «Еля відчула, як її охоплює параноїдальна паніка: комфортно вона могла почуватися лише тоді, коли усі її речі перебували в зоні простягнутої руки і не дали!» (с. 144).

Отже, художні світи обох аналізованих творів можна порівняти із міражами, бо логічно-детермінаційна реальність існує в них як культурний код, добре відомий реципієнту і який він активно залучає для

витворення художньої реальності. Тому фактично маємо твори, де симулякрами є як їхні художні світи, так і смисл текстів, що постійно зникає від читача. Тільки реципієнт начебто починає здогадуватися про шифр, як він тут же змінюється, і потрібно знову шукати підказки й нові шляхи для розуміння смислу твору, який вимальовується лише після прочитання його в цілому й усе одно залишається в досить аморфному вигляді.

Особливе значення в цьому аспекті надається перетворенню світу на мовний знак, що було характерно для французьких новороманістів («Отказываясь от «заданного» смысла произведения, новороманисты заменяют его текстом, в котором смысл создается на глазах читателя. [...] Предметы становятся «материальными текстами», знаками породившей их цивилизации»¹¹), а також властиве творам їх наступників у французькій літературі. Говорячи про романну реальність французького роману кінця ХХ ст., Е. Шевякова зауважує, що об'єктивне стає компетенцією мовлення й об'єктивна реальність зникає, перетворюється на рефлексію про реальність та її текстову природу¹². Така рефлексія уможлиблюється не лише завдяки звичайним описам речей, а й такому їх різновиду, як енумераційність – уподібнення опису до переліку як «чистого» каталогу ознак і об'єктів або до переліку з дескриптивними ознаками¹³. Обидві письменниці використовують (але не зловживають) ці види енумераційності. Переважають переліки з дескриптивними ознаками. Наприклад, М. Туллі створює яскравий образ пам'ятників-людей, котрі позбуваються метафоричної двозначності, проте людьми так і не стають, чим витворюється своєрідний образ «нового франкенштейна», який ще остаточно не ожив:

Постаті з каменю були одягнені в камінні фартухи, камінні сорочки з закасаними рукавами й камінні штани. Незворушна постава, банькаті очі без зіниць, кельма в руках або кайло на плечі. Це була раса з твердими долонями, яка носила одяг, пошитий камінними швачками, яка їла булки з каменю: найдібніші з майстрів, що на початку світу творили з цегли, бляхи й штукатурки всі чудеса цього міста. Всередині камінних кишень лежать камінні документи з фотографією і штампом про прописку, камінні посвідчення й камінні похвальні грамоти. Але побачити їх не можна, бо для нас камені мають тільки

¹¹ В.В. Шервашидзе, *Практика текста...*, с. 85.

¹² Э.Н. Шевякова. *Метаморфозы художественного мышления во французском романе конца XX столетия*, „Вопросы филологии” 2006, № 1 (22), с. 193.

¹³ Д. Корвін-Пйотровська, *Проблеми поетики...*, с. 76-78.

поверхню. Монолітні нутрощі каменя належать уже іншому світові. Світові, в якому панує однорідність матерії (с. 25).

Це характерний для поетики твору М. Туллі приклад використання прийому енумераційності, однак він протирічить розумінню шозизму новороманістами, адже підпорядкований відтворенню якості. Якщо зважити на те, що описується власне предмет з метою дійти до його первісної сутності, то в цьому – концептуальному сенсі прийому – прямий перегук з позицією представників французького нового роману.

Більш послідовна в дотриманні властивої шозизму техніки опису С. Поваляєва. В її тексті декілька разів зустрічаємо розлогі переліки з дескриптивними елементами, а також і значні за обсягом «чисті» каталоги. Таким є перелік того, що героїня любить і чого не любить, який займає майже п'ять сторінок (с. 97–101). Зрозуміло, що «інформаційний хаос» виключає можливість цілісного сприйняття, завдяки чому читач доповнює / замінює запропонований перелік власними впадобаннями. Однак такі розлогі переліки зустрічаються нечасто. Водночас варто зауважити метонімічну специфіку деяких переліків, як-от:

Куфайки і куфайці, тілогрійки й тілогрійці, ватянки та ватяниці проводжали модну еліну дублянку чимось на кшталт єдиного каламутного колективного погляду, сповненого тупої, але пасивної агресії, який, утім, не віщував нічого доброго дублянці, якій заманулося б раптом зупинитися, чи – не дай боже – щось запитати, а ще гірше – послизнутися; або – найгірший з усіх варіантів – просто зупинитися і закурити (с. 142).

Це приклад того, коли метонімія отримує метафоричне контекстуальне наповнення й використовується не як інакомовність на мовленнєвому рівні, а як оповідний прийом, мета якого полягає в естетичній «деавтоматизації» сприйняття світу.

Деякі предметні образи в аналізованих творах сприймаються спочатку як подробиці речового світу, але поступово набирають символічного значення (М. Туллі) або виступають у ролі внутрішньотекстових вказівок на взаємозв'язок художніх світів – внутрішньо-суб'єктивних і подієво-об'єктивних (С. Поваляєва: побут – чоловік, діти кішка; мистецтво – музика, скульптура, комп'ютер). Серед них – образи, які підтверджують зв'язок поетики твору з постулатами новороманістів. Зокрема, в їх маніфестах звучить заклик покінчити з бутафорією, «мулом повсякдення», з психологізмом та ідеологією¹⁴. У С. Поваляєвої ре-

¹⁴ В.В. Шервашидзе, *Практика текста...*, с. 85.

альне життя постає як декорація до життя-марення. М. Туллі заклик покінчити з ідеологією перетворює на провідний мотив повісті, чим надає йому історико-філософського звучання, бо в тексті наявні численні згадки про реалії, котрі можна сприймати як натяки на історичне минуле країни та переосмислення цього досвіду в контексті сучасного розвитку соціологічної та культурологічної думки.

Представники «нового роману» прагнули зруйнувати стереотипи буржуазної культури, зокрема антропоцентризм і суб'єктивізм. В аналізованих творах ці питання оминаються, бо в одному випадку (М. Туллі) в центрі уваги постають стереотипи не стільки буржуазної, скільки соціалістичної культури (що в цілому характерно для країн постсоціалістичного табору, які переживають чи вже подолали постколоніальний період свого розвитку), і навіть не культури, а вужче – ідеології, та речовий аспект її втілення – предметний та інакомовний, де людям відведено роль предмета, а не суб'єкта, який творить ідеологію та підвладний їй (до речі, розуміння предмета як об'єкта зображення в обох творах відповідає новороманістичному – зображати можна все те, що сприймається розумом, тобто літературними об'єктами стають матеріальні речі, учинки персонажів, їх спогади, ілюзії, прагнення, нав'язливі стани¹⁵). В іншому (С. Поваляєва) – антропоцентризм як усвідомлення людини в ролі доцентрового об'єкта, від якого залежить розуміння та перетворення дійсності відповідно до її потреб, замінено на тілесність, тобто персонажем стає людина тілесна, позбавлена здатності тверезо мислити в прямому, а не переносному значенні, адже свідомість залишається поза кадром, у центрі зображення – позасвідоме, стан людини, яка знаходиться за межею реальності в ілюзорному світі марення, тоді як суб'єктивізм передбачає концентрацію на значенні, що надається окремою особистістю. В аналізованих творах такою суб'єктивністю наділяється не персонаж, навколо якого вибудовується смислове поле твору, а реципієнт, який включається до твору як учасник літературної гри та її смисловий фокус. Таким чином, можна говорити про те, що змінюється розуміння понять антропоцентризм і суб'єктивність, бо вони переносяться з концептуального смислового навантаження фабули твору та її реалізації на реципієнта, його особистісний досвід переживання дійсності й відчуття.

Отже, неможливим стає створення цілісної інтерпретативної картини твору. Кожна окрема ситуація вимагає власного розкодування, але послідовного ланцюжка смислів, смислової структури не витво-

¹⁵ О.В. Романова, *Кіноромани...*, с. 11.

рюється, бо смисл розпадається на окремі скалки, з яких не постає мозаїчна картинка, хіба що візерунок, ритм елементів у якому створює певне емоційне наснаження та відчуття безлічі смислів. Твір С. Поваляєвої – це ребус, а М. Туллі – лабіринт з багатьма виходами, де кожен читач знайде свій шлях, бо кожне прочитання не може бути апріорі правильним чи помилковим, адже твори побудовані на перетині інтелектуальних асоціацій автора й реципієнта. Реципієнт – не просто повноправний учасник творення тексту, він перетворюється на персонажа, учасника подій, якому належить інтерпретаційний кут зору. Якщо новороманісти створювали літературний код, адекватний завданню сприйняття світу без смислової інтерпретації¹⁶, то сучасні письменниці пропонують читачу на основі певної сукупності інакомовних знаків витворити власну інтерпретацію світу твору, ставши його героєм.

Із певною мірою умовності можна говорити про наявність в аналізованих творах екзистенційної проблематики, що реалізована за допомогою архетипу дороги (шляху). М. Туллі використовує цей архетип у двох перспективах – смисловій (як пропозиція читачу способу переусвідомлення власної приналежності до суспільства, держави, особистої відповідальності за вибір шляху людства) та сюжетній (через зображення реалізованої метафори про народження, становлення, руйнування міста), які пов'язані між собою, бо людина, яка набуває рис монолітної цілісності й через те втрачає свою людську сутність, зіставляється з образом міста, яке уособлює цю непорушну монолітність, проте проживає своє життя, наче істота, доля якої не залежить від неї самої. Шлях символічно постає як вибір ціннісних орієнтирів, життєвих установок, віри – отже, це приклад художньої реалізації вертикальної площини архетипу дороги. С. Поваляєва пропонує читачу подорож героїні дорогами власної суб'єктивності, що стала можливою завдяки міражам, які витворювалися хворобливою уявою героїні в стані марення. За сюрреалістично яскравими образами, іронічно-епатажною манерою викладу та колажною композицією приховано безліч ціннісно орієнтованих питань та проблем сучасності, тоді як просторові переміщення світами підсвідомості героїні є умовними, хоча й розмаїтими, а значить, у цьому випадку так само маємо реалізацію вертикальної площини архетипу шляху, націлену на основи самоусвідомлення та самоідентифікації людини в сучасному світі.

¹⁶ В.В. Шервашидзе, *Практика текста...*, с. 86.

М. Туллі ускладнює метафору дороги, створюючи різні варіанти її сюжетної реалізації. Одним із варіантів є осмислення видів шляху (за В. Н. Топоровим) до сакрального центру й до чужої й страшної периферії. Неперсоніфіковані люди, мешканці міста проживають шлях до сакрального центру в зворотному порядку: від ідеального міста в момент початку його існування, що супроводжується буянням сили, віри й надії працьовитих робітників, до втрати містом сакральності через появу варіативності конкретних шляхів реалізації ідеального плану міста, що додатково ускладнюється уведенням причинно-наслідкових зв'язків (як алюзія до реально буттєвого досвіду реципієнта, коли місто уподібнюється машині, яка мала вади при проектуванні, її обслуговували не зовсім кваліфіковано, відбувалося «стомлення» матеріалу), що створює несумісний зв'язок між ідеалістичною абстракцією міста та реалістичними умовами її існування.

Також у зворотній перспективі зображується відцентровий шлях людей з іншими поглядами. Мається на увазі епізод, де представлено період існування міста в минулому, коли його поділяла річка на дві частини – прозахідну і проросійську – як згадка про колоніальне радянське минуле Польщі та умовний розподіл її мешканців на два табори за вибором власної позиції:

Місто це збудоване з уявлень двоякого роду, до яких приводять дві залізничні мережі. Одна розвивається в бік Москви й Петербурга, друга – в бік Парижа й Лозанни. І не можуть вони вийти поза рогатки, що не заважає їм обплести весь світ своєю сіттю... (с. 68-69).

Ті, хто не міг витримувати ідеологічного тиску, вмирили або тікали за межі міста, не розуміючи, що це біг не від центру зла, а до його лігва, що є дуже широким (перераховуються знакові міста Радянського Союзу, такі як Петербург, Москва, Тула, Омськ, Томськ, Астрахань, Одеса, Хабаровськ, Владивосток з наданням їм характеристик, що є стереотипними для цих міст, наприклад, Астрахань – склад «криги й шкур, у якому кав'яр їдять ложками, а шампанське п'ють просто з пляшок» (с. 71) тощо).

Концепція абстрактної й водночас предметно точної реалізації метафори міста поглиблюється не тільки історичними й політичними алюзіями минулого, а й відтворенням сучасного антиглобалістського погляду на недавні в історичному масштабі події. М. Туллі ніби пропонує читачу замислитися над можливими варіантами подальшого розвитку не лише свого міста, країни, а й ширше – планети, бо ідеологічний вибір кожного впливає на її долю. Розуміння такого планетар-

ного погляду на художній світ-метафору твору підкреслюється вибором часопросторової специфіки його організації. Зокрема у *Снах і каменях* витворюється декілька хронотопічних площин. Це лінійний час життя міста від народження до стану на межі припинення його існування, коли перед людством постає проблема усвідомлення необхідності переродження в іншій – кам'яній – якості. Це також міфічно циклічний час, адже введенням паралельного образу дерева світу, існування якого неможливе без антидерева (як і інші паралелі місто – антимісто, місто – хаос), що росте вглиб землі відповідно до росту крони дерева й має таку ж розгалужено-плутану систему, письменниця наголошує на циклічній повторюваності існування всього живого, що водночас уміщує в собі несумісне:

Коли період вегетації наближається до кінця, дерево світу все обсіпає плодами. Плоди досягають, падають і гниють. У кожному сидить кісточка, в кісточці – зав'язь дерева й антидерева, крона і корінь. Усі майбутні періоди вегетації чекають свого часу в кісточках, у зав'язях, у зав'язях зав'язей. Плід належить дереву, але містить у собі все майбутнє дерево разом із плодами, які на ньому виростуть (с. 5-6). Тож коли місто зав'язується, воно містить у собі всі наразі можливості та весь план світу. Воно є частиною й цілістю, безкраєм і глухою дірою, забитою дошками (с. 6).

Третій час – абстрактний, позаісторичний і позачасовий, зумовлений вибором параболічного типу інакомовлення в творі. Незважаючи на чіткі історичні алюзії, у художньому світі твору вимальовується умовно-абстрагований образ міста:

Міста, які досягають на дереві світу, замкнені у своїй формі, як яблука. Усі такі самі: кожне інакше. Втіленням одиначної можливості з реєстру того, що можливе, є навіть назва, виписана над перонами. [...] ...Правило, яке впорядковує більші й менші цілості, твердить, що мале міститься у великому, а велике в малому. І тільки завдяки цьому світ помістився в собі. І тільки в такий спосіб може тривати. Бо інакше не мав би куди подітися (с. 6-7).

Художньою особливістю відтворення глобалізму як соціального явища є вибір параболічного типу сюжету, що не передбачає одностороннього трактування й морального висновку, як це властиво притчі як жанру.

Ще один важливий аспект розуміння шозизму, який знайшов втілення в постмодернізмі й зокрема в аналізованих текстах, – фети-

шизм щодо товарів народного споживання, що наголошує на «всюдиприсутності» предметів у світі, де панує техніка масового вжитку¹⁷. Вище вже наводилися приклади зі *Снів й каменів* впливу мас-медіа на створення образу ідеалу в суспільстві, на формування в ньому уявлень про те, які речі повинні використовувати люди в своєму повсякденні. Механізація постіндустріального світу виступає руйнівником цінностей, і тому С.Поваляєва говорить про одноразовий посуд як «пластмасові сліди життєдіяльності пластмасового покоління» (с. 119), а М. Туллі узагальнює роль індустріалізації в житті суспільства, створюючи метафоричний образ суцільних різнорівневих механізмів, що в меншій мірі забезпечують життєдіяльність людей і міста, а в більшій – самих себе, а згодом, як і все інше, вони перетворюються на дешевину й мотлох (с. 105), хоча призначення деяких із них – відділяти добро від зла та відсівати хаос від порядку, тобто відділяти місто від антиміста. Ознакою руйнування машинерії й загрози місту ставало все більше накопичення бруду. Тому образ бруду й сміття стає знаковим як такий, що починається з думок і веде до глобальної катастрофи.

Насамкінець зауважимо концептуальний перегук *Снів і каменів* та *Ексгумації міста* на смислового рівні. Зокрема, однією з ключових фраз у повісті М. Туллі є така: «Місто змін, будоване пам'яттю й знищене забуттям, є містом смерті» (с. 93). С. Поваляєва також говорить про місто смерті: «Настане літо й запашні коноплі у Місті Мертвих зазеленіють солодкою тишею [...] ...спека у мертвому Мертвому Місті перетворить кожен мить гудіння комах і цвітіння конопель на марсіанські хроніки...» (с. 137).

На відміну від шозизму новороманістів, речі в зазначених творах обох письменниць не перетворюються на головних героїв, а посилена увага до них та використання принципів шозизму стають одним з основних наративних прийомів. А. Роб-Грійє писав за зразками класичного роману, але виповнював цю форму нагромадженням самоцінних речей, які панують над людиною, через що шозизм вважають «школою речей». М. Туллі продовжує й максималізує ідею «школи речей», бо предмет – камінь – стає тим матеріалом, який символізує бездуховність ідеології й поширюється врешті-решт на суспільство, коли людина мусять перетворитися на камінь. Об'єктивне зображення об'єктивної дійсності в А. Роб-Грійє перетворюється в М. Туллі на умовно об'єктивне зображення параболічної дійсності, позбавленої правдоподібності.

¹⁷ О.В. Романова, *Кіноромани...*, с. 14.

С. Поваляєва теж уникає зображення об'єктивної дійсності, зосереджуючись на станах позасвідомого існування людини. Письменниця обрала як один із прийомів, характерних для новороманістів і шозизму зокрема, принцип кінематографічного зображення. Її звернення до внутрішнього світу людини більш суголосьне творам Н. Саррот. Прийом кінематографічності в *Ексгумації міста* можна вважати одним зі способів виаскравлення зображеного, також можна відчути в ньому іронію щодо специфіки відтворення зовнішньої дійсності як об'єктивної в шозизмі. Персонажі С. Поваляєвої спостерігають дійсність крізь вікно транспорту, що рухається, але ця дійсність існує лише в мареннях героїні, тому сприйняття не можна вважати об'єктивованим. Водночас письменниця не уникає, а навпаки, підкреслює принцип фетишизації предметів, але цьому процесу піддаються переважно предмети, що існують у ризоматичному просторі мас-медіа, зокрема реклами, та впливають на життя людей. Питання впливу мас-медіа на свідомість людини прямо не ставиться, героїня тільки гротескно іронізує з реклами, її всюдиприсутності, що навіть люди перетворюються на ризоматичні істоти, стають одноразовими, як той посуд і та їжа, які рекламуються і які вони вживають. В обох випадках втрата людяності веде до десакралізації, перетворення людини не образно, а по суті на річ, лише в одному випадку – на вічно бездуховний камінь (символ тривалого існування), а в іншому – на пластмасу, що легко руйнується, втрачаючи форму (символ одноденного існування). Ознакою початку руйнування людини, її світу стає забруднення думок і накопичення сміття, що є взаємозалежними.

Отже, проаналізовані твори не створюють можливості для однозначної інтерпретації, чому сприяє відсутність послідовного сюжету, нарощування інтриги, взаємопов'язаних подій, порушення логіки їх подачі, проте простежується чітка логіка художнього розгортання історії, котра вимагає максимального залучення читача, його інтелектуального й емоційного досвіду. Художній світ твору вибудовується не через доповнення авторського образу читацьким розумінням чи співпереживанням герою, а через позиціонування читача як інтерпретативного фокусу, від якого залежить сама структура твору. Обидва твори – інтелектуальні й художні лабіринти або пазли чи ребуси, читач сам обирає шлях інтерпретації тексту та розуміння як знакових певної сукупності запропонованих образів, на основі яких витворює вже власний, а не відтворює авторський художній світ.

SUMMARY

**Human material world in the creation of metaphorical art space
in the works *Exhumation of the city* by S. Povalyayeva
and *Dreams and stones* by M. Tully**

This article discusses peculiarities of the implementation of the French new novel basic principles in the postmodern texts on the basis of the works *Exhumation of the city* by S. Povalyayeva and *Dreams and stones* by M. Tully. There are such peculiarities as shozyzm (a thing arises in its physical, rather than semantic essence, it is a metaphor for the thing's independence in the industrial society; thing serves as a sign of civilization) and emphasizing the semiotic nature of reality, its allegorical ambiguity, game nature of the text. It is traced that in the analyzed texts an industrial thing through its mass conquers a person to himself. A person is perceived as "footprint" of the thing; having lost his own essence, it becomes a simulacrum of postindustrial society - society of the replicated products and advertised requirements. Evaluation is not actualized, there is irony, even in relation to the cinematographic method of "eye camera" that would objectively attest to the physical nature of objects without regard to the evaluation in terms of human. It's growing writers' attention to the text reality which does not require a direct correlation with reality, only at the level of allusions, text codes, semantic clichés. Recipient is not a member of creative play, but its dominant figure, the interpretive focus. The character is represented on the border of existence / disappearance or reality / fictitious (textual convention). The role of the recipient is changed, now it creates its own interpretation of the world and become the hero of the work and its interpretive focus.

Keywords: art space, human material world, metaphor, recipient, postmodernism, S. Povalyayeva, M. Tully.

Ключові слова: художній простір, світ речі, метафора, реципієнт, постмодернізм, С. Поваляєва, М. Туллі.

Анна Кононова

Белорусская государственная академия искусств, Минск

Полярная энтропия светоизображения в живописи белорусских художников рубежа XX–XXI веков

Сущность антропологии восходит к античным истокам изучения не столько физической, сколько духовной стороны человеческой природы (Аристотель). Понятие мимесиса в искусстве тесно связано с основами антропологии и является неким мостом перевоплощения реального мира в новую ткань художественной реальности посредством духовного становления личности художника-творца. В изобразительном искусстве понятие мимесиса имеет наиболее полноценный смысл наглядности, на котором и основывается визуальная антропология. А. Андреев в статье *Структурная антропология и философская герменевтика как теоретические основы исследования явлений искусства в контексте духовной культуры* подчёркивает важность изучения работы творческого «духа» через интерпретацию субъективного духовного опыта творца, выраженного в произведении в семантических схемах (семиотический метод): арсенал средств наук, приведённых автором, «расширяет возможности содержательного анализа художественных ценностей как системы аксиологических принципов, обусловленных духовно-нравственными параметрами социума»¹. Антропология искусства неотъемлемо сопряжена с наблюдением за процессами энтропии и экстропии. В живописи проследить данные процессы наиболее объективно можно на примере светоизображения.

Приёмы светоизображения в живописи работают на «сверхсодержание» художественного произведения. В случае «положительной энтропии» «сверхсодержание» направлено на разрушение традиционных ценностей, «отрицательная энтропия» сохраняет эти ценно-

¹ А.Н. Андреев, *Структурная антропология и философская герменевтика как теоретические основы исследования явлений искусства в контексте духовной культуры*, „Вестник ЮургУ” 2010, № 8, с. 22.

сти путём преобразования соответственно историческому типу эпохи. Становление парадигмы приёмов светоизображения в живописи Беларуси на протяжении XX–XXI веков привело в итоге к расстановке новых приоритетов. Если в начале и середине XX века художников больше интересовали светотеневая пластика, проблемы формы в рамках реалистического метода, то на рубеже XX–XXI веков на первый план выходят эксперименты в области техник и технологий, содержательные и «надсодержательные» аспекты света в живописи. Изображение света для многих художников становится подсознательной или осознанной целью: Р. Ландарский, И. Рей, Г. Ващенко, Л. Щемелёв, Н. Исаёнок, А. Барановский, А. Кузнецов, И. Кособуко, С. Римашевский, А. Ксендзов, Г. Кононова, Е. Сумарева, А. Суша, А. Гришкевич, А. Задорин, И. Бархатков, Г. Скрипниченко, В. Товстик, группа художников-светистов: Г. Иванов, Г. Нестеров, В. Васюкевич, Л. Гришук, В. Костюченко, Н. Бущик, З. Литвинова и др.

Рубеж XX–XXI веков в белорусской станковой живописи представляет собой кульминацию уже не поисков, а самого экспериментирования со светом и цветом, возведённого в степень. Работы И. Кособуко *Всегда верный* (2008), *Праздничное утро* (2009), Н. Бущика *Пространство огня* (2001), Л. Щемелёва *Уходящее лето* (2010), В. Товстика *Случайный взгляд* (2010), *Магия стародавних витражей* (2014) и мн. др. можно назвать достижениями белорусской светоживописи последних десятилетий в работе над сопряжением приёмов светотехники с надсодержанием. А. Задорин использует тёплый сдержанный неяркий тон, схожий с тоном старых фотографий – это делает его произведения подобными светописи (дословный перевод слова «фотография») – в нашем контексте уместно назвать живопись, основанную не на колористических законах, а на законах исключительно световой пластики – светописью (*На террасе* (1999), *Полевой букет* (2004)). В работах А. Задорина присутствует атмосфера иррационального, словно время замедлилось или остановилось в созерцании света – застывшего мгновения вечности, когда можно со стороны увидеть и величие вечности, и красоту мгновения одновременно. К живописи С. Римашевского также закономерно применить обозначение светописи, но волшебный «светомир» этого художника более реален – свет в его работах производит физически осязаемое прикосновение тепла от солнечного зайчика или луча (*Двое* (2004), *Каникулы* (2013)).

Актуализация возведённого в степень экспериментирования со светом и цветом в живописи приводит к неоднозначным результатам

– от различных и весьма различных путей к открытиям – возникает явление полярной энтропии светоизображения, которое также носит кульминационный характер. Глубокие энтропийные процессы разложения связаны с серьёзной проблемой современной цивилизации – мусором. В белорусское искусство рубежа веков под флагом небывалой «новизны» и под видом «по-детски» игрового процесса проникли веяния «мусорной культуры», которые на сегодняшний день вылились в приоритетные направления современного искусства, воспеваемые критиками. Арт-объекты из утиля (бумаги, пенопласта, картона, пены, кусков проволоки, гвоздей) порой превышают допустимый для художественного образа лимит мусорных деталей, творя безобразное, – то, что хуже, чем мусор (в жанре «мусорной скульптуры» активно работает белорусский художник Валентина Ляхович). Также ежегодно проводится по аналогу с берлинским проектом – домом искусств «Tacheles» – белорусский фестиваль «Дах», провозглашающий некую вседозволенность технического хаоса и хаоса в содержании: в экспозициях выставки представляются мусорная скульптура, инсталляции, утилитарные коллажи на холсте, называемые живописью, – и всё это под патронажем некоего тёмного, мистического. Мусор становится технологическим методом. Духовный мусор реализуется через приёмы и технику.

Каждое произведение живописи можно разобрать и проанализировать с точки зрения световых характеристик и функций, световоздушных и цветоцветовых отношений. Чтобы коснуться одного из ракурсов исследования полярности энтропийных процессов в белорусской живописи в статье будет рассмотрено направление «светизма».

Само слово «энтропия» происходит от греческого «поворот», «превращение» или, точнее, «поворачиваюсь внутрь». Энтропия – одно из основных понятий классической физики, введённое в 1865 году в науку термодинамику немецким физиком Рудольфом Клаузиусом с целью определения отклонения реального процесса от идеального: «энтропия выражает способность энергии к превращениям: чем больше в энтропии системы, тем меньше заключённая в ней энергия способна к превращениям»². Сама энтропия не имеет ни хорошего, ни плохого смысла. Это просто закономерный процесс. Смысл возникает только с точки зрения сохранения целостности системы. Если система растрчивает себя энергиями или элементами в окружаю-

² *Философский словарь*, под ред. И.Т. Фролова, Москва 1987, с. 567.

щую ее среду, то система может погибнуть. Растворение в среде – это смерть системы. Поэтому за энтропией закрепилась отрицательная коннотация. Негативный смысл энтропии только конвенциональный. Затем термин стал широко применяться в естественных и точных науках, а также в теории информации, философии, истории и др.

Противоположными свойствами по отношению к понятию энтропии обладает философский термин «негэнтропия» (негативная энтропия) или, реже – экстропия. В понимании энтропии исследователи чаще всего подразумевают, именно конвенционально, более распространённый – негативный оттенок данного понятия: он выражен степенью хаоса, беспорядка, разложения, к которому неумолимо ведёт процесс необратимого растворения энергии. Соответственно, негэнтропия – движение к упорядочиванию хаоса путём организации системы. В исследовательских кругах относительно термина энтропии часто приводят известную мысль Пуанкаре о том, что понятие это «чудовищно абстрактно». «Абстрактность» и притягивает к нему внимание и заинтересованность широкого круга исследователей, в том числе и искусствоведов, тем более, что современное культурное пространство располагает к наблюдению за процессами энтропии и негэнтропии в искусстве. Для более лёгкого восприятия определений «положительный» и «отрицательный» в нашем гуманитарном контексте предпочтительнее было бы употреблять их в буквальном смысле: понятие положительной энтропии – в значении прогресса и установки на традиционные моральные ценности, а отрицательной энтропии – в обратном значении. Однако, во избежание путаницы с восприятием уже устоявшихся терминов, мы будем подразумевать их первоначальное значение: энтропия – процесс распада, негэнтропия или экстропия – процесс самосохранения.

Когда термин энтропии применяется к процессам, происходящим в искусстве, часто подразумевается форма, структура художественного произведения, так как она является главным координатором процесса движения, развития, превращения, перевоплощения художественной ткани произведения. Следовательно, мы имеем форму как материал, физическую материю, которую можно мять, гнуть как пластилин, воск, глину... в общем, осуществлять эксперименты превращения предмета из одного состояния в другое. Мы имеем автора, созидающего форму и производящего с ней работу. Мы имеем так называемую «температуру авторской интенции», основанную на багаже опыта, мастерства, временной длительности профессионального восхождения-роста, выборе приоритетных методов, создании

индивидуальных приёмов, а самое главное – на мировоззрении и духовной организации художника. Мы имеем среду растворения творческой энергии в результате процесса «температурного» воздействия. Среда подразумевает – наработку внешнего творческого амплуа мастера, также экзистенцию отождествления художником себя с выбором пути в искусстве (в плане высокого предназначения), одобри-тельную или отрицательную реакцию близкого (семья, друзья) или профессионального (коллеги, шире – творческая элита) окружения, оценку художественных критиков, рецепцию и рефлекссию зрительской аудитории (как аматорской, так и неискущённой в искусстве) – всё это не просто характеризует среду художественных процессов, а регулирует, а чаще, диктует ценностные ориентиры и «догматику» принятых норм.

В термодинамике температура – мерило процесса рассеяния энергии. Значит, применительно к рассуждению об искусстве, сделаем вывод о прямом и мощном влиянии авторской интенциональной «температуры» сначала на форму (результат – художественное произведение), впоследствии, что наиболее ответственно для мастера – на среду, в которую и происходит растворение созидающей или разрушительной энергий. Заметим, что «среда» предполагает как атмосферу публичного самовыражения художника, так и психологические духовные процессы самой личности автора. В итоге, художественный продукт становится одновременно и результатом, и проводником глобальных положительных или отрицательных энтропийных процессов, имеющих необратимое значение для жизнедеятельности организма искусства. Для того, чтобы назвать то незримое, что присутствует в каждом художественном произведении безотносительно видимых характеристик (формы, техники, манеры, информативного, сюжетного или философского, религиозного содержания) и имеет основную власть воздействия и превращения «сред», в научной литературе встречаются понятия: «сверхсодержание» или «надсодержание», «художественная аура»³ и др. Высказывание модуса бытия художников в их творчестве наиболее полноценно выражается в светоизображении. Поэтому светоизображение в живописи работает не только инструментом пластических средств, а также создаёт «сверхсодержание» художественных произведений. В нашем контексте, понятие «сверхсодержания» будет использовано для определения характера полярности (положительности или отрицательности) эн-

³ *Художественная аура: истоки, восприятие, мифология*, отв. ред. О.А. Кривцун, Москва 2011, 560 с.

тропии светоизображения в живописи белорусских художников рубежа XX–XXI веков.

Сочетание зримых (технология достижения эффекта свечения) и незримых (художественная интенция, «сверхсодержание») приёмов светоизображения в живописи в совокупности порождает то, что мы называем светоносностью картины – и её нельзя однозначно назвать либо явлением, либо эффектом, а только – светоносностью. Если мы понятие светоносности используем в значении термина, то необходимо договориться о его определении. В нашем контексте светоносность следует понимать не просто как эмоциональную оценку качественно удачного произведения, ориентированного на изображение света, а гораздо шире – как духовно-мировоззренческое светосодержание картины, происходящее из общечеловеческих ценностных ориентиров добра и истины. В зависимости от авторской интенции при изображении света произведение излучает мистическое и ауратическое сияние. Причастность к разным уровням и направлениям мистического даёт в итоге разные свойства свечения в живописи: 1) то, которое одухотворяет, преображает, развивает, созидает «среду» (совершается таинство доброй воли человека при притяжении к такому свету) и 2) то, которое является лишь иллюзией, ложью, голограммой света – оно отталкивает, развращает, запутывает, от такого «света» веет смертным холодом и, как правило, степень психологического воздействия данного свечения на зрителя насильственна, подобна гипнотической. При этом важную роль имеет уровень профессионализма автора, способного восхитить зрителя владением мастерством светопередачи.

В исследовании *Россия и Европа* Н. Данилевский определил цивилизацию как культурно-исторический тип. Суть типа зиждется на духовной природе народов, имеющих собственную шкалу координат развития и утверждения системы духовных ценностей. Русский мыслитель называет формы воздействия цивилизаций друг на друга, одной из которых является так называемая прививка. Прививка рассматривается как приношение в жертву одного культурно-исторического типа другому, питающемуся качественным органическим материалом того, к которому он прививается. Попытка навязывания одной цивилизацией другой своей системы духовных ценностей ведёт к гибели последней:

«Только при ... свободном отношении народа одного типа к результатам деятельности другого, когда первый сохраняет своё ... обще-

ственное устройство, ... нравы, религиозные воззрения, ... свою самобытность, – может быть истинно плодотворно воздействие» одной цивилизации на другую⁴.

Рубеж XX–XXI вв. в белорусской культуре отмечен сложным процессом давления буддизма, эзотеризма и др. подобных систем на восточноевропейское христианское сознание. Причём понятие эзотеризма мы употребляем не в спорном распространённом смысле, обозначающем тайный характер духовных практик всех без исключения религий и мистических учений. Мы имеем в виду эзотеризм, подразумевающий психокульты магии, алхимии, астрологии (всегда чуждых христианскому вероучению), эзотерику XX ст., прививаемую влиянием теософского учения и Живой Этики (Агни-йоги) Н. и Е. Рерихов.

Природа оккультизма предполагает выход в сферу мистики незащищённого сознания человека, трансформируя духовное содержание личности якобы в сторону восхождения к светлой истине. На самом деле идеи самотрансформации при участии мистической силы скорее ведут к психическому расстройству, потери личностью самой себя, распадению цельного божественного образа человека. Интенция светоизображения в творчестве художников, прямо (целенаправленно) или косвенно (несерьёзно увлекаясь) исповедующих такого рода убеждения, и порождает то «замораживающее» сияние в их живописи. Достаточно вспомнить «образы» бельгийского художника-символиста, оккультиста Ж. Дельвиля, австрийского экспрессиониста Э. Мунка. В белорусском искусстве светоизображения имеют место энтропийные процессы схожего порядка. «Чуждое» для нашей цивилизации прививается не за счёт смены образов реальности, а посредством приёмов светотехники. То, что хорошо для другой цивилизации, для нашей – разрушительно.

В некоторых случаях нацеленность творчества белорусских авторов на распад и разложение общечеловеческих, общекультурных и общехудожественных ценностей очевидна (А. Родин). Художественное пространство других «мастерских» можно сравнить с плодотворным, дающим обильный урожай полем, среди всходов-колосьев которого, увы, всегда есть опасность встретить волка в овечьей шкуре. Некоторые белорусские живописцы, в область профессиональных интересов которых входит технологическая и концептуальная работа со светом, также балансируют между эзотерическим и восточнофило-

⁴ Н.Я. Данилевский, *Россия и Европа*, Москва 2008, с. 124.

софским пространствами (А. Кузнецов, А. Родин, светисты Г. Иванов, Г. Нестеров, В. Васюкевич, Л. Гришук). Эти художники создали одни из лучших примеров «светящейся» живописи альтернативного реалистическому искусству формата. Однако, опасность влияния «потустороннего волка», кроющаяся в выборе художниками определённой философии, время от времени заставляет поволноваться: энтропийные или экстропийные глубинные процессы сопровождаются светопластикой их живописи, и в чём они проявляются? По моему наблюдению, в первую очередь начинает страдать профессиональное чутьё к цветовым отношениям, к технике исполнения, к мере её достаточности или недостаточности: если мы говорим об условных образах – ведь в таких случаях допускается и условность технического исполнения. Например, холодные оттенки синего, фиолетового в сочетании с красными, оранжевыми, белыми порой излишне открыты (*Небесный город* (2014) Л. Гришука). Хотя живописцы знают, что использование ярких открытых цветов, даже красок в чистом виде возможно при определённых задачах, только при соблюдении законов вкуса колористических отношений. Ориентированность на такие цветовые флуоресцентные сочетания можно отнести к погружению в космические или астральные смыслы: она подобна живописным предпочтениям М. Чурлёниса, Н. Рериха, «белорусского Чурлёниса» Я. Дроздовича. А. Родин погружается в изображение световых вспышек от совершения ритуалов чёрной магии («Чёрная магия» (1990-е). Подобное заигрывание чревато тем, что светоизображение становится орудием эстетики зла, да и сам художник и его широкая зрительская аудитория подвергаются опасности, нарабатывая к этому вкус. «Дух мусора», обретающий тело посредством живописи, куда более опасен утилитарной мусорной действительности.

Во-вторых – происходит стирание личности художника, понимаемое последним в положительном аспекте: например В. Васюкевич категорично убеждён, что человека-художника не существует, художник только один – Бог. Однако, полная нивелировка личности художника избавляет его самого от ответственности за «сотворённый» его руками свет, уже материализованный на холсте; а ту высшую силу, которая якобы есть «бог, водящий кистью», делает абсолютно истинной и доброй, а это спорно, так как область мистического, не открывающая своего имени – всегда поле существования двух противоположных сил. Одна дарит живописи светоносность, другая – свечение смертоносного.

Годом основания направления светизма в белорусской живописи можно считать 2011 год, когда в феврале состоялась персональная выставка Г. Иванова (основателя направления) «Просвет», отражающая идеи автора, а 28 марта художник собрал в своей мастерской друзей и коллег, чтобы пригласить их к участию в совместных выставочных проектах и объявить «Манифест светизма»: символ светизма – солнце, функция светизма – светить, первостепенный материал творчества – Дух, состояние духа, которое материализуется на полотне; светический элемент отождествляется с состояниями драгоценного камня (естественным, огранённым и вставленным в оправу): «свет, вставленный в оправу – это и есть отражение светического принципа»⁵. Г. Иванов усматривает истоки светизма в работах Х. Рембранта, Я. Вермеера, Э. Греко, К. Малевича, Н. Рериха, И. Клюна, П. Филонова, М. Чюрлёниса, М. Ротко, лучистов: М. Ларионова, Н. Гончаровой. С нашей точки зрения, не со всеми именами, названными в ключе тождественности именно светизму, можно согласиться. Да, все эти авторы целенаправленно работали со светом, однако данный перечень имён требует более точного разграничения в оценке результатов светизма, основанных на экспериментальных подходах светоизображения XIX, XX веков и более глубокого понимания рембрантовской, эльгрековской, вермееровской, караваджистской, тициановской, риверовской светоносности.

Основной приём и метод работы со светом у Г. Иванова заключается в игре с оптическими свойствами света в живописи. Приём заключается в принципе рассеяния и растворения света от главного светового пятна в пространство, причём эффект сияния аналогичен скорее холодному лунному свету в ночном полумраке, чем тёплому горению свечи или ослепляющему до-белого свету солнца. Важным и характерным для творчества художника моментом является если не эффект тумана, то, скорее, эффект тусклого стекла, сквозь которое зритель смотрит на сказочные сцены. Это «стекло» и создаёт уникальный колорит художника: цвета становятся неясными, приглушёнными, неопределёнными, а потому притягивающими своей особой загадкой. Данный эффект делает свечение на полотнах неким потусторонним, нереальным (*Лунная корова* (2012), *Прогулка с луной* (2013)).

Последняя выставка живописи художников-светистов «Источник света» (2014), посвящённая 111-й годовщине рождения Марка Рот-

⁵ А. Суходолов, *Григорий Иванов и его „Манифест светизма“*, [online], http://ales-insight.blogspot.com/2011/03/blog-post_28.html, [28.03.2011].

ко, показала современные поиски приёмов работы со светом. Авторы продемонстрировали широкий диапазон технической, технологической и содержательной палитр в достижении оптических эффектов. Г. Иванов представлен на выставке концептуальной серией, отдающей дань памяти М. Ротко. Художник отказывается от сюжетности, работая с чистыми геометрически-абстрактными формами квадрата, прямоугольника, овала, вписанными в форматы холстов. Если привычной манере художника свойственен эффект «через стекло», теперь ему интересно работать над задачей свечения не света, а свечения цвета: цвет при этом не теряет своего звучания, не «отдаляется» от зрителя (*Капля света* (2013), *Свет кристалла*, *Источник света* (обе – 2014). Исключение составляют эксперименты со свечением белого (*Свет, который пульсирует*, *Белый свет* (обе – 2013).

Схожий технический приём рассеяния использует Г. Нестеров. Художник «лепит» пространство светлым тоном. Если у Г. Иванова присутствует контраст (пусть неявный, но всё же световая градация растягивается от светлого к тёмному тону), то Г. Нестеров, как правило, работает со светом в поле общего светлого тона. Его произведения обычно выделяются в экспозиции «по-бархатному» светлыми пятнами холстов. Сияние не выходит из темноты, а светится на фоне светлоты (редко действительно тёмный в нашем привычном понимании тон или цвет мы встречаем у Г. Нестерова). Визитной карточкой его светистских идей можно назвать работу *Территория любви* (2000–2006). Входом в картину служит городская арка, точнее, выход из арочного тунеля в город (или во двор). Этот сюжет близок каждому: там, в пространстве арки – свет солнечного дня, который в контрасте с полумраком арочных стен манит сиянием воздуха, пиком утреннего, полуденного или вечернего солнечного освещения, когда всё – дома, деревья, дорога – растворяется в свете и становится дымчатым, воздушным, лёгким, когда предметы теряют свои точные очертания и превращаются в «сгусток светлого», а юное сердце с застывшим трепетом ожидает в арочном проёме предмет своей ещё, наверно, не любви, но нежной влюблённости. Феноменом *Территории любви* является то, что вся работа выполнена в тёплом колорите. Независимо от этого, пространство за аркой светится, особенно полоса света на земле, разграничивающая тень и свет. Обычно подобный эффект достигается игрой теплохолодных отношений (солнечным днём в экстерьере тень имеет холодный оттенок, а свет – тёплый). При общем цветовом колорите достигнуть эффекта свечения трудно, не скатившись при этом в плакатность, покрашенность и отсутствие

пространственности и глубины, которые так необходимы для выполнения данной сюжетной задачи.

Достижением объединения светистов можно считать приглашение в его ряды ценнейших белорусских колористов М. Басова, Н. Бущика, З. Литвиновой, В. Костюченко. Образы М. Басова (*Тепло свечки* (2012), *Встреча* (2013)) словно проступают из ирреального пространства в реальное за счёт использования художником обильной фактуры в сочетании с тёплым колоритом «горящей свечи» – и материализуются. Н. Бущик – мастер абстрактного цветового монохромного колорита, используемого по «принципу рассеяния» (*Пространство мгновений* (2004)).

В работах З. Литвиновой раскрывается один из главных технических приёмов художника в решении цветосветовых задач (*Композиция* (2009), *Реальность пустоты* (2011)). Приём заключается в использовании золотой краски в сочетании с мозаикой крупномодульных, по-витражному светящихся, движущихся цветовых пятен красного, зелёного, жёлтого. Зачастую, данное приобщение к золоту в живописи ведёт не только к радужным результатам, так как неопытному мастеру легко скатится в китч, потерять тонкое ощущение вкуса, впасть в заблуждение «эстетики гламура», рассчитанной на рынок⁶. Редкий мастер способен из пятна золота на полотне создать иллюзию неслучайного света, который входит в конструкцию произведения по некоему задуманному авторскому плану или, возможно, по интуитивному плану, но в корне верному, ставящему пятно золота-света на единственное, предназначенное специально для него, место. Этот приём раскрывает декоративные тенденции в работе со светом в живописи. Зритель также может участвовать в таинстве превращения золота в свет на холсте. Достаточно всего лишь поменять угол, ракурс зрения или своё месторасположение в пространстве – и наблюдаешь чудо негэнтропии светоизображения.

Жемчужинами на выставке светизма выделялись работы В. Костюченко *Предчувствие Пасхи* (2004), *Белое утро* (2005). Художник славен созданием мощно воздействующих образов с помощью накаления условности естественных живописных свойств цвета, света, композиции, замысла, сюжета. В. Жук говорит о свойстве В. Костюченко преобразовать реальность: «в... стремлении наделить выдуманый авторским воображением мир «жизненной достоверностью» проглядывает стремление дать зрителю возможность увидеть боль-

⁶ В.И. Жук, *Живопись Беларуси на рубеже веков: потери и обретения*, Минск 2013, с. 124.

ше, нежели может предоставить сама реальность»⁷. В произведении *Белое утро* проводилась работа с белым цветом, который приобретает богатый оттенок топленого молока, этот тон распространён по всей плоскости холста. Художник таким образом работает не со светотеневыми характеристиками, а с тональными градациями формальных световых полей. Работа эта ведётся в такой плоскости нюансированных тональных отношений, что они почти доходят до тождественных. В результате зрителю удаётся увидеть утреннюю дымку, проникнувшую очень рано в комнату или на кухню, где «просыпается» букет цветов. Схожие задачи по достижению свечения белого на белом, светлого на светлом ставит в своём творчестве И. Кособуко (*Белый букет* (2001), диптих *Некоторые моменты солнечного дня, Черноморская сиеста* (все – 2013)). И. Кособуко – пример светоносной интенции в современном белорусском искусстве. Всё творчество автора основано на работе со светом как технически, так и содержательно и требует дискурса отдельной статьи.

В течение глобальных процессов развития искусства имеет место явление энтропии (положительной и отрицательной). Вектор энтропийного движения зависит напрямую от авторской интенции, экзистенциального выбора художника или от идейной философии творческих групп, направлений, течений в искусстве. Свет в живописи в нашем контексте рассматривается как сложный сплав материального и ауратического, что в итоге создаёт не только световую пластику произведения искусства (форма, техника достижения эффекта свечения в живописи), но и светоносность живописи, понимаемую нами не в смысле определения эмоционального восторга от светлых тонов произведения (что было бы очень поверхностно и недостаточно), а как духовно-мировоззренческое светосодержание картины, происходящее из общечеловеческих ценностных ориентиров добра и истины. Свет в живописи выступает и двигателем прогрессивных движений в искусстве последних десятилетий, и своеобразным прибором измерения и определения положительности или отрицательности энтропийных процессов в искусстве. В техническом смысле большинство «светоэкспериментов» этого периода связаны с попытками открытия секрета феномена свечения цвета. Полярная энтропия светоизображения в живописи белорусских художников может проявляться локально – в отдельном индивидуальном творчестве. Конечная интенциональная направленность светоизображения

⁷ Там же, с. 119–120.

в живописи художника определяется его экзистенциальным выбором в пользу тех или иных процессов. Энтропия светоизображения в живописи Беларуси сопряжена с явлениями светоносности и оптическими, техническими экспериментами, пагубным для которых является следование идее «мусорной культуры». Сегодня мусор вошёл в «духовное» и материализуется в живописи через приёмы и технику светоизображения.

SUMMARY

The polar entropy of light depiction in the pictorial art of the Belarusian artists at the turn of the 21st century

Light depicting techniques add to the «higher essence» of artistic works. In the case of «positive entropy» «higher essence» is aimed at the destruction of traditional values, «negative entropy» stores these values by transforming them according to the historical type of the current era. The becoming of paradigm of light depicting techniques in pictorial art of Belarus during the 20-21st centuries led to the change in priorities. Whilst during the 20th century artists were mainly interested in light-and-shade plasticity and the problem of shape within the framework of realistic method; then, at the turn of the twenty-first century to the fore came the experiments in techniques and technologies, the aspects of light in pictorial art related to content and «higher essence». The depiction of light becomes a conscious purpose for many artists (I. Kosobuko, A. Zadorin, S. Rimashevskij, the group of «svetism (radiance)» artists G. Ivanov, G. Nesterov, V. Kostyuchenko et al.).

Keywords: technique, light, pictorial art, light depicting, entropy, luminosity, higher essence, svetism.

Ключевые слова: приём, свет, живопись, светоизображение, энтропия, светоносность, сверхсодержание, светизм.

Елена Лепишева

Белорусский государственный университет, Минск

Сценическое время-пространство новейшей русскоязычной драмы Беларуси

Заглавие статьи отсылает к риторическому вопросу известного российского критика Е. Эрнандес¹, что обусловлено объектом нашего наблюдения – «живым», незавершенным развитием новейшей драматургии. Как и «новая драма» России начала 1990-х (именно ей была посвящена статья Е. Эрнандес), современная русскоязычная драма Беларуси вызывает споры (а подчас и недоумение) театроведов и критиков, будучи фактически не исследованной литературоведами.

На сегодняшний день ее парадигма включает авторов старшего (Е. Попова, А. Делендик, С. Бартоха, Е. Таганов) и младшего поколения (Н. Рутковский, П. Пряжко, К. Стешик, А. Курейчик, Д. Балыко, Д. Богославский, М. Досько). Если авторские системы «старших» драматургов в целом сложились, то творческие поиски их младших коллег находятся в стадии активного становления. Одни (Н. Рутковский, П. Пряжко, К. Стешик, А. Курейчик, Д. Балыко) заявили о себе в середине 1990-х и начале 2000-х, другие (Д. Богославский, М. Досько) делают первые шаги на драматургическом поприще.

Но в целом бурное развитие новейшей драмы Беларуси напоминает «креативный взрыв», имевший место в русской драматургии рубежа XX – XXI вв. (И. Вырыпаев, В. Леванов, О. Богаев, Ю. Клавдиев, В. Сигарев). Определенные точки соприкосновения обнаруживаются как на уровне проблематики (взаимоотношения человека и социума), так и поэтики (экспериментальность, декларированный отказ от традиций, ориентация на западноевропейские образцы: театр жестокости Арто, «театр абсурда», «эпический театр» Б. Брехта). Типологические параллели имеют мировоззренческую и социокультурную обусловленность, отражая представления, укорененные в молодеж-

¹ Е. Эрнандес, *Драматургия, которой нет?*, „Современная драматургия” 1992, № 3-4, с. 184-182.

ном сознании (кризис, дезориентацию, ощущение неукорененности, социальную отчужденность, эгоцентризм). Все это свидетельствует о развитии на отечественной почве «новой драмы», «творческий почерк» которой отличает жесткий взгляд на социум, интерес к маргинальным героям, требование правды жизни на сцене.

Однако, если в русской «новой драме», по мнению Е. Шевченко, «на смену эпохе “креативного взрыва” приходит время осмысления и ученичества»², то есть основания полагать, что новейшая драма Беларуси активно проходит «стадию молодежной субкультуры».

Так, творчество молодых русских драматургов уже не одно десятилетие находится в центре внимания критиков и литературоведов (М. Липовецкий, М. Мамаладзе, О. и Т. Журчевы, А. Сеницкая, И. Болотян, С. Лавлинский), режиссеров и организаторов театральных форумов. Площадки фестивалей³ дают «выход» этой экспериментальной драме к зрителю.

В отличие от России, в Беларуси сценические воплощения пьес молодых драматургов практически не известны широкой публике. И хотя некоторые произведения становились объектом научного анализа⁴ и материалом режиссерских работ, большинство пьес ставятся за рубежом, получая там Международные премии⁵, либо существуют в формате читок (в Центре белорусской драматургии и Студии Альтернативной Драмы).

² Е. Шевченко, *Новая немецкая драма: между постмодернизмом и «новым реализмом»*, [в:] *Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: проблема конфликта*, Самара 2009, с. 14.

³ Наиболее известные – «Новая драма» (Москва), «Евразия» (Екатеринбург), «Новая драма» (Тольятти).

⁴ О творчестве П. Пряжко см.: С.Я. Гончарова-Грабовская, *Пьеса П. Пряжко «Урожай» в контексте европейской драмы абсурда*, [в:] *Русскоязычная литература Беларуси конца XX – начала XXI века*, Минск 2010, с. 193-197, доклад Л. Менсовской *Метатеатральный дискурс Павла Пряжко* в рамках Международной научной конференции-семинара *Современная русская и украинская драма в интермедialном пространстве XXI в.* (Жешув, 2014). О творчестве К. Стешика см.: С.Я. Гончарова – Грабовская, *Русскоязычная драматургия Беларуси на рубеже XX – XXI вв.: тенденции развития*, [в:] *Научные труды кафедры русской литературы БГУ*, Минск 2008, Вып. 5, с. 14-25.

⁵ Укажем лишь некоторые: К. Стешик (*Мужчина – женщина – пистолет*) и А. Курейчик (*Театральная пьеса*) – лауреаты III Международного конкурса драматургов (Россия, 2004). П. Пряжко – один из победителей конкурса «Евразия» (2003), пьесу *Труссы* поставили Санкт-Петербургский театр на Литейном (реж. И. Вырыпаев) и «Театр. doc» (реж. Е. Неvejeина). Триптих М. Досько – победитель конкурса современной драматургии «Сводобный театр – 2014». В программу пьес, отобранных для читок на фестивале «Любимовка-2014» попал Лондон М. Досько, в рамках внеконкурсной программы презентована пьеса П. Пряжко *Карина и Дрон*.

Недостаточное внимание к экспериментальной драме отчасти восполняется проектами «Белорусского Свободного театра». Этот театральный коллектив, созданный в 2005 г. журналистом, драматургом Н. Халезиным и режиссером В. Щербанем, позиционировался как «авангард художественного сопротивления официальной эстетике и культуре»⁶, что привело к его полуполюгальному положению в Беларуси и повышенному вниманию со стороны оппозиционных организаций за рубежом.

Радикальная гражданско-политическая позиция группы обусловила сближение с документальным и социальным театром, что органично вписывает БСТ в контекст современной русской и западной драмы. Следует отметить и иной вектор художественного поиска коллектива – «драму абсурда», экзистенциальную драму, имеющие (с нашей точки зрения) более весомый потенциал благодаря философской проблематике, сосредоточенности на феномене человека без апелляции к социальным условиям его существования. Оба направления привлекают внимание молодежной аудитории, что позволяет рассматривать «театр, которого нет» (официально в Беларуси не зарегистрированный) в качестве «популяризатора» новейшей отечественной драматургии.

В данной статье мы рассмотрим эту драматургию в аспекте художественного времени-пространства, получившего оригинальное сценическое воплощение в постановках «Белорусского Свободного театра».

На сегодняшний день усилиями коллектива поставлены пьесы П. Пряжко *Болливуд*, *Трусы* (2006), *Хозяин кофейни* (2013)⁷ (имеющие успех и в России), триптих М. Досько *Титан*, *И сострадание вмиг открыло ей*, *Радио Культура* (победитель конкурса современной драматургии «Свободный театр – 2014»), спектакль *Родные и близкие* (материалом для которого послужил цикл рассказов К. Стешика). Следуя пунктирно обозначенным эстетическим векторам коллектива, отметим, что постановки последней пьесы П. Пряжко и триптиха М. Досько тяготеют к первой тенденции (ярко выражены черты социальной и документальной драмы), тогда как спектаклю по произведе-

⁶ М. Жбанков, А. Клинов, А. Сарна, Н. Халезин, *Реанимация контркультуры: белорусский вариант*, „Наше Мнение” 2008, 20 ноября, [online], <http://nmnby.eu/news/discussions/1585.html>, [10.09.2014].

⁷ Укажем, что режиссер Т. Артимович не сходит в белорусский коллектив, но в моноспектакле задействован актер «Белорусского свободного театра» П. Городницкий.

ниям К. Стешика присущи масштабность философского обобщения, универсальное видение места и назначения человека в мире.

В процессе работы над этими разными в эстетическом плане спектаклями сформировался особый подход к текстам, базирующийся на расширении зрительского восприятия. Среди приемов можно выделить «персонификацию Голоса»⁸, позволяющую «сценической реальности формироваться и окрашиваться зрительским Я»⁹, резкое ограничение сценического пространства (действие выстраивается в зоне непосредственного контакта со зрителем). Как правило, игровой площадкой служит комната съемной квартиры или дома, являющаяся одновременно и зрительным залом. Зрители располагаются на стульях или прямо на полу, в «эпицентре» изображаемых событий, что разрушает границу между сценой и залом не только на рецептивном, но на физическом уровне.

Это особенно очевидно в моноспектакле по пьесе П. Пряжко *Хозяин кофейни*, действие которой происходит в минском баре «Граффити» (зрители сидят за столиками в качестве посетителей). Если в спектакле по триптиху М. Досько граница «сцены и жизни» еще ощутима (театральная площадка – поперечная стена комнаты), то в *Родных и близких* К. Стешика она нивелируется (сценическое пространство «вытянуто» вдоль комнаты и «обрамлено» сидящими зрителями). Стесненные до предела условия преследуют важный эстетический эффект – создать камерную атмосферу, концептуально отражающую идею пьесы («соприсутствие» людей в мире, необходимость «выхода» к Другому).

В основе сценарных планов спектакля – рассказы К. Стешика, переработанные согласно законам театра. Это предопределило дискретную композицию эпизодов, выстроенных по принципу монтажа, объединенных не причинно-следственными, но ассоциативными связями. Каждый фрагмент имеет схожие пространственно-временные координаты, что свидетельствует о единой картине мира, лежащей в основе произведения.

Полагаем, что в нем находит сценическую реализацию особый тип хронотопа, который мы предлагаем назвать «*релятивным*». Он манифестирует «недостаточную субстанциальность» реальности,

⁸ Н. Малютина, *Пластика персонификации Голоса как катализатор действия в современной драме*, [в:] *Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: проблема действия*, Самара 2014, с. 29.

⁹ О. Журчева, *Природа конфликта в новейшей драме XXI века*, [в:] *Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: проблема конфликта*, Самара 2009, с. 24.

предметы в которой «не обладают безусловным содержанием; они слабо укоренены в бытии и готовы вот-вот из него выпасть. И само бытие держится слабеющими внутренними связями»¹⁰. Это обуславливает стык реальных и ирреальных пространственно-временных планов и переход от бытовой достоверности к условно-метафизическому изображению.

Содержательный аспект «*релятивного*» хронотопа базируется на актуализации в авторском сознании *экзистенциальной* модели «присутствия – в – мире». Согласно этой модели, человек мыслится существом тотально одиноким, лишенным опоры, «заброшенным» во враждебный мир, т.е. метафизически бездомным, вынужденным искать смыслообразующие константы. Это обуславливает выбор сфер его существования: *бытовая* интересует драматурга лишь опосредованно (знаковые детали быта отражают бытие), *социальная* нивелируется (отсутствуют приметы конкретного социума), но превалирует *экзистенциальная* (неустойчивость положения человека в мире).

Экзистенциальная модель «присутствия – в – мире» обусловила принцип ее эстетического освоения, основанный не на рационально-логическом постижении (миропонимании), но на интуитивном, напряженно-эмоциональном переживании абсурдности мира (мироощущении), что приводит к активному проявлению индивидуально-авторского начала в тексте.

Усиление «авторского присутствия» (термин О. Журчевой) ведет к нарушению жизнеподобия, альтернативному (отталкивающемуся от общепринятого) моделированию картины мира, которая выстраивается с помощью «нетрадиционного мимесиса» (Н. Рымарь). Средством его сценической реализации становится условно-метафорическое изображение (парадоксальная ситуация, нарушение причинно-следственных связей, отсутствие психологических мотивировок героев), близкое «драме абсурда».

Помимо содержательного аспекта, специфика «*релятивного*» хронотопа проявляется в аспекте *формальном*, предполагающем особую структурную организацию (реальный, перцептуальный и концептуальный уровни хронотопа), ключевую бинарную оппозицию (в данном случае – *реальное-ирреальное*), семантику знаковых топосов (Дом выступает в значении «*внутреннего дома*»).

¹⁰ И.В. Кузнецов, *Проблема реальности в «новой драматургии»*, [в:] *Современная драматургия (конец XX в. – начало XXI в.) в контексте театральных традиций и новаций*, Новосибирск 2011, с. 31.

Реальный уровень «релятивного» хронотопа можно обозначить как «*реальный-ирреальный*», поскольку место и время непосредственного сценического действия балансируют на грани жизнеподобия и фантазмагии, создавая ощущение зыбкости, неустойчивости бытия, близости смерти. В центре внимания спектакля – проблема смерти близкого человека (тети, отца, сводной сестры, мачехи, брата), раскрытая в монологах различных повествователей, звучащих вне сцены. В данном случае можно говорить о «нарративном Голосе», который, по мысли Н. Малютиной, создает «иллюзию автономности, суверенности сознания, самоценности “я”»¹¹.

В процессе рассказа на сцене воссоздаются события, участниками которых был повествователь, бессознательные действия которого привели к гибели близкого человека. Она осмысливается как экзистенциальная ситуация, «соединяющая потустороннее бытие с миром как ареной повседневно обезличенного существования»¹².

Вслед за драматургом, режиссер показывает трагизм ретроспективного осознания смерти близкого. Момент ухода, казавшийся незначительным в прошлом (легкомысленное отношение к смерти передано с помощью обыденной, бесстрастной интонации повествователя), обостренно переживается в настоящем. Это создает наложение двух временных пластов *прошлого / настоящего*, актуализируя проблему памяти.

Неподвластные рассудку воспоминания, одолевающие персонажей, приводят к нарушению адекватного мировосприятия. На пике сюжетной кульминации реалистический план изображения переходит в условно-метафорический, создавая эффект «прорыва» в «иную» реальность. Его сценические решения охватывают различные уровни: символы-лейтмотивы (*зеркало, фотографии*), звуковое оформление (*музыкальный контрапункт*), игру светотени (*дым, темные полутона*).

Знаковой деталью интерьера комнаты, где происходит действие, является *зеркало* – традиционный символ-лейтмотив, связанный с границей реального и «иногo» пространства, эксплицирующегося благодаря тeneвым эффектам. Например, посещение комнаты умершей тети сопровождается отражением ее облика в зеркале (*Английский*). *Фотографии* ушедших из жизни героев (дяди Андрея из сцены *Пальцы*, папы из одноименной сцены) – символы-лейтмотивы памяти, их демонстрация зрителю выстраивает проекцию из настоящего

¹¹ Н. Малютина, *Пластика...*, с. 30.

¹² *Современная западная философия: Словарь*, Москва 1998, с. 511.

в прошлое (запечатленное на фото), создавая ощущение границы бытия / небытия.

Это ощущение усиливают и звуковые эффекты (мелодии песен, крики людей, звуки музыкальных инструментов), несущие как эмоциональную (создают атмосферу таинственности, неправдоподобия происходящего), так и смысловую нагрузку, важную для понимания сути конфликта. Он выстроен на оппозиции гармонии / хаоса, бытия / небытия, что воплощает *музыкальный контрапункт*: контрастное соположение лирического пения и звуковой какофонии. Наиболее яркие примеры встречаем в сценах *Пальцы* (упоенное пение и игра дяди Андрея на аккордеоне сменяется надрывным пением после его смерти), *Двоеточие* (пение Романа и агрессивные вопли его дерущихся братьев).

Атмосферу вторжения в бытовую реальность «иномира» создает и цветовая гамма (преобладают темные тона костюмов, реквизита), а также игра светотени, созданная дымовой завесой (*Папиросы*). Заполнение стеклянных банок папиросным дымом – важнейший «пространственный мотив» спектакля, воплощающий попытку удержать мимолетные воспоминания. Его семантика связана с памятью, осмысленной в постановке как единственная сила, способная противостоять разрушительному воздействию времени (выступающего инвариантом смерти).

Перцептуальный уровень «релятивного» хронотопа, отражающий специфику авторского сознания, базируется на крайне субъективном видении реальности. Если в пьесах П. Пряжко и М. Досько (идущих «вслед» за русскими драматургами) усилен социальный план, реализующий «авторский концепт незащищенности человека в социуме»¹³, в спектакле *Родные и близкие* (как и в других пьесах К. Стешика) превалирует план психологический. Изображаемое на сцене является знаком человеческого сознания: «разорванного» и дисгармоничного.

Не случайно явно превалирует «внутреннее» (психологическое) действие, передающее состояние человека, прозревающего близость небытия, неукорененность в мире. Психологическая деструкция, иррациональные подсознательные процессы «овнешняются» с помощью «пространственных мотивов» (термин О. Багдасарян), несущих семантику *разрушения, распада, хаоса*. Воспоминание о смерти близкого человека связано с дракой (*Двоеточие*), метанием ножей (*Ка-*

¹³ С.Я. Гончарова-Грабовская, *Художественная парадигма современной русскоязычной драматургии Беларуси*, [в:] *Русскоязычная литература Беларуси конца XX – начала XXI века*, Минск 2010, с. 173.

блуки), истерикой (Елены). Тягостное впечатление от происходящего усиливается благодаря физическому соположению «сцены» и «жизни», граница между которыми отсутствует. В мизансцены (персонажи неистово кричат, падают на пол, дерутся) невольно вовлекаются и зрители, что свидетельствует о «перформативной доминанте» современной пьесы (как русской, так и белорусской), наследующей традиции «эпического театра» Б. Брехта¹⁴.

Концептуальный уровень «релятивного» хронотопа проявляет себя как экзистенциальный: выводя героя на границу «сущности и существования» (А. Камю), драматург передает не только личное видение его положения в мире, но надындивидуальное, укорененное в культурной традиции, близкой экзистенциалистской концепции, утверждающей неизменную трагичность и одиночество человека, «заброшенного» в неразумный, враждебный мир.

Отметим, что мировоззренческая позиция К. Стешика препятствует редукции экзистенциального уровня хронотопа: его герои все же демонстрируют попытку «внутреннего» прорыва к смыслу, инвариантом которого выступает память о Другом. Ужас смерти отступает перед ужасом забвения, вот почему персонажи стремятся удерживать в памяти неуловимые черты умерших: цвет глаз отца (*Папа*), лицо мертвой соседки (*Елены*), интерьер комнаты погибшего брата (*Двоеточие*), личные вещи (рюмка умершей мачехи в сцене *Леня*, папиросы деда в сцене *Папиросы*, варежки погибшей сестры в сцене *Варежки*).

Концепт памяти, неотделимый от концепта родства, прослеживается и на уровне «пространственных мотивов», заставляющих зрителей принимать непосредственное участие в действии. В этом плане особенно примечательны экспозиция (в начале спектакля один из актеров поочередно здоровается со зрителями за руку) и диспозиция (совместное отражение в зеркале актеров и зрителей в финале), эксплицирующие идею близости Другого.

Семантически связанные понятия *память*, *родство* аккумулируют представления о *Доме*, существующие на авансцене сознания персонажей. Поскольку реальный дом утрачен (отсутствие уюта, смерть близкого), его инвариантом выступает «внутренний дом», обращение к которому становится экзистенциальной стратегией героев, сопротивляющихся вторжению хаоса.

¹⁴ С.Я. Гончарова-Грабовская, *Драматургические триптихи Н. Рутковского (проблематика и аспекты поэтики)*, [в:] *Научные труды кафедры русской литературы БГУ*, Минск 2013, Вып. 8, с. 63.

Это резко отличает авторскую позицию К. Стешика от других представителей «новой драмы» (П. Пряжко, И. Вырыпаева, Ю. Клавдиева), в произведениях которых «затравленность миром и другими людьми» не преодолевается¹⁵ и, как следствие, прорыв в «инобытие» возможен только метафизически (но не через «внутренние» ресурсы личности). Выскажем предположение, что творчество К. Стешика в идейно-концептуальном плане близко драматургам старшего поколения (особенно Н. Коляде и Е. Поповой), сохранившим «надежду на восстановление авторитета понятий “поколения”, “семья”, “дом” и стоящей за ними системы онтологических связей между людьми как самой действенной модели противостояния экзистенциальной энтропии»¹⁶.

¹⁵ О.В. Дрейдельд, «Натурализм» как эстетический феномен в «новой драме», [в:] *Поэтика русской драматургии рубежа XX – XXI веков*, Кемерово 2012, с. 87.

¹⁶ Н. Лейдерман, *Маргиналы Вечности, или Между «чернухой» и светом*, „Современная драматургия” 1999, № 1, с. 167.

SUMMARY

Stage time-space of the New Russian drama of Belarus

The typological research of Russian and Belarusian dramatic art at the beginning of the 21st century is a topical and priority problem in modern literary criticism. In this article we will try to single out the general and specific tendencies in modern Russian and Belarusian drama. Russian and Belarusian theatre has formed traditions of research and reflection of contemporary problems. Playwrights of the “old” (E. Popova, A. Delendik, A. Taganov, S. Bartohova) and the “new” generation (P. Prazhko, N. Rytkovsky, A. Kyreichik, K. Steshik, M. Dosko) are interested in the state of modern society, which is called problematic and disharmonic. The problem of stage time-space is examined in material of performance *Родные и близкие* (K. Steshik) played by the «Belarus free theatre».

Keywords: “new drama”, typological research, stage time-space, “relative” chronotope, “existential” model of “being-in-world”.

Ключевые слова: „новая драма”, типологические взаимосвязи, сценическое время-пространство, „релятивный” хронотоп, „экзистенциальная” модель „присутствия-в- мире”.