

W kręgu problemów  
antropologii literatury

W stronę antropologii niezwykłości

Studia pod redakcją Wandy Supy



**W KRĘGU PROBLEMÓW  
ANTROPOLOGII LITERATURY**

W stronę antropologii niezwykłości

Studia pod redakcją Wandy Supy

Białystok 2013

**Recenzenci:**

dr hab. Kamila Budrowska, prof. UWB  
prof. dr hab. Valentyna Sobol, UW  
dr hab. Tatiana Stepnowska, prof. UŁ  
dr hab. Ihar Zhuk, prof. Uniwersytetu w Grodnie

**Projekt okładki:**

Jan Korotkiewicz

**Redakcja i korekta**

Halina Ławnicka (jęz. pol.)  
Agata Rozumko (jęz. ang.)  
Evguenia Maximovitch (jęz. ros.)  
Bazyli Siegień (jęz. białoruski i ukraiński)

**Redakcja techniczna i skład:**

Bartosz Kozłowski

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2013

Wydanie publikacji sfinansowano ze środków  
Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku

ISBN 978-83-7431-401-5

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](mailto:ac-dw@uwb.edu.pl)

Druk i oprawa: Hot Art Białystok

## SPIS TREŚCI

### Antropologia dnia powszedniego... i sytuacji wyjątkowych

- Александр Авдеев**  
Стихотворная эпитафия Черниговского полковника Якова  
Кондратьевича Лизогуба 19
- Walentyna Jakimiuk-Sawczyńska**  
Человек и его проблемы (На основании первого сборника  
*Юмористических рассказов Тэффи*) 31
- Małgorzata Pietrzak**  
Ojczyzna jako topos i marzenie w twórczości M. Rodziewiczówny,  
Cz. Miłosza i T. Konwickiego 41
- Татьяна Гридина**  
Стереотипы обыденного сознания в художественном  
тексте: фразеологические реминисценции в рассказах  
С. Д. Кржижановского 53
- Wioleta Nikitiuk-Perkowska**  
Экзистэнцыяльная праблематыка ў творчасці  
Наталлі Арсенневай 65
- Katarzyna Duda**  
Antropologia dnia powszedniego współczesnego człowieka  
rosyjskiego (powieści kryminalne Tatiany Polakowej i Wiktorii  
Płatowej) 75
- Татьяна Комаровская**  
Апокалипсиспо Маргарет Этвуд: роман *Орикс и Крейк* 89
- Marta Zambrzycka**  
Trzy opowieści o wojnie w Czeczenii. Wojna w kulturze i literaturze 97

## Problemy osobowości, tożsamości, doświadczanie ciała

- Daria Ambroziak**  
Wizerunek ojca we *Wspomnieniach* Marii Fiodorowny Kamieńskiej 111
- Barbara Stelingowska**  
Doświadczenie ciała w tekstach poetyckich Marii Komornickiej 123
- Beata Morzyńska-Wrzosek**  
Oswoić odmowę bliskości. Z zagadnień definiowania tożsamości w przedwojennej liryce Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej 137
- Zoja Kuca**  
Женский субъект и концепция женской субъективности на примере произведений Н. Берберовой и Н. Тэффи 153
- Любовь Лавренова**  
Проблема личности в ранних романах В. Каверина 167
- Maria Giej**  
«Мир меняется и мы меняемся вместе с ним». Проблема становления человеческой личности в творчестве Гайто Газданова 177
- Nadzieja Monachowicz**  
Self-analysis versus social analysis in *The Four-Gated City* by Doris Lessing 187
- Paulina Waszkiewicz-Lewandowska**  
Antropologia literatury i obraz kobiety we współczesnej prozie ukraińskiej 199
- Angelo Sollano**  
Na tropach prawdziwego potwora. Przez strony powieści *Szybkonogi Achilles* Stefana Benniego 215

## Literackie modele świata

- Андрей Голубков**  
Анекдот как альтернативная биография во французской культуре XVII века 229
- Jadwiga Gracla**  
W zdeformowanym świecie. Przestrzenie dramaturgii przełomu XIX i XX wieku 243
- Дина Азере**  
Игровая модель восприятия мира как способ преодоления стереотипов сознания в литературе Оттепели 253
- Ирина Коган**  
Недетские детские книжки: о разрушении стереотипов нашей читательской рецепции 263
- Світлана Негодяєва**  
Філософський код авторського міфу Василя Бикава (на матеріалі збірки притч *Ходільці*) 273
- Halina Twaranowicz**  
«Белавежац» Яша Бурш: традиції і наватарства 285
- Ewa Pańkowska**  
Kategorie „hiperrealności” i „wirtualności” w twórczości Wiktora Pielewina 297
- Anetta Bogusława Strawińska**  
Odmiennosc kontrolowana. Internetowa efemeryda w stylu kampf z perspektywy językoznawcy (na podstawie blogów Sary May) 311

## Doświadczanie przestrzeni

- Martyna Kowalska**  
*Genius loci* Petersburga w świetle *Opowieści petersburskich* Mikołaja Gogola 327

<b>Валентина Рыбальченко</b> Образ города в дооктябрьском и эмигрантском творчестве Дона Аминадо	343
<b>Zbigniew Bednarek</b> Odkrywca, tubylec... pisarz – literatura podróżnicza jako źródło wiedzy o człowieku (na przykładzie cyklu Alfreda Szklarskiego <i>O przygodach Tomka Wilmowskiego</i> )	353
<b>Marta Gąsowska</b> Ruch i centrum. O doświadczaniu miejskiej przestrzeni w powieści Andrzeja Stasiuka <i>Dziewięć</i> w perspektywie teorii nie-miejsc Marca Augé	363
<b>Beata Siwek</b> Człowiek i przestrzeń w białoruskim dramacie współczesnym (wybrane zagadnienia)	377

### **Wierzenia, wyobrażenia, wytwory ludzkiej wyobraźni**

<b>Инна Макарова</b> Дискурс корабля в мифологии (к вопросу об изучении интрадискурса Ноева ковчега)	391
<b>Joanna Getka</b> Przesady w drukach bazylikańskich (XVIII wiek)	401
<b>Magdalena Wójtowicz</b> Semantyka i funkcje liczby trzy w wybranych gatunkach literatury ludowej	417
<b>Надежда Коновалова</b> Фольклорные традиции в литературных мистификациях Антония Погорельского	429
<b>Наталья Воробьева</b> Магико-ритуальные обычаи народной культуры в произведениях А. Погорельского	437



**Agnieszka Potyrańska**  
Motywy demonologiczne w wierszu Zinaidy Gippius pt. *Соблазн* 445

### W kręgu tradycji i nowatorstwa

**Сергей Преображенский**  
«Коломыйковий стих»: версификаційний інтернаціоналізм  
(Україна – Польща – Болгарія – Росія) і його общеславянська  
синтаксическа база 457

**Анна Плотникова**  
Традиции театра Дель-Арт в творчестве А. Н. Вертинского 471

**Дмитрий Шукуров**  
Диссоциация в структуре «иероглифического» образа  
ОБЭРИУТОВ: психоаналитический аспект 483

**Наталія Дашко**  
Біблійно-міфологічні парадигми в романі-епопеї *Листя землі* В.  
Дрозда 493

**Татьяна Семьян**  
Перформативные особенности текста в современной драме 505

**Елена Балашова**  
Идиллия «с тенденцией»: пародия на идиллию в лирике XX в. 517



## TABLE OF CONTENTS

### Anthropology of everyday life... and exceptional situations

<b>Alieksandr Avdieyev</b> The verse-epitaphion of Tszernigov's colonel Jakob Lisogub	19
<b>Walentyna Jakimiuk-Sawczyńska</b> Man and his problems (based on the first volume of <i>Yumoristichyeskiye rasskazy</i> by Teffi)	31
<b>Małgorzata Pietrzak</b> Homeland as a literary topos and a dream in the writings of three authors: Maria Rodziewiczówna, Czesław Miłosz, and Tadeusz Konwicki	41
<b>Tatiana Gridina</b> The usual consciousness stereotypes in S. Krzhizhanovsky's stories	53
<b>Wioleta Nikitiuk-Perkowska</b> Existential problems in Natalia Arsiennieva's works	65
<b>Katarzyna Duda</b> The anthropology of week-day of modern Russian man (criminal stories by Tatyana Polakhova and Victoria Platova)	75
<b>Tatiana Komarovskaya</b> Apocalypse as Margaret Atwood imagines it: the novel <i>Orix and Crake</i>	89

**Marta Zambrzycka**  
Three novels about the war in Chechnya. The war in literature  
and culture 97

### **Problems of personality, identity, bodily experience**

**Daria Ambroziak**  
The image of a father in Maria Fyodorovna Kamienska's *Memoirs* 111

**Barbara Stelingowska**  
The experience of the body in poems by Maria Komornicka 123

**Beata Morzyńska-Wrzosek**  
To familiarize a refusal of closeness. The defining issues of  
identity in the pre-war poetry of Maria Pawlikowska-Jasnorzewska 137

**Zoja Kuca**  
The female subject and the idea of female subjectivity in novels  
written by N. Berberova and N. Teffi 153

**Liubov Lavrienova**  
The problem of personality in V. Kaverin's early novels 167

**Maria Giej**  
"The world changes and we change with the world". The problem  
of personality formation in the literary output of Gaito Gazdanov 177

**Nadzieja Monachowicz**  
Self-analysis versus social analysis in *The Four-Gated City* by Doris  
Lessing 187

**Paulina Waszkiewicz-Lewandowska**  
Literary anthropology and the woman in contemporary  
Ukrainian prose 199

**Angelo Sollano**  
Only by suffering can we learn what is life without suffering  
(Stefano Benni) 215

## Literary models of the world

**Andriey Golubkov**

Anecdote as an alternative biography in 17-th century French culture 229

**Jadwiga Gracla**

In the deformed world. Spaces of dramaturgy at the turn of the 20th century 243

**Dina Azere**

The play model of the world perception as a way of overcoming the stereotypes of consciousness in the thaw literature 253

**Irina Kogan**

Childish children's books: on the destruction of stereotypes of our readers' reception 263

**Svitlana Niegodaiyeva**

The Philosophic code of the author's myth of Vasyliy Bykov (on the material of parables album *Pakhadzans*) 273

**Halina Twaranowicz**

"Białowieżec" Jasza Bursz: traditions and innovations 285

**Ewa Pańkowska**

Hyperreality and virtual reality in Victor Pelevin's literary works 297

**Anetta Bogusława Strawińska**

Controlled otherness. The ephemeric Internet phenomenon of camp (based on Sara May's blogs) 311

## Experiencing space

**Martyna Kowalska**

The *genius loci* of St Petersburg in the light of *St Petersburg Stories* by Nikolai Gogol 327

**Valientina Rybalczenko**  
The image of town in pre-1917 and emigrational Don Aminado's creative work 343

**Zbigniew Bednarek**  
Explorer, autochthon ... writer – travel literature as a source of knowledge about human (on the example of Alfred Szklarski's series about *Tomek Wilmowski's adventures*) 353

**Marta Gąsowska**  
Motion and the centre. Experiencing of urban space in Andrzej Stasiuk's novel *Dziwięć* in perspective of Marc Augé's theory of non-places 363

**Beata Siwek**  
Man and space in Belarusian modern drama 377

### **Beliefs, images and figments of human imagination**

**Inna Makarova**  
The discourse of ship in mythology (analysis of Noah Ark's intradiscourse) 391

**Joanna Getka**  
Superstitions in Basilians' prints (18th century) 401

**Magdalena Wójtowicz**  
Symbolism and functions of the number three in selected genres of the folk literature 417

**Nadieżhda Konovalova**  
Folk traditions in literary mystifications of Anthony Pogorelsky 429

**Natalia Vorobyeva**  
Magic and ritual practices of folk culture in the works of A. Pogorelsky 437

**Agnieszka Potyrańska**  
Demonology mechanisms in the poem of Zinaida Gippius *Соблазн* 445

## In the circle of tradition and novelty

### **Siergiey Prieobrazhenskiy**

The “Kolomyjka Verse”: international versification technique (the Ukraine – Poland – Bulgaria - Russia) and its general Slavonic syntactic base 457

### **Anna Plotnikova**

Traditions of del-art theater in the works of A. N. Vertinsky 471

### **Dmitriy Shukurov**

Dissociation in structure of the “hieroglyphic” image of poets of group “OBERIU”: psychoanalytic aspect 483

### **Natalia Dashko**

Biblical and mythological paradigms in the novel-epopee Earth Leaves by V. Drozd 493

### **Tatiana Siemyan**

Performativity in text of modern drama 505

### **Jelena Balashova**

Idyll “with tendency”: parodying the idyll in the 20th century lyrics 517





**ANTROPOLOGIA DNIA POWSZEDNIEGO...  
I SYTUACJI WYJĄTKOWYCH**



Александр Авдеев  
Москва (Россия)

## Стихотворная эпитафия Черниговского полковника Якова Кондратьевича Лизогуба<sup>1</sup>

В Елецком Успенском монастыре сохранилось надгробие со стихотворной эпитафией Черниговского полковника Якова Кондратьевича Лизогуба, умершего в 1698 г.<sup>2</sup> Оно пережило запустение монастыря в советское время<sup>3</sup> и находится *in situ*. В этом отношении его судьба оказалась более счастливой, нежели стихотворной эпитафии Ивана Домонтовича (ум. 1683 г.) в Николаевском Крупицком Батуринском монастыре, погибшей вместе с Никольским собором в 20-е гг. XX в.

Надо сказать, что стихотворная эпитафия Московской Руси второй половины XVII – начала XVIII в. изучена сравнительно слабо. Не до конца решённым остаётся вопрос о соответствии эпитафий, сохранившихся в большом количестве списков конца XVII–XVIII вв., «реальным» надгробным памятникам<sup>4</sup>. Главный камень преткновения здесь – многочисленность списков и малочисленность уцелевших надгробных плит эпохи восточнославянского барокко со стихотворными эпитафиями.

---

<sup>1</sup> Глава представляет собой переработанный вариант ранее опубликованной научно-популярной статьи: А.Г. Авдеев, *Воин русский храбрый. Стихотворная эпитафия Якова Кондратьевича Лизогуба*, «Родная старина. Поиски. Находки. Открытия» 2011, № 3, с. 30–39.

<sup>2</sup> *Русский провинциальный некрополь. Картотека Н.П. Чулкова из собрания Государственного Литературного музея*, «Река времён», Москва 1996, Кн. IV, с. 243. (далее – РПН–2).

<sup>3</sup> Елецкий монастырь был закрыт в 1921 г. и возвращён Церкви в начале 90-х гг. XX в.

<sup>4</sup> Попытку А.П. Богданова, который на примере стихотворных эпитафий, сохранившихся в черновиках Кариона Истомина, попытался доказать, что все они были увековечены в камне (А.П. Богданов, *Стих и образ изменяющейся России. Последняя четверть XVII – начало XVIII в.*, Москва 2005, с. 34, 37, 40), нельзя признать успешной. Критике его концепции будет посвящена отдельная статья.

Интерес к эпитафии Лизогуба подогревается ещё и её расположением на территории бывшей Малороссии, в 1654 г. вошедшей в состав Московского царства, – и, следовательно, с XVI в. испытывавшей большее воздействие барочной культуры Речи Посполитой. Благодаря учёным монахам – выходцам из Малороссии и Белоруссии – с середины XVII в. это влияние было весьма ощутимо и в Москве – в том числе и в силлабической поэзии. Интересен и язык эпитафии. В восточнославянской силлабической поэзии второй половины XVII в. сложился единый литературный язык. Его основой был синтез «просторечных» языков – русского, украинского, белорусского и польского – с церковнославянским языком «высокой» книжности и богослужения и – частично – с языками западноевропейской учёности – латинским и древнегреческим<sup>5</sup>. А эпитафия Лизогуба как раз и даёт возможность ознакомиться с особенностями поэтического языка Малороссии, что называется, «в реальном режиме».

Яков Кондратьевич Лизогуб, поднявшийся из обычных казаков в малороссийскую элиту, – фигура известная в истории России и Украины<sup>6</sup>. Родился он в семье простого казака Кондратия Ивановича Лизогуба в переяславском местечке Гельмязове (ныне село в Золотоношском р-не Черкасской обл. Украины). Возникшее ещё во времена Киевской Руси, в 1362 г. оно вошло в состав Великого княжества Литовского. Вплоть до конца XVIII в. основным его населением было казачество.

Новое дворянство Левобережной Малороссии во второй половине XVII в. формировалось главным образом из войсковой старшины<sup>7</sup>, и пример Якова Лизогуба здесь типичен. В 1649 г. он был записан в реестровые казаки, что стало первым шагом по восхождению в элиту. В середине XVII в. польский сейм пожаловал одного из Лизогубов шляхетством за услуги, оказанные короне, что автоматически ввело в шляхетство весь род<sup>8</sup>. Около 1662 г. Яков уже был полковником Каневского полка Войска Запорожского. Дальнейшей карьере полковника немало способствовали гетманские усьобицы, начавшиеся

<sup>5</sup> См.: А.Г. Авдеев, *Старорусская эпитафика и книжность. Ново-Иерусалимская школа эпитафической поэзии*, Москва 2006, с. 72.

<sup>6</sup> Основные факты биографии. См.: В. Модзалевский, *Лизогуб Яков Кондратьевич*, [в:] *Русский биографический словарь*, Санкт-Петербург 1914 (репринт: Москва 1996), Т. 9, с. 432; С.О. Павленко, *Оточення гетьмана Мазепи: Соратники та прибічники*, Київ 2009, с. 91–94.

<sup>7</sup> А.Я. Ефименко, *Очерки истории Правобережной Украины. Малорусское дворянство и его судьба*, Москва 2010, с. 151.

<sup>8</sup> Там же, с. 187.

после смерти Богдана Хмельницкого. Вначале Яков Лизогуб встал на сторону правобережного гетмана Ивана Брюховецкого (1663–1668), сторонником активного сближения с Москвой. В это время он часто выполнял функции наказного гетмана<sup>9</sup>, и в Москве даже вынашивали планы сделать каневского полковника гетманом Правобережной Малороссии, находившейся тогда под властью Речи Посполитой. Неудивительно, что в 1667 г., во время пребывания с посольством в Москве, Лизогуб был пожалован царём Алексеем Михайловичем российским дворянством. После гибели Брюховецкого новоиспечённый дворянин поддержал правобережного гетмана Петра Дорошенка (1665–1676), мечтавшего о полной автономии Малороссии, но тот лишил его полковничьей должности и назначил генеральным есаулом. К этому же времени относится и знакомство Лизогуба с Иваном Мазепой – тогда генеральным писарем у Дорошенки. Обиженный понижением по службе, Яков Кондратьевич переметнулся на Левобережье (Гетманщину), вошедшее в состав России, к противнику Дорошенки гетману Ивану Самойловичу (1672–1687), который пытался объединить Право- и Левобережную Малороссию. Дорошенко, недовольный этим «перелётом», не преминул отпустить в адрес Лизогуба колкость: «а за то хвала Богу, что Лизогуб к гетману подлизался: он как лизнёт, то и в пятках горячо будет»<sup>10</sup>. В 1677–1678 вместе с Самойловичем Лизогуб участвовал в Чигиринском походе, но полковничества так и не получил. Обиженный тем, что его уход от Дорошенки был оценён столь низко, Лизогуб примкнул к заговорщикам, желавшим смещения гетмана. В июле 1687 г. во время Первого Крымского похода они подали В. В. Голицыну

за себя и за все малороссийское войско челобитную за руками своими в измене и во многом неистовстве к вам, великим государем, подданным вашего Войска Запорожского, обеих сторон Днепра гетмана<sup>11</sup>.

Иван Мазепа, ставший после «дворцового» переворота гетманом, отблагодарил старого знакомого за активное участие в интриге, назначив его наказным полковником Черниговского полка.

<sup>9</sup> Лицо, избиравшееся казацкой старшиной чаще всего из полковников для руководства казацким войском во время похода.

<sup>10</sup> Д.І. Яворницький, *Історія запорозьких козаків*, Київ 1990, Т. 2, с. 355.

<sup>11</sup> *Військові кампанії доби гетьмана Івана Мазепи в документах*, уп. С. Павленко, Київ 2009, Т. II, с. 29.

Этот полк входил в Войско Запорожское и был одной из его военно-административных единиц. Он был образован весной 1648 г., а его состав и административная территория были определены Зборовским реестром 19 октября 1649 г. Полковым городом стал Чернигов, бывший центр Черниговского воеводства Речи Посполитой. Первоначально в него входили 8 сотен, размещённых по городам и сёлам Черниговщины и насчитывавших 997 казаков и старшины. К тому времени, когда Яков Лизогуб стал полковником, Черниговский полк насчитывал уже 14 сотен.

В 1696 г. Яков Лизогуб в качестве наказного гетмана участвовал в Азовском походе Петра I. Штурм укреплений Азова, осуществлённый находившимися под его началом запорожскими казаками, оказал решающую роль в капитуляции крепости, за что полковник получил следующую характеристику царя-реформатора: «муж в добродетели и в военных трудах искусный»<sup>12</sup>. За это

дано из казны монаршей на 15000 рядовых по два рубля на каждого козака, а на старшину и на знатных людей по 15 червонцев, полковникам по 10 червонцев, а Яков Лизогуб особенно жалован и отпущен в Украину с великою милостию и заверением вольностей козацких<sup>13</sup>.

Особое жалование царя наказному гетману состояло в сороке соболей, тридцати золотых рублях и трёх косяках материи лаудану<sup>14</sup>.

Как уже говорилось выше, Яков Лизогуб был пожалован московским дворянством, что автоматически вводило его и в малороссийское шляхетство. Но, в отличие от Москвы, в Малороссии, где укоренились традиции Речи Посполитой, атрибутом шляхетства являлся герб, считавшийся наглядным доказательством сословных привилегий и равноправия с польским дворянством<sup>15</sup>. Однако геральдические традиции здесь имели существенные отличия от западноевропейских

<sup>12</sup> Цит. по: С.М. Соловьёв, *История России с древнейших времён*, [в:] Соч. Кн. VII, Москва 1991, Т. 14, с. 547.

<sup>13</sup> *Летописец, или описание краткое знатнейших действий и случаев, что в котором году діялось в Украины Малороссийской – обих сторон Днепра и кто именно когда гетманом был козацким*, [в:] Сборник летописей, относящихся к истории Южной и Западной Руси, изданный комиссией для разбора древних актов при Киевском, Подольском и Волынском генерал-губернаторе, Киев 1888.

<sup>14</sup> М.М. Богословский, *Пётр Великий. Материалы для биографии. Т. I. Детство. Юность. Азовские походы. 30 мая 1672 – 9 марта 1697*, Москва 2005, с. 335. Лаудан – сорт шёлковой ткани, как правило, китайского производства.

<sup>15</sup> В.В. Румянцева, *Эмблемы земель и гербы городов Левобережной Украины периода феодализма*, Киев 1986, с. 41.

ких. Прежде всего, в Речи Посполитой получили распространение не личные гербы, а территориальные, связывавшие шляхетство с той земельной воинской единицей – хоругвью, – к которой был приписан шляхтич и в составе которой он выступал во время войны<sup>16</sup>. Право на пользование шляхетскими польскими гербами для русского, литовского, малороссийского и белорусского боярства вне зависимости от вероисповедания, утверждённое Львовским привилеем короля Владислава II (Ягелло) в октябре 1432 г., предусматривало в первую очередь приобретение герба с польской шляхетской эмблематикой<sup>17</sup>.

На гербе Якова Лизогуба, коим он обзавёлся, была изображена вооруженная мечом рука на червлёном щите, сопровождаемая в середине кавалерским крестом; щит увенчан шлемом с дворянской короной; нашлемник: три страусовых пера; намет на щите красный, подложенный серебром. Данный герб генетически связан с геральдическими традициями Речи Посполитой, а потому попробуем разобраться с проблемой выбора его символики. Отметим сразу, что в силу недостаточной изученности малороссийской шляхетской геральдики, эмблемы, избранные для герба пока не могут иметь однозначного толкования.

С одной стороны, мы можем рассматривать герб как личный, свидетельствующий о происхождении рода Лизогубов из Гельмязова. Об этом, в частности, также говорят форма червлёного щита и кавалерский крест, которые имелись на гербе этого местечка. Можно предположить, что и сам Лизогуб мог связывать корни своего рода с Великим княжеством Литовским (в 1362 г. Переяславщина была захвачена Ольгердом). Главный элемент родового герба – рука с мечом – является элементом герба Великого княжества Литовского («погони»), на котором изображался всадник с поднятым над головой мечом. Отдельное же изображение руки с мечом («малая погоня») присутствовало в гербах многих дворянских родов польского, литовского и малороссийского происхождения. Неизвестно, однако, существовал ли герб Гельмязова в конце XVII в., так как одно из первых его изображений появляется в 1755 г. – и не исключено, что в результате деятельности Герольдмейстерской конторы, в 40-70-е гг. XVIII в. обеспечившей многие города Малороссии новыми гербовыми печатями<sup>18</sup>.

С другой стороны, герб Лизогуба может быть истолкован как территориальный служилый герб, связывавший его владельца со службой

<sup>16</sup> Там же, с. 38–40.

<sup>17</sup> Там же, с. 40–41.

<sup>18</sup> Там же, с. 87–88.

по Чернигову. В. В. Румянцева убедительно показала, что изображение вооруженного всадника на гербах Речи Посполитой не всегда связано с «погонью», но может восходить и к общеевропейским геральдическим традициям<sup>19</sup>. Изображения кавалерских крестов имелись и на знамёнах Черниговского полка периода освободительной войны 1648–1654 гг.<sup>20</sup>. Так что не исключено, что выбор герба Яков Лизогуб связывал с идеей воинского служения в Чернигове. Какая из точек зрения окажется наиболее верной, очевидно, покажут будущие исследования.

Умер черниговский полковник 9 августа 1698 г. и по завещанию был погребён в Елецком Черниговском монастыре, где находилась главная святыня города – чудотворный образ Божией Матери Елецкой. Заслуги Лизогуба подчёркивало участие в церемонии погребения архиепископа Черниговского Лазаря (Барановича).

В Чернигове с родом Лизогубов связаны три сооружения. Два из них имеют непосредственное отношение к Якову Кондратьевичу. Первое – это здание полковой канцелярии (так называемый «дом Лизогуба», известный также как и «дом Мазепы»), выстроенный на территории древнего Детинца в конце XVII в. в барочном стиле. Второе здание – это фамильная усыпальница в Елецком Успенском монастыре. Она пристроена по всей длине к южному фасаду Успенского собора и представляет из себя небольшой придельный храм во имя св. апостола Иакова, увенчанный двумя главами. Строился придел на средства сына Якова Лизогуба Ефима (Евфима) и был освящён 14 сентября 1701 г.<sup>21</sup>. В конце мая 1703 г. в этом приделе упокоился сам строитель, превратив, таким образом, его в первую фамильную усыпальницу Лизогубов. Третье здание – Екатерининская церковь, освящённая в 1715 г., – возведена внуками черниговского полковника Семёном и Яковом Ефимовичами в память о более чем тысяче казаках, не вернувшихся из-под стен Азова<sup>22</sup>.

Обратимся теперь к надгробию Якова Лизогуба, которое находится на южной внешней стене придельного храма справа от южной двери.

<sup>19</sup> Там же, с. 55–56.

<sup>20</sup> Там же, с. 66.

<sup>21</sup> А. Ефимов, свящ., *Черниговский Елецкий монастырь Успения Пресвятыя Богородицы со времени основания и до наших дней (1060–1903 год), святыни и достопримечательности обители*, Чернигов 1903, с. 206–207.

<sup>22</sup> С.О. Павленко, *Оточення...*, с. 94.



Это белокаменная плита-вставка, обмеры которой не проводились<sup>23</sup>. Врезная надпись в 11 строк. В нижней части надписи помещён вырезанный рельефно герб Лизогубов и акроним Я(ков) К(ондратьевич) Л(изогуб) // П(олковник) Ч(ерниговский). Стихотворные строки 9 и 10 размещены соответственно слева и справа от герба. Диакритика нерегулярная. Деление текста на слова нерегулярное; для выделения важных в смысловом отношении отрывков употребляются запятые и двоеточия. Шрифт надписи – гражданский, с включением отдельных букв церковнославянского алфавита. Из палеографических особенностей также отметим сигмообразную форму буквы С, характерную для малороссийских мемориальных надписей второй половины XVII в. Лигатуры: стк. 1 – ав в слове «Славны<sup>и</sup>»; стк. 2 – ник в слове «по<sup>л</sup>ковникъ», ий в слове «храбрый», рэ в слове «бодрэй»; стк. 5 – ть в слове «девзть», ьи в слове «десзтыи»; стк. 6 – ыї в слове «нб7сныї»; стк. 11 – ими в слове «Штими». Оформление окончаний строк с помощью выносных букв: Славны<sup>и</sup> (стк. 1), да<sup>вб</sup>ны<sup>и</sup> (стк. 2), побэди4те<sup>л</sup> (стк. 4), над (стк. 5), девяти<sup>и</sup> (стк. 5), град (стк. 6), подражате<sup>л</sup> (стк. 8). Оформление окончаний слов с помощью выносных букв: воин<sup>б</sup> (стк. 1), чернэГоРдскі<sup>и</sup> (стк. 2), благоразу<sup>мб</sup>ны<sup>и</sup> (стк. 3), многи< (стк. 4), над (стк. 7), итсы<sup>и</sup> (стк. 8). В стк. 5 слово «десзтыи», а также четыре последние буквы в слове «здатель» написаны над строкой, так как фраза не уместилась в размер доски.

ЗДЭ язков, ли4зогубъ : воин<sup>б</sup> роШкій Славны<sup>и</sup>  
 по<sup>л</sup>ковникъ чернэГоРдскі<sup>и</sup>, храбрый : бодрэй, да<sup>вб</sup>ны<sup>и</sup>  
 благоразу<sup>мб</sup>ны<sup>и</sup>, сего града : w4гради4тель :  
 азо1ва, и4 многи< мэс8ть, крѣпкій : побэди4те<sup>л</sup>  
 в тися1,чъ, шес, Шотъ w4смый годъ над девзть десзтыи  
 азвгуста, в8, девяти<sup>и</sup>, днь7 в8 нб7сныї, град взя4тый  
 храма же, сего над нимъ, прещедрэйшый здатель  
 овфи4мъ Т тыхъ, цноть : четсен8, итсы<sup>и</sup> подражате<sup>л</sup>  
 егда здэ мбли Я# К Л хгте дш7у  
 теШя3 ко<sup>и</sup>чить (герб) я4кова впо :

<sup>23</sup> Изд.: П.М. Добровольский, *Черниговский Елецкий Успенский первоклассный монастырь. Историческое описание*, Чернигов 1900, с. 114 (гражданским шрифтом); А. Ефимов, свящ., *Черниговский Елецкий монастырь...*, с. 226 (гражданским шрифтом); РПН-2, Москва 1996, с. 243 (гражданским шрифтом в современной орфографии). Неполная публикация с частичным переводом на украинский язык: С.О. Павленко, *Оточення...*, с. 94 (по изд.: В. Модзалевский, П. Савицкий, *Очерки искусства старой Украины*, [в:] *Чернігівська старовина. Збірник наукових праць*, Чернігів 1992, с. 139). Первая публикация в соответствии с камнем: А.Г. Авдеев, *Воин русский храбрый...*, с. 30–39.

Словы тымиЗ, (герб) кой съ Σтими  
 П (герб) Ч

*Текстологический комментарий:* 2. чернэГоРдскі<sup>и</sup>] Чернѣговскій – П. М. Добровольский, свящ. А. Ефимов. Черниговский – РПН-2. бодрэй] бодрій – свящ. А. Ефимов. бодрый – РПН-2. 4. крѣпкій] в РПН-2 нет. побѣди4те<sup>л</sup>] побѣдитель – П. М. Добровольский, свящ. А. Ефимов. победитель – РПН-2. 5. тися1,чъ] тысячъ – П. М. Добровольский, свящ. А. Ефимов. тысячъ – РПН-2. шес Σотъ] шесоть – П. М. Добровольский, свящ. А. Ефимов. шестьсот – РПН-2. w4смый] осьмый – П. М. Добровольский, свящ. А. Ефимов, РПН-2. nad] на – РПН-2. 7. же] ж – РПН-2. прещедрэйшый] прещедрѣйшій – П. М. Добровольский, свящ. А. Ефимов. прещедрейший – РПН-2. 8. овфи4мъ] Эвфимъ – П. М. Добровольский, свящ. А. Ефимов. Ефим – РПН-2. четсен8] честѣй – П. М. Добровольский, свящ. А. Ефимов. честей – РПН-2. подражате<sup>л</sup>] подражатель – П. М. Добровольский, свящ. А. Ефимов, РПН-2. 10. ко<sup>и</sup>читъ] кончить – П. М. Добровольский, свящ. А. Ефимов, РПН-2. 10-11. впокой] покой – РПН-2. 11. съ Σтими] со святыми – РПН-2.

Основа языка эпитафии – старорусский язык, однако слова, характерные для украинского языка, и украинизмы весьма многочисленны. Приведём их: храбрый (вместо «храбрый», стк. 2), тися1,чъ (вместо «тысящъ», стк. 5), овфи4мъ (малороссийская форма имени «Ефим», стк. 8), тыхъ (вместо «тѣхъ»), цнотъ (украинско-белорусское «добродетель» стк. 8)<sup>24</sup>, впокой (вместо «упокой», стк. 9–10), Σтими (вместо «святыми», стк. 10). Неясно, является ли слово «прещедрэйшый» (стк. 7) украинизмом: окончание прилагательных с основой на *и* на *-ый* характерно и для церковнославянского языка. Отдельно следует сказать о слове «чернэГоРдскі<sup>и</sup>» (стк. 2). Прежде всего, оно этимологически связывает название Чернигова со словом «чёрный», а кроме того в нём присутствует характерная для староукраинского языка мена і на э<sup>25</sup>, хотя окончание прилагательного характерно

<sup>24</sup> В современном украинском языке слово «цнота» имеет также значение «честь», однако в эпитафии Якова Лизогуба его следует понимать как «добродетели», так как далее в их числе упоминаются «чести».

<sup>25</sup> В старорусских надписях XVI–XVII вв. *ять*, потерявшая изначальное фонетическое звучание, обычно смешивалась с *е*. В староукраинском же языке в XVII в *ять* обычно смешивалась с *и*. Примеры подобного смешения можно встретить в малороссийских документах того времени, в частности, написание «Чернѣгов» и «Чернѣговскій» (напр.: *Доба гетьмана Івана Мазепи в документах*, уп. С. Павленко, Київ 2008, Т. I, с. 312–315, № 349–353 и др.).

для русского языка. На эту же фонетическую особенность указывает и прилагательное «бодрэй» в стк. 2.

Что же касается структуры и стиля эпитафии, то они следуют структуре и стилю стихотворных эпитафий, написанных Карионом Истоминым в 80-х гг. XVII – первой четверти XVIII вв. Учёный инок Чудова монастыря, интеллектуал, входивший в высшие круги московского общества, придворный стихотворец, в то время являлся самым плодовитым автором стихотворных эпитафий: в сборниках его автографов<sup>26</sup> их сохранилось более 50, причём некоторые написаны в нескольких вариантах<sup>27</sup>.

Произведения этого жанра он строил как монолог надгробия с прохожим (что практиковалось авторами стихотворных эпитафий ещё со времен античности), и в разных вариациях: он давал указание на место погребения, сообщал имя покойного, его социальный и профессиональный статус, черты биографии и важнейшие, на взгляд автора, добродетели, а также время смерти. Завершалась эпитафия просьбой к читающему помолиться о душе покойного. Особо характерной для произведений Кариона Истомина, написанных в этом жанре, была фраза «в небесный град взятый», присутствующая и на эпитафии Якова Лизогуба (стк. 6). Надо сказать, что этот автор почтил эпитафиями двух участников Азовского похода, погибших под стенами крепости – окольного Тимофея Борисовича Юшкова<sup>28</sup> и стольника Ивана Петровича Троекурова<sup>29</sup>.

Характеристика личных качеств Якова Лизогуба, данная в стк. 1–3, чрезвычайно близка тем характеристикам, которые обычно давал Карион Истомин адресатам написанных им стихотворных эпитафий<sup>30</sup>. Показательно, что среди положительных качеств черниговского полковника употреблён не эпитет «благородный», часто встречающийся в истоминских эпитафиях, а «благоразумный», что неудивительно: Яков Лизогуб был дворянином в первом поколении, а «благородство» Карион Истомин всегда связывал с княжеским или боярским

<sup>26</sup> ГИМ ОР, «Чудовское собрание», № 300–302.

<sup>27</sup> Частичная их публикация, наиболее полная на настоящий момент: А.П. Богданов, *Стих и образ...*

<sup>28</sup> Рук.: ГИМ ОР, «Чудовское собрание», № 302, л. 50 об. (черновой автограф). Изд.: Богданов А.П., *Стих и образ...*, с. 372 (гражданским шрифтом, в современной орфографии).

<sup>29</sup> Рук.: ГИМ ОР, «Чудовское собрание», № 302, л. 51 (черновой автограф). Изд.: Богданов А.П., *Стих и образ...*, с. 372–374 (гражданским шрифтом, в современной орфографии).

<sup>30</sup> См. их сводку: А.П. Богданов, *Стих и образ...*, с. 108–109.

происхождением. Ещё одна немаловажная деталь – первым по порядку эпитетом черниговского полковника является «воин Роский славный» (стк. 1), а единственным из воинских подвигов называется взятие Азова (стк. 2), за что, как уже говорилось выше, Лизогуб получил награду от Петра I. Говоря иначе, в эпитафии на первый план выдвигаются те заслуги на поле брани, которые свидетельствуют о черниговском полковнике именно как о *русском* воине. Для автора эпитафии – что немаловажно отметить – в отличие от современности Малороссия Россия не противопоставлялись друг другу, но виделись единым целым<sup>31</sup>.

Но был ли Карион Истомина автором данной эпитафии? В пользу этого говорит близость её структуры и стиля аналогичным произведениям этого автора. Однако в надписи присутствует счёт лет от Рождества Христова, принятый в Малороссии когда она ещё находилась в составе Речи Посполитой. Карион Истомина по московской традиции писал годы от Сотворения Мира вплоть до первых годов XVIII в., когда западноевропейское летоисчисление было введено в России. Наконец, обилие украинизмов свидетельствуют скорее о малороссийском происхождении автора эпитафии, причём он находился под сильным влиянием традиции стихотворной эпитафии, заложенной Карионом Истоминим.

Московские надгробия последней четверти XVII – первой четверти XVIII со стихотворными эпитафиями, насколько позволяют судить сохранившиеся экземпляры, как и надгробие черниговского полковника, представляли собой белокаменные доски, вставлявшиеся в стены храмов (что при переполненности приходских и монастырских погостов неудивительно). Но главным отличием черниговской эпитафии является присутствие в ней фамильного герба Лизогубов, в чём, безусловно, видны геральдические традиции Речи Посполитой, шире – Западной Европы. Оформление герба на публикуемом надгробии также соответствует украинско-белорусским традициям (как православным, так и католическим), согласно которым герб сопровождался инициалами владельца, заключающими его титул или должность, имя, отчество и фамилию. Эти традиции, видимо, сложились не без влияния старопечатной литературы. Так, с 1581 г. в книгах, изданных в Острожской типографии, герб князя Константина Константиновича Острожского, её основателя и «спонсора»,

<sup>31</sup> Характерно, что в книге современного украинского историка С.А. Павленко *Окружение гетмана Мазепы* род Лизогубов, сохранивших верность Петру I, отнесён к разряду «изменников».

сопровождается по сторонам акронимами К К К О – **Князь Константин Константинович Острожский**, а сверху и снизу герба написаны его титул и занимаемые должности. Из более близких по времени к эпитафии Якова Лизогуба можно привести «Евхологион» («Требник»), изданный митрополитом Киевским Петром Могилой в 1646 г. На оборотной стороне титульного листа здесь напечатан фамильный герб рода Могилов в геральдическом щите, украшенный митрополичьими инсигниями, а по бокам щита расположены акронимы А М К Г Е К А П – **Архиепископ, Митрополит Киевский и Галицкий, Екзарха Константинопольского трона, Архимандрит Печерский**. Ниже помещены вирши на герб, написанные на малороссийском языке.

Эти же традиции видны и на фрагменте надгробия XVII в., находящемся в костёле с. Будслав совр. Мядельского р-на Минской обл.<sup>32</sup>. Акронимы, что характерно, написаны латинскими буквами.

На надгробиях московского служилого сословия гербы появятся только в первой четверти XVIII в. В конце XVII в. оно делало лишь робкие попытки «сочинять» фамильные гербы, о чём свидетельствуют «стихи на герб» Трубецких, Шеиных и Лутохиных в бумагах Карина Истомина.

Само собой разумеется, что время изготовления эпитафии можно отнести к началу XVIII в. Возможно, она была установлена в 1701 г., после освящения новопостроенной усыпальницы. К сожалению, палеография украинских надписей XVII–XVIII вв. очень слабо разработана, чтобы можно было уточнить дату создания данной эпитафии по особенностям её шрифта. Во всяком случае, её датировка началом XVIII в. никаких сомнений не вызывает.

Таким образом, публикуемая эпитафия демонстрирует не только региональные особенности, но и, в первую очередь, неразрывность культурных связей и единство традиций московской, малороссийской и белорусской ветвей культуры восточнославянского барокко и служит хорошей иллюстрацией ко многим страницам политической истории России конца XVII в.

Список сокращений, используемых в примечаниях:

ГИМ – Государственный исторический музей

ОР – Отдел рукописей

<sup>32</sup> Изд.: *Археологическое наследие Беларуси*, сост., авт. вступ. статьи О.Н. Левко, научн. ред. А.А. Коваленя, О.Н. Левко, Минск 2012, с. 156.

**SUMMARY****The vers-epitaphion of Tszernigov's colonel Jakob Lisogoub**

This paper discusses the Vers-Epitaphion of Tszernigov's colonel Jakob Lisogoub (1698). It discusses the problem of its place in the culture of East Slavic Baroque.

WALENTYNA JAKIMIUK-SAWCZYŃSKA

BIAŁYSTOK

## Человек и его проблемы

(на основании первого сборника *Юмористических рассказов Тэффи*)

После того, как появившийся в 1910 г. первый сборник стихов Надежды Тэффи (1872-1952) - *Семь огней* встретился с отрицательным восприятием русской критики, особенно в лице Валерия Брюсова, Тэффи обратилась к другим родам и жанрам литературы, между прочим, к небольшому рассказу. Она работала усильно, писала много, печатая в таких разнообразных газетах и журналах, как „Биржевые ведомости”, „Русское слово”, „День”, „Новости”, „Сигнал”, „Зарница”, „Красный смех”, „Столичное утро”, „Судьбы народа”, „Стрекоза”, „Сатирикон”, „Новая жизнь”, „Русь”, „Беседы”, „Биржевые ведомости”, „Нива”, „Театр и искусство”, большевистская „Звезда” и другие. В том же году, что и упомянутый выше сборник стихов, вышел первый том рассказов, под заглавием *Юмористические рассказы* (книга первая), который в течение года выдержал три издания.

Следует заметить, что уже и до этого времени имя Тэффи было известно русскому читателю, благодаря талантливым юмористическим рассказам, психологическим миниатюрам, скетчам, бытовым очеркам. Тэффи – это литературный псевдоним Надежды Александровны Лохвицкой, по мужу Бучинской. Во время появления рассказов в 1910 г. её считали всё ещё молодой писательницей, но как человек Тэффи имела за собой большой жизненный опыт. После окончания гимназии она вышла замуж за друга брата - поляка, Владислава Бучинского, уехала вместе с ним в глубокую провинцию, родила двух девочек и сына, а около 1900 г. разошлась с мужем, оставив семью, приехала в Петербург и стала писательницей<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> О жизни Тэффи пишет Ст. Никоненко: *Несравненная Тэффи*, [в:] Тэффи, *Моя летопись. Мой 20 век*, Москва 2004, с. 5-14.

Вышедший из печати сборник принёс Тэффи большую известность и признательность критики. Похвалы пришлись за живой и заражающий юмор даровитой рассказчицы, за правильный и изящный язык, выпуклый и отчётливый рисунок, за умение несколькими словами характеризовать и внутренний мир человека, и внешнюю ситуацию<sup>2</sup>.

В первый сборник рассказов вошло тридцать пять человеческих историй и, как верно заметил исследователь творчества Тэффи, Михайлов,

в этих рассказах (...) было нечто такое, что выделяло писательницу среди присяжных юмористов: некая надтреснутость, горькость смеха, сострадание к человеку и боль за него<sup>3</sup>.

Притом проза Тэффи отличалась

изяществом, сдержанностью, непринуждённым остроумием (...) никогда не нарушается чувство меры и такта. Даже когда Тэффи пишет смешно, это вызывает улыбку, а не хохот<sup>4</sup>.

Она сама говорила о чеховском влиянии на своё творчество.

Учитывая содержание всех рассказов, следует сказать, что, кроме последнего – *К теории флирта*, который является рассказом-трактатом – в центре внимания стоит человек со своими проблемами. Тэффи, как замечают критики, и с этим трудно не согласиться, создала своеобразную концепцию человека<sup>5</sup>, человека, которому пришлось жить в трудное историческое время, назначенное войной, революцией, голодом и другими страданиями. На первый взгляд, как мне кажется, это обыкновенный человек, *как все*, живущий в своём мире. У него своя цель в жизни, свои дела. По своей натуре – он добрый, здравомыслящий, честно зарабатывающий на свою жизнь, богатый или бедный, взрослый или ребёнок, но у каждого человека своя проблема. Она, иногда, появляется неожиданно, вопреки его здравому смыслу. Так как самое трудное военное время за ним, которым он измучен, зоркость его понизилась. Он, как человек нового времени, смотрит в будущее. В рецензии на первый сборник рассказов литера-

<sup>2</sup> См.: О. Михайлов, *О Тэффи*, [в:] Тэффи, *Рассказы*, Москва 1971, с. 5.

<sup>3</sup> Там же, с. 6.

<sup>4</sup> Там же, с. 7.

<sup>5</sup> Там же, с. 8.



турный критик Александр Измайлов в „Биржевых ведомостях”<sup>6</sup> писал об отходе Тэффи от политики, которая так недавно питала русских юмористов.

Что касается Тэффи, она тоже, как большинство писателей, через некоторое время оставалась под её влиянием. Как беспартийный сотрудник она входила в состав редакции первой легальной большевистской газеты „Новая жизнь” (1905), где было опубликовано её стихотворение *Пчёлки*, которое получило одобрительный отзыв самого Ленина и по этому поводу перепечатывалось в очередных сборниках революционной лирики.

В анализируемом первом сборнике также можно найти несколько стихов, будущих отголоском удручающей политики, о чём свидетельствуют уже сами заглавия: *Взамен политики*, *Политика воспитывает*, *Политика и наука*, *Корсиканец*. Совместной частью всех рассказов является политика, касающаяся прошлого, настоящего и будущего, так как она всегда имеет влияние на человека. В рассказе *Политика воспитывает* дяденька, пожилой богатый господин, приехавший из деревни в город к родственникам, чтобы подышать культурой, в начале хорошо расположен, не может для себя найти места, потому, что всюду замечает политику. Он до той степени испуган, неожиданно даже для самого себя, что, в действительности, ничего не увидев, возвращается в деревню, чтобы побыстрее приобрести душевный покой. Отставной капитан из рассказа *Взамен политики* в свободное время занимается приобретением новых бесполезных слов, только не политикой. В свою очередь, в рассказе *Политика и наука* Тэффи показывает, как в переходное время политика влияет на науку, когда новые программы обучения наслаиваются на старые: младший из мальчиков учится к экзамену по религии, а старший к экзамену по марксизму.

На основании своих рассказов Тэффи показывает, какими трудными для большинства людей являются переходные моменты истории, но бывает и такой тип людей, который для личной выгоды умеет воспользоваться любым временем. Примером является герой рассказа *Корсиканец*. Фиалкин – агент хочет идти в провокаторы, ради чего заучивает патриотические песни коммунистов.

Большинство рассказов Тэффи касается мирного времени, где старый образ жизни перемешивается с новым. Определённая критикой „повседневная юмористика” или „юмористика подлинных

<sup>6</sup> А. Измайлов, „Биржевые ведомости” 1910, 12 июля (вечерний выпуск), [online], az.lib.ru / t / teffi / text \_0010shtml, [12.02.2013].

житейских мелочей”<sup>7</sup> развлекательной может показаться только для некоторых, не знающих тяжёлой жизни, людей. Примером может послужить рассказ с ироническим, по отношению к содержанию, заглавием *Выслужился*. Мальчик Лёша, своим хорошим поведением и непрерывной работой хочет угодить хозяйке, которая собирается отправить его в деревню – он топит печи, следит за кошкой – и, в своей усердности и преданности, в неловкую ситуацию ставит жильца, к которому пришла девушка. Тэффи изображает мальчика на службе, который, чем больше старается, тем получается хуже. Возникает много непредвиденных мальчиком ситуаций, так как он входит в комнату жильца в наименее ожидаемый момент. Ребёнок не понимает, что лучше было бы не мешать парню и девушке в такую минуту, чем войти под стол за кошкой, выполняя свою должность, притом найти пуговицу, потерянную бывшей, на прошлой неделе, совсем другой женщиной. Комизм ситуации состоит в том, что когда парень-жилец уверяет невесту в своей любви, мальчик нечаянно разоблачает его, указывая на фальшь, обман, непостоянность в любви, его настоящий характер по отношению к женщинам. Тэффи обнаруживает лицемерную человеческую натуру, которая выгоды ищет для самой себя, не считаясь с другим человеком. В этой обычной бытовой ситуации, кроме комизма, выступает трагизм. Мальчику кажется, что он делает очень хорошо и ожидает награды, а его уволили, так как жилец, который раньше мальчика защищал, теперь пожаловался на него хозяйке. Его детский ум не в состоянии понять эту обиду. Смешные на первый взгляд сцены, в последствии для мальчика становятся трагическими. В деревне ждут его побои, насмешки и голод. В конечном счёте Тэффи беспокоит судьба детей бедных родителей. Тонкий психологизм писательницы обнаруживает двуполярность интересов взрослых и детей, детей беззащитных в карающем, по отношению к ним, мире взрослых.

Трогательной является также судьба тех героев рассказов Тэффи, которые скрывают перед людьми правду о действительном своём материальном положении, разнообразным образом, защищая свою честь как человека. Тэффи, у которой современная ей критика, справедливо заметила большую „наблюдательность, весёлость и литературный язык”<sup>8</sup> в состоянии раскрыть образ мышления таких людей. Она, как живописец, который, чтобы создать на картине цвет, возникший в его воображении, применяет несколько разноо-

<sup>7</sup> Определения принадлежат А. Измайлову. См.: „Биржевые...”

<sup>8</sup> М. Кузмин, „Аполлон” 1910, № 9, [online], az. lib....

бразных цветов, учитывая тени и полутени. Человека она показывает в определённой ситуации. Старушка Лазенская из рассказа *За стеной*, бывшая любительница мужского пола, после смерти мужа нашла в плохой ситуации и должна снимать комнату у богатой немки Мадам Шранк. Почти умирая с голоду, она, шутя, убеждает Мадам Шранк в силе воздействия на человека аромата духов. Немка по традиции ежегодно, как будто по-христиански, приглашает её в гости на Пасху, жалея каждого кусочка еды, а притом медля в нескончаемость, что голодную старушку выводит из терпения. Тэффи обращает внимание на то, что богатые люди наслаждаются мучением других, а во время своего несчастья утешаются видом страдания других (рассказ *Изящная светопись*). Немка хорошо знает, что старушка этого обеда ждёт целый год, ежедневно питаясь одним хлебом. Здесь Тэффи показывает лицемерность человеческой природы – Мадам Шранк, вместо того, чтобы сразу пригласить, специально продолжает ненужный разговор, чтобы полюбоваться страдающей старушкой. Здесь Тэффи обращает внимание на то, что у человека есть определённая выносливость. Когда Мадам Шранк гордится своей родиной-Германией, в которой никогда не была, старушка не выдерживает – со словами, „хотя я бедная, у меня своя родина есть” голодная, уходит в свою комнату. Мысль Тэффи становится глубже, чем это кажется на первый взгляд. Здесь дело не только в еде. Человеческую гордость и честь поддерживает тёплая мысль о родине, о чём Тэффи лично убедится много лет позже. В коротком рассказе возникает и другая мысль: что делает родина для своих голодающих детей? Оказывается, однако, что в конце концов, голод побеждает. Когда хозяйка уходит спать, старушка знает, что на столе стоит кушанье, оставленное для неё. Она тихонько идёт в столовую и питается остатками обеда.

Героями рассказов Тэффи чаще всего являются люди из числа обыкновенных. Им надо как-то прожить, заработать на кусок хлеба. Или будь это бедный фокусник (*Проворство рук*) или арендатор переправы (*Новый циркуляр*), надо работать и угодить каждому. Тэффи представляет незавидную жизнь фокусника. Хотя на своём веку он не один раз развлекал публику своими фокусами, то однажды из-за голода сделал ошибку, за что публика хотела его избить. Причина состояла в том, что этот знаток чёрной и белой магии не мог избавиться от мысли: „С утра одна булочка в копейку и стакан чаю без сахара, а завтра что”, тем более, что в кассе три рубля, а расходы – на восемь. Он подвергается насмешкам публики, но эта публика не знает, что он голоден и, какая печаль лежит на его сердце. Публика, как

подчёркивает Тэффи, не верит слезам артистов, ни словам евреев, по своей натуре людям ловким, а ведь это тоже люди. Это настоящий смех сквозь слёзы. Жалость вызывают Гинда и Евель (*Новый циркуляр*) – бедные евреи, которым нечем выплатиться новому циркуляру за аренду переправы. Смех вызывает хищность нового циркуляра, который придумывает всё новые формы издевательств и проявляет жажду быстрой наживы. Тэффи ставит вопрос, разве это смех, когда людям угрожает смерть? Отдав последнее, чтобы избежать смерти, предлагают ему капусту, но сиятельство не любит капусты. Этот чёрный юмор сочетается с иронией над человеческой судьбой. В рассказе *Модный адвокат* герой – адвокат, чтобы сделать карьеру, торгует жизнью молодого журналиста. В свою очередь, чтобы стать журналистом – не этот, а другой герой – Сципион Африканский (*Карьера Сципиона Африканского*) пишет статьи в ситуациях, когда друзья отказывают. Он уловил соответствующий момент и в будущем сделал блестящую карьеру.

Подходящий момент для окончания блестящей карьеры сделала балерина Леонора, играя на чувствах зрителей (*Страшный прыжок*). Распространились слухи, что по причине несчастливой любви, она в своём последнем прыжке бросится на сцену на глазах публики, заканчивая свою жизнь. Когда цена билетов утроилась, собралось много публики, она спокойно выполнила свой номер, взяла все деньги ей предназначенные и тихо ушла, чтобы завтра купить дом и начать новую жизнь.

Иногда Тэффи является беспощадной в своей оценке людей, которые ради куска хлеба ведут себя как звери. Сразу возникает мысль, а где человечность их? Удивительно точными и убедительными кажутся представления и муки указанных героев. В своей бедности они одиноки, а безвыходность их положения вызывает самые трагические ощущения.

В своих рассказах Тэффи обнаруживает простую натуру людей, которым на первый взгляд кажется, что им повезло. Смешной может показаться радость подсудимого-журналиста, которому адвокат предлагает даром свои услуги. Оказывается, что во время заседания суда вместо защиты он всё больше и больше погружает в обвинения своего клиента. Эта парадоксальная ситуация доводит до того, что вместо быстрого процесса и ожидаемого обеда вместе с женой и другом, его ожидает даже не Сибирь, а смертная казнь. Если бы не прищипчивость того, что услуга адвоката пришлась даром, он остался бы жив. В похожей ситуации оказался герой рассказа *Даровой конь*. Не-

ожиданный выигрыш коня привёл мелкого чиновника к тому, что он лишился сна и аппетита. Чтобы приобрести прежний покой Уткин собственноручно выпустил коня на волю.

В своих рассказах Тэффи подчёркивает, как в глазах некоторых чужая жизнь ничего не стоит. После процесса упомянутый модный адвокат в ресторане выпил, закусил, а на вопрос журналистов ответил, что так в жизни бывает<sup>9</sup>, что люди погибают. Значит человек в глазах другого человека не стоит ничего, а то, что в начале кажется подарком судьбы, позже становится источником горя.

Поразительной чертой героев рассказов Тэффи является жестокость сердца, которая выплывает из ...милосердия. К матери и тётке арестованного гимназиста (*Утешитель*) приходит его друг, чтобы их утешить и успокоить свою совесть. Тем, что может, по его мнению, ободрить страдающих, является суровый климат Сибири, полезный для слабых лёгких, как у Миши, чего они, особенно опасаются для своего сына и племянника. Довольный собой настоящий друг арестованного Миши после утешения уходит домой. Своим рассказом Тэффи обращает внимание на то, что в трудные минуты люди ведут себя удивительно, теряясь в том, где добро, а где зло.

„Злоба дня”, о которой в своё время писал Кранихфельд для Тэффи заметна на каждом шагу, несмотря на среду. Некоторым героям рассказов из первого сборника Тэффи кажется, что они умнее всех и потому проявляют желание доминировать в своей среде над другими, надеясь на уважение. Если дело касается религии, реликта прежнего мира, как считали марксисты, тогда на первое место выдвигаются пожилые женщины – рассказ *Покаянное*. Наставления касаются оппозиции: я – они. Старушка после исповеди стремится не вкушать пищи до причащения, обсуждая притом других. Тэффи замечает склонность человеческой натуры, особенно людей пожилых, к нравучению, несмотря на то, как они ведут себя. Старушка знает все правила и законы, однако забывает, что лучше кушать, чем обсуждать. Её вера состоит в том, чтобы перед людьми показать свою святость. Она ненавидит другую женщину, которая в состоянии простоять в церкви всю службу. Тэффи не только смеётся над таким типом фарисейства, но и поддаёт сомнению их воздействие на молодое поколение.

Нравственные законы лучше всего проявляют себя в семейной жизни. Обычно дети продолжают традиции отцов, не задумываясь над тем, что жизнь подвергается течению времени, изменяются люди,

<sup>9</sup> В. Кранихфельд, *Тэффи. Юмористические рассказы*, „Современный мир” 1910, № 9, с. 171.

их привычки, что особенно заметно в рассказе *Семья разговляется*. После праздничной службы богатые помещики по традиции дарят всем подарки, но не те, которых каждый из них ожидает. Ни дети, ни прислуга, ни учительница недовольны ими. Вместо взаимной любви, совместной радости – злоба, ненависть, одиночество. Получается так, что праздник не соединяет, а разделяет семью, члены которой перенесут свою обиду на очередные дни жизни. Всё это приводит к тому, что люди не умеют ни слушать, ни говорить друг с другом, как в рассказе *Семейный аккорд*. Вопреки заглавию, все члены семьи – отец, мать и единственная подрастающая дочь не понимают друг друга, так как каждый говорит о своих нуждах, хотя ежедневно они садятся вместе за стол. Получается так, что нужна необходимая переоценка ценностей, но никто не знает, как это сделать. Попытку делают ученики в рассказе под тем же заглавием (*Переоценка ценностей*). Им не хочется ходить в школу, учиться. На уровне их развития жизнь кажется игрой. По их мнению, лучше быть глупым, жениться, то есть делать всё, что является для них запрещённым. Когда дело касается личного, появляются недоразумения и всё возвращается на прежнее место.

На неустойчивость, капризность и слабость человеческого характера Тэффи указывает в рассказе *Жизнь и воротник*. У умной и рассудочной Ольги Розовой, проживающей вместе с мужем в довольно скромных условиях, жизнь меняется, когда она замечает в магазине красивый воротник. Хотя нет у неё лишних денег, она покупает его. Раз перешагнув запрещённую зону, она позволяет себе очередные покупки на одолженные у родственников деньги, что в конце концов приводит её к разводу с мужем.

В затруднительной ситуации оказалась Софья Ивановна, благородная жена начальника станции, при этом ревнивого мужа, которой захотелось сократить путь домой. В трудной ситуации помогает ей декадент, но оба они погружаются во всё более сложные ситуации, скрываясь в вагонах или за ними с мыслью избежать какого-либо подозрения. Множество на этот раз смешных ситуаций (комизм ситуаций) приводит к счастливой развязке. Этот рассказ, как и другие (нр. *Весёлая вечеринка*) для вдумчивой и наблюдательной Тэффи являются хорошим примером, чтобы показать, какой обманчивой и непредвидимой может стать жизнь. Задумавший жениться кучер, вместо объяснения в любви и совместной радости с подругой, вследствие перемены обстоятельств, встречается с побоями и обвинениями в злодействе.

Отдельной группой героев являются „дельцы новой складки”, которым хочется успеть за временем (рассказы *Курорт*, *Свой человек*, *Сезон бледнолицых*, *Нянькина сказка про кобылью голову*). Они по привычке проводят лето в модных курортах, где в действительности ничего особенного, пошлость, лень. Те, у которых нет средств, придумывают истории о современных модах в воспитании детей. Получаются парадоксальные ситуации в роде той, описанной в последнем рассказе.

Среди рассказов первого сборника встречаются истории тех, которые подвергаются ходу времени, не пытаясь его изменить и не обращая внимания на то, как живут и что в то время делают другие люди: (*Они поют*, *Анафемы*, *В стерео-фото-кине-мато-скопо-био-фоно и прч.-графе*). Например, один из героев Тэффи, Николай Коньков, лето проводит в городе (*Страшный ужас*) с той мыслью, чтобы отпраздновать Рождественский праздник. Потому Тэффи своему рассказу придала подзаголовок „рождественский рассказ”.

Подытоживая, следует сказать, что вопреки заглавию – *Юмористические рассказы*, в действительности юмора в них немного. Больше в них раздумий над человеческой судьбой и горькой правдой о жизни людей пореволюционного времени. Поразительная наблюдательность и вдумчивость Тэффи приводит её к глубокой мысли о человеке, о его тяжёлой судьбе, а, в связи с тем, и к вопросу: разве всё ему – человеку, несмотря на ситуацию, можно делать? Разве всё прощительно? Разве всё будет прощено?

**SUMMARY****Man and his problems****(Based on the first volume of Yumoristicheskiye rasskazy by Teffi)**

This paper analyses the first volume of Teffi's stories which comprises 35 texts. Here, Teffi created a particular concept of man who lives in difficult times of revolution and war. In the context of the analysis the following question appears: is man allowed to do anything regardless of the circumstances?



MAŁGORZATA PIETRZAK

WARSZAWA

## Ojczyzna jako topos i marzenie w twórczości M. Rodziewiczówny, Cz. Miłosza i T. Konwickiego

### Historia, tradycja i kultura w marzeniach Marii Rodziewiczówny

Ród, o którym jest mowa w *Lecie leśnych ludzi*, porównywany jest do odwiecznego boru, który ma swoich protoplastów i swoją własną historię, a nade wszystko swoją własną duchowość, a rodem tym jest ród miłośników i czcicieli przyrody. Oczywiście rozumianej przez Rodziewiczównę jako nierozzerwalna część ojczyzny. To dzięki przyrodzie i dążeniom do obcowania z naturą zrodzą się wspomnienia z przeszłości, wskrzeszone zostaną mity, legendy i historie zapomnianych już miejsc, wydarzeń i ludzi, bo, jak pisze Rodziewiczówna, „otwierają się na ścieżaj wrota duszne”, zaś marzenia, „potrzeby, tęsknice zamieniają się w słowo”. Dla tych, którzy żyją i mieszkają tu i teraz będzie to powrót do przeszłości, dla tych wszystkich, którzy wyemigrowali, „co po świecie rozproszeni”, owo wspomnienie przyrody będzie namiastką utraconej ojczyzny. To obserwując las, drzewa i kęsy ziemi Rosomak będzie „czytał historię zimy swego kraju”. Przed leśnym gospodarstwem powita bohaterów powieści, Rosomaka, Żurawia i Panterę, szerniały wielki krzyż dębowy z figurą Chrystusa pod daszkiem, zaś w chacie, na wprost drzwi, wizerunek Częstochowskiej Pani w złotej koronie – symbole polskiego katolicyzmu, symbole katolickiej ojczyzny, które Rosomak i jego towarzysze, odkrywając głowy, powitają pokłonem wraz ze słowami „Salve Regia Mater misericordiae, vitae dulcedo et spes nostra – Salve!”, a ich trójgłos „zgodny, uroczysty, radosny, napęlił izbę”.

Mała chata i leśne gospodarstwo leśnych ludzi, to synonim wielkiej, wysnzionej i wyobrażonej ojczyzny. Mała ojczyzna, schowana przed oczami intruzów i niepożądanych gości, jest dla bohaterów powieści i dla Rodziewiczówny tak samo ważna, jak Ojczyzna pisana z wielkiej litery. To celowe

pomniejszenie ojczyzny do wymiarów chaty i boru jest potrzebne autorce do zbudowania w czytelnikach tęsknoty za wielką Ojczyzną, tą Ojczyzną, której nawet sobie nie można wyobrazić, która wymyka się jakimkolwiek określeniom. Ojczyzną, którą niegdyś rządzący wielcy królowie, której hołdy składali lennicy i wasale. Autorka jednocześnie pokazuje, iż na pojęcie ojczyzny składają się tysiące małych ojczyzn, w których mieszka każdy z nas.

W innym miejscu powieści Rosomak odmawia modlitwę dziękczynną do Boga, za to że stworzył bór i jego mieszkańców. I tutaj synonimem całego wszechświata staje się leśna głusza. Rodziewiczówna zastosowała w tym miejscu ciekawą figurę retoryczną: przejście od pomniejszenia – świata zamkniętej chaty, do wyolbrzymienia, czyli do świata leśnego boru. Modlitwa ta, wygłaszana przez Rosomaka na głos, ma takie samo znaczenie i wagę, jak wszystkie modlitwy wygłaszane do Boga w kościołach, np. w intencji dziękczynnej, czy w trakcie mszy za ojczyznę. Owo podziękowanie za małą ojczyznę zamkniętą w borze jest podziękowaniem za zwróconą niepodległą Ojczyznę. W tej sytuacji świat staje się symbolicznym kościołem, a las ołtarzem. Podobnie będzie z bohaterami: są mali wobec otaczającego świata, ale potężni wobec czekających ich wyznań; swoistym, jak określa to Rodziewiczówna, „atomem olbrzyma”. Raz jeszcze zmówi modlitwę dziękczynną Rosomak, kiedy bohaterowie będą żegnać się z borem. Modlitwa ta będzie jednak nie tylko modlitwą dziękczynną za zdrowie bohaterów, za otaczające ich piękno i każdy szczęśliwie spędzony w borze dzień. Będzie to modlitwa dziękczynna za świadomość, jaką obdarzył bór i jego historia każdego z młodych ludzi, co specjalnie podkreśli Rosomak słowami skierowanymi do Stwórcy: „niech Ci będą dzięki, żeś nam otworzył oczy i uszy” oraz „byśmy przetrwali i odnaleźli się w radości nowego życia”. Tym nowym życiem będzie świadomość historyczna i patriotyczna, która stanie się udziałem bohaterów powieści.

Czas spędzony w borze będzie jak droga, którą trzeba przejść, aby powrócić do początków swojej świadomości. Miłość do ojczyzny – tej małej i tej pisanej wielką literą – będzie się wyrażać choćby w kultywowaniu tradycji np. w przygotowaniach do niedzieli: w porannych ablucjach, schludnym stroju bohaterów, we wspólnym śniadaniu i wspólnych pacierzach odmawianych pod krzyżem oraz w odśpiewaniu pieśni „Kto się w opiekę”, czy w zaintonowanej przez Szczepańską modlitwie „Anioł pański zwiastował Marii Pannie...” i odpowiedzi zebranych „I poczęła z Ducha świętego...”. Polska religijność podkreślana jest w pozdrowieniach („Pochwalony Jezus!” z odpowiedzią „Na wieki”), a szacunek do innych w zwrotach („Panie ojczy, pani matko”, „Pięknie proszę o rękę panienki”, „Witam cię, panno młoda, i biorę cię sobie za żonę” – tutaj jako zwroty do małego dziecka

w trakcie przybycia oczekiwanych miłych gości i jako rodzaj zabawnego powitania).

Elementami, które są związane z toposem ojczyzny, będzie także język bohaterów i ich mowa oraz szacunek dla języka. Bohaterowie powieści swój stosunek do ojczyźnej tradycji objawiają w intonowanych na głos pieśniach – hejnał w wykonaniu Rosomaka „Czas ci już wstać...”, czy pieśń, jaką śpiewa sobie Coto: „Hej bracia sokoły”, w trakcie samotnej wędrówki przez bór, czy „Łado, Łado – o Kupało” – przenikające w kobiecym głosie nawoływanie odwiecznej pieśni. Wykonywane są także ludowe przyspiewki („Oj dej dy dy, oj dy, dy, Zagnali mnie do bidy! Oj do bidy, do jakiej. Dali łątać przetaki”, czy „Pada deszczyk pada, po dobrej krzewinie. Kochajże mnie, żonko, ino nie zdradliwie” lub „Precz, precz od nas smutek wszelki”) oraz przyspiewki i pogwizdywania towarzyszące pracy („Ej ostre, ej ostre, ej ostre kosy nasze”). Przyspiewkom często towarzyszy akompaniament skrzypiec i fletni. Przyspiewki układają się także w jednej ze scen w swoisty patriotyczny dialog. Coto śpiewa: „Bartoszu, Bartoszu, nie traćwa nadziei”, na co odpowiada Jasiek: „Bóg pobłogosławi, ojczyznę nam zbawi”), a Odrowąż zapytuje: „Umiesz? Pewnie matka nauczyła?”. Owa chęć artykułowania pieśni i przyspiewek wynika nie tylko z tradycji wyniesionej z domu czy środowiska, ale także potrzeby serca („Pieśni płynęły mu z duszy, jakby wtopionej w to niebo i byt natury”). Kulminacyjnym momentem dla zrozumienia swojego miejsca na ziemi i obowiązków wobec ojczyzny jest dla bohaterów scena nocy Kupały, kiedy to odśpiewany zostaje polski hymn i wysłuchana opowieść Odrowąża.

Elementy patriotyczne zastosowane w powieści będą budować topos ojczyzny w świadomości bohaterów bardzo powoli, ale konsekwentnie. Nie bez powodu wcześniej Odrowąż wspomni o swoim dziadku, który wraz ze swoim panem brał udział w insurekcji kościuszkowskiej. Pieśń *Jeszcze Polska nie zginęła* spełnia tutaj rolę hejnału, pobudki, znaku, który ma jednoczyć naród do walki o niepodległość, do walki w obronie ojczyzny, jak „sygnał trąbki bojowej”. Bowiem moc ojczyzny Macierzy jest zawarta w ofiarach, jakie zostały złożone w przeszłości dla ratowania ojczyzny. To groby i historia tak naprawdę „leżą i oczekują na zew od Matki-Pani!”. A żywi, którzy tę historyczną spuściznę przejmują winni wypełnić testament poległych pokoleń. Opowieść Odrowąża opiera się na bardzo prostych i czytelnych, ale najważniejszych pod względem retoryki symbolach narodowych – Orle, strzelbie i sztandarze, które w połączeniu z takimi elementami, jak bohaterstwo, poświęcenie, odwaga układają się w wyobraźni słuchaczy i czytelników w całościowe pojęcie Ojczyzny. Znamienne jest, że wyprawa w noc Kupały po baśniowy kwiat paproci i opowieść

o skarbach, stają się tak naprawdę wyprawą po świadomość historyczną i patriotyczną, o czym słowami bohatera Rodziewiczówna tak mówi: „No, toć kwiat paproci mamy w zanadrzu głęboko, skąd nie wypadnie; w sercu”. Odnalezienie mogiły Chorążego jest więc swoistym symbolicznym pasowaniem bohaterów na strażników pamięci, a rotą przysięgi – słowa pieśni: „Boże coś Polskę przez tak długie wieki”. O tym, co nowe pokolenia winny umarłym, mówi Żuraw: „My żywi nic więcej nie mamy do roboty. Wiare zachować, obowiązek spełnić, trwać i przetrwać. No i tyle! Resztę decyduje Bóg!”. I na cześć bohatera Rosomak intonuje hymn konfederacki, a nad mogiłą raz jeszcze rozlegnie się „Jeszcze Polska”. Dla bohaterów powieści i dla czytelników topos ojczyzny stworzony przez Rodziewiczównę, nierozzerwalnie będzie związany z takimi pojęciami, jak Honor i Bóg, bowiem Bóg, Honor i Ojczyzna tworzą nierozzerwalną jedność, która będzie decydowała o wielkości, wolności i niepodległości Polaków. Snuje Rodziewiczówna marzenia o ojczyźnie wolnej, potężnej, bogatej i mądrej, w której będzie miejsce zarówno dla pamięci o znamienitych przodkach, wielkich wodzach, jak i bezimiennych bohaterach. Bowiem szacunek dla ojczyzny zaczyna się od szacunku dla jednostki.

### Ojczyzna pielgrzyma i tułacza Czesława Miłosza

Bliski losu tułacza pielgrzyma („Dostojny wędrowcze, skąd przybywasz do nas?”) jest los innego emigranta, poety i człowieka – Czesława Miłosza, który pisze:

Moja stolica w kotlinie wśród pagórków leśnych / Z warownym zamkiem u zbiegu dwóch rzek / ze swoich świątyń ozdobnych słynęła; / Kościołów, cerkwi, synagog, meczetów (*Mała pauza*)<sup>1</sup>.

Poeta, podobnie jak wielu artystów, żyjący i tworzący na emigracji, sprzeciwia się utartym poetyckim konwencjom, rzucając wyzwanie zastanym stylom i jednowymiarowemu widzeniu świata z jedynej tylko perspektywy historii własnego kraju i dziejów własnego narodu. Widzący sprawy ojczyzny z dalekiej perspektywy – z obczyzny. Ale może to właśnie owa odległość, samotność i niezrozumienie wśród najbliższych sercu, bo mówiących tym samym językiem, ale jakże odległych ludzi, wyzwoliły owe niespotykane pokłady poetyckiej wyobraźni i ludzkiej tęsknoty, pozwalające tworzyć i pisać, wspominać i cierpieć. Dzięki tym okolicznościom Nor-

<sup>1</sup> Cz. Miłosz, *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, [w:] idem, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 667.

wid dał nam w poezji polskiej początek poematowi eseistycznemu (*Rzecz o wolności słowa*), który Miłosz kontynuować będzie w *Traktacie moralnym*<sup>2</sup>. To właśnie owa inność i emigracyjne wyobcowanie, które zawsze towarzyszy pierwszemu pokoleniu emigrantów, wyzwoliły w Norwidzie i Miłoszu taką ostrość widzenia, której nie doświadczyliby tworząc w swojej ojczyźnie, grzęznąć w środowiskowych sporach i politycznych koteriach. Ów dystans przywrócił Miłoszowi właściwe widzenie i ocenę dokonań polskich romantyków, jak i polskiej poezji współczesnej. A to sprawiło, że twórczość Miłosza przywróciła poezji nie tylko wysoki status, ale i zmieniła rolę poety w społeczeństwie, które, jak się okazuje, za takim poetą tęskni i takiej poezji oczekuje<sup>3</sup>. O tym, jak ważna jest dla twórczości emigracyjnej (Mickiewicza, Norwida, Gombrowicza) pamięć o dawnej ojczyźnie, pisał Miłosz w eseju *Język, narody*:

Polska literatura ma dzisiaj swoje sanktuarium za granicą – nad Niemnem, w wileńskiej Celi Konrada – i w znacznym stopniu żyje mitem Litwy magiczno-poetyckiej<sup>4</sup>.

Ojczyznę w wyobrażeniu Miłosza staje się cały wszechświat, bowiem każdy człowiek-tułacz, człowiek-emigrant, a człowiek-wygnaniec szczególnie, stwarzają sobie ojczyznę ze swoich wspomnień, wrażeń i imaginacji tam, gdzie się znajdują.

A namiastką owej ojczyzny, która jest zawsze najbliżej poety, bo w jego duszy, wspomnieniach i pamięci, nadal pozostanie także język ojczysty („Jeżeli, powiedziała, pisałeś po polsku, żeby siebie ukarać za grzechy, to będziesz zbawiony”)<sup>5</sup>. Język poetycki przyniesie badaczom literatury nie lada problem: Miłoszowa koncepcja języka poetyckiego nie jest ani specjalnie tworzona, ani nie jest negacją innych koncepcji. Stanisław Barańczak napisał o tym wprost: „Miłosza problemy języka poetyckiego jednocześnie interesują i nie interesują”<sup>6</sup>, a jednak tworzy Miłosz język będący czymś, co Barańczak nazwie „dykcją nową”, która jest wynikiem „dogłębnego przesiąknięcia literacką autorefleksją”<sup>7</sup>. Powie o tym Miłosz w rozmowie z Barbarą Gruszką-Zych na światowej premierze *Tryptyku rzymskiego* Jana Pawła II, która miała miejsce 6 marca 2003 roku w Domu Arcybiskupów

<sup>2</sup> J. Kwiatkowski, *Miejsce Miłosza w poezji polskiej*, „Teksty” 1981, nr 4-5. Dostępny w World Wide Web [online], [http://www.milosz.pl/o\\_jk\\_mmwpp.php](http://www.milosz.pl/o_jk_mmwpp.php), s. 10 [15.08.2012].

<sup>3</sup> Ibidem, s. 14.

<sup>4</sup> Cz. Miłosz, *Język, narody*, [w:] idem, *Ogród nauk*, Lublin 1991, s. 136.

<sup>5</sup> Idem, *Hipoteza*, [w:] idem, *Wiersze wszystkie...*, s. 708.

<sup>6</sup> S. Barańczak, *Język poetycki Czesława Miłosza. Wstępne rozpoznanie*. Dostępny w World Wide Web [online], [http://www.milosz.pl/o\\_sb\\_jpcn.php](http://www.milosz.pl/o_sb_jpcn.php), s. 1 [30.08.2012].

<sup>7</sup> Ibidem, s. 2.

Krakowskich. Dziennikarka tak opisuje wrażenia Miłosza po wysłuchaniu dzieła papieża:

Miłosz: Jakie ważne jest w nim to zwrócenie uwagi na człowieka. – Tylko człowiek próbuje „walczyć” z przemijaniem – wtrącam. Miłosz: Tylko on może przezwyciężyć przemijanie poprzez wspomniany w tekście „moment zdumienia”. Starożytni mówili, że jest on matką filozofii. To tekst antropocentryczny. Człowiek zajmuje w nim centralne miejsce we wszechświecie, poprzez swoją świadomość wznosi się ponad czas...<sup>8</sup>

Czas jest dla Miłosza jednocześnie zatrzymany i upływający – wspomnienia nie znikają, one są i odbijają się od przeszłości jak fala, a poeta ciągle będzie „jedynie chłopcem bawiącym się na brzegu rzeki”<sup>9</sup>. Tylko nie tej małej Wilii i Wilejki, ale nad brzegiem rzeki, jakim jest cały świat. Wilno i Kowieńszczyzna to nie miejsca tam i wtedy, to miejsca tu i teraz – zakłęte w przedwojennych i okupacyjnych wierszach, w znakomitym poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (1974), w autobiograficznej *Dolinie Issy*, w esejach (*Rodzinna Europa, Zaczynając od moich ulic, Szukanie ojczyzny*), a nawet w przemówieniu wygłoszonym z okazji wręczenia w 1980 roku Nagrody Nobla, czy w przemówieniu *Do moich przyjaciół Litwinów* podczas „szczytu noblistów” w Wilnie w 2000 roku, w którym przyznał, iż Wilno jest dla niego ciężarem, synonimem złej historii i niewyobraźnego cierpienia. Mówił:

nie wystarcza tutaj być człowiekiem, bo każdego natychmiast zapytają, czy jest Litwinem, czy Polakiem, Żydem, czy Niemcem, jakby ponury wiek dwudziesty, wiek etnicznych podziałów, trwał tu nadal w najlepsze<sup>10</sup>.

Miał prawo pytać, bo do dzisiaj nikt nie udzielił mu odpowiedzi, jaki ma być ten świat, chociaż niegdyś w wierszu *Z okna* z poematu *Świat* jego bohater, spoglądając na pole, las, białe lustro wody, złote zboża, stwierdzał: „Ojciec powiada, że to Europa”<sup>11</sup>. To w jego Europie, w jego świecie okupowano Warszawę, zakładano getta, wypędzano ludzi z ich domów, miejsc, pozbawiano ojczyzny, paszportów, tożsamości, godności, a nawet życia. Tym bardziej więc wzmocni się w Miłoszu poczucie, iż ojczyzna tak naprawdę jest wszędzie, niezależnie od miejsca, w którym żyje, tworzy, cierpi i raduje się. Jak stwierdził Seamus Heaney w referacie wygłoszonym

<sup>8</sup> B. Gruszka-Zych, *Mój poeta* (3), „Znad Wilii” 2007, nr 3, s. 83-84.

<sup>9</sup> S. Heaney, *Czesław Miłosz i poezja światowa*, „Zeszyty Literackie” 1999, nr 2. Dostępny w World Wide Web [online], [http://www.milosz.pl/o\\_sh\\_cmips.php](http://www.milosz.pl/o_sh_cmips.php), s. 3 [28.08.2012].

<sup>10</sup> M. Bernacki, *Wilno, Wileńszczyzna i Kowieńszczyzna w późnej twórczości Czesława Miłosza*, „Znad Wilii” 2007, nr 3, s. 87.

<sup>11</sup> Cz. Miłosz, *Z okna*, [w:] idem, *Wiersze wszystkie...*, s. 199.

na międzynarodowym festiwalu poświęconym Czesławowi Miłoszowi, który odbył się w Claremont w McKenne College w Kalifornii w kwietniu 1998 roku: „Lektura Miłosza pogłębia uczucie zamieszkiwania obszaru bez granic i wzmaga chęć poszukiwania odpowiednio bogatego językowo komentarza”<sup>12</sup>. Miłosz miał więc świadomość, iż chociaż człowieka można ograbić z jego historii, można wyrzucić go poza granice rodzimej kultury, a nawet cywilizacji, ojczyznę zawsze nosi się w sobie, zaś ojczyzna dla „ocalonego z wojennej Europy, intelektualnego weterana na emigracji w Ameryce”, dla tego „dziecka, wybrańca”, które stanie się „proroczym mędrcom”, będącym zarazem „świadomością oficką i tybetańską, spod znaku Tejrzasza, wschodnią i zachodnią”<sup>13</sup>, ojczyznę staje się cały świat. Ojczyznę staje się także wspomnienie, które będzie zaczynem wierszy, wspomnień, esejów. Ojczyznę Miłosza są miasta: Wilno, Kowno, Lauda, Szetejnie, Warszawa, Kraków (*Miasto, Miasto młodości*); rzeki Wilia i Wilejka; spotkani ludzie, m.in. Konstanty Szyrwid (*Filologija*), Marian Zdziechowski (*Zdziechowski*), Oskar Miłosz, Zygmunt Kumat (*Mój dziadek Zygmunt Kumat*); przyroda: park, drzewa, lipowa aleja, sady, oset i pokrzywy (*Dwór*); przedmioty: parokonny wóz, łódka u brzegu kołysana lekką falą, płótno rozpięte na leszczynowych łąkach (*Kazia*), a nawet niegdysiejsze miłości: panna X, niejaka Piórewiczówna, Koleżanka.

W deklaratywnym wierszu *W mojej ojczyźnie* z 1937 roku, Wileńszczyzna jawi się jako idylliczna Arkadia, na zawsze utracony raj („W mojej ojczyźnie, do której nie wrócę / Jest takie leśne jezioro ogromne”<sup>14</sup>). Po latach emigracji Wilno stanie się dla Miłosza „miastem bez imienia”, aby u schyłku życia poety stać się „miastem odzyskanym” wraz z „krajną młodości”, czyli Wileńszczyzną i Kowieńszczyzną<sup>15</sup>. Życie i historia Miłosza musiały wrócić do swego źródła. Poeta utracił ojczyznę, aby po latach odkryć i odzyskać ją na nowo, bo jak przewidział w wierszu *Młodość* (1963): „Spełnią się twoje życzenia, obrócisz się wtedy / Ku czasowi utkanemu z dymu i mgły”<sup>16</sup>. Ojczyzna-swiat przez całe jego życie ukazywała mu swoje podwójne oblicze: piękno zestawiała z brzydotą, mądrość z głupotą, bohaterstwo z zaprzaństwem. Jak napisał Stefan Chwin we wspomnieniowym tekście o Miłoszu:

Rozdzierała go sprzeczność między doznaniem piękna a doznaniem okrucieństwa świata, szczególnie doznaniem niezawinionego cierpienia. Miał

<sup>12</sup> S. Heaney, op. cit., s. 3.

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Cz. Miłosz, *W mojej ojczyźnie*, [w:] idem, *Wiersze wszystkie...*, s. 145.

<sup>15</sup> M. Bernacki, op. cit., s. 88.

<sup>16</sup> Cz. Miłosz, *Młodość*, [w:] idem, *Wiersze wszystkie...*, s. 1004.

świat za piekło przysłonięte kwitnącymi kwiatami. Nie tylko piekło biologii i historii, które zgłębił do dna<sup>17</sup>.

Tak jak rozdierać go będzie ojczyzna, którą nosić będzie w sercu i w duszy zawsze i wszędzie, co deklaruje w słowach wiersza *W mojej ojczyźnie*:

Śpi w niebie moim to jezioro cierni. / Pochyłam się i widzę tam na dnie /  
Blask mego życia. I to, co straszy mnie / Jest tam, nim śmierć mój kształt  
na wieki spełni<sup>18</sup>.

### Mikrokosmos Tadeusza Konwickiego

Ojczyzną dla Tadeusza Konwickiego jest sam Konwicki, bowiem historia według niego jako byt obiektywny nie istnieje, „są tylko wersje zdarzeń utrwalone przez krzykliwych uczestników tej historii”. Puste wnętrza, zamknięcia, oddzielenie, wyizolowanie od świata, uwięzienie „w tym czymś niewidzialnym”, towarzyszące Konwickiemu przez całe życie, poczynawszy od śmierci ojca, wypełniane będą wspomnieniami z czasów dzieciństwa i młodości z Wileńszczyzny, znad Wilii i jej córki Wilenki, z domu na ulicy Letniej, którego już nie ma. Z miejsc, „gdzie zbierała się i gęstniała jakaś wspólna świadomość, dziwny bank pamięci, z wkładami powierzonymi przez różne kultury, obyczaje, religie i ciągle tu pamiętne pogaństwo”. Owo zamknięcie zrodzi się także „ze świadomości globalnej, tej, co otacza naszą Ziemię”. Jak wspomina Konwicki:

To była mała wieża Babel w ówczesnym, nieruchawym, stabilnym świecie, naszym świecie na skraju cywilizacji łaćńskiej. Powietrze tej doliny wypełniały bity sprzecznych informacji, w wodzie pływały także różnokolorowe bity, gryźliśmy je w jabłkach ze starych, odwiecznych sadów<sup>19</sup>.

Ojczyzna Konwickiego to także historia rodzin, z których się wywodzi: Blinstrubów, Kieżunów, Pieślaków, Zajączkowskich, Wieszunów, zamieszkujących tereny od Dźwiny po Niemen. Częścią wspomnień będą także dziewczęta z jego stron, płowowłose i czarnowłose „wileńskie panienki, których bujnie zderzały się rasy północy i południa”. Ojczyzna z czasów Górnej i Dolnej Kolonii, działająca na jego duszę jak balsam, obmywająca go „jak pędzący donikąd czas”, będzie już tylko wspomnieniem:

<sup>17</sup> S. Chwin, *Między pięknem a okrucieństwem świata*, „Plus-Minus” 2004, nr 34, s. 11.

<sup>18</sup> Cz. Miłosz, *W mojej ojczyźnie*, [w:] idem, *Wiersze wszystkie...*, s. 145.

<sup>19</sup> T. Konwicki, *Pamflet na siebie*, [w:] idem, *Książki wybrane*, Warszawa 2010, t. XII, s. 83.



Śród grobów rosyjskich, litewskich, a także polskich nie było już mogił moich dziadków. Krzyże prawosławne, litewskie i polskie partyzanckie, uratowane jakimś cudem. Obcość, cudzość, niemożność zasypała i moje dzieciństwo i moją młodość. A może i mnie w końcu przywali<sup>20</sup>.

W jego dawnej ojczyźnie pozostaną na zawsze trawki zwane łzami Matki Boskiej, maleńkie serduszka wiszące u zielonych łądyg, girlandy dzikiego chmielu, rozległa dolina, nawisy lasów wpatrzona w niewidoczną rzekę, śpiew pastusi i jego rozległe wokalizy, tęskne i pełne niespodzianek, niezmierzone obszary łąk nadrzecznych, piasek niczym niezbrukany, głązy porośnięte malachitowym mchem”, „głos mandoliny wśród kwitnących bżów, staw koło szkoły, zimowe okno wyzłocone blaskiem naftowej lampy”.

Chciałbym – pisze Konwicki – żeby mój mały wszechświat wewnętrzny nie kończył się na mojej skórze”, ale „żeby mógł się połączyć z niewielkim kosmosem duchowym tej idącej przez kwiecistą łąkę dziewczyny o włosach koloru naszych wileńskich miódów lipcowych<sup>21</sup>.

Dzieciństwo i wileńska młodość zbudują perspektywę, z której oglądać będzie Konwicki nie tylko swoje życie, ale i życie innych, a nawet cały wszechświat. W *Pamflocie na siebie* napisze:

Moje Wilno zastygło na zawsze w szklanej kuli wypełnionej słonecznym płynem młodzieńczego wigoru i tylko nad nim, w tej jarmarcznej kuli, płyną przeźrocyste obłoki niewidzialnego czasu<sup>22</sup>.

Świat, jaki ukazywać będzie Konwicki, nie tylko rozwinie motyw „paryskiego bruku”, ale i stworzy swoistą więź, której centrum będzie „przebywanie w dwu czasach i dwu przestrzeniach”<sup>23</sup>.

Ojczyzna, którą obserwuje Konwicki od wtedy do dzisiaj jest cierniem, który ranić go będzie i rozczarowywać najbardziej. Stwierdza: „Tak, to mój kraj w którym przebywam tranzytem, czekając na start w nowe nieznanie” i pyta retorycznie: „Co ja tu robię? Co ja tu jeszcze robię?”<sup>24</sup>. Bo cóż z tego, że żyjemy tu i teraz, skoro każdy żyje w samotności, co podkreśla Konwicki w sposób następujący: „Wieża Babel umysłów, kultur, obyczajów. Miliardy samotności mijające się na Drodze Mlecznej naszej ojczystej galaktyki”<sup>25</sup>.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 98.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 117-129.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 126.

<sup>23</sup> N. Taylor-Terlecka, *Tadeusz Konwicki – emigrant avant la letter*, [w:] *Kompleks Konwicki*, red. A. Fiut, T. Lubelski, J. Mamro, A. Morstin-Popławska, Kraków 2010, s. 13-26.

<sup>24</sup> T. Konwicki, op. cit., s. 130.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 41.

Ojczyzna urasta w pojęciu Konwickiego do rozmiarów nieskończonego wszechświata, ale to cały wszechświat zamyka się w jednym człowieku, bowiem ulice pełne ludzi nie zapewniają już dzisiaj poczucia wspólnoty: „W szklanym domu też można być samotnym”<sup>26</sup>. Umiera pokolenie, które widziało te same obrazy, przeżywało te same zdarzenia, zostają

cudzoziemcy mówiący tym samym językiem co ja, mieszkający pod jednym dachem ze mną, gryzący chleb z tej samej piekarni, cudzoziemcy, których ja nie rozumiem i którzy mnie nie rozumieją<sup>27</sup>.

A to, co uważa Konwicki za największą powinność wobec swoich bliźnich, swojej pamięci i tożsamości, deklaruje w jakże gorzkim stwierdzeniu: „Moja filozofia: zachować się lojalnie wobec wszystkich więźniów tego obozu koncentracyjnego, który nazywamy Układem Słonecznym”<sup>28</sup>. Właśnie owa lojalność – wobec pamięci i wyznawanych ideałów – nakazuje Konwickiemu utrwać na kartach swoich książek (*Rojsty*, *Dziura w niebie*) i na taśmie filmowej (*Austeria*) światy już nieistniejące. Nakazuje zadawać niewygodne pytania o Polskę zarówno w tekstach rozrachunkowych (*Sennik współczesny*, *Kompleks polski*, *Mała apokalipsa*), jak i w filmowych obrazach (*Jak daleko stąd, jak blisko*, *Salto*). Nakazuje prowadzić dyskurs z pozornie tylko Mickiewiczowską przeszłością, a tak naprawdę – ze zdegenerowaną współczesnością (*Lawa*). Świat obecny, który ukazuje nam Konwicki jest światem opisywanym przez, jak to określił Miłosz Kłobukowski,

świadomość dojrzałą, świadomość człowieka, który zetknął się z tragedią, rozumianym jako szczelina bytu człowieka, który doświadczył rozczarowania rzeczywistością nie mogąc zrealizować najszlachetniejszych intencji<sup>29</sup>.

Prawdziwą ojczyzną o wymiarach wszechświata staje się więc dla Konwickiego on sam: „Moja myśl w szumie krwi w skroniach, moja myśl czyli wszystko, czym jestem”<sup>30</sup>. To myśli uczynią po latach Konwickiego niezależnym od politycznych zawirowań, politykierskiej koniunktury i środowiskowych mód. Za ową niezależność zapłaci Konwicki cenę, jaką będzie jego ludzkie i intelektualne osamotnienie. Ale to może dzięki temu osamotnieniu odrodzi się bogactwo wspomnień, marzeń, urojeń, które przeleje na karty swoich powieści, dzienników i scenariuszy. I chociaż sam

<sup>26</sup> Ibidem, s. 40.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 44-45.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 49.

<sup>29</sup> M. Kłobukowski, „Traktat o tragiczności i błazeństwie”, czyli *Tadeusza Konwickiego kompleks tragiczny*, [w:] *Kompleks Konwicki...*, s. 173.

<sup>30</sup> T. Konwicki, *op. cit.*, s. 17.

Konwicki twierdzi, iż „Z własnym światem można być wyrzuconym na śmietnik”<sup>31</sup>, to jednak wszystko, co zapamiętał i zapisał z czasów przeszłych i obecnych jest świadectwem nie tylko życia jednego człowieka, jest świadectwem cywilizacji, chociaż, jak twierdzi, „wegetujemy na skraju kosmosu, w skromnym zaścianku wszechświata”<sup>32</sup>. Ale to dzięki twórczości Tadeusza Konwickiego życie przestaje być tylko wegetacją, staje się sensem istnienia.

Dzięki literaturze w ogóle powrócić możemy do światów, zdarzeń i ludzi, którzy odeszli, których istnienia historia nigdy nie uwieczniłaby na swoich kartach, gdyby nie pamięć i pióro pisarzy, poetów, czy oko reżysera i kamery. Literatura jest nie tylko lustrem zastanej czy odległej rzeczywistości, staje się także lustrem każdego z nas. Jan Tomkowski w jednym z wywiadów powiedział:

ciągle należę do narodu, który swoją pamięć ulokował właśnie w literaturze, (...) literatura jaką posiadamy, akcentuje raczej naszą odrębność. Przez wiele wieków historia skazywała Polaków, podobnie jak Irlandczyków czy Bałtów na samotność w Europie. To jest kłopotliwe, ale i bezcenne dziedzictwo<sup>33</sup>.

A sam język ich twórczości, język polski, będzie dla tych pisarzy zarówno swoistym przekleństwem, jak i atutem. Konwicki napisze o tym z przekorą: „Ja nie umiem i nie lubię pisać po polsku. Moje książki to pobożowska dramatycznych walk z polszczyzną. Ale przecież nie znam żadnego innego języka”<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 51.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 133.

<sup>33</sup> *Pamięć ulokowana w literaturze*, wywiad K. Masłonia z J. Tomkowskim, „Rzeczpospolita” 2005, nr 77.

<sup>34</sup> T. Konwicki, *Zorze wieczorne*, [w:] idem, *Książki wybrane...*, t. XI, s. 7.

**SUMMARY****Homeland as a literary topos and a dream in the writings  
of three authors: Maria Rodziewiczówna, Czesław Miłosz,  
and Tadeusz Konwicki**

The article presents the concept of homeland as a literary topos and a dream in the writings of three authors: Maria Rodziewiczówna, Czesław Miłosz, and Tadeusz Konwicki. Their biographies, individual literary styles, as well as perceptions of the world and people are integrally related to Wilno region, Polish former borderland, and our history. The concept of homeland is understood as an element of imagination and homesickness of both the authors or the characters of their works. It is also analysed not only in terms of literary contents, but also style, language, literary and poetic instruments. Other, non-artistic statements of these authors are also essential in this discussion, concerning their lives, history, and memory, determining and reviving an ancient world in its current reality, influencing creativity, cultural awareness and identity of – an author – a poet, a writer or a filmmaker, or a reader and a spectator.

Татьяна Гридина  
Екатеринбург (Россия)

## Стереотипы обыденного сознания в художественном тексте: фразеологические реминисценции в рассказах С. Д. Кржижановского

Художественный текст – продукт авторского субъективного миромоделирования – вместе с тем отражает и ту картину мира, которая задана языковой реальностью, воплощающей в себе национальные стереотипы мышления.

Для исследования природы ХТ в этом аспекте несомненный интерес представляет творчество Сигизмунда Кржижановского, писателя-экспрессиониста, философа, чей парадоксальный идиостиль отличается активным использованием кодов языковой игры, выводящей мысль за рамки обыденности.

Рассматривая креативные стратегии литературы русского экспрессионизма (применительно к творчеству С. Д. Кржижановского), А. В. Кубасов отмечает, в частности, свойственное писателям данного направления стремление сделать высказывание «не отражением реальности, а частью этой самой реальности. Слово начинает преодолевать свою «орудийность», становясь ... подчас полноправным субъектом произведения. Как следствие активизируется игровой дискурс, который далёк от формальной и формализованной игры в слова или словами. За ней стоит определённая логика мышления и миропонимания...»<sup>1</sup>. Согласно нашей концепции<sup>2</sup>, языковая игра есть форма лингвокреативного мышления, в основе которого лежит эксплуатация «бесконечной интерпретационной валентности знака»<sup>3</sup>, проявляющая его ассоциативный потенциал (= совокупность

---

<sup>1</sup> А.В. Кубасов, *Креативные стратегии литературы русского экспрессионизма: случай С.Д. Кржижановского*, [в:] *Лингвистика креатива*, коллективная монография под общей ред. Т.А. Гридиной, Екатеринбург 2012, с. 306.

<sup>2</sup> Т.А. Гридина, *Языковая игра: стереотип и творчество*, Екатеринбург 1996.

<sup>3</sup> А.Ф. Лосев, *Знак. Символ. Миф. Труды по языкознанию*, Москва 1994.

всех возможных реакций на словесный стимул, закрепленных в коллективном и индивидуальном языковом сознании). Стратегия ЯИ базируется на актуализации и одновременной ломке, переключении ассоциативных стереотипов восприятия, порождения и употребления вербальных единиц при помощи специальных механизмов (приемов) остранения.

К особенностям эстетики экспрессионизма относятся такие черты, как балансирование на грани бытия и инобытия, свободное соположение вымышленного и реального, соединение несоединимого, отождествление ментального и вечного.

Уникальность художественной манеры писателя во многом определяется жанровой спецификой его рассказов. Особую роль в жанрово заданной игровой стилистике получают новелла-притча, сказка-аллегория, символический смысл которых базируется на технике иносказания. В этом плане особо следует отметить лингвопсихоментальные операции автора с фразеологизмами и единицами пословичного фонда. Это своего рода фразеологические реминисценции, выражающие в художественной системе С. Д. Кржижановского экспрессионистское философское понимание концепции мира и проявляющие лингвокреативный потенциал авторской «работы» с различной семантикой культурного (фразеологического) прецедента. Опрокидывание стереотипов обыденного сознания, прочно закрепленных в разного рода фразеологических оборотах (максимах, содержащих социально отфильтрованные установки), весьма активно востребовано в игровой палитре С. Кржижановского. Как отмечает В. В. Химич, „характернейшим способом выявления новых смыслов в привычных словах у Кржижановского является устойчивый приём «сдвига», с которым нередко связано парадоксальное обновление контекстов”<sup>4</sup>. Отметим в этой связи, что в основе и восприятии смысла игровой трансформы (игремы – термины наши. – Т. Г.) всегда лежит опознание некоего прототипа (предполагаемого известным адресанту и адресату игровой коммуникации). В случае с фразеологическими трансформами этим прототипом является устойчивый оборот, получающий неожиданную смысловую актуализацию и/или претерпевающий формальную модификацию в текстовом поле.

Для С. Кржижановского характерны следующие концептуально значимые игровые фразеотрансформации: 1) расфразеологизация

<sup>4</sup> В.В. Химич, *Повествовательный дискурс С. Кржижановского: от слова к мыслеобразу через гнездо значений*, [в:] *Лингвистика креатива*, под общей ред. Т.А. Гридиной, Екатеринбург 2012, с. 339.

(буквализация) фразеологизма и представление исходной пропозиции как основы сюжетостроения (развития действия якобы в реальной перспективе, связанной с реализацией прямого смысла словных компонентов фраземы); 2) переворачивание (антонимическое, оксюморонное) переосмысление значения фраземы как способ деканонизации расхожей истины и создания авторской проекции видения игрового феномена; 3) создание отфразеологических дериватов, ассоциативно подкрепляющих текстовую смысловую доминанту обыгрывания прототипического прецедента.

Ср., например, намеренно парадоксальные, провокативные (нарушающие прогноз употребления известных устойчивых выражений) названия многих рассказов писателя: *Прикованный Прометеем* (ср. Прометей прикованный – известный прецедент из области мифологии); *Воспоминания о будущем* (оксюморонный оборот, не соответствующий обычной логике вещей); *Неукушенный локоть* (буквализация выражения «Близок локоть, да не укусишь») и т. д.

Именно опровержение стереотипов обыденного сознания, транслируемых фразеологизмами, становится в поэтике С. Кржижановского основой их игровой символизации, побуждающей читателя к обнаружению сложности мироустройства и человеческих отношений.

Такова сюжетная подоплёка рассказа С. Кржижановского *Когда рак свистнет...*<sup>5</sup>, написанного в жанровой форме притчи, сказки, в которой обыгрывается приведенный в названии фразеологический прецедент. Известно, что эта фразема означает то, чего не будет «никогда», что не может произойти (в основе переносного смысла выражения лежит пропозиция «раки не свистят», соответственно это своего рода эвфемизм, представляющий что-либо как однозначно неосуществимое, лишь формально, чаще всего иронически выдаваемое за возможное). Отметим при этом редуцию исходной идиомы в названии рассказа, где опущен один из маркеров «неправдоподобия» ситуации, описываемой выражением «жди, когда рак на горе свистнет».

Еще один смысловой вектор выражения *когда рак свистнет* («временная неопределенность» и «неудовлетворенность отрицательным прогнозом развития событий») становится стимулом для моделирования текстового поля номинаций с подобными значениями в предлагаемой автором притче о противостоянии племен *авосей, небосей и какнибудей*. Реализация внутренней формы фраземы (утверждения

<sup>5</sup> С. Кржижановский, *Когда рак свистнет*, [в:] *Тринадцатая категория рассудка. Повести и рассказы*, Москва 2006, с. 564-571.

ad absurdum) подкрепляется созданием парадоксального игрового коррелята (оксюморонного словосочетания той же грамматической структуры, что и прототип): *Когда рыба запоёт*. Для предъявления этой фразеологической игры автор готовит «почву» в текстовой экспозиции – описании места и времени действия без определенных ориентиров: *Между двух стран озеро без имени, над зыбями ивы, под зыбями рыбы без голоса, на зыбях звёзды без времени, ... от озера без имени зелёный пар, на пару коровы без вымени. Направо идти – пойдешь к авосьям, налево – к небосьям*. Этот сказовый зачин аллюзивно соотносится с выражением *пойди туда, не знаю куда*, что подкрепляет авторскую идею гибельной пассивности существования в надежде *на авось, небось и как-нибудь*.

По сути, Кржижановский аллегорически рисует некую абсурдную модель бытия, где все противоречит истинным ценностям, на которых зиждется жизненный путь человека. Отметим стратегии языковой игры, которые используются писателем для художественного воплощения идеи об ответственности человека за совершаемые им поступки, осмыслении собственного предназначения на земле. В основе игровой аллегории лежит субстантивация модальных частиц *авось, небось* и неопределённого наречия *как-нибудь*, возведенных писателем в ранг трех олицетворённых ипостасей пассивно-наплевательской морали жизненного существования. Лексико-грамматический код языковой игры сочетается с семантическим. Названия неких древних племён (*авоси, небоси, какнибудьи*), грамматически представленные формой мн.ч. (здесь есть явный элемент стилизации – ср. *дреговичи, вятичи* и др.), метонимически (в опредмеченном виде) транслируют исходное значение неопределённых частиц и наречия как главную поведенческую характеристику основных субъектов рассказа.

Ср. употребление данных единиц в составе устойчивых оборотов: *авось (как-нибудь) обойдется, авось да небось, надеяться (не надеяться) на авось* и др. (отметим, что в этнокультурном плане такая черта поведения приписывается, прежде всего, характеру русского человека, который не проявляет активного сопротивления неблагоприятно складывающимся обстоятельствам, не «просчитывает» имеющиеся возможности выхода из затруднительного положения, а чаще полагается на простое везение, удачу, самопроизвольное «разрешение» проблемы). В сказовой манере Кржижановский аллегорически изображает подобную ситуацию как отношения между *авосьями* и *небосьями*.



*Искони – кони у небосей расседланы; искони они, небоси, без опаси, войной на авосей шли. Авоси живут – беды не ждут: стоят авосевы города не горожены, авоськины дети не рожены. Придут – и пустят всё с дымами, угонят коров без вымени, возьмут в полон, кто не рожён; долго потом озеро без имени кроваво стоит, ниже никнут ивы, косами не кошены, а уж копытами вымолочены нивы, и плачут малые авосята не-роженные, ещё пуше авосевы жёны, и того пуше старые авосихи (развитие данного лейтмотива описания авосей осуществляется в деривационном дискурсе ЯИ).*

В этом отрывке появляются и собственно текстовые (наведенные фабулой и фонетическими сближениями рифмующихся слов) смыслы: актуализация в названии племени *небоси* внутренней формы *не боясь* – по принципу ассоциативной выводимости (в данном случае без *опаси* нападающие на *авосей*, от которых они не ждут отпора, поскольку те беспечны и *города* их стоят ***не горожены***). Знаковым является и мотив *детей не-роженных* как трагическая нота, намекающая на возможность полного истребления племени *авосей* из-за их беспечности и пассивности. В словообразовательных дериватах *авосята, авоськины дети, авосевы жены и старые авосихи*, помимо прямой денотативной семантики, проявлена контекстуально актуализированная коннотация «брошенные на произвол судьбы»: - ***Когда небосовой неправде конец*** Отвечают авоси: - ***Когда рак свистнет. И еще: - Когда рыба запоёт.***

Данные фразеологические реминисценции не только актуализируют значение базовой метафоры, заданной в заглавии притчи, но выступают необходимым звеном для последующей фабульной реализации ее буквального смысла.

Действующим персонажем, от которого зависит благоприятный исход событий, является рак-отшельник (свист которого может положить конец *небосевой неправде*): *А у самого дна (одна голова не бедна) в песке и тине, вместе с женой актинией, жил старый рак-отшельник.* Отметим игровую трансформацию фраземы *одна голова хорошо, а две лучше*, также реализующую в притче двойной смысл: способность принимать решения самостоятельно (стремление рака прекратить кровавые распри) и необходимость прислушиваться к чьим-то советам (в данном случае это жена рака актиньюшка, занимающая выжидательную позицию): *И когда первую кровь из озера без имени - речным пльвом – в море синее занесло и береговые пены залило, повел рак длинным усом и:* - Не пора ли мне, Актиньюшка?

Но та, нежными актиниями колыхнув: - **Крови мало, моря много.** Уйдем. **И ползёт рак задом, а сказка передом.**

Здесь (в этом диалоге) целый пучок игровых фразеореминасценций, создающих ассоциативные импликатуры: *повел длинным усом* (ср. по/шевелить усами, повести усом / глазом - выразить невербально интерес к чему-либо, проявить готовность к действию; буквализация метафоры поддерживается введением определения *длинным*); на фразу **крови мало, моря много** ассоциативно всплывает устойчивый оборот **море крови**; в концептуальном плане значим игровой перифраз **и ползёт рак задом, а сказка передом**, в котором прочитывается (просвечивает) прототип, вполне соответствующий жанровой стилистике рассказа: **скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается**. Однако можно предположить и более радикальную аллюзивную связь описываемой ситуации с временным затишьем, которое непременно должно смениться активным протестом, бунтом (ср.: Долго запрягает, да быстро едет – о русском мужике). Данный перифраз выражает и мотив невмешательства как некую позицию жизненного существования.

Обыгрывание фразеологических реминисценций явлено и в описании *какнибудей* – жителей страны *Какнибудии* (названия дополняют ряд игровых номинаций, создающих текстовую модальность неопределенности и выражающих идею полного подчинения воле судьбы, пассивного ожидания). Словотворческий код языковой игры (образование топонима узнаваемой структуры и опредмечивание наречия со значением **неопределенного образа действия**) подкрепляется сюжетной актуализацией коррелирующих с этим значением фразеологических оборотов – в описании жизни *какнибудей*: ... *живут какнибудеи ни два – ни полтора, никто на двор, все со двора* (ср. пословицу *кто на двор, кто со двора* – о неслаженности чьих-то действий; трансформация выражения, не отменяя полностью его обычного смысла, актуализирует связь с выражением **бежать со двора**, т.е. не заниматься делом, хозяйством. – Т. Г.); *тяп - ляп – выше корабль, и сели б на корабль, да ни ветру, ни тех, чтоб гребли* (ср. ассоциативно всплывающий перифраз *без руля и ветрил* - о неуправляемом корабле и соответственно в *перен.* значении – о нецеленаправленности, неуправляемости, произвольности чьих-л. действий; беспомощности чьих-либо усилий. – Т. Г.). *Сидят у моря – ждут погоды, а поверх моря белые пены бегут. Ждут.* Данный сюжетный разворот основной идеи задан буквализацией метафорического смысла фраземы *ждать у моря погоды*.

- Значения базовых единиц – *авось*, *небось* и *как-нибудь* составляют канву иносказательной семантики притчи. Весь ход описываемых событий подан в русле заданной символики неопределенности, несостоятельности и соответствующего принципа жизненной «философии» - через обыгрывание стереотипов обыденного сознания, актуализированных фразеологическими оборотами: позиция упования **на Бога, на авось** и **на чью-то помощь** - основной характеристический маркер поведения авосей: *Ждут авоси, ждут и терпят, авось небоси Бога побоятся, но не боятся небоси; ...и, в лесу затаясь, держат, авосясь, совет авоси: - Авось пронесет. – Жди, когда рак свистнет. – И рыба запоёт* (данный диалог включает в себя фразеологические реминисценции, подчеркивающие бессмысленность такого ожидания и соответственно авторский взгляд на бесперспективность иносказательно обозначенной жизненной позиции); ср. сюжетное развитие данной коллизии в принятом авосями решении обратиться за помощью к какнибудям: *И порешили: ждать в лесах, меж ох да ах, еще жданки съедят; пошлем-ка мы послов в Какнибудиеву страну, а ну как из-за синего моря придут какнибуди и помогут горю*. Смысл всего фразеологического «блока» сводится к устойчивому обороту, выражающему общеизвестную житейскую истину (ср. поговорку «Слезам горю не поможешь»). Двойное (буквальное и переносное) прочтение текстовых фразеологизмов как конструктивный принцип «ассоциативного наложения», чрезвычайно характерный для манеры С. Д. Кржижановского, сочетается с тавтологической контаминацией («ассоциативной интеграцией») [Гридина 1996] фразем в текстовом поле. Ассоциативная многовекторность фразеологических реминисценций (их однонаправленность или разнонаправленность) создает сложный игровой подтекст, восприятие которого зависит от того, на какую клавишу нажимает автор. Ср. .... *И во сё авоси челом бьют: небоси, мол бьют, нельзя ли как-нибудь беде помочь*.
- жизненная философия *какнибудей* выражена в нежелании (*sic* неспособности) чем-либо заниматься основательно или о чём-либо серьёзно задумываться), что выражается в произвольности принимаемых ими решений, отсутствии какой-либо рациональной мотивации и продуманности собственных поступков. Их позиция иронически обозначена в тексте игро-

вой фразеологической реминисценцией, отсылающей к выражениям **ни то ни сё, ни так ни сяк, и так и сяк**: *Какнибудди не прочь: то да сё, так ли сяк, помочь готов всяк. На тяп-ляп-корипи подняли якорям лапы и по шатущему морю – помогать горю.* Ассоциативно связаны с данным рядом выражений фразеологические симиляры *сикось накось, вкривь и вкось, в хвост и гриву*, актуализированные в текстовом поле при описании последствий «военных» действий *какнибуддей* против *небосей*: *Как приплыли какнибудди, в железо кованы груди, в руках палицы: Царство Небесное валится. ... Прошли какнибудди вокруг озера без имени, хлещет кровь, как из вымени; прошли по прямым, и по кривям, и по коси, легли небоси кровавым покосом.* И теперь уже побитое какнибуддями племя небосей обращается за помощью к какнибуддам. – *Побило нас, небосей, небо. Будь что будь* (в этом развороте сюжета фразеологически обыгрывается и мотив покорности судьбе, и мотив Божьей кары). *Какнибудди покоряемся, богам какнибуддиевым поклоняемся. Были мы небоси, стали мы боси. И босы* (ср. прототипическую фразему *поклоняться чужим богам* и выражение *голы и босы*, определяющие смысл текстовых реминисценций: ослушавшийся неба, живущий не по закону Божьему да получит по заслугам). Суть какнибуддиевской философии афористически сформулирована в рассказе в следующей характеристике: *Какнибудди, им будь что будет, вместе с небосями пошли на авосей* (им все равно, против кого воевать). ... Похваляются какнибудди: - *Мы-де и авосей и небосей, как траву косим. Авосю не вовсе верь, да и небосю вовсе не верь.* Обыгрывание и достраивание узуальной пословицы, создает текстовую перспективу актуализации этих стереотипов для дискредитации небосевой, авосиевой и какнибуддиевой «правды», порождающей лишь бессмысленное кровопролитие. *И пошли тут: авось на небося, небось на авося, а какнибудь – и на этих и на тех; ср. также фразеологическую реминисценцию ...держался авоська за небоську, да оба упали;*

- особую сюжетную линию составляют фразеологические реминисценции на библейскую тему, транслирующие христианские заповеди. Эти мотивы связаны с образом одного из небосей по имени Канеав, отца-мать которого *извели авоси, сестру увели блудные какнибудди. Но у бедра Канеав не носил меча, а в сердце Канеав не носил зла.* Его проповедь к авосям, небосям и как-

нибудям звучит так: *«Живите, небоси, по-христосьи. И какнибуди – люди. Авоська небоське набитый брат»* (ср. прототип *брат названный* как символ родства не по крови, а по духу и по ситуации – в данном случае и авоси, и небоси судьбой побиты; ср. также семантическое партнерство и синонимию слов в составе фразеологических оборотов). Ложно понятый призыв святого Канеава жить по-христосьи побуждает авосей и небосей объединиться и пойти на какнибудей, чтобы *перебить их без изъятия. А когда стал Канев их удерживать, говоря: простите какнибудям, ведь и какнибуди люди, – разгневались на него и авоси, и небоси: мил тебе какнибудь, так туда тебе и путь*. Христианская вера учит жить в мире, ведь все люди равны перед Богом. Такова и проповедь Канеава, обращенная к какнибудям: *– Авось-небось да третей какнибудь. Братом друг другу будь, кто ты ни будь, хоть какнибудь*. (ассоциативно обыгрываются христианская максима *все люди – братья*). Но осмеянный какнибудями, святой небоська-пророк брошен на волю волн – *пусть слезами посолонит море*. И выброшенный на необитаемый остров, святой Канеав, вспоминая *брани и рати* изгнавших его племен, *написал невеликую хартию. Называлась хартия так: «Когда же наконец свистнет рак»* (ср. в этой связи ключевую мысль притчи – о необходимости кардинальных перемен в самой человеческой природе, ожидания чуда, очищения духовного, способного остановить грехопадение). Судьба изгнанного, а затем распятого Канеава – аналог жизни и смерти Иисуса. *И приплыв к берегам, где все враги врагам, где идет полк на полк, где человек человеку волк, идет Канеав к авосям и небосям и слёзно просит: – Не меч, но мир, не смерть, но серп; послушайте меня, Канеава, не живите кроваво, а живите братией семьей...* (ср.: *человек человеку брат, перековать мечи на орала*). В этом смысле знаковым является приснившийся Канеаву сон о рае, где нет людей. На вопрос Канеава: *а где же люди, невидимый голос* отвечает: *Помни, Канеав, и знай – все люди погибли за свой рай!* Данное изречение нарушает стереотипное представление о рае как месте, куда попадают праведники (в данном контексте *свой рай* – это ложные ценности, заставляющие человека идти неправедным путём вражды и насилия, разрушительным для души);

- еще один символический вектор иносказания о смысле человеческого бытия, обозначенный С. Кржижановским, – это сю-

жетообразующая реализация метафоры *когда рак свистнет*. Ассоциативный стереотип, закрепленный за данной фраземой, опрокидывается сюжетной логикой: *Но случилось тут у озера без имени такое, что и не сыскать имени. ... Ключнул старый ворон тело Канеавово и с первого же клёва насытился; насытившись, вынул клюв закровавленный и полетел к морю дальнему... опустил ворон в тихую волну, и чуть клюв в воду, чтоб кровь омыть, - заворошилось море и ну – волной о волну бить....* В этом описании можно усмотреть аллюзивную связь с семантикой выражений *последняя капля крови* и *чаши терпения* (ср. также обыгрываемый мотив искупления вины человечества кровью Иисуса). Свершившееся чудо – пробуждение рака-отшельника, в чьем образе воплощена жизненная позиция невмешательства, актуализированная фраземами *над нами не каплет и пятится задом наперед*. **Финал** этой притчи, казалось бы, оптимистичен: от рачьего свиста «вражды на земле как не бывало, всякому вольно жить всяко, как хочет» (и даже рыбы без голосу запели). ... *И с той поры никто не скажет: «Небоси, или авоси, или какнибуди», а говорит просто: люди.* Ср. фразеологические реминисценции: Се человек; все мы люди и др. Оптимистична мысль о самоценности любой человеческой личности, о том, что самоуважение и духовное очищение – главный залог внутренней гармонии. Но не антиутопия ли это? Ведь нарисованный писателем «рай» базируется на парадоксальном допущении о возможности невозможного (в действительности *рак никогда не свистнет* – нет такой силы, которая могла бы извне, без участия самого человека, изменить его внутренне). Думается, смысл притчи именно в этом. Хотя, безусловно, этим не исчерпывается.

**SUMMARY****The usual consciousness stereotypes in S. Krzhizhanovsky's stories**

Some features of S. Krzhizhanovsky's unique style are under consideration in this article. The author analyses different genres of S. Krzhizhanovsky's stories and describes linguistic and mental operations which transmit stereotypes of usual man's consciousness in non-ordinary ways. The article stresses that the idioms used by S. Krzhizhanovsky proclaim his vision of the world. The story "Kogda rak svistnet..." was given special attention in the article.





WIOLETA NIKITIUK-PERKOWSKA  
BIAŁYSTOK

## Экзістэнцыяльная праблематыка ў творчасці Наталлі Арсенневай

Змест літаратуры XX стагоддзя ў значнай ступені вызначылі першая і другая сусветныя войны. У трагічныя часы творчасць з'яўляецца для аўтараў і своеасаблівым выратаваннем, і вялікім абавязкам. Трэба зразумець сутнаскае: дзеля чаго жыць, калі рушацца найважнейшыя каштоўнасці, калі чалавечае жыццё ўпадабняецца сухой траве, а вечныя ідэалы – збураным мурам. Пісьменнік сваімі творамі імкнецца надаць адпаведны накірунак чалавечым памкненням, здабыць сілы для барацьбы з рознымі выпрабаваннямі лёсу і падзяліцца вопытам з чытачом. Пэўна, у такія драматычныя, нават трагічныя часы, як вайна, ці не кожны чалавек задаецца пытаннем пра сваё сціплае месца ў светабудове. Таму цалкам зразумела, што менавіта ў першай палове XX стагоддзя актуалізуюцца філасофскія, духоўныя пошукі, звязаныя з вызначэннем сэнсу жыцця, што з'яўляецца штуршком для ўзнікнення экзістэнцыялізму.

Экзістэнцыялісты прывабліваюць жаданнем зразумець чалавека, трагічнасць яго долі і існавання, бо свет, на іх думку, хаатычны, нерэгулюемы ніякімі законамі. З аднаго боку, чалавек для экзістэнцыялістаў з'яўляецца носьбітам унутранай адзіноты і страху перад рэчаіснасцю. Жыццё не мае для яго сэнсу, ён баіцца рэчаіснасці. У свеце няма ідэалаў, ёсць толькі экзістэнцыя і накіраваны чалавеку лёс, які ён мусіць прымаць. Ужо самое існаванне з'яўляецца клопам. З другога боку, чалавек мусіць сам адказаць на пытанне: жыць ці не жыць? Кім сёння быць? Катам ці яго ахвярай? Змагацца за маральныя ідэалы або пасіўна прымаць свет такім, які ён ёсць... Чалавек цалкам вольны ў стварэнні разнастайных каштоўнасцей, у вырашэнні сэнсу ўласнага існавання і нясе поўную маральную адказнасць за свае ўчынкi. Невыпадкова цэнтральнымі катэгорыямi экзістэнцыялізму лічацца існаванне, абсурд і выбар. Гэта новая філасофія атаясамліва-

ецца, безумоўна, з такімі выдатнымі мысліцелямі XIX і XX стагоддзяў як Сёрэн Кіркегар, Фрэдэрык Ніцшэ, Карл Ясперс, Марцін Хайдэгер, Жан-Поль Сартр і Альберт Камю.

У беларускай літаратуры экзістэнцыялізм як цэласная сістэма светабачання не выявіўся. Тым не менш рысы гэтай філасофіі прыкметныя, напрыклад, у эміграцыйнай літаратуры XX стагоддзя ў такіх пісьменнікаў, як Масей Сяднёў, Янка Юхнавец, Алесь Салавей ці Наталля Арсеннева. Неспрыяльныя жыццёвыя абставіны, у тым ліку найбольш адпрэчанасць ад радзімы, завастраюць экзістэнцыяльныя пошукі. Зразумела, таму ў творчасці пісьменнікаў-эмігрантаў шмат слоў-ключоў – такіх як боль, трывога, адзінота, пакута, пустата, а іх лірычны герой, так як і яны самі, вядзе спрэчку з самім сабою, не пагаджаецца са штодзёншчынай, але і не ведае як яе змяніць, шукае адказу на быццёвыя пытанні, востра перажывае сваю адзіноту.

Экзістэнцыяльныя праблемы ў творах Н. Арсенневай выяўляюцца асабліва яскрава ў вершах ваеннай пары, якія найперш змешчаны ў зборніку *Сягоння* (1944 г.). Праз усю кнігу праходзіць тэма прызначэння паэта і паэзіі, філасофскі роздум пра сутнасць мастацтва і яго значнасць наогул у жыцці чалавецтва і ў часы такой катастрофы, якой з'яўляецца вайна. Як і кожнага мастака, паэтэсу непакоіць становішча, у якім аказаўся свет. І яна звяртаецца да сыноў сваёй зямлі і заклікае іх апамятацца і зразумець, што чалавечае жыццё мае найвышэйшую каштоўнасць.

Жыццё Н. Арсенневай ніколі не было лёгкім. Ды вайна, ссылка ў Казахстан, вечная эміграцыя і вымушаная адпрэчанасць ад Радзімы яшчэ больш паглыбілі роздумы паэтэсы надсэнсам жыцця. Дакладна заўважае Таццяна Фёдарцава:

Філасофскі светапогляд Н. Арсенневай сфарміраваўся пад уплывам вострых супярэчнасцяў між імкненнем летуценнай душы і панурай сапраўднасцю «міжбярэжка», што нараджае сумныя, безнадзейныя думкі і фаталістычныя разважанні аб ролі чалавека на зямлі. Хто ён? Нявольнік свайго лёсу, бязлітаснага і няўхільнага ў сваёй нязменнасці, ці ўладар Сусвету?<sup>1</sup>

Паэтэса ўпакорылася, змірылася з самымі трагічнымі іспытамі, але ж настойліва шукала ўсё жыццё адказ на цяжкія пытанні чалавечага існавання.

<sup>1</sup> Т. Фёдарцава, *Філасофскі змест духоўнасці сучаснага беларускага замежжа*. (На прыкладах творчасці Н. Арсенневай, М. Сяднёва, А. Салаўя), [у:] *Культура беларускага замежжа*, Мінск 1998, с. 79.

У час абсурднага, антыгуманнага разгортвання падзей, і нібы безвыніковага змагання з ворагам, паэтэса найперш ставіць перад сабою пытанні пра сэнс творчасці ды прызначэнне паэта і паэзіі. Відавочныя яны ў вершах *Сягоння, Пясьняр, Зоры сітца, Хто ён, паэт?, Вось толькі выпішуся трохі, Вы хочаце, Слоў ня трэба шукаць, Музыка, Хараство, Салаўі, З камарынай песьняй, Нашым паэтам, Усёроўна* ды іншых.

Ці апраўданае існаванне паэта і каму патрэбныя яго вершы? Увогуле ці патрэбная паэзія? А калі так, то дзеля чаго пісаць? Якая цяпер роля паэта? Ці павінен заклікаць да змагання, крытываваць падзеі, ці мусіць заняць пасіўнае становішча і дзеля звычайнага пісання? Паэтэса задумваецца, кім «сягоння», у час «пажарышчаў дзікіх» і «пурпуравай крыві» павінен быць паэт – мытарам, прарокам, лекарам, чараўніком, валадаром, асілкам?

Мне кажуць, што пісаць заўсёды, ўсюды можна.  
Папера, алавік, натхненне... верш гатоў.  
Паэт, абы прысеў, а верш змайструе, зложыць  
з радкоў, як зь сена, ўмірг патрапіць скідаць стог.  
Але пра што пісаць?<sup>2</sup>

У многіх вершах Наталля Арсеннева прад'яўляе вялікія патрабаванні да сябе як да паэта, які павінен быць мужным і моцным духам. Паэт – цэнтр сусвету. Яму нельга быць слабым. Ён, сціснуўшы зубы, мусіць пераадолюваць нягоды, няўдачы, асабістыя боль і страты, не можа спыняцца. Паэт мусіць асягнуць веліч ідэяў. Паэтэса разумее змагарную ролю паэта. Нават у крайне цяжкіх і неспрыяльных абставінах для яе творчасці і літаратуры ўвогуле яна піша вершы. Бо гэта Бог даў ёй талент, наканаванне духоўна памагаць людзям у барацьбе за годнае жыццё, за маральна-этычныя каштоўнасці, ратаваць бліжняга ад адзіноты і пачуцця бяссэнсіцы існавання:

Трэба быць песьняром і цяпер,  
калі дзень наш –  
ізь сьмерцый братаньне,  
калі ночы, як ранены зьвер,  
дзесь па норах залізваюць раны (81).

У ваенную пару вершы Н. Арсенневай змяняюцца, набіраюць новых фарбаў і адценняў. Паэтэса адыходзіць ад ранейшага апявання

<sup>2</sup> Н. Арсеннева, *Між берагамі. Выбар паэзіі Натальлі Арсеньневай 1920-1970*, New York-Toronto 1979, с. 81. Далей пры спасылцы на гэтае выданне старонкі падаюцца ў дужках.

прыгажосці зямлі, сіняга неба, зорных ночаў, залатой восені. Тагачасным паэтычным словам паэтэса апісвае тое, што прынесла чалавецтву вайна – смутак, гора, распач, дарагія магілы. Але дзе і якія знайсці словы, каб выказаць пачуцці, выкліканыя такімі балючымі абставінамі?

Дзе іх шукаць? Ці ў душы,  
ці – у заплаканых хатах,  
ці мо ў лісьці, што лягло ў ледзьве прымерзлую грязь?  
Слоў гэткіх сяння няма...  
Вось і ня хочацца кратаць  
рыфмамі чорныя дні, сэрца тугою араць (86).

Паэтэса задаецца пытаннямі, як і чым жыць у прамежкавасці, нявызначанасці і драматызме свайго асабістага лёсу, які аказаўся надзвычай цяжкім: пасля амаль васьмянаццаці гадоў шчаслівага побыту, хоць і ў ростані з радзімай, у Польшчы – у 1940 годзе яна была саслана разам з дзецьмі ў Казахстан, а напярэдадні другой сусветнай вайны памерлі яе бацькі і сястра, муж апынуўся ў савецкім зняволенні. Трагічным стаў і 1943 год – Арсеннева зведала самы вялікі мацярынскі боль: у Мінскім гарадскім тэатры загінуў ад выбуху міны яе старэйшы сын Яраслаў. Усё гэта не магло не аказаць уплыву на яе творчасць – у вершах паэтэсы яшчэ больш паглыбіліся роздумы на самыя драматычныя тэмы. І яна сапраўды знаходзіць адказ на пытанні пра сэнс чалавечага быцця: трэба падняцца вышэй за пакуты і нявер'е, каб адрозніваць вечнае ад часовага, добрае ад злага. Н. Арсеннева можна прымае накіраванае, трагічную рэчаіснасць і імкнецца пры тым адкрыць для сябе вечную ісціну: што ёсць сэнсам існавання? Яна неадступна шукае разгадку сакрэту жыцця, што вядзе яе да зор<sup>3</sup>. У вершы *Куды?* паэтэса вырашае ў касмічную вандроўку, бо ў зорным сусвецце зямное існаванне здаецца зусім простым: чалавек нараджаецца, жыве і памірае, і няма ў тым нічога дзіўнага, трагічнага ды страшнага. Наадварот – усё вядомае, а нават трывіяльнае і нуднае, бо ў жыцці ці не ўсё можна прадбачыць:

Сыны зямлі, сыны сусвету,  
куды із прагнасьцяй дзікой  
вы імкняце?  
Паверце, й кон,  
і чар нялоўных, дзіўных мэтаў –

<sup>3</sup> Т. Фёдарцава, *Філасофскі змест духоўнасці...*, с. 79.

адно Калюмбава яйко.  
І разгадаць жыццё так проста,  
так нескладана, нудна жыць!  
Усе-ж мы дойдзем да мяжы,  
усе-ж уславім пенным тостам  
жыцця й дажынкі,  
і зажын (125).

Прамое пытанне пра сэнс жыцця ў творах Н. Арсенневай выступае шматразова: у вершах *Мэта жыцця, Пытаньне, Жыццё, Проста ў вочы жыццю, Варта жыць*. У большасці вершаў паралельна з пытаннем выступае і заклік да змагання з лёсам, веры ў жыццё, у свае сілы, перамогу, адраджэнне. Паэтэса заклікае сваім вершаваным радком людзей адчуць сваю годнасць, што магчыма пры ўсведамленні непаўторнасці і велічы роднай беларускай мовы, гісторыі і культуры. Яна, як паэтка-эмігрантка, адзначае, што самыя страшныя страты – страты духоўнага парадку<sup>4</sup>. Арсенеўская лірычная герайна не прымае пасіўнага становішча, наадварот – актыўна заклікае да змагання з рэчаіснасцю, якая прыніжае чалавека:

Сяньня мы самі жыццём паланеем,  
сяньня мы самі – надзея і сіла.  
Сьмела ж наперад,  
ня ў вырай прывольны,  
як бы ні вабіў ён мёдам і хлебам,  
але па нашую ўпартую долю,  
птушку,  
што ўсё йшчэ  
лунае ў паднеб'і! (150).

Моцны чалавек для Арсенневай – чалавек з надзеяй, якая дапамагае змагацца з жорсткім лёсам. Змаганне можа каштаваць чалавеку нават уласнага жыцця, але той, хто гіне ў барацьбе за светлыя мэты, з'яўляецца героем і пераможцам:

Мэта жыцця,  
кажуць поўныя сілы,  
з доляй змагацца да самай магілы,  
веры ня траціць і страху ня мець,  
сьмела байцамі памерці, згарэць (24).

<sup>4</sup> Тамсама.

Жыццё далёка не заўсёды каляровае і такое, якім мы хочам бачыць яго, але пануюю штодзённасць можна ўсё ж змяніць. Трэба толькі, як заклікае паэтэса, выказаць нейкую ініцыятыву. Трэба верыць у сябе самога і вышэйшыя мэты. Не ўсе, аднак, усведамляюць гэтую, такую адказную і важную задачу – змаганне за здзяйсненне свайго чалавечага лёсу ў светлай яго паўнаце. На думку некаторых, навошта быць дзейным, калі жыццё і так закончыцца:

Мэта жыцця,  
кажуць людзі бязь сілы,  
мэта жыцця – дачакацца магілы.  
Як пражывеш ты, сумленна ці не,  
ці ня ўсё роўна, – бо сьмерць не міне.

Ды Н. Арсеннева ўпарта, насуперак неспрыяльным абставінам заклікае быць вернымі таму, што кожнаму дадзенае з нараджэннем:

Адцьвілі верасы, ад’ірзеліся клёны,  
але ж трэба і сяння  
змагацца і жыць!  
Кажны з нас яшчэ ж верыць у нешта сьвятое:  
хто ў Хрыста,  
хто у Край,  
а хто – проста ў сябе,  
і пад вейкамі смагі жыццёвай ня ўтоім  
мы,  
як нізка нігнула б нам гора хрыбет.  
Варта жыць! (146).

Хоць, наколькі ж можа хапіць сіл цярпець, пераадолюваць крыўды – Арсеннева толькі чалавек, слабая жанчына. І настае дзень, калі яе лірычная гераіня пранізліва выгуквае:

Што нам з жыцця недарэчнага, сумнага,  
зь лішняга дня, што, як рэшта, ня згас?  
Ляж адпачні, дзіцяні не разумнае,  
з доляй змагацца ня моц і ня час.  
...  
Досі ўсьцяж шчасьця шукаць па аселіцах,  
шчасьце ж людское, як казкі, – мана.  
...  
Досі ўжо, досі ўжо жыць... (22).

І ў той час, калі ў змаганні паэтычнымі радкамі за жыццё і чалавека, яго вялікасную ролю ў свеце і ўвогуле за сэнс існавання Арсенневай не хапае сіл, яна звяртаецца да Бога, бо яна хрысціянка і нават падчас цяжкіх выпрабаванняў, не перастае ў яго верыць, моліцца, а яе малітва-дыялог з Госпадам прыносіць ёй суцяшэнне, дапамагае выйсці з сітуацыі, якія здаюцца безвыходнымі. Арсеннева перакананая, што без малітвы не спорыцца праца, няма павагі, сілы, няма веры ў праўду, у будучыню, няма ўрадлівых палеткаў ды людскіх добрых учынкаў<sup>5</sup>. Бог для Арсенневай найвышэйшая і самая дасканалая іста-та, гаспадар усяго, «уладар сусветаў», і толькі ён можа дапамагчы чалавеку на яго зямным шляху:

Магутны Божа! Уладар сусветаў, Вялікіх сонцаў і сэрц малых! Над Беларусыяй, ціхай і ветлай, Рассып праменне Свае хвалы.  
Дай спор у працы спакойнай, шэрай, На хлеб штодзённы, на родны край. Павагу, сілу, і веліч веры Ў нашу праўду, у прышласць – дай!  
Дай урадлівасць жытнёвым нівам, Учынкам нашым пашлі ўмалот.  
Зрабі свабоднай, зрабі шчаслівай Краіну нашу і наш народ (71).

Цяжкая змагарная дарога ваеннага перыяду ўсё-такі ўмацавала Арсенневу. Яе ідэалы ператрывалі. Ніколі не здрадзіла яна сваёй паэзіі і Богу, а сваім вершаваным радком старалася дапамагчы чытачу зразумець сэнс чалавечага жыцця, паказаць самыя важныя каштоўнасці ў свеце, пераадолець выпрабаванні цяжкага ваеннага часу.

Апынуўшыся “між берагамі”, паэтэса, аднак, не ўзлавалася, не ўзбунтавалася, не загарэлася помстай, не ўсчала “ходання з лёсам”. Па-жаночаму, натхнёная вышэйшымі духоўнымі і эстэтычнымі каштоўнасцямі і ідэаламі, яна значна хутчэй, чым многія іншыя беларускія эміграцыйныя паэты, ішла на «скарэнне» перад доляю – адзначае даследчык Ян Чыквін<sup>6</sup>.

Калі ў вершах ваеннай пары ярка гучыць пратэст супраць нясправядлівасцей лёсу, то, чым багацейшая жыццёвым і творчым вопытам Арсеннева, тым яе скарга на жыццё цішэйшая. У раздзеле вершаў *На ростанях* з кнігі *Між берагамі*, якія напісаны ў Злучаных Штатах Амерыкі, выказваецца, на першы погляд, парадаксальнае пачуццё – удзячнасць за наканаваны ёй лёс:

<sup>5</sup> Я. Чыквін, *Паэтычная тэтралогія (Праблема стаўлення да Бога ў беларускай паэзіі XX стагоддзя)*, [у:] Я. Чыквін, *Па прызванні і абавязку. Літаратурна-крытычныя артыкулы*, Беласток 2005, с. 41.

<sup>6</sup> Я. Чыквін, *Нязменная верная жыццю (Творчасць Наталлі Арсенневай)*, [у:] Я. Чыквін, *Па прызванні і абавязку. Літаратурна-крытычныя артыкулы*, с. 79.

Мне лёс даў можа болей, як каму.  
Жыцьцё мне дорыць сны блізу на кожным кроку (212).

І далей у гэтым жа самым вершы, сама назва якога (*Мой скарб*) гаворыць пра штосьці найдаражэйшае сэрцу паэтэсы, вершы, які адначасова можна трактаваць як сваеасаблівы адказ на пытанне, адкуль паэтэса брала сілы для змагання з новай калючай штодзёншчынай, адкуль чэрпаліся вера і любоў да жыцця – Н. Арсеннева прызнаецца:

Май скарб і ў шуме веснавым дажджу,  
і ў голасе гальля, умаенага маем,  
і ў колерах, якімі дагарае дзень,  
і ў сініх сьценях на зімовых сьцежках...  
У дробных радасьцях,  
будзённасьці,  
бядзе –

угледжу я усюды нешта (212).

І зноў амаль парадаксальна – сілы для змагання з цяжкасцямі жыцця Н. Арсеннева бярэ з жыцця, з таго ж самага будзённага дня, які так часта да яе няласкавы. Жыццё дае ёй сілы, бо паэтэса не дашукваецца ў ім толькі цяжкасцей, а стараецца вылавіць нават найменшыя моманты шчасця, і гэтыя пялёсткі радасці напаўняюць яе вершы аптымизмам. Арсеннева, нягледзячы на ўсе цяжкасці, любіць жыццё, як адзначае – ужо з першых дзён свайго існавання:

Жыцьцё,  
цябе я пакахала  
яшчэ тады, калі ня ўмела  
цябе назваць, а дзіўным палам  
тваім сагрэць малое цела.  
Хадой хісткаю із жадою  
я ў сьвет імкнула па дазнаньні,  
хоць “жыжа” плачам і бядою  
мяне вітала,  
як і сяньня...  
хоць сінякі мне давалося  
зьбіраць блізу на кожным кроку –  
маўляў зьлёнае калосьсе,  
няўзнак я налілася сокам,  
і зацьвіла так, як ўмела,  
як ты падумала із мною (217).



У той жа час аднак Арсеннева ўсведамляе, што яе жыццё набліжаецца да канца, але ўспрымае яго радасна, бо яна ўжо пагадзілася са сваім лёсам, нават з тым, што не пабачыць ужо ніколі роднай зямелькі, так блізкай яе сэрцу Вільні, Беларусі:

Пайду ... ды ведай –  
рэшту сініх дзён  
маіх дап'ю я ўсё-ж із смакам! (249).

Своеасаблівым падрахункам тэмы экзістэнцыялізму ў творчасці Наталлі Арсенневай, ды і ўсяго яе жыцця, можна разглядаць верш *Магнолія*. Паэтэса нібы прыпадабняецца гэтаму незвычайнаму беласнежнаму дрэву. Магнолія расце на засмечаным бруку, але ўпрыгожвае яго і ўсю ваколіцу. Ці не нагадвае гэты вобраз жыццё Арсенневай, якая ўвесь час змагалася з цяжкасцямі і якая адначасова сваёй паэзіяй упрыгожыла беларускую літаратуру?

Цвіце магнолія...  
мільёны матылёў,  
бялейшыя за снег, трапечуць на галінах.  
Замерла ў пешчах белых крыл галлё,  
салодкай млоснасці на брук не скіне.  
Ён чорны і брыдкі, як побач, зрэшты ўсё,  
ды б'юць, бы ў бубна дно, ў яго людскія ногі  
па годзе год...  
Аплёў, аблытаў, як драсён,  
той гуд не толькі брук,  
але й хаценні, змогу.  
А ўсё-ткі, за снягі бялейшая, усцяж,  
ледзь красавік,  
цвіце магнолія пад мурам (249).

Экзістэнцыяльных матываў у творчасці Наталлі Арсенневай відавочна шмат і праходзяць яны праз ўсю яе творчасць. Зразумела, што яны своеасабліва трансфармуюцца, бо і жыццё ляціць наперад, але паэтэса ўвесь час трывала пры сваіх ідэалах і ўслаўляла найвышэйшую каштоўнасць – людскае існаванне, а ў самыя цяжкія моманты сваімі вершамі старалася падтрымаць на духу тых, хто меў у гэтым патрэбу.

**STRESZCZENIE****Problematyka egzystencjalna w twórczości Natalii Arsienniewej**

W białoruskiej literaturze egzystencjalizm jako całościowy system światopoglądowy nie występuje, ale elementy tego nurtu można spotkać m.in. w poezji Natalii Arsienniewej, szczególnie okresu wojennego, kiedy to poetka rozmyśla nad ludzkim życiem, rolą człowieka i jego przeznaczeniem w świecie, zastanawia się nad funkcją, jaką ma spełniać poezja w tak dramatycznych dla ludzkości czasach jak dwie wojny światowe. W poezji tego okresu zauważa się swoisty protest przeciwko otaczającej rzeczywistości. Protest ten jest zdecydowanie mniejszy w okresie amerykańskim. Poetka godzi się ze swoim losem, przyznaje, że kocha życie ponad wszystko mimo wielu cierpień, których zaznała.

KATARZYNA DUDA  
KRAKÓW

Antropologia dnia powszedniego  
współczesnego człowieka rosyjskiego  
(powieści kryminalne Tatiany Polakowej  
i Wiktorii Płatowej)

We współczesną rzeczywistość literacką Rosji, po części pod wpływem kultury amerykańskiej, ale i zapotrzebowania statystycznego rodzimego odbiorcy na utwory wypełniające funkcję rozrywkową, wpisują się w sposób organiczny powieści kryminalne bądź sensacyjne, tłumaczone na wiele języków świata, tworzone przez takich autorów, jak Aleksandra Marinina, Daria Doncowa, Borys Akunin, Polina Daszkowa. Dla potrzeb niniejszego tekstu zwróciliśmy się w stronę pisarek mniej niż wymienione wyżej popularnych, którym, jak do tej pory, poświęcono najmniej opracowań, skupiając się na dwóch, reprezentatywnych dla nich powieściach: *Pułapka na sponsora* (*Капкан на спонсора*)<sup>1</sup> Tatiany Polakowej oraz *Kryształowa pułapka* (*Кристалльная ловушка*)<sup>2</sup> Wiktorii Płatowej. Nie będziemy koncentrować się na rozważaniach o kulturze masowej, w ramach której mieszczą się kryminały; naszym celem będzie udowodnienie, iż literatura detektywistyczna nie jest pozbawiona wartości, niejednokrotnie jest paralelna w stosunku do otaczającej nas rzeczywistości. Jak zauważa Alicja Wołodźko-Butkiewicz, „Literatura masowa wykorzystuje szablony, zarówno w doborze gatunku, postaci i ich języka”<sup>3</sup>, a dodajmy, iż powszedniość (rozumiana przez nas jako codzienność) również wielokrotnie opiera się na szablonach, na powtarzalności.

---

<sup>1</sup> T. Polakowa, *Pułapka na sponsora*, przekł. E. Skórska, Warszawa 2010. Wszystkie cytaty według tego wydania. W nawiasie podaję tytuł utworu oraz numer strony.

<sup>2</sup> W. Płatowa, *Kryształowa pułapka*, przekł. D. Blank, Katowice 2010. Wszystkie cytaty według tego wydania. W nawiasie podaję tytuł utworu oraz numer strony.

<sup>3</sup> A. Wołodźko-Butkiewicz, *Od pieriestrojki do laboratoriów netliteratury. Przemiany we współczesnej prozie rosyjskiej*, Warszawa 2004, s. 274.

W naszych rozważaniach materiał literacki będzie bazował na ustaleniach antropologii filozoficznej, antropologii codzienności<sup>4</sup> oraz socjologii codzienności<sup>5</sup>. Ważne wydaje się przytoczenie w tym miejscu przykładowych definicji „codzienności”. Roch Sulima twierdzi, iż:

sens codzienności jest w każdej chwili „tuż przed nami”, jak sens potocznej rozmowy (...). Dla antropologa codzienności źródłem jest wszystko, wszystko też jest dla niego terenem. (...). Antropolog codzienności ma sprawy w urzędach, kontrole biletów w tramwaju, ma sąsiadów, może mieć papugę czy samochód. W tym sensie każdy z nas jest antropologiem codzienności. (...) Antropolog czuje się zarazem „swojsko” i „obco” w codzienności, potrafi fascynować się dramatami i banałami<sup>6</sup>.

Z kolei dla socjologa Piotra Sztompki życie codzienne to:

te nawykowe, rutynowe, samo-oczywiste i przyziemne aspekty życia, które przyjmujemy bezrefleksyjnie i nie czynimy tematem krytycznych pytań. (...) Czasowość, powtarzalność, przestrzenne uporządkowanie życia codziennego – to poczucie zadomowienia, a typowy sposób doświadczania życia codziennego to nawyk<sup>7</sup>.

Jak wynika z przytoczonych określeń, kryminał to ten gatunek literacki, który w wysokim stopniu predestynowany jest do opisu i badania realiów obserwowalnych i doświadczanych przez uczestników różnorodnych wydarzeń. Powieść kryminalna, ze względu na prezentacje zbrodni, poszukiwanie zabójców, metody prowadzonego śledztwa, daje wspaniałą okazję do ukazania relacji między ludźmi działającymi w zagęszczonej atmosferze emocji i mocno eksponowanych uczuć. I tak na przykład warsztat pisarski Tatiany Polakowej odznacza się dużym zmysłem obserwacyjnym ludzkiego życia, umiejętnością rozładowywania napięć humorem słownym. Czytelnik dostrzega w jej tekstach wiele aspektów rosyjskiego życia codziennego<sup>8</sup>. Nieograniczone możliwości gatunkowe kryminału wykorzystuje także Wiktoria Płatowa, zadając tym samym kłam twierdzeniu, że kryminał to literatura niskich lotów, że nie ma w nim miejsca na pogłębioną analizę psychologiczną, niezwiązaną z samą zbrodnią. Autorka celowo przenosi morderstwo jednego z głównych bohaterów – Igora Szmarinowa – do dru-

<sup>4</sup> R. Sulima, *Antropologia codzienności*, Kraków 2000.

<sup>5</sup> *Socjologia codzienności*, red. P. Sztompka, M. Bogunia-Borowska, Kraków 2008.

<sup>6</sup> R. Sulima, op. cit., s. 7-8.

<sup>7</sup> P. Sztompka, *Życie codzienne – temat najnowszej socjologii*, [w:] *Socjologia codzienności...*, s. 25.

<sup>8</sup> „Pułapka na sponsora” Tatiany Polakowej [online], <http://rosjawliteraturze.blogspot.com/2011/08/pulapka-na-sponsora> [12.08.2012].

giej części powieści, dając dokładny obraz wydarzeń, które je poprzedziły. Między pisarskie szkieleta „wkłada” każdą z postaci, bada jej motywację, konstrukcję psychiczną... Nie daje prostych odpowiedzi na trudne pytania. Najważniejsi w *Kryształowej pułapce* są ludzie, ich pragnienia, dążenia, lęki i namiętności. Nawet pozornie prosta charakterologicznie Inessa okazuje się kimś więcej niż kokietką łąsą na komplementy i pieniądze uwodzonych mężczyzn. W związku z tym *Kryształowa pułapka* to kryminał psychologiczny, a nawet więcej: powieść psychologiczna z kryminałem w tle, to utwór pokazujący, jak wiele zła może wyrządzić człowiek drugiemu człowiekowi i jak bardzo można się pomylić ferując wyroki na podstawie pozorów<sup>9</sup>. Motywem wiodącym twórczości Płatowej jest więc człowiek w sytuacji granicznej, człowiek postawiony wobec dramatycznych wyborów i konieczności podejmowania skomplikowanych decyzji, uwikłany w splót emocji:

Weszłam do mieszkania [relacjonuje bohaterka Tatiana Polakowej – K.D.], przyjrzałam się mojej przyjaciółce i westchnęłam: Żenka wyglądała źle – roztrzęsiona, rozbiegane oczy, twarz biała jak kreda, jeszcze nigdy nie widziałam jej w takim stanie (*Pułapka na sponsora*, s. 69).

Kryminał jest więc mocno osadzony w życiu, w codzienności, tak samo jak codzienność często przypomina wydarzenia kryminalne. Niejednokrotnie ludzie sami pragną niebezpiecznego w swych skutkach podniesienia poziomu adrenaliny: „Ekstremalne sytuacje nadają życiu smaczek” (*Kryształowa pułapka*, s. 21) – powie bohaterka Wiktorii Płatowej, a napisany przez Anfię Glińską (*Pułapka na sponsora*) kryminał stanie się dosłownym niemal odzwierciedleniem rzeczywistości. Tatiana Polakowa zwróci przy tej okazji uwagę, iż we współczesnej Rosji, uwolnionej (na pozór) od wpływów cenzury i podległości wobec wszechpotężnego niegdyś Związku Pisarzy Radzieckich<sup>10</sup>, każdy uważa, że może zostać autorem poczytnych kryminałów („Kryminał właśnie dlatego jest dobrym gatunkiem, że można nawymyślać, co się chce”, *Pułapka na sponsora*, s. 9). Fundusz Literacki (Litfond) zastąpili sponsorzy, a pisanie pod dyktando socrealizmu zamienione zostało uniżonością wobec ludzi bogatych, mogących pomóc w wydaniu książki:

Wszyscy usadowili się pospiesznie, z jakiegoś powodu nie patrząc w naszą – moją i Żenki – stronę, a nawet jakby udając, że nas tu w ogóle nie ma.

<sup>9</sup> J. Radosz, *Recenzje – książka „Kryształowa pułapka” Wiktorii Płatowej* [online], <http://kontury.net/index.php?LinkMenuID=22&ReadPostID=428> [12.08.2012].

<sup>10</sup> *Hasło Związek Pisarzy Radzieckich*, [w:] W. Kasack, *Leksykon literatury rosyjskiej. Od początku stulecia do roku 1996*, przekł. B. Kodzis, Wrocław 1996, s. 765-768.

To nieuprzejme i dziwne zachowanie zdenerwowało mnie... (*Pułapka na sponsora*, s. 17).

W czasach, gdy książki i ich dystrybucja podlegają prawom rynku, gdy wszystkim rządzi pieniądź, zmieniła się diametralnie rola pisarza. Prze stał on być prorokiem, nauczycielem swego narodu, osobą wypełniającą szczytną misję uratowania świata przed złem komunizmu. Jak stwierdził Anatolij Kurczatkin:

Rynek nie potrzebuje pisarza w roli proroka. Nawet w roli nauczyciela i mędrca. Rynek zabiega o pisarza tylko w tej jego pierwotnej roli, gdy w postaci starego sepleniącego dziadka siedział na piecu i w długie zimowe wieczory bajął chmarze dzieciaków, które wcisnęły się do izby, o popie, czarcie, głupim Iwanie i o Przepięknej Wasylisie. Tyle że dzisiejszy głupi Iwan musi mieć potężną muskulaturę, znać chwytaki walk wschodnich i używać jako środka transportu nie pieca, lecz samochodu<sup>11</sup>.

Wraz z tematyką pisarza, pisarstwa, sztuki, kultury masowej pojawia się u obu autorek, związana w sposób integralny z codziennością, problematyka pracy, wykonywania obowiązków związanych z zarabianiem pieniędzy, ale i przynoszącym ludziom osobistą satysfakcję, spełnienie, możliwość realizowania własnych pasji i zainteresowań. „Praca była dla niego na pierwszym miejscu” (*Kryształowa pułapka*, s. 21) – tak określi współczesnego rosyjskiego biznesmena, Wiktorii Płatowa. Wraz z bohaterami wzmiankowanych kryminałów odbiorca „zwiedza” rosyjskie biuro podróży, kancelarię adwokacką, redakcję gazety codziennej (tu podkreślono zwłaszcza pogoń dziennikarzy za sensacją), firmę komputerową, posterunek policji, prywatne wydawnictwo (*Pułapka na sponsora*), obserwuje wytężony trud ratowników górskich, kierowanie przynoszącym krociowe zyski koncernem naftowym. Do rangi małego studium psychologicznego urasta opis zmagającego się z samotnością, a pełniącego obecnie funkcję ochroniarza w hotelu „Róża Wiatrów”, byłego majora FSB – Zwiagincewa (*Kryształowa pułapka*). Dochodzimy w ten sposób do wniosku, że kilkadziesiąt lat panowania komunizmu w ZSRR doprowadziło do upadku etosu pracy. Nie jest bowiem możliwe budowanie etyki pracy od zewnątrz, wyłącznie przez system determinant i nacisków (ekonomicznych, prawnych, administracyjnych itp.): one nie wystarczą, dlatego należy kształtować duchowe wnętrze całego człowieka jako osoby<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Русская литература XX века. Школы, направления, методы творческой работы, Санкт-Петербург 2002, cyt. za: A. Wołodźko-Butkiewicz, op. cit., s. 274.

<sup>12</sup> Zob. więcej: S. Kowalczyk, *Z refleksji nad człowiekiem. Człowiek, społeczność, wartość*, Lublin 1995, s. 225-235.

Współcześni Rosjanie, pozbawieni nacisków ideologicznych, niespełnani mitem „stachanowszczyzny” i nacjonalizacją środków produkcji, próbują ów etos pracy odbudować. Przejawiają, tępioną przez lata, inicjatywę, chcą się kształcić, mają pomysły, jak założyć własny biznes. Pozostałości okresu radzieckiego są jeszcze, co oczywiste, widoczne, ale powoli ustępują miejsca nowym tendencjom, tyle że te tendencje nie zawsze zmierzają w odpowiednim kierunku. Statystyki, co zauważa między innymi Jurij Afanasjew<sup>13</sup>, ujawniają pewien ważny fakt, zbieżny z naszymi obiegowymi pojęciami o Dzikim Zachodzie – wielka liczba przestępstw charakteryzuje się niezwykle zuchwałością: bandy przestępców, dysponujące bronią automatyczną, napadają na prywatne mieszkania, sklepy, obiekty gospodarcze, transport kolejowy i samochodowy. Wielu młodych ludzi, pozbawionych możliwości godziwego zarobkowania, posługuje się bronią palną. Nie mając innego zajęcia, gotowi są wstąpić do każdej szajki czy bandy, zadawać śmierć, rabować, gwałcić. Powszechne stały się, wymierzone zwłaszcza w tzw. nowych Rosjan, biznesmenów, zabójstwa na zamówienie. Ilustruje to na przykład fragment z powieści Tatiany Polakowej:

Mercedes eksplodował, a z Awerina zostały zwęglone szczątki. Świadców wypadku brak... (...). Biznesmenów odstrzeliwują teraz jak kaczkę, nie daj Boże, żeby się nami zainteresowali przy okazji! (*Pułapka na sponsora*, s. 51-52).

Codziennosc łączy więc w sobie *sacrum* i *profanum*, to, co stałe, niezmiennie i powtarzalne, z tym, co wydaje się być przypadkowe, niechciane, wypierane ze świadomości, czego pragniemy unikać. Do tych ostatnich należy sytuacja niemocy, choroby, zwłaszcza w jej wymiarze psychicznym. To, czym jesteśmy, nasza jaźń, tożsamość – a nawet więcej, sama potencjalna zdolność do uzyskania autonomicznej jaźni i niepowtarzalnej tożsamości – są produktem interakcji, w jakie wchodzimy z innymi, od dzieciństwa, nieustannie przez całe życie<sup>14</sup>. Interakcje te zaburzone bywają przez różnorodne stany neurotyczne, psychotyczne, najczęściej związane z depresją bądź schizofrenią. Nieprzypadkowo autorki obu kryminałów, chcąc wzmocnić u odbiorcy napięcie intelektualne związane z lekturą, prezentują ludzi z urojeniami psychicznymi, opętanych manią wyższości, chorobliwą zazdrością, nadmierną pobudliwością, bądź odwrotnie – apatią i odrętwieniem. Tacy są wykreowani przez Tatianę Polakową: popełniająca przestępstwa Stella, czy też malarz Wałachow, dla którego funkcję kompensacyjną wobec choroby stanowią malowane przez niego obrazy (na

<sup>13</sup> J. Afanasjew, *Groźna Rosja*, przekł. M. Kotowska, Warszawa 2005, s. 147.

<sup>14</sup> P. Sztompka, op. cit., s. 31.

przykład ludzkie wnętrzości leżące na talerzu). Ogarniętego schizofrenią mordercę obserwujemy też u Wiktorii Płatowej. Ciekawe, że jest nim również człowiek uważający się za artystę, zakuwający swe ofiary w misternie rzeźbionym lodzie. Przytoczmy fragment jego monologu wewnętrznego, celowo (dla podkreślenia „inności” postrzegania) wyróżnionego przez autorkę kursywą:

*W krótkim odstępie czasu między jedną a drugą lawiną zdążyłem go uratować. Uratować, aby zabić. Nie spodziewał się tego. Nie spodziewał się, że mój kijek narciarski, przerobiony na nóż, okaże się taki ostry. I że zagłębi się w jego ciało tuż pod łopatką (...). Jego twarz przybrała wyraz, który bezskutecznie usiłuję nadać twarzom wszystkich swoich modeli – wyraz wszechogarniającego, zwierzęcego, nieprzewyciężonego przerażenia.*

*Przerażenie.*

*Przerażenie – wizytówka mojej kolekcji (Kryształowa pułapka, s. 7-8).*

Ten rodzaj schizofrenii określony został przez Antoniego Kępińskiego<sup>15</sup> jako schizofrenia urojeniowa: ponieważ rzeczywistość ma przede wszystkim aspekt zmysłowy, namacalny, a więc obraz własny i innych też jest materialny, zmysłowy, tak jak obraz otaczającego świata. Nierealność odczuwa się zatem jako nierealność cielesną. Ciało wydaje się nierzeczywiste, zmienione, obce. Niezwykła sytuacja przestaje być realna dla danego człowieka, gdyż już nie mieści się w jego własnym obrazie otaczającego świata. Schizofrenię traktuje się także jako zaburzenie metabolizmu informacyjnego<sup>16</sup>. U „kryształowego rzeźbiarza” mechanizm ten przejawia się nie w postawie „od” (apatia, odrętwienie), ale w nadmiernym pobudzeniu, chęci skoncentrowania na własnym problemie uwagi całego otoczenia.

Cierpienie, nieodłączny składnik choroby, stało się też udziałem osoby niewinnej, z natury dobrej i życzliwej, ale owładniętej depresją matki Olgi Krasinskiej – Manany:

*Zbyt często wpadała we wściekłość, szalała z chorobliwej zazdrości, a jej humor mógł się kardynalnie zmienić w ciągu pięciu minut bez żadnej poważnej przyczyny. Wraz z narodzinami Olgi to wszystko się nasiliło. Manana zaczęła wpadać w depresję jak w śpiączkę. Stany depresyjne kończyły się wybuchem niepohamowanej złości. Kilkakrotnie przebywała w różnych klinikach psychiatrycznych (Kryształowa pułapka, s. 16).*

<sup>15</sup> A. Kępiński, *Schizofrenia*, Warszawa 1974, s. 108.

<sup>16</sup> E. Brzezicki, *Przedmowa*, [w:] A. Kępiński, op. cit., s. VII.



A w rezultacie badań, których wyniki przywołuje między innymi David Halpern<sup>17</sup>, na czoło wysuwa się wniosek, że bliskie osobiste więzy chronią przed depresją. Znaczenie ma jakość więzów społecznych. Można więc wykazać, że – czy to w przypadku psychopatologii życia codziennego, depresji, czy nawet schizofrenii – silne, pozytywne, opiekuńcze związki osobiste zdają się osłaniać jednostkę przed złym stanem zdrowia psychicznego.

Miłość jest właśnie jednym z tych czynników, jakie dają nam poczucie bezpieczeństwa i spokoju nie tylko w czasie choroby, w sytuacjach ekstremalnych, ale przede wszystkim w naszej codzienności, w rutynie dnia codziennego: „Była święcie przekonana, że studni miłości nie da się wyczerpać do dna. Nawet po upływie dwóch i pół roku małżeństwa” (*Kryształowa pułapka*, s. 31) – będzie twierdzić Olga, darząc swego męża bezgranicznym wręcz uczuciem. Wynika z tego klarowna konkluzja, że pełne rozwiązanie problemu istnienia leży w osiągnięciu międzyludzkiego zespolenia, w zjednoczeniu się z innym człowiekiem, w miłości<sup>18</sup>. A zatem, pragnienie zjednoczenia się z drugim człowiekiem jest najpotężniejszym dążeniem ludzi. Jest ono najbardziej podstawową namiętnością, jest siłą cementującą cały rodzaj ludzki, klan, rodzinę, społeczeństwo. Siła uczucia przemawia za tym, że tylko cywilizacja miłości respektuje człowieczeństwo i jego godność, jest potwierdzeniem tezy, iż miłość wymaga postawy aktywno-altruistycznej: poznania drugiej osoby, poszanowania jej, troski o nią, odpowiedzialności za nią. Miłość jest umiejętnością ofiarowania siebie, dzielenia się z drugim tym, co posiadamy, a więc zjednoczeniem opartym na wartościach pozytywnych<sup>19</sup>.

Zarówno Tatiana Polakowa, jak i Wiktoria Płatowa podkreślają, że miłość to uczucie trudne, wymagające poświęcenia, ale i posiadające różne oblicza. Rysują więc tę emocję w jej wielopostaciowości jako *agape*, *cari-tas*, miłość czysto platoniczną, ale i niespełnioną, niosącą wewnętrzny ból. W obu powieściach (jak w życiu codziennym) odnajdujemy związki małżeńskie i pozamałżeńskie, kilkudniowe i wieloletnie romanse, układy miłosne świadczone za pieniądze i dla pieniędzy, wreszcie miłość – namiętność niepowiązaną z przeżyciem wewnętrznym, a opartym li tylko na akcie seksualnym. Najbardziej wyrazistym tego przykładem jest Inka, która „wprost uwielbiała opowiadać o swoich miłosnych podbojach. W trakcie wykładów przesyłała jej [Oldze – K.D.] sprośne liściki, w których aż roilo się od pikantnych sformułowań. Swoich byłych partnerów nazywała „mar-

<sup>17</sup> D. Halpern, *Zdrowie i dobre samopoczucie*, przekł. M. Lubaś, [w:] *Socjologia codzienności...*, s. 678-721.

<sup>18</sup> Zob. E. Fromm, *O sztuce miłości*, przekł. A. Bogdański, Poznań 2006, s. 30.

<sup>19</sup> S. Kowalczyk, *Człowiek a społeczność. Zarys filozofii społecznej*, Lublin 1994, s. 198.

twymi workami”, a listę swoich podbojów – „moją martyrologią” (*Kryształowa pułapka*, s. 18).

W prezentowanych kryminałach nie znajdziemy stereotypowego postrzegania innych narodów czy nacji, homofobii czy nietolerancji wobec inności. Stereotypy ujawniają się tutaj na płaszczyźnie relacji męsko-damskich. Poprzez stereotyp będziemy więc w tym miejscu rozumieć twierdzenie nacechowane emocjonalnie (negatywnie lub pozytywnie). Jest ono całkowicie sprzeczne z faktami lub częściowo odpowiada prawdzie, lecz zawsze jawi się jako w pełni prawdziwe. Stereotyp pozostaje niezmienny przez długi okres – wynika to z faktu, iż właściwie nie zależy od faktycznych doświadczeń ludzi<sup>20</sup>. Nie umniejsza to faktu, iż są to niejednokrotnie krzywdzące sądy uogólniające, choć wypowiedane częstokroć automatycznie, bez zastanowienia czy jakiegokolwiek refleksji, na przykład: „Wszyscy faceci to świny – pomyślałam w duchu” (*Pułapka na sponsora*, s. 200). Inny przypadek to szufladkowanie ludzi według kryteriów płci, przykładowo: mężczyzna to łowczy, zdobywający pożywienie dla rodziny, a kobieta – kura domowa, której obowiązki ograniczają się do wypełniania roli strażniczki domowego ogniska. Ilustruje to poniższy, humorystyczny w swej wymowie fragment – dialog pomiędzy Anfiwą i Romanem Gromowem:

– Myślałby kto. W życiu kobiety nie praca jest najważniejsza. A jeśli martwisz się o pieniądze, to niepotrzebnie. Damy radę. Ciotka zostawiła mi spadek, nie żeby zaraz ogromny, ale wystarczy. Mieszkanie jest, nawet dwa, samochód ma rok, a na szmatki dla ciebie jakoś zarobię.

– Zwariowałaś? – zapytałam, wstrząśnięta tymi deklaracjami.

– Dlaczego „zwariowałaś”? – obraził się Roman Andriejewicz. – Powtarzam, praca nie jest najważniejsza, najważniejsza rzecz dla człowieka to szczęście rodzinne, możesz mi wierzyć (*Pułapka na sponsora*, s. 187).

Tak czy inaczej, stereotypy są stale obecne w naszej rzeczywistości, spotykamy się z nimi na co dzień, wygłaszamy stereotypowe kwestie, nieraz nie zdając sobie z tego sprawy. I w stereotypach nie byłoby nic złego, gdyby nie przeradzały się w sztywne reguły, w wydumane zasady, bazujące na fundamentalistycznej ideologii i prowadzące tym samym do ludobójstwa, do wojen między narodami.

Ze stereotypem, a właściwie jego przełamaniem, wiąże się zjawisko singli, postrzeganych obecnie jako osoby żyjące samodzielnie, poza zalega-

<sup>20</sup> J. Berting, Ch. Villain-Gandossi, *Rola i znaczenie stereotypów narodowych w stosunkach międzynarodowych: podejście interdyscyplinarne*, [w:] *Narody i stereotypy*, red. T. Walas, Kraków 1995, s. 15.

lizowanym związkiem małżeńskim, ale niekoniecznie i nie zawsze samotne i osamotnione. Peter Stein odnotował:

Dane zebrane w trakcie wywiadów wskazują, że życie w pojedynkę sprzyja indywidualnemu rozwojowi i samokształceniu. Single wykazują duże zdolności adaptacyjne. Budują swoje życie, ponosząc ryzyko oraz zapuszczając się w nieznane i niezbadane obszary, nie mając gotowych modeli wykonywania ról społecznych ani wsparcia ze strony społeczeństwa jako całości. W ich życiu wszystko może się zdarzyć<sup>21</sup>.

W przeszłości państwa rosyjskiego, przede wszystkim w jego okresie radzieckim, bycie osobą samotną nie stanowiło fenomenu, spowodowane było polityką władz komunistycznych oraz rozgrywkami historycznymi na arenie światowej. Zwłaszcza kobiety rosyjskie odczuwały ciężar życia w pojedynkę: sprzyjały temu kolejne wojny, rewolucja, następujące cyklicznie fale „czerwonego terronu”, skutkujące osadzaniem ludzi w łagrach, a nawet rozstrzeliwaniem ich w więzieniach bez uprzedniego udowodnienia winy. Dodajmy, iż w początkowych fazach istnienia państwa bolszewickiego kobiety miały być znacjonalizowane i każda z nich mogła przynależeć każdemu mężczyźnie, jeśli tylko ten tego zapragnął. Regulowały to odpowiednie dekry<sup>22</sup>. Nie trzeba nadmienić, iż sprzyjało to degradacji rodziny jako podstawowej komórki społecznej.

We współczesnej Federacji Rosyjskiej zmieniło się pojęcie singla i wkładanych w nie treści. Wpłynęła na to transformacja ustrojowa i przejęcie przez Rosję wielu wzorów kultury zachodniej. Na tendencje amerykanizacji rosyjskiego życia społecznego wskazały autorki obu kryminałów, nie wprowadzając przy tym sądów wartościujących ani kategorycznych ocen. Singlami są między innymi: Żeńka, Gromow, Rusanow, Awerin Kozyriew, Ipatow, Wałachow (*Pułapka na sponsora*), Zwiagincew, Jonasz, Ahmed, Jura Sierianow, Wasia Sikaczyński, Wład (*Kryształowa pułapka*). Różnią się od siebie statusem społecznym, pochodzeniem, wykształceniem. Brak partnera/partnerki dotyczy zarówno ludzi starszych (Zwiagincew), jak i młodych (Żeńka, Jonasz), tych, którzy robią karierę i ona jest priorytetem w ich życiu oraz tych, którzy nieudolnie poszukują swojej „drugiej połowy”, nie mogąc trafić na właściwego wybranka. Do singli zalicza się również wdowców/wdowy, rozwiedzionych, samotnie wychowujących

<sup>21</sup> P. Stein, *Being Single. Understanding Single Adulthood*, [w:] J. Stimson, A. Stimson, *Sociology: Contemporary Reading*, Itasca 1981, s. 143.

<sup>22</sup> Na ten temat zob. więcej: J. Sadowski, *Rewolucja i kontrrewolucja obyczajów. Rodzina, przekreślenie i przestrzeń życia w rosyjskim dyskursie utopijnym lat 20. i 30. XX wieku*, Łódź 2005, s. 11-29.

dzieci... Częściej spotkać ich można w dużych aglomeracjach miejskich (czynnikiem sprzyjającym jest tu tzw. samotność w tłumie) niż na dalekiej prowincji czy na wsi.

W przeciwieństwie do singielek, mężczyźni-single mają zazwyczaj problemy natury psychicznej, są to depresje, stany neurotyczne i lękowe oraz ogólna pasywność<sup>23</sup>. Taki obraz nieszczęśliwych, samotnych ratowników górskich kreśli Wiktoria Płatowa:

Wasia Sikaczyński i Jurik Sierianow uciekli w góry, by leczyć rany po nieszczęśliwej miłości. Wybranka Wasi rzuciła go w Kijowie. Podobnie postąpiła ukochana Jurika, która wyjechała do Buturlinowki w obwodzie woroneskim, nie zważając na jego uczucia. Swego czasu perypetie miłosne popchnęły Wasię i Jurika do nieudanych prób samobójczych. Jurik chciał się powiesić, a Wasia próbował podciąć sobie żyły. A kiedy nie powiodło im się rozstanie z życiem, wyjechali w góry, słusznie sądząc, że najlepszym sposobem na uratowanie samego siebie jest ratowanie innych (*Kryształowa pułapka*, s. 35).

Obok więzi rodzinnych, miłości, bliskości, w relacje międzyludzkie, a więc również w naszą codzienność wpisana jest przyjaźń. Jej wartość została mocno nadwerężona w państwie radzieckim, w którym obowiązkiem było składanie donosów nawet na najbliższych<sup>24</sup>, a zatem nie było otwartości i zaufania wobec drugiego człowieka. Zasada dwójmyślenia (*doublethink*) nie sprzyjała rodzeniu się ufności, możliwości udzielenia wsparcia i pomocy. Rolę „przyjaciela” ingerującego we wszystkie sfery egzystencji przejęło państwo totalitarne. W ten sposób społeczeństwo uległo zatimizowaniu, rozszczepieniu. Strach paraliżował chęć bliższego poznania innej osoby, gdyż łączyło się to z ryzykiem bycia „zdradzonym” i złożonym w ofierze na ołtarzu fałszywej idei.

Autorki powieści kryminalnych (szczególnie Tatiana Polakowa) ekspozują prawdopodobieństwo odrodzenia się przyjaźni w czasach po upadku komunizmu, zapewnienia bliskiemu człowiekowi spokoju i bezpieczeństwa, traktowania go jako swego powiernika. Takie kryteria spełniają na przykład Żeńka i Anfisa:

Opowiadania o zwierzętach Żeńka czytała mi co czwartek (...), ja słuchałam, płakałam, potem obejmowałyśmy się z Żeńką, która też płakała, wypijałyśmy ze trzy litry herbaty i szłyśmy gdzieś na kolację, po drodze rozpra-

<sup>23</sup> J. Bernard, *The Future of Marriage*, New Haven 1982, s. 214.

<sup>24</sup> Por. F. X. Nerard, *5% prawdy. Donos i donosiciele w czasach stalinowskiego terroru*, Warszawa 2008.

wiając o tym, że świat jest podły i takie wrażliwe jednostki jak my nie mogą w nim znaleźć miejsca (*Pułapka na sponsora*, s. 6).

Z powyższego cytatu wnosimy, co zauważa między innymi Ray Pahl<sup>25</sup>, że ci przyjaciele, których znamy od czasów szkoły podstawowej lub średniej, służą nam jako swoiste „punkty zaczepienia” w życiu i stanowić mogą cenną pomoc na naszej drodze do osiągnięcia emocjonalnej integracji i stabilności. Dodajmy, iż przyjaźń stanowi relację zbudowaną na osobach w ich aspektach całościowych i ma na celu osiągnięcie psychologicznej bliskości, co w praktyce czyni ją fenomenem rzadkim, nawet jeśli może być czymś powszechnie pożądanym.

Z drugiej strony jednakże, w dzisiejszym ponowoczesnym świecie przyjaźń może ponownie ulec destrukcji i destabilizacji. Wpływa na to stała pogoń za pieniądzem, brak czasu oraz fakt, że przebywający blisko nas człowiek zaczyna nam zastępować (a nie dopełniać) towarzystwo członków najbliższej rodziny. W ten sposób obecnie rodzina także może stanąć w obliczu rozproszenia. Tak rodzi się przyjaźń oparta na korzyści. Zobrazowała to Wiktoria Płatowa:

Inessa. Inka. Najlepsza przyjaciółka Olgi, najpierw ze szkoły, później z instytutu. Inka. Ładna brunetka ze zmysłowymi wargami. Pokłóciły się tylko raz w życiu, w siódmej klasie, z powodu piegowatego chłopaka, który przeniósł się do innej szkoły dwa tygodnie po ich kłótni. A Inka i Olga nie rozmawiały ze sobą przez pół roku. Aż do dnia, w którym umarła matka Olgi (*Kryształowa pułapka*, s. 15).

Inka, wiedzona pragnieniem życia w bogactwie, ceniąca luksus i przepych, poświęca oddanie i przyjaźń Olgi, wychodząc za męża za jej ojca, stając się złą macochą Oli, a tym samym poświęcając wartości duchowe i indywidualność na rzecz wartości materialnych i indywidualizmu.

Następną kwestią, przyjmującą wykrzywiony obraz zarówno w komunizmie, jak i w rzeczywistości zauroczonej kulturą Zachodu, jest sprawa traktowania cielesności ludzkiej, naszego wyglądu zewnętrznego. Problem ten staje się tym bardziej istotny, jeśli przyjmujemy, że „obecność człowieka w świecie jest obecnością jego żywego ciała”<sup>26</sup>.

Statystycznym obywatelom żyjącym w przestrzeni Związku Radzieckiego, trudno było zadbać o elegancję i szyk, gdyż deficyt obejmował swym zasięgiem wszystkie towary i produkty. Na ulicach radzieckich miast królowała w związku z tym szarzyzna i monotonia. Dziesiątki obywateli ubie-

<sup>25</sup> R. Pahl, *Przyjaźń – społeczne spoiwo współczesnego społeczeństwa?*, [w:] *Socjologia codzienności...*, s. 165.

<sup>26</sup> M. A. Krąpiec, *Ja – człowiek*, Lublin 1991, s. 157.

rały się w niemal jednakowe, produkowane masowo artykuły odzieżowe. O modzie nie mogło więc być mowy. Miało to, oczywiście, swój podtekst ideologiczny, w myśl którego ludzie powinni być jednakowi, najlepiej, by nie odróżniali się od siebie, tworząc bezkształtną masę<sup>27</sup>. Jednostka miała być wyparta przez fałszywą wspólnotę – komunę. Człowiek nie mógł zatem określić własnego stylu, stać się oryginalnym, gdyż przeczyłoby to ideałom marksistowsko-leninowskim. A przecież ciało od zarania dziejów jest jednym z głównych obiektów zainteresowania artystów, filozofów i teologów. Nie jest ono tylko zbiorem kości, mięśni oraz funkcji fizjologicznych. Przeciwnie: ciało funkcjonuje w trzech, integralnie ze sobą powiązanych, wymiarach – metafizycznym, psychicznym i kulturowym<sup>28</sup>. Tadeusz Paleczny w swoim artykule na temat ciała w kulturze zauważa, że ciało ludzkie jest, według badaczy, centrum wszechświata, jest siedzibą ducha i intelektu<sup>29</sup>. Stanowi także przejściowy stan funkcjonowania naszego „ja”. Już Arystoteles stwierdził:

Wydaje się, że dusza i ciało w doznaniach swoich zależą wzajemnie od siebie. I gdy nastrój duszy ulega zmianie, zmienia zarazem powierzchowność, a znowu gdy powierzchowność ulega zmianie, zmienia zarazem nastrój duszy<sup>30</sup>.

Jednakże, królująca na Zachodzie kultura popularna przeniosła do Rosji przeciwstawny biegun pojmowania ciała i swego wyglądu. Upowszechniają go zwłaszcza media, promując wieczny kult młodego i szczupłego ciała. Wśród społeczeństwa wystawionego stale na działanie reklam rodzi się mit, wedle którego osobom atrakcyjnym fizycznie przypisuje się wiele pożądanych cech, na przykład wrażliwość, odpowiedzialność, ciepło emocjonalne oraz uprzejmość. Wygląd wpływa więc także na jakość życia<sup>31</sup>. W sposób ironiczny zobrazowała to Tatiana Polakowa:

- ...włóż długą spódnice.
- Do ziemi?
- Może nie do ziemi, ale koniecznie za kolana. Masz zbyt charakterystyczne nogi, żaden facet nie uwierzy, że kobieta z takimi nogami może napisać coś

<sup>27</sup> Taki ideał identyczności ludzi przewidział już na początku lat 20. XX w. Jewgienij Zamiatin w swej antyutopii *My*. Na ten temat zob. K. Duda, *Antyutopia w literaturze rosyjskiej XX wieku*, Kraków 1995, s. 29-45.

<sup>28</sup> T. Paleczny, *Ciało w kulturze*, [w:] *Kulturowe emanacje ciała*, red. M. Banaś, K. Warmińska, Kraków 2011, s. 16.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 15.

<sup>30</sup> Cyt. za: R. Hołda, *Ciało a „usposobienie duchowe”. O fizjognomicie antropologicznie*, [w:] *Kulturowe emanacje ciała...*, s. 48.

<sup>31</sup> W. Klimczak, *Erotyzm ponowoczesny*, Kraków 2008, s. 127.

sensownego. Na wszelki wypadek na górę też włóż coś luźnego, workowatego (...). Biust też masz zbyt charakterystyczny, lepiej go zasłoń. I pożycz okulary od Wierki...

– Zwariowałaś czy co? – zaniepokoiłam się w końcu.

– Wcale nie – odparła urażona. – Masz wyglądać jak prowincjonalna inteligentka: nie masz pieniędzy ani gustu, tylko intelekt i ból za ojczyznę. A tu już bez okularów ani rusz (*Pułapka na sponsora*, s. 12).

Dzień powszedni, codzienność zaprezentowana w powieściach sensacyjnych, pozwala, w związku z powyższymi rozważaniami, na wyprowadzenie kilku wniosków. Po pierwsze więc, teraźniejszość Federacji Rosyjskiej nosi silne znamiona radzieckiej przeszłości. Po wtóre, obecna rosyjska rzeczywistość kształtuje się w dużym stopniu pod wpływem kultury Zachodu, choć sami Rosjanie usilnie poszukują specyficznie rosyjskiej, im tylko przynależnej idei, która mogłaby połączyć zatomizowany naród. Najważniejsza, naczelna konkluzja opiera się na stwierdzeniu, że emocje, uczucia i doznania przejawiane w codzienności mają charakter uniwersalny, niezależny od czasu i miejsca, w jakich się rodzą i trwają.

**SUMMARY****The anthropology of week-day of the modern Russian man**  
(criminal stories by Tatyana Polakhova and Victoria Platova)

Criminal stories are often considered as an easy genre to read and interpret. However, this issue is more complicated. As we have tried to prove in this article, these books contain a lot of different problems connected with modern times. Both "Crystal Trap" and "The Trep for Sponsor" show Russian reality in its details. Both authors claim that our week-day is dependent on the soviet past and, at the same time, look at the future searching for the idea which could connect the nation destroyed by communism. In this way novelists write about work and its value, about personal life and decision which we have to make every day. Moreover, commonplaceness is full of different feelings and emotions. That is way both writers describe the importance of love, friendship, affection... They emphasize the sense of our own choices and being independent in our lives.



Татьяна Комаровская  
Минск (Беларусь)

## Апокалипсис по Маргарет Этвуд: роман *Орикс и Крейк*

Маргарет Этвуд, одна из крупнейших современных писательниц Северной Америки (ее творчество принадлежит канадской литературе, но теснейшим образом связано с Соединенными Штатами и литературой США), как и многие ее коллеги, озабочена будущим мира. Размышления о грядущей судьбе человечества, Соединенных Штатов при условии развития существующих отрицательных тенденций в общественно-политической жизни страны, в мире вообще вызвали к жизни жанр антиутопии в ее творчестве. Блестящими примерами этого жанра являются два романа писательницы: *Рассказ служанки* (1985) и *Орикс и Крейк* (2003).

Роман *Орикс и Крейк* рисует отдаленное будущее США, в котором в стране установлен жесткий тоталитарный режим, власть принадлежит крупным финансовым корпорациям, занимающимся генетическими опытами над животными и людьми, уничтожающими природу ради сверхприбылей и распространяющими вредные для людей продукты питания и лекарства. Гениальный ученый Крейк выносит свой приговор системе, изобретает новую породу гармоничного естественного человека и вирус, уничтожающий популяцию современных людей. Роман обладает чертами антиутопии и построен как рассказ о событиях единственного выжившего человека – друга Крейка Джимми, которому Крейк доверил заботу о новых людях и их адаптации к миру. Повествование представляет лирический рассказ о жизни человека в условиях тоталитарного общества.

Маргарет Этвуд тщательно прослеживает формирование личности героя, воссоздавая мир будущего, в котором он живет. Мир этот радикально изменился. Несколько прибрежных городов смыло с лица земли в результате резкого подъема дна моря и цунами, которое произошло из-за извержения вулкана на Канарских островах.

Резко изменился климат – днем очень жарко, каждый день во второй половине дня – сильные грозы. Результатом климатических изменений стали высохшие виноградники, пересохшие озера, выжженные Everglades. Мясо давно стало искусственно модифицированным. Нью Йорк превратился в Нью Нью Йорк. Бостон вместе с Гарвардом утонул, ушел под воду. Страну сотрясают войны из-за нового модифицированного кофе, который можно убирать машинами, что разорило старых производителей кофе. Войны эти включают несколько государств, крестьяне воюют против правительственных войск, много жертв с обеих сторон. Система всеобщей слежки. Люди не могут свободно передвигаться по стране. Появился новый вид казни – человека заражают каким-то вирусом, и он просто растворяется. Термин *assisted suicide* означает сейчас вид казни.

Гуманитарное знание давно пришло в упадок. Будущее, которое рисует Этвуд, отмечено уничтожением книг, искусства вообще. В первые десятилетия XXI века уничтожен театр – и актеры, и зрители из-за атак террористов стали бояться замкнутого темного пространства. Пение существует сейчас только в соединении с караоке – все подпевают. Вместо театральных представлений – взаимная бомбардировка помидорами, соревнования в мокрых майках. Нет больше кино, видеоискусства вообще, все заменил компьютер. Маргарет Этвуд акцентирует в своем романе полную бездуховность и аморальность этих суррогатов искусства.

Биография героя тесно связана с экспозицией существующего политического режима и показа сопротивления ему – через мать героя. Отец Джимми работал в одной из корпораций по подготовке органов животных к пересадке людям. Он модифицировал клетки животных, создавая новые виды. Мать героя когда-то работала вместе с ним, потом, осознав преступную природу сначала своей деятельности, а потом и режима, ушла из корпорации. Она все более противостоит своему мужу в его деятельности, еще и потому, что деятельность корпорации дает надежду на спасение многим людям, „доит” их материально (услуги предоставляются за большие деньги), а разорив их, бросает на произвол судьбы. Отец лоялен режиму и своей работе. Дома – постоянные стычки, – таким запомнилось Джимми его детство, где родителям было не до него. Это сформировало психику героя – комедианта, прикрывающего смехом и фарсовыми трюками свою травмированную с детства личность. Когда ему было лет 12-13, мать ушла из семьи, скрылась, и семья навсегда попала на учет CorpSeCorps (органов внутренних дел) как неблагонадежная. Герой

страшно тосковал по матери всю свою жизнь. Тогда же он познакомился с другом своей жизни – его звали Крейк, вернее, такова была его компьютерная кличка, которая понравилась друзьям.

Крейк был необычайно одарен и тоже имел опыт диссидентства в своей семье – его отец погиб при невыясненных обстоятельствах, придя в несогласие с режимом.

Герои, жители технократического будущего, привязаны с детства к компьютеру. Идет подробное описание программ, которые они смотрят, игр, в которые играют. Многие из этих программ пропагандируют секс и насилие (казни заключенных в тюрьмах, убийства в мусульманском мире через побивание камнями). Популярна игра, в которой акты массового насилия прошлого (падение Трои, геноцид армян) со всеми подробностями зверств противопоставлены великим свершениям человеческого ума, и все они имеют свою котировку, причем всегда побеждает тот, кто играет на стороне насилия. Любимая игра Джимми и Крейка – Extinctathon (вымирание). Автор ее, Maddaddam, (намеренное искажение слов Сумасшедший Адам) дает имена вымершим животным. Именно она вдохновит через годы Крейка на его страшное деяние – уничтожение человечества и создание нового вида людей.

Герой – филолог по своим склонностям, человек слов, а не цифр, и это обуславливает наличие трех пластов лексики в романе: современный язык, множество неологизмов, связанных с компьютерными технологиями, с технологиями будущего, и пласт устаревших слов или слов изысканных, имеющих применение только у интеллектуалов в настоящем. Для героя эти слова – словно связь с миром духовных ценностей, к которому он тянется всей душой и которого больше не существует. В минуты депрессии, духовного разлада и в минуты любви он повторяет эти слова.

Герой с юности тянулся к шедеврам мировой культуры, и это составило культурное основание его личности – во времена наступления на мировую культуру, пренебрежения и забвения ее шедевров. Джимми по своей натуре – осколок гуманного гуманитарного прошлого, единственный человек в своем обезличенном духовно времени.

После окончания гуманитарного университета, когда-то блестящего, а ныне пришедшего в упадок (гуманитарные знания, литература, искусство не нужны в мире Джимми и Крейка) Джимми нашел работу в маленьком захудалом Comround, связанную с рекламой. Он переживает духовный кризис, осознавая свою деятельность как об-

ман людей. Через 5 лет он узнает от спецслужб о казни матери – ему показали запись. Погибает отчим Крейка – есть подозрение на саботаж. Ученые часто умирают в Compounds, те, кто в конце концов не выдерживает аморальности своей работы. Погибает мать Крейка, заразив себя вирусом, который ее убивает. После смерти матери герой находится в тяжелой депрессии. И тут Крейк предлагает ему работу под своим руководством в самом привилегированном научном Compound! Под руководством Крейка – лучшие умы страны. И Джимми принимает это предложение. Он будет работать в области рекламы.

Крейк изобрел Blysspluss Pill, средство, призванное принести невиданные дивиденды производителям, так как оно обещало незнанные прежде сексуальные удовольствия пользователям, но в то же время оно должно было ограничить уровень рождаемости, чтобы решить проблему ограниченности мировых ресурсов (политический аспект проекта, о котором не знала широкая публика). Одновременно Крейк работал над созданием новой популяции людей, на случай, если чудодейственное лекарство чересчур ограничит рождаемость. Но у Крейка были свои планы на Нового Человека.

Этвуд продолжает тему ответственности людей за политические несчастья этого мира и в этом романе. Впервые она была обозначена в *Рассказе служанки*. В *Орикс и Крейк* она проходит лейтмотивом в виде фразы «Мы понимаем больше, чем мы знаем». Герой романа размышляет о том, как могло получиться, что он не услышал, не уловил намеков на истинные намерения Крейка относительно человечества. Сейчас он понимает, что эти намеки были. Он анализирует свое поведение.

Как я мог пропустить это? Как я мог быть так туп? Нет, не туп... Пожалуй, невежествен. Не информирован. Однако в его невежестве было что-то нарочитое. Что-то намеренное. Он вырос в ограниченном пространстве, а затем сам возвел вокруг себя стену. Он закрыл себя от жизни<sup>1</sup>.

Крейк при помощи вируса, созданного им, уничтожает весь мир, за исключением Джимми; убивая на его глазах Орикс, девушку, которую Джимми любит, обеспечивает и свое собственное убийство и, заранее взяв слово с Джимми, планирует для него роль спасителя и воспитателя новой созданной им расы – крейкеров.

Крейк – человек идей и чисел, но не чувств, не эмоций. Он не признает искусство, считая его деятелей людьми сексуально несчастны-

<sup>1</sup> M. Atwood, *Oryx and Crake*, London 2003, p. 215-216.

ми, несостоявшимися. Он подвергает сомнению все общепринятые нравственные правила, он в состоянии убить любимую девушку, чтобы спровоцировать друга на свое убийство. Он аморален «идейно», и выносит приговор человечеству не потому, что ненавидит людей, а потому, что цепочка логических умозаключений заставляет его признать несостоятельность Homo Sapiens в своем настоящем виде. Но что представляют собой созданные им люди? Они – счастливые животные, пасущиеся в парке и на лугах, совокупающиеся, когда чувствуют к этому позывы. Они не знают любви, сфера идей им чужда, нет ни соперничества, ни территориальных притязаний – значит, не будет несчастий в личной жизни, не будет войн. Они имеют защиту от всех болезней. Когда им исполнится 30 лет, они умрут мгновенно и без боли. Таково человечество, созданное Крейком.

Психология гения, выносящего приговор не только системе, но всему человечеству, раскрывается в том числе и через его магниты, прикрепленные на холодильник:

«Там, где Бог, нет человека». «Существует две луны, одна видимая, а другая – нет». «Я мыслю, следовательно». «Оставаться гуманным – значит перейти предел».<sup>2</sup>

Первая (и последняя) любовь героя – девочка из Юго-Восточной Азии. Впервые он увидел ее на порносайте, когда ему было 15 лет. С ней в роман входит тема обнищания и эксплуатации населения стран Юго-Восточной Азии. Жизненный путь Орикс: родители продали ее состоятельному человеку. Тот привез ее в город. Сначала она продавала цветы. Потом зарабатывала для своего хозяина деньги тем, что не отказывалась идти в отель с педофилами, но в критический момент хозяин вламывался в отель, «спасая свою родственницу», и застигнутый педофил вынужден был платить ее хозяину, чтобы избежать скандала. В 8 лет она снималась в детских порнофильмах. Затем американец из Сан-Франциско привез ее в Штаты, где она жила взаперти в его гараже. Умная девочка с детства умела приспособиться к миру, в котором жила, и когда ее нового хозяина арестовали, в суде защищала его. Крейк тоже влюбился в нее, и в студенчестве нашел ее, «выписал» к себе и она стала работать в его проекте по созданию крейкеров.

Роман заключен в композиционное кольцо: рассвет у океана, героиней (после Апокалипсиса, гибели человечества) просыпается на де-

<sup>2</sup> M. Atwood, *Oryx...*, p. 354.

реве, на котором он спасается от диких животных, и не может не восторгаться красотой пробуждающегося мира. Действие романа разворачивается через несколько месяцев после Апокалипсиса и укладывается в несколько дней жизни героя на берегу океана, куда он привел крейкеров (новых людей), созданных его другом; его попыток навестить город и пополнить запасы продовольствия, и завершается его возвращением в колонию крейкеров и встречей с тремя людьми его вида, выжившими после катастрофы. Роман завершается знаком вопроса: чем закончится эта встреча, убьет ли Джимми (в новой жизни Snowman – Снеговик) людей, выживших в Апокалипсисе, чтобы отвести возможную угрозу от крейкеров, убьют ли они его? В любом случае, он обречен: рана на его ноге воспалилась, и без лекарств, без медицинской помощи его ждет мучительная смерть от гангрены. Последняя фраза романа – Джимми смотрит на свои часы, на которых нет стрелок. Нулевое время. Конец человечества.

В ретроспекции, в воспоминаниях героя дается его рассказ о его жизни, об отношениях с его самым близким другом Крейком, о его любви к девушке Орикс, и о жизни в стране в условиях тоталитарного режима, изоляции ученых в специальных Compounds<sup>3</sup>.

Роман обладает жанровыми чертами дистопии и какатопии (идеально неразумный мир и его падение, полное уничтожение). Как и положено антиутопии, действие романа разворачивается в пространстве замкнутом, но не географически (остров, труднодоступная территория для тех, кто оказывается за ее пределами), что свойственно жанру антиутопии; но политически – на территории, на которой в условиях тоталитарного режима живут только избранные и доступ на которую невозможен для жителей страны. Это свойственно антиутопиям М. Этвуд, тот же пространственный параметр антиутопии характерен и для *Рассказа служанки*.

Книга по сути представляет собой закодированную историю человечества, или Библию новой цивилизации людей, Библию ироническую. В новом мире, созданном Крейком, рождается своя мифология. Крейк создавал совершенных людей, не склонных к теориям, но вот и у них появился свой Бог – Крейк, создавший их и думающий о них все время, якобы определяющий их жизнь; своя Богоматерь – Орикс, бывшая проститутка, которая занималась с ними, учила их всему на первых этапах их жизни; Джимми (Сноумен) что-то вроде

<sup>3</sup> Огороженная территория фабрики и т.п., включающая бараки для рабочих; огороженное место.

апостола у них. Рождается новая религия. История человечества готова повториться с самого начала.

На роман М. Этвуд можно также смотреть как на своеобразный слепок с мировой художественной литературы, настолько богата его интертекстуальная ткань. В обезлюдившем и обесчеловеченном настоящем герой постоянно цитирует произведения гениев прошлых веков, делая их своим достоянием.

**SUMMARY****Apocalypse as Margaret Atwood imagines it:  
the novel *Orix and Crake***

The novel "*Orix and Crake*" is devoted to the future of the United States, the time when severe totalitarian regime is established in the country, the power is in the hands of big financial corporations engaged in genetic experiments on people and animals, annihilating nature for the sake of big profits and producing harmful medicines and food. Crake, a genius scientist, condemns the political system and the race of Man in general, invents a new race of Man, perfect from his point of view, and also a virus which exterminates all people from the face of the earth. The novel belongs to the genre of anti-utopia and presents a narrative of the events of the only survival after the Apocalypse – the protagonist Jimmy, Crake's friend. It's a lyrical narration of life under the conditions of totalitarian state and also a book loaded with a lot of meanings referring to the Bible and world literature.



MARTA ZAMBRZYCKA  
WARSZAWA

## Trzy opowieści o wojnie w Czeczenii. Wojna w kulturze i literaturze

Roger Caillois napisał o wojnach, iż są krwawymi łaźniami, którym przypisuje się zbawczą moc wody życia<sup>1</sup>. Tym stwierdzeniem autor *Żywiołu i ładu* wpisał wojnę w kontekst rozważań o *sacrum*. Wojna i święto, wojna i karnawał, wojna, która podobnie jak Ottonowskie *sacrum*, jest zarówno *tremens* jak i *fascinatis*. To zagadnienia nienowe, antropologii kultury znane od dość dawna. A jednak, czytając współczesną prozę wojenną lub wojny dotyczącą, nie sposób uciec od Rogera Caillois i kontekstu fenomenologicznego rozumienia *sacrum*. Wojna jako żywioł, odwrócenie porządku, czy wielka, krwawa orgia o mocy zarówno niszczącej jak i ożywczej, powraca na kartach powieści, opowiadań, reportaży i wspomnień. Ilość literatury z wojną związanej świadczy, że temat fascynuje, sposób opisu dowodzi grozy, jaką wzbudza. Wojna jako taka, jako zjawisko, oraz wojna konkretna, bliska, znana często z własnego doświadczenia, jak na przykład ta w Czeczenii, opisana przez autorów w mniejszym lub większym stopniu osobiście nią dotkniętych.

Stwierdzenie, że wojna to zjawisko kulturowe jest zrozumiałe samo przez się, biorąc pod uwagę, że wszelka zorganizowana działalność człowieka jest działalnością kulturową<sup>2</sup>. Wojna stanowi formę przemocy usprawiedliwionej i funkcjonuje jako motyw, temat czy obiekt badań na wielu poziomach kultury. Jak zauważa Elżbieta Olzacka:

o wojnie napisano niezliczoną ilość powieści, opowiadań, wierszy, poematów (...) na jej temat stworzono tysiące malarskich płócien, rzeźb, pomni-

---

<sup>1</sup> R. Caillois, *Wojna i sacrum*, [w:] *Antropologia widowisk*, red. L. Kolankiewicz, Warszawa 2008, s. 280-286.

<sup>2</sup> Keegan pisał o wojnach w następujący sposób: „Wojna to coś więcej niż polityka (...) w wojnie wyraża się kultura danego społeczeństwa (...) wojna bywa determinantem kultury, a w niektórych społeczeństwach jest kulturą”, J. Keegan, *Historia wojen*, przekł. G. Woźniak, Warszawa 1998, s. 25.

ków i obelisków (...) stanowiła przedmiot nie tylko sztuki ale i nauki. (...) Z wojną związana jest cała sfera wyobrażeń i praktyk kulturowych, obejmujących (...) wierzenia, obrzędy, rytuały. (...) Wojnę (...) spowija skomplikowany kulturowy aparat pojęciowy, wywodzący się z obyczajów, prawa, moralności i religii<sup>3</sup>.

Zależność form prowadzenia działań wojennych od różnorodnych wzorów kultury bada dyscyplina zwana antropologią wojny. Klasycznym przykładem jest praca Ruth Benedict *Chryzantema i miecz*.

W kontekście zagadnień z kręgu antropologii literatury, problematyka wojny może stanowić łącznik między sferą zjawisk kulturowych a dziedziną poetyki tekstu literackiego. W tym miejscu warto podkreślić, iż badania antropologiczne, wpisujące tekst literacki w szeroki kontekst kulturowy, zyskują coraz większą popularność wśród literaturoznawców<sup>4</sup>. Niewątpliwą zaletą kontekstu antropologicznego jest to, iż umożliwia poszerzenie tzw. dyskursu literaturoznawczego o nowe obszary i otwarcie na „coś więcej w literaturze niż sama literatura”, niż sam tekst i jego poetyka<sup>5</sup>. W polskojęzycznym obszarze badawczym znajdziemy coraz więcej publikacji zainspirowanych koncepcją antropologii literatury<sup>6</sup>. Ich autorzy na różne, często odmienne sposoby rozumieją cele, zadania oraz samą definicję „antropologii literatury”. Niektórzy nazywają ją niezrealizowanym, choć koniecznym projektem<sup>7</sup>. Inni twierdzą, że jest ona nie tyle realnym zjawiskiem badawczym, co wynikiem swoistej luki metodologicznej i potrzeby

<sup>3</sup> E. Olzacka, *Kulturowy wymiar zjawiska wojny – zakres badań i doniosłość*, „Kultura i Historia” 2012, nr 22 [online], [www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/4192](http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/4192) [14.06.2012].

<sup>4</sup> A. Łebkowska, *Między antropologią literatury i antropologią literacką*, „Teksty Drugie” 2007, nr 6, s. 9.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 30.

<sup>6</sup> Do publikacji takich należą m.in. następujące prace: E. Kasperski, *Sprawa podmiotu. Szkic z antropologii literatury*, „Przegląd Humanistyczny” 1993, nr 5, s. 1-25; *Między poetyką i antropologią postaci*, [w:] *Postać literacka*, red. E. Kasperski, B. Pawłowska-Jądrzyk; B. Owczarek, *Narracja i fabuła: ku poetyce antropologicznej*, „Przegląd Humanistyczny” 1992, nr 2, s. 27-41; A. Łebkowska, *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Kraków 2008; *Narracja i tożsamość. Antropologiczne problemy literatury*, t. II, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2004; *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006; *Antropologia kultury – antropologia literatury*, red. E. Kosowska, A. Gomółka, E. Jaworski, Katowice 2007; R. Nycz, *Antropologia literatury – kulturowa teoria literatury – poetyka doświadczenia*, „Teksty Drugie” 2007, nr 6, s. 34-49; A. Łebkowska, *Między antropologią literatury i antropologią literacką*, „Teksty Drugie” 2007, nr 6, s. 9-24, 22-23.

<sup>7</sup> G. Godlewski, *Literatura i literatury. O kilku przesłankach możliwej, a nawet koniecznej, lecz wciąż jeszcze nie istniejącej antropologii literatury*, [w:] *Narracja i tożsamość. Narracje w kulturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2004, s. 68-101.

badania interdyscyplinarnych<sup>8</sup>. Projekt antropologii literatury daje ogromne możliwości badawcze, a łączenie dziedzin antropologii kultury i literaturoznawstwa jest źródłem niekończących się inspiracji.

Tekst niniejszy nazywa się *Trzy opowieści o wojnie w Czeczenii*. Te opowieści to: *Patologie* Zahara Prilepina, *Asan* Władimira Makanina oraz *Jestem Czeczenem* Germana Sadułajewa. Opowieści odmienne zarówno pod względem poetyki, jak i ujęcia tematu wojny. Mocna, „męska” proza Prilepina przedstawia wojnę oczami żołnierza – uczestnika. Znajdziemy tu okrucieństwo, strach, ale i męską przyjaźń oraz solidarność rodzącą się w obliczu niebezpieczeństwa. No i wspomnienia, tęsknotę, dawną miłość. Czyli wszystko to, co w klasycznej prozie wojennej być powinno, zawsze było i jest nadal. Prilepin, który podczas wojny czeczeńskiej służył jako kapitan OMON-u kreuje obraz „wojny tu i teraz”, zapisuje proste emocje, fizjologię strachu, grozę śmierci i konfrontację z tym, co ostateczne. Nieco inny obraz znajdziemy u Władimira Makanina. W powieści *Asan* autor skupia się na „komercyjnej” stronie wojny w Czeczenii, przedstawiając ją jako wielki bazar, wszechobecny handel, opłacalną wymianę towarów, jeńców i łapówek. Rządzące wojną prawo narrator streszcza w następujący sposób: „Setki razy przekonywałem się, że wojna nie zna żadnych reguł. (...) prócz jednego prawa najwyższego: pożyczyles pieniądze? Oddaj”<sup>9</sup>. Choć jest w *Asanie* również wojenna przyjaźń, strach przed śmiercią oraz konfrontacja z własną naturą. Zupełnie inna jest wojna w krótkich, pełnych liryzmu opowiadaniach Germana Sadułajewa. Inna jest też perspektywa, sugerowana już w tytule: *Jestem Czeczenem*. Sadułajew prowadzi notatnik psychologicznego „krajobrazu po bitwie”, a raczej po całej wojnie, która, mimo że formalnie zakończona, trwa nadal w duszach i umysłach dotkniętych nią ludzi. Trwa i niszczy ich jak śmiertelna choroba.

Choć tak różne pod względem poetyki, opowieści o wojnie wykazują wiele cech wspólnych. Pozwala to odwołać się do wspomnianej teorii Rogera Caillois, łączącej strukturę czasu wojny z kategorią *sacrum*. Relacja między wojną i *sacrum* staje się bardziej zrozumiała, jeśli to ostatnie zdefiniujemy, za fenomenologami religii, jako domenę wykraczającą poza rzeczywistość codziennej egzystencji. Czyli wszystko to, co łamie i zakłóca porządek *profanum*, co jednocześnie fascynuje i przeraża, burzy ład i wprowadza nowe prawa, co jest niepojęte, zdecydowanie wykraczające poza ustalony kanon norm i wartości. W książce *Człowiek i sacrum* Roger Caillois określa to ostatnie jako rzeczywistość dwubiegunową, wyraźnie

<sup>8</sup> E. Kosowska, *O niektórych przesłankach uprawiania antropologii literatury*, [w:] *Narracja i tożsamość. Narracje w kulturze...*, s. 104.

<sup>9</sup> W. Makanin, *Asan*, przekł. J. Redlich, Poznań 2009, s. 323.

przeciwstawioną domenie *profanum*, i z perspektywy *profanum* ocenianą jako niebezpieczną i tajemniczą. Dwubiegunowość *sacrum* obejmuje zarówno aspekt boski, powiązany z czystością, świętością, jak i demoniczny, utożsamiany ze sferą rzeczy i sytuacji kalających<sup>10</sup>. Jeszcze przed Rogerem Caillois o grozie *sacrum* pisał Rudolf Otto, wspominając, iż w obliczu świętości człowiek doznaje poczucia lęku i zależności, uświadamia sobie, że jest „pyłem i prochem”. Świętość jest odczuwana jako „absolutnie niedostępna”<sup>11</sup> i wzbudzająca w człowieku rodzaj nabożnego lęku, poczucia nicości i całkowitej bezsilności. Otto określa ją mianem „tajemnicy pełnej grozy”<sup>12</sup>. Podobną grozę i poczucie bezsilności wywołuje doświadczenie wojny. Porównując strukturę czasu wojny i czasu święta, Roger Caillois stwierdza, że oba stanowią przekroczenie codziennej kondycji. Zarówno wojna jak i święto stanowią okres nadużyć i gwałcenia najświętszych praw, gdy to, co było zbrodnią staje się regułą. Jest to czas wybryków, przebiegania miary, przeciwstawiający się okresom stabilizacji i umiaru. Oczywiście, podobieństwa dotyczą wyłącznie płaszczyzny strukturalnej, gdyż pod względem sensu i treści wojna i święto są zjawiskami różnymi, a nawet przeciwstawnymi.

Stan nieludzkiego, wszechogarniającego chaosu, grozy w obliczu śmierci, a jednocześnie swoistej fascynacji niecodziennością sytuacji, znajdujemy we wszystkich wspomnianych powieściach. Opisując doświadczenia wojenne, zarówno Prilepin, jak i Makanin czy Sadułajew odwołują się do kilku charakterystycznych motywów. Jest to przede wszystkim przedstawienie wojny jako okresu odwrócenia porządku i braku reguł, gdy wykroczenie zajmuje miejsce normy. Kolejnym motywem jest obraz wojny jako swego rodzaju dopust Boży, wyższy porządek egzystencjalny, na który jednostka nie ma wpływu i któremu musi się podporządkować. Nieludzkie oblicze wojny ma charakter ambiwalentny – zmusza do konfrontacji ze sprawami ostatecznymi, a tym samym staje się rodzajem sakramentu czy inicjacji – i to jest kolejny motyw. Niezwykle ważne miejsce zajmuje zagadnienie nowych reguł: czas wojny, podobnie jak okres świąteczny, generuje własny układ norm i praw. Ostatnim zagadnieniem jest motyw wojennej przyjaźni i mitologia „braterstwa broni”. Wszystkie te zagadnienia wpisują literacki obraz wojny w kontekst analiz antropologicznych, przedstawiając ją jako rodzaj alternatywnej rzeczywistości, opartej w dużym stopniu na zasadzie „świata na opak”.

<sup>10</sup> R. Caillois, *Człowiek i sacrum*, przekł. A. Tatarkiewicz, E. Burska, Warszawa 1995, s. 37-38.

<sup>11</sup> R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przekł. B. Kupis, Warszawa 1999, s. 25.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 18.

Wojna to czas, w którym normą staje się wszystko, co dotychczas objęte było zakazem. Fundamentalny zakaz odbierania życia zmienia się podczas wojny w nakaz zabijania, a bezustanna obecność śmierci odwraca perspektywę postrzegania siebie i świata. Wojna, podobnie jak czas święta, wyzwala zachowania niedopuszczalne w codziennym życiu. Zakazane, zbrodnicze, niedozwolone – w czasie wojny nabiera sankcji prawnej i zyskuje usprawiedliwienie. Narrator powieści *Jestem Czeczenem* wygłasza znamienne słowa, obrazujące prawa rządzące czasem wojny:

To jest to, co musisz robić. I to jest to, co zawsze chciałeś robić. Zabijać. Zmęczyło cię życie w świecie skrępowanym tysiącami ograniczeń, zasad, etyką, prawem, Ty przecież zawsze chciałeś zabijać. Tylko, że tam będą cię za to sądzić i wsadzą do więzienia. Tutaj za to samo wysuną cię do nagrody. Więc rób to. Zabijaj. Teraz masz siłę i władzę. Rozporządzaj życiem i śmiercią tych nieznanym i obojętnym ci ludzi. Poczuj się bogiem...<sup>13</sup>

Poczucie władzy nad życiem i śmiercią, świadomość przekraczania granic, dezaktualizacja niewojennej moralności, to wszystko sprawia, że wojna staje się rzeczywistością nie wyłącznie koszmarną – jest również fascynująca w jakiś straszny, niepojęty sposób. Cytowany już kilkakrotnie Roger Caillois pisze, że „wprowadza ona człowieka w świat, gdzie obecność śmierci przyprawia o drżenie i różnym uczynom nadaje wartość najwyższą”<sup>14</sup>. Jeden z bohaterów powieści *Asan* ujmuje tę myśl prostymi słowami, konstatując, że „wojna wciąga”. Młody żołnierz z powieści Władimira Makanina mówi: „niebezpieczeństwa się (...) nie boimy. I tobie i mnie czasem chce się postać nawet na krawędzi... (...) Na samym skraju... Wojna wciąga”<sup>15</sup>.

Stojąc na wspomnianej krawędzi człowiek nabiera poczucia wyższości nad tymi, którym nie dane jest zaznać tego rodzaju poczucia wolności. Jest to poczucie przekroczenia ludzkiej kondycji, wejścia w obszar rzeczywistości niedostępnej zwykłym śmiertelnikom. Dlatego wojnę porównuje się do sakramentu, a pierwszą walkę określa mianem „chrztu bojowego”. Stąd też mitologia „braterstwa broni” – czyli wspólnoty inicjujących, którzy doświadczyli więcej i przekroczyli granice dostępne zwykłym śmiertelnikom<sup>16</sup>. Ta wspólnota „wtajemniczonych” odbiera rzeczywistość przez pryzmat wojennej perspektywy, przesuując akcenty i znaczenia. Na

<sup>13</sup> G. Sadulajew, *Jestem Czeczenem*, przekł. K. Rawska-Górecka, W. Górecki, Wołowiec 2011, s. 122.

<sup>14</sup> R. Caillois, *Wojna i sacrum...*, s. 284.

<sup>15</sup> W. Makanin, op. cit., s. 43.

<sup>16</sup> R. Caillois, *Wojna i sacrum...*, s. 284.

wojnie, tak jak podczas karnawału, płacze się i śmieje inaczej niż w życiu, a koszmar nabiera znamion upiornej wesołości. Żartować można po pacyfikacji i podczas zadawania tortur, zabawne mogą być odcięte uszy ofiar i oblane benzyną, płonące ciała. Przykładem może być następujący cytat z powieści Władimira Makanina:

Przyniósł plecaczek i torebkę swoim chłopakom. Wysypał na stół. Że niby posmakujemy sobie starodawnego jedzenia uralskich i syberyjskich woźniców. Uszka! Różnych rozmiarów... A były to odcięte uszy a nie żadne pierożki! A co było potem? To bardzo charakterystyczne co było potem. Strach? Fobia? Wcale nie. Żołnierze chichotali. Słyszałem jak rozkosznie chichotali. Podpułkownik (...) nawet się zatrzymał w nadziei, że też się za darmo pośmieje. – Nam też opowiedzcie, jeśli to kawał<sup>17</sup>.

A Zahar Prilepin wtóruje mu w *Patologiach* nie mniej szokującymi scenami:

Oglądam się i widzę, jak oblewa martwych Czeczenów benzyną ze znalezionej w szoferce kanistra. Po chwili dogania mnie cały zadowolony, w kanistrze chlupocze resztką benzyny. Przy ciężarówce trzaskają dwa ogniska. (...) Chłopaki, może po szaszłyku<sup>18</sup>.

Wojenna norma zakłada zwyczajność zabijania. Nie wymaga ono komentarza, najwyżej prowokuje do żartu. Nie spędza też snu z powiek, o czym świadczy kolejny cytat z *Patologii*: „Nic nie trzeba mówić. Dzisiaj pozbawiliśmy życia ośmiu ludzi. Chodź, Sańka, trzeba spać”<sup>19</sup>.

Jako niszczący chaos, stan wojny ma wiele wspólnego ze strukturą karnawałowego odwrócenia porządku i kwestionowania wszelkich norm<sup>20</sup>. Jeśli tak, to zgodnie z logiką karnawału wojna powinna mieć też moc oczyszczającą i odnawiającą. I rzeczywiście, jeśli wierzyć literackim opisom, w tym krwawym koszmarze odradzają się pierwotne, fundamentalne uczucia i doznania. Pierwszym z nich jest pragnienie życia. Siła witalna, jakiej nie doznamy w natłoku codziennych spraw. Truizmem byłoby stwierdzenie, że bliskość śmierci uświadamia wartość życia. No, ale tak właśnie jest, a konfrontowani ze śmiertelnym zagrożeniem bohaterowie literaccy

<sup>17</sup> W. Makanin, op. cit., s. 284.

<sup>18</sup> Z. Prilepin, *Patologie*, przekł. M. Buchalik, Wołowiec 2010, s. 62.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 64.

<sup>20</sup> Odwrócenie porządku i kwestionowanie norm stanowi tylko jeden z wielu różnorodnych aspektów karnawału, którego symboliki nie można sprowadzać jedynie do obrazu „świata na opak”. O złożoności karnawału jako kompleksu zachowań społeczno-polityczno-symbolicznych zob. *Karnawał. Studia historyczno-antropologiczne*, red. W. Dudzik, Warszawa 2011.

(i ci realni pewnie też) z całych sił pragną żyć. Bohater powieści *Patologie* toczy taki oto wewnętrzny monolog:

I co, teraz zaczniesz myśleć jak to kochasz życie? – kpię, starając się odpuścić smutek. No i co z tego? – odpowiadam sam sobie – kocham. Bardzo kocham<sup>21</sup>.

I pyta siebie samego:

Tak bardzo chce się żyć. Dlaczego tak chce się żyć? Dlaczego w zwykłym, spokojnym życiu nie chce się tak żyć? Dlatego, że nikt nie zabrania? Trzeba żyć, co robić...<sup>22</sup>

No właśnie – sytuacje graniczne stanowią wstrząs i wyzwają czyste, pierwotne emocje, można zaryzykować stwierdzenie, że ta graniczność doświadczenia łączy wojnę z karnawałowym szaleństwem. Chociaż nie takie to proste, bo o ile karnawał, przynajmniej w teorii, ma na celu odrodzenie i ustanowienie nowego ładu, o tyle wojna bardziej przypomina śmiertelny wirus, wyniszczający również ocalałych i uniemożliwiający im ustanowienie „nowego ładu” w powojennej rzeczywistości. Pisze o tym German Sadułajew, „zakazając” wojennymi wspomnieniami liryczne obrazy dzieciństwa swoich bohaterów. W opowiadaniach składających się na zbiór *Jestem Czeczenem* wojna wykracza daleko poza sferę działań zbrojnych, niszczy nie tylko przyszłość, ale i wspomnienie przeszłości, pozostawiając bohatera w stanie zbliżonym do zaawansowanej choroby nowotworowej. Od wspomnienia wojny nie ma ucieczki ani w przyszłość, ani w przeszłość.

Wojna, która ma moc bezlitosnego niszczenia nabiera cech rzeczywistości nadrzędnej. Jest czymś więcej niż polityczną rozgrywką między państwami i narodami, staje się rodzajem fatum, klęską żywiołową, której siła i moc czynią człowieka bezsilnym. Jest sytuacją egzystencjalną o niezwykłej sile, i właśnie ta siła, podobnie jak Ottonowskie *sacrum*, wzbudza zarówno przerażenie, jak i rodzaj szacunku. Człowiek nienawidzi wojny, boi się jej i potępia, ale jednocześnie instynktownie „chyli przed nią czoła”, jako przed mocą należącą do innego, ponadludzkiego porządku. W obliczu wojny jesteśmy bezradni, ponad nami działają siły, którym musimy ulec. Roger Caillois twierdzi, że tak rozumiana wojna nabiera cech zdecy-

<sup>21</sup> Z. Prilepin, op. cit., s. 145.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 71.

dowanie religijnych. Jest jedną z reguł rządzących światem, a ustanowionych na poziomie metafizycznym<sup>23</sup>.

Taką metafizyczną wizję wojny jako starcie sił demonicznych znajdujemy w opowiadaniach ze zbioru *Jestem Czeczenem*. Autor wielokrotnie odwołuje się do obrazowania symbolicznego, nawiązującego do wyobrażeń mitycznych. Wojna jest tu walką demonów, a ludzie okazują się w niej bezradnymi małymi pionkami:

Duchy zła, demony ciemnych jaskiń, potomkowie smoków i żmij, blade potwory, dręczące w dawnych czasach ziemię i zamieszkujących ją ludzi. Teraz znowu przyszły. Mają mundury zielone jak skóra gigantycznych błotnych żab, na ramionach pagony jak ciernie. Ten, kto ma większe ciernie, kto ma tych cierni więcej, uważany jest wśród potworów za najważniejszego i pozostałe słuchają jego rozkazów<sup>24</sup>.

Walczące strony przybierają formę pradawnych demonów, czołgi zmieniają się w podziemne bestie, wypęłzające na dźwięk wystrzałów:

Zamykam oczy i widzę, jak wypęłzają spod ziemi – ciężkie, zgrzytające potwory, wypęłzają spod ziemi, zawsze tu były, tylko mieszkwały pod ziemią, dlatego ich nie widzieliśmy. Czekwały aż zacznie się wojna. Kiedy nie ma wojny, czołgi śpią pod ziemią. Budzi je łomot kanonady i oto wypęłzają, rozrywając ziemię, poczerwiałe od starości, otrząsają się z grudek gliny i pajęczyny korzeni, formują kolumnę i ruszają<sup>25</sup>.

German Sadułajew jednoznacznie nazywa wojnę zemstą nieba, wpisując ją tym samym w kontekst metafizyczno-religijny:

Niebo, niebo, tyś nigdy nas nie lubiło! Ty lubisz pokornych, a myśmy byli dumni, za to nas karzesz, niebo! W wysokich górach podkradaliśmy się zbyt blisko ciebie. I ziemia, nasza dobra matka, nawet ona nie zdołała nas ocalić przed gniewem ojca nieba<sup>26</sup>.

Potępiana i podziwiana, wzbudzająca grozę i lękliwy szacunek, zmuszająca do konfrontacji z sytuacjami granicznymi, wyzwalająca nadludzkie bohaterstwo i paniczny strach – wojna nieuchronnie staje się obiektem kultu i czci. Opiewa się ją w pieśniach i opowieściach, pisze o niej książki, reportaże i wspomnienia, zamienia się ją w powtarzaną przez poko-

<sup>23</sup> R. Caillois, *Wojna i sacrum...*, s. 284.

<sup>24</sup> G. Sadułajew, op. cit., s. 107.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 58.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 55.



lenia legendę. Parafrazując autora *Żywiołu i ładu*, możemy stwierdzić, że z krwawej łaźni zmienia się w życiodajny sakrament. I dodajmy, w sakrament w ogromnym stopniu kulturotwórczy. Czasy wojen ulegają mityzacji, opowiada się o nich jak o okresie wprowadzie nieludzkim i okrutnym, lecz pełnym heroizmu godnego pradawnych bogów. Jej uczestnicy są bohaterami, ich czyny obiektem czci. Nieważne, jak bardzo nienawidzimy wojen, wcześniej czy później każda z nich stanie się legendą, ponieważ, jak twierdzi German Sadułajew, „wojna zawsze staje się legendą. Napiszą o niej tysiące książek, na podstawie książek nakręcą filmy”<sup>27</sup>. A legenda wojny, jak słusznie zauważa cytowany autor, jest legendą okrutną, bo sankcjonującą zbrodnię i nadającą jej znamiona heroizmu:

Już piszą o tym książki, wiele książek. Byli żołnierze, oficerowie, nawet generałowie – publikują notatki i wspomnienia o tym, jak walczyli za Rosję, jak bili się w Czeczenii. A niektórzy o tym, jak zabijali ludność cywilną – o tym także piszą. (...) Taka jest surowa prawda frontu. Heroizm pacyfikacji, poświęcenie uczestników karnych ekspedycji<sup>28</sup>.

Mityzując wojnę, wpisując ją w kontekst legendy i czyniąc z niej obiekt fascynacji, sankcjonujemy rządzące nią reguły. Wojna jest światem na opak, ale jest też rzeczywistością funkcjonującą w obszarze naszego kulturowego uniwersum.

Niniejszy tekst w żadnym razie nie wyczerpuje zagadnienia literackiego obrazu wojny i jego powiązań z analizami kulturoznawczymi. Już sam motyw „wojennej przyjaźni” i „braterstwa broni” wymaga osobnego opracowania. Niezwykle ciekawy jest też wątek układu praw i reguł, składających się na obraz wojennej rzeczywistości alternatywnej. Na osobne, szersze opracowanie zasługuje również rosyjskojęzyczna literatura, dotycząca wojny w Czeczenii, obejmująca zarówno teksty literackie, jak i reportaże, teksty wspomnieniowe i pamiętniki. Relacje między strukturą czasu wojny a kategorią *sacrum*, oraz pewne podobieństwa między wojną a okresami świątecznego odwrócenia porządku zostały przeze mnie jedynie zasygnalizowane, stanowią ciekawy punkt wyjścia dla rozważań łączących literaturę z antropologią. Zachęcają też do polemiki, negocjowania i stawiania pytań, gdyż niewątpliwe podobieństwo na poziomie struktury czasu wojny i czasu święta nie przekreśla ogromnych różnic, występujących między tymi zjawiskami na wszystkich innych poziomach. Literatura egzemplifikuje kategorie kulturowe; czytając teksty o wojnie w Czeczenii uświadamiamy sobie, jaki jest nasz obraz wojny jako zjawie-

<sup>27</sup> Ibidem, s. 59.

<sup>28</sup> Ibidem.

ska kulturowego. Czy traktujemy ją jako zbrodnię, legendę, fatum i dopust Boży? Czy jej korzenie sięgają niepojętych głębi ludzkiego okrucieństwa lub też stanowią przejaw politycznych rozgrywek i walki o wpływy? Więcej pytań niż odpowiedzi. Ale to chyba sytuacja optymistyczna dla badacza tematu...

**SUMMARY****Three novels about the war in Chechnya.  
The war in literature and culture**

The aim of this paper is to analyze the literary picture of the war in Chechnya based on three novels of contemporary Russian authors. The selected works are: "Pathologies" by Zachar Prilepin, "Asan" by Vladimir Makanin, and "I am a Chechen" by German Sadulaev.

The picture of the war will be presented in the context of research at the frontier of cultural anthropology and poetics of a literary text. War – John Keegan writes – is one of the most important cultural phenomena, but often anthropological studies consider it marginal or ignore it. The symbolism of the war was described by Roger Caillois in the text "War and the sacrum". War is seen in this view as the reality of reversed order, the suspension of cultural norms, as time of offenses, but also the emergence of new, very strong, relationships between people.

All of these aspects, as well as many others, can be seen in the literary images of the war in Chechnya. In the texts of contemporary Russian authors, catastrophe of war is inextricably connected with the "mythology" of the brotherhood of arms, and specific glorification of the deep bond formed in a borderline situation.



**PROBLEMY OSOBOWOŚCI, TOŻSAMOŚCI,  
DOŚWIADCZANIE CIAŁA**



## Wizerunek ojca we *Wspomnieniach* Marii Fiodorowny Kamieńskiej

Wspomnienia są opowieścią o przeszłości, zapisywaną jednorazowo, z perspektywy czasu, przez pryzmat osobistych przeżyć i doświadczeń autora. Sposób przedstawienia minionych zdarzeń zależy od czasu, jaki upłynął, dodatkowej wiedzy piszącego, a także indywidualnych cech jego pamięci, czyli stopnia utrwalenia w świadomości określonych faktów i wrażeń<sup>1</sup>. Znacząca twórczości pamiętnikarskiej, Andriej Tartakowski, uważa, że wspomnienia wywołują zainteresowanie przede wszystkim jako „источник воссоздания отображенной в них эпохи, как носители информации о событиях, нравах, умонастроениях, поступках людей прошлого”<sup>2</sup>. Taką też wartość niosą ze sobą *Wspomnienia* (*Воспоминания*) Marii Fiodorowny Kamieńskiej (1817-1898). Pochodziła ona z rodziny Tołstojów, była córką rzeźbiarza, hrabiego Fiodora Piotrowicza Tołstoja, stryjeczną siostrą Aleksego Tołstoja i daleką kuzynką Lwa Tołstoja. Kamieńska pisała utwory epickie, wiersze, sztuki teatralne, jednakże jej dorobek literacki nigdy nie spotkał się z przychylnym przyjęciem krytyki<sup>3</sup>.

Pracę nad *Wspomnieniami* Maria Kamieńska rozpoczęła na początku lat dziewięćdziesiątych XIX wieku i wkrótce, w roku 1894, opublikowała je. Do ukazania obrazu przeszłości posłużyły autorce nie tylko przeżycia zapisane w jej pamięci, wspomnienia bliskich, zasłyszane opowieści, ale także zgromadzone wcześniej materiały, takie jak: stare listy, albumy, korespondencja urzędowa<sup>4</sup>. Inspiracją do pracy nad memuarami była wewnętrzna potrzeba jej serca powrotu do lat minionych.

<sup>1</sup> А. Е. Чекунова, *Русское мемуарное наследие второй половины XVII-XVIII вв. Опыт источниковедческого анализа*, Москва 1995, s. 4.

<sup>2</sup> А. Тартаковский, *Мемуаристика как феномен культуры*, „Вопросы литературы” 1999, № 1, s. 53.

<sup>3</sup> В. Бокова, М. Ф. Каменская и ее «Воспоминания», [w:] М. Ф. Каменская, *Воспоминания*, подготовка текста, сост. вступ. статьи и комментарии В. Боковой, Москва 1991, s. 6, 14.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 14.

Давно собиралась я написать мои воспоминания. И материал для них у меня собран и лежит наготове, только бы приняться за работу... А все что-то не писалось! Не потому ли, что в ту пору я жила больше жизнью других, дорогих мне существ, чем своей. Но теперь милая старина в памяти и сердце начала сильно всплывать наверх... и захотелось мне на старости лет, хоть на бумаге, снова пережить мое хорошее прошлое<sup>5</sup>.

Swoją narrację memuarystka zamknęła w ramie czasowej, obejmującej okres jej dzieciństwa i wczesnej młodości. Granice wspomnień, z jednej strony, wyznacza opowieść o ukochanym dziadku ze strony ojca, Piotrze Andriejewiczu Tołstoju, a z drugiej, uroczystość zaślubin Marii z początkującym wówczas literatem, Pawłem Pawłowiczem Kamieńskim, w roku 1837. Pierwotnie memuarystka zamierzała kontynuować wspomnienia, rozszerzając je o fakty z późniejszego, małżeńskiego okresu swego życia, jednakże ze względu na stan zdrowia, za namową dzieci, zrezygnowała ze swych planów. Píše o tym w końcowej części *Wspomnień*:

Вот и конец моей девичьей жизни. И приходится, кажется, ею окончить мои воспоминания. Я хотела написать побольше и округлить мои записки изложением некоторых эпизодов моей замужней жизни, столь богатой событиями и знакомством с замечательными людьми, дружбой которых я имела счастье пользоваться в то блаженное для меня время... Но это желание мне не удалось привести в исполнение. Надежда на здоровье мое обманула меня (268).

*Wspomnienia* Kamieńskiej to interesujące źródło wiedzy, w którym odnajdziemy zarówno obraz zwykłego, codziennego życia rodziny Tołstojów, jak też odwołanie do bohaterów i istotnych wydarzeń historycznych i kulturalnych pierwszej połowy XIX wieku, takich jak: śmierć cara Aleksandra I, powódź w Petersburgu w roku 1824, objęcie rządów przez cara Mikołaja I, powstanie dekabrystów, śmierć Aleksandra Puszkina, działalność salonów artystycznych, odsłonięcie kolumny Aleksandra I. Wśród wielości przedstawionych przez memuarystkę postaci istotne miejsce zajmuje osoba jej ojca, Fiodora Piotrowicza Tołstoja, żyjącego w latach 1783-1873.

Fiodor Piotrowicz Tołstoj to wybitny rosyjski medalier, rzeźbiarz i malarz, szczególnie rozmiłowany w sztuce i kulturze Starożytniej Grecji, która stała się dla niego źródłem artystycznych inspiracji. Był wykładowcą w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu, a następnie w latach 1828-1859 wiceprezydentem tej uczelni. Jak pokazują znane rozprawy

<sup>5</sup> M. Ф. Каменская, op. cit., s. 18. Wszystkie cytaty ze *Wspomnień* M. Kamieńskiej pochodzą z tego wydania. W nawiasie po cytacie podaję numer strony.



z zakresu historii sztuki i architektury, Fiodor Tołstoj był autorem 21 medali okolicznościowych, upamiętniających zwycięstwo nad Napoleonem w 1812 roku i zagraniczne wyprawy armii rosyjskiej z lat 1813-1814. Ponadto pracował nad ilustracjami do utworów literackich, między innymi do poematu Ippolita Bogdanowicza *Duszeńka*. Fiodor Tołstoj był także człowiekiem o wszechstronnych zainteresowaniach. Już od wczesnej młodości pasjonował się mechaniką, ślusarstwem, galwanoplastyką i zegarmistrzostwem. Świetnie żonglował, jeździł konno, uprawiał szermierkę, brał lekcje tańca i wołyżerki. Zajmował się także wieloma dziedzinami nauki, między innymi fizyką, chemią, zoologią, astronomią, historią, archeologią, ekonomią polityczną i literaturą<sup>6</sup>.

Autorka *Wspomnień* zawsze ciepło i serdecznie wyraża się o ojcu. Pisząc o nim używa najczęściej zdrobnienia papcio, tatuś (папенька) lub posługuje się określeniem miły ojciec (милый отец). Ukazuje go głównie przez pryzmat codziennego życia rodzinnego, w mniejszym stopniu koncentrując się na jego działalności artystycznej i zawodowej. Rosyjska badaczka, Anna Bielowa<sup>7</sup>, zajmująca się problematyką życia codziennego szlachcianek, codzienność nazywa „«przeżyta» historią” („пережитая” история) i charakteryzuje ten okres jako czas nacechowany subiektywnie, w którym wydarzenia wyodrębnione zostają na podstawie ich znaczenia dla samego autora memuarów oraz ze względu na indywidualne przeżycia i wspomnienia z nimi związane. Twierdzi ona także, że przedstawienie czasów minionych poprzez odwoływanie się do „historii codzienności” daje możliwość prowadzenia wieloaspektowej obserwacji ludzi żyjących w dawnych wiekach, dzięki czemu oni i czasy, w których żyją, nabierają cech realnych, rzeczowych.

История повседневности предоставляет шанс «всем желающим» попытаться увидеть, услышать, понять людей прошлого, и, вместе с тем, убедиться, что это историческое прошлое – не абстрактное, а «живое» – сплетается из множества отдельных жизненных реальностей конкретных женщин и мужчин<sup>8</sup>.

Wydaje się, że taka właśnie myśl przyświecała Kamieńskiej, gdy rozpoczęła pisanie memuarów. Celem jej pracy było bowiem wypełnienie

<sup>6</sup> М. В. Адамчик, *Русское искусство и архитектура*, Минск 2009, s. 268; А. П. Новицкий, В. А. Никольский, *История русского искусства. Иллюстрированное издание*, Москва 2008, s. 361, 365; *Новый энциклопедический словарь*, Москва 2002, s. 1217. В. Бокова, op. cit., s. 6.

<sup>7</sup> А. В. Белова, «Четыре возраста женщины». *Повседневная жизнь русской провинциальной дворянки XVIII-середины XIX в.*, Санкт-Петербург 2010, s. 44.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 21.

luk w istniejących już biografiach Fiodora Tołstoja, w których zajmowano się głównie jego działalnością zawodową i artystyczną, pomijając zupełnie życie rodzinne i towarzyskie, o czym pisze w następujący sposób:

Мне хочется поговорить об отце моем, как о человеке, как о семьянине, в домашнем быту его; тем более, что во всех биографиях его пропущено то время, когда он был женат на матери моей. А это-то и было именно то время, когда отец был в полной силе и когда в дом его стекались литераторы, художники и музыканты, словом, вся интеллигенция того времени (23).

Opowieść o ojcu Kamińska rozpoczyna od wspomnień związanych z jego dzieciństwem. Twierdzi, że już wówczas, podczas chrztu, zdecydowano o dalszych losach młodego hrabiego, przeznaczając go do służby w Pułku Preobrażeńskim. Memuarystka szeroko opisuje lata nauki Fiodora Piotrowicza w kolegium jezuickim w Połocku i w Korpusie Morskim w Sankt-Petersburgu. Wspomina także o jego rezygnacji z kariery wojskowej i studiach w Akademii Sztuk Pięknych. Odejście ze służby Fiodor Tołstoj motywował zarówno brakiem predyspozycji, jak i chęci do pełnienia funkcji oficerskich. Młody szlachcic był przekonany, iż jego prawdziwym przeznaczeniem jest działalność artystyczna i jej zdecydował się poświęcić<sup>9</sup>. Jak można się było spodziewać, dokonany przez Fiodora Piotrowicza wybór drogi artystycznej, zgodnej z jego uzdolnieniami i pragnieniami, spotkał się z dezaprobatą ze strony rodziców i bliskich. Konsekwencją tego była konieczność opuszczenia domu rodzinnego i rozpoczęcie samodzielnego życia, w którym towarzyszyła mu jedynie niania, Matriona Jefremowna. Ta niezależna, nielicząca się z opinią rodziny i środowiska decyzja spotkała się z ostracyzmem kręgów arystokratycznych: „почти все, объявили его «опасным сумасбродом» и закрыли для него двери своих домов”<sup>10</sup>. Zarówno bliscy, jak i znajomi aprobowali jego zainteresowanie sztuką wtedy, gdy jako oficer oddawał się pasji tworzenia, ale gdy zadeklarował chęć rezygnacji z kariery wojskowej na rzecz zajęcia się działalnością artystyczną, to jego decyzja spotkała się z powszechnym oburzeniem. Sądzone bowiem, iż wybierając niegodną szlachcica profesję artysty malarza okrywa on hańbą całe środowisko<sup>11</sup>. Brak akceptacji dla takiego właśnie wyboru dokonanego przez Fiodora Piotrowicza, sankcjonował przyjęty porządek, normy zachowań i systemy wartości, w myśl których zarówno ówczesna służba wojskowa, jak też cywilna były uznawane za najbardziej godne zajęcie dla

<sup>9</sup> А. П. Новицкий, В. А. Никольский, *op. cit.*, s. 365.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 364-365.

szlachcica i traktowano je nie tylko jako przywilej, lecz przede wszystkim jako obowiązek względem ojczyzny<sup>12</sup>. Tym samym odejście z niej uważano za uchylanie się od tej powinności, co musiało wiązać się z różnego typu konsekwencjami. Na temat jednej z nich pisarz religijny z początku XX wieku, Sergiej Nilus, powiedział:

В те времена дворянская честь требовала обязательной службы Государству. Молодой человек, окончивший курс своего учения, должен был непременно служить, или на коронной службе, или по выборам – неслужащий дворянин был все равно, что недоросль из дворян. Уклонение от службы отечеству считалась таким позором, что ни одна девушка из порядочного семейства не пошла бы замуж за того, кто сколько-нибудь не прослужил в военной или гражданской службе Царю и Отечеству<sup>13</sup>.

Swoją niezależność w stosunku do przyjętych norm zachowania Fiodor Tołstoj wykazał także przy wyborze życiowej partnerki. Wybranką jego serca została bowiem panna nieszlacheckiego pochodzenia, Anna Fiodorowna Dudina, córka radcy handlowego. Jak czytamy we *Wspomnieniach* Kamieńskiej, tego mezaliansu nie mogła mu wybaczyć nawet ukochana niania, która na znak sprzeciwu wyprowadziła się wówczas od niego.

– Кто ты? Скажи мне, кто ты? Граф али нет? Коммерции советница!... Купчиха, значит? Купчиха Дудина... Хуже-то, видно, не нашел? Что, свет-то для тебя клином сошелся, что ли? Ни одной ни княжны, ни графини не осталось? Коммерции советницу подцепил! Важную птицу, нечего сказать!. Так знай же ты, что я твоей купчихе не слуга!... И тебе не слуга!... Уйду, уйду, и видеть ее не хочу! (...) и Ефремовна точно, не дождавшись свадьбы отца, ушла жить к брату его, графу Владимиру Петровичу (26).

Jednakże, jak wynika z treści *Wspomnień*, ani różnica w statusie społecznym, ani też sprzeciw ze strony otoczenia nie przeszkodziły małżonkom w stworzeniu szczęśliwej rodziny.

Stosunki rodzinne, panujące w ówczesnym rosyjskim społeczeństwie, tradycyjnie oparte były na modelu patriarchalnym. Badaczki rosyjskie, W. W. Ponomariewa i L. B. Choroszyłowa, zajmujące się problematyką rodziny w kontekście historyczno-kulturowym, ten typ kontaktów rodzinnych charakteryzują w sposób następujący:

<sup>12</sup> A. В. Белова, op. cit., s. 306.

<sup>13</sup> Cyt. za: ibidem.

В реальной жизни модель патриархальной семьи наполнялась разным содержанием – от гуманных и дружественных отношений, как у Яньковых до озлобленных и ненавистнических, как у Волковых (хотя и здесь, как вообще в человеческих взаимоотношениях, все было неоднозначно). Во многом это зависело от уровня образованности членов семьи, наличия в ней взрослых детей, от культурного окружения, в котором семья существовала, наконец, от материальной обеспеченности<sup>14</sup>.

W rodzinie Tołstojów obserwujemy stosunki patriarchalne oparte na zasadach przyjaźni i zrozumienia. Zgodnie z nimi, członkom rodziny przyporządkowano określone obowiązki i role, których wypełnianie wolne było od jakichkolwiek przejawów przemocy, czy też represji. „Мужчина – сильный, защитник близких, кормилец, ему принадлежит власть. Женщина – мать, хозяйка, хранительница очага. Дети – полностью покорны родителям”<sup>15</sup>. Analogiczny podział ról zauważyć można w domu Tołstojów: matka zajmowała się domem i dziećmi, a ojciec zabiegał o bezpieczeństwo rodziny i o środki finansowe potrzebne na jej utrzymanie. Kamińska podkreśla przede wszystkim jego dbałość i troskę o bliskich, żonę, córki. Memuarystka przedstawia szereg sytuacji, w których Fiodor Piotrowicz wykazywał się odpowiedzialnością i wrażliwością na potrzeby rodziny. Wśród nich wymienia opiekę nad chorą córką Liżą, zabieganie o środki na jej leczenie i o konsultacje u najlepszych lekarzy. Wspomina także o wydarzeniach związanych z panującą w Petersburgu cholera i decyzji ojca o przewiezieniu najbliższych do Carskiego Sioła oraz o przeprowadzonej przez niego ewakuacji rodziny i mienia w czasie powodzi w roku 1824.

Memuarystka podkreśla także jego wysiłki i starania, zmierzające do zapewnienia środków materialnych na utrzymanie rodziny. Mówi o ojcu jako o człowieku zawsze bardzo zapracowanym i jednocześnie zafascynowanym swoją pracą, z dużym zaangażowaniem i oddaniem wykonującym powierzone mu obowiązki, zarówno w Ermitażu, jak i w mennicy. Sztuka wypełniała niemal całe jego życie i była prawdziwą pasją; „отец без работы не мог просидеть ни минуты” (164). Pochłaniały go studia nad rzeźbą antyczną, niezbędne w pracy medaliera, każdą wolną chwilę poświęcał też pracy nad serią pamiątkowych medali. Ponadto projektował wnętrza ich domu, meble i przedmioty użytkowe.

Pracowitość i zaangażowanie ojca, niestety, nie uchroniły jego rodziny przed problemami finansowymi. W obliczu tego typu kłopotów nigdy nie

<sup>14</sup> В. В. Пономарева, Л.Б. Хорошилова, *Мир русской женщины: семья, профессия, домашний уклад XVIII – начало XX века*, Москва 2009, s. 41.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 39.

mógł oczekiwać wsparcia od krewnych, gdyż oni już dawno odwrócili się od niego. Pomoc otrzymywał jednak ze strony przyjaciół, na przykład od Nikołaja Łonginowa, który wstawił się u Elżbiety Aleksiejewny, żony cara Aleksandra I. Dzięki temu imperatorowa zainteresowała się twórczością Fiodora Piotrowicza i odtąd u niego właśnie zamawiała obrazy-prezenty, przedstawiające porzeczkę, za które ofiarowywała mu pierścienie z brylantami. Memuarystka w następujący sposób opisała tę sytuację:

Всякий раз, когда ей (Elżbiecie Aleksiejewnie – D.A.) хотелось подарить кому-нибудь из своих заграничных высочайших родственников что-нибудь новое, изящное, она опять заказывала еще и еще смородину и за каждую из них к отцу летели перстни... Часто папенька, рассказывая кому-нибудь про начало своей художественной карьеры, говаривал:

– Тяжело мне приходилось, да меня тогда моя смородинка выручала!... Если бы не она, не знаю как бы я вывернулся... Можно не шутя сказать, что целая семья питалась одной смородиной... (62).

Rodzinę Fiodora Tołstoja imperatorowa wspierała także poprzez umieszczenie starszej córki Lizy w założonej przez siebie szkole, przeznaczonej dla sierot po żołnierzach, którzy zginęli w wojnie 1812 roku. Dzięki takiej pomocy kondycja finansowa rodziny uległa znaczącej poprawie, ale jej ustabilizowanie nastąpiło dopiero w czasie pełnienia przez Fiodora Piotrowicza funkcji wiceprezydenta Akademii Sztuk Pięknych.

Fiodor Piotrowicz nie tylko troszczył się o materialny byt swojej rodziny, ale także dbał o dobrą atmosferę w domu, wspólne spędzanie czasu i rozrywkę. Jak w życiu każdego wówczas szlachcica, tak i u niego

czas dzielił się na dwie połowy: przebywanie w domu było poświęcone sprawom rodzinnym i gospodarczym – tutaj szlachcic występował jako osoba prywatna; drugą połowę zajmowała służba – wojskowa lub administracyjna, w której szlachcic występował jako poddany, wiernie służąc monarsze i państwu, jako przedstawiciel szlachty wobec innych stanów. Przeciwwstawienie tych dwóch form zachowania traciło swoje znaczenie na kończącym dzień „zebraniu” – balu lub tak zwanym wieczorze<sup>16</sup>.

Jak w każdym szlacheckim domu stolicy, tak i u Tołstojów odbywały się spotkania, bale, a niekiedy także spektakle teatralne. W przygotowaniach do nich uczestniczyli wszyscy domownicy, choć, jak wspomina Kamień-

<sup>16</sup> J. Lotman, *Rosja i znaki. Kultura szlachecka w wieku XVIII i na początku XIX*, przekł. i posłowie B. Żyłko, Gdańsk 1999, s. 101.

ska, ojciec zajmował się zwykle najtrudniejszymi pracami: wykonywał dekoracje i projektował kostiumy. W domu rodzinnym Marii Fiodorowny miały miejsce także maskarady. Najczęściej ojciec kierował wszystkimi pracami, a szczególnie zajmował się tworzeniem przebrań dla dorosłych i dzieci oraz przygotowywaniem nowych sztuczek. Tego typu pokazami bawił też domowników i gości nie tylko podczas balów, ale również w czasie spotkań na dacy w miejscowości Czarna Rzeczka, gdzie rodzina Tołstojów spędzała lato:

К обеду почти всегда приходили из Петербурга дедушка и дяди. Обед накрывался под навесом сарая. Пообедав наскоро, чем Бог послал, все дружною толпою высыпали на двор и кто во что горазд начинали наслаждаться летней свободой. (...) Папенька потешал всех своими тур-де-форсами: то метал с необыкновенную быстротой медные шары, то вертел над головой длинный шнур с двумя тяжелыми кистями, то кидал колесо, один за другим, десяток больших ножей. И все у него спорилось и ладилось, как у настоящего акробата: удивительно ловок был он (73).

Memuarystka wspomina także, że Fiodor Piotrowicz był duszą towarzystwa, bawił gości swoimi opowieściami i pokazami, świetnie też opowiadał anegdoty. Na organizowane przez niego wieczory zapraszani byli zarówno przyjaciele rodziny, jak znajomi ojca. Wśród nich Nikołał Grecz, Nikołał Gniedicz, Tadeusz Bułharyn, Aleksander Bestużew, Konrad Rylejew, Nikołał Łonginow, ksiązę Włodzimierz Odojewski, Jakow Rostowcew, Nikołał Wierstowski. Podczas jednego z takich spotkań towarzyskich, trzech spośród nich: Rylejew, Bestużew i Wierstowski uświetnili je przygotowanym wcześniej koncertem klarnetowym.

Dom Tołstojów był także miejscem spotkań przedstawicieli ówczesnego życia kulturalnego. W roku 1809 Fiodor Piotrowicz otworzył tu salon artystyczny, bardzo popularny w latach trzydziestych XIX wieku. Jak twierdzą rosyjscy badacze, M. Aronson i S. Reiser, Fiodor Tołstoj, nadając demokratyczny charakter swojemu salonowi, potrafił zgromadzić wokół siebie tak różnych pisarzy, jak na przykład: Aleksander Puszkina, Wasilij Żukowski, Mikołał Gogol, Wasilij Grigorowicz, Nikołał Gniedicz, Aleksander Szachowski, Nestor Kukolnik<sup>17</sup>. Kamińska, doceniając starania ojca w tworzeniu salonu, z wdzięcznością pisze, że dzięki tym cotygodniowym niedzielnym wieczorom spotykać się mogła z całą plejadą nie tylko wybitnych literatów, ale także malarzy, muzyków, śpiewaków i aktorów. Wśród

<sup>17</sup> M. Аронсон, С. Рейсер, *Литературные кружки и салоны*, Санкт-Петербург 2001, s. 36, 72.

nich wspomina Karola Briułowa, Michaiła Glinkę, Osipa Pietrowa, Annę Worobiową, Wasilija Karatygina z żoną Aleksandrą Michajłowną. Memuarystka podkreśla miłą atmosferę panującą podczas tych wieczorów, tworzoną przez jej rodziców.

Mimo iż memuary Kamieńskiej zawierają wiele wspomnień związanych z życiem rodziny Tołstojów, to jednak wśród nich niewiele znaleźć można wypowiedzi na temat wychowania dzieci.

Wydaje się, że jako metodę wychowawczą rodzice najczęściej stosowali dobry przykład. Memuarystka pisze, iż z życzliwością i dobrocią odnosili się oni zarówno do siebie nawzajem, jak i do swoich dzieci. Zawsze z radością gościli krewnych i przyjaciół, wszystkim okazując szacunek i obdarowując dobrym słowem. Byli wrażliwi na potrzeby innych, chętnie ich wspierali, na przykład opiekowali się chorą siostrą Fiodora Piotrowicza. Autorka memuarów opisuje też sytuację, w której ojciec, zdążając na spotkanie z carem, pomógł pewnej ubogiej i słabej kobiecie ruszyć z miejsca sanki z mokrą pościelą, gdyż, ze względu na gołoledź, nie mogła ich uciągnąć. Kamieńska przywołuje także wspomnienie pobytu u generałowej Riezwoj, podczas którego rodzice, usłyszawszy skargi poddanych na jej okrucieństwo i zobaczywszy na ścianie sypialni zamiast ozdób harap i bicz, natychmiast opuścili majątek, wyrażając w ten sposób swój sprzeciw dla tego typu praktyk i chroniąc dzieci przed oglądaniem takich obrazów.

Wśród wymienionych tu przykładów różnych zachowań rodziców, służących młodym hrabiankom za wzór do naśladowania, znaleźć można i taki, który jest ilustracją bezpośredniego oddziaływania wychowawczego. Memuarystka wspomina pewien wieczorny spacer, podczas którego rodzice uczyli dzieci wrażliwości i szacunku dla ludzi biednych, pochodzących z najniższych warstw społecznych, zachęcając je do ustąpienia im miejsca na drodze („Дети, посторонитесь, дайте дорогу: вам навстречу идут”) lub też do udzielenia pomocy staruszce, usiłującej przejść przez jezdnię („Дети, видите, как старушке трудно! Помогите ей взойти!” (124). Nawet z perspektywy lat ta rodzicielska nauka wydała się memuarystce na tyle istotna, że opatrzyła ją specjalnym komentarzem: „Да, по-моему, в детстве много дороже всяких превыспренных назиданий и поучений стоит одно доброе кстати сказанное родителями слово...” (124). Zgodnie z typologią domowego wychowania dziewcząt w środowiskach

szlacheckich, opracowaną przez Bielową<sup>18</sup>, zaprezentowany wyżej sposób wychowywania córek można określić jako partnerski. Zgodnie z nim, oboje rodziców wspólnie uczestniczy w kształtowaniu charakteru i umysłu swoich pociech. W tym typie wychowania dużą rolę odgrywają ojcowie, dla których Bielowa wprowadza termin „nowi ojcowie”. Badaczka twierdzi, że „«Новые отцы» провоцировали в дочерях активную жизненную позицию, нацеливали их на развитие продуктивных навыков и качеств, на ведение деятельного образа жизни»<sup>19</sup>. Znając koleje losu Marii Kamińskiej, można stwierdzić, że cechy te okazały się bardzo istotne i w późniejszym jej życiu, kiedy to z powodu nieroztropności i nieodpowiedzialności męża musiała samodzielnie dźwigać ciężar utrzymania i wychowania dzieci<sup>20</sup>.

Wobec tak szeroko prezentowanego w memuarach zaangażowania Fiodora Tołstoja w życie rodzinne i zawodowe zastanawia fakt całkowitego pomijania przez memuarystkę wydarzeń związanych z jego działalnością polityczną. Wiadomo przecież, że należał do jednej z petersburskich łóż masonskich<sup>21</sup>, ponadto był też związany ze środowiskiem dekabrystowskim. W roku 1818 wstąpił do tajnej organizacji (założonej przez dekabrystów) o nazwie Związek Dobra Publicznego (1818-1821) i pełnił w niej funkcję jednego z przewodniczących. Na rok przed wybuchem powstania dekabrystów odszedł z tego środowiska, najprawdopodobniej ze względu na radykalizację ich poglądów. Mimo to Tołstoj pozostał wierny swoim wcześniejszym przekonaniom, na przykład dotyczącym zniesienia pańszczyzny, o czym w roku 1826 pisał do cara Mikołaja I. Jedyne wypowiedzi Kamińskiej na temat Fiodora Piotrowicza i dekabrystów związane są z wydarzeniami 1825 roku. Wspomina ona rozmowę ojca z uczestnikami tego zbrojnego wystąpienia, którzy tłumaczyli mu, iż celem ich udziału w powstaniu nie był bunt przeciwko władzy cara, lecz obrona księcia Konstantego jako prawowitego władcy, gdyż słyszeli o tym, iż chciano go

<sup>18</sup> Bielowa twierdzi, że w „В дворянской среде России XVIII – середины XIX в. можно выделить четыре типа семейного воспитания девочки: 1) *игнорирующий*, при котором ребенок (по разным причинам) оказывался оставленным и матерью и отцом; 2) *материнский*, или *квазиматеринский*, когда отец мог быть индифферентен к воспитанию девочки, либо неиндифферентен, но репрессивен, либо взгляды матери и отца на эмоциональные реакции ребенка и обращение с ним сильно расходились; 3) *отцовский*, или «*новое отцовство*», когда влияние отца на воспитание дочери воспринималось ею как существенное; 4) *партнерский*, при котором мать и отец стремились принять обоюдное участие в воспитании дочерей”, А. В. Белова, *op. cit.*, s. 191.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> В. Бокова, *op. cit.*, s. 10-11.

<sup>21</sup> L. Hass, *Wolnomularstwo w Europie Środkowo-Wschodniej w XVIII i XIX wieku*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1982, s. 142.



pozbawić tronu. Fiodor Piotrowicz wyjaśnił im wówczas, że Konstanty Pałłowicz jeszcze za życia cara Aleksandra zrezygnował z praw do tronu rosyjskiego. W związku z zaistniałą sytuacją Tołstoj poradził im, aby „шли опять ко дворцу, стали бы там на колени и молили бы о помиловании. – Ступайте покайтесь во всем откровенно, скажите, что вы были обмануты офицерами... Я убежден, что вас простят...” (111-112). Pisze także o obecności w ich domu раннего декабристы, którego, co prawda, opatrzone, ale ojciec nie pozwolił mu pozostać ze względu na to, iż postrzelono go podczas powstania:

– Друг мой, я бы с величайшим удовольствием исполнил твое желание, но ты ранен во время бунта: я не имею права оставить тебя у себя, я обязан сдать тебя начальству... (113).

Wraca także pamięcią do wydarzeń związanych z aresztowaniem ojca, którego, ze względu na wcześniejszą przynależność do Związku Dobra Publicznego oraz przyjaźń z dekabrystami, władze podejrzewały o udział w spisku. Mimo że Fiodor Tołstoj był zwolennikiem monarchii i nie do końca podzielał poglądy dekabrystów, to jednak współczuł trudnej sytuacji, w jakiej wielu z nich znalazło się po upadku powstania, czemu dał wyraz w swoich wspomnieniach<sup>22</sup>.

W memuarach Maria Kamińska przedstawia wizerunek ojca-artysty, rzeźbiarza, wybitnego przedstawiciela kultury rosyjskiej 1. połowy XIX wieku. Pokazuje go jako człowieka o silnej osobowości, który samodzielnie potrafi dokonywać odważnych wyborów, sprzeciwiać się zarówno najbliższemu, jak i środowisku, z którego się wywodzi, po to, by rozwijać talent i zainteresowania. Jest to artysta pełen zaangażowania i pasji tworzenia, z sukcesem realizujący swoje powołanie. *Wspomnienia* są także pisaną z miłością, subiektywną, wyidealizowaną opowieścią o Fiodorze Tołstoju. Mimo że w rodzinie, którą założył, stosunki oparte były na modelu patriarcalnym, to dzięki wrażliwości i dobroci serca był on przykładnym mężem, dobrym i opiekuńczym ojcem, oddanym swojej rodzinie i przyjacielom.

<sup>22</sup> Пор. Ф. П. Толстой, *Из «Записок»*, [w:] М. Ф. Каменская, *Воспоминания*, подготовка текста, сост. вступ. статьи и комментарии В. Боковой, Москва 1991, s. 312, 316.

## Резюме

### Портрет отца в *Воспоминаниях* Марьи Федоровны Каменской

Марья Федоровна Каменская (1817-1898), автор воспоминаний, эпических произведений, стихотворений и театральных пьес. Наиболее популярными в ее творчестве являются *Воспоминания*, опубликованные в 1894 году. Мемуары Каменской – это интересный источник знаний, представляющий исторические и культурные события первой половины XIX века. Самым важным лицом *Воспоминаний* является отец Каменской – граф Федор Петрович Толстой (1783-1873), художник, знаменитый медальер, рисовальщик, скульптор, живописец, вице-президент Академии художеств. В мемуарах создан субъективный, идеализированный портрет Толстого. Каменская представила отца как исключительную личность с твердым характером. Федор Петрович, сопротивляясь родителям и своей среде, с успехом осуществляет художественное призвание. Одновременно он показан как чувствительный, открытый, общительный человек, идеальный муж и заботливый отец, и хотя отношения в его семье основаны на традиционной, патриархальной модели, то в ней преобладает настоящая любовь и дружба.

BARBARA STELINGOWSKA  
SIEDLCE

## Doświadczenie ciała w tekstach poetyckich Marii Komornickiej

Maria Komornicka to pisarka, poetka, krytyk literacki, postać niewątpliwie wyróżniająca się na tle swojej epoki, zasięgiem twórczości obejmująca zarówno okres modernizmu, jak i dwudziestolecia międzywojennego. Na owo szczególne wyróżnienie zasługuje zarazem pod względem ciekawej, choć niezwykle tragicznej biografii oraz z powodu, nie do końca poznanej, pozostającej bowiem w rękopisach, spuścizny literackiej. Życiorys pisarki kontekstowo wpisuje się w krąg zainteresowań *gender studies* oraz poglądów feministycznych, w których podkreśla się odwagę i bezkompromisowość Komornickiej w wyznaczaniu nowych dróg literackiego rozwoju, poglądów i zachowań. W jej przypadku rozpatruje się wpływ środowiska, ogólnego światopoglądu, na zdrowie psychiczne, załamanie spowodowane nadmiernym wysiłkiem intelektualnym, wyczerpaniem psychiczno-emocjonalnym i niezwykle wrażliwością. Bardzo dobrze zapowiadająca się literatka uległa bowiem chorobie psychicznej i obłędowi, wykluczona i odosobniona, pozostawała na marginesie życia społecznego, literackiego i rodzinnego.

Maria Jakubina Komornicka urodziła się w 1876 roku w Grabowie nad Pilicą. Była drugą z siedmiorga dzieci Anny z Dunin-Wąsowiczów i Augustyna Komornickiego. Ród Wąsowiczów sięgał korzeniami aż po czasy Bolesława Krzywoustego i jego palatyna Piotra Własta. Genealogia i średniowieczny rodowód odegrały znaczącą rolę w późniejszym procesie transformacji duchowej poetki. Wychowana w ziemiańskiej rodzinie odebrała staranne wykształcenie, najpierw w Grabowie, później w Warszawie. Została szybko zauważona dzięki dojrzałości sądów, zmysłowi krytycznemu, przenikliwości wypowiedzi oraz wyczuciu artystycznemu. Zadebiutowała w wieku szesnastu lat opowiadaniem zamieszczonym w „Gazecie Warszawskiej”. Dwa lata później został wydany tom poezji *Szkice*. W 1894 roku Komornicka, przymuszona przez ojca, wyjechała na studia do Cambridge,

z których wróciła niespodziewanie z poczuciem narastającego buntu wobec dyskryminacji angielskich kobiet. Po powrocie zawiązała bliższą znajomość z Cezarym Jellentą i Wacławem Nałkowskim, a wynikiem tej współpracy była książka zbiorowa *Forpocztę*, będąca manifestem artystycznym, zwiastującym nadejście nowego ducha literatury.

Najbardziej znane są jej *Baśnie. Psalmodie* (1900), *Biesy* (1902), utwory z czasopism drukowane w „Głosie”, „Strumieniu”, krakowskim „Życiu” oraz w „Chimerze”. Podstawowym źródłem obejmującym dużą część dorobku Komornickiej są *Utwory poetyckie prozą i wierszem* (Kraków 1996)<sup>1</sup> oraz wybór poezji obcojęzycznej z *Xięgi poezji idyllicznej* (2011)<sup>2</sup>. Pozostałe utwory z blisko 500-stronicowej *Xięgi...* pozostają nadal w rękopisie, znajdującym się w Muzeum Literatury w Warszawie.

W 1898 roku Maria Komornicka wyszła za mąż za Jana Lemańskiego. Chorobliwa zazdrość męża, której efektem było postrzelenie Marii i kuzyna Oszackiego na krakowskich Plantach (co odbiło się głośnym echem także w prasie), ekscytacje związane z podróżami (hazard), znudziły się młodej mężatce, która zapragnęła wolności zarówno od męża, jak i od narzuconego stereotypu. Ostatecznie zatem małżonkowie podjęli wspólną decyzję o separacji, co ówczesnie było rozpatrywane w charakterze skandalu obyczajowego.

W 1903 roku, przebywając w Paryżu, przeżyła Komornicka pierwsze załamanie nerwowe, z którego leczyła się w sanatorium w Arcueil. Po powrocie do kraju włączyła się do ruchu rewolucyjnego 1905 roku. Do drugiego załamania psychicznego doszło w 1907 roku w poznańskim hotelu „Bazar”. W Komornickiej dokonało się wówczas przeobrażenie, związane z transformacją płci. Zewnętrzną formą choroby były zmiany związane z przybraniem męskiego imienia Piotr Włast, spalenie wszystkich sukien i założenie męskiego stroju. Jerzy Sosnowski uważa, że „Piotra Odmieńca Własta zrodziła niezgoda na siebie”<sup>3</sup>, konflikt pomiędzy światem a indywidualną jednostką, brak aprobaty na jakikolwiek zaproponowany przez społeczeństwo wzór życia. Przyjmowane role: córki, żony, nietzscheanki, *femme fatale*, nie przystawały do nieuznającej kompromisów poetki, odsłaniając fałsz i zakłamanie przyjmowanej maski. „Żywoć jej – zdaniem Marii Janion – rozpadł się na dwie, nierównej wartości części «nieprawdziwą» i «praw-

<sup>1</sup> M. Komornicka, *Utwory poetyckie prozą i wierszem*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1996.

<sup>2</sup> P. Odmieniec Włast, M. Komornicka, *Xięga poezji idyllicznej. Rzeczy francuskie*, oprac. B. Stelingowska, Warszawa 2011.

<sup>3</sup> J. Sosnowski, *Śmierć czarownicy*, Warszawa 1993, s. 83.

dziwą». Jakkolwiek brzmieć to może paradoksalnie: ta pierwsza była utajona, ta druga – jawna<sup>4</sup>.

Pobyty w licznych szpitalach i zakładach leczniczych wyłączyły poetkę z ówczesnego życia literackiego. Po wybuchu pierwszej wojny światowej zamieszkała w rodzinnym Grabowie, gdzie przez wiele lat powstawało jej ostatnie dzieło *Xięga poezji idyllicznej*. Ostatnie lata spędziła w Zakładzie Rodziny Marii w Izabelinie pod Warszawą. Zmarła 8 marca 1949 roku.

Recepcja tej jednej z ciekawszych postaci epoki dokonuje się wysiłkiem wielu współczesnych badaczy<sup>5</sup>. W obszarze zainteresowań pozostają niezmiennie próby dotarcia do powodów transseksualnej zmiany płci, opisywanie problemu doświadczania siebie, inności, alienacji i wykluczenia, zainteresowania natury feministycznej, duchowa walka o prawo do wolności jednostki, o prawa kobiety, jako pisarki i osoby, niezgoda na panujący układ społeczny, deprecjonujący płęć żeńską, a wywyższający patriarchalne podporządkowanie.

W świetle biografii poetki niezwykle interesująco jawi się obszar badań nad jej twórczością, rozpatrywany w kategorii doświadczania ciała, cielesności, odmienności czy inności, znajdujący swoje egzemplifikacje w utworach poetyckich. Przy czym, doświadczanie rozumiane na różne sposoby, u Komornickiej sygnowane jest synonimami: poszukiwania nowego (innego), przeobrażania, metamorfozy, połączenia, aż po doświadczanie siebie poprzez ciało. Tragiczny proces odnajdywania tożsamości płciowej poetki ujawniał się w braku identyczności w utworach<sup>6</sup>, rozpatrywanym w narprzemiennym używaniu męskich i żeńskich form gramatycznych i braku

<sup>4</sup> M. Janion, *Gdzie jest Lemańska*, [w:] eadem, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996, s. 197.

<sup>5</sup> Zob. m.in.: M. Komornicka, op. cit.; M. Dernałowicz, *Piotr Odmieniec Włast*, „Twórczość” 1977, nr 3; R. Zimand, *Klucze do Marii P.O.W.*, [w:] idem, *Wojna i spokój. Szkice trzecie*, Polonia, 1984; E. Boniecki, *Modernistyczny obraz ciała. Maria Komornicka*, Warszawa 1998; M. Janion, *Kobiety i duch inności...; Poetki przełomu XIX i XX wieku. Antologia*, red. J. Zacharska, Białystok 2000; *Nowa świadomość płci w modernizmie. Studia spod znaku „gender” w kulturze polskiej i rosyjskiej u schyłku stulecia*, red. G. Ritz i in., Kraków 2000; K. Kotlińska, *Drugie narodziny Marii*, [w:] eadem, *Parnas w Oborach*, Warszawa 2000; K. Kralkowska-Gątkowska, *Cień twarzy. Szkice o twórczości Marii Komornickiej*, Katowice 2002; K. E. Zdanowicz, *Kto się boi Marii K.? Sztuka i wykluczenie*, Katowice 2004; I. Filipiak, *Obszary odmienności. Rzecz o Marii Komornickiej*, Gdańsk 2006; B. Helbig-Mischewski, *Strączona bogini. Rzecz o Marii Komornickiej*, Kraków 2010; M. Komornicka, P. Odmieniec Włast, *Xięga poezji idyllicznej...*; M. Komornicka, *Listy*, oprac. E. Boniecki, Warszawa 2011.

<sup>6</sup> Teksty pisane przez Komornicką do 1907 roku szczególnie ukazują ów proces poszukiwania. *Xięga poezji idyllicznej* już w całości sygnowana jest przez męski podmiot literacki Piotra Odmienca Własta.

pewności co do wyboru męskiego lub kobiecego podmiotu wypowiedzi<sup>7</sup>. Widoczne wahanie i brak konsekwencji w tym zakresie (a może niemożność podjęcia ostatecznej decyzji?), jest obrazem bądź to autokreacji, literackiego kamuflażu poetki, braku akceptacji płciowej tożsamości lub też wynikiem chorobowych predyspozycji osobowych. Brak pełnej identyfikacji ukształtował w społeczeństwie obraz Komornickiej – poetki obłąkanej, szalonej i nadał jej etykietę „chorej”.

W aspekcie omawianej kategorii cielesności interesująca wydaje się być sama Komornicka ze względu na swoją fizyczność i wygląd zewnętrzny. Wspomnienia Aleksandra Oszackiego dają następujący obraz poetki z tamtych czasów:

Pamiętam Marię Komornicką jeszcze z mych lat dzieciennych czy młodzieńczych: niską, szczupłą, filigranową, wciąż żywą i w ruchu, a jak dziś rozumieć, infantylną z budowy i temperamentu. Wiał od niej nietypowy wcale dla przeciętnego infantylnizmu jakiś niesamowity niepokój, ale i wdzięk i – naprawdę – miękkość czy dobroć. Bardzo podówczas młoda, czarno ubrana, z tą tajemnicą zawsze nader skromnego, cichego ubrania, ale – dla niewtajemniczonych – w nieosiągalnie dobrym guście<sup>8</sup>.

Spowinowacona z poetką Maria Dernałowicz, wspominając wygląd kuzynki z czasów powojennego mieszkania w Grabowie, opisuje:

niska, chuda, z dużymi, bardzo szeroko rozstawionymi oczami, siwa, po męsku ostrzyżona. Usunęła wszystkie zęby i nie nosiła sztucznych, więc nos stykał się jej nieco z brodą. Chodziła w garniturkach – spodnie i długa bluza, ściągnięta paskiem, zimą chyba z welwetu, latem z materiału przypominającego ubrania harcerskie<sup>9</sup>.

W rozmowie z Katarzyną Ewą Zdanowicz, Dernałowicz dodaje:

była w niej bardzo wyraźna pogarda ciała i wszystkiego, co z ciałem się łączy. Lęk i wstręt wobec ciała. Najniżej oceniała kobiecość. W jej hierarchii była ona na samym dole. Dlatego nie rozumiem, dlaczego Komornicka sta-

<sup>7</sup> Zob. m.in. M. Podraza-Kwiatkowska, *O powrotach poetów na ziemię (wokół wiersza Marii Komornickiej „Pragnienie”)*, [w:] *Modernizm. Zapowiedzi. Krystalizacje. Kontynuacje*, red. A. Grzelak, M. Kurkiewicz, P. Siemaszko, Bydgoszcz 2009, s. 190, czy *Komornicka Maria*, [w:] *Poetki przełomu XIX i XX wieku. Antologia*, oprac. J. Zacharska, Białystok 2000, s. 80.

<sup>8</sup> Wspomnienie Aleksandra Oszackiego, profesora wydziału medycznego Uniwersytetu Jagiellońskiego, brata ciotecznego Marii Komornickiej, *Miscellanea z pogranicza XIX i XX wieku*, Archiwum Literackie, Wrocław 1964, t. VIII, s. 344.

<sup>9</sup> *Dziadzio Piotr. Rozmowa z dr Marią Dernałowicz*, [w:] K. E. Zdanowicz, op. cit., s. 91.

ła się tak bliska dla feministek. Przecież ona chciała uciec od płci w ogóle, a głównie od kobiecości. Podziwiała starców wyzwolonych z cielesności<sup>10</sup>.

Wzgardę względem owej kobiecości ujawniła sama poetka między innymi w aforyzmie z *Księgi mądrości tymczasowej*: „W najwytworniej dumnej kobiecie nawet – jest pewna uprzejmość stręczycielska, pewna czujna usłużność, pewna pochopność służalcza, która niepokojąco rozświetla jej pochodzenie – niższe”<sup>11</sup>.

Jedyne zachowane „kobiece”<sup>12</sup> zdjęcie Marii Komornickiej ukazuje poetkę z profilu, w odpowiednim do czasów stroju i uczesaniu: spięte w kok długie, ciemne włosy, jasna sukienka z kołnierzykiem zapiętym pod samą szyją, wyraźnie zarysowane kontury twarzy, lekki uśmiech. Opis tego unikalnego zdjęcia należy skonfrontować z obrazem poetki pozostawionym przez Jana Lorentowicza:

Urody była miernej. Drobna, ubrana skromnie, wywierała wrażenie raczej młodego chłopca, co jeszcze bardziej podkreślały krótkie, po męsku ostrzyżone włosy, dość rzadkie w owych czasach u kobiet.

Nakładając na siebie zaprezentowane portrety zauważyć można dwa dominujące, przeplatające się w życiu i twórczości Komornickiej, pierwiastki: męski i żeński. Owo drobne, żeńskie ciało, w wymiarze pozacieleśnym odegrało znaczącą rolę w życiu poetki. Ostentacyjne spalanie kobiecych sukni, założenie męskiego stroju, przycięcie włosów na krótko, nadanie tej „nowej” osobowości męskiego imienia „Piotr Włast”<sup>13</sup>, to zewnętrzne elementy symboliczne wewnętrznej przemiany psychicznej. Na niechęć i lęk wobec ciała i cielesności Komornickiej z pewnością wpływ miało wiele czynników. Mogły to być uwarunkowania psychologiczne (nieśmiałość, strach, wstyd), oparte na negatywnym modelu wychowania (nieufność wobec mężczyzny, przykre doświadczenia, złe relacje z ojcem), warunki fizyczne (mała atrakcyjność, brak akceptacji otoczenia i rodziny),

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> M. Komornicka, *Utwory poetyckie prozą i wierszem...*, s. 268.

<sup>12</sup> „Kobiece” zdjęcie zostało opublikowane w: M. Komornicka, *Pisanka*, red. J. Jankowski, Warszawa 1900, s. 50. Drugie zdjęcie przedstawiające Komornicką (wówczas już Piotra Odmienca Własta) pochodzi prawdopodobnie z roku 1943. Utrwalona na niej postać wtopiona jest w zielen parku, bardzo słabo widoczna, znajduje się na czwartym planie fotografii, zob. M. Janion, *„Gdzie jest Lemańska?!”*..., s. 238.

<sup>13</sup> Przydomek „Odmieniec” poetka nadała sobie sama, pragnąc w ten sposób pokreślić swoją odmienność, inność.

sytuacje społeczne (lęk przed ośmieszeniem, sprostanie wymaganiom, narzucenie roli żony i matki), czy zaburzenia seksualne<sup>14</sup>.

Z pewnością wpływ na ów negatywny obraz własnej cielesności, może nawet decydujący, miała relacja młodej, dorastającej Marii z ojcem. Tradycyjny model wychowania prowadzony przez matkę, pod bacznym i surowym okiem Augustyna Komornickiego, wymagał podporządkowania, bezwzględnej uległości i posłuszeństwa. Psychologia rozwoju jednostki, mająca swoje początki w badaniach Zygmunta Freuda i Carla Junga, wyraźnie wskazuje znamienne wpływy, odpowiednio: ojca na córkę i matki na syna, co później znajduje swoje przełożenie na dorosłe relacje męsko-damskie, budowanie związku, rodziny. Jeśli w procesie wychowania dochodzi do przewartościowania jego tradycyjnego modelu, dojrzewanie psychiczne mające swoje uwarunkowania także w fizycznym postrzeganiu cielesności, zostaje zahamowane, odrzucone lub wypaczone. Nie dziwi zatem rozpad małżeństwa z Janem Lemańskim, niechęć do posiadania potomstwa, brak instynktu macierzyńskiego czy ogólna niechęć do dzieci, uwidoczniła między innymi w lirykach z *Xięgi poezji idyllicznej* (przykładem wiersz *Na nutę „Jaworowe dzieci”*). O antypatii do najmłodszych wspomina Aniela Komornicka, opisując życie siostry w rodzinnym Grabowie:

Maria wiodła swobodny, lecz samotny żywot, odgraniczona od rodziny i ludzi własną konwencją zbyt dla otoczenia cudacznych obyczajów. Chciała nadal utrzymywać się w wierze, że jest bodaj na drodze do męskości i uskrzydlenia, stosując wytrwałą i systematyczną gimnastykę kończyn.

Dodaje również, iż poetka „swoim ubiorem i sposobem bycia narażała się na różne przykrości”<sup>15</sup>, głównie ze strony dzieci, które wyśmiewały jej dziwny i niezrozumiały sposób zachowania<sup>16</sup>. Wydaje się, że nie bez znaczenia był także romans z młodym Gustawem Walewskim (Guciem) zakończony jego śmiercią na zapalenie płuc. „Maria zmienia się” – cytuje za siostrą Anielą, Maria Podraza-Kwiatkowska – „zamiast eleganckiego stroju przywdziewa (...) dziwaczne jak na owe czasy odzienie”<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> O negatywnym doświadczeniu cielesności pisał Edward Boniecki, wskazując na uraz poetki do scjentystycznego światopoglądu, zob. E. Boniecki, op. cit., s. 26.

<sup>15</sup> A. Komornicka, *Maria Komornicka w swych listach i mojej pamięci*, [w:] *Miscellanea...*, s. 332.

<sup>16</sup> Maria Dernałowicz opisuje następujące wydarzenie: „Kiedyś moja siostra została wraz z kuzynem posadzona na nocnik. Dzieci zostawione zostały na dłużej, w końcu więc wstały i z zsuniętymi majteczkami doszły do pokoju jadalnego. I tam spotkały dziadzia Piotra, który wpadł w szał, pędził ich kijem, a dzieci, z gołymi pupkami, uciekając przed nim strasznie krzyczały”, zob. *Dziadzio Piotr...*, s. 91.

<sup>17</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *„Dależ mi dziwną duszę i dziwne ciało”*, [w:] M. Komornicka, *Utwory poetyckie prozą i wierszem...*, s. 7.



Powiązania między ciałem a duchem opisuje Komornicka w jednym z listów do matki:

Wszystko, co czynię staram się czynić z intencją jak najczystsza i zawsze w myśl C u d o w n e g o – wybawienia z więzów ciała, co nie znaczy, że ciało mnie opuści, ale że D u c h nim władać będzie z a n i e l s k ą S w o - b o d ą. Ciało swe uważam jako – na równi z innymi – donum charitatis, „dar miłosierdzia B o ż e g o”, i dlatego ani go kłać nie wolno, ani go prześladować<sup>18</sup>.

W cytowanym fragmencie wyraźnie daje się odczuć przewagę duchową nad pierwiastkiem cielesnym, co ostatecznie przekształciło się w pragnienie rozwinięcia w Bogu, uskrzydlenia i dziecięcej bezpłciowości. Konstrukcję pośrednią ujawniają *Biesy*, „arcydzieło świadomości tragicznej”<sup>19</sup>, w których ciało jest narzędziem, formą przejściową:

W tym chaotycznym organizmie mózg płynął z krwią w żyłach, – płuca zbierały poza gardło i dyszały na powietrzu, ogromne i sine, – serce wpijało się we wnętrzości, włosy zamieniały się w ręce, – a z ramion wyrastały głowy<sup>20</sup>.

Proces świadomego, rozumiejącego odradzania, następował stopniowo, postępujące zmiany jawiły się „cudownie, potwornie, tajemniczo lub prostacko”<sup>21</sup>. Cieleśność z wolna ustępowała miejsca duchowi, była więzieniem, utwierdzała w śmiertelności („czaszka trupia”, „kościotrupy”), rozkładzie („rany sine od zgnilizny), nędzy i nagości. „Niedorodzony” podmiot, „nieudana próba”, „poroniony płód” w swojej wewnętrznej spowiedzi życia próbuje ocalić się przed „obłądem samotności”, nie okazując żadnej litości ciału i duchowi.

Problem fizycznego i psychicznego doświadczania ciała w twórczości poetki jawi się w symbolicznie ujmowanym „niedorodzeniu”, ułomności cielesnej, transgresji, poszukiwaniu i akceptacji literackiego podmiotu w formie kobiecej, androginicznej, i w męskiej, w której – wydawać się może – ostatecznie odnajduje siebie.

Problem „n i e d o r o d z e n i a” pojawi się również w wierszu *Modlitwa za Żenię z Xiegi poezji idyllicznej* Piotra Odmieńca Własta. „Nieszczęsna”, „zagadkowa”, „pokorna”, „kochająca”, „chora” Żenia, cierpi z powodu spiczastego, nieuleczalnego kształtu ciemienia. Targana poczuciem winy

<sup>18</sup> Ibidem, s. 12 (wyróżnienie autorki).

<sup>19</sup> M. Janion, „Gdzie jest Lemańska?!”, s. 195.

<sup>20</sup> M. Komornicka, *Biesy*, [w:] eadem, *Utwory poetyckie prozą i wierszem...*, s. 341.

<sup>21</sup> Ibidem.

prosi doktora o korektę, poprawę wyglądu swojej głowy. Tłumacząc ów stan bohaterki wiersza, podmiot liryczny oznajmia, że nie jest ona chora, lecz „NIEDOTWORZONA”, „a wada, którą widzą w twym ciemieniu / To w ciasnym pączku wielkich cnót korona”. Fizyczną niedoskonałość rekompensują cechy charakteru, takie jak: odwaga, ufność, dobroć czy mądrość. Obserwujący narrator (rodzaju męskiego) w czasie „wojennej wrzawy” dostrzega w niej niezłomność, ofiarność i triumf.

Tryumfowałaś, BOŻA Męczennico!  
Nad pospolitych złości drżeniem trwogi –  
I bladły przed tą świętą Tajemnicą,  
Spotkawszy wzrok twój niewzruszenie błogi<sup>22</sup>.

Ułomność cielesną przedstawia *Tantal szpitalny*, który jest opisem znużenia i szpitalnej nudy. Chęć aktywności, podróžowania, zostaje przeciwstawiona słabości i niemocy. „Ah, jakżebym użył świata, / Gdybym to słabe ciało / W posłuszne mógł narzędzie / Zamienić wiarą śmiałą, / Aby mię niosło wszędzie, / Jak ptaka moc skrzydlata”. „Ciało jednak słucha silniejszej od chęci woli ducha”, podczas gdy podmiot mówiący „leży bez pamięci i słabszy niżli mucha”<sup>23</sup>. Bohaterem wiersza okazuje się być zatem każdy człowiek, który odczuwa dychotomię pomiędzy chęcią a możliwością, uwięziony i skazany na wieczne męczarnie. Stąd tytułowe przywołanie mitologicznego Tantara, który za swoje przewinienia wobec bogów został zesłany do Tartaru, gdzie cierpiał straszliwe tortury.

Transgresja, przeobrażanie metafizyczne, z pewnością miało swoje źródło w popularnych w okresie modernizmu teoriach antropologicznych, w scjentyzmie i ewolucjonizmie. Przykładem wiersz *Krzyk* napisany przez Marię Komornicką w pierwszym okresie twórczości<sup>24</sup>:

Jam dzieckiem ziemi! Jam tworem chwili!  
Z życiem się moje wszczęło konanie  
Na szczytach ludzi, co dawniej żyli (...),  
Krwawe mię matki zrodziło łono! (...)  
Tuliła bryłę w ranach zrodzoną –  
Bezkształtną, ohydą bryłę!

<sup>22</sup> P. Odmieniec Włast, *Modlitwa za Żenię*, [w:] eadem, *Xięga poezji idyllicznej* (rękopis w posiadaniu autorki), Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Warszawa [b.r.w.].

<sup>23</sup> P. Odmieniec Włast, *Tantal szpitalny*, [w:] eadem, *Xięga poezji idyllicznej* (rękopis...)...

<sup>24</sup> Całą twórczość Marii Komornickiej można podzielić na dwie części, których cezurą czasową jest załamanie psychiczne. Odpowiednio będą to utwory sprzed 1907 roku, zamieszczone m.in. w *Szkicach* oraz na łamach licznych czasopism, a także po „roku przemiany” w *Xiędze poezji idyllicznej*.

W utworze ponownie przywołany zostaje motyw „niedorodzenia”, który potwierdzą określenia: „dziecko ziemi”, „twór chwili”, „bezkształtna, ohydna bryła”, której z życiem nie wiąże wzrost, rozwój, doskonalenie, lecz konanie i umieranie. Narodzone stworzenie nie jest pełnowartościowym człowiekiem, lecz jakąś formą przejściową, która przekształca się w odezwaniu od rzeczywistości.

Doświadczenie odmienności, poszukiwanie tożsamości, odkrywanie tajemnicy własnej natury i ducha, eksperymentowanie z formą, zabawy z wyborem rodzaju mówiącego „ja”, prowadzą do zagubienia, tragifarsy, całkowitego rozmycia i absurdu. Twórczość jest świadectwem rozpaczliwej walki, jaką prowadzi ze sobą podmiot liryczny, który może być rozpatrywany jako *porte-parole* samej autorki. Literackim przykładem p o s z u k i - w a n i a s i e b i e będą wiersze powstałe przed rokiem 1907 – rokiem drugiego „potknięcia psychicznego”<sup>25</sup> poetki. Komornicka projektuje w nich różne modele własnej egzystencji, kobiecą – nadaną z natury, męską – z wyboru i androginiczną. Daje tego wyraz w znamienym wierszu *Pragnienie*:

Pragnę z pamięci świata tak doszczętnie  
Wyrzeć, by z nazwy nie zostało śladu  
Chcę uciec, zniknąć, zginąć – (...)  
Przeistoczenia szukać w morzu, w ogniu, w chmurach, w ziemi /  
Przeistoczony wrócić w głusz mego domu cmentarną (...).  
Z twarzy osłupionych czar ustami zdjęć budzącymi...<sup>26</sup>

Utwór ten jest przykładem poszukiwania tożsamości, świadomą próbą wyjścia poza własne „ja”, którego efektem będzie powrót „nowej”; ostatecznie uformowanej istoty. W wierszu zaobserwować można świadome niedopasowanie do zastanej rzeczywistości, z której podmiot liryczny pragnie „uciec, zniknąć, zginąć”. Pomocy szuka nie pomiędzy ludźmi, lecz wśród natury – „w morzu, w ogniu, w chmurach, w ziemi”. Szuka przeistoczenia, transformacji, metamorfozy, by wrócić innym, nowym, przetworzonym. Przywołuje to kontekstowo teologię religijną (transsubstancjację), w której dokonuje się przemienienie chleba w ciało, a wina w krew Jezusa Chrystusa. Znamienne, że transformacja ta dokonuje się na ołtarzu, w procesie ofiary, cierpienia, śmierci i Zmartwychwstania Zbawiciela.

Wiersz ten może być także interpretowany w duchu konwencji schyłkowej wieku XIX. Dekadencki charakter ujawnia się w negacji ówczesnej rzeczywistości, pragnieniu zmiany, ucieczce. Dekadenci to ludzie nieprzystosowani do codziennego życia, szukający zapomnienia w alkoho-

<sup>25</sup> Określenia takiego użyła Aniela Komornicka w *Xiędze poezji idyllicznej*.

<sup>26</sup> M. Komornicka, *Pragnienie*, [w:] eadem, *Utwory wierszem i prozą...*, s. 297.

lu, narkotykach, perwersyjnej erotyce. Charakteryzują się pesymizmem, zwątpieniem, zanikiem woli życia, pragnieniem śmierci, niechęcią wobec monotonnego życia w społeczeństwie. W używaniu stylistyki schyłkowej nie była Komornicka odosobniona. Patronowali jej Charles Baudelaire, Paul Verlaine oraz Kazimierz Przerwa-Tetmajer. Przykładem podobnego stanu odczuwania jest też wiersz *Kwitnienie bzów* Marii Grossek-Koryckiej.

W świat!... wyjść ze siebie! przepaść! zaginać!...  
 Zatracić się!... wyjść!... gdzieś.  
 W ten wiatr... w łzy nieba, ogniokropliste...  
 W te zorze, las i wieś!...  
 (...) Chcę śmierci...<sup>27</sup>

W kontekście dokonujących się przeobrażeń, w procesie poszukiwania własnej tożsamości, interesujący wydaje się być wiersz *Panie i ja*<sup>28</sup>. Męski podmiot liryczny opisuje osobiste doświadczenie cielesności, powody odmienności i skutki tego doświadczenia. Ważny, refrenicznie podkreślony tytułowy wers, wskazuje na różny sposób postrzegania cielesności i owego, nie do końca jasno określonego podmiotowego „ja”. Kim on jest? Zestawienie z paniami na zasadzie łącznika („Panie i ja”) wskazuje na męski podmiot, jednakże wers „Chłopcy spoglądali na nas z góry – / A my na nich jak grom z czarnej chmury – / Panie i ja” sytuuje podmiot bądź jako kobietę (po cóż wówczas rozdzielenie na „panie” i „ja”), bądź jako formę będącą pomiędzy. To nie kobieta i nie mężczyzna, lecz postać pograniczna, łącząca, a n d r o g i n i c z n a, będąca jednak poza, na uboczu, wykluczona, obca, inna. Podobnie czuła się Komornicka na studiach w Cambridge. Izabella Filipiak napisze: „Maria dostrzega samotne figurki kolorowych studentów. Oni, podobnie jak ona, są tu obcy – i wyobcowani. (...) Ona jest osobna – i oni są osobni”<sup>29</sup>. Badaczka przedstawia obraz Komornickiej budowany na zasadzie tożsamości, jako Obcej, jako figury wykluczenia. Bezpłciowość poetki podkreśliła także Maria Janion, pisząc, że „Piotr Odmieniec Włast był w gruncie rzeczy istotą aseksualną”<sup>30</sup>.

Wykreowane „ja” od początku wiersza sytuuje się marginalnie, podkreślając tym samym swoją inność: „Dostaliśmy dziewczęce sukienki, / Rękawiczki, kapelusik w pęk – / Panie i ja”. Celowe użycie liczby mnogiej rodzaju męskiego – „dostaliśmy”, „chcieliśmy”, „znaleźliśmy” (zamiast „dostały-

<sup>27</sup> M. Grossek-Korycka, *Kwitnienie bzów*, [w:] *Wybór poezji*, oprac. P. Bukowiec, Kraków 2004, s. 89.

<sup>28</sup> P. Odmieniec Włast, *Panie i ja*, [w:] eadem, *Xięga poezji idyllicznej (rękopis...)*...

<sup>29</sup> I. Filipiak, *Malcontenta w Cambridge. O „Raju młodzieży” Marii Komornickiej*, „Katedra” 2001, nr 3, s. 166, 168-169.

<sup>30</sup> M. Janion, „Gdzie jest Lemańska?!”..., s. 230.

śmy”, „chciałyśmy, „znalazłyśmy”) podkreśla fakt świadomej odmienności rodzajowej. Dziecięce marzenia o założeniu gorsetu, sukniach ze złotej przędzy, ziszczają się, by po chwilach radości przyszły momenty zwątpienia i desperacji. Ponowne zestawienie owych wcześniej wspólnie odczuwających pań odbywa się w atmosferze wzajemnej niechęci i obrazy. Rozejście, niezrozumienie, ujawnia się poprzez fragment: „Wprawdzie ja już w spodniach – a zaś one / W kaftanikach cienkich lub z mottonem – / Panie i ja. / Lecz pod jedną wzięci kategorię, / Co się zowie «umysłowo chore» – / Panie i ja”. Ponownie pojawia się pytanie o podmiot i tożsamość narratora. Użycie zwrotu „umysłowo chore” wyraźnie określa żeński podmiot zbiorowy, jednak następujący po nim wers „Panie i ja”, analogicznie do wcześniejszych, sytuuje ów podmiot w obszarze nieprzystającym, odrębnym. Liryk ten odczytywać można w kontekście bezrodzajowości, androginiczności, która była formą osiągnięcia bezcielesnego ideału, charakterystycznego dla epoki.

Wiersz ten, rozpatrywany autobiograficznie, nabiera jeszcze innego znaczenia. Nie jest to autorska świadomość choroby jako fizycznej ułomności, lecz doświadczenie poczucia inności w obszarze cierpień psychicznych, związanych z brakiem świadomości własnej identyfikacji płciowej. Jest obrazem wewnętrznych zmaganiń autora w procesie poszukiwania samego siebie i znalezienia najdoskonalszej formy: kobiecej, męskiej lub androginicznej.

Wobec powyższych przykładów *Xięga poezji idyllicznej* wydaje się być miejscem odnalezienia, czasem szczęśliwym, „idyllicznym”, w którym szukający odnajduje się w różnych postaciach: „potulnego, cichego, dobrego dziecka”, „małego Buddy”, „stworzonego na obraz i Boże podobieństwo”:

Na obraz Swój stworzyłeś mnie, Boziu drogi  
A ja tak lubię sięść spokojnie i gryzmolić,  
I być potulnym, cichym, dobrym dzieckiem,  
Które Matka, idąc pokojami,  
Łagodną ręką po głowinie gładzi,  
I które wszystkiemu rade,  
I któremu wszyscy radzi<sup>31</sup>.

Przyjmuje między innymi również rolę syna (*Rekonesans*, *Strzyż*, *Dobry synek*), innym razem bywa „blaskiem chwały Ojca” (przy czym ojciec bywa tożsamy z Bogiem, wiersz *Ahnung*) czy „starym dzieckiem” (*Czyj czar?*,

<sup>31</sup> P. Odmieniec Włast, *Jakie to dziwne! albo Bouddha Bènedictin*, [w:] eadem, *Xięga poezji idyllicznej (rękopis...)*...

*Spleen*). W każdej przybranej (celowo bądź nie) formie pozostawała Komornicka wierna sobie i swoim, nieakceptowanym przez społeczeństwo, wyborom. Piotr Włast dał tego wyraz w wierszu *Ermahnung* (*Upomnienie*):

SAM SOBIE STWÓRZ CZEGO SZUKASZ,  
 Nie czekaj na Losu łaski.  
 Żądzą się wtedy nie zabrukasz,  
 I nie popadniesz w potrzaski.  
 Jakim chcesz, aby dla ciebie  
 Był świat – bądź dla niego takim;  
 Z samego wzór mu daj siebie,  
 A będzie z tobą jednakim<sup>32</sup>.

Niezwykłe interesująca była droga doświadczania ciała i cielesności Marii Komornickiej. Rozpoczął ją proces powolnego uświadamiania inności, wraz z jednoczesną próbą jej akceptacji, następnie poszukiwanie „formy” znajdujące potwierdzenie w tekstach literackich poprzez próby rodzajowe, aż do ostatecznego znalezienia i konsekwencji wyboru. Była to droga od pustki do pełni, gdyż tym wydaje się być nowa Komornicka: męską pełnią, potomkiem rodowym, usynowionym antenatem, żyjącym w zgodzie z Rodem. Nie „w pełni ukształtowana” poetka poszukiwała drogi wyjścia, którą odnalazła w psychicznej zmianie tożsamości, stając się „dorodzoną” w męskiej pełni Marią. W Piotrze odnalazła poetka wewnętrzny spokój, zgodę na siebie „nową/nowego”. Ów proces dochodzenia do tego stanu odzwierciedlają teksty „obojga” autorów.

<sup>32</sup> Eadem, *Ermahnung*, [w:] eadem, *Xięga poezji idyllicznej (rękopis...)...*

**SUMMARY****The experience of the body in Maria Komornicka's poems**

This article presents Maria Komornicka, the modernist poet who promised interestingly as a writer and literary critic. Maria Komornicka is a person with a tragic biography associated with mental illness and the result of this was her mental transformation into Piotr Odmieniec Włast. This article concerns selected works of the poet, in which personality (person) experiences of the body, corporeality, difference and otherness. Besides, it shows the symbolic area of the “not-completely born”, bodily infirmity, transgression, searching and finding their own identity in her works.





BEATA MORZYŃSKA-WRZOSEK  
BYDGOSZCZ

## Oswoić odmowę bliskości. Z zagadnień definiowania tożsamości w przedwojennej liryce Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej

Specyfika kształtowania tożsamości, obejmując aktywność podmiotu skierowaną ku światu zewnętrznemu, poszukiwanie orientacji w rzeczywistości, zdolność jej myślowego i emocjonalnego opanowywania, przyswajania, odnajdywania w niej swojego miejsca, jak też akcentując próbę uchwycenia, zdefiniowania relacji z samym sobą oraz dbałość, by były one nacechowane autentycznością, podporządkowana zostaje ukazaniu podejmowania nieustannych prób, by dookreślić siebie, odnajdywać to, co dla „ja” jest właściwe, odpowiednie, co pozwala na zachowanie poczucia odrębności, mimo zmienności umożliwia pielęgnowanie poczucia kontynuacji i ciągłości<sup>1</sup>. Ustanawianie różnego typu powiązań z tym, co inne, relacji z sobą samym, definiujące własne dążenia, pragnienia, rozwijając się w różnorodnych kierunkach, opierając się na zaakcentowaniu rangi identyfikacji, poczucia więzi, jak i wyodrębnienia, akceptacji i pragnienia unieważnienia, sprzyja uwypukleniu przekraczania kolejnych granic, współtworzeniu rozmaitych poziomów wzajemnych zależności. Budowanie samookreślenia, zawsze zakładając rozmaite typy odniesień, poszukuje, odkrywa, tworzy, a także odsłania charakter związków, jakie łączą „ja” z tym, co inne, z sobą samym, ku czemu „ja” się zwraca, by dookreślić sposób rozumienia siebie i innych. Proces ten nie przebiega jednak bezkonfliktowo, ingerują w niego zarówno impulsy własne, jak i nieoczekiwane, nieprzewidywalne zjawiska zewnętrzne oraz wewnętrzne, bezpośrednio od „ja”, jego działania, woli niezależne, a wnikające w jego egzystencję i domagające się wyjaśnienia, ustosunkowania się wobec nich, częstokroć przeformułujące całe dotychczasowe jednostkowe istnienie.

---

<sup>1</sup> B. Skarga, *Tożsamość Ja*, [w:] eadem, *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Kraków 2009, s. 278.

W tak ustalonej perspektywie definiowania tożsamości, wyznaczonej kształtowaniem relacji, istotną funkcję pełni sytuacja odmowy, w której na plan pierwszy wysuwa się nieustanne oscylowanie pomiędzy zbliżeniem i oddaleniem, rezygnacją i buntem, co pozwala na wielowymiarowe poznanie i przeżycie zewnętrżności, uważne „wsluchiwanie się” w siebie, pełniejsze doświadczenie. Uwypuklenie przekraczania kolejnych barier, oswojania kolejnych niedogodności w istotnej mierze konotowanych odmową, bezpośrednio związane jest z indywidualną potrzebą zachowania i konstytuowania własnej odrębności, intymności, oddalenia poczucia zagubienia, złagodzenia lęku i niepewności.

U podstaw doświadczenia odmowy najczęściej znajduje się oddzielenie, rozdzielenie ukazujące boleśnie odczuwany brak, nieobecność, umniejszenie, na które podmiot nie ma wpływu, pojawiające się w jego życiu wbrew woli, wymykające się spod kontroli, a które można wpisać w szeroko rozumianą kategorię utraty. Różni się ona od doświadczenia straty, bowiem jej doznawanie zakłada wielopłaszczyznowość zmian w procesie dookreślania rozumienia siebie, swoich pragnień i dążeń<sup>2</sup>. Każde przeżycie klasyfikowane jako utrata, naruszając wcześniejszy porządek, domaga się ustalenia na nowo indywidualnych relacji „ja” z samym sobą i otaczającą rzeczywistością, inspiruje przeformułowanie wcześniejszych relacji, poglądów, priorytetów, ustala nową hierarchię wartości. Charakterystyki utraty, wskazując na różnorodne aspekty jej doświadczenia, silnie akcentując zachwianie równowagi, nieodwołalność, niemożność odtworzenia tego, co istniało przed nią, odsłaniając definitywne zaburzenie i nieodwracalne tego konsekwencje, wyraźnie odnotowują również jej źródła, wyróżniając m.in. śmierć bliskiej osoby, zdradę, utratę domu, wygnanie, a nawet prześladowanie<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Na bardzo wyraźne odróżnienie doświadczenia utraty od doświadczenia straty zwracają uwagę m.in. Barbara Skarga i Dobrosław Kot. Badacze akcentują, iż „strata” pozostawia po sobie zmiany, które, choć przykre, nie inicjują głębszych przeformułowań stosunku „ja” do siebie i świata, nie zmieniają jednoznacznie jakości egzystencji przeżywającego ją podmiotu. „Strata” charakteryzuje pewien negatywnie interpretowany stan rzeczy, niewymagający jednak uważnego rozpoznania, nieoddziałujący na dalsze procesy poznawcze i wartościujące, zob. B. Skarga, *Ślad*, [w:] eadem, *Ślad i obecność*, Warszawa 2004, s. 89; D. Kot, *Doświadczenie utraty*, [w:] idem, *Podmiotowość i utrata*, Kraków 2009, s. 246-247.

<sup>3</sup> Dobrosław Kot utratę rozpatruje tylko jako nieodwracalną utratę bliskiej osoby, klasyfikuje jej śmierć jako jedno z najważniejszych doświadczeń i wpisuje je w dwa paradygmaty dookreślające podmiotowość, monadyczny i dialogiczny (D. Kot, op. cit., s. 159 i nast.). Natomiast Barbara Skarga wymienia różne sposoby rozumienia utraty, najsilniej akcentując unieważnienie wartości, sytuacji, osób, charakteryzowane jako oddalenie, na które podmiot w ogóle nie ma wpływu, a które klasyfikuje jako dotkliwie odczuwane „pogwałcenie prawa do własnego wyboru swego miejsca na świecie”, jako „pogwałcenie wolności”, B. Skarga, *Ślad...*, s. 89-100.

W obrębie tak definiowanego zagadnienia, ze względu na specyfikę uobecnienia kształtowania tożsamości jednostki w przedwojennej twórczości poetyckiej Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, można m.in. wyróżnić doświadczenie odmowy implikowane oddaleniem wzajemności, współuczestnictwa, przerwaniem osobowej bliskości. Podmiot nie ma na nie wpływu, odbiera je jednoznacznie jako doświadczenie niechciane i niespodziewane, a przypisuje mu szczególne znaczenie, bowiem wiąże się bezpośrednio z gwałtowną i na początku nieakceptowaną zmianą.

Odmowa to doświadczenie, które zawsze nacechowane jest negatywnością, ono wdzierza się w dotychczasowy uporządkowany intymny świat podmiotu i dokonuje w nim znaczącej przemiany. Wymykając się racjonalnym ujęciom, objawiając zawsze swą nieprzewidywalność, niezrozumiałość tego, co się wydarza, zdecydowanie ograniczając przeżywanie siebie i relacji z tym, co zewnętrzne, konstytuuje zupełnie nowe, nieznanе dotąd związki. Ich modyfikację zdecydowanie dookreśla bezpośrednie wypowiedzenie wzajemności, pozbawienie „ja” obecności tego, co „ja” uznawało za ważne, co wzmagало odczuwanie siebie, pomagało zrozumieć indywidualne położenie „w” i „wobec” inności, czemu „ja” przyznawało znaczące miejsce w swoim świecie i co w istotny sposób budowało intymność, a teraz jest niedostępne. Podmiot znajduje się w doświadczeniu odmowy, kiedy odmawia się mu kontynuacji tego, co uważa za cenne, do czego się przywiązał, co intensywnie wpływało na budowanie tożsamości. Tak więc to, co było bliskie, ważne, zdecydowanie i nieodwracalnie odmawiając współuczestnictwa w świecie „ja”, implikuje odczuwanie negatywności na wielu płaszczyznach. Ich ramy wyznacza przesunięcie relacji bliskości w przeszłość oraz związana z sytuacją opuszczenia reakcja „ja”, definiowana przez silne odczuwanie braku, pustki, bólu, które prowadzą do melancholii, ograniczenia kontaktów, izolacji, samotności. Jak zauważa Anselm L. Strauss, poczucie realnej utraty jest nieodmiennie wpisane w świat ludzkich egzystencjalnych doświadczeń, bowiem:

A thoroughly static environment, met with thoroughly stable responses, would be in turn thoroughly know. A problematic world presents not only discovery but danger. The danger consists in the possibility that one may lose his world and his possessions<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> „Dokładnie w przewidywalnym środowisku powstają stabilne i przewidywalne relacje, są one dokładnie znane. Ale świat, z jego nieprzewidywalnością, problematycznością, inicjuje relacje oparte nie tylko na odkrywaniu, ale też na niebezpieczeństwie. Niebezpieczeństwo jest tu rozumiane jako możliwość utraty swojego świata i swojej pozycji”, A. L. Strauss, *Self-Appraisals and the Course of Action*, [w:] idem, *Mirrors and Masks. The Search for Identity*, New Brunswick and London 2008, s. 38.

Badacz akcentuje również elementarność dążenia do nieprzerwanego kształtowania różnorodnych relacji, ich nieustaną płynność oraz wpływ na proces dookreślania siebie. Zwraca uwagę na skomplikowaną sytuację podmiotu, który, otwierając się na związek wymagający uwagi, zaangażowania, a oparty na bliskości, zapewniający wzajemne wsparcie i intymną wspólnotę, jest świadomy nie tylko jej wewnętrznego dynamizmu, lecz także wysokiego prawdopodobieństwa znacznej modyfikacji, a nawet radykalnego przerwania:

If identities are changing, if relationships are reconstituted by action; then anyone's possession of another person's regard or love or envy is impermanent. (...) a problematic world implies the continual danger of losing hold of objects into which great investments have been poured, objects with which we are heavily involved. (...) The gist of all this is that involvements are evolvments-in the course of which parties and their relationships become transformed<sup>5</sup>.

Przeżycie odmowy wzajemności, choć jest doświadczeniem powszechnym, bezpośrednio uwarunkowanym podstawową potrzebą bycia z kimś i wobec czegoś oraz niezmiennie wpisanym w kształtowanie relacji brakiem ich stabilności, nie posiada żadnego uniwersalnego wzoru, nie odznacza się jednoznacznie dookreślonym, powszechnie naśladowanym sposobem doznawania. Jego specyfikę ustala kategoria tego, co jest tracone, co zaczyna należeć już tylko do niedostępnej realnie przeszłości, jakie miejsce zajmowało wcześniej w świecie „ja”, w jakim stopniu uczestniczyło w konstruowaniu jego życia, jaki był stopień zaangażowania podmiotu, by najpierw to, co obce, nieznanne, przyswoić, pozwolić na wzajemność i współlistnienie. Jeśli doświadczenie odmowy rozpatrywać jako przekreślenie wcześniejszej, fizycznie i emocjonalnie odczuwanej bliskości, zaprzestanie ważnej, głębokiej współobecności, jej pojawienie się potraktować jako wprowadzenie stanu zachwiania równowagi, inspirującego podjęcie rozmaitych działań, mających na celu jego złagodzenie, a wykraczających poza dotychczasowe doświadczenia, to wówczas można stwierdzić, iż aktywnie ustala ona jeden z aspektów kształtowania tożsamości, wprowadza bowiem intensywniejsze skupienie uwagi na sobie, w widoczny sposób mobilizuje odczuwanie siebie. Oddalenie tego, co decyduje o spotkaniu, zaangażowaniu, skierowanym ku

<sup>5</sup> „Jeśli tożsamości są zmienne, jeśli relacje są odtwarzane poprzez działania, wtedy każde posiadanie innej osoby, czy to w relacji miłosnej, czy nacechowanej zazdrością, zawiścią, jest nietrwałe. (...) problematyczny świat zakłada ciągle niebezpieczeństwo utraty posiadania tego, w co dużo inwestujemy, z czym jesteśmy mocno związani.(...) Sednem tego wszystkiego (przeżycia utraty – przyp. autorka) jest to, że zaangażowanie podlega ewolucji – w jego obrębie strony i ich relacje podlegają zmianom”, *ibidem*, s. 39-40.

inności wezwaniu do bliskości, przekroczeniu granic i dotarciu do drugiego, do jego intymności i wytworzeniu wspólnej jakości, stanowiąc zaprzeczenie tego wszystkiego i wnosząc wielowymiarowe konsekwencje odmowy współuczestnictwa, uzmysławia indywidualny i otwarty charakter kształtowania siebie. Pokazuje konstytuowanie własnych zasad budowania siebie w sytuacji trudnej, rozpoznawania siebie w sytuacji niechcianej i nieprzewidzianej, wobec radykalnej i nieodwracalnej zmiany. „Ja” zostaje zaskoczone odmową<sup>6</sup> i w tej sytuacji próbuje odnaleźć nowe zasady funkcjonowania, a oznacza to, że skupiając się uważniej na sobie, uważniej przyglądając się swoim reakcjom, nieustannie zadaje sobie pytania dotyczące natury relacji, ich funkcjonowania w jednostkowej egzystencji.

Odmowa rozumiana jako brak, przerwanie wcześniejszej wspólnoty, jako odejście bliskiej dawniej osoby, wielokrotnie staje się przedmiotem poetyckiego przedstawienia w przedwojennej twórczości Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Jednak zbiorami, w których konkretyzacja odmowy współuczestnictwa funkcjonuje jako temat naczelny, są *Paryż* i *Pocałunki*. W pierwszym tomie zobrazowane zostaje zanurzenie podmiotu w doświadczenie samotności ewokowane odmową wzajemności, dookreśla je perspektywa wyznaczona silnym odczuwaniem braku, bólem opuszczenia, wyraźnie zarysowaną trudnością wykroczenia poza negatywność przeżycia utraty bliskiego. Rozwija je dążenie do utrzymywania separacji wobec świata zewnętrznego, oddzielenia od sfery współżycia z innymi, dzięki czemu „ja” pragnie chronić naruszoną odmową własną intymność. Przeżywając brak współobecności, modyfikując relacje z zewnętrżnością, skupiając się na terażniejszości, której ogląd wyraźnie filtruje emocjonalność podmiotu, uwypukla rezygnację z dostrzegania w otaczającej rzeczywistości jej wielowymiarowości, wyrazistości. Z kolei kluczem do zinterpretowania przeżycia odmowy zaktualizowanego w zbiorze *Pocałunki* jest zaakcentowanie obok uczucia pustki, odnajdywania w terażniejszości śladów po bliskim i wprowadzenia nostalgicznego nastroju, również próby odzyskiwania równowagi, konstruowania zasad umożliwiających oswojenie z utratą bliskiego, osłabiające uczucie porzucenia i zagubienia. Za najbardziej istotne sposoby ilustrujące przewyciężenie impasu, odbudowywanie w sytuacji odmowy odczuwania siebie, oddalające skargę i uczucie braku, można uznać jednoznaczne przeklasyfikowanie cennych pamiątek, które pozostały po bliskim, oraz w celu zbagatelizowania dramatycznych przeżyć

<sup>6</sup> W interpretacjach utraty, jako doświadczenia wprowadzającego niepożądane zmiany, burzącego dotychczasowy porządek, niszczącego wcześniej wypracowane struktury rozumienia siebie i świata, wielokrotnie podkreślany jest element zaskoczenia, nieoczekiwanego wtrągnięcia, zob. B. Skarga, *Ślad...*; D. Kot, op. cit.

operowanie dowcipem, paradoksem. Przydatne staje się również uruchomienie mechanizmów, których celem jest ukrycie zarówno bezpośrednio ujawniania odczuć podmiotu, jego kondycji, jak i osobowego charakteru utraty. Ukryty zostaje ten, który świadomie pozbawia podmiot swojej obecności, który odmawia współuczestnictwa, powoływania intymności. Bezosobowy charakter utraty i dyskrecja, dążenie do samokontroli w wyrażaniu uczuć w poetyckim uobecnieniu przejawiają się m.in. w specyficznym operowaniu obrazem<sup>7</sup>, którego konstruowanie, wielopłaszczyznowo wskazując na przewyżczanie uniwersalnych skojarzeń, wykroczenie poza poznawczą rutynę, uobecnienia podmiotową wrażliwość, wyobraźnię i skalę doświadczenia, równocześnie odsłaniając twórcze, wielotorowe dookreślenie siebie w trudnej sytuacji.

W niniejszym referacie, omawiającym w doświadczeniu odmowy wzajemności podejmowanie prób mających na celu oswojenie utraty, braku, uwaga poświęcona zostanie przede wszystkim scharakteryzowaniu dwóch kategorii implikowanych nieobecnością bliskiego: specyfice portretowania tego, który przerwał intymną relację, zaakcentowaniu skupienia na przeklasyfikowaniu śladu, który po nim pozostał, oraz westchnieniu, ewokującemu konkretyzację „emocji nieobecności”<sup>8</sup>.

Jednym z fundamentalnych elementów przeżycia utraty jest uważne poszukiwanie w teraźniejszości śladów po bliskim, by podtrzymać wrażenie jego trwania, by obok skupienia, rozpacz, żalu, choć przez chwilę odczuwać zdziwienie wynikające z fizycznie wręcz odczuwanej bliskości, by choć na moment powrócić do tego, co było tak cenne. Podmiot, intensywnie odczuwając opuszczenie, nieobecność dawnej bliskości, podporządkowując swój świat tropieniu i afirmowaniu pamiątek po tym, który odszedł, jeszcze się nie pogodził z porzuceniem, samotnością, jeszcze poddaje się pustce, jej obezwładniającej sile, nieustannie odczuwa bezradność i unieważnienia teraźniejszość. Poddając się wspomnieniom, kontemplując materialne pamiątki, zmniejsza dystans pomiędzy sobą a bliskim, odnajdując kolejne przedmioty naznaczone ceną kiedyś obecnością, odnajduje w nich dawną bliskość, odnajduje w nich siebie przed zranieniem. Materialne rzeczy, poświadczające istnienie w przeszłości „ty”, częstokroć stanowiące dowód kondensujący intymność, złączenie, stanowią w naznaczonej chaosem teraźniejszości pewien element stały, budują pomost pomiędzy nieakceptowanym

<sup>7</sup> Na te cechy konstruowania poetyckiego przedstawienia w zbiorze *Pocałunki* zwraca uwagę m.in. Anna Nasiłowska, zob. eadem, *Gorzkie pocałunki*, [w:] eadem, *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, czyli Lilka Kossak. Biografia poetki*, Toruń 2010, s. 153-160.

<sup>8</sup> R. Barthes, *Nieobecny*, [w:] idem, *Fragmety dyskursu miłosnego*, przekł. i posłowie M. Bieńczyk, wstęp M. P. Markowski, Warszawa 1999, s. 55.

„teraz” a naznaczoną bliskością przeszłością. Tak rozumiane poszukiwanie śladów bliskiego charakteryzuje jeden z pierwszych etapów przeżycia utraty, kiedy jeszcze podmiot nie uruchomił prób unieważnienia odmowy, kiedy nie dostrzegał możliwości budowania siebie w zmienionej sytuacji<sup>9</sup>.

Natomiast w *Pocałunkach*, kiedy wyłoniony zostaje motyw śladu bliskiego, pojawia się on w postaci już przeklasyfikowanej, podlega bowiem metamorfozie odsłaniającej odejście od tradycyjnie rozumianego powoływania go w doświadczeniu utraty, np.

Gdy się miało szczęście, które się nie trafia:  
czyjeś ciało i ziemię całą,  
a zostanie tylko fotografia,  
to – jest bardzo mało...

*Fotografia (Pocałunki)*<sup>10</sup>.

Na plan pierwszy przedstawienia wysuwa się tytułowa fotografia, stanowiąc w obrębie problematyki odnajdywania śladów bliskiego, element szczególnie uprzywilejowany, bowiem nie jest to tylko przedmiot, z którym w przeszłości „ty” miał kontakt, który nazaczył swoją obecnością<sup>11</sup>. Fotografia, rejestrując to-co-było, stanowiąc odbicie minionej rzeczywistości, utrwalając wizerunek tego, który odmówił podmiotowi współistnienia naznaczonego intymnością, przekraczaniem granic bliskości, gromadząc „w sobie (...) cechy, które składały się”<sup>12</sup> na jego istotę, dookreśla choćby jego częściowe istnienie. Fotografia, pozwalając na bezpośrednie dotknięcie obecności realnie już nieistniejącej, zmienia odczuwanie siebie, umożliwia emocjonalne złączenie, bowiem otwiera na kontemplację bez domagania się zachowania ciągłości i logiki, uwalniając również od potrzeby wykonywania jakichkolwiek gestów. Wpatrywanie się w zdjęcie, wymagając skupienia, oddalenia tego, co może absorbować uwagę, unieważnienia czasu dzielącego moment zrobienia fotografii do chwili zatrzymania się i pochylenia nad nią, umożliwia złączenie tego, który ogląda, z tym, którego zdjęcie przedstawia. To złączenie, wniknięcie, pozwalając

<sup>9</sup> D. Kot, op. cit., s. 241-243.

<sup>10</sup> Utwory Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej cytowane według jednego wydania: M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, wstęp K. Ćwikliński, Toruń 1994, t. 1 i 2. Obok tytułów wierszy w nawiasach podano tytuły zbiorów, z których pochodzą.

<sup>11</sup> D. Kot, op. cit., s. 241-243.

<sup>12</sup> Roland Barthes zwraca uwagę, iż w uważnym wpatrywaniu się w fotografię nieobecnego bliskiego nie jest istotne docenienie jej wartości artystycznej czy historycznej, lecz odczuwanie realności przedstawionej postaci, wniknięcie w jej istotę, dopowiedzenie tego, co w sytuacji rzeczywistej obecności było niezauważane, zob. idem, *Fotografia z Ciepłarni*, [w:] idem, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przekł. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 115-121.

na nowo odkrywać prawdę utrwalonego obrazu, gwarantując nienaruszalność tego-co-było<sup>13</sup>, równocześnie zakłada intensywność podmiotowego odczuwania siebie. Jest to bowiem spotkanie z samym sobą, z własnym wspomnieniem, zapamiętanym sobą, dawnymi przeżyciami i wydarzeniami, to spotkanie wykluczające przypadkowość i nagłość, chroniące przed niepamięcią. Fotografia tego, który był bliski i odmówił „ja” swojej pełnej akceptacji, jej kontemplacja, wprowadza więc w terażniejszość to, co niepowtarzalne i utracone raz na zawsze, a z czym łączy się doznawanie odrzucenia i samotności. Dlatego kontakt nacechowany ożywieniem intymnej przeszłości wymaga równocześnie zdystansowania się wobec niej, by nie przybliżyć się za bardzo do wyrażenie zaakcentowanej na fotografii obecności, by nie poszukiwać w niej kompensacji, by wyjść poza nią. Ożywienie przeszłości implikowane zamyśleniem nad portretem tego, który jest częścią prywatnej historii podmiotu, przywołując więc mimo wszystko poruszenie, potwierdza świadomość nie tylko odmowy wzajemności, lecz w głównej mierze umiejętność przebudowywania rozumienia siebie w tak określonej sytuacji.

Na ten aspekt definiowania tożsamości w analizowanym utworze wskazuje zaskakujące wyartykułowanie w akcie przyglądania się fotografii, w swojej istocie zakładającej przecież wielokrotne, późniejsze przypomnienie przedstawienia, braku usiłowania odbudowywania obrazu „ty”, braku próby zawieszenia upływu czasu, unieważnienia terażniejszości, by kontemplować ślad bliskiego i podtrzymywać iluzję jego trwania, przypominać minione<sup>14</sup>. Miniatura, manifestując w oglądaniu zdjęcia wyciszenie emocji, oddalenie gwałtowności, która towarzyszy pierwszym doznaniom ewokowanym utratą, załagodzenie ich bolesności, akcentuje wręcz obojętność wobec bliskiego kiedyś „ty”:

Do tej fotografii się już nie mówi. Nikt za nią nie stoi. Pustka. Przestrzeń. Fotografia – nie ma ciała. Dlatego utracona miłość wyzwala nostalgię w stanie czystym. W zasadzie – bezprzedmiotową (...). Kiedy miłość żyje i rozwija się, fotografia jest symbolem, potrafi pomóc pamięci, daje namiastkę żywej obecności (...). Ale jeśli uczucie umarło, fotografia staje się kawałkiem papieru (podkr. – autorka)<sup>15</sup>.

Konkretyzacja sytuacji, choć zbudowana wokół wyróżnienia śladu, nie podążając ku wskrzeszeniu bliskiego i jego świata, nie prowadząc również do jego całkowitego odrzucenia, wprowadza istotny element przeżycia od-

<sup>13</sup> W. Nowicki, *Dno oka. Eseje o fotografii*, Wołowiec 2010.

<sup>14</sup> D. Kot, op. cit., s. 242.

<sup>15</sup> A. Nasiłowska, op. cit., s. 155.



mowy współuczestnictwa – próbę unieważnienia „ty”, uprawomocnienie w rozważaniach jego nieobecności. W analizowanym utworze Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej uobecnia ją kondensacja środków pomijających zarówno opis postaci, jak i charakterystykę jej nieobecności, ponieważ obie formy jednoznacznie ukazują pragnienie bliskości, nieodłącznie wiążą się z potrzebą odnajdywania tego, co utracone, poszukiwania w tym siebie. Przywoływanie „ty”, uaktywnienie jego obrazu, nawet jeśli aktywowane jest w sytuacji wyznaczonej jego nieobecnością, decyduje o przypisywanej mu istotnej pozycji, bowiem wyznaczanie adresata jest równoznaczne z uznaniem jego funkcji w konstytuowaniu komunikacji<sup>16</sup>, w odkrywaniu i stwarzaniu intymnego świata „ja” oraz definiowaniu jednostkowych z nim relacji. W liryku *Fotografia* ten aspekt przeżycia wywołanego odmową wzajemności ilustruje powołanie i wzajemne przeniknięcie kilku elementów przedstawienia, które wytwarzając nowe znaczenie, wpisując się w obowiązującą w *Pocałunkach* regułę, implikowaną kondensacją treści, zwięzłością formy, różnorodnością realizacji, wiodą do zilustrowania nie tylko zdyscyplinowania ekspresji emocji, ale też oddalają rangę bliskiego. Dążenie do jej zmniejszenia ilustruje kompozycja miniatury, wyróżniająca w budowaniu napięcia, dookreślająca sugestię stanu emocjonalnego podmiotu, podział tekstu na dwie symetryczne części. W dwóch pierwszych wersach mowa jest o szczęśliwej przeszłości, bo naznaczonej zniesieniem obcości, połączeniem, silnie odczuwaną współobecnością, z kolei dwa następne ilustrują terażniejszość, zdecydowanie różniącą się od minionego, ukazującą zubożenie świata podmiotu, zastąpienie dawnej intymności jedynie śladem po bliskim. Dodatkowo, elementy poetyckiego uobecnienia, aktywizujące hiperbolę (np. szczęście, „które się nie trafia”, „ziemię całą”), zestawione z występującym w drugiej części miniatury charakterystycznym umniejszeniem (zostaje „tylko fotografia”), przewyciężającym patos wcześniejszego wyznania<sup>17</sup>, kreują moment wewnętrznego zastygnięcia, wstrzymania oddechu, zawieszenia: „to – to jest bardzo mało...”. Przeżycia „ja”, pozostając w ukryciu, nie będąc wypowiedzianymi wprost, zostają w obszarze wyznaczonym czterema wersami wypowiedziane, pogłębione i równocześnie wyciszone, złagodzone. Nie wskazują na zagubienie, lecz na spokojną konstatację, stwierdzenie zaistniałej sytuacji, która już nie implikuje rozpacz, lecz potwierdza smutek towarzyszący zrozumieniu

<sup>16</sup> D. Pawelec, *Słowa miłości*, [w:] idem, *Świat jako Ty. Poezja polska wobec adresata w drugiej połowie XX wieku*, Katowice 2003, s. 191-194.

<sup>17</sup> Na oryginalnie zrealizowany w tym utworze efekt niespodzianki zwraca uwagę Jerzy Kwiatkowski, zob. idem, *Wstęp*, [w:] M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*, Wrocław 1980, s. XLV.

odmowy, jej cichą akceptację, uwolnienie od obezwładnienia poczuciem wtargnięcia tego, co niechciane, co bezpowrotnie zniszczyło intymne złączenie, miłosne współistnienie, a co było tylko źródłem bólu i niepewności. Przeżycie odrzucenia nie wywołuje więc już chęci oddalenia od siebie świata zewnętrznego, emocjonalnej izolacji, lecz potrzebę zdystansowania się wobec utraty, wobec pustki, którą pozostawił po sobie bliski, zaakcentowane stwierdzeniem nieuchronności zmiany, zdziwienia skonkretyzowanego w finalnym wersie. Fotografia przedstawiająca bliskiego, tego, który opuścił „ja”, zawierająca w swojej istocie umiejętność wydobywania nagłej, bezpośredniej obecności<sup>18</sup>, w sytuacji, gdy podmiot uważnie się jej przygląda, gdy zdjęcie staje się przedmiotem kontemplacji, domysłu, poruszenia, w utworze Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej tak naprawdę staje się nie źródłem przybliżenia, zawieszenia czasu, unieważnienia jego upływu, lecz przeciwnie – fotografia, bezpośredni z nią kontakt, otwiera w przeżyciu utraty, w zachwianiu równowagi możliwość oddalenia rangi „ty”, zde-tronizowania jego znaczenia, co zostaje poetycko potwierdzone w skonstruowaniu lakonicznej pointy, w zastosowaniu zwrotu zbliżonego do potocznego<sup>19</sup>. Finalny wers, rozładowując napięcie, uwalniając wyznanie od patosu, potwierdza w doznawaniu utraty zbudzenie nowej energii, oddalającej wyłączone przeżywanie przytłaczającej pustki, implikowanego nią cierpienia. Odsłania zmienność, dynamikę, przekroczenie pewnej granicy w rozpoznawaniu braku obecności „ty”, bowiem zasygnalizowana w liryku sytuacja pokazuje, iż nieobecność bliskiego sprawia, że najbardziej uprzywilejowany ślad, bo będący bezpośrednim zaświadczeniem jego istnienia, „staje się kawałkiem papieru”. Wskazuje to na istotne przekształcenie rozumienia siebie wobec doświadczenia odmowy, ilustruje uważne przyglądanie się sobie, swoim reakcjom i uczuciom. Poświadcza bliski kontakt ze swoimi emocjami, intensywny wgląd w nie, jak również wzniesienie się ponad odczuwanie żalu, ponad kontemplację obezwładniającego uczucia opuszczenia, odtrącenia, co nie jest możliwe bez wewnętrznej koncentracji, skupienia<sup>20</sup>, przeformułowania rozumienia siebie, ustalenia nowych relacji

<sup>18</sup> R. Barthes, *Poświadczenie autentyczności*, [w:] idem, *Światło obrazu...*, s. 146.

<sup>19</sup> J. Kwiatkowski, op. cit., s. XLV-XLVI.

<sup>20</sup> W sytuacji utraty, definiowanej jako odmówienie podmiotowi tego, co dla niego cenne, czemu z uwagą poświęcał wiele energii, co pozwalało mu pokonać obcość i z innym stworzyć pożądane relacje, wykreować intymną rzeczywistość; w sytuacji gdy nieodwracalnie odbierze się mu to, dzięki czemu realizował własne potrzeby, jedną z typowych reakcji jest wewnętrzne skupienie. Ewokuje ono bardzo istotne konsekwencje, pozwalające na wypracowanie mechanizmów obronnych, a odzwierciedlające indywidualne predyspozycje „ja”, jego wrażliwość, emocje, wcześniejsze doświadczenia i obecne pragnienia. U ich podstaw znajduje się potrzeba zachowania siebie-dla-siebie, ocalenia siebie, uporania się ze zranieniem, zob. B. Skarga, *Tożsamość Ja...*, s. 379; eadem, *Ślad...*, s. 91; J. L. Herman, *Etapy powrotu do zdrowia*, [w:]

z samym sobą, uważnej i odważnej konfrontacji z tym, co tak bezlitośnie obnaża odrzucenie, odmowa bliskości.

Można więc uznać, iż istotnym poświadczeniem modyfikacji w zakresie kształtowania tożsamości jednostki, doświadczania siebie w sytuacji odmowy współuczestnictwa, jest przeklasyfikowanie śladu. Zwykle uruchamia on nasyconą nostalgią pracę pamięci, wydobywa szczegóły wskazujące na kiedyś tak cenną bliskość, eksponuje wyjątkowość relacji, jednak w miniaturach Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej konsekwentnie nie służy zanurzeniu się w to, co minione, lecz uruchamia proces łagodzenia dynamiki doznawania utraty.

Ponadto, w doświadczeniu odmowy, dotkliwie odczuwanego wypowiedzenia intymności, kolejnym istotnym elementem dookreślającym problematykę przywracania równowagi, twórczego przetworzenia bezładu ewokowanego sytuacją opuszczenia, nieodwracalną zmianą w relacji „ja” – „ty”, jest w sugestii, napomknięciu o własnych uczuciach, wprowadzenie westchnienia. Uobecnia ono podmiotową emocję implikowaną nieobecnością bliskiego<sup>21</sup>, ale charakterystycznie przesuwają go w sferę ukrycia, oddalenia:

Morze jest dzisiaj smutne. Westchnienia się żalą  
przy brzegu porośniętym siwozłotą sierścią.  
Jak pierś wznosi się fala i ginie za falą.  
Morze wzdycha falami. Ziemia – moją pierśią.

*Westchnienia (Pocałunki).*

Rezygnacja z bezpośredniego wypowiedzenia nieobecności bliskiego, dookreślenie jej uobecnieniem nadmorskiego pejzażu, jego bezkresu, odwiecznie regularnego rytmu fal, odsłania nie tyle pasywność podmiotu, oddalenie napięcia i energii, co w poddaniu się harmonijnemu odczuwaniu jedności z naturą poszukiwanie sposobu, by wypowiedzieć i załagodzić odczuwanie braku. Poetycko zarysowane w miniaturze zwięzłość, powściągliwość, zdyscyplinowanie, potwierdzające nadanie emocjom określonego kształtu, zapanowanie nad nimi, nie wiążą się z biernym poddawaniem rozpaczki i nieustannym uobecnianiem tego, co było, ale z poszukiwaniem w doświadczeniu utraty przede wszystkim siebie, z próbą zapanowania nad dynamiką zmian. Wspiera ją unikanie bezpośredniości wyznania, precyzyjne operowanie sugestią, wprowadzenie niedomówienia, bowiem akcentując oddalenie patosu i sentymentalizmu, potwierdzają świadome zastosowanie środków dyskretnie chroniących przed chaosem i intensywnym rozpamiętywaniem braku, co konsekwentnie konstytuuje łagodzenie

---

eadem, *Przemoc. Uraz psychiczny i powrót do równowagi*, przekł. A. i M. Kacmajor, Gdańsk 1998, s. 143 i nast.

<sup>21</sup> R. Barthes, *Nieobecny...*, s. 55.

gwałtowności odczuć. Ich negatywność oswaja również tendencja widoczna w kreowaniu nastroju, która manifestując zmysłowe jakości (wzrokowe i słuchowe), uwypukla przede wszystkim jednostajność obserwowanego pejzażu, jego horyzontalną rozległość, uspokajający, powtarzalny rytm falowania, jak też całkowite pominięcie w poetyckiej kreacji przyczyny obecnego stanu emocjonalnego podmiotu. Nie chodzi tu już o równoczesne przypominanie bliskiego i podejmowanie próby zbagatelizowania, podważenia rangi jego dawnej obecności ani o ewokowane tym działaniem wyraziste związanie terażniejszości z przeszłością, lecz o brak jakichkolwiek elementów bezpośrednio wskazujących na przywoływanie „ty”. Istotą opisywanego przeżycia nie jest więc jednoznaczne ustanawianie siebie wobec nieobecnego, nie chodzi o nadawanie nieobecności bliskiego określonej formy, o wzdychanie za jego obecnością czy też pragnienie jego bliskości, intymności, bowiem „ja” nie podąża śladem „ty”, na co wskazywałoby np. odtwarzanie z pamięci jego obrazu, przypuszczenia dotyczące podjętej przez niego decyzji, próba zrozumienia, usprawiedliwienia, czy przywoływanie utraconej harmonii współodczuwania, wspólnoty, wzajemności.

Utwór, dyskretnie rejestrując przeżycie odmowy współuczestnictwa, powołuje m.in. westchnienie, które zwykle zdradza pragnienie osoby nieobecnej i towarzyszącą mu czułość, jego uobecnieniu patronuje dążenie, by zmącić działanie czasu, zmylić uwarunkowania przestrzenne<sup>22</sup> i przez to przybliżyć się emocjonalnie do tego, co utracone. Jednak tu jego konkretyzacja wskazuje raczej nie na przywoływanie „ty”, wręcz przeciwnie, poetyckie zaakcentowanie westchnienia, potwierdzając unikanie bezpośredniej werbalizacji odczuć, operowanie sugestią, napomknięciem, ilustruje podmiotową uwagę skierowaną na pragnienie odnalezienia sposobu opanowania dynamiki zmian implikowanych utratą. Wiąże się z tym raczej niechęć do nieustannego przypominania bliskiego, który zawiódł, do oddalania uwagi od dawnej intymności, rozpamiętywania minionej relacji „ja” – „ty”. Tekst dookreśla pragnienie, by podważyć osobowy charakter utraty, by nie było to przeżycie spowodowane opuszczeniem przez konkretnego bliskiego, przerwaniem konkretnej intymności, lecz by doświadczenie to przesunąć w wymiar bezosobowy, by szczegóły z przeszłości nie wzbudzały już tak intensywnych emocji, a podmiot nie poddawał się ciągłemu ich powtarzaniu w rozmaitych kontekstach, odświeżał nieustannie ich znaczenie, bowiem akty te zdecydowanie ograniczają jego samodzielność, destabilizują terażniejszość i znacząco wpływają na to, co dopiero ma nadejść.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 56.

Tekst odkrywa w westchnieniu, w typowej – jak zauważa Roland Barthes – formie wyrażania pragnienia osoby nieobecnej i tęsknoty za nią<sup>23</sup>, nowy wymiar przeżycia odmowy współuczestnictwa, wysuwając na plan pierwszy poetyckiego przedstawienia brak wyraźnie wyartykułowanej nieobecności „ty”. Westchnienie nie pojawia się, by wobec oddzielenia w zintensyfikowany sposób wyartykułować samotność, opuszczenie, wykrytalizować podmiotową obecność zdeterminowaną wyłącznie przerwana relacją<sup>24</sup>, lecz by wprowadzić w przeżycie utraty umiar, dystans, eliminować bądź złagodzić chaos, mimo ciągle dokonujących się zmian, z uwagą doświadczać siebie, rozpoznawać własne możliwości działania w sytuacji trudnej. Unikanie dramatycznych form zmagania z przeciwnościami, dążenie do zastopowania narastającego poczucia zagubienia, pograżenia w bezsensie oddalającym doświadczanie wartości w świecie<sup>25</sup>, potwierdza, tak istotne dla kształtowania rozumienia siebie, zawierzenie sobie, dojrzałość budowania relacji z samym sobą<sup>26</sup>, rozpoznawanie i zaakceptowanie siebie w sytuacji zniszczenia tego, co cenne, unieważnienia pewnego istotnego aspektu dotychczasowego życia.

Ten element definiowania siebie dodatkowo rozwija silnie zaakcentowana w miniaturze właściwość – emanacja nastroju, implikowana nie tylko wyborem obserwowanej przestrzeni, lecz także wyeksponowaniem jedności ustanowionej wzajemnym przeniknięciem cech opisu przyrody i odczuć podmiotu, potwierdzona uaktualnieniem zabiegu personifikacji<sup>27</sup>. Powstały w tekście obraz, uwydatniając ożywienie materii, próbę uchwycenia nieustannej zmienności morskiego krajobrazu, krótkotrwałość i przewidywalność obserwowanego zjawiska, akcentuje harmonijną i pełną rytmu kontemplację, wyzwała sugestię spokoju, oddalenia niepewności i niestałości. Nie dochodzi do zanegowania poczucia opuszczenia ani też do potraktowania nieobecności bliskiego jako niewyczerpanego źródła<sup>28</sup> dookreślania siebie, lecz do spokojnej konstatacji dotyczącej obecnego stanu podmiotu, która nie demonstruje „nieznośnej terażniejszości”<sup>29</sup>, ale uważne przyjrzenie się sobie i przyznanie do przeżycia samotności. Unacznienie doznań, implikowane połączeniem skondensowanego i zdyna-

<sup>23</sup> Ibidem, s. 55-56.

<sup>24</sup> Tego typu sytuację Roland Barthes definiuje następująco: „podczas miłosnej nieobecności jestem, smętnie, obrazem odklejonym, który wysycha, żółknie i się kurczy”, ibidem, s. 55.

<sup>25</sup> D. Kot, op. cit., s. 220.

<sup>26</sup> A. Gałdowa, *Wprowadzenie*, [w:] *Tożsamość człowieka*, red. A. Gałdowa, Kraków 2000, s. 16.

<sup>27</sup> A. Nasiłowska, op. cit., s. 153.

<sup>28</sup> O „niewyczerpanej nieobecności”, jej funkcji w formułowaniu utraty, potencjale aktywowania możliwej komunikacji pisze Dariusz Pawelec, zob. idem, op. cit., s. 193 i nast.

<sup>29</sup> R. Barthes, *Nieobecny...*, s. 56.

mizowanego obrazu akwaticznego oraz nastroju „ja”, jak również płynnym, łagodnym przejściem od postrzeganego pejzażu do intymnego wyznania, związaniem kompozycji miniatury pointą<sup>30</sup>, rozwijając pojmowanie siebie wobec odmowy wzajemności, wskazuje na skupienie na danej chwili, za-trzymanie w niej, by doprowadzić do odważnej konfrontacji z samym sobą, która oddala zagubienie i napięcie, potwierdza uwolnienie od lęku i zagrożenia: „Morze wzdycha falami. Ziemia – moją pierśią”.

Westchnienia, w ich rewelacyjnym, wprowadzającym konkretyzację rytmu fal<sup>31</sup>, charakteryzującym się wielokrotnym spiętrzeniem porównaniu, ujawniają więc rozpoznanie obecnej sytuacji, włączenie uczucia żalu i smutku w doświadczanie odmowy. Ukazują również szczególne zaakcentowanie stanu podmiotu, jego skupienie na sobie, odnajdywanie w sobie oparcia, co zostaje potwierdzone również przez oddalenie gwałtowności i zagubienia wobec doznawania odmowy bliskości. Nie wskazując na bunt, niezgodę czy zaskoczenie, a wyraźnie eksponując łagodność i wyciszenie, ilustrują wypracowanie dystansu, umiejętność zapanowania nad bezładem, potwierdzają realizację jednego z istotnych aspektów konstytuujących odnalezienie indywidualnej formuły kontrolowania przeżyć ewokowanych unieważnieniem cennej kiedyś intymnej wzajemności.

Ponadto, tak zdefiniowane westchnienie, konkretyzujące niedookreśloność, sugestię przeżycia, zastąpienie słów gestem potwierdzającym obniżenie nastroju, ograniczenie dynamiki życiowej, w poetyckim przedstawieniu ilustrując także sferę doznań ustaloną zaakcentowaniem złagodzenia dynamiki chaosu, podążaniem ku wyciszeniu emocji, znacząco komponując zastopowanie intensywności odczuć, wychodzi poza próbę ograniczania tylko bolesnych doświadczeń, ich kontrolowania, podejmowania działania, by je zdyscyplinować. Wprowadza nie tylko zgodę na obecny stan, akceptację odczuć podmiotu, ale też towarzyszące im uspokojenie, oddalenie intensywności napięcia, które, gdyby nad nim nie zapanować, mogłoby doprowadzić do wyczerpania, narastając, mogłoby zagrozić tak istotnemu dla kształtowania tożsamości poczuciu bycia-dla-siebie, formułowania własnej odrębności. Westchnienie pełni tak ważną funkcję, ponieważ nie eksponuje typowej skargi, nie skupia uwagi na poszukiwaniach śladów dawnej intymności, ale akcentuje to, co „tu i teraz”, daje upust emocjom w sposób delikatny, zrównoważony, pomija wypowiedzenie wprost bezpośredniej przyczyny obecnej sytuacji. Zespolone ze stanem podmiotu, potwierdzając zanikanie gwałtownego odczuwania zranienia, wygasanie uczucia zawo-

<sup>30</sup> A. Siomkajłówna, *Dowcip poetycki Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, „Przegląd Humanistyczny” 1974, z. 8, s. 30.

<sup>31</sup> A. Nasiłowska, op. cit., s. 154.

du, niezaspokojenia, kreując ulotność, kruchość doświadczenia, otwiera ku przeżyciu płynnego wycofywania, które pozwala na harmonijne, pełne rytmu, wewnętrznej zgody podążanie ku stopniowemu unieważnianiu dotkliwości odmowy współuczestnictwa, ku oddaleniu dawnych więzów, wskazuje na uobecnienie bez skrępowania i trudności pozwolenia na to, by ten, który kiedyś był bliskim, teraz stał się dalekim<sup>32</sup>.

Przeżycie odmowy klasyfikowane jednoznacznie jako niewygodny, pozbawiony komfortu stan psychiczny, stając się źródłem wzmożonej obserwacji emocji, reakcji, może prowadzić do przeciągających się w czasie destrukcyjnych zachowań, może też inicjować uruchomienie różnorodnych mechanizmów sprzyjających rozpoznawaniu siebie jako siebie w zmienionej, niepożądananej, najczęściej będącej zaskoczeniem sytuacji. Wymagając odnalezienia siebie, gdy bliski „wypowiada” wzajemność, bliskość, intymność<sup>33</sup>, gdy odmawia podmiotowi siebie, gdy terażniejszość i przyszłość wymagają definitywnego przeformułowania, może inspirować „ja” do podejmowania rozmaitych, nieznanych dotąd, nowych decyzji. W zależności od bardzo wielu czynników, m.in. stopnia wcześniejszej zażyłości łączącej „ja” – „ty”, wrażliwości, wyobraźni podmiotu, wypracowanej umiejętności rozwiązywania konfliktów czy obecnych potrzeb, proces osvajania utraty przebiega bardzo indywidualnie. Jednakże sukcesem można nazwać stan charakteryzujący się „zamknięciem” przeszłości, oddaleniem pragnienia rewanżu, skupieniem na terażniejszości, która nie jest już w zdeterminowany sposób negatywnie obciążona wcześniej przeżyтым porzuceniem, zranieniem, gdy źródłem wyznaczania myślowego horyzontu ukierunkowanego ku przyszłości staje się nie lęk przed ponowną utratą<sup>34</sup>, lecz dostrzeganie wyjątkowości otaczającego świata<sup>35</sup>. Świadomość wypracowania własnych wzorców opanowania dynamiki bezładu, uczucia zagrożenia, zagubienia, zawierzenie sobie w sytuacji destrukcyjnej dotychczasowy porządek, gotowość i odwaga, by zrozumieć i zaakceptować siebie oraz by wybaczyć temu, który zranił, poetycko konkretyzując m.in. portrety „ty” nacechowane pragnieniem, by „jego obraz się rozplynął”, oraz wprowadzenie westchnienia konotującego nieokreśloność i sugestię przeżycia utraty.

<sup>32</sup> D. Kot, op. cit., s. 193.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 160.

<sup>34</sup> B. Skarga, *Ślad...*, s. 92.

<sup>35</sup> J. L. Herman, op. cit., s. 143 i nast.

**SUMMARY****To familiarize a refusal of closeness. The defining issues of identity in the pre-war poetry of Maria Pawlikowska-Jasnorzewska**

The experience of refusal is usually classified as an inconvenient mental state, deprived of comfort, which is why it becomes the source of increased observation of emotions, reaction. It may lead to *destructive behavior* extended in time, or initiate various mechanisms for identifying themselves as self in changed, unwanted and often surprising situation. This also demands finding ourselves in the situation when a loved one “unsubscribes” from reciprocity, closeness, intimacy, when he denies himself entity, when present and future demand definitive reformulation. A state of finding our own norms to control a disorder, feeling of threat and confusion, self-confidence in the situation that destroys existing order, willingness and courage to understand and accept ourselves and to forgive the one who hurt us may be called success. These poetic issues present “you” characterized by desire, so as “its image would dissolve” and introduce a sigh that connotes uncertainty and a suggestion of experience of loss.



ZOJA KUŚA

LUBLIN

*Женщина должна быть произведением искусства, примером творчества Божьего, силой, вдохновляющей творчество мужественное.*

Н. Бердяев

## Женский субъект и концепция женской субъективности на примере произведений Н. Берберовой и Н. Тэффи

Женская литература, концепция женской субъективности, женская идентичность, наконец, женское письмо, чтение и автобиография стали предметом исследований в разных отраслях науки. Заинтересованность женской проблематикой во многом связана с изменением

отношения женского субъекта к символическому порядку в целом. Женский субъект сегодня, казалось бы, не обречен на одну-единственную патриархатно маркированную идентичность (...), а способен играть своими идентификациями и не позволяет какой-либо внешней силе определять и контролировать свою жизнь<sup>1</sup>.

На сегодняшний день существует богатая философская традиция выделения *отдельных* гендерных характеристик в структуре субъекта<sup>2</sup>. Как известно, классической модели субъективности соответствует бинарная оппозиция *разума* и *тела*, в которой „разум” связан с рядом позитивных характеристик, свойственных представителям мужского пола (рациональность, духовность, активность), в то время как с „телом” связана целая серия негативных характеристик, ко-

---

<sup>1</sup> И. Жеребкина, *Страсть. Женское тело и женская сексуальность в России*, Санкт-Петербург 2001, с. 11.

<sup>2</sup> И. Жеребкина, *Субъективность и гендер: гендерная теория субъекта в современной философской антропологии*, Санкт-Петербург 2007, с. 11.

торы в традиционной философской антропологии приписываются представительницам женского пола (чувственное, бессознательное, пассивное, нерациональное). Кроме этого, в классической философии и философской антропологии *мужское/маскулинное* является *субъектом*, а *женское/фемининное* – *объектом*<sup>3</sup>. Вообще само понятие „женского”, по мнению Люси Иригарэ, „существует за счет маскулинных дискурсивных моделей, являясь как бы его зеркальной рефлексией”<sup>4</sup>.

Основным предметом современной философии феминизма стала конструкция женской субъективности, а также поиск дискурсивных средств, способствующих ее репрезентации в широко понимаемой культуре. Причем важность данного теоретизирования не только в доказательстве существования женского субъекта, но в том, что „женский субъект признается активным субъектом знания (в том числе философского) и социально-политического действия”<sup>5</sup>. В феминистической теории существует два подхода к проблеме женской субъективности. Первый – *эссенциалистский* – рассматривающий женскую субъективность и женский опыт как единые, анализируя их с помощью единого дискурса; второй – *анти-эссенциалистский* – рассматривающий идентичность как плюральную, а опыт как противоречивый, децентрированный<sup>6</sup>.

Симона де Бовуар в книге *Второй пол* впервые выделила новую философскую конструкцию субъективности – сначала женскую, затем гендерную. В философии упомянутой феминистки женская субъективность мыслится как *Другое* по отношению к мужскому типу субъективизации<sup>7</sup>. Философская концепция Симоны де Бовуар положила начало теоретическим исследованиям женской субъективности (французские философы – Люс Иригарэ, Элен Сиксу, Сара Кофман, европейские – Розы Брайдотти, Луиза Пассерини, американские – Джудит Батлер, Джоан Скотт), для изучения которой потребовались новые типы дискурсов и практик письма<sup>8</sup>. В философской антропо-

<sup>3</sup> Там же, с. 11-12.

<sup>4</sup> Л. Иригарэ, *Пол, который не единичен*, [в:] *Введение в гендерные исследования*, ред. С. Жеребкин, Харьков 2001, ч. II, с. 127-135.

<sup>5</sup> И. Жеребкина, *Субъективность и гендер: гендерная теория субъекта в современной философской антропологии...*, с. 158.

<sup>6</sup> И. Жеребкина, *Феминистская теория 90-х годов: проблематизация женской субъективности*, [в:] *Введение в гендерные исследования*, ред. И. Жеребкиной, Харьков 2001, ч. I, с. 53.

<sup>7</sup> И. Жеребкина, *Субъективность и гендер: гендерная теория субъекта в современной философской антропологии...*, с. 13.

<sup>8</sup> Там же, с. 14.

логии художественное творчество Симоны де Бовуар стало первой сознательной попыткой артикулировать *феномен женского* – „женское мышление“, „женскую субъективность“, „женский опыт“, „женское письмо“. В отличие от предыдущих феминистских теоретиков, новшеством ее работ о статусе женского и феномене ее зависимости от *Другого* было то, что в своей теоретизации она сосредоточилась, прежде всего, на уровне „индивидуальной психологии и индивидуального бессознательного“, а не на социально-политических и экономических аспектах проблемы зависимого положения женщин<sup>9</sup>. Для такого анализа феминистка воспользовалась философской теорией Жана-Поля Сартра, согласно которому,

экзистенциальный субъект – это субъект выбора: человек всегда есть то, что он выбирает. Выбор субъекта никогда не предзадан и никогда не сведен к социально-экономическому или психологическому детерминизму, он никогда не завершен и не знает состояния стабильности<sup>10</sup>.

Элен Сиксу, в свою очередь, пишет, что женщина с помощью письма, через свой женственный стиль как никогда раньше имеет возможность показать свою исключительность, предметность, субъективность, не подавляя при этом свою бисексуальную натуру. В работе *Хохот Медузы* феминистка критически высказывается по поводу так называемого *маркированного*<sup>11</sup> письма, для которого характерна шаблонность и повторяемость неправдивых женских образов, образцом для которого явилось *мужское письмо*. Авторов-женщин Сиксу призывает к тому, чтобы „в своих текстах женщина должна писать женщину. А мужчина – мужчину“<sup>12</sup>. Таким образом, женское письмо явилось одним из способов представления/выражения женской субъективности, некой вербальной реализацией уникального женского опыта. Рубеж XIX и XX веков явился плодотворным не только в осмыслении проблематики пола, любви, различия между феминным и маскулинным среди русских философов, таких как С. Булгаков, Н. Бердяев, В. Розанов, Вл. Соловьев, но также в плане появления женщин-писательниц (З. Гиппиус, М. Цветаева, Л. Зиновьева-Аннибал, Н. Тэффи, Н. Берберова), которые в своем „женском письме“ сумели показать „женский опыт“ во многом отличный от доминан-

<sup>9</sup> Там же, с. 100-101.

<sup>10</sup> Там же, с. 101.

<sup>11</sup> Э. Сиксу, *Хохот Медузы*, [в:] *Введение в гендерные исследования*, ред. С. Жеребкин..., ч. II, с. 803.

<sup>12</sup> Там же, с. 801.

тных/маскулинистских схем интерпретации действительности. Женщины-писательницы начали отображать свою субъективность, свое женственное самосознание, занялись поиском своей гендерной идентичности, смело заявляя о телесности, женском сексуальном вопросе, о внутренней жизни женщины, о взаимоотношении полов, и наконец, об обретении женщиной субъективности.

Особое место среди женщин-писательниц, смело заявляющих о своей женской идентичности, самости, независимости от *Других*, свободолюбии, занимает Нина Берберова. Свобода и независимость, связанные с одиночеством, стали для эмигрантки вершиной аксиологических ценностей. В этом заключалась ее женственная таинственность и неподражаемость, для многих – ее тайна, как человека. Независимость в браке, во взглядах, свобода в выборе тем – все это составило стержень личностных качеств писательницы. В своих произведениях Берберова создала целую галерею женских образов, приписывая им черты, свойственные ей самой. Здесь уместно вспомнить об утверждении Розанова, который считал, что женские фигуры являются ключом для понимания самого писателя и его творчества<sup>13</sup>. Прожив в эмиграции практически всю свою взрослую жизнь, утвердившись здесь как писательница, автор *Биянкурских рассказов*, романов *Последние и первые*, *Повелительница* и *Без заката*, *Мыс бурь* и ряда других, она осталась той Иной, деловитой и независимой, какой хотела себя видеть.

Итак, в романе *История одинокой жизни. Чайковский женский субъект* – Надежда Филаретовна фон Мекк, вдова богача, миллионерша, мать одиннадцати детей, способствует личностному становлению мужского „Я” Чайковского. Между ними складывается „эпистолярный роман”, никогда не меняющий своей формы, поскольку наивысшей жизненной ценностью обое считали свободу и независимость от *Других*. В определении их отношений применима экзистенциалистская концепция „другости”, согласно которой, Другой всегда является тем, кто угрожает „моему я” и „моей идентичности”<sup>14</sup>. Думается, эта концепция свойственна не только героям писательницы, но также жизненной позиции самой Берберовой, „Душевный и духов-

<sup>13</sup> В. Гудонене, *Парадигма женственности в литературе и живописи Серебряного века*, [в:] *Kobieta I/ Jako Inny. Mit i figury kobiecości w literaturze i kulturze rosyjskiej XX-XXI wieku (w kontekście europejskim)*, red. M. Cymborska-Leboda, A. Gozdek, Lublin 2008, с. 131.

<sup>14</sup> И. Жеребкина, *Субъективность и гендер: гендерная теория субъекта в современной философской антропологии...*, с. 107.

ный унисон” Чайковского и фон Мекк не мог поменять своей „формы и качества” хотя бы в силу тех обстоятельств, что фон Мекк не интересовала композитора как женский субъект. Чайковский питал к ней эмоциональную, и, естественно, материальную привязанность и ничего более.

Женская фигура фон Мекк наполнена очарованием, добротой, материнской лаской, отзывчивостью, однако, в нем отсутствует при-сущая женскому началу красота. Данный женский образ Берберова строит по принципу оппозиции, наделяя его самыми благородными, духовными качествами, выразительно оппозиционирующими внешнему виду. Она покровительница, оградительница, духовная ипостась Вечной Женственности, но далеко не идеальный образ, объединяющий в себе истину, добро и красоту. Душевная чистота и гармоничность образа делают фон Мекк в глазах героя божественной, возведенной в рамки сакрального. Однако, Вечная Женственность, как идеальный образ всеединства, женщина-жена, женщина-любовница и женщина-мать для Чайковского всего лишь призрак, повергающий его в бесконечные истерики. В романе Берберовой он выступает скорее как герой анти-любовник, она же, женщина независимая, гордая и самодостаточная. Отношения таких модернистских личностей изначально обречены на страдание и неудачу<sup>15</sup>.

В романе *Железная женщина. Рассказ о жизни М.И. Закревской-Бенкендорф-Будберг, о ней самой и ее друзьях* представлен совсем иной тип женского субъекта – раскрепощенный, свободный в выборе, не скрывающий сексуальных влечений к противоположному полу и одновременно прिवольный в реализации сексуальных практик. „Русская леди”, „красная Мата Хари”, „железная женщина”, авантюристка, шпионка – все эти определения относятся к Марии Игнатьевне Закревской, по первому мужу княгине Бенкендорф, по второму баронессе Будберг, двенадцать лет бывшей неофициальной женой М. Горького, тринадцать – Г. Уэллса, а также долгие годы являвшейся любовницей британского агента Б. Локкарта. Вся жизнь героини была окружена тайной. Если тайна фон Мекк заключалась исключительно в ее чувствах и отношении к Чайковскому, то тайна Марии Будберг распространялась абсолютно на все сферы жизни<sup>16</sup>. Нужно сказать,

<sup>15</sup> См. дет: Z. Kusa, *Тайна и таинственность как феномен „женского” в творчестве Н. Берберовой*, „Roczniki Humanistyczne TN KUL. Seria: Słowianoznawstwo”, Lublin 2011, t. LIX, z. 7, с. 25-39.

<sup>16</sup> Ее биография – закрытый мир, ее чувства – чужие домыслы, ее личность – сплошная тайна, окутанная вымыслом и догадками. Тайна составила одно целое с ней.

что сила ее характера, трезвость ума, знания, расчетливость, хладнокровность, врожденная способность делать все трудное легким, но одновременно обаяние, чувство такта и женственность в глазах мужчин делали ее неподражаемой и мужественной. Из этого стоит сделать вывод, что в образе Закревской писательница создает далеко не тот образ женщины, который был принят в многовековой онтологии женственности – мягкость манер, деликатность характера, нежность, спокойствие, способность к семейственности, скорее наоборот, противоположность этого образа. Книга Берберовой, думается, явилась некой попыткой разоблачения<sup>17</sup> Марии Будберг в ее лжи, мнимой таинственности и загадочности, что писательница осуществила смело и уверенно, приводя точные и неопровержимые факты<sup>18</sup>.

Интересными, в плане исследуемой темы, являются женские образы из повести, в которой женское начало отмечено уже на уровне заглавия произведения – *Аккомпаниаторша*. Мария Николаевна и Сонечка – два женских субъекта, построенные по свойственному для женского письма Берберовой принципу оппозиции, которая касается как внешнего вида героинь, так и их черт характера и личностных качеств<sup>19</sup>. Если первая из них – женщина свободная, независимая, талантливая, обожающая музыку и жизнь, ей чужда слабость, она и жена, и любовница, наконец, женщина с пронизательным острым чутьем; то вторая, Соня – „никто”, слабое существо, не имеющее жизненной цели, замкнутая в себе, девушка с раздвоенной личностью, олицетворение незаметности, обделенная и обиженная судьбой, изначально добровольно принявшая роль жертвы, пассивного объекта по отношению к *Другому*, которым в данном случае является женский субъект – Мария Николаевна Травина. Известно, что в гендерных исследованиях поиск *Другого* направлен не только для любви, но также для ненависти. Соня, одержимая чувством зависти к красоте и таланту Марии Николаевны, находясь в заведомо подчиненном положении, жаждет мести своей добродетельнице. С одной стороны,

<sup>17</sup> И. Жеребкина, *Страсть. Женское тело и женская сексуальность в России...*, с. 195.

<sup>18</sup> См. Z. Куса, *Тайна и таинственность как феномен „женского” в творчестве Н. Берберовой...*, с. 25-39.

<sup>19</sup> Показательным примером оппозиционного представления женских субъектов послужит следующая цитата: «Она была на десять лет старше меня и, конечно, этого не скрывала, потому что она красива, а я нет. У нее высокий рост, свободно и естественно развито сильное и здоровое тело – я маленькая, сухая, на вид болезненная, хотя никогда ничем не болею. У нее гладкие черные волосы, заложенные на затылке узлом, у меня волосы светлые, бесцветные». См.: Н. Берберова, *Аккомпаниаторша: Рассказы в изгнании*, Москва 2010, с. 14.

Травина является объектом обожания Сони, и здесь мы имеем дело с категорией „верной подруги”, которая безоговорочно подчиняется своей благодетельнице, но с другой, она играет роль шпионки, которая, пытаясь войти в доверие, строит план разоблачения Марии, т.е. разрушения ее счастья. Образ Марии Николаевны можно расценивать не только как образ женщины-созидательницы, талантливой певицы, влекущей к себе людей, но также как женщины-разрушительницы, изменницы, разрушившей жизнь не только своему мужу, но и своей сильной личностью подавившей заурядный, серый на ее фоне образ Сони.

*Мыс бурь* – первый роман Берберовой, написанный в США (1950). В книге описаны два поколения – „люди прошлого века” и „люди младшего поколения”, для которых потеря родины связана с потерей традиций, на которых зиждется Россия. Это роман о судьбе трех сестер, вывезенных в свое время из России во Францию, где они пытаются устроить свою жизнь накануне Второй мировой войны. Они являются дочерьми одного отца, но разных матерей. Героини представляет собой три разных, практически ни в чем не схожих друг на друга женских субъекта с отличными характерами, темпераментами, подходом к жизни. Каждая из них преследует другую цель в жизни. Старшая сестра, Даша, ищет гармонии с миром и с окружающими ее людьми; средняя, Соня, своеобразная, язвительная, уверенная в отсутствии какой-либо гармонии; младшая, Лиза или Зай, как привыкли ее называть, ждет „освобождения” и легко идет по жизненному пути, восторгаясь абсолютно всем.

Наиболее удачной характеристикой Даши послужит следующее ее описание из романа:

Даше часто казалось, что то, что внутри нее, больше всего похоже на звездное небо. Там, не в мозгу, не вверху нее, но в самой середине, в глубине, куда упирается мысль, царили покой, тишина и ясность. В знакомом рисунке лежали звезды, струился Млечный Путь. (...) И Даша любила любоваться этой глубиной, куда упирались все размышления, все сомнения, все бессонницы; бывало так, словно она сидела над обрывом, а у ног лежали звезды; она часто подолгу оставалась с ними наедине. (...) Она видела в этом звездном небе, опрокинутом в ней, связь свою со Вселенной и иных связей не искала<sup>20</sup>.

Соприкосновение с природой, слияние с ней, пребывание в ней, вызывало в героине глубокие эстетические переживания. Гармо-

<sup>20</sup> Н. Берберова, *Мыс бурь*, Москва 2011, с. 9.

ния и акварельность окружающего мира, в которых Даша находила отголоски своего внутреннего состояния, были направлены на поиск высшей красоты, на лучшее познание и понимание самой себя как части Вселенной. Осознанное растворение в природе растет по мере взросления Даши. Поиск вечной гармонии, постижение таинственности Вселенной, созерцание и глубинное понимание отзвуков Вселенной, Божественной красоты был свойствен всему жизненному „становлению” героини. Эту абсолютную и полную гармонию с миром Даша считала даром, который ощущала как благодать и благословение. Образ Даши наделен сакральным началом, суть которого не только в гармонии со Вселенной, но и в тех целительных способностях, которыми она обладала. Женская фигура Даши вписывается в многовековую онтологию женственности, определяемой посредством таких черт как нежность, мягкость манер, доброта, снисходительность, смирение.

Знаменательным и интересным в плане поставленной в заглавии темы является момент визуально-внешнего перевоплощения Даши в мальчика и ее чувств, связанных с этим перевоплощением.

Теперь вокруг ей говорили, что ей надо переодеться мальчиком, и она переоделась, стуча зубами. (...) И вот теперь она была одета (...) и перестала дрожать, увидев себя в зеркале. В первый раз в жизни она видела себя в мужском платье, в шапке-невидимке, закрытой наглухо от чужих людей. (...) Странное чувство охватило ее, когда она стояла так и смотрела на себя: чувство свободы, уверенности в себе; чувство готовности ко всему, чувство начала жизни<sup>21</sup>.

Шапка-невидимка в данном контексте является не только головным убором, но аллегорией, определяющей скрытое телесное перевоплощение героини, форма ее „дружости”. Новый вид заинтриговал героиню, она сосредоточилась на собственной самоидентификации, на анализе своих чувств и ощущений, никогда раньше не имеющих места. Мужское одеяние способствовало выявлению и осмыслению скрытых черт собственной личности, ранее ей чуждых. Именно в „мужском виде” первый раз в жизни Даша почувствовала себя свободной и уверенной в себе, готовой дальше жить. Это момент саморефлексии и самопознания, интерес к самой себе и своим чувствам был не только новым „по качеству”, но и по обстоятельствам – вынужденному одиночеству. Известно, что для Берберовой, одиночество является моментом, идущим в паре со свободой и самопоз-

<sup>21</sup> Там же, с. 11-12.



нением. Познание себя невозможно без хотя бы кратковременного одиночества, по Берберовой, самого блаженного состояния человека. Для обретения истинной свободы необходимо самопознание. Причем одиночество не понимается писательницей как полная изоляция от окружающего мира, даже наоборот, сознательная слитность с ним, а также ощущение себя его неотъемлемой частью<sup>22</sup>, что писательница замечательно показала на примере Даши.

Соня, вторая дочь Тягина, самоудовлетворенная, язвительная, своенравная, оригинальная и смелая в суждениях, гордая, пессимистически настроенная на жизнь, однако ищущая „не спокойствия, не свободы, но счастья”<sup>23</sup>. Причем не счастливых моментов в жизни, а «непреходящего состояния счастья. Полноты абсолютной и постоянной (...). И задача моя, цель моя, весь смысл моей жизни – найти это счастье»<sup>24</sup>. Это счастье героиня видела в полном согласии, гармонии с миром, в слиянии с ним. Был момент, когда за абсолютное счастье героиня приняла одиночество, однако скоро убедилась в своей ошибочности. Внутренний мир героини нам известен исключительно из дневниковых записей Сони. В этом эго-документе<sup>25</sup> она без малейших умалчиваний, без каких-либо тем-табу пишет о себе, рассуждает, философствует, как бы думает вслух о красоте, о Вселенной, о литературе. Отсутствие жизненных ориентиров, отрицание религии, красоты, любви, дружбы, в которых Соня первоначально пыталась найти абсолют, и которые стали всего лишь предвкушением абсолюта, а не его полнотой, стали причиной замкнутости героини. В любви и дружбе она видела лишь возможность абсолюта, в этих чувствах Соня только нащупывала путь к полноте, но не саму полноту. Мучительные и бесплодные поиски соединения с общим, которое героиня считала мертвым, жизнь без цели или же жизнь „в полном внешнем бездействии” „глухая душа”, приводит героиню к самоубийству.

Мой абсолют должен был связать меня с мирозданием, все оправдать, все восстановить. Такова моя мечта. Была мечта: склеить сломанный

<sup>22</sup> О. Демидова, *Писательницы русской эмиграции: дважды Другие*, [в:] *Kobieta I/ Jako Inny. Mit i figury kobiecości w literaturze i kulturze rosyjskiej XX-XXI wieku* (w kontekście europejskim)..., с. 323.

<sup>23</sup> Н. Берберова, *Мыс бурь...*, с. 47.

<sup>24</sup> Там же, с. 47.

<sup>25</sup> Термин взят: Л. Люцевич, „Self-conception” в *Contes d’amour Зинаиды Гуннуис*, [в:] *Kobieta I/ Jako Inny. Mit i figury kobiecości w literaturze i kulturze rosyjskiej XX-XXI wieku...*, с. 54.

предмет, создать собственными силами мировую гармонию. (...) И я не нашла абсолюта<sup>26</sup>.

Свою жизненную позицию она изложила в разговоре с Зай:

Хорошо тому, кто ни с чем не в ладу (...). Кому трудно, кому одиноко. Кто не знает, где его место на земле, кого мир не знает и знать не хочет. Ему хорошо, потому что все ему открыто: все страшное, все трудное. (...) Хорошо тому, кому плохо, и чем ему страшнее, невыносимее, безнадежнее жить, тем лучше<sup>27</sup>.

Хотя дальше все сказанное сестре, она опровергает в своих дневниковых записях. Скрытость и тайна являются главными составными данного женского субъекта. Вранье из уст Сони может трактоваться как нехватка, необходимая в восстановлении ее собственной идентичности. В отличие от Даши, т.е. „полноценного женского субъекта без нехватки”, Соня, из-за своей скрытой неполноценности, отнимает у сестер их любовь, совершая этим „акт кражи”, диктуемый ее внутренним эго.

Соня видела освобождение и полную свободу в уходе из дисгармонического мира, поскольку свое существование, свою жизнь считала противоречием. Двойственность, двусмысленность, отсутствие чего-либо абсолютного и бесспорного, единственным выходом из этого противоречия Соня видела в идее самоубийства, созревшей в ней долгие годы. В образе Сони запечатлен образ женской красоты и женственности, в котором экспонируется, прежде всего, красота плоти, не дополняемая красотой духовной. Данному женскому субъекту свойственно демоническое женское начало, соотносимое с мотивом гипнотического опьянения со стороны представителей сильного пола, не способных сопротивляться женскому обаянию и соблазну, смещая при этом рамки отношений, установленные патриархальной культурой. Если в случае Даши можно говорить о сакрализации ее женского начала или об образе женщины-созидательницы, то образ Сони десакрализуется, лишается ореола божественности. В поисках своего счастья она выступает в образе женщины-разрушительницы, неоднократно, как мы упомянули раньше, вмешивающейся в личную жизнь своих сестер. Хладнокровность, отсутствие такта, замкнутость в себе, странность героини отталкивают от нее не только ее сестер, но также окружающих, на короткое время становившихся ее себе-

<sup>26</sup> Н. Берберова, *Мыс бурь...*, с. 269.

<sup>27</sup> Там же, с. 158.

седниками. Гордостью, самодостаточностью, независимостью Соня напоминает модернистский субъект, не только ищущий, но также получающий удовольствие от своей жизненной игры. Структура ее женского желания как *Другого* непонятна или не до конца понятна ни ей самой, ни тем более ее мужским субъектам. Зай – третья дочь Тягина и актрисы театра Лизы Дюмонтель. Лиза искала путь к ее личному освобождению, которое было залогом ее существования. Первоначально ей казалось, что это освобождение она обретет в творчестве. Известно, что творчество, для Берберовой, являлось одним из путей, ведущих к индивидуальному освобождению. Чтобы лучше познать себя, нужно писать, отмечает Берберова в книге *Курсив мой*. Свобода является залогом творчества, которое в свою очередь необходимо для самопознания и самоидентификации. Согласно Бердяеву, свобода – это главный признак настоящего творчества. Творчество – это погружение в совсем иной мир, мир свободный и недетерминированный<sup>28</sup>. Освобождением героиня считала саму жизнь.

Так страшно сначала все, и мир вокруг, и люди, и даже ты сам себе страшен, потому что ты не знаешь себя и, узнавая, боишься, дрожишь – конца не видать, и толи еще будет! (...) Но время идет, и ты растешь, и вот идет, идет к тебе твое освобождение. (...) освобождение приходит то явно, то незаметно, то постепенно раскрывается тебе твоя жизнь<sup>29</sup>.

И дальше

Я знаю одно: что моя дорога, скрытая, единственная, моя, это – освобождение. Наяву ли, во сне ли – у меня одна задача<sup>30</sup>.

Каждый прожитый этап жизни героиня воспринимала как следующую ступень на пути к освобождению. Сначала поэзия, затем любимый ею театр и любовь к Жан-Ги рано или поздно закончились, принеся только временное освобождение. Таинственная книга, которую читал человек, встреченный ею в поезде, заменившая ему адрес-календарь, расписание поездов, несла в себе образ таинственной и вещей книги, ставшей для Зай символом „полного и окончательно, свободного и мудрого ответа на все жизненные вопросы”<sup>31</sup>, этим

<sup>28</sup> W. Krzemień, *Filozofia w cieniu prawosławia, Rosyjscy myśliciele religijni przełomu XIX i XX wieku*, Warszawa 1979, с. 139-142.

<sup>29</sup> Н. Берберова, *Мыс бурь...*, с. 131.

<sup>30</sup> Там же, с. 168.

<sup>31</sup> Там же, с. 248.

самым могла бы быть результатом полного освобождения, которое не наступило из-за того, что ни такой книги, ни тем более людей, читавших эту книгу, на своем пути Зай больше не встретила.

Итак, в художественном творчестве Берберовой показана целая галерея женских образов, от сильных, независимых, хладнокровных, занимающих доминантное место в обществе, до слабых, маргинальных, неопределенных, замкнутых. Из этого следует, что вопрос осмысления женских субъектов, женской субъективности и ее роли в обществе и культуре в творчестве писательницы имеет ключевое значение.

В отличие от Берберовой, которая делает особый акцент на женских образах, Надежда Лохвицкая, псевдоним Тэффи, автор сотни рассказов и фельетонов, представляет героев как женского, так и мужского пола, причем представители обоих полов для нее не менее важны. Ирония и юмор всегда сочетаются у писательницы с любовью к своим персонажам<sup>32</sup>. Тэффи показывает своих героев в самых, казалось бы, банальных бытовых ситуациях, приписывая им самые разнообразные роли: жены/мужья, сестры/братья, матери/отцы, любовницы/любовники. Тэффи мало интересуется пол, в поле ее заинтересованности находится человек, даже больше – Человечество, потому сильными и слабыми, активными и пассивными в ее произведениях могут быть как мужчины, так и женщины. Очень часто своим героям писательница приписывает стереотипные черты, устоявшиеся в патриархальной культуре. Для мужчин характерна сила, мужество, мудрость, рациональность, логика; для женщин – кокетство, наивность, слабость, сентиментальность. Герои Тэффи – это не только женщины-мужененавистницы, которые клеветают и порицают представителей противоположного пола, но также мужчины-изменщики и совратители, которые ищут подходящего момента, чтобы улизнуть от семейных обязанностей. Поиск идентичности, женственности, супружеская измена, борьба полов – все это показывает писательница в своих миниатюрных рассказах, состоящих из внешне прозаических жизненных ситуаций. Тэффи представляет как маскулинную, так и феминную стратегию презентации женского. Она показывает как второсортность, вторичность, *Другость* женского субъекта, ставя в оппозиции женское и мужское, где превалирует доминация мужского, так и наоборот - выдвигает женщину на значимое, маскулинное место. Например, в произведении *Женский вопрос*

<sup>32</sup> В. Агеносов, *Литература Русского Зарубежья*, Москва 1998, с. 372.

женская фигура занимает маргинальное место в культуре и обществе, причем саму героиню, т.е. мать, такая позиция устраивает, в то время как дочь пытается бороться с устаревшими патриархальными установкам, отодвигающими женское начало на маргинальное место, приписывая ему „другость” и второплановость. В миниатюре *Мать* женское начало показано на примере образа матери, слепо борющейся за любовь единственного сына. Отношения сына с *Другим*, *Иным* расцениваются матерью как измена, потому реляция Поля с женским субъектом, образующая традиционную конфигурацию *Я-Ты*, изначально обречена на неудачу, а даже на смерть.

В рассказе *Подлецы* из сборника *Все о любви* женские фигуры то и делают, что клеветают на представителей сильного пола, приписывая всем без исключения подлость и измену. Мужчины же оправдывают себя тем, что в отношениях с молодыми женщинами ничего дурного нет при условии, что к своей жене питаешь чувство уважения, но не чувствуешь к ней эротических эмоций<sup>33</sup>. Измена женщин всегда оправдывается, ибо „подлецы довели”. В миниатюре *Бабья доля* писательница показывает женскую фигуру, Маргариту Николаевну, которая слыла своей жизненной мудростью. Ее исключительность состояла в том, что в психологически трудную минуту за советом к ней приходили женщины, в материально трудные минуты не приходил никто, поскольку она была умна – денег не давала<sup>34</sup>.

Остроумная, беззлобная и пронизательная Тэффи с невероятным пониманием человеческих слабостей рисует персонажей иногда смешными и жалкими, ищущими любовных приключений и, находя их, не умеющих с ними справиться. Как мы уже акцентировали раньше, писательница не сосредотачивается в своем творчестве исключительно на женских фигурах, не идеализирует их и не пытается наделить их чертами, выводящими их из рамок „другости”, „второстепенности”, она представляет их такими, какими они есть на самом деле. Художественное творчество Берберовой, в силу ее ценностной аксиологии, является осознанной попыткой начертания целой галереи женских субъектов, приписывая им черты свойственные как женскому началу, маргинальному, так и мужскому, доминантному.

<sup>33</sup> Н. Тэффи, *Подлецы*, [в:] Н. Тэффи, *Все о любви*, Москва 2011, с. 180-191.

<sup>34</sup> Н. Тэффи, *Бабья доля*, [в:] Н. Тэффи, *Все о любви...*, с. 132-138.

**SUMMARY****The female subject and the idea of female subjectivity  
based on novels written by N. Berberova and N. Teffi**

The following article is devoted to the reflections of female subjectivity in the works of N. Berberova and N. Teffi – the most prominent emigrants of the younger generation. The most popular novels of Berberova and short novels written by N. Teffi have constitute the subject-matter of the research. Berberova in her writing presents the whole cross section of female characters ranging from strong, independent, calm, dominant personalities in the society to weak, undetermined and introverted individuals. As a result it can be stated that the issue concerning realization of the female subjectivity and its importance plays a vital role in the society and culture.

As opposed to Berberova, Teffi neither pays her attention only to the female characters nor idealizes them. Furthermore, Teffi does not try to take her female characters the nature of 'otherness' and 'inferiority', she simply shows them as they are in reality.

Любовь Лавренова  
Даугавпилс (Латвия)

## Проблема личности в ранних романах В. Каверина

Ранние романы Вениамина Александровича Каверина *Скандалист...* (1928), *Художник неизвестен* (1931), *Исполнение желаний* (1934-1938) и *Два капитана* (1938-1944) представляют собой сложную модернистскую структуру, в основе которой заложены важные культурные архетипы. Основопологающим структурным принципом каверинского персонажа можно определить двоемирие (двойничество), отражающее противоречивость его сознания.

В центре авторской картины мира ставится человек в условиях иного, нового, как тогда говорили, мира. Один из главных вопросов, который был интересен В. Каверину во время работы над романами, – это проблема человеческой личности, что и представляет предмет данного исследования.

Ранние романы В. Каверина написаны в период с 1928 по 1944 год и представляют собой серьёзную трансформацию представлений семантики двоемирия. В то же время происходит смена жанровых авторитетов, В. Каверин переходит от новелл к жанру романа. Обыгравая семантику термина, со страниц своего второго романа *Художник неизвестен* автор заявляет, что «роман», согласно этимологии, когда-то был «тараном», то есть «стенобитным оружием», теперь может пригодиться в борьбе за нравственность, интерес к которой не случаен, а соответствует этической позиции автора, искренне считающего, «что смелое слово, сказанное в подходящий момент, может решить судьбу литературного произведения или судьбу писателя, а, стало быть, принести пользу русской литературе, рыцарем которой он был всю жизнь», – пишет Николай Каверин в статье *Несколько случаев из жизни Вениамина Каверина*.

Мотив пути определяет эволюцию противоречивого характера каверинского героя, от духовного странствия к пространственному направлен вектор его движения, из бытовых рамок ограниченного

пространства Ленинграда в первом романе *Скандалист...* модель реальности сдвигается до безграничного пространства Крайнего Севера, мира неизведанного и экзотически-сурового в *Двух капитанах*.

При многообразии человеческих типов и характеров в каверинском романном пространстве основные модели личности согласуются с основополагающим структурным принципом «двойничества» и могут быть разделены на две группы, условно определённых как положительные и отрицательные<sup>1</sup>.

С одной стороны, героями романов становятся лингвисты, профессора, учёные, художники, мореплаватели, лётчики-полярники, так как «антитетичный стиль писателя нуждался в материале повышенной твёрдости» [Новикова, Новиков 1986, 262]. Только такие герои способны утвердить в мире «духовность как высшую ценность» [Фёдоров 1997, 108].

Им противопоставлены антигерои, скрывающие свою безнравственную и агрессивную сущность, которая не всеми и не сразу обнаруживается, поэтому в каверинском художественном мире вор – пьяница – блудница; жестокий тунеядец – грязный биржевый делец – человек без какой-либо морали – беспрепятственно творят Зло, согласуясь с единственным принципом – принципом личной выгоды. Неворожин (*Исполнение желаний*) крадёт и под именем Трубачевского продаёт редчайшие документы из архива профессора Бауэра, после смерти которого, по доверенности сына, Дмитрия Бауэра, тот же Неворожин занимается разделом имущества, не будучи хозяином, распродаёт, завещанные университету редчайшие книги. В романе *Два капитана* Николай Антонович Татаринцов снаряжает в заведомо обречённую экспедицию своего брата, капитана Татаринцова, дабы занять место пагубленного героя в семье и обществе; Ромашов (*Два капитана*) плетёт интриги и мечтает о смерти Саньки Григорьева, со злорадством признаваясь: «я мечтал стать таким, как ты, (...) ты был сильнее и выше меня» [Каверин 1981, 554].

Следовательно, человек в романной системе В. Каверина представляет «модель социума», «версию человеческого мира» [Фёдоров 2006, 93], которая строится по принципу контраста, и конфликтные отношения системы представляют собой противостояние двух «по-

<sup>1</sup> О. и Вл. Новиковы в своём исследовании *В.А. Каверин. Критический очерк* пишут: «Характеризуя каверинский мир, было бы точнее говорить не о «положительных» и «отрицательных» персонажах, а о художественном сравнении двух видов человеческой активности – активности созидательной и разрушительной» [Новикова, Новиков 1986, 260].



люсных» миров [Новикова, Новиков 1986, 260]. Автор демонстрирует борьбу двух этических систем, между которыми проложена глубокая граница, где честь, будучи основополагающим нравственным качеством, определяет сознание положительного героя и бесчестье руководит поступками отрицательных героев, стремящихся занять в жизни место протагонистов, что и заставляет читателя задуматься над пользой «мужества, чести и бесцельности зла...» [Каверин 1980, 13].

В антитетичном раздвоенном мире герои, положительные и отрицательные, подвержены своего рода испытаниям нравственных качеств. Испытание славой проходят герои в обеих оппозициях. Некрылова (*Скандалист...*), филолога и бунтаря, «вся Москва знает, весь Ленинград», [Каверин 1980, 455]; Архимедов (*Художник неизвестен*), ищущий иные формы нового искусства и сумевший угадать «существенные черты грядущих событий» [Каверин 1981, 47], предугадать будущее, человек необыкновенный и гениальный художник. Испушается славой молодой учёный Трубачевский (*Исполнение желаний*), который имел возможность сделать своё имя известным, если бы воспользовался архивным материалом профессора Бауэра и издал их с собственными комментариями. Санька Григорьев (*Два капитана*) гордится собственными достижениями и неоспоримыми доказательствами, собранными против интриг Николая Антоновича.

Если протагонистам свойственен высокий профессионализм, то антагонисты – люди поверхностные, лишённые природного таланта; не слава, а тщеславие их характеризует. О собственном всемогуществе запальчиво заявляет Неворожин (*Исполнение желаний*): «Я всё могу, мне ничего не стоит, например, уронить кирпич какому-нибудь дураку, который посмел бы вмешаться в мои дела...» [Каверин 1981, 300]. Николай Антонович Татаринов крадёт славу собственного брата, первооткрывателя Северного морского пути, бесстыдно обосновывает свои научные исследования достоверными фактами из его писем и дневников.

Таким образом, слава каверинского антагониста предполагает умение воспользоваться плодами чужого труда, слава протагониста мыслится как заслуженная и представляет собой «страстную ответственность за дело жизни» [Новикова, Новиков 1986, 140].

Основной причиной спора антагонистов выступает лейтмотив любви, в котором заложен глубокий философский смысл. В каждом из четырёх романов обнаружены любовные треугольники: Некрылов-Верочка-Кекчеев, Ложкин-Мальвина Эдуардовна-Халдей Халдеевич (*Скандалист...*), Трубачевский-Варвара Николаевна-Не-

ворожин (*Исполнение желаний*), Санька-Катя-Ромашов, капитан Татаринов-Мария Васильевна-Николай Антонович (*Два капитана*). Две разные любви, имеющие предметом обожания один женский образ, предстают противостоянием «двух разумов», зеркально отражающих антитетичность героев. Человек чести переживает любовь, которая «делает жизнь высокой и чистой, (...) а человека интереснее, добрее» [Каверин 1981, 607]. «Оскорблённое самолюбие» антагонистов переживает «запутанное чувство», которое «мешалось со страстью, от которой никогда не была свободна скучная душа подлеца» [Каверин 1981, 607].

Персонажи каверинского метаромана делятся по нравственному принципу на две полярные группы, определяемые двоемирием как структурным принципом, но в решении локальных конфликтов структурно объединяются в пары: профессор Ложкин – Халдей Халдеевич (*Скандалист...*); Трубачевский – Неворожин (*Исполнение желаний*); Капитан Татаринов и его брат, учёный Татаринов, Санька Григорьев и Ромашов (*Два капитана*). Единственный случай, когда герой противопоставлен по силе своей бузудержной энергии всем остальным – это скандалист Некрылов, герой первого каверинского романа.

Проследим, как решаются конфликты внутри пар или так называемых оппозиций: двадцатипятилетняя личная обида Халдея Халдеевича (*Скандалист...*) на своего развращённого и распутного брата, профессора Ложкина, разрешается прощением; художник Архимедов (*Художник неизвестен*), ведущий спор со Шпектровым о превосходстве морали над техникой, уверен в победе нравственности: «... слово откажется служить для бесчестных целей, и язык верных своему слову будет не похож на язык хитрецов» [Каверин 1981, 79]; Трубачевский (*Исполнение желаний*), несмотря на свойственную молодости наивность и самоуверенность, оказывается способным разорвать паутину «фарисейской логики» Неворожина [Каверин 1981, 236] и пытается найти неопровержимые доказательства против хитрого интригана. Но пока Трубачевский способен лишь мысленно вступать с Неворожиным в спор и мысленно побеждать его, но реально готов продолжить путь поиска себя и своего места в жизни. Санька Григорьев (*Два капитана*) наделён профессионализмом, духовным и физическим совершенством, что делает его неуязвимым и способным не только противостоять Злу, но и доказать Истину.

Таким образом, двойничество - это «единство противоположностей, осуществляемое не как взаимопроникновение, а как разъедине-

ние», «...пронизано метафизической заботой о чистоте сущностей» [Фёдоров 2004, 282]. Спор в антитетичных парах отражает не только полярность сознания и конфликтность бытия, но и предлагает способы её преодоления.

Каверин, решая проблему безнравственности, выводит на общее обозрение скрытые приёмы антагонистов, благодаря которым они одерживают временную победу над положительными героями. Подлецы владеют мощным арсеналом способов, ведущих к их заветной цели. Автор выводит один из мощных способов подчинения личности, согласно которому нужно заставить человека переживать чувство вины. Таким путём героев достойных, с «мыслями великими» и с «великими душами» [Каверин 1981, 356], но слабых в своей простоте и доверчивости, можно превратить в жертву, которая под гнётом чувства вины потеряет способность к сопротивлению, потеряет себя или погибнет.

Юношеский максимализм и наивность Трубачевского, великодушные профессора Бауэра не позволяют справиться с кознями красавицы Варвары Николаевны и опытного дельца Неворожина (*Исполнение желаний*). Оружием в руках Николая Антоновича (*Два капитана*) выступает требование: «Нужно быть благодарным» [Каверин 1981, 137], посредством которого у жертвы (Мария Васильевна, Катя, Санька) вырабатывается чувство вины и чувство страха как сильнейшие средства психологического воздействия. Жертва превращается в средство достижения меркантильных целей антигероя.

В художественной ткани романов обнаруживается множество приёмов антагонистов: ложь, наговор, подслушивание, подсматривание, донос, воровство, клевета - с помощью которых плетутся интриги, превращающие человека в жертву. Ложью оказываются обвинения Неворожина в адрес Трубачевского; подслушивая, подсматривая и донося процветает Ромашов. Так зарабатывается расположение покровителя, положение в обществе и состояние, а жизненное кредо выражается афоризмом «вся жизнь-игра», законы чести интерпретируются в собственных интересах и агрессивность антагонистов, наделённая разрушительной силой, посягает на всё окружающее и получает противостояние в лице созидателей.

Согласно закономерностям, заложенным в основе системы персонажей, в художественном мире В. Каверина герои имеют собственную родословную, являясь звеном одной цепи, предполагают отталкивание одного персонажа от другого. Рассмотрим это эволюционное явление в рамках двух полюсных групп.

В мире каверинских «созидателей» художник Джино (*Художник неизвестен*), сторонник новой философии цвета, считает, что «серый цвет является серьёзным поводом для падения честности» [Каверин 1981, 55] и предлагает сделать мир ярким и красочным; художник Архимедов (*Художник неизвестен*) уверен в победе нравственности и считает, что «против лицемерия, бесчестия, подлости и скуки нужно бороться с ребёнком на руках» [Каверин 1981, 13]. В романах *Исполнение желаний* и *Два капитана* поединок чести и бесчестия оказывается «основным тематическим стержнем» [Каверин 1981, 13] и завершается победой протагониста Саньки Григорьева, носителя чести как высшей нравственной категории.

Согласно данной закономерности, в мире «разрушителей» наблюдается подобное «отталкивание», организующее персонажей в паутину, охватывающую художественную ткань романов: Кекчевы, отец и сын (*Скандалист...*); Неворожин - Варвара Николаевна - Дмитрий Бауэр (*Исполнение желаний*); Гаер Кулий - Николай Антонович Татаринов - Ромашов (*Два капитана*) - это люди, живущие без какой-либо морали, ведущие двойную игру и мечтающие занять места протагониста.

Художник Архимедов находит новые способы отражения действительности в искусстве, уверен в победе морали, но оказывается слабым и собственноручно подписывает отказ от своего будущего, от сына Фердинанда. Трубачевский (*Исполнение желаний*) не находит доказательств виновности дельца Неворожина, уничтожившего многолетний труд и редчайший архив профессора Бауэра, он способен только на мысленную борьбу против жестокого дельца.

Автор считает, что картину мира определяют герои, способные противостоять обстоятельствам, и выводит в своих романах целую плеяду бунтовщиков. Из чего следует, что героический образ Саньки Григорьева имеет свою родословную и восходит корнями к плеяде каверинских бунтарей: к образу Некрылова (*Скандалист...*) - борца с правдой на устах, который шумит среди литературоведов, спорит о науке, громит подлеца Кекчева, разрушает его брак с Верочкой и увозит в Москву; неожиданно бунтует профессор Ложкин, уставший от семейного и научного однообразия: впервые оставляя жену, уходит из дома, бродит по Ленинграду и даже «в ночь на 26 апреля (...) сбрил бородку...» [Каверин 1980, 474]. Безропотный Халдей Халдеевич неожиданно танцует «на поверженных кекчевских делах» [Каверин 1980, 530]; бунтарь Визель, театральный художник, считает, что надо добросовестно заниматься делом, поэтому сдаёт старые теа-

тральные куклы, у которых бездарные лица, в утиль; несостоявшийся художник Жаба и гениальный художник Архимедов и тот же Визель сражаются «за благородство во имя... искусства [Каверин 1981, 85] одним оружием – правдой.

Следовательно, агрессивность антагонистов, наделённая разрушительной силой, посягает на окружающий мир. Особенностью каверинской картины мира является наказуемость Зла, которое получает противостояние в лице положительных героев. Но победить мир бесчестья суждено не каждому благородному герою, живущему в каверинском мире по закону чести.

Характер демиурга выводится из группы положительных героев, корнями уходит в образы каверинских бунтарей и сосредотачивается в герое, следующем романтикой клятве: «Бороться и искать, найти и не сдаваться» [Каверин 1981, 53], дающей герою духовные силы для преодоления жизненных преград на пути к заветной цели.

Для демиургической личности такого склада важны этапы инициации, во время которых сознание героя переходит в иное состояние и означает становления личности и характера. В детстве Санька Григорьев восстаёт против злой силы отчима, совершенствует профессиональные качества лётчика-полярника, закаляет волю и дух гимнастикой по системе Анохина, холодным обтиранием по системе Мюллера, живёт по принципу - «Если быть, так быть лучшим» [Каверин 1881, 483]. Не просто пылкая душа, у которой есть цель, а борец, способный снять маски с лица врага неопровержимыми доказательствами, в поисках истины отправляющийся в неведомый мир суровой экзотики Севера и сильных людей природы, только такая личность способна достичь заветной цели - восстановить честное имя национального героя.

В.А. Каверин был одним из тех писателей, «в чьих произведениях Зло наказывалось» [Фесенко 2006, 136], писателем, который обосновал основной закон борьбы со Злом: «За правду надо бороться». Этот принцип героя должен остаться в мире как норма.

Таким образом, в каверинской картине мира важен опыт неоромантической литературы с его разделением на два уровня мира и на два типа персонажей, которые демонстрируют собой, по утверждению Ф. П. Фёдорова, «...миры (...), контрастные по отношению друг к другу, миры антитетичных этических качеств-чести и бесчестия, миры, между которыми проложена глубокая граница» [Фёдоров 1997, 114].

**Список литературы:**

1. В.А. Каверин, 1980, *Собрание сочинений. Том первый. Рассказы и повести; Скандалист, или Вечера на Васильевском острове*, Москва.
2. В.А. Каверин, 1981, *Собрание сочинений. Том второй. «Художник неизвестен», «Исполнение желаний»*, Москва.
3. В.А. Каверин, 1981, *Собрание сочинений. Том третий. «Два капитана»*, Москва.
4. В. Курбатов, 2007. *Воспоминание о В. Каверине*, [в:] «Два капитана». «Каждая книга-поступок», Москва.
5. О. Новикова, Вл. Новиков, 1986, *В. Каверин: Критический очерк*, Москва.
6. Ф.П. Фёдоров, 1997, «Неоромантизм» как культура. *Пространство и время в литературе и искусстве*, Даугавпилс.
7. Ф.П. Фёдоров, 2004, *Художественный мир немецкого романтизма: Структура и семантика*, Москва.
8. Э.Я. Фесенко, 2006, *Художественная концепция личности в произведениях В.А. Каверина*, Москва.
9. Н. Каверин, *Несколько случаев из жизни Вениамина Каверина*, [online] <http://magazines.russ.ru/voplit/2002/5/kav.html>, [10.10.2012].

**SUMMARY****The problem of personality in V. Kaverin's early novels**

The morally philosophical base of V. Kaverin's novels *The Scandalist* (1928), *The Unknown Artist* (1931), *Wish Fulfilment* (1934-1936) and *Two Captains* (1938-1944) creates the philosophical synthesis programmed by the author in the dynamics of the first modernist novels.

One of the most important questions V. Kaverin is concerned with is the problem of personality developing under the conditions of continuity and flow of the real world. In the centre of narration in the early novels the author depicts a creative personality who is keen on work, believes in the future, and makes scientific and life heroic deeds. This character is opposed by antiheroes who hide their unmoral and aggressive nature which cannot be seen and discovered by everybody and at once.

Kaverin's worldview has a peculiarity according to which the Evil gets an opposition from the site of positive characters although not every man of honour can conquer the world of disgrace, but only the hero-demiurge, the character who evolves out of the group of positive characters and who is deeply rooted in the image of rebels.

Thus, Kaverin's neo myth is oriented on the significant cultural archetypes ascending in the European culture to the world of neoromanticism with two opposing levels, with two opposing types of characters who reflect the contrasting worlds.





MARIA GIEJ  
OPOLE

«Мир меняется и мы меняемся вместе с ним».  
Проблема становления человеческой личности  
в творчестве Гайто Газданова

Смысл и качество реальной жизни газдановских героев зависят, прежде всего, от их личных усилий и стремлений, их личной ответственности за сделанные выборы в жизни, за все свои поступки. Целью жизненного путешествия большинства газдановских героев является воплощение, то есть „раскрытие и освобождение своего «Я», постижение высокой значимости своего существования, обретение свободы выбора и возможности гармоничного равновесия между собственным миром и реальностью”<sup>1</sup>.

По Хайдеггеру, подлинная жизнь возможна лишь в том случае, если человек устремлён в будущее, активно выбирает самого себя, то есть, по Газданову, «воплощается». Писатель на протяжении всего своего творчества пытается доказать возможность самораскрепощения человека, осознания им своей природы и обретения внутренней свободы. Первым шагом на пути к этой цели является пробуждение, когда человек открывает для себя ощущение своего существования как такового, пробуждается от механически-будничной спячки жизни. В произведениях Газданова пробуждение начинается с «вечного вопроса – зачем?», которого никто не может избежать – ни, например, рафинированный интеллеktуал Александр Вольф (*Призрак Александра Вольфа*), ни удачливый коммерсант Федорченко (*Ночные дороги*). Независимо от социальной роли, дарования, образования, жизненного опыта все герои раньше или позже задают себе вопрос: «Зачем мы живём?».

---

<sup>1</sup> Р. Тотров, *Между нищетой и солнцем*, [в:] Г. Газданов, *Вечер у Клэр. Ночные дороги. Призрак Александра Вольфа. Возвращение Будды: Романы*, Владикавказ 1990, с. 518.

Наиболее spectacularное пробуждение в произведениях Газданова связано с Фредом, героем романа *Пилигримы*, человеком из уголовного мира, который пытался силой отобрать то, что ему, по его мнению, принадлежало. Однажды наступило его «пробуждение» и толчок к «путешествию» в глубь самого себя, которое привело к преобразению героя. С тех пор мысли преследовали Фреда, он пытался понять истину и смысл своей жизни, и отправился в долгое путешествие от личности, навязанной ему жизнью, к себе подлинному и из Фреда превратился во Френсиса. Его пробуждение

случилось тогда, когда он впервые понял, что мир (...) не ограничивается тем, в чём до этого времени проходила его жизнь. (...) Именно тогда он вдруг понял, что его больше не существует, Фреда – такого, каким он был до сих пор. (...) это был уже не он. До последнего времени он всегда знал, как следует поступать и что следует делать. Теперь перед ним была пустота. (...) Он перестал понимать, зачем нужно было жить так, как он жил всегда, и что ему это давало. Раньше он никогда не ставил себе этого вопроса, и оттого, что он себе его не ставил, всё было просто и ясно. Но даже тогда по временам он смутно чувствовал, что в этом не хватает чего-то, чего он не знал и что знали некоторые другие, чуждые ему люди<sup>2</sup>.

В момент пробуждения Фреду показалось, что «началось какое-то движение, в котором ему, Фреду, предстояла важная роль» (2: 398). Герой романа осознал также, что «как бы не сложилась в дальнейшем его жизнь, она никогда и ничем не будет похожа на ту, какую он вёл (...). В том, прежнем существовании для него не осталось места» (2: 402). Пробуждение Газданов называет определённым и центральным моментом во всякой последовательности эпизодов или фактов в жизни одного человека или нескольких людей, который далеко не всегда бывает расположен в начале действия – ни во времени, ни в пространстве – и который поэтому не может быть назван отправным пунктом в том смысле, в каком это выражение обычно употребляется. В романе *Эвелина и её друзья* писатель утверждает, что главная особенность такого центрального момента состоит в том, „что (...) то, что ему предшествовало, могло быть длительным, и то, что за ним следовало, коротким. Но могло быть и наоборот – предшествующее могло быть коротким, последующее долгим. И всё-таки этот центральный

<sup>2</sup> Г. Газданов, *Собрание сочинений в трёх томах*, Москва 1996, т. 2, сс. 387-388. Все цитаты из произведений Г. Газданова приводятся по этому изданию, в дальнейшем в тексте в скобках указывается том и номер страницы.

момент был самым главным, каким-то мгновенным соединением тех разрушительных сил, вне действия которых трудно себе представить человеческое существование (2: 588)”.

Момент пробуждения Газданов называет также «толчком», из-за которого в жизни начинается непреодолимое целенаправленное осознанное движение, начинается новая жизнь. Пробуждение – это, прежде всего, осознание заброшенности в мир, его враждебности, своего одиночества и покинутости, а также ответственности за себя и свою жизнь. «Учитель» Фреда Роже объясняет ему:

Ты был брошен в этот мир, и ты погрузился в небытие. (...) Но, начиная с известного момента, всякий человек становится ответственным за то, что он делает. Уклониться от этой ответственности – это значит вести себя, как последний трус. (...) Я уверен, что ты не трус (2: 406).

Следует подчеркнуть, что свобода, выбор и ответственность – это центральные темы экзистенциализма, утверждавшего, что «быть свободным – значит прежде всего «быть» (être). (...) Для Марселя „быть свободным – значит быть самим собой»<sup>3</sup>. Для экзистенциалистов, так же как и для Газданова, существовать – это значит свободно выбирать свою сущность, становиться собой, возвыситься до уровня личности. Подлинно существует лишь тот, утверждает Сартр, кто свободно выбирает, сам себя делает, является созданием собственного выбора. Если человек хочет существовать, он должен беспрестанно выбирать, потому что жизнь человека есть постоянная трансцендентность, то есть «превосхождение» того, что есть, и это достигается благодаря свободному выбору. Именно свободный выбор своей судьбы, своего будущего, каждого отдельного поступка и действия и создаёт, с точки зрения экзистенциалистов, личность. Для человеческой реальности, пишет Сартр, «быть – значит *выбирать себя*»<sup>4</sup>. Свобода налагает на человека непосильный гнёт тяжёлой и страшной ответственности за свою судьбу и за судьбы всего человечества. «Выбирая себя, - утверждает Сартр, - я созидаю мир»<sup>5</sup>.

Сторонники экзистенциалистского направления считают, что человек не может избежать свободы, как и не может уйти от выбора. Неизменным спутником свободы, по их мнению, является ответственность. Человек волен всё решать за себя, выбирать направления

<sup>3</sup> Т.А. Сахарова, *Проблема человека в концепциях французских экзистенциалистов*, [в:] *Современный экзистенциализм*, Москва 1966, с. 300.

<sup>4</sup> См. там же, с. 301.

<sup>5</sup> См. там же, с. 302.

своей деятельности, своих поступков, но и целиком ответственен за самого себя и за свои поступки. Таким образом, экзистенциализм отдаёт каждому человеку во владение его бытие и возлагает на него полную ответственность за своё существование. Свободу, то есть выбор самого себя, своей сущности, человек обретает в условиях «пограничной ситуации», в момент наивысшего напряжения физических и психических сил, только тогда человек может прозреть (или иначе - пробудиться) и вырваться за пределы абсурдного лжебытия.

Уже в первом романе герой пытается найти и познать себя, он страдает от раздвоенности своего сознания и живёт двойной жизнью: внутреннее существование и собственная реальная жизнь. Способность к многочисленным превращениям вызывает у Николая страх: он боится потерять способность возвращения в себя и основания в заданной реальности бытия. Этот страх и есть уже первый шаг на пути героя к своему Я, к своему становлению. Следующим шагом становится вступление Николая в Добровольческую армию и принятие участия в гражданской войне. Исключительно из желания «вдруг увидеть и понять на войне такие новые вещи, которые, быть может, переродят» (1: 120) его, шестнадцатилетний Николай уходит добровольцем на фронт. Гражданская война для Николая лишь очередной экзистенциальный опыт для познания и самопознания: проверить себя в «пограничной ситуации», в критических обстоятельствах.

В эпизоде прощания Николая с матерью решается проблема свободы, выбора и ответственности – необходимые условия для становления личности. Когда за Николаем закрывается дверь, он осознаёт, что уже, быть может, никогда больше не увидит матери, и никогда больше не переступит порог своего дома, и понимает, что возвращаться для него уже поздно, так как выбор им уже сделан. Николай понимает, что всё, что было до сих пор в его жизни, осталось позади его и продолжало существовать уже без него, для него там уже не было места, он словно исчез для самого себя. Он понимает, что перед ним начало нового «существования», новое «путешествие». Николай сделал первый в своей жизни свободный, самостоятельный выбор, за который взял на себя ответственность.

Здесь затрагивается также тема «ухода» и «возвращения», и можно обнаружить её философскую аналогию с гегелевской идеей «развития как самообогащения духа через добровольный уход от себя в чужую стихию и возвращение с победой»<sup>6</sup>. С точки зрения экзис-

<sup>6</sup> Цит. по: *Философия творчества Есенина*, [электронный ресурс], [http://revolution.allbest.ru/literature/00003750\\_0.html](http://revolution.allbest.ru/literature/00003750_0.html), [03.09.2012].

тенциалистской философии «уход» также является необходимым моментом развития, становления человека:

только покинув родной свой дом, а затем, претерпев все необходимые испытания, дух становится тем, чем он должен быть поистине, по-настоящему обретает себя. В конце концов, получается, что развитие есть возвращение к началу, соединение с собой через временную утрату, добровольную разлуку и преодолимую боль<sup>7</sup>.

Жанина, героиня романа *Пилигримы*, обращает внимание на «странный закон невозможности остановиться, когда было принято решение и когда вдруг появлялось слишком позднее сознание его явной неправильности» (2: 335). Героиня решила уйти от Роберта, без которого её жизнь не имела смысла, и покончить жизнь самоубийством. Хотя Жанина боялась смерти, решение её было неизменно. Поняв, что у неё не хватит мужества покончить с собой, героиня не могла уже остановиться, она пропустила минуту, в которую это было ещё возможно, уже началось неудержимое «слепое движение». Собственной воли Жанины «хватило на то, чтобы принять это решение; но чтобы изменить его, нужно было вмешательство какой-то внешней механической силы» (2: 335). Таким образом, у человека, сделавшего самостоятельный свободный выбор, нет обратного пути.

Газдановские герои путём бесчисленных «перевоплощений» приближаются к желаемой цели – обретения самих себя, своего Я, а тем самым, постижения смысла своего существования. Они существуют в бесформенном и хаотическом, часто меняющемся мире, который чуть ли не ежедневно строят и создают (1: 616). Так «ежедневно пытался создать себя» (1: 579) герой-повествователь романа *Ночные дороги*, «найти себя» (2: 129) стремится герой-повествователь романа *Возвращение Будды*, «стать наконец самим собой» (2: 616) хочет герой-повествователь романа *Эвелина и её друзья*, он признаётся:

Моя жизнь тоже проходит в поисках. Я хотел бы найти, наконец, возможность воплощения. (...) найти что-то определённое раз навсегда и не теряться в тех бесконечных блужданиях, в которых проходит моё существование (2: 615).

Мервиль (*Эвелина и её друзья*) в разговоре о любви указывает Эвелине, что ей не хватает не только «способности созерцания» (2: 668), но и довоплощения („Ты недоовоплощена, Эвелина” (2: 668)).

<sup>7</sup> М.А. Киссель, *Философская эволюция Ж.П. Сартра*, Ленинград 1976, с. 38.

Следует заметить, что человеку Газданов отводит центральное место в мироздании. «Геологические наслоения» памяти человека – это синтез конкретного и общего, сиюминутного и вечного<sup>8</sup>. Человек, по Газданову, – это целая Вселенная, эту мысль писатель выражает в романе *Призрак Александра Вольфа*: «Если каждая капля под микроскопом есть целый мир, то каждая человеческая жизнь содержит в себе, в своей временной и случайной оболочке, какую-то огромную вселенную» (2: 102). Поэтому, «воплотиться», по Газданову, – это создать целый мир, мир своей собственной духовности и мир духовности вокруг себя. Идея эта ярко реализуется в образе Фреда в романе *Пилигримы*, который, задумавшись над смыслом своей жизни, попадает к своему учителю Роже, благодаря которому начинает понимать то, что когда-то для него было чуждо, и отвечает на мучавшие его вопросы. Роже объясняет Фреду, что он должен создать себя на ново и возникнуть из небытия (2: 393):

Ты должен построить целый мир, Франсис. Мы ощущаем наши очертания потому, что мы окружены внешним миром, – таким, каким мы его видим и каким мы его создали. Тот, в котором ты жил, исчез, его больше нет. Ты строишь другой (2: 423).

Следует заметить, что роман *Пилигримы*, а также и *Превращение*, являются значимыми, что касается аспекта воплощения газдановских героев, можно назвать эти произведения даже схематичными и легко предугадываемыми. Л. Диенеш заметил, что роман *Пилигримы* представляет собой «наиболее исполненное символикой произведение Газданова» и назвал его «расширенной притчей»<sup>9</sup>. Это жанровое определение соответствует также и роману *Пробуждение*.

Оба произведения являют собой не что иное, как аллегорическое претворение авторских идей и мыслей, оба содержат глубокую моралистическую подоплёку, оба тяготеют к воплощению общечеловеческого и обобщающего смысла<sup>10</sup>.

Содержание этих романов подводит условную черту под важнейшими экзистенциальными взглядами Газданова: они служат философской метафорой человеческой жизни, воспринимаемой пи-

<sup>8</sup> См.: Е. Асмолова, *Мифологема «внутренней Вселенной» героя в творчестве Г. Газданова*, [электронный ресурс], <http://safety.spbstu.ru/book/hrono/hrono/text/ru/asm0204.html>, [03.09.2012].

<sup>9</sup> См.: Л. Диенеш, *Гайто Газданов. Жизнь и творчество*, Владикавказ 1995, с. 117.

<sup>10</sup> Ю. Матвеева, *Экзистенциальное начало в творчестве Гайто Газданова*, [электронный ресурс], [http://www.darial-online.ru/2001\\_2/matveev.shtml](http://www.darial-online.ru/2001_2/matveev.shtml), [03.09.2012].

сателем и как путешествие к смерти, и как внутреннее становление личности, то есть дорога к самому себе.

Герои этих романов переживают внутреннее духовное пробуждение и перерождение. Так на глазах читателя происходит скорое и полное построение из небытия нового мира Фреда и его возвращение к себе такому, каким он был изначально задуман – превращение отпетого негодяя и сутенёра в одухотворённого человека; происходит также впечатляющее и тоже очень быстрое возвращение к себе Жанины – пробуждение её разума, памяти и сознания; происходит усовершенствование внутреннего мира Роберта Бертье (*Пилигримы*). Газданов указывает на важную способность личности – творческий акт, причём писатель показывает, что на такой акт способен каждый, даже «средний» человек, что в каждом присутствует творческое начало, позволяющее человеку создать себя и целый мир. Например, Пьер Форэ (*Пробуждение*) в отличие от интеллектуала и богача Роберта Бертье (*Пилигримы*), подчёркнуто обыкновенный и средний человек («у Пьера был вид человека, – отмечает про себя его приятель Франсуа, – у которого не может быть в жизни решительно ничего, что резко отличало бы её от других, самых обыкновенных существований, вплоть до профессии. Именно людей такого облика социологи и журналисты называют средними французами» (2: 494)), но он тоже обладает уникальной творческой силой: он сумел создать новый мир – вернуть к сознательной жизни Мари.

Воплощение газдановских героев коррелирует со взглядами экзистенциалистов относительно сущности человека, который, по их мнению, всегда может измениться, а следовательно и судить о человеке можно только лишь после его смерти. В человеке всегда живёт два начала – доброе и злое, и каждый человек, пока жив, может измениться, всё зависит от того, какое начало в нём победит. Стоит здесь снова вспомнить Фреда и его настоящее имя – Френсис. То, что у героя было два имени, очень символично и неслучайно: этот факт свидетельствует о двойственности натуры человека. В герое победило доброе начало: «переродившись» Фред выезжает в Швейцарию, чтобы помогать лечить людей, потому что вслед за своим учителем Роже осознаёт, что «людям надо помогать, что людей надо жалеть» (2: 405), смысл человеческой деятельности герой видит в оказании помощи другим, потому что только такая жизнь, посвящённая другим, «стоит того, чтобы её прожить» (2: 406) и не нуждается в оправдании (заметно здесь влияние масонства). Решение Фреда было его свободным выбором, первым движением «человеческих чувств». Однако герой

погибает, причём в момент, когда постигает истину существования и то, что является самым важным в жизни, но умирает хорошим одухотворённым человеком. С уверенностью утверждать этот факт можно было только после смерти Фреда. Смерть героя в финале романа вполне оправдана, так как доказывает возможность перевоплощения и подтверждает морально-философское утверждение романа: одухотворённое существование, по мысли писателя, - это всегда трагическое существование, приобщённое к трагическим или даже глубоко пессимистическим основам мироустройства. Вместе с обретением нового мира Фред обретает также ощущение «тревожной пустоты», а его смерть – нечто всегда и во всём присутствующее. Уход Фреда «в то небытие, из которого он появился» можно интерпретировать как его дальнейшее путешествие дорогой постижения приоткрывшейся ему великой жизненной тайны<sup>11</sup>.

Сартр утверждал, что только после смерти человека можно с определённой уверенностью сказать, кем он был, что существование предшествует сущности. Так, например, Николай Соседов (*Вечер у Клэр*) лишь после смерти товарища из кадетского корпуса Дикова называет своим другом. Но самое главное – это то, что смерть является своеобразным критерием, мерилom человеческой жизни.

Герой-повествователь романа *Ночные дороги* тоже только после смерти Федорченко обнаруживает ошибочность своего восприятия не только этого человека, но и вообще людей:

(...) я пришёл к такому выводу – он лишний раз подтверждался сейчас примером Федорченко, – что мой обычный взгляд на людей и их душевный облик был почти всегда неправильным, и это выяснялось в последние месяцы, или недели, или годы их жизни. Я задавал себе тогда вопрос: что было вернее – моё постоянное представление об этом человеке или об этой женщине или то совершенное изменение его, которое происходило потом? (1: 651).

Таким образом, Газданов, как и экзистенциалисты, утверждает, что на основании только некоторых фактов из жизни человека нельзя судить о нём, потому что можно составить себе об этом человеке совершенно неправильное представление, что существование человека предшествует его сущности. Герой-повествователь романа *Эвелина и её друзья*, очень точно выразил эту мысль писателя:

<sup>11</sup> Там же, [электронный ресурс], [http://www.darial-online.ru/2001\\_2/matveev.shtml](http://www.darial-online.ru/2001_2/matveev.shtml), [03.09.2012].



Мы можем судить о значении и смысле той или иной человеческой жизни только после того, как она окончится. (...) Потому что, пока она движется, вчерашний герой может стать преступником или порядочный человек растратчиком чужих денег. Я знал профессионального вора, который стал всеми уважаемым священником, знал профессора философии, который стал нищим и бродягой, знал людей, которые, казалось, могли многое дать и не дали ничего, и знал других, над невежественностью которых все смеялись и которые стали учёными. Эти неожиданные и необъяснимые, казалось бы, превращения совершенно меняли наше представление о них, их психологический облик, в определении которого мы так жестко ошибались, и это было доказательством нашей органической неспособности отличить в истории человеческой жизни то, что в ней было самым важным и существенным. И только смерть, останавливавшая навсегда это движение, давала ответ на те вопросы, которые ещё накануне казались бессмысленными и теперь приобретали всё своё столь очевидное значение (2: 670).

Поскольку мир постоянно меняется, то и человек меняется вместе с ним, ежедневно себя создавая («воплощаясь»). («Мир меняется и мы меняемся вместе с ним» (2: 606).)

## STRESZCZENIE

**„Świat się zmienia, zmieniamy się razem z nim”.  
Problem kształtowania się osobowości człowieka  
w twórczości Gajto Gazdanowa**

Celem życiowej podróży większości Gazdanowowskich bohaterów jest uosobienie, czyli odnalezienie i wyzwolenie swojego Ja, zrozumienie wysokiego znaczenia swojego istnienia, zdobycie swobody wyboru i możliwości harmonicznej równowagi pomiędzy własnym światem a rzeczywistością. Pierwszym krokiem ku temu jest przebudzenie, które zaczyna się od wiecznego pytania – po co żyję? Dla Gazdanowa, jak i dla egzystencjalistów, istnieć – to znaczy swobodnie wybierać siebie, stawać się sobą, wznieść się do poziomu osobowości. Bohaterowie Gazdanowa poprzez liczne preistoczenia zbliżają się do upragnionego celu – odnalezienia siebie samych, swego Ja, a tym samym zrozumienia sensu swojego istnienia. Sens i jakość realnego życia Gazdanowowskich bohaterów zależne są przede wszystkim od ich osobistego wysiłku i dążeń, ich osobistej odpowiedzialności za dokonane w życiu wybory i swoje uczynki. Uosobienie Gazdanowowskich bohaterów koreluje z poglądami egzystencjalistów na temat istoty ludzkiej. Według nich, człowiek zawsze może się zmienić, a więc oceniać człowieka można dopiero po jego śmierci. Gazdanow podziela ten punkt widzenia i przyznaje, że istnienie ludzkie poprzedza istotę człowieka.

NADZIEJA MONACHOWICZ  
BIAŁYSTOK

## Self-analysis versus social analysis in *The Four-Gated City* by Doris Lessing

Published in 1969, after *The Golden Notebook*, *The Four-Gated City* shares with that earlier novel a preoccupation with non-rational areas of experience, and in particular with the kind of consciousness most people would describe as abnormal, if not mad. What in *Martha Quest*, the first novel of the sequence, were isolated and elusive moments of extraordinary perception, most obviously separated from the rest of Martha's thinking, are here central to her cognitive process and to the novel – the true goal of her 'quest'.

Martha's visionary daydream at the beginning of the first novel lays the foundation for the four-gated city which gave the title to the fifth volume of the series. It introduces many of the themes of Lessing's later, fable like fictions. The vision is not a return to pastoral innocence, but of a city, a man-made order, its geometry (foursquare), expressing social and emotional harmony. Its children are 'many-fathered', expressing Martha's dissatisfaction with the conventional nuclear family structure. Black and white live harmoniously together in obvious contrast to Southern African society. The city is clearly a product of Martha's personal and political experience, as well as belonging to a tradition of Golden Age Utopias. As this vision develops, a discordant note is introduced by the exclusion from the city of anyone Martha dislikes, an act as divisive as the ideology she claims to reject. However, this vision remains more than a focus for petty discontents, since it is later related to experiences of a more profound nature. These illuminations usually come when Martha is not absorbed in self-analysis, bringing with them not heightened self-consciousness, but a slow integration into a sense of unity. These moments offer illumination of an uncomfortable kind, awareness of a very radical alternative to her existing way of life. In so doing, Martha's vision therefore raises questions

and introduces concepts which cannot easily be dealt with within the conventions of realist fiction.

The five books in the *Children of Violence* series (1952-69) are strongly influenced by Lessing's rejection of a domestic family role and her involvement with communism. The novels are autobiographical in many respects, telling the story of Martha Quest, a girl growing up in Africa who marries young despite her desperate desire to avoid the life her mother has led. *Martha Quest* (1952), the first volume of the series, continues the African setting and the portrayal of conflicting female desires in *The Grass is Singing* (1950), Lessing's debut. In *A Proper Marriage* (1954), Martha's marriage to Douglas Knowell is, in spite of the birth of their child, put increasingly under stress by her political activities. For wartime, and the arrival of numerous RAF men in the city, have led many left-wingers like Martha to think more seriously about advocating an end to the 'colour bar'. When Douglas, a conventional civil servant, reacts badly, Martha decides to leave both him and her daughter. *A Ripple from the Storm* (1958) traces Martha's involvement with a number of men with whom she is more politically in tune, the most important being Anton Hesse, a Jewish refugee and dedicated Communist committee, but this marriage is also destined to failure. Martha marries Anton to save him from deportation as an enemy alien, and works for various Communist committees, but this marriage is also destined for failure. The unity of the Left breaks down too, with Anton and Martha's group becoming the smallest and least effective. In *Landlocked* (1965) Martha has her first really meaningful love affair with Thomas Stern, another Jewish refugee, his earlier radicalism, and – feeling increasingly out of place in her own country – prepares to leave for England, where the final volume begins.

*The Four-Gated City* (1969)<sup>1</sup>, the last volume of the series is set in Post-War Britain. Martha is in London as the 1950s begin. We see Martha as a middle-aged woman drifting in search of a purpose. She has "grown up" and out of the strong political leanings she had as a youth, but ultimately finds herself involved in the new Communist movement of England. Martha takes a job as secretary/housekeeper for Mark Coldridge, a factory owner and writer. Over a stretch of years, middle-ageing Martha serves as factotum in the house on Radlett Street, as nurse and comforter for Mark's mad wife Lynda (who secludes herself in a specially built apartment in the basement) as Mark's mistress for a brief spell, as substitute mother for Mark's son Francis and his nephew Paul – but mainly as the observer and

<sup>1</sup> D. Lessing, *The Four-Gated City*, New York 1969. Further references to this book as FGC and page number.

chronicles of the strange goings-on in the house and the feverish political activities of Mark's various assortment of relatives and friends. The last 50 pages of the novel offer a science-fiction projection into the future about the destruction of cities and populations by nuclear explosions and nerve-gases. Martha Quest, having watched her "Children of Violence" reap the whirlwind, herself dies on an island off the west coast of Scotland in the year 1997.

Like the earlier novels of the sequence, *The Four-Gated City* constructs a solid and specific historical reality showing striking similarities to Doris Lessing's account of her own arrival in London. Martha Quest is integrally part of the social history of the time – the Cold War, the Aldermaston Marches, Swinging London, the deepening of poverty and social anarchy. Lessing struggles with many troubling themes throughout this novel, one being the questionable value of mass movements and mass demonstrations against a government or society that allow dissenting voices to be heard – a society in which status quo is defended with frequently violent outcomes. Martha struggles to reconcile her desire to "do good" with her increasingly jaded view that the kids just don't know what they are demonstrating any more. The volume ends with the century in the grip of World War Three. In the year 1997, Martha dies on a contaminated island off the northwest coast of Scotland. Most of the people of Britain have died before her, in 1978, of multiple afflictions: bubonic plague, nerve gases, nuclear explosions. The whole story closes with Martha's death in destroyed world at the end of the twentieth century, so the theme of the nuclear catastrophe threatening the world is obviously the same as in *The Golden Book*.

In coming to London, Martha tries to understand the origins of the sickness of South African society she comes from. As a visitor from colony, she stands explicitly on the margins, observing the 'centre' of that civilization which is London, that gave birth to her own. The narrative achieves a more obvious critical distance. Free to cross the boundaries between the East and West of London, Martha is alert not only to the misery of post-war Britain, in both richer and poorer, and to the dampness which contrasts so strongly with the dry continent she has just left. The early chapters of the novel explore the ideology of a country absorbed in myth, contradictory myths of a society that is classless and yet on the verge of revolution. One of Martha's friends who belongs to the middle class, Henry Matheson, talks about this classless society in the language of class-consciousness: attempting to describe a girl in his office without explicitly referring to her social status, he uses phrases like 'She was *only* ...', her father was *under* me during the war, a very *good type* of man... you really

can hardly tell her from ...' all implying a rigid social stratification<sup>2</sup>. And this is what Martha rejects just like she rejects the possibility of working in Henry's office. Subconsciously, she foresees the impossibility of making compatible so many things that do not match in the society of post-war Britain she lives in.

Whereas the boundaries that existed in Southern Africa were clearly visible – white and non-white – the social boundaries of the society Martha encounters in London are more hard to overcome because they are invisible. The ugliness of the situation is illuminated by Martha, who sees both classes as 'savages'<sup>3</sup>. As an outsider she is vulnerable, unprotected in either world unless she is prepared to become one of them.

When Martha moves into the bizarre household of Mark Coldridge, a wealthy writer, the situation changes dramatically. Although Martha remains an outsider in the family where she is supposed to be a secretary of a writer Mark Coldridge, she is in a position to 'diagnose' the condition of family life here. But the Coldridges cannot be called an average family. Martha's services are required because Mark's wife, Lynda is mentally ill and is unable to look after their son, Francis, who has thus never known any normal mother-child relationship. When Mark's scientist brother runs to Russia, and his wife Sarah, a Jewish refugee, kills herself, another child is added to this family group. Paul, like Francis, is one of new generation of 'children of violence', deprived of normal childhood experience and therefore unable to form 'normal' family relationships. These children are symbolic of a whole damaged generation, a symptom of the sickness in the centre of the Empire. So in *The Four-Gated City*, socialist politics and communal life are given even sharper critique than in *The Golden Notebook*. The pointlessness of politics is disclosed through the futile figure of Phoebe Coldridge, whose lifetime of work on behalf of the Labour Party proves fruitless, and the importance of community is singled by the dissolution of the Coldridge household.

Because Doris Lessing's social analysis is so convincing in its detail, the reader is drawn unsuspectingly towards the point at which the novel takes off into prophesy. A society in which nothing works properly, in which young people are disillusioned with politics and turn either to violence or alternative societies, in which the needs of industry override everything else, the society of the 1960s – is a vision to which the contemporary reader's experience gives ready assent. It does not require a great leap of the imagination to follow through from this scenario to the nuclear accident

<sup>2</sup> FGC, p. 39.

<sup>3</sup> FGC, p. 41.

with which the novel ends. The ground is prepared when Mark covers his study walls and ceiling with newspaper cuttings, maps and other evidence of the gradual breakdown and growing insanity of society, evidence also of the links between these apparently disparate items. Whatever takes in the realm of local or world politics, Mark here charts what is really happening, opposing his vision of 'reality' to the myths created by those in power, and sustained by those who cannot bear to face up the truth. Here is the route map indicating the path to destruction in very precise detail, giving time, date and place, providing statistics and fact such as realistic novel has always relied upon to create its sense of verisimilitude. The novel's prophetic ending, however non-realist in the conventional sense, follows the inner logic of the text, and grows out of these guarantees of authenticity.

However, the novel moves even further in the direction of science-fiction in the 'Appendix', which focuses on the mutants born after the accident. Some of them display telepathic powers, highly developed forms of faculties of which Martha had been fleetingly aware during her visionary experiences. She describes these children as 'our guardians': it is as if they have lived through, survived and absorbed all the violence and horror of which man is capable, and emerged with a 'gentle, strong authority'<sup>4</sup>. One of them, Joseph, tells Martha that one day the whole human race will be like him, an advanced revolutionary form replacing all previous inadequate models. This vision of a post-apocalyptic new Eden clearly belongs to the realm of myth, and it is hard to avoid feeling that here is slight suggestion that a nuclear accident might, in the long run, be beneficial. But the novel does not end on this optimistic, and to many readers whimsical, note. When Joseph is sent to Nairobi, to a rehabilitation settlement, he is classed as subnormal, 'fit for third grade work'<sup>5</sup>. Mark comments that 'the human race is united at last', but 'all busily looking into each other's faces for marks of *difference*'. As Greene rightly states, the challenging implication here is that violence, instead of being irrational, is a product of man's *reason*. For Western humanists, reason is the measure of all things: what is 'unreasonable' or 'irrational' is by definition undesirable, wrong-headed. However such a belief rests on a divisive system of thought which attributes value to one thing only at the expense of something else, repeatedly turning difference into opposition and conflict. Apparently innocent, value-free contrasts like big/small, light/dark, man/woman, white/black, all too easily lead to ideologically loaded pairings like major/minor, good/evil, masculine/feminine, Aryan/ non-Aryan, white/ non-white. Violence in this novel is

<sup>4</sup> FGC, p. 662.

<sup>5</sup> FGC, p. 664.

seen as a consequence of man's obsessive use of 'reason' to differentiate and divide, whether racially, sexually. Politically or physically. The challenge to rationalism is more explicit than ever before in Lessing's writing<sup>6</sup>.

This prophetic shift in Lessing can be seen as the result of the influence of Sufism, a form of Islamic mysticism which provides a kind of answer to that splitting of the self which by many critics is seen as central to Lessing's presentation of her protagonists. The Sufis claim that ordinary people are capable of experiencing a higher working of the mind, transcending ordinary limitations, through which humanity can proceed to a higher level of evolution. Because enlightenment is to be achieved by working with the material world, Sufism aims to reconcile the spiritual and the practical, the irrational and the rational, the unconscious and the conscious. It thus offers the possibility of a unified self, and restores visionary experiences like Martha's to a valued and integrated role in life. In middle age, therefore, Martha is able to look back over her past and see her various selves as mere variations on her 'real' self, her permanent self, to use a Sufi term. Martha's awareness of her own permanent self remains elusive, but she comes closer to realizing it once she recognizes its basis in her childhood self. On her arrival in London, those early experiences of heightened awareness return, so she sees herself in "the lit space (...) her mind was a soft dark empty space. That was what she was (...), a soft dark receptive intelligence"<sup>7</sup>.

To develop this sort of intelligence Martha should go beyond ordinary experience, as she learns through her developing relationship with Lynda. The two women use their dreams and fantasies as a first stage, as 'maps' to the territory that lies outside normal experience. Going through this 'door' makes the "machinery of ordinary life" seem absurd and a trap<sup>8</sup>, a feeling Martha remembers from childhood, but had forgotten, as she finds she has forgotten so many experiences and early intimations of telepathic power: "like any neglected faculty, it fell into disuse, it atrophied"<sup>9</sup>. Like other mystical texts, the novel reverses the usual associations of sleeping and waking: Martha and those around her have to struggle repeatedly to recall what their waking selves, education and society reject as nonsense. The achievement of a sense of unity with the natural world, the sense of seeing life again properly is moreover a mixed blessing since it brings with

<sup>6</sup> G. Greene, *Doris Lessing: the Poetics of Change* Ann Arbor, University of Michigan Press, 1994, p. 256.

<sup>7</sup> FGC, p. 48.

<sup>8</sup> FGC, p. 508.

<sup>9</sup> FGC, p. 525.



it a sense of the ugliness of 'normal' people, and a sense of alienation from them.

Although Martha achieves enlightenment through a kind of mental breakdown, to which she deliberately submits herself alone in an empty flat, and with Lynda in her basement 'hell', this does not signify a rejection of reason in itself, only of an over-reliance on rationalism to the exclusion of all other philosophies. In order to learn from and survive these very frightening experiences, Martha needs every ounce of her analytical experiences. Detachment is necessary for self-analysis as much as for social analysis. Martha's ultimate aim is not to live in a mystic, or mental asylum, but to return to everyday life. The activity of the Sufi connects and balances all areas of experience – understanding, being and knowing: "This is the Work. Start with yourself, end with all". Sufism is 'not contemptuous of the world – 'be in the world, but of it'<sup>10</sup>. So Martha's search for her real individuality can also be perceived as her search for a world that is without boundaries of conformist sex roles, political affiliations, nor racial and class status.

When Martha arrives in London, she is reminded of her role as an outsider or an intruder, no matter in the small café, which allowed Martha to settle down, the expensive restaurant that she was invited to by her rich friend or on the streets that she wandered around. The first scenes of the novel *The Four-Gated City* abound of the grim images of suffocation and stagnation. These "inside images" seem to represent the sense of "enclosure" and the feeling of a closed society<sup>11</sup>. Martha feels anxious in her relationship with people and is unwilling to be confined in any place or relationship that she is unable to represent or inhabit what she feels is her true self. We cannot but agree with Barbara Rigney who rightly argues that the clinical symptoms of schizophrenia correspond to those of Lessing's heroine: an alienation from the self, which leads to an alienation from other people as well<sup>12</sup>. Wandering through London, Martha has the chance to look for her real self, existing beyond the social mask, and "experiments with the possibilities of surrendering identity, of obscuring the distinction between the self and the non-self ... in the more easily controlled area of her own mind"<sup>13</sup>. Under the "protection" of Mrs. Van's coat, Martha plays

<sup>10</sup> G. Greene, opus cit., p. 150.

<sup>11</sup> Frederick R. Karl, "Doris Lessing In the sixties: The New Anatomy of melancholy", *Modern Critical Views Doris Lessing*, Ed. Harold Bloom, New York 1986, p. 87.

<sup>12</sup> B. Rigney, "Hysteria as Sanity in *The Four-Gated City*", *Madness and Sexual Politics in the Feminist Novel: Studies in Bronte, Woolf, Lessing and Atwood*, London 1978, p. 70.

<sup>13</sup> B. Rigney, opus cit., p. 129.

different roles in various situations until the division between her 'self' and 'not self' becomes blurred. She names herself differently with each different person. Martha calls "strange identities into being with a switch of clothes or a change of voice – until one felt like an empty space without boundaries"<sup>14</sup>. According to R.D. Laing, and concerning the case from the existential perspective, "psychosis is viewed as a consequence of a lack of congruity between self and others. When Martha tries to live out the "truth" of her 'existential position", to claim her real situation, which is not accepted by common sense, she has to pay the price of being mad"<sup>15</sup>. Walking through London, she seems to experience herself crossing visible and invisible "boundaries"<sup>16</sup>. The moving river which crosses the city brings Martha a sense of connecting to the city, and her sense of connecting to herself. When Martha looks down the river, she remembers 'what she had been before she had 'left home' to come 'home'. This is the way she sees her positioning the world:

She was able to see herself as if from a hundred yards up, a colored blob, among other blobs, on top of a bus, or in a street (...) a tiny entity among swarms: then down, back insides herself, to stand, arms on damp concrete: this was what she was, a taste or flavor of existence without a name<sup>17</sup>.

Martha's self seeks by "being unembodied to transcend the world and hence to be safe"<sup>18</sup>. By doing so, she "could move back in time, annulling time", and she could be the real self who is beyond everyone's expectation and who is not influenced by the society. She suddenly sees herself as Martha Quest:

... a young girl sitting under the tree where she could see a great hot landscape and a sky full of birds and clouds. But really, not in imagination – there she was... *she was*, nothing to do with Martha, or any other name she might have had attached to her, nothing to do with what she looked like, how she had been shaped<sup>19</sup>.

According to Laing's theory, the self "preoccupied with the figures of fantasies, thought, memories, etc.", cannot commit to a creative relationship

<sup>14</sup> FGC, p. 30.

<sup>15</sup> R.D. Laing, *The Divided Self : An Existential Study In Sanity and Madness*, London 1969, p. 39.

<sup>16</sup> FGC, p. 48.

<sup>17</sup> FGC, p. 29.

<sup>18</sup> R.D. Laing, opus cit., p. 84.

<sup>19</sup> FGC, p. 52.

with another because of its isolation and detachment<sup>20</sup>. Martha also has no substantial feeling towards her own body and it may be considered as part of her alienated feeling towards the outer world. As Cederstrom mentions, “Martha attempts to find herself through sexual relationship for she still feels that she needs a man to “bring herself to life”<sup>21</sup>. Martha’s exploration of her body is more like her search for a new way to communicate with the world as well as the whole of her experience shown in the novel is the portrayal of the possibilities and different ways of being and knowing oneself. Martha rightfully feels herself as a receptor (“recording instrument”) for other characters’ personas as she struggles to decide exactly what she is and what is her place in the world. She used to be a “communist”, but gets disappointed in the leftist ideas and sees the hypocrisy of communist leaders both in Britain and abroad. What is left for Martha at the point when we see her as a middle-aged woman in London of the mid 50s, is the revision of her ravaged past: a rebellious childhood and teenage years, a failed marriage, a dead second husband, a lost daughter. This personal past corresponds to the past of the nations Martha belongs to – those of South Africa and Britain. Just like the nations Martha herself is without clear identity or direction. As she meets people she feels herself drifting into new ways of being – she tries to become an integral part of the house of Coldridges and gets involved in the destinies of every member of the community she belongs to, sometimes only temporary, but she also often returns to her old persona of “Matty”, who she created as an act of survival, and then acquires the point of view of a rebellious young girl of her childhood; at another point she is Phyllis Jones, or the “Watcher”, or an anonymous body used for sex or a corporeal “machine”. When Martha finally settles in the house of Coldridges, the house seems to hold her hostage and penetrates the whole of her being while revealing the ways of being and thinking of so many other people. Martha becomes attached to Lynda from her early days of staying in the house. Lynda, Mark’s estranged wife who lives alternately in asylums and in the basement of the house, may be seen as the alter-ego of Martha: Lynda is the “madwoman in the basement” which is at the bottom – not the top – of the household hierarchy. She represents the foundation, the stability of the family, but in a weird way. Although Lynda is incapable of being a proper mother to her son Frances, and a proper wife to her husband Mark, and even seems to desire her bouts of insanity, she is in fact the ‘glue’ that holds the family symbolizing the embodied ‘self’ of it. Lynda’s

<sup>20</sup> R.D. Laing, opus cit., p. 80.

<sup>21</sup> L. Cederstrom, *Fine-Turning the Feminine Psyche: Jungian Patterns in the Novels of Doris Lessing*, New York 1990, p. 93.

madness is the only functional thing in the novel, and Martha readily adopts it to find the way out of her own psychological imprisonment. The episodes with Lynda's madness and Martha's attachment to the woman may serve as a commentary on how madness is understood and defined; it also reflects the stifling nature of scientific method and how the medical profession can serve to promote conformity.

In a sense, the method by which Lessing images possibility in *The Four-Gated City* is disconcertingly literal-minded. The future – that is, a chronological period situated after the time of writing – is precisely what is represented, and it does not “pour in” so much as constitute a rather traditional conclusion, which fulfills and to an extent explains the premonitions of catastrophe and transformation informing earlier parts of the story. In his novel Lessing seems to be turning her back on the perception that new experiences require new forms of narration: there are no containing or overlapping frames in *The Four-Gated City*, no ambiguities arising from the testimony of multiple narrators, no grounds for confusion over which version of the story is the “correct” one. In fact, the structure of this novel is emphatically traditional. The third-person narrator relating all of the events but those of the appendix is omniscient, and advances frequent observations on matters of at least global importance. Apart from several flashbacks, the narrative is linear, a straightforward march through a selection of contemporary history taken in chronological order. As for Appendix, which is a standard device of the nineteenth-century novel, it ties up loose ends by presenting without comment, in the purest tradition of realism, a group of documents.

In conclusion we may state that *The Four-Gated City* is a novel about ways of being and knowing oneself in which the exploration of Martha Quest's psychology is intricately bound to a complex critique of the political climate in postwar Britain. The story of Martha Quest encompasses decades chronicling the heroine's struggle to find her role as an ex-Communist, woman, daughter, lover, survivor. Doris Lessing has remarkable insight into group dynamics blended with individual traumas in the aftermath of World War II. According to the writer, the ideal of the four-gated city is not to be achieved through changed social organizations. The metaphor of four-gated city retains significance at the end of the sequence representing the lost unity of individual and environment. The main attributes of this perfect city are freedom and order, which are evidently incompatible within the binary system of logic to which the western society is accustomed. The novel therefore appears to advocate the Sufi view that we must change the inner consciousness before society, shifting away from Marxist view that

social and economic change must come first. Moreover, the novel seems to suggest that any positive social changes are simply not possible.

Though Lessing's apocalyptic vision of the future at the end of the book has not come to fruition, it serves as a warning to avoid the patterns of human folly. These include political positioning, and Leftism and Communism are used as examples throughout the book. For Lessing, the way to avoid war is the dangerous act of turning inward and acknowledging madness within us all. When Martha faces her true self in a nightmarish sequence of events, she understands how two World Wars and the Holocaust can happen. The author seems to be conveying the message that all evil acts are born out of us not being truly self-aware.

## Резюме

### **Анализ внутреннего мира героини и общественной ситуации в романе Дорис Лессинг *Город четырех ворот***

Статья посвящена последнему, пятому роману из серии романов Дорис Лессинг о Марте Квест под общим названием *Дети насилия* (1952-69). Роман *Город четырех ворот* это как роман о способах бытия и познания собственного внутреннего мира в тесном переплетении с анализом общественно-политической ситуации в Великобритании в 50-х годах XX века. Согласно концепции писательницы, идеал воображаемого города четырех ворот практически недостижим, а путь внутреннего совершенствования личности и самопознания является единственным возможным способом избежать общественных катастроф и приблизиться к гармонии в общественных отношениях.

PAULINA WASZKIEWICZ-LEWANDOWSKA  
WARSZAWA

## Antropologia literatury i obraz kobiety we współczesnej prozie ukraińskiej

Literatura daje się dziś określić jedynie jako zinstytucjonalizowana sztuka ludzkiego wypowiedzania rzeczywistości – w całym jego zróżnicowaniu i specyfice. A jeśli ona podlega tego rodzaju przemianie, to odpowiednio przekształcać się też musi status i funkcja dyskursu literaturoznawczego.

R. Nycz<sup>1</sup>

Antropologia literatury stawia pytania o genezę, strukturę i funkcje literatury, o jej miejsce w kulturze oraz o znaczenie literatury w kształtowaniu człowieka. Jednym z problemów, wyróżnianym przez badaczy zajmujących się antropologią literatury, jest odpowiedź na pytanie, na czym polega antropologiczne rozumienie tekstu literackiego<sup>2</sup>.

Podzielam opinię G. Godlewskiego, który uznaje literaturę jako dokument kultury<sup>3</sup>, ale w takim sensie, że stanowi ona językowy i kulturowy

---

<sup>1</sup> R. Nycz, *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2012, s. 32.

<sup>2</sup> G. Godlewski, *Literatura i literatury. O kilku przesłankach możliwej a nawet koniecznej, lecz wciąż jeszcze nie istniejącej antropologii literatury*, [w:] *Narracja i tożsamość. Narracje w kulturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2004, s. 68-101; E. Kosowska, *O niektórych przesłankach uprawiania antropologii literatury*, [w:] *Narracja i tożsamość...*, s. 110-111; eadem, *Antropologia literatury. Teksty, konteksty, interpretacje*, Katowice 2003, s. 20; R. Nycz, op. cit., s. 21; M. P. Markowski, *Antropologia, humanizm, interpretacja*, [w:] *Kulturowa teoria literatury...*, s. 138; E. Kasperski, *Antropologia literatury. Podstawy teoretyczne. Projekt Michaiła Bachtina*, [w:] *Antropologia kultury – antropologia literatury. Na tropach koligacji*, Katowice 2007, s. 60-61; A. Gomółka, *Od antropologii do antropologii literatury*, [w:] *Antropologia kultury – antropologia literatury...*, s. 154-156; E. Kosowska, *Kulturowa teoria literatury*, [w:] *Antropologia kultury – antropologia literatury...*, s. 21; M. P. Markowski, *Antropologia i literatura*, „Teksty Drugie” 2007, nr 6, s. 26.

<sup>3</sup> G. Godlewski, op. cit., s. 71.

obraz świata, a utwory literackie poprzez swoje stylistyczne ukształtowanie proponują różnorodne obrazy człowieka.

W pojawiających się opracowaniach literatury o charakterze autobiograficznym<sup>4</sup>, literatury Zagłady<sup>5</sup>, literatury dotyczącej tożsamości narodowej, etnicznej, płciowej czy gender<sup>6</sup> badacze chętnie korzystają z narzędzi należących do antropologii filozoficznej i społecznej. Pisząc np. o twórczości Dubravki Ugrešić i problemie narodowości w byłej Jugosławii<sup>7</sup>, Barbara Czapik-Lityńska zauważa:

Antropologia literacka jeśli pojmujemy ją szeroko jako syntezę antropologii filozofii, antropologii kultury i polityki, antropologii wyobraźni i świadomości, stwarza szansę wszechstronnego oglądu aspektu literackiego dzieła w powiązaniu z aspektem podmiotowym, wpisanym w tekst i jego kulturowe okolice<sup>8</sup>.

Wybrane na potrzeby niniejszego artykułu utwory Oksany Zabuzko<sup>9</sup>, Jewhenii Kononenko<sup>10</sup>, Sofiji Andruchowycz<sup>11</sup> oraz Natlki Śniadanko<sup>12</sup> do-

<sup>4</sup> Por. pogląd P. Rodaka. Autor zwraca uwagę przede wszystkim na fakt, że badania nad dziennikami osobistymi, ich specyfiką gatunkową i ich przemianami historycznymi są dobrym, choć oczywiście nie jedynym punktem wyjścia dla określenia zadań nowej dyscypliny. „W moim przekonaniu – pisze badacz – antropologia literatury powinna różnić się od teorii i historii literatury postrzeganiem swego przedmiotu nie jako specyficznego rodzaju tekstu czy dyskursu (dziś widzianego coraz częściej w kontekście innych rodzajów tekstów czy dyskursów nieliterackich, nierzadko jako ich prototyp), ale jako specyficznej praktyki kulturowej. A dzienniki są właśnie nade wszystko piśmienniczą, codzienną praktyką kulturową. Antropolog literatury ma badać tekstualne praktyki słowne z punktu widzenia ich pozatekstualnego charakteru; wreszcie badać teksty same jako przejawy tego, co nietekstowe: typu mentalności charakterystycznej dla poszczególnych odmian kultury”, P. Rodak, *Narracja – dziennik – tożsamość*, [w:] *Narracja i tożsamość...*, s. 229-230.

<sup>5</sup> Por. D. Krawczyńska, *Empatia? Substytucja? Identyfikacja? Jak czytać teksty o zagładzie?*, [w:] *Narracja i tożsamość...*, s. 260-262.

<sup>6</sup> M. Matysek, *Autobiografia/autofikcja jako świadectwo tożsamości ponowoczesnej*, [w:] *Antropologia kultury – antropologia literatury...*, s. 237.

<sup>7</sup> D. Ugrešić, *Kultura kłamstwa (eseje antypolityczne)*, przekł. D. J. Ćirlić, Wrocław 1998; eadem, *Amerykański fikcjonarz*, przekł. D. Ćirlić-Straszyńska, Wołowiec 2001, eadem, *Ministerstwo Bólu*, przekł. D. J. Ćirlić, Warszawa 2006;

<sup>8</sup> B. Czapik-Lityńska, *Coś więcej w literaturze niż literatura*, [w:] *Antropologia kultury – antropologia literatury...*, s. 33.

<sup>9</sup> O. Zabuzko, *Badania terenowe nad ukraińskim seksem*, przekł. K. Kotyńska, Warszawa 2003; także opowiadania: *Dziewczynki* oraz *Bajka o kalinowej fujarce* ze zbioru *Siostry, siostry*, przekł. K. Kotyńska i D. Mońko, Warszawa 2007.

<sup>10</sup> Є. Кононенко, *Без мужика*, Львів 2005, opowiadanie *Повії теж виходять заміж* ze zbioru *Повії теж виходять заміж*, Львів 2005; opowiadanie *Голий ювілей* ze zbioru *Книгарня «Шок»*, Львів 2009.

<sup>11</sup> S. Andruchowycz, *Siomga*, przekł. M. Petryk, Wołowiec 2009.

<sup>12</sup> *Kolekcja namiętności, czyli przygody młodej Ukrainki*, przekł. K. Kotyńska, R. Rusnak, Wołowiec 2004.



tyczą właśnie tożsamości, tożsamości kobiety w aspekcie jednostkowym i kulturowym<sup>13</sup>.

Celem artykułu jest przedstawienie różnych kobiecych doświadczeń i form ich zapisu. **Teksty literackie dobrane są w taki sposób, by pokazać poszczególne aspekty dotyczące egzystencji kobiety od okresu wczesnego dzieciństwa do wieku dojrzałego, ale także by zaprezentować różnorodność ujęć tematyki kobiecej.** Niektóre zatem obfitują w opisy zachowań ludzkich, analizę wpływu struktury społecznej na ludzkie zachowania z uwzględnieniem specyfiki narodowej<sup>14</sup>, inne są swoistego rodzaju „obrazkami obyczajowymi”. Autorki w zróżnicowany sposób werbalizują doświadczenia kobiet. By je odczytać, pomocne okazuje się podejście interdyscyplinarne<sup>15</sup>.

Bohaterkami utworów są: kobieta – Ukrainka, kobieta – Ukrainka – Galicjanka, kobieta – pisarka, kobieta – singielka, kobieta – prostytutka oraz dziewczynka, dziewczyna i dojrzała kobieta. Celowo wprowadzam hasła-etykiety, żeby zwrócić uwagę na dwie ważne kwestie: po pierwsze, należy przypomnieć, że recepcja utworów zależy od specyfiki odbiorcy, jego wrażliwości, świadomości, doświadczenia i wieku oraz typu wychowania. Inaczej poszczególne utwory czytają kobiety w wieku 65 lat, inaczej współczesne trzydziestolatki, a jeszcze inaczej dwudziestolatki, inaczej mężczyźni itp., a każde odczytanie może być interpretacją<sup>16</sup>. W zasadzie

<sup>13</sup> Por. o idei feminizmu na Ukrainie: Słomija Pawlyczko, w zbiorze artykułów *Фемінізм*, Київ 2002, s. 181-187; o rozwoju współczesnej ukraińskiej feministycznej prozy: В. Агеєва, *Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму*, Київ 2008, s. 292-334. Jeśli chodzi o przejrzystość metodologii badania dyskursu kobiecego, feministycznego, należy przywołać zorientowany psychoanalitycznie oraz kulturowo typ analizy twórczości i osobowości O. Kobyłańskiej, zaproponowany przez T. Hundurową w pracy *Femina Melancholica*, Київ 2002, s. 10-11, 102-106, 140-147.

<sup>14</sup> A tu wchodzi zagadnienia związane z historią i kulturą narodu.

<sup>15</sup> Inspirujące w tej materii były m.in. prace: P. Dybiel, *Zagadka „drugiej płci”. Spory wokół różnicy seksualnej w psychoanalizie i w feminizmie*, Kraków 2006; A. Gehlen, *W kręgu antropologii i psychologii społecznej*, przekł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2001; B. Witosz, *Dyskurs i stylistyka*, Katowice 2009.

<sup>16</sup> W jednym z artykułów D. Krawczyńska zwraca uwagę na specyficzną relację między dziełem a odbiorcą jeśli chodzi o percepcję tekstów dotyczących doświadczenia Zagłady. Badaczka podkreśla, że zagadnienie empatii rozważane w odniesieniu do literatury Zagłady, a także do myślenia o tym samym wydarzeniu, daje się rozpatrywać na kilku poziomach, za każdym razem nabierając innego znaczenia. Inaczej bowiem rysuje się ta kwestia w relacji pomiędzy literackim świadectwem a jego odbiorcą, inaczej w relacji pomiędzy ocalałymi, inaczej wreszcie w przypadku zawłaszczania cudzych wspomnień przez tych, którzy byli tylko świadkami i jako tacy przyswoili sobie to doświadczenie, czy wreszcie sytuacja, gdy empatia lub utożsamienie pojawiają się jako element literacko przetworzonego obrazu Zagłady. Badaczka zwraca uwagę na duchową dyspozycję odbiorcy przy obcowaniu z tego typu pisarstwem, por. D. Krawczyńska, op. cit. Jeśli chodzi o percepcję literatury opisującej

jest to spotkanie dwóch doświadczeń. Po drugie, określenia zawierające konotacje związane ze statusem społecznym typu: kobieta – naukowiec, pisarka, prostytutka lub dorastająca dziewczyna, mała dziewczynka, kobieta dojrzała mogą włączać odbiór stereotypowy w takim sensie, że przychodzi pierwsze skojarzenie ze słowem-etykieta, i jeśli jest negatywne lub pozytywne, to wpływa na recepcję i ocenę utworu. Jest to ważne, zwłaszcza w odniesieniu do literatury kobiecej, bo może uniemożliwiać pełniejszą interpretację problemów o charakterze uniwersalnym<sup>17</sup>.

Teksty ukraińskich autorek stanowią przejawy dyskursów tożsamościowych, a dyskurs tożsamościowy, jak twierdzi Czapik-Lityńska, czyli sposoby werbalizacji poglądów własnych i poglądów innych, identyfikacje światopoglądowe, etyczne i emocjonalne – to cały zespół zagadnień z pogranicza wiedzy o literaturze, wiedzy o człowieku, wiedzy niejednoznacznej, zmiennej<sup>18</sup>. Cechą charakterystyczną większości bohaterek jest fakt, że są „w procesie”, dekonstruują i zarazem konstruują swoją tożsamość. Opowieści ukraińskich autorek są przykładem narracji procesu.

## Wrażliwość dziewczynek

W jednym ze swoich artykułów dotyczących antropologii literatury Michał Paweł Markowski następująco skonstatował koncepcję Wolfganga Isera:

Tym, co określa stanowisko człowieka w świecie jest jego fikcyjotwórstwo. Człowiek jest człowiekiem (...) dlatego, że tworzy fikcje, czyli mediacyjne struktury wyobraźni, które pozwalają mu nie tylko zrozumieć świat, ale też zrozumieć samego siebie. Literatura – jako fikcja – to zwierciad-

---

kobiece przeżycia, w tym doświadczenie gwałtu, poniżania, molestowania czy innych nadużyć, również występuje problem empatii w takim kontekście, że podobne własne przeżycia mogą blokować odbiór tekstu. *Badania terenowe nad ukraińskim seksem* wzbudziły wiele emocji zwłaszcza wśród kobiet o doświadczeniu podobnym do głównej bohaterki, powodowało to albo identyfikację, albo całkowite odrzucenie tekstu. Język opisu przeżyć głównej bohaterki dla wielu odbiorców wydał się szokujący: wulgaryzmy, dosadne sformułowania, nacechowanie tekstu emocjami oddającymi cierpienie, bezradność z jednej strony oraz radość, pragnienie – z drugiej. Percepcja tej konkretnej powieści jest bardzo zróżnicowana. Dla młodych ludzi, w tym mężczyzn, tekst jest bardziej zrozumiały i nie wywołuje tak silnych emocji, jak w przypadku starszego pokolenia.

<sup>17</sup> Por. pogląd H. Markiewicza dotyczący zespolenia indywidualizacji postaci z jej reprezentatywnością wobec różnie określanych układów odniesienia, idem, *Postać literacka*, [w:] *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996, s. 159.

<sup>18</sup> B. Czapik-Lityńska, op. cit., s. 33.

ło, które pozwala człowiekowi zobaczyć samego siebie, odbitego w swoich wytworach<sup>19</sup>.

Ciekawa w tym kontekście jest deklaracja bohaterki-narratorki *Siomgi*, S. Andruchowycz: „Opisując innych ludzi, ich wygląd i słowa – będę opisywać jedynie siebie samą. W innych nie mogę zobaczyć niczego poza swoim odbiciem”<sup>20</sup>. Bohaterka opowiada o swoim dzieciństwie i dojrzewaniu. Wychowała się na jednym z iwanofrankiowskich podwórek w rodzinie inteligentnej. Z dzieciństwa pamięta nianię i jej „strategie” wobec mężczyzn, zabawy w pobliżu szpitala dla psychicznie chorych, zabawy z rówieśnikami, molestowanie przez starszego mężczyznę i panią przedszkolankę. Naturalistyczne spojrzenie i dziecięca naiwność zawarte w opisach scen z czasów dzieciństwa są zrozumiałe, biorąc pod uwagę wiedzę z zakresu psychologii dziecka:

Na przykład z jakiegoś powodu lubiła mnie całować [przedszkolanka]. A to uwierzcie było o wiele gorsze od jej wrzasków, grózb i szantaży. Ścisnęła mnie pomiędzy swoimi miękkimi, obwisłymi piersiami (...). I szeptała coś czule, umiejętnie opryskując mnie śliną. Znosiłam to. Znosiłam w życiu wiele podobnych rzeczy, bo myślałam tak: jeśli ja mogę wytrzymać, a komuś bardzo się to podoba, to dlaczego nie sprawić człowiekowi przyjemności?<sup>21</sup>

Bohaterka obserwuje również dojrzewanie płciowe swoje i swoich koleżanek, dostrzega problem przedmiotowego traktowania własnego ciała przez dziewczyny:

Kiedy mężczyźni przyjeżdżali swoimi dżipami, pijaniutki dziewczęta wykonywały przed lustrami wysokimi na całą ścianę powabne tańce (...). Mężczyźni siadali przy stolikach, zamawiali sobie kurze udka i wieprzowe steki, zamawiali sobie butelkę wódki (...) i nieśpiesznie obserwowali wygibasy świeżutkich kurewek. Mogli wybierać dziewczynki jak dania z menu – właśnie tak to było pomyślane<sup>22</sup>.

Pisząc o swoich doświadczeniach seksualnych, które nie były ani specjalnie miłe, ani satysfakcjonujące<sup>23</sup>, często wraca do czasów wczesnego dzieciństwa, np.

<sup>19</sup> M. P. Markowski, *Antropologia i literatura...*, s. 29.

<sup>20</sup> S. Andruchowycz, op. cit., s. 79.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 148.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 210.

<sup>23</sup> „Te stosunki płciowe nie przynosiły mi żadnej radości. On rzucał się w nie na główkę, ale równie szybko wypływał z pochyloną głową. Przypomnieć sobie, jak się pieprzyliśmy? Nie, nie przypomnę sobie tego”, ibidem, s. 369.

Łapczywie wsysa się w moje usta mokrymi, gorącymi wargami. Obcy posmak jego śliny budzi we mnie nieprzyjemne wspomnienia – przedszkolanki, które podmywały nas, nie zważając na **dziecięcą wrażliwość, intymność i wstydlivość** [wyr. moje – P.W.], albo kolonii letnich, w czasie których, zgodnie z czyimś zamysłem człowiek miał łączyć się w przyjaźni i solidarności z innymi, a tymczasem czuł się jak wybebeszone mrowisko, w którym wszystko leży na wierzchu: larwy, tajne przejścia, kryjówki z jedzeniem, twoja ulubiona książka kartkowana czyimiś lepkimi palcami, twoje zaśnięcia i przebudzenia, higiena osobista, strach, wszy, sraczka, plamy z łez na listach do domu – wszystko wymieszane, cały wstyd i wszystkie tajemnice stały się nagle ogólnodostępne (...) powyłaziły na wierzch i ocierają się o innych, pozostawiwszy ci w piersiach **zimną pustkę, niepełnosprawność i wynętrzenie** [wyr. moje – P.W.]<sup>24</sup>.

Bohaterka w bardzo ciekawy sposób werbalizuje swoje doświadczenie jako dziewczynki, dojrzewającej dziewczyny, młodej kobiety. Rozwój psychoseksualny traktuje jako rzecz normalną, przełamuje tym samym dotychczasowe kulturowe tabu. Stosuje język oscylujący między podwórkowym slangiem a literaturą piękną. To jeden z dyskursów mówiący wiele między innymi o wrażliwości dziecka i socjalizacji dziewczynki...

O naturze dziewczynki pisze również O. Zabużko w opowiadaniu *Dziewczynki*<sup>25</sup>. Główną bohaterką jest Darka, która z okazji klasowego spotkania po latach powraca wspomnieniami do czasów szkolnych, do swojej przyjaźni z Lencią. Opowieść o przyjaźni dziewczynki, mają wtedy 8-12 lat, jest opowieścią o miłości, fascynacji erotycznej, zdradzie, zazdrości, zemście i rywalizacji:

Szczególnie dużo sił, przynajmniej ze strony Darki, wymagało podtrzymanie tej przyjaźni bo wszystkie drżące przypadania do siebie ich obu, wszystkie płomienne pocałunki i narastające gwałtownie pieszczoty nie wybuchają same z siebie (to znaczy nie z czysto fizycznego pociągu, jak to potem było z chłopakami), lecz za każdym razem, niezmiennie, stanowiły zażeganie jakiejś kolejnej burzy emocjonalnej, jakiegoś minidramatu<sup>26</sup>.

Dorośla Darka spogląda na samą siebie przez pryzmat swoich dziecięcych uczuć do Lenci, które powracają jako silne odczucia duszy i ciała (odczuwa mdłości, ściskanie w gardle). Przypomina sobie, jak bardzo pragnęła mieć przyjaciółkę na własność, podobnie jak kiedyś pragnęła mieć siostrę

<sup>24</sup> Ibidem, s. 354.

<sup>25</sup> O. Zabużko, *Dziewczynki...*

<sup>26</sup> Ibidem, s. 40.

oraz jak bardzo czuła się zdradzona i zawiedziona, kiedy Lencia zaczęła się spotykać z chłopcami. Jako dziewczynka doznawała silnych odczuć:

Coś zawstydzającego, ohydnie poniżającego i jednocześnie niespokojnie dorosłego, aż w głowie się kręci: z chłopakami, z tym, co majta się między nogami, jeszcze dwa lata temu podglądały ich na wuefie, szturchały się łokciami, chichotały: U B. wszystko widać! – co tam takiego było „widać”? – z „dużymi” chłopcami, którzy wszystko wiedzą, i dlatego robią z nią nie wiadomo co, a ona im na to pozwala<sup>27</sup>.

Jako dorosła kobieta następująco podsumuje swoje doświadczenie: „Dziwna mieszanina zdrady, upokorzenia – i względu płci, i wieku, no i kobiecości, oczywiście”<sup>28</sup>. Przeżycia dziewczynki są częścią osobowości dorosłej kobiety i stanowią o specyfice bohaterki.

W *Bajce o kalinowej fujarce* przedstawione są obrazy trzech kobiet: matki i jej dwóch córek, dwóch sióstr. *Bajka...* koresponduje z pierwszym opowiadaniem *Siostró, siostró* i drugim *Dziewczynki* ze względu na motyw siostrzeństwa, który w tych opowiadaniach przejawia się tęsknotą za siostrą jako bliską osobą. Natomiast w tej nietypowej, w stosunku do innych opowiadań wspomnianego zbioru, opowieści występuje archetypiczne wypełnienie ról: matka na złość wychodzi za mąż za mężczyznę, którego nie kocha, rodzi dwie córki – jedna staje się pupilką matki, druga jest oczkiem w głowie ojca. Obie świadomie i podświadomie rywalizują ze sobą. Typ narracji znany jest z bajek i baśni i głęboko zakorzeniony w kulturze. Hanusia, czyli starsza siostra, mamina córa, jest piękna, pewna siebie i obdarzona niezwykłą intuicją. Ołenka to delikatna, spokojna i pogodna dziewczyna, zgodziła się przyjąć oświadczyny mężczyzny, któremu odmówiła Hanusia, czym wywołała nienawiść siostry. Obydwie postaci oraz ich relacja są jednym z przykładów archetypów kulturowych związanych ze specyfiką siostrzanej miłości, w tym przypadku z miłością, rywalizacją, nienawiścią i zbrodnią. Jak podkreśla pisarka: „Казка про калинову сопілку» увійшла й до нової книжки «Сестро, сестро» – як заключна частина своєї трилогії про цю велику драму сестринства”<sup>29</sup>. Losy sióstr przywodzą na myśl *Balladynę* J. Słowackiego oraz biblijną historię Kaina i Abla.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 46.

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> О. Забужко, *У українській культурі не було місця для осмислення екзистенційного досвіду жінки*, wywiad udzielony D. Stusowi, „Дзеркало тижня” № 4, 1 лютого 2003 [online], [http://dt.ua/CULTURE/oksana\\_zabuzhko\\_v\\_ukrayinskiy\\_kulturi\\_ne\\_bulo\\_mistsya\\_dlya\\_osmislennya\\_ekzistentsiynogo\\_dosvidu\\_zhin-30914.html](http://dt.ua/CULTURE/oksana_zabuzhko_v_ukrayinskiy_kulturi_ne_bulo_mistsya_dlya_osmislennya_ekzistentsiynogo_dosvidu_zhin-30914.html) [9.07.2012].

## Dziewczyny

Kolejna bohaterka to dojrzewająca kobieta, Galicjanka Olesia, z *Kolekcji namiętności* N. Śniadanko. Opowiada o dojrzewaniu, seksualnej inicjacji, miłosnych uniesieniach, problemach z rodzicami. Styl opowieści jest lekki, błyskotliwy i naturalny. Bohaterka postrzega siebie jako kreatorkę własnego losu, nie ofiarę patriarchalnego społeczeństwa. Rozumie poglądy matki, babki, ojca, swoich rówieśnic, dotyczące roli kobiety w społeczeństwie, ale ich nie przyjmuje, tworzy własne i kieruje się nimi. Jest otwarta na poznanie i przeżywanie własnej seksualności:

Szczerze mówiąc, w ogóle nie marzyłam o byciu czyjąś zdobyczą, ofiarą czy nagrodą. Nie jestem przecież lalką czy zwierzątkiem domowym. No i do końca nie rozumiałam, po co bronić się przed tym, na co ma się ochotę<sup>30</sup>.

Bohaterka ma świadomość wykreowanych przez literaturę i tradycję mitów *idealnej miłości*, *idealnej Galicjanki* i *idealnego męża Galicjanki*, zde-rza te mity z rzeczywistością. Zdaje sobie sprawę, że w tworzeniu relacji nie można kierować się wyobrażeniami o ideałach, to uniemożliwia bliski kontakt z drugim człowiekiem:

Zdobycie prawdziwej Galicjanki czyli wypełnienie wszystkich stawianych przez nią wymogów oraz tych, które wymusza jej wychowanie, tradycja, rodzice i rodzina, przy równoczesnym wykazaniu maksymalnej śmiałości, tolerancji i popełnieniu minimalnej ilości błędów, jest tak naprawdę niemożliwe<sup>31</sup>.

Sama oczywiście nie rezygnuje ze znalezienia satysfakcjonującej relacji z mężczyzną, ale ma orientację co do istniejących w społeczeństwie matryc kulturowych i stereotypów, które mogą dezintegrować lub porządkować indywidualne doświadczenie jednostki, w zależności od jej decyzji. Prowadzi dyskusje ze skrajnymi przejawami feminizmu:

mnie się wydaje, że feminizm to taka sama przesada jak patriarchy, tylko w drugą stronę. Wydaje mi się, że poniżająca jest już sama potrzeba udowadniania, że kobieta jest taką samą pełnowartościową osobą, jak mężczyzna<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> N. Śniadanko, *Kolekcja namiętności czyli przygody młodej Ukrainki*, przekł. K. Kotyńska, R. Rusnak, Wołowiec 2004, s. 96.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 291.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 236.

Cechą Ołesi jest samostanowienie, za które nie musi płacić cenę w postaci samotności.

Innym obrazem dziewczyny, młodej kobiety, jest Ołena – bohaterka jednego z opowiadań J. Kononenko. W poszukiwaniu godnych zarobków zgłosiła się do pracy w Niemczech i została uprowadzona do domu publicznego. Bohaterkę i jej stany psychiczne poznajemy z relacji trzecioosobowego narratora. Ołenę, jako człowieka, odkrywa jeden z bywalców domu publicznego, samotny młody człowiek, i oferuje jej normalne życie. Na początku, zastraszona dziewczyna przechodzi proces typowy dla ofiar przemocy. Z czasem zaczyna ufać Remkowi. Ta nieco nostalgiczna opowieść pod znaczącym tytułem *Повіі теж виходять заміж* zwraca uwagę na olbrzymi, społeczny problem.

## Kobiety

Obraz głównej bohaterki *Badaiń terenowych nad ukraińskim seksem* O. Zabużko tworzy się przez integrację wielu ról. Bohaterka–narratorka jest Ukrainką, kobietą wykształconą, intelektualistką. Cięży jej bolesna historia narodu i jej nieudany związek. Bywa szczęśliwą kochanką, nieszczęśliwą kochanką, surowym sędzią posttotalitarnej, ukraińskiej mentalności i przejętą misją szerzenia wiedzy w świecie o prawdziwej Ukrainie, pisarką. Zapisuje swoje doświadczenie i konstruuje swoją tożsamość za pomocą różnych języków – matryc kulturowych. Do monologowej wypowiedzi włącza słowa rosyjskie czy angielskie. Występuje w różnych sytuacjach komunikacyjnych: prowadzi wykład o ukraińskiej literaturze przed szeroką publicznością, ściszoną rozmowę z samą sobą i ze swoim ciałem, czule lub rozpaczliwe rozmowy z kochankiem. Tworzy własną subiektywną rzeczywistość. Cechuje ją emocjonalny stosunek do otaczającego świata i zdolność do intuicyjnych uniesień:

świadomość jego obecności tuż obok zamykała kanały łączności. (...) świat stracił przejrzystość, wyłączyło się i zgasło jego drugie dno, migotliwa podwodna siatka nieodgadniętych znaczeń, która zawsze świeciła w snach i wierszach – teraz nie było ani snów ani wierszy: straciła orientację, jakby zagubiła jeden ze zmysłów, ogłuchła czy oslepiła<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> O. Zabużko, *Badania...*, s. 121.

Bohaterka odczuwa swoją intuicję, czyli swoistego rodzaju wewnętrzny głos, który, jeśli kobieta jest ze sobą w kontakcie, warunkuje dobre wybory i decyzje.

Narracja w powieści zawiera wiele typów dyskursów. Autorka w jednym z wywiadów określa swoją powieść jako „postkomunistyczną psychoanalizę narodową”<sup>34</sup>. I jak na psychoanalizę przystało, bohaterka–narratorka sięga do podświadomości narodu, do mrocznych wydarzeń z historii, do trudnych zbiorowych emocji związanych z długotrwałym zniewoleniem, które zaskutkowało zbiorowym syndromem ofiary: poczuciem bezradności, bierności i zależności od podmiotów zewnętrznych. Ma potrzebę opowiedzenia o sobie również w tym kontekście. Pisarka podkreśla, że powieść stanowiła próbę ustrukturyzowania emocji, wkomponowania ich w fabułę o intelektualnym charakterze<sup>35</sup>.

Obraz bohaterki to obraz kobiety świadomej własnego pochodzenia, potrzeb i granic. W jednym z wywiadów Zabużko przekonuje:

Це нормальна бабська проза. Так, написана з позиції жінки, яка усвідомлює себе саме як жінка, яка проговорює свій жіночий досвід<sup>36</sup>.

Na marginesie warto dodać, że pisarka odżegnuje się od feminizmu, stroniąc od wszelkich ideologii, które uniemożliwiają rozwój świadomości jednostki:

Я не партійно-феміністичний письменник – mówі, хоча на Заході й такі авторки є, але я завжди кажу, що пишу не від імені жінки, а від імені людини, яка є жінкою<sup>37</sup>.

W twórczości O. Zabużko występuje wiele typów kobiet i niezależnie od pozycji społecznej, zawodu i nawet wieku łączy je podobny sposób kontaktu z otaczającym światem – przez intuicję i sferę emocjonalną. Pisarka wyposaża swoje bohaterki w szczególną wrażliwość i emocjonalność wobec rzeczywistości.

<sup>34</sup> O. Zabużko, *У українській культурі не було місця...*

<sup>35</sup> Ibidem.

<sup>36</sup> Ibidem.

<sup>37</sup> Ibidem; Panuje opinia, że w społeczeństwie ukraińskim dominuje patriarchalny sposób myślenia o kobiecie, powielany przez mężczyzn. Zaskakujące jest to, że często kobiety widzą siebie tak, jak widzą ich „tradycyjni” mężczyźni, dlatego też, co podkreśla w książce *Жінка як текст...* L. Taran, bohaterka „Badań terenowych przestraszyła nie tylko mężczyzn, ale i kobiety: Wielu, bowiem przypomniała o grzechu zaniechania własnej samorealizacji, o tzw. braku charakteru, zaślanianiu się świętym przekonaniem o własnym poświęceniu”, L. Taran, *Жінка як текст. Емма Андіївська, Соломія Павличко, Оксана Забушко. Фрагменти творчості й контексти*, Київ 2002, s. 119 (przekł. P. Waszkiewicz-Lewandowska).



W opowiadaniu *Без мужика* J. Kononenko przedstawione są obrazy trzech kobiet mieszkających razem: babki, matki, wnuczki. Bohaterkę – córkę i wnuczkę, poznajemy jako młodą dziewczynę wychowywaną bez męskiego wzorca, której z wiekiem przybywa doświadczenia i informacji o sobie. Matka i babka<sup>38</sup> mają negatywne zdanie o mężczyznach, wynikłe z ich doświadczenia oraz dużo wyobrażeń na temat, jaki „powinien być mężczyzna” i jaka „powinna być kobieta”. Z jednej strony, straszą młodą dziewczynę światem mężczyzn, z drugiej – przekonują, że „najważniejsze dla kobiety” to wyjść za mąż. Badając przyczyny stereotypowych zachowań związanych z różnicowaniem i wartościowaniem płci, E. Aronson pisze:

Skąd biorą się przekonania, które działają na własną szkodę danej osoby? Zwykle prawie na pewno wpływają na nie postawy dominujące w naszym społeczeństwie, lecz najsilniejszy jest wpływ osób najważniejszych w życiu młodej dziewczyny – jej rodziców<sup>39</sup>.

Postawa bohaterki jest w tym kontekście symptomatyczna. Nie ma dobrego mniemania o mężczyznach, jej związki też okazują się nieudane. Jest matką, bywa mężatką, kochanką, ale bez szczególnej radości z tych powodów: „Твої діти народились через недогляд і бруталне ставлення до жінки. А жаданої дитини кохання в тебе нема”<sup>40</sup> – wspomina. Poszukuje spełnienia i odnajduje je w pisarstwie, w twórczości. Ma dystans do siebie, daje sobie prawo posiadania priorytetów, a priorytetem okazuje się uprawianie twórczości literackiej. Łącząc język stereotypowych przekonań z językiem psychoanalizy, prowadzi opowieść o tożsamości, poznaje siebie, swoje potrzeby, i określa się względem rzeczywistości.

Bohaterka zastanawia się nad feminizmem, który rozumie jako traktowanie z szacunkiem obu płci. Kluczowym problemem jest według niej podjęcie odpowiedzialności przez mężczyzn za własne działania, w tym za relację z kobietą<sup>41</sup>.

Zastosowanie w opowiadaniu narracji drugoosobowej jest swoistą grą z czytelnikiem, używanie zaimka „Ty” zamiast „Ja” różnicuje sposób odbioru czytanej treści i z jednej strony służy identyfikacji odbiorcy z narratorem, niemal jak na seansie hipnotyzerskim, z drugiej natomiast, sprawia wrażenie dezintegracji osobowości podmiotu, przypominając odbiorcy, że

<sup>38</sup> Ciekawie o relacji matki i córki pisze B. Агеева, *Жіночий простір*, Київ 2008, s. 50-51.

<sup>39</sup> E. Aronson, *Człowiek istota społeczna*, przekł. J. Radzicki, Warszawa 2005, s. 287.

<sup>40</sup> Е. Кононенко, *Без мужика...*, s. 32.

<sup>41</sup> „Żeby świat przestał ulegać konwulsjom feminizmu i impotencji mężczyźni powinni wziąć odpowiedzialność za siebie, za świat i za kobiety”, ibidem, s. 34 (przekł. P. Waszkiewicz-Lewandowska).

jest czytelnikiem fikcji i że narrator jest tylko i wyłącznie konstrukcją w obrębie tekstu.

Proza J. Kononenko obfituje w wiele obrazów kobiet, wiele „варіантів долі героїнь”<sup>42</sup>. Jedną z bohaterek opowiadania *Голій ювілей*<sup>43</sup> jest Walerja, kobieta pięćdziesięcioletnia, wykształcona, pracownik uniwersytetu, zamężna, ale nie bardzo zadowolona ze swojego małżeństwa. Niegdyjsze porozumienie między małżonkami z czasem zaczęło ustępować poczuciom obcości, porzucenia i osamotnienia. Do mężczyzn bohaterka odnosi się z dystansem i ironią. Ma dosyć stereotypowe przekonania, dotyczące pozycji kobiety względem mężczyzny, że np. kobieta to ciało, a mężczyzna to duch, kobieta ma być ładna i młoda, a mężczyzna, jaki chce, byle bogaty<sup>44</sup>. Pesymistyczne przekonania bohaterki działają niekorzystnie na jej relacje z mężczyznami i na nią samą. Jej opowieść jest szczerą, nostalgiczną i z dozą ironii. W obrazie Walerji uderza pewna „typowość doświadczenia” i postawy kobiet. Jak pisze O. Prochaska i J. C. Norcross:

Jednostki zmuszane do spełnienia oczekiwań związanych z rolą płciową nie rozwijają – ani nawet nie próbują rozwijać – swoich umiejętności czy zainteresowań, które leżą poza granicami wyznaczonymi dla obu płci. Kobiety, które podpisują się pod tradycyjnym podejściem do ról płciowych, częściej cierpią z powodu depresji i lęku, mają niższą samoocenę, a także są bardziej wycofane społecznie od kobiet nietrzymających się tak ściśle tradycyjnych ról kobiecych czy tradycyjnych oczekiwań<sup>45</sup>.

Każda z omówionych pokrótce postaci to przejaw ludzkiego doświadczenia<sup>46</sup>. Bohaterki różni jedynie stopień samoświadomości, czyli chęć

<sup>42</sup> Е. Кононенко, *Повії теж виходять заміж...*, с. 4.

<sup>43</sup> Eadem, *Книгарня «Шок»...*, s. 22.

<sup>44</sup> Ibidem.

<sup>45</sup> Por. O. Prochaska, J. C. Norcross, *Systemy psychoterapeutyczne. Analiza transteoretyczna*, przekł. M. Zakrzewski, Warszawa 2006, s. 464. Nie chodzi tu o krytykę kobiet wybierających tradycyjny podział ról, ale o zasygnalizowanie, że trzymanie się sztywnych wzorców może, nie musi, być przyczynkiem do negatywnych stanów psychicznych. Badacze zauważają, że „Aby kobieta mogła wyrwać się spod opresyjnej kontroli zdominowanej przez mężczyzn kultury, najpierw musi uświadomić sobie negatywny wpływ owych wartości i oczekiwań na jej życie. Ważne jest, by zrozumiała, jak czynniki społeczno-polityczne i interpersonalne oddziałują na jej zachowanie. W porównaniu z kobietami mężczyźni rzadziej doświadczają dyskryminacji i molestowania oraz – w pewnym stopniu – stykają się z mniej sztywnymi oczekiwaniami związanymi z rolą płciową. Kobiety powinny rozróżniać to, co wpojono im, jako akceptowane społecznie od tego, co jest dla nich faktycznie zdrowe”, s. 476.

<sup>46</sup> Omawiając *Kobietę* J. Bator, M. Matysek zauważa, że bohaterka *Kobiety* poprzez wielość narracji usensownia świat, każdy rodzaj opisu jest, mówiąc językiem Goodmana, rodzajem „światotwórstwa” (N. Goodman, *Jak tworzymy świat*, przekł. M. Szczubińska, Warszawa 1997, s. 109), M. Matysek, op. cit.

analizowania własnego zachowania, własnych odczuć, sposobu swego funkcjonowania w świecie, samookreślenia wobec norm kulturowych. Jak pisze M. Matysek:

Narracja prowadzona przez kobietę jest jednocześnie formą rozumienia świata i próbą uporządkowania własnego w nim doświadczenia, ponieważ w konfrontacji z innym podejmowana jest autorefleksja, ale jednocześnie metarefleksja, charakterystyczna dla antropologa<sup>47</sup>.

Bohaterki: *Siomgi, Badań terenowych nad ukraińskim seksem, Kolekcji namiętności...* czy opowiadań *Bez muzyka i Dziewczynki*, podejmują tego typu refleksję. Analizują siebie i własne doświadczenie, tworząc **narrację procesu**. Proces rozumiem jako psychoseksualny rozwój osobowości, a rozwój jako „długotrwały proces tworzenia się wewnętrznych struktur odzwierciedlających rzeczywistość (...). Rozwój człowieka jest więc procesem ciągłym – nie ma takiego momentu w jego życiu, w którym można powiedzieć, że przestaje on się rozwijać<sup>48</sup>”.

Kontekst narodowy występujący w utworach za każdym razem inaczej wpływa na tworzenie się tożsamości poszczególnych bohaterek. W przypadku bohaterki *Badań terenowych...* wręcz warunkuje jej osobowość, w przypadku bohaterki *Kolekcji namiętności...* jest pretekstem i paradygmatem, w opozycji do którego formuje się tożsamość postaci, w przypadku opowiadania *Bez muzyka* – pojawia się w tle jako swoiste wytłumaczenie postawy matki i babki wobec mężczyzn. Jak podkreśla J. Butler:

W różnych kontekstach historycznych płeć nie jest ani spójna, ani stała, zbiega się z rasowymi, klasowymi, etnicznymi, seksualnymi i regionalnymi aspektami dyskursywnie ustanawianej tożsamości<sup>49</sup>.

Istotnym elementem narracji procesu jest aspekt odczuwania przez bohaterki własnej seksualności. Obserwacja i opisywanie własnej seksualności przynosi bohaterkom dużo informacji o sobie, o własnych potrzebach. Andruchowycz, Zabuzko, Śniadanko traktują rozwój psychoseksualny kobiety jako rzecz normalną, przełamując tym samym dotychczasowe kultu-

<sup>47</sup> Ibidem.

<sup>48</sup> P. Huget, *Od dzieciństwa ku młodości*, Kraków 2007, s. 6.

<sup>49</sup> J. Butler, *Uwikłani w płeć. Feminizm i polityka tożsamości*, przekł. K. Krasuska, Warszawa 2008, s. 46.

rowe tabu. Ciało staje się dla bohaterek integralnym składnikiem poczucia „ja”<sup>50</sup>, bohaterka *Badań terenowych...* wspomina:

to było ładne ciało – zdrowe, mądre i pełne radości życia, i trzeba mu oddać sprawiedliwość, diablo długo się trzymało, tylko przy tym facecie zbuntowało się od razu, ale krzyknęłam na nie ostro, zbyt długo gwałciłam swoje ciało<sup>51</sup>.

Bohaterki Zabużko i Śniadanko również mają świadomość własnego ciała, na głos wypowiadają to, co kobiety wiedziały od zawsze, ale „o tym się nie mówiło”, że ciało posiada swoją mądrość i jest integralną częścią osobowości i swoistego rodzaju barometrem w kontakcie jednostki ze światem zewnętrznym. Bohaterki odnoszą się do ciała z szacunkiem, traktują je podmiotowo i wymagają szacunku od osób, z którymi pozostają w relacjach. Również temat dziecięcej seksualności nie jest tematem tabu. Bohaterka *Siomgi* wspomina przedszkolne podglądanie<sup>52</sup>, bohaterka opowiadania *Dziewczynki* – fascynację erotyczną swoją przyjaciółką ze szkoły podstawowej.

Doświadczenia dziecka nie tylko w zakresie seksualności, ale ogólnie postrzegania świata warunkują w dużej mierze osobowość dorosłego.

Dzieciństwo bohaterki *Badań terenowych...*, obciążone doświadczeniami związanymi z komunizmem – poddawanej wraz z bliskimi nadużyciom, wychowywanej w rodzinie z poczuciem misji walki o prawdziwą Ukrainę, generowało jej zachowania i przekonania w dorosłym życiu. Dorastająca z kolei w obecności mamy i babci dziewczynka i dziewczyna – bohaterka opowiadania *Bez muzyka*, karmiona jedynie słusznymi prawdami, że „mężczyźni to ból” i straszona światem mężczyzn, nie odnajduje w życiu satysfakcjonującego związku. Z kolei bohaterka *Kolekcji namiętności...*, wychowywana na „przyzwoitą” dziewczynę, czyli izolowana od chłopców i przekonywana przez mamę i babcię, że mężczyźni chcą tylko wykorzystać kobietę, nie przyjmuje przekonań rodziców. Dostrzega ich „inną mental-

---

<sup>50</sup> Kaschak zwraca uwagę, by nie mówić o posiadaniu przez jednostkę „ja”, ale o **poczuciu** „ja” tej jednostki, które zawiera w sobie fizyczne, afektywne i poznawcze doświadczenia z tą metaforą związane, E. Kaschak, *Nowa psychologia kobiety*, przekł. J. Węgrodzka, Gdańsk 2001, s. 148-149.

<sup>51</sup> O. Zabużko, *Badania terenowe...*, s. 52.

<sup>52</sup> „W historii z chciwym chłopczykiem dotknęło mnie to, że wziął ode mnie coś bez pozwolenia” oraz „Najgorsze, że wcale nie byłam nieprzystępna i porządnica. Przeciwnie – z dziecięcą seksualnością wszystko było u mnie w porządku. Już od dłuższego czasu miałam normalną partnerską umowę z sąsiadem z przedszkolnej sypialni. Kiedy kładziono nas spać i nakrywano kołdrami, nie umawiając się wcześniej, zdejmowaliśmy majtki – żeby móc się sobie wzajemnie zademonstrować, trochę się odkrywając (...) byłam pewna, że on mnie nie oszuka, i on też we mnie nie wątpił”, ibidem, s. 155-156.

ność”, z humorem wspomina zachowanie mamy wobec problemów typowych dla nastolatek:

Postanowiłam zwrócić się z tym do mamy. Mama poradziła, by zostawić wszystko tak, jak jest, bo po pierwsze jestem jeszcze za mała, żeby przejmować się takimi problemami; po drugie, o takich rzeczach myślały tylko dziewczyny lekkich obyczajów; po trzecie, wszystko to bardzo szkodzi zdrowiu, można nawet zostać z jaskrawoczerwoną skórą na nogach, zaburzyć sobie przemianę materii, a oprócz tego włosy na nogach dalej będą rosnać, do tego coraz szybciej i gęściej<sup>53</sup>.

Bohaterki *explicite* bądź *implicitie* definiują siebie również wobec ułomności patriarchalnej kultury oraz kulturowych stereotypów w postrzeganiu ról obu płci. Każdą jednak cechuje subiektywność doświadczenia, odczuć, wzorców zachowań i każda tworzy swoją indywidualną rzeczywistość.

Pojawienie się na Ukrainie tak różnorodnych narracji kobiecych można traktować jako przejawy zmian społecznych i kulturowych w tym regionie Europy. Specyfika ukraińskiego kobiecego dyskursu<sup>54</sup> polega nie na tworzeniu kolejnej ideologii, ale na głębokiej refleksji związanej z fenomenem kobiecości oraz ze znaczeniem samoświadomości w funkcjonowaniu jednostki w świecie<sup>55</sup>. Bohaterki doświadczają różnych stanów swojej osobowości, definiują swoje granice, wyciągają wnioski. Akceptując swój cień, stają się tożsame ze sobą, dokonują świadomych wyborów i ponoszą za nie konsekwencje. Przedstawione analizy kobiecego doświadczenia potwierdzają pogląd, że współczesna funkcja dyskursu literaturoznawczego polega na odsłanianiu i rozpoznawaniu istotnych cech owego doświadczenia oraz tego, czym jest samo doświadczenie<sup>56</sup>. Współczesna proza ukraińska dostarcza ciekawego materiału do takich badań.

<sup>53</sup> N. Śniadanko, op. cit., s. 132-133.

<sup>54</sup> Dyskurs rozumiem jako kategorię modelującą zachowania społeczne i komunikacyjne.

<sup>55</sup> Bohaterka *Kolekcji namiętności...* w następujący sposób podsumowuje relację między jednym z bohaterów powieści – Włochem Enzo, a jego byłą żoną: „Zrobiło mi się żal tych dwojga samotnych ludzi, którzy stali się ofiarami jakichś wielkich abstrakcji, czyichś przekonań, poglądów, uprzedzeń, i plotek, ofiarami wychowania rodziców, siebie samych, «myśli społecznej» i jeszcze wielu innych rzeczy, które wyglądają na śmieszne i nieistotne, w porównaniu z ich zmęczonymi twarzami, zgarbionymi ramionami, z tym, jak do dziś czerwieni się, rzucając sobie ukradkowe spojrzenia, z nerwowością ich córki pozbawionej rodziny, domowego zacisza i normalnego wychowania”, N.Śniadanko, op. cit., s. 174.

<sup>56</sup> R. Nycz, op. cit., s. 32.

**SUMMARY****Literary anthropology and the woman  
in contemporary Ukrainian prose**

This article aims to present selected female characters from the prose of Oksana Zabuzko, Jewhenia Kononenko, Sofija Andrukhovych and Natalia Śniadanko. These characters are women: an Ukrainian, an Ukrainian – Galician, a writer and a prostitute. They are portrayed at different life stages as a girl, a young woman and a mature woman as expressions of individual experience and discourse of identity. The works described in the article are a manifestation of the social and cultural changes in contemporary Ukraine.

ANGELO SOLLANO  
SZCZECIN

## Na tropach prawdziwego potwora. Przez strony powieści *Szybkonogi Achilles* Stefana Benniego

*El sueño de la razón produce monstruos*  
(Francisco Goya)

Zakres semantyczny polskiego słowa *potwór* i łacińskiego *monstrum* – od którego wywodzą się angielskie *monster* i włoskie *mostro* – niezupełnie się pokrywają:

podstawowa różnica znaczeń jest ciekawa, ponieważ wynika z rodzinnych powiązań *monstrum* z łacińskim słowem *moneō*, które na pierwotnym gruncie znaczyło przestrożę, przypomnienie, ostrzeżenie (...) Po-twór jest jednak o wiele ciekawszy, jest swój, z ducha słowiański (...) Jak wiadać, słowiańskiego ducha po-twór nie przeraża, nie ostrzega, o niczym mu nie przypomina, po-twór jest oszczerstwem, obrazą, a inny s-twór, którym to terminem także określa się współcześnie angielskie *monstra*, nie jest widowiskiem, lecz czynem, a to różnice, obok których nie można przejść obojętnie<sup>1</sup>.

Abstrahując od różnicy etymologicznej, można ośmielić się określić jako „potworne” wszystko, co oddala się w znaczący sposób od normy, budząc zdziwienie, a nawet przede wszystkim wstręt i strach. Potwór może wyróżniać się deformacjami anatomicznymi (zadziwiająco duże lub małe rozmiary, brak lub nadmiar pewnych części ciała, przemieszczenie tychże części) albo nieludzkim zachowaniem, często opisywanym jako „bestialskie”, po to, by wyeliminować element człowieczy (sumienie, duszę, boskie tchnienie) i zastąpić go zwierzęcym. W większości przypadków te dwie strony potworności – ciała i duszy – zamieszkują razem w jednym stworzeniu, jak gdyby jedna była źródłem drugiej.

---

<sup>1</sup> M. Kłosiński, *Potwór, którym więc jestem (o Dziadach i Ducholku)*, „Świat i Słowo” 2012, 1 (18), s. 30.

Jest to w takim razie definicja, która odnosi się do wyjątkowo szerokiego wachlarza wzorów rzeczywistych lub wymagowanych postaci, poczynając od powszechnie znanych wzorów hybryd z klasycznych mitologii, poprzez wybryki natury, jak dziwolągi pokazywane onegdaj w cyrkach, aż po wyniki naukowych i pseudonaukowych manipulacji, wśród których prym wiedzie Frankenstein, przybrany ojciec wielu pokoleń robotów i cyborgów. We współczesnym języku mediów potworem jest również seryjny morderca lub przestępca na tle seksualnym. Można urodzić się potworem lub się nim stać, w wyniku błędów rodzicielskich lub wpływu czynników zewnętrznych, a teratologia (z greckiego *τέρας*, *τέρατος* potwór) to dział medycyny badający ewentualne negatywne skutki wad wrodzonych na rozwój płodu.

Należy jeszcze wspomnieć, że owa „norma”, od której odchyła się potwór, podlega zmianom w różnych epokach i społeczeństwach. Dla Arystotelesa potwór był przypadkowym błędem natury, wtedy nawet urodzenie się kobietą było swego rodzaju dewiacją. W czasach średniowiecza, rzadko napotykanymi przedstawicielami narodów pozaeuropejskich byli opisywani jako odpychający ze względu na kolor ich skóry, podejrzewany kanibalizm i brak wiary w Boga.

Religia chrześcijańska odrzuciła rytuały pogańskie odnoszące się do przyrody i zmniejszyła ilość rodzajów potwornych stworzeń, ograniczając tę kategorię do diabłów i symbolizujących ich na ziemi węzów. Tym sposobem wszystko co brzydkie i potworne zostało automatycznie postawione po stronie sił ciemności. Takie rozwiązanie nie uspokajało jednak świętego Augustyna, który poszukiwał wyjaśnienia dla wynaturzonych porodów, ponieważ uważał, że takie wydarzenia są również częścią jakiegoś boskiego planu. Filozofa dręczył fakt, że Bóg mógł pozwalać na istnienie takiej ilości zła i cierpienia.

Ludzkie upodobanie do fantastycznych legend, nieustannie piętnowane przez teologów chrześcijańskich, którzy twardo obstawali przy dychotomii Dobra i Zła, z czasem przekształciło się w zainteresowania naukowe. W kilku słowach Umberto Eco streszcza tę ewolucję z punktu widzenia literackiego:

Pod wpływem odkryć geograficznych i spotkań podróżników z dzikimi plemionami o dziwnych obyczajach Szekspir opowiada o strasznym (i nie-szczęśliwym) Kalibanie, Swift o stworzeniach napotkanych przez Guliwera w trakcie jego podróży. Z biegiem czasu zatracona zostaje poufałość z potworami. Monstra zakłócają spokój u Poego, przerażają u Arthura Conan Doyle'a (który już coś wie o zwierzętach prehistorycznych), Baudelaire natomiast śni o erotycznej ekstazie na ciele olbrzymki. Śledząc tę historię



do naszych czasów, po drodze mamy do czynienia z Drakulą, wytworem doktora Frankensteina, mister Hyde'em, King Kongiem, i w końcu, otoczeni żywymi trupami i obcymi z kosmosu, odnajdujemy wokół nas nowe potwory. Mają one budzić lęk, lecz nie odbieramy ich już jako posłańców Boga<sup>2</sup>.

Średniowieczne potwory, angielska powieść gotycka, filmowe horrory i teratologia są powszechnie badanymi tematami, a dziesiątki naukowców zajmują się fizycznym opisem, symbolicznym znaczeniem, swoistym urokiem roztaczanym przez te stworzenia<sup>3</sup>. Parafrazując podstawy psychologii analitycznej C. G. Junga, można stwierdzić, że potwór nas fascynuje, ponieważ należy do nas samych, ponieważ jest projekcją naszego własnego ego. Odnajdujemy go w archetypie Cieni, to jest w najciemniejszym zakątku ludzkiej psychiki, zbliżonym do dzikości, chaosu, nieznanego. Należy do nieświadomości i składa się z tłumionych myśli, słabości, pragnień, instynktów i wad. Jung uważał, że człowiek jest skłonny zaprzeczać istnieniu tego elementu swojej własnej psychiki, a znajdować go u innych, u potworów na przykład. Pomimo nowego podejścia psychoanalitycznego, to wyjaśnienie nie uwolniło nas od dychotomii Dobra i Zła. Łatwo można znaleźć egzemplifikacje teorii Junga w literaturze, jak np. *Doktora Jekylla i pana Hyde'a* R. L. Stevensona, jak również *Portret Doriana Graya* O. Wilde'a.

Podobne rozdwojenie można rozpoznać we włoskiej współczesnej powieści *Szybkonogi Achilles*<sup>4</sup> Stefana Benniego. Główni bohaterowie to jeden „normalny” mężczyzna i jeden „potworny”, którzy odnajdują siłę we wzajemnej znajomości, przenikają się nawzajem, aż do przeistoczenia w nowego superbohatera, posiadającego mocne strony każdego z nich obu. Los chciał, że obu nadano imiona homeryckich bohaterów, Odyseusza i Achillesa, że ich codzienne życie serwowało im podróże pełne przygód, kusielskich czarownic i wojen sprowokowanych pięknem pewnej damy. Mało ważne, że podróże te odbywają się miejskim autobusem, że czarownica to sfrustrowana czterdziestoletnia sekretarka i że wojna ma na celu zdobycie wizy dla pięknej cudzoziemki.

<sup>2</sup> U. Eco, *Historia brzydoty*, Rebis, Poznań 2007, s. 127 (*Storia della bellezza*, Bompiani, Milano 2007).

<sup>3</sup> Oxford University gości coroczną konferencję pod tytułem *Potwory i potworność. Mity i metafory wiecznego Zła*.

<sup>4</sup> S. Benni, *Achille pié veloce*, Bologna 2003.

Jest to może próba ustanowienia dialektycznej więzi między czystością nieosiągalnych utopii a nieuleczalną świadomością degradacji świata realnego<sup>5</sup>.

Odyseusz jest pisarzem. Wydał jedną książkę, która osiągnęła umiarkowane powodzenie, ale nie może już odnaleźć w sobie natchnienia, aby napisać kolejną. Pracuje jako redaktor dla małego wydawnictwa. Achilles to zdeformowany monstrualny mężczyzna, przykuty do wózka inwalidzkiego bez możliwości wyjścia ze swojego pokoju, posiadający nietuzinkowe rozeznanie w literaturze i silną potrzebę autoekspresji. W tym kierunku jednak nie słów mu brakuje, a doświadczenia. Książka, która powstaje w efekcie współpracy dwóch mężczyzn – rozwijającej się między stronami w formie metafikcji – odpowiada na uniwersalne pytania o znaczenie literatury i pisanie w ogóle, o potrzebie człowieka każdej epoki, aby wyrazić samego siebie. I czytać.

Los Odyseusza jest od dawna zapisany – będzie musiał długo wędrować i spotykać potwory. Spośród nich Achilles jest najbardziej odpychający. Pierwsze spotkanie z tym mężczyzną, zdeformowanym przez wyjątkową kombinację różnych schorzeń i nieudanych operacji chirurgicznych, jest szokujące. Nie potworność Achillesa uderza Odyseusza, ale jego bezceremonialna szczerść – młody mężczyzna nie stara się wzbudzać w spotkanym litości i współczucia, tak jak unika zdawkowych grzeczności i okolicznościowych uprzejmości. Ten, który na pierwszy rzut oka wydaje się być kimś złowrogim, jest tylko człowiekiem, który nie chce zasłaniać swoich wad jakimś uładzonym słownictwem, ale nazywa je po imieniu i nie życzy sobie, aby ktoś udawał, że ich nie zauważa. W ten sam sposób nie przebiera w słowach opisując cudze słabości, nie korzysta z konwenansów typowych dla tak zwanych osób cywilizowanych, przełamuje wszelkie tabu. W dobroduszej wersji takiej powieści mielibyśmy prawdopodobnie do czynienia z Bestią zdolną do głębokich przemyśleń i filozoficznych dysput, oczekującą na Piękną, która odsłoni jej prawdziwy wizerunek. Ale Achilles nie ma złudzeń i jego głębokie myśli muszą współżyć z jego bytem fizycznym i fizjologicznym. Jak sam przyznaje, podczas czytania wzniosłych wierszy Mallarmégo nie jest w stanie powstrzymać się od wypróżnienia<sup>6</sup>, a żeńskie postaci, które poznaje na stronach powieści, są dla niego źródłem popędów seksualnych. W ten sposób Achilles testuje swojego nowego znajomego,

<sup>5</sup> F. Senardi, *Stefano Benni, czyli o użytkach płynących z nieposłuszeństwa*, [w:] *Literatura włoska w toku*, Wrocław 2006, s. 50.

<sup>6</sup> „E nello stesso momento in cui poso la mano su questi versi immortali, io mi sto pisciando addosso. Anche se sono attrezzato come un'astronauta, non mi ci sono mai abituato...”, S. Benni, op. cit., s. 68.

wzbudzając obrzydzenie, obrażając go i obnażając jego najgłębiej skrywane wady. Czytelnik odczuwa pewną antypatię dla tego wyjątkowego młodego mężczyzny, tak zgorzkniałego i obrażonego na całą ludzkość, a przede wszystkim tak cynicznego i brutalnego w opisywaniu samego siebie i otaczających go osób, które na swój sposób próbują mu pomóc. Warto jednak pamiętać, że Homer przypisuje klasycznemu Achillesowi gniew jako główną cechę charakteru, i to właśnie ten sam gniew występuje w jego współczesnym wcieleniu.

Stefano Benni jest włoskim pisarzem, urodzonym w roku 1947. Jego twórczość obejmuje powieści, opowiadania, sztuki teatralne i wiersze, ale jest on również ostrym felietonistą, publikującym w gazetach i czasopismach należących do włoskiej lewicy politycznej. Jego pierwsza powieść – *Ziemia*<sup>7</sup> – została przez krytyków przyporządkowana do gatunku fantasty ze względu na pewne elementy fantastyki naukowej, ale jego kolejne powieści można łatwiej zaliczyć do szerszego nurtu postmodernistycznego. Prischich, w swojej pracy poświęconej pierwszej powieści Benniego, zastanawia się, czy pisarza należy zaliczyć do jego rówieśników z drugiego pokolenia postmodernizmu włoskiego, czy raczej do późniejszej, młodszej fali literackiej, tak zwanej „pulp”. Wspólne elementy z drugim pokoleniem to:

upodobanie do manipulowania tradycją literacką, a przede wszystkim skłonność do rozczłonkowanej narracji oraz silnie krytyczne spojrzenie na moralny upadek swoich czasów, w których człowiek jest coraz bardziej zmuszony do uniformizacji i utraty poczucia indywidualności.

Cechy, które jednak zbliżają go bardziej do młodszego nurtu to:

odwołanie do złożoności jako zasady estetycznej i źródła pomysłów, jego jeszcze nieskażonej wyobraźni, zatem wykorzystywanie i integrowanie w tekst wielu implodowanych odłamków kultury wyższej wraz z werbalnymi i wizualnymi wytworami wylewającymi się z mediów, do czego dochodzi umiejętność pisarza stawiania czoła językowi, aby stał się w zależności od potrzeby gwałtownym, romantycznym, lub moralizatorskim<sup>8</sup>.

Powieść *Szybkonogi Achilles*, wydana w roku 2003, została napisana w okresie artystycznej dojrzałości pisarza i ustabilizowanego sukcesu rynkowego.

Literatura i filmy poruszające temat osób niepełnosprawnych zazwyczaj przybierają realistyczne i biograficzne konotacje, podkreślając ich codzien-

<sup>7</sup> S. Benni, *Ziemia!*, Kraków 2006 (*Terra!*, Feltrinelli, Bologna 1983).

<sup>8</sup> M. Prischich, *Il testo complesso. Postmodernismo e narrazione in Terra! di Stefano Benni*, Marburg 2009, s. 43.

ne trudności i zmagania oraz zachowania otaczających je osób. Warto tutaj wspomnieć, że zaledwie trzy lata przed powstaniem badanej tutaj powieści, Giuseppe Pontiggia wydał książkę *Urodzeni dwa razy*, która opowiada, z dostrzegalnymi elementami autobiograficznymi, o psychicznych problemach ojca, wychowującego niepełnosprawnego syna<sup>9</sup>. Senardi określa nawet powieść o Achillesie jako *dialog na odległość z Pontiggia*<sup>10</sup>. Benniemu jednak udało się wprowadzić do tego kontekstu elementy humorystyczne, a nawet fantastyczne, bez obrażania czyjejkolwiek wrażliwości i uczuć. Postanowił jednak nie przedstawiać całkowicie pozytywnej postaci, której wszystko można wybaczyć ze względu na jej nieszczęśliwy los. Wprost przeciwnie, Achilles jest sadystyczny i mściwy, arogancki i zarozumiały, czasami po prostu nieznośny, szczególnie kiedy przypisuje sobie przynależność do pewnej kategorii prawdziwych, mitycznych lub literackich, potworów, od Minotaura poczynając, poprzez Kalibana i Quasimodo, aż do nowoczesnych wybryków natury, jak człowieka-słonia pokazywanego w cyrkach w epoce wiktoriańskiej: „Co by było z literaturą bez ponurych postaci i potworów, bez nagłych zwrotów akcji i morderstw?...”<sup>11</sup>.

Achilles jest chory i z tego powodu żyje odseparowany w ciemnym pokoju, który zdaje się być jego więzieniem, izolującym od niepotrzebnych cudzych spojrzeń, ale to zarazem jego oaza ciszy i ciemności. W tym pokoju Achilles stworzył swój świat, ze swoimi książkami i ulubionymi przedmiotami. Jego brat Febus chce przenieść go do prywatnej kliniki, gdzie miałby pozornie lepsze warunki, aseptyczne i bezosobowe. Febus uważa, że obecność brata w tym mieszkaniu stanowi przeszkodę dla jego kariery politycznej i na nic się zdają apele matki, że wyjęcie Achillesa z tej skorupy będzie się równać z zabiciem go.

Przyjaźń między Achillesem i Odyseuszem rozwija się w bardzo krótkim czasie, w istocie w ciągu zaledwie jednego tygodnia. Jednak dwaj mężczyźni zdołają osiągnąć trudny do wyobrażenia poziom zażyłości.

Ani Achilles, ani Odyseusz nie są samowystarczalni, ale Odyseusz prezentuje tradycyjny wzór nieporadnego człowieka dwudziestego wieku, podczas gdy Achilles jest zdolny do przeskoczenia tej nieporadności i stawania się naprawdę „innym”, wichrzycielskim, a więc twórczym. Moc twórcza i pedagogiczna należy do Achillesa, który również wyjaśnia Odyseuszowi, rozważywszy wszystko, tajemnicę przyjaźni<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> G. Pontiggia, *Urodzeni dwa razy*, Warszawa 2002 (*Nati due volte*, Milano 2000).

<sup>10</sup> F. Senardi, op. cit., s. 50.

<sup>11</sup> S. Benni, *Achille...*, s. 69.

<sup>12</sup> M. M. Cappellini, *Stefano Benni*, Fiesole 2008, s. 192.

W momencie, w którym Odyseusz szczerze obejmuje nowego przyjaciela, jest on prawdopodobnie pierwszą osobą, poza matką i lekarzami, wchodzącą z nim w jakikolwiek kontakt fizyczny. A właśnie fizyczność zajmuje bardzo ważną rolę w tej powieści – Achilles chce, żeby przyjaciel opowiadał mu o seksie, a zwłaszcza o stosunkach Odyseusza i jego narzeczonej, Penelopy. W ten sposób chce poczuć, choćby pośrednio, czym są te emocje i doznania, których jego ciało z pewnością nigdy nie doświadczy.

Są to najbardziej brutalne partie powieści, duża część czytelników Benniego ostro krytykowała swojego ulubionego pisarza za te słowa, często interpretowane jako tania i całkowicie zbędna pornografia. Ale bez tych fragmentów nie byłibyśmy w stanie dotrzeć do istoty głębokiej poufałości, która łączy dwóch mężczyzn. Odyseusz kocha swoją Penelopę, ale nie potrafi ani jej opisać, ani wyrazić swoich do niej uczuć. Achilles, współczesny Cyrano de Bergerac, inspiruje przyjaciela, tworząc romantyczne i erotyczne historie, w których Penelopa odgrywa główną rolę. Z tych dwóch mężczyzn rodzi się jeden, jedno boskie ciało i jedno nadludzkie serce, jeden mężczyzna całkowicie oddany Penelopie, gotowy dla niej rozpostrzeć swe skrzydła i stanąć do walki z zalotnikami. Czytelnicy byli jednak zszokowani brutalnością słownictwa i totalnym brakiem jakichkolwiek zahamowań.

Możemy przedstawić obrazowo całą kolizję między stosownością a nie-stosownością patrząc na pojęcie tabu. Badania udowodniły, że tabu jest przede wszystkim taksonomicznym (klasyfikacyjnym) systemem, w którym „niedozwolone” elementy mają skłonność do przeskakiwania istniejących granic albo do zajmowania miejsca pomiędzy istniejącymi już grupami. A zatem, tabu może być wkraczanie do innych sfer bytu (rozpoczynając podróże kosmiczne, na przykład). Tabu może być przeniesieniem przedmiotu z jednej domeny do innej, przekroczeniem barier seksualnych lub społecznych (...) Osoby i stworzenia (realne lub wyimaginowane), które naruszają w ten sposób reguły, mogą same stać się elementem tabu, w celu podtrzymania panującego porządku<sup>13</sup>.

Odyseusz dojrzewa wraz ze swoim druhem, zaczyna rozumieć piękno życia, drobnych codziennych działań, nad którymi nigdy się nie zastanawiał, rozumie, jak skakać w górę, jak poczuć zapach świeżej trawy i wreszcie – jak odręcznie napisać swoje imię. To proste, wręcz banalne rzeczy, które jednak dla Achilleusa są niewykonalne. Jego punkt widzenia całkowicie się zmienia, oddala, a każdy ruch przyjmuje nowe znaczenie. Podczas jednego z pierwszych spotkań ma miejsce niezwykle ciekawa rozmowa na

<sup>13</sup> R. Ebbs, *Monsters* [online], <http://www.feedback.nildram.co.uk/richardebbs/index.htm> [20.07.2012].

temat tych mało istotnych spraw, które wyprowadzają człowieka z równowagi, takich jak: uciekający autobus, niewygodna latryna, mecz przegrany w ostatniej minucie gry. Ale po ich rozmowie wszystkie te sprawy nie mają już żadnego znaczenia dla Odyseusza, podczas gdy Achilles chciałby, żeby właśnie one były jego jedynymi codziennymi zmartwieniami.

Dzięki tej nowej znajomości Odyseusz staje się bohaterem – walczy, aby uratować i odzyskać ukochaną damę, odkrywa w sobie zdolność stawiania czoła swoim politycznym wrogom, rozwiązuje, z odrobiną szczęścia, kłopoty swojej firmy.

Sam Achilles jednak zastanawia się, czy miałby podobną wrażliwość, gdyby los nie skazał go na takie ciało. Ale nie ma złudzeń – w najlepszym wypadku zobaczyłby siebie właśnie w skórze przyjaciela, Odyseusza, który musi ciągle odnajdywać równowagę pomiędzy swoimi ideałami a codziennymi kompromisami ze współczesnym społeczeństwem. Jednak najbardziej prawdopodobne jest chyba to, że Achilles byłby podobny do swojego samolubnego i nietolerancyjnego brata, Febusa.

Prawdziwy potwór to właśnie zdrowy brat, zaniedbywany przez rodziców, poszukujący odwetu, zajęty karierą polityczną, nieczuły, wredny, kłóliwy, zdolny do podłości. Czytelnik rozumie od razu, że mamy do czynienia z czarnym charakterem powieści i nieświadomie natychmiast odczuwa do niego niechęć. Jednak Febus nie jest kimś szczególnie wyjątkowym. Jest tylko lekko przerysowaną karykaturą wielu z nas, hedonistycznie i egoistycznie nastawionych do życia. Benni daje mu pole do popisu w szczególnie epickiej fazie powieści: Febus zaprasza Odyseusza do swojego luksusowego samochodu, żeby przedstawić mu swoje plany i zaproponować współpracę, ale wyprawa samochodem przez miasto pogrążone w wojnie staje się bitwą na śmierć i życie pomiędzy kierowcami, centaurami, ulicznymi sprzedawcami i mundurowymi. Co prawda, nie toczy się żadna wojna, ona tylko wyłoniła się z ekranów telewizji raportujących o sytuacji na Bałkanach, jednak takie jest podejście egocentrycznego Febusa – życie jest wojną i każdy, kto w czymś przeszkadza, jest wrogiem. Febus chce ewidentnie wygrać tę wojnę, ale nie tylko on, dlatego jazda samochodem robi się coraz bardziej szaleńcza, szczególnie kiedy z naprzeciwnika pędzi ktoś, kto ma podobne cele. Czytelnikowi łatwo o potępienie Febusa, gdyż aż nazbyt oczywiste staje się, że to właśnie on jest źródłem cierpienia Achillesa. Ale Febus jest też zarazem ofiarą, która przez chwilę nawet próbuje nam wmówić, że to właśnie jego dzieciństwo było nieszczęśliwe z winy niepełnosprawnego brata.

Wgłębiając się w fabułę, w której toczą się losy Odyseusza, Achillesa, Penelopy i Febusa, czytelnik nie jest już zdziwiony, kiedy odkrywa, że pra-

wie wszystkie pozostałe postaci noszą imiona zaczerpnięte z mitologii klasycznej. W niektórych przypadkach są one powszechnie znane, w związku z czym łatwo odgadnąć charakter lub funkcję danej postaci na podstawie samego jej imienia. Rozbawi czytelnika opowieść o sekretarce Kirke, która, niezupełnie w przenośni, zamienia Odyseusza w świnie podczas szybkiego stosunku na kserokopiarce. Zazwyczaj metafory są jednak bardziej wyszukane, a skojarzenia nie są aż tak bardzo oczywiste. Ciekawa postać pod tym względem to lekarz Parys Dardanos, ordynator prywatnej kliniki, zupełnie nieczuły na prawdziwe ludzkie cierpienie, ale zajęty oferowaniem drogich usług mającym klientom. Achilles jest przekonany, że lekarz wypróbować na jego ciele coraz to nowsze i droższe leki, wyłącznie dla swoich finansowych korzyści, co może doprowadzić w końcu do śmierci. W tym miejscu warto przypomnieć, że w *Iliadzie* to śmiertelna strzała Parysa trafia w piętę Achillesa, w jedyny bezbronny punkt jego ciała, ale bynajmniej nie dzieje się to dzięki walecznym zdolnościom Parysa – to bóg Febus, częściej zwany Apollem, prowadzi tę strzałę.

Postać bezwzględного lekarza często pojawia się w twórczości Benniego<sup>14</sup>. Nie posiadam szczegółowych informacji na ten temat, jednak mam wrażenie, że nie jest to ktoś zupełnie wymyślony, że gdzieś musi istnieć pierwowzór, który tak silnie wbił się w świadomość pisarza. Może dlatego, że Stefano Benni prywatnie jest członkiem różnorodnych organizacji pozarządowych, zajmujących się ludźmi w jakiś sposób odmiennymi, osobami niepełnosprawnymi, dziećmi ulicy. Innymi słowy, stara się dać głos tym, którzy nie umieją przebić się w hedonistycznym świecie rządzonym przez telewizję.

W niektórych wywiadach Stefano Benni przyznawał, że postać Achillesa odnosi się do niedawno zmarłej autentycznej osoby. Dodawał również, że sam utożsamia się z tą postacią, ponieważ znajduje w niej odpowiedź na swoje potrzeby jako mężczyzna i jako pisarz:

Mój kontakt z tą osobą był swoistego rodzaju zastrzykiem energii. Poszukiwać życia właśnie tam, gdzie życie się ukrywa, gdzie być może literatura również nie wydaje się zamieszkiwać. I to jest właśnie to coś, co mnie interesuje jako pisarza<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Starczy tutaj przypomnieć doktora Silikona z powieści *Elianto* (Bologna 1998), którego motto życiowe brzmi: „Pacjentowi uda się przeżyć bez jednej nerki, ale nie bez książeczki czekowej”. Ponadto, powieść Benniego *Ślad Anioła* (*La traccia dell'Angelo*, Palermo 2011) zajmuje się negatywnymi wpływami przemysłu farmaceutycznego.

<sup>15</sup> Ze strony internetowej wydawnictwa Feltrinelli.

Według Benniego jednak, prawdziwa choroba Achillesa to samotność, jego niezrealizowana potrzeba komunikowania myśli i uczuć, konieczność współdziałania z innymi<sup>16</sup>. To również jeden z powtarzających się tematów w twórczości włoskiego pisarza – wyobcowanie człowieka i ciągłe „pranie mózgu” przez telewizję. Ten środek masowego przekazu jest szczególnie wyklęty przez Benniego, ponieważ stał się jednym z kluczowych elementów wykreowania i wspierania kariery politycznej byłego premiera, Silvio Berlusconi.

W greckiej mitologii Achilles umiera młodo, a Odyseusz wypływa w dalszą podróż. Współczesne wcielenia tych bohaterów tym różnią się od swoich klasycznych wzorów, że nie akceptują biernie tego, co los im przeznaczył, lecz walczą i bronią się przed złośliwymi żartami bogów. Ale bez powodzenia. Byłoby błędem porównywać martwego Achillesa z pokonanym smokiem, z unicestwionym potworem, z Bestią uwolnioną od złośliwego zaklęcia, to jest z tradycyjnym obrazem triumfu Dobra nad Złem. Zanim opuści swoje potworne ciało, Achilles zdoła przekazać bezcenny dar, który ukształtuje Odyseusza na nowo. Jest to typowe zakończenie u Benniego – ktoś musi zostać poświęcony, aby promyk nadziei mógł nadal się tlić.

---

<sup>16</sup> A. Parete, *Ridere non è un crimine. Intervista a Stefano Benni*, „Superabile Magazine”, grudzień 2010, s. 12.



**SUMMARY****Only by suffering can we learn  
what is life without suffering (Stefano Benni)**

The novel "Swift-footed Achilles" by Stefano Benni (Feltrinelli, 2003) reports about the deep friendship between two men. Ulysses is a writer who has lost his literary vein, distracted by small daily problems. Achilles is a monstrous young man, deformed by a series of rare syndromes and failed surgeries, with a great literary talent and a deep sensitivity, but with nothing to tell, because his life flows among the four walls of a darkened room. The clash between these two souls, ready to share their dearest things, including the woman loved by Ulysses, will give life to a revolutionary book. As is typical of Benni's style, in the novel we can find different crossing styles: there are dreamlike and surreal moments, political satire and parody of famous writers. Particularly fascinating is the idea of choosing names inspired from classical mythology for all the characters, as this gives a new symbolic interpretation to the whole story.



# LITERACKIE MODELE ŚWIATA



Андрей Голубков  
Москва (Россия)

## Анекдот как альтернативная биография во французской культуре XVII века

Под словом «анекдот» в современной культуре мы понимаем небольшой остроумный рассказ, который не всегда имеет связи с реальной действительностью. Такой тип повествования существует испокон веков с момента собственно появления нарратива как такового, однако никогда вплоть до XVII века он не именовался греческим словом «анекдот». Дабы понять перипетии установления такого названия за таким типом повествования перенесемся во Францию в XVII век и рассмотрим, что же представлял собой анекдот в то время.

Термин «анекдот» начал утверждаться во Франции в первой трети XVII в. как обозначение жанра *исторического* нарратива после открытия книги-памфлета *Anekdotia*, приписываемой византийскому историку VI в. Прокопию Кесарийскому. Манускрипт был обнаружен в Ватиканской библиотеке учёным-эллинофилом Николо Алеманни<sup>1</sup>, который перевёл текст<sup>2</sup> с греческого языка на латинский и опубликовал в Лионе весьма облагороженную его версию с собственными комментариями под названием *Procopii Caesariensis Anekdotia seu Arcana Historia* (1623). Алеманни не осмелился представить современной ему читающей по-латыни французской публике оригинальную версию, в которой были эпизоды, рассказывающие, в том числе, о разврате и безумствах византийского василевса Юстиниана и его супруги Феодоры, бывшей до замужества комедианткой и славившейся самыми отвратительными пороками, которые молва всегда приписывала актрисам. Даже редуцированная версия книги Прокопия, представ-

---

<sup>1</sup> О Николо Алеманни сведений практически нет; известно, что он был из древнего греческого рода, эмигрировавшего после взятия турками Константинополя в Италию. Предположительно, родился в Анконе.

<sup>2</sup> Алеманни располагал рукописью Прокопия из Ватиканской библиотеки, в которой отсутствовала первая страница.

ленная Алеманни, противоречила тому образу Юстиниана, который сложился к началу XVII в.

Автор анекдотов о Юстиниане был широко известен и популярен в средневековой и ренессансной Европе. В 527 г. он вошёл в круг военачальника Велитария, став его советником и переводчиком (из восточных Прокопий знал персидский и, возможно, армянский языки), в 530 г. сопровождал своего начальника во время похода в Персию. В 533-534 гг. он участвовал в знаменитых африканских походах, часто выполняя довольно деликатные поручения, связанные со шпионажем. С 542 г. Прокопий посвящает себя сочинению исторических произведений, посвящённых войнам Юстиниана: 7 первых книг были опубликованы в 551 г. (1 и 2 — *Война с персами*; 3 и 4 — *Война с вандалами*; 5, 6 и 7 — *Война с готами*), 8 книга (552) обращается к событиям месопотамских войн. Около 554 г. вышли в свет панегирические описания Прокопия, посвящённые реформам Юстиниана; в это же время он пишет «анекдоты» (сам Прокопий никак не озаглавил эту часть своих сочинений). Есть предположения, что стимулом к созданию «подпольных» трудов стала смерть Феодоры в июне 548 г.: работа над ними была завершена в начале 550-х гг.<sup>3</sup>, практически в то же самое время, когда была поставлена точка в редакции официальных историографических сочинений. Возможно, анекдоты рассматривались изначально как дополнение к *Войнам*: Прокопий предупреждает, что после того, как активно использовал хронологический и географический порядок подачи материала, он предпринимает попытку расположить события по тематическому принципу, дабы вскрыть истинные причины некоторых происшествий, которые он не осмелился предать огласке:

Отныне моё повествование пойдёт иным путём, ибо теперь я буду описывать всё, что произошло в разных частях Римской державы. Причина же заключается в том, что, пока живы были вершители этих дел, я не мог описывать их должным образом... Я был вынужден скрывать причины многих из тех событий, которые были мной изображены в прежнем повествовании. Поэтому я считаю своим долгом рассказать в этой книге о том, что о чём доселе не было сказано, и раскрыть причины уже описанного мной...<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Датировка предложена И. Хаури: J. Haury, *Procopiana*, Augsburg 1892, с. 10. Ряд историков относят создание к концу 550-х гг. См.: J.A. Evans, *S. Procopius*, New York 1972, с. 92.

<sup>4</sup> Тайная история. I, 1-3. Прокопий Кесарийский, цит. изд. с. 316. Г. Фатурос, разделяя сложившиеся представления о датировке труда Прокопия, предполагает, что первая часть (т.н. *Пролог*) была создана после смерти Юстиниана (т.е. после 565 г.).

Прокопий изначально стремился изменить подход к описанию истории с хронологического на тематический, и отказ от «летописных» схем вдруг позволил также кардинально изменить тематику и идейную направленность произведения. Алеманни, издавая безымянный текст Прокопия, воспользовался тем названием, которое было дано в X в. в греческом каталоге «Суда», где, собственно, произведение и впервые было упомянуто и получило название *Anekdotia*, т. е. в буквальном переводе — «неизданные записки». Алеманни добавил второе название *Тайная история*, последующие издатели брали оба заглавия либо останавливались на одном<sup>5</sup>. В каталоге «Суда» текст Прокопия был назван политическим памфлетом. Прокопий показывал, таким образом, свою софистическую образованность, равные способности составления как эпидейктического, так и хулительного текста (*psogos*<sup>6</sup>), вне зависимости от собственного отношения к предмету, абстрагируясь от истины, сводя писательство исключительно к виртуозному языковому действию. Данное предположение, как кажется, ближе к истине, нежели теория о том, что Прокопий был политически ангажирован и выражал идеологию группы, близкой опальному Велизарю, в связи с чем и подводил читателя к выводу, что вся деятельность императора объясняется его характером, который сводится к жажде крови и стремлению к хаосу. Книга Прокопия, обнародованная в первой трети XVII века в самый разгар историографических дискуссий, была воспринята как средство, предоставлявшее возможность заглянуть за кулисы византийской истории VI в. и вскрыть глубоко спрятанные движущие силы великих событий (мотивы, обстоятельства), а также как уникальное практическое руководство к действию. О безусловном авторитете Прокопия как автора анекдотов, пишет в предисловии к труду *Флорентийские анекдоты*,

<sup>5</sup> *Procopii Caesariensis Anekdotia seu Arcana Historia*, Lyon 1623 (N. Alemannus); *Procopii Caesariensis Anekdotia seu Historia Arcana*, Helmstadt 1654 (I.E. Eichelius; переиздание текста Н. Алеманни); *Procopii Caesariensis Arcana Historia*, Paris 1663 (J.C. Orellius; переиздано в Венеции в 1721). В течение XVIII века труд Прокопия более не переиздавался; всплеск издательского интереса к его *Тайной истории* наблюдается с 1830-х гг. Некоторым событием в осмыслении анекдота в XIX веке стала статья *Anekdotia* Э. Ренана, появившаяся в «*Journal des Débats*» 19 июля 1857, в которой Ренан «популяризировал» наследие Прокопия, поведал об обстоятельствах обнаружения рукописи Н. Алеманни, а также о «дурном» правлении Юстиниана и Теодоры.

<sup>6</sup> А.А. Чекалова видит основную черту *psogos*'а, наследника языческой инвективы, в исключительном очернительстве. Канон христианской инвективы предполагал «возведение» героя к дьяволу. См.: Прокопий Кесарийский, цит. изд., с. 447. Ссылка 113.

или *Тайная история дома Медичи* (1685)<sup>7</sup> автор первой новоевропейской теории анекдота Антуан де Варийяс, которому удалось «легализовать» жанр, воссоздав его законы и сравнив с существующими на тот момент типами исторического повествования. В 1662 г. Жан-Батист Кольбер заказал Варийясу «парадный» текст, посвящённый истории семейства Медичи.

Окончательная редакция текста была опубликована в 1685 году (спустя 22 года после первых набросков) в Гааге. Читателю предстала книга, открывающаяся предисловием из 19 пронумерованных страниц, её заглавие для французского читателя, не знакомого с трудом Прокопия, было новым — *Анекдоты*. Те, кто был бегло знаком с греческим языком, могли перевести это слово как «неопубликованный», «не данный публике», для прочих Варийяс использовал нечто вроде пояснения, растолковав, что именно он будет описывать в своём труде — *Тайная история дома Медичи*. Как видим, эту формулу Варийяс оставил в неизменном виде с 1683 г., когда она, очевидно, и возникла в его сознании, тогда же он использовал её в письме к Кольберу. Издатели сочинений Прокопия чрезвычайно любили эту формулу: как помним, она была использована в издании Алеманни, в 1669 г. формула встречается в переводе Прокопия Кесарийского на французский язык, сделанном Леонором де Може<sup>8</sup>. Ассоциации от использования термина «*Arcana Historia*» неизбежно отсылали эрудированного французского читателя к словарю эзотериков и алхимиков, намекая на то, что перед ними некая скрытая от глаз непосвящённых истина.

Интересующий нас труд Варийяса состоит из 7 книг различного объёма. Первая охватывает период правления Козимо Старшего; вторая и третья, основные и самые большие в произведении, посвящены Лоренцо Великолепному; здесь большое внимание уделено рассказу о заговоре Пацци. В начале четвёртой книги Варийяс сообщает о смерти Лоренцо и, отказываясь от хронологии, далее предлагает галерею портретов наиболее заметных деятелей Ренессанса, в том числе Леонардо Бруни, Пико делла Мирандолы, Анжело Полициано и др. Именно в этой части Варийяс допустил большую часть своих ошибок, за которые ему приходилось позднее оправдываться; например, он указывает, что Бруни был наставником Лоренцо, хотя его смерть в 1444 г. предшествует дате рождения предполагаемого ученика. Варийяс сообщает также, что Леон Батиста Альберти «умер

<sup>7</sup> A. Varillas, *Les Anecdotes de Florence ou l'Histoire secrète de la maison de Médicis*, La Haye, A. Leers 1685.

<sup>8</sup> *Histoire secrète de Procope de Césarée*, traduite par L. De M, Paris 1669.



юным на руках Лоренцо Великолепного», в то время, как Альберти скончался в Риме в 1472 г. в возрасте 68 лет. Пятая и шестая книги охватывают период возвращения Медичей во Флоренцию после казни Савонаролы и правления Пьеро Содерини и Макиавелли: после 1512 г. Флоренция попала под власть Ватикана, власть в котором вскоре перешла в Льву Х (в миру Джованни Медичи, второй сын Лоренцо Великолепного). Последняя, седьмая, книга самая маленькая (она составляет треть от объёма предисловия); в ней охарактеризованы самые яркие персонажи из окружения Льва Х, кроме этого, здесь же представлены портреты Савонаролы и Марсилио Фичино. Вероятно, работа над книгой Варийясом была в силу неизвестных причин резко прервана, ибо в предисловии анонсируется гораздо больше портретов, нежели их на самом деле написано.

Издание Варийяса было встречено с большим интересом, в том числе и предисловие, которое выполняло важную функцию — не просто очередного введения в исторический труд, но обоснование новых принципов, которые на глазах превращались в правила. Введение скорее предстаёт как полноценный, пусть и небольшой по объёму, трактат на тему о том, как писать историю. Для этой цели сам Варийяс выводит себя в двух эвристических ипостасях одновременно — как теоретика-одиначку («философа»), первооткрывателя новых, ещё не изведанных дискурсивных миров, и как автора-испытателя («критика») принципов анекдота на практике.

...Но раз искусство сочинения тайной истории почти целиком остаётся неизвестным, и до сего времени не нашлось ни философа, который взял бы на себя труд определить его методу, ни критика, который решился бы указать на его недостатки, мне, как всем тем, кто вступает на неизведанные пути, приходится принимать необходимые предосторожности...<sup>9</sup>.

Варийяс заявляет о своём разрыве с современниками, по сути отстаивая свой приоритет в осмыслении анекдотической дискурсивной стратегии, однако парадоксальным образом подобный демарш оказывается возможным лишь при опоре на традицию. В 1662-63 гг., когда Варийяс начал изучать в архивах документы, связанные с историей семейства Медичи, в Королевской типографии вышел двухтомник Прокопия, детальное знакомство с которым, а также с текстом его перевода на французский язык (1669) натолкнуло Варийяса на

<sup>9</sup> A. Varillas, *Avertissement*, [в:] A. Varillas, *Les Anecdotes de Florence ou l'Histoire secrète de la maison de Médicis*, La Haye, A. Leers 1685, с. i-xxxix.

мысль воплотить ту порученную Кольбером работу, в прокопиевом формате:

...Если бы Прокопий, единственный автор, от которого дошли анекдоты, сам изложил правила этого жанра, мне бы не было необходимости писать предисловие, ибо репутация этого превосходного историка, только что столь исправно представленного Королевской типографией<sup>10</sup>, защитила бы меня от всех нападок, при условии неукоснительного их соблюдения....

Начальная фраза, в которой Варийяс находит своего предшественника и пробует вписаться в прерванную традицию (а не изобрести её), содержит главную проблему — как продолжить традицию, правил которой не было создано и теоретическая база которой не была разработана. Он рассуждает, опасаясь нападков со стороны других историков, что если Прокопий не оставил канона анекдотов, то только из-за того, что не успел завершить свой труд; или же, возможно, мы не имеем описания канона по той причине, что часть текста была утрачена, и именно в этих недостающих фрагментах Прокопий обрисовал то, что, как предполагают многие, он забыл сделать. Мнимая реконструкция канона изначально необходима Варийясу, в том числе, как хорошая защита от критиков:

...Мне, как всем тем, кто вступает на неизведанные пути, приходится принимать необходимые меры предосторожности, дабы не подвергнуться осуждению с первых страниц моего труда, и самому установить законы, по которым должен меня судить непредвзятый читатель, — при условии, что эти законы будут определены не моим разумением или прихотью, но лишь примером Прокопия, который всегда будет у меня перед глазами, ибо иного поводыря мне не найти....

Домысливание факта существования эксплицированных Прокопием правил, Варийяс присваивает себе право установить правила жанра и представить на суд читателя произведение, написанное в согласии с ними. Поэтика анекдота зарождается на основе условной

<sup>10</sup> Издание трудов Прокопия, предпринятое Королевской типографией, было подготовлено иезуитом Клодом Малтре, который перевёл 7 книг *Воин* (составивших первый том), 6 книг *Об установлениях* и *Анекдоты*, составившие том второй. Издание стало частью серии книг *Луврская Византия* (*Byzantine de Louvre*), вышедшей в Королевской типографии с 1648 по 1711 годы (всего — 47 томов). Издания готовились к печати иезуитами, с 1679 года во главе серии встал аббат Легалуа, известный нам как секретарь академии Бурдело (глава 1). Книги отличались прекрасной типографией и оформлением. Подробнее о серии см.: H.J. Martin, *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVIIe siècle*, Genève 1969.

реконструкции несуществовавших классических правил: Варийяс мастерски навязал читателю принятие выдуманного канона, причём заявление о намерениях восстановления утраченных правил, естественно, не могло вызвать обвинений в мистификации, ведь он открыто заявил о своих планах. Ссылаясь на авторитеты (Король, т.е. Королевская типография<sup>11</sup> и Прокопий) Варийяс навязывает читателю свои правила игры: изначально задумав выполнить свой труд в духе Прокопия, он уже на втором абзаце своего предисловия из подражателя превращается в новатора.

Манеру Варийяса можно было бы назвать методологическим синкретизмом. Согласно Варийясу, сближение анекдота и истории способствует созданию более полного представления о прошлом; в то же время в классификации Варийяса, пытающегося защитить репутацию Прокопия да и себя от обвинений в либертинаже, анекдот предстаёт гораздо более сложно устроенным жанром, более стеснённым в правилах описания реальности, нежели история.

...Какую бы вольность, чтобы не сказать распушенность, не приписывали анекдотам, на самом деле нет жанра более стеснённого и сдержанного, ибо он не составляет и четверти объёма, допускаемого самыми разборчивыми историками... Нет рабства большего для создателя, чем необходимость в любых обстоятельствах говорить правду, даже обращаясь к материям самым деликатным...

«Распушенному» содержанию анекдотов (обусловленному, кстати, не воображением автора, но исключительно необходимостью говорить правду) Варийяс противопоставляет их строгую форму; настоящая структурная жанрообразующая связь (вольное содержание — жёсткая форма) станет важнейшей в поэтике анекдота. Дихотомия двух риторик — исторической и анекдотической — иллюстрируется Варийясом на примере двух повествовательных манер Прокопия, который в качестве историка и анекдотиста по-разному описывал одно и то же событие — отзыв Юстинианом победоносного Велизария из Африки. Как историк во второй книге *Войны с вандалами* Прокопий представил официальные причины события, кроющиеся в ревности императора к славе военачальника:

...Нет сомнения, что Прокопий исполнял долг преданного историка, когда пытался найти причину, по которой император Юстиниан

<sup>11</sup> Заметим, что текст *Флорентийских анекдотов* был опубликован без традиционной для изданий такого рода королевской привилегии, в этой связи Варийяс остро нуждался в авторитетах.

отозвал Велизария из Африки, откуда тот в три месяца изгнал вандалов, и где присутствие этого великого полководца было необходимо для упрочения нового завоевания. Он пишет, что заслуга эта была столь огромна, что Юстиниан не чувствовал себя способным её вознаградить и страшился, как бы Велизарий, имея под рукой армию, сам не отдал себе должное. Прокопий этим ограничился, ибо полагал, что удовлетворил требования истории, и действительно, тут было бы несправедливо спрашивать с него большего...

В своём статусе анекдотиста тот же Прокопий развил иную трактовку тех же самых событий, так как смог поведать о том, что нельзя рассказать в истории, которая требует замаскировать или скрыть правду, не отвечающую исторической необходимости:

...Однако, когда он принялся за работу над анекдотами, то решил, что не следует ничего утаивать об этом столь несообразном прошествии, что следует объяснить все его секретные детали, и что любопытство читателя удовлетворится лишь полным раскрытием этой придворной тайны, ибо то, что было представлено как следствие неблагодарности и зависти государя к одному из подданных, слишком высоко вознесённому фортуной, на самом деле было вызвано любовной интригой супруги Велизария Антонины, которая спешила вернуться в Константинополь, дабы вновь узреть объект своей постыдной страсти...

Комментируя разную манеру Прокопия, Варийяс, по сути, говорит о важнейшей нарративной проблеме биографии – разных конвенциональных системах, избираемых историками. Варийяс сопоставляет два рассказа Прокопия как историка и как автора анекдотов (слово «анекдотист» он не употребляет), показывая, что оба типа исторического нарратива не просто обозначают разные причины одного события, но создаются по разным правилам, согласно которым представляется сам автор, герои и события, иным становится и горизонт ожидания читателя.

Варийяс отвергает принцип иерархии при сравнении истории и анекдота, говоря о том, что составленный анекдотистом портрет будет не столь красив, как предшествующие, но не менее любопытен; при этом автор *Флорентийских анекдотов* подмечает центральную оппозицию официальной Истории и частного анекдота:

...Анекдотист рисует своих персонажей не менее точно или менее верно, нежели историк, однако делает это на свой лад... Историк почти всегда рассматривает людей на публике, а сочинитель анекдотов

– исключительно в частном кругу. Первый считает, что он выполнил свой долг, рисуя их такими, какие они предстают в армии или в городской толкотне, другой пытается приотворить дверь их кабинета; первый наблюдает за ними во время церемоний, второй — во время разговора; первый следует за их поступками, другой становится свидетелем их переживаний и старается быть рядом в часы их самого личного досуга... Одним словом, предметом первого является должность и власть, для второго же важно то, что происходит в тайне и в тишине...

Главное различие анекдотических дискурсов Прокопия и Варийяса, таким образом, в понимании сущности тайны — Прокопий создавал свои анекдоты в тайне, оставил своё произведение в секрете; автор *Флорентийских анекдотов* не скрывал своего проекта. Прокопий представил анекдот как секретную хронику известных событий, в то время как Варийяс трансформировал её в публично обнародованный рассказ о потаённых событиях. Изначальное противопоставление концептов «публичности» и «секретности» стало для поэтики анекдота центральным, оказалось спустя тысячелетие после Прокопия инвертированным. Публикация текста Варийяса, который концепт «тайны» впустил внутрь жанра, стала маркером превращения анекдота в самостоятельный жанр — из обозначения статуса произведения («неопубликованное») анекдот стал типом исторического нарратива с обозначенными контурами, в котором проявляется авторский интерес (рассчитанный на взаимное читательское внимание) к индивидуальной тайной аванюре героя, спонтанному действию, не подчинённому эпидейктической схеме. Одержимость «тайной», мелочами, которые оказываются скрытыми пружинами истории, но которые история не фиксирует, проецируется на исследование поведения, становящегося отражением темперамента. Логика необходимости уступает место логике аффекта. Если историку позволено исказить правду, то в анекдоте автор вынужден говорить всю правду, для того, чтобы максимально адекватно вскрыть истинные («телесные», а не «государственные») причины великих событий:

...он [сочинитель анекдотов] представляет внешний облик человека лишь в той степени, в какой это требуется для постижения внутреннего: а поскольку добрые и дурные душевные наклонности открываются в нравах, именно на их долю приберегает он самые яркие краски и самый тонкий стиль...

Варийяс увязывает описание внешнего поведения, поступков персонажей с их нравами, по-своему решая вопрос о каузальности истории. Каждое действие героя интерпретируется его нравом; Варийяс рассматривает аффект как источник исторической динамики, исподволь утверждая, что если бы люди были совершенны, истории не существовало бы. История частного человека редуцируется анекдотом до рассказа о страсти.

В анекдоте происходит интерпретация частных фактов, которые как схожие подгоняются под определённую модель аффекта: всё многообразие исторических событий произволом автора может быть в анекдоте сведено к одному частному случаю, который не становится обобщением всех остальных, даже не оказывается самым ярким в череде других, но избирается исключительно для показа ординарности, частой повторяемости и потому неисключительности описываемого события, одной из иллюстраций доминирующего порока или добродетели, внешних проявлений внутренних устремлений. Таким образом, частный эпизод, не утрачивая своей частной сущности, в читательском восприятии превращается в потенциал схожих событий и демонстрацию привычки персонажа, по которой можно судить о его повседневном существовании, да и самой его сущности:

...Нечаянный ответ позволяет ему [автору анекдотов] проникнуть в суть намерений [героя]. Если бы он очутился во Флоренции вместе с Алессандро Медичи, то ему бы хватило одного слова герцога, чтобы составить его портрет. Услышав, как тот говорит, что он сам страж собственных намерений и страж ревностный, который никогда не позволит им вырваться из сердца и хотя бы на секунду оказаться на кончике языка, писатель анекдотов предположил бы, что истинный характер герцога — способность непроницаемо хранить свои тайны...

В розыске намерений героя анекдотист отдаёт предпочтение источнику информации, находящемуся вне исторического времени; произнесённое вскользь слово, спонтанные действия исторического лица ценятся наиболее высоко при определении его характера. Лакунарный статус анекдота, располагающегося в зияниях исторического повествования, которые не в состоянии заполнить официальные истории чаще всего из-за норм благопристойности, позволяет, согласно Варийясу, «рассказывать о мельчайших происшествиях, когда они становятся началом или причиной великих событий». Слияние концептов «малого», «мельчайшего» и «большого», «великого», подме-

ченное Варииясом, оказывается краеугольным камнем поэтики анекдота, в котором ничтожное становится гранью великого: чем более ничтожной кажется историку деталь, тем больший смысл она имеет для анекдотиста в его стремлении постичь «нутро» героя.

Современному читателю кажется парадоксальным, что анонсированный автором психологизм приводит к редуцированию исторического лица (в том числе герцога Алессандро Медичи) до одной страсти. Процедура эта во многом напоминает логику конструирования статичных трагедийных персонажей (Расин<sup>12</sup>) и действующих лиц комедии (Мольер), восходя к характерологии ученика Аристотеля философа Теофраста, творчество которого получило исключительную популярность во Франции в XVII столетии. Французский XVII век, искавший психологические мотивировки в проявлениях жизни телесной, боялся страстей (заблуждений разума) и часто презирал их. Ярким примером этому может служить роман М. де Лафайет *Принцесса Клевская*, где любовная страсть оказывается той самой страшной опасностью, от которой должна была, по совету матери, защитить себя девушка. Страсть (*passion*) была слабостью, противницей разума, активного начала в человеке; она превращала человека в раба, пассивно претерпевающего действие внешней силы, чаще всего родившейся из тела. Описание доминирующей страсти, отклонения от классицистической человеческой нормы, реализующейся в тех действиях, что не описываются историками, становится принципом анекдотиста, который всё поведение своего героя сводит к минимуму навязчивых идей («изъянов» разума):

...Я намереваюсь представить портрет папы Климента VII<sup>13</sup>, но если я хочу добиться успеха, мне следует раскрыть, какова была владевшая им страсть (*il faut que je découvre sa passion dominante*) и проследить ее вплоть до малейших признаков. Насколько мне известно, она ещё никем не была названа, и я первый берусь утверждать, что он был одержим слепым и нелепым желанием лишить свободы своих соотечественников, дабы привести к власти во Флоренции двух бастардов

<sup>12</sup> Ср. объяснение Расином поведения Федры в предисловии к одноимённой трагедии: «Федра ни вполне преступна, ни вполне невиновна. Судьба и гнев богов возбудили в ней греховную страсть, которая ужасает прежде всего её самое. Она прилагает все усилия, чтобы превозмочь эту страсть...». Цит. по: Расин Ж. Федра, *Предисловие*, [в:] *Театр французского классицизма*, М. 1970, с. 515.

<sup>13</sup> Незаконнорожденный сын убитого во время заговора Пацции Джулиано Медичи — брата Лоренцо Великолепного, Климент VII (в миру Джулио Медичи; 1478-1534), возшел на папский престол в 1523 г. Правил Флоренцией до 1527 г.

из дома Медичи<sup>14</sup>. Я не ожидаю, что кто-нибудь возьмется оспаривать это предположение, ибо убеждён, что в жизни папы не отыскать ничего существенного, что бы этому желанию не отвечало. Мне даже думается, что, остановись я на этом, мне, вероятно, посчастливилось бы остаться вне досягаемости критиков. Однако следует всего страшиться, когда мой предмет потребует идти далее и открыть истину, когда злой рок анекдотов, не позволяющий не сделать для потомков всё тайное явным, а всё загадочное — понятным, не заставит меня постепенно уничтожить все прикрасы, приданные историками деяниям Климента, дабы показать, что все его слабости и огрехи супротив верной политики происходили от этого изначального изъяна...

Повествование Варийяса о Клименте VII предстаёт не как рассказ о творящих историю великих мужах или как портрет исторического лица, представляющий интерес сам по себе, но как описание патологии, резюме последствий страсти. Навязчивая мысль, диагностированная «писателем анекдотов», оказывается единственным побуждением папы римского, определяющим и, в конечном итоге, программирующем всё поведение описываемого лица. Подобное сведение многообразия личности к одной черте оказывается способом «кодирования» информации, её сжатия; таким образом, малый объём анекдота, по сравнению с историей, объясняется эстетикой «короткости». В этой связи меняется статус автора, который из апологиста и моралиста превращается в «дешифратора тайн», который должен возбудить в читателе любопытство обнаруженным в прошлом занимательным примером «неправильного употребления» разума и одержимости страстью, которые спровоцировали целую череду исторических потрясений:

...В то время, как [писатель анекдотов] следует за разнообразными возмущениями, производимыми, к примеру, любовным исступлением или отчаянной ревностью, ему ставят в укор злословие и сочинение сатиры; в этом его положение гораздо хуже положения художника, поскольку тот может показать, что его портрет сходен с оригиналом, в то время как сочинителю анекдотов тем больше есть оснований опасаться преследований, чем подлинней описываемый им порок...

Статус автора анекдотов, согласно Варийясу, амбивалентен. С одной стороны, он говорит о неблагодарности предприятия анекдотиста, которому «не видать признательности ни от века, о чьих заблуждениях он повествует, ни от собственного времени... и те, кому

<sup>14</sup> Подразумеваются Ипполито и Алессандро Медичи.



пошли бы впрок его наставления, более всего возмущаются, их читая». С другой стороны, Варийяс, намекая, что работа анекдотиста более кропотливая и сложная, чем у историка, рассуждает о методике сбора информации. Так для выявления «натуры» Льва X он планирует два вида деятельности: во-первых, сбор не использованных историками устных воспоминаний и сплетен тех, кто был лично знаком с папой и вхож в его спальню во время «малого отхода ко сну» и тщательное сопоставительное изучение переписки кардиналов, которые были с ним знакомы; во-вторых, использование печатных источников, в конкретном случае — «Вазари первого издания»<sup>15</sup>, поскольку многое из него было исключено во всех последующих». Ставшие ответом на требование психологизма в истории, анекдоты впустили в исторический дискурс сплетню, голос частного человека, «прямое свидетельство» участника события. Кроме отсылки к авторитету, подобное обнажение источника информации, анонсирование тщательного учёта сплетен представляется объявлением методологии, которой следует историк-анекдотист и которую Варийяс определил так — «подбирать то, что было отброшено историками...». Анекдот, таким образом, становится посттекстом, обработкой или, скорее, переработкой уже известной и ещё не обнародованной информации, что обеспечивает анекдотисту статус хранителя истины в последней инстанции.

Варийяс представляет «особенности» и отклонения, не задаваясь вопросом об их истинности, об их верифицируемости в качестве исторического источника, преимущественно полагаясь на эмоциональную силу воздействия на читателя новых добытых им свидетельств. История превращается в театральную постановку, спектакль, исход которого неизвестен, в отличие от трудов официальных историков, составлявших часть ритуалов власти. Варийяс понял огромное значение публики, потребляющей текст, начав писать не «в пустоту» или для будущих поколений, но адресуясь конкретно к своим современникам. Более того, именно публика давала анекдоту смысл существования, ибо в доверии автору, составившем текст из секретных сведений, а до этого отобравших эти сведения (а, значит, знающем гораздо больше) основывался новый «постриторический» пакт между читателем и историком.

<sup>15</sup> Первое издание вышло в 1550 г.; при переиздании *Жизнеописаний знаменитейших живописцев, ваятелей и зодчих* в 1568 г. Джорджо Вазари значительно переработал свой текст.

**SUMMARY****Anecdote as an alternative biography in 17-th century French culture**

The article deals with the evolution of “anecdote” in European culture from the late Antiquity (5th century) to the Early Modern period (18<sup>th</sup> century). Being originally a symbol of the text’s secret status, i.e. his “clandestine” or non public existence (the etymology of the word, i.e. “unpublished”), an anecdote became in the 17th century the term to describe the genre of French historiography. We analyze the “illegal” text of Procopius of Caesarea dedicated to the reign of Emperor Justinian and the strategies of the semantic change in 17th century in the text of “The Florentine anecdotes, or secret history of the Medici house” by Antoine de Varillas who purposed the rules for writing stories about the “secret” life of the politics or the kings.

## W zdeformowanym świecie. Przestrzenie dramaturgii przełomu XIX i XX wieku

Przełom XIX i XX wieku zapisał się w historii dramatu i teatru jako czas niezwykle intensywnych przemian. W dramaturgii tego okresu odzwierciedliły się bowiem nie tylko współczesne tendencje literackie obfitującego w najróżniejsze kierunki modernizmu, ale w tym samym stopniu – nowoczesne tendencje teatralne, zmierzające ku całościowej i gruntownej przemianie oblicza sceny. Zjawisko to, ze względu na swoją niespotykaną dotychczas intensywność i siłę, zyskało nazwę Wielkiej Reformy Teatru<sup>1</sup>. Zapewne również splot tych dwóch czynników – przemian w teatrze i nagromadzenia najróżniejszych nurtów i kierunków modernistycznych – spowodował, że dramaturgia tego czasu stała się zjawiskiem fascynującym, ale w tym samym stopniu również dość trudnym w odbiorze.

Pisarze dramatyczni, pozostający pod wpływem Edwarda Gordona Craiga, Adolphe'a Appii i Georga Fuchsa – nazwanych Prawodawcami Reformy<sup>2</sup> – i realizujący w swoich utworach postulaty reżyserów i teoretyków teatru, zyskali właśnie dzięki temu dodatkowe możliwości. Najbardziej charakterystyczny i bodaj najistotniejszy, a przy tym chyba najbardziej rozpoznawalny postulat ojca Wielkiej Reformy – Edwarda Gordona Craiga – „geschaffen sein”<sup>3</sup>, w myśl którego to, co widz oglądał na scenie nie mogło

---

<sup>1</sup> Jest to nazwa wspólna, którą określa się wszystkie przemiany teatru zachodzące w latach 1881-1941. Reforma teatralna, to „okres w historii teatru, przypadający na przełom XIX i XX wieku, całokształt postulatów teoretycznych i dążeń, zmierzających w tym okresie do wyodrębnienia środków artystycznych właściwych tylko teatrowi i uznania teatru za sztukę samodzielną”, *Wielka Encyklopedia Powszechna*, Warszawa 1968, t. 11, s. 427.

<sup>2</sup> Mianem tym określa ich Kazimierz Braun, idem, *Wielka Reforma Teatru. Ludzie. Idee. Zdarzenia*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1986, s. 35.

<sup>3</sup> Hasło to dotyczyło w głównej mierze scenografii sceniczej. Zgodnie z tym postulatem powinna ona zostać **wykreowana, stworzona z wyobraźni**, nie zaś, jak miało to miejsce w teatrze tradycyjnym, niepoddanym działaniu Reformy, mimetycznie, rzemieślniczo, często za pomocą płaskich malarskich dekoracji, odwzorowująca rzeczywistość znaną z codziennego doświadczenia, zob. E. G. Craig, *Über der Kunst des Theaters*, Berlin 1905.

być jedynie odwzorowaniem rzeczywistości, ale kreacją nowego, wcześniej nieistniejącego świata, w dramatach przełomu XIX i XX wieku znalazł swoje pełne odzwierciedlenie. Najbardziej typowym, a przy tym chyba najbardziej podkreślającym nowatorski walor dramaturgii przełomu wieków, sposobem realizacji tego postulatu była taka konstrukcja przestrzeni dramatycznej, w której prezentowano dwa sprzeczne względem siebie światy: mimetycznie odwzorowujący ten realnie istniejący i rzeczywisty, przeciwstawiony wykreowanemu przez twórcę świata, nigdzie wcześniej poza wyobraźnią niezobaczonemu. Właśnie w tej drugiej przestrzeni odnaleźć można nie tylko piękne feeryczne dale, tak bliskie marzeniom symbolistów, ale też miejsca przerażające, nasycone zdeformowanymi obrazami ludzi i rzeczy.

W tym miejscu wypada się zatrzymać. Powstanie takich właśnie przestrzeni umożliwia różnorodność kierunków i tendencji literackich, która stała się niejako znakiem rozpoznawczym modernizmu. Należy tu wszakże zwrócić uwagę na dość znaczący szczegół. Nie we wszystkich krajach wszystkie kierunki znalazły swoją pełną realizację. Jak się wydaje, w Rosji najsłabiej zaprezentował się pierwszy z antyrealistycznych kierunków, czyli dekadentyzm. Nie oznacza to jednak, iż nie można odnaleźć jego śladów<sup>4</sup>. Są one zauważalne również w dramaturgii tego nurtu. Tendencja do poszukiwania nowych przestrzeni, rozszerzania granic możliwości postrzegania, przy jednoczesnym założeniu istnienia tylko jednego prawdziwego świata, implikuje sposób tworzenia innej, drugiej, przestrzeni w utworach dramatycznych przełomu XIX i XX wieku. Jej sceniczną realizacją staną się projekcje wszelkiego rodzaju snów i urojeń (charakterystycznych przecież dla dekadentyzmu), zdeformowanych wyobrażeń świata dewiacji, których wykreowanie w dramacie umożliwia właśnie związek z najbardziej nowoczesnymi tendencjami teatralnymi. Na tradycyjnej, zdominowanej przez schemat scenie pudełkowej wystawienie dramatu eksponującego płaszczyznę inną niż realna stałoby się niemożliwe, a i tradycyjny teatr, przynajmniej utworu takiego by nie wystawił. W sukurs sztukom scenicznym przyszła więc idea przemiany sceny.

W utworach, które staną się ośrodkiem naszego zainteresowania: *Małym biesie* Fiodora Sołoguba<sup>5</sup>, *Czarnych maskach* Leonida Andriejewa

<sup>4</sup> Szerzej na ten temat zob. J. Smaga, *Dekadentyzm w Rosji*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1981. O charakterystycznych pojęciach nurtu pisze też: T. Walas, *Dekadentyzm wśród prądów epoki*, „Pamiętnik Literacki” 1977, nr 1, oraz eadem, *Ku otchłani*, Warszawa 1978.

<sup>5</sup> Oczywiście mamy tu na uwadze nie najbardziej rozpoznawaną powieść Sołoguba, ale dokonaną przez samego autora jej sceniczną przeróbkę, funkcjonującą pod tym samym tytułem.

i *Gościach* Stanisława Przybyszewskiego istnienie podwójnej przestrzeni nacechowane zostało pewnego rodzaju odcieniem dekadentyzmu. Wspomnijmy tu jednak, iż w literaturze rosyjskiej próżno szukać tekstów zachwycających się inkrustowaną skorupą żółwia, czy zaskakujących obrazami wyuzdania i pożądania. Rosyjski dekadentyzm jest specyficzny. Dlatego też w niniejszym szkicu zrezygnujemy w dokładnego omawiania wszystkich jego cech, skupiając się raczej na przedstawieniu w konkretnych dramatach sposobu funkcjonowania drugiej przestrzeni i wskazaniu istniejących w niej deformacji oraz próbie odpowiedzi na pytanie o cel takich zabiegów. Owa druga przestrzeń, kreowana w dramatach, stanowić może zwierciadło chorej psychiki, dewiacji, przekroczenia norm moralnych. Kluczem, według którego dobrane zostaną teksty, nie będzie tu więc do końca wspólny kierunek literacki, lecz sposób istnienia i konstrukcji przestrzeni, w której odnaleźć można dwa równoległe światy: realny i wykreowany, odzwierciedlający targające bohaterem namiętności i lęki.

Dramat Fiodora Sołoguba, sceniczna autorska przeróbka powieści pod tym samym tytułem, rzadziej niż pierwowzór bywa ośrodkiem zainteresowania. Tymczasem właśnie w niej odnaleźć można specyficznie skonstruowaną przestrzeń, która nie tylko realizuje w pełniejszym stopniu założenia poetyki autora, ale również odzwierciedla najnowsze koncepcje nowatorskiego teatru. W niej również odnaleźć można deformacje, które nie tylko świadczą o literackich fascynacjach autora najbardziej przecież utożsamianego z kierunkiem, ale pozwalają lepiej zrozumieć utwór i zdiagnozować problemy bohaterów. Świat zdeformowany to, co zasługuje na podkreślenie, świat nierzeczywisty, równoległy wobec przedstawianych, naśladujących rzeczywistość miejsc. Pierwszym fragmentem, w którym można go zaobserwować jest opis snu Pieriedonowa. Warto zauważyć, iż w tekście pobocznym wyraźnie odnajdziemy właśnie wskazówkę dotyczącą tego stanu Pieriedonowa, co oczywiście można odczytać jako bezpośrednie nawiązanie do chwytów dekadentów, ale również, w kontekście rozważań o związkach tego dramatu z najnowszymi koncepcjami teatralnymi, jako podjęcie postulatu Craiga „*geschaffen sein*” i jego indywidualną realizację. Przyjrzyjmy się temu nieco uważniej:

Sen. Słyszać nieładnej dźwięki muzyki. Jest w niej coś mechanicznego, skrzypiącego. Wybiega gromada dziewcząt, ubranych uroczyście, pstrokato i bez gustu. Wszystkie one są grube czerwone podobne do kukieł

tańczą i gwizdzą, nie można usłyszeć słów. Wchodzą trzy Rutiłówny, też nieładnie ubrane. Są o wiele grubsze niż w rzeczywistości<sup>6</sup>.

Przytoczony fragment eksponuje brzydotę dziewcząt, poraża nią i przytłacza. Nie ma w tym oczywiście niczego zaskakującego, jeżeli wziąć pod uwagę estetykę dekadentyzmu. Niemniej jednak takie skonstruowanie tych postaci powoduje, że obraz ulega znacznej deformacji, odkształceniu, przestaje mieć cechy odzwierciedlenia, a staje się karykaturą. Dodatkowo, uwagę odbiorcy zwracają informacje dotyczące ich stroju i dźwięku, towarzyszącego całej scenie. Wydaje się, że dziewczęta owe zostały przedstawione, powtórzmy, nie tyle w sposób odzwierciedlający ich rzeczywisty wygląd, ale raczej karykaturalnie, co jest tu zabiegiem celowym, są przede wszystkim grube i brzydkie, odpychające, tępe, budzą wstręt u odbiorcy. I cecha ta dotyczy wszystkich odartych z ludzkich cech postaci, które w takt zespeconej, kakofonicznej melodii tańczą i klaszczą. Nie artykułują słów, mruczą coś, co przecież i tak nie ma żadnego znaczenia. To pusty dźwięk. Ale również on podkreśla ich ograniczenie i głupotę. Nie są przecież w stanie wyartykułować dźwięku ludzkiej mowy, zostały więc z tego człowieczeństwa odarte, zdegradowane do poziomu istot niższych, ograniczonych. Wszystkie dziewczęta narzucają się Pieriedonowowi, przekonanemu o własnej wartości i powodzeniu u płci przeciwnej. Przedstawiony w tym miejscu obraz nie tylko wypacza rzeczywistość, ale przede wszystkim skupia uwagę widza tylko na najbardziej odstrasżających, odpychających cechach wyglądu postaci, skontrastowanych z wyidealizowanym obrazem Pieriedonowa. Obecne w scenie kobiety nie urzekają i nie uwodzą, ale straszą i odpychają. Są karykaturami samych siebie, wystarczająco brzydkich w rzeczywistości. I tak właśnie widzi je Pieriedonow, u którego mania własnej wielkości powoduje, że otaczający go bohaterowie wydają się jeszcze gorsi niż w rzeczywistości są. Ich cechy negatywne są wyolbrzymione wprost proporcjonalnie do wyobrażeń o wielkości, randze i powodzeniu Pieriedonowa. Prawdopodobnie Pieriedonow właśnie tak je widzi, sen jest projekcją jego indywidualnego postrzegania otaczającej go rzeczywistości, w której nie ma miejsca na nic pięknego, poza nim samym. Tylko on stanowi tu centrum orientacji, on jest przedmiotem adoracji wszystkich, ale oni nie są wcale godni jego uwagi.

Pieriedonow w swoim przekonaniu o własnej wielkości pewny jest istnienia spisku otoczenia wymierzonego przeciw sobie. Ludzie ci – zazdrośni o jego przymioty, powodzenie i wymaginowaną pozycję – są zdolni do

<sup>6</sup> Ф. Сологуб, *Мелкий бес*, Москва 1996, s. 65. Tu i dalej cytaty przytaczam w moim tłumaczeniu, strony podaję w nawiasach – J.G.

wszystkiego (również podania trucizny). Otaczający Pieriedonowa bohaterowie z kolei są przedstawieni jako odrealnione i, co ważne, odczłowieczone istoty, gdyż prawdopodobnie takie cechy nadaje im wypaczona wyobraźnia kreująca obraz. Wyraźnie jest to widoczne w obrazie halucynacji (obłądu – бреду) bohatera:

Gości już nie ma. Na scenie pojawiają się obrazy halucynacji Pieriedonowa. Niewyraźne straszne figury – królowie, damy, waleci. Na początku szepczą, chowają się przed Pieriedonowem. Potem są coraz śmielsi. Biegają, ciągną, drażnią Pieriedonowa, pokazują mu język, otwierając usta robią przeraźliwe miny (s. 86).

Nie ulega wątpliwości, że jest to projekcja omamów bohatera. Niemniej jednak na uwagę zasługuje coś innego. Wszystkie postacie pojawiające się w tym fragmencie są podobne nie do ludzi, ale do karcianych figur. Można to tłumaczyć dwojako. Otoczenie bohatera to osoby dwulicowe, fałszywe, których prawdziwych motywów i charakterów nie sposób poznać. To oczywiste. Z drugiej strony, ich przedstawienie w formie karcianych figur odzwierciedla nie tylko zdeformowanie, ale przede wszystkim zdegradowanie ich człowieczeństwa. To nie przerysowany obraz ich mało pozytywnych cech, czy równie przerysowany wizerunek negatywnych bohaterów. Obraz ten implikuje zupełnie inny sposób ich postrzegania. Przestali być ludźmi, a stali się jedynie elementami jakiejś bliżej niesprecyzowanej gry, prowadzonej przez nieznanne czynniki, silniejsze od bohatera i źle do niego nastawione. Jeżeli bohater tak właśnie postrzega otaczający go świat lub jeżeli świat ten rzeczywiście taki jest, a chorobliwa projekcja jest jedynie plastycznym przedstawieniem, trudno szukać tu pozytywnych wartości. Świat snu i urojenia poprzez plastykę deformacji przeraża, ale jednocześnie obnaża cechy otoczenia bohatera i jego własne problemy psychiczne.

Projekcję urojenia jako wizji obecnej w drugiej przestrzeni dramatu odnaleźć można również w *Czarnych maskach* Andriejewa. Tu jednak (w przeciwieństwie do *Małego biesa*) w tekście pobocznym zabraknie eksplicytnie wyrażonej informacji, dotyczącej urojonego/kreowanego charakteru tej części utworu. O tym, że miejsca przedstawione w sztuce są jedynie wytworem chorego umysłu zamkniętego w wieży Lorenza dowiadujemy się znacznie później, ze słów żony głównego bohatera. Przedtem jednak na scenie pojawiają się postacie w maskach, pająki, staruchy, a w końcu sam Lorenzo w trumnie i obok niej. Wokół bohatera powstaje świat powołany do życia jedynie przez moc lub słabość jego umysłu. Ale nie jest to miejsce będące lustrzanym odbiciem rzeczywistości. Nie jest to nawet gabinet krzywych zwierciadeł (taki mógł być sen Pieriedonowa), lecz raczej projekcja tych

sił i namiętności, które destrukcyjnie wpływają na egzystencję człowieka, a jednocześnie są jej niezbywalną częścią. W przestrzeni tej odnajdziemy zarówno symbole od wieków znane (pająk, pajęczyna – symbolizujące sieć intryg), postacie w różnokolorowych maskach (skrywające prawdziwe zamiary), staruchy (czyhające na ludzkie życie i decydujące o jego losach), jak również wykreowany obraz najstraszniejszej obawy samego bohatera: momentu jego śmierci. Obrazy tego świata jawią się jako rzeczywiste (poza ostatnim, w którym widzimy leżącego na marach Lorenza). Ich wymyślony, wykreowany charakter podkreślają słowa żony bohatera, donny Franceski, uprzedzającej gości o dziwnym zachowaniu męża:

Chciałam Państwa prosić o wielką łaskę. Wiecie zapewne, że mój mąż hrabia Lorenzo, nie jest całkiem zdrow. Oczekuje gości, których nie zapraszaliśmy, a was zapewne weźmie za swoich gości. Nie okazujcie proszę zdziwienia i nie wyprowadzajcie go z błędu<sup>7</sup>.

Więc to wszystko, co miał okazję obserwować odbiorca nie zdarzyło się. Przygotowania do balu ciągle trwają, a sceny wcześniej przedstawione to tylko projekcja wyobraźni Lorenza. Sceny te jednak są tylko wizją, prawdziwą tylko na scenie (w dramacie), ale nie w rzeczywistości. Koszmarem, strasznym, pełnym urojeń snem. W którym do głosu dochodzą nie przemyślenia i idee bohatera, lecz konkretyzują się w zdeformowanych (pobawionych twarzy, symbolicznych, nieżywych) postaciach targające nim obawy i urojeń. W gruncie rzeczy to świat straszny, przerażający, ale jednocześnie korzystający z najbardziej nowatorskiej koncepcji Craiga, w myśl której na scenie powinien powstać świat, „który nie istnieje nigdzie poza wyobraźnią autora”. Ten świat – masek i pajaków – to produkt wyobraźni. Nie piękny i urzekający, ale, podobnie jak miało to miejsce w przypadku dramatu Sołoguba, przerażający i zdeformowany, pełen strachu i urojeń.

Przerażający świat, przypominający przestrzeń z już omówionych dramatów, skonstruował również Stanisław Przybyszewski w swoim epilogu dramatycznym, zatytułowanym *Goście*<sup>8</sup>. W tym przypadku trudno dokonać podziału przestrzeni dramatu na dwie przeciwstawne części. W *Gościach* owa granica, choć istnieje, jest dość trudna do sprecyzowania i wyraźnego wytyczenia. W tekście pobocznym również trudno szukać wyraźnych wskazówek. Niemniej jednak podział ów jest obecny. Przebiega on pomiędzy światem realnym (zamkiem, bawiącymi się gośćmi i żoną bohatera), a tą częścią dramatu, w której pojawiają się: nieznajomy, gość i star-

<sup>7</sup> L. Andriejew, *Черные маски* [online], [http://az.lib.ru/a/andreew\\_l\\_n/text\\_1050.shtml](http://az.lib.ru/a/andreew_l_n/text_1050.shtml) [15.09.2012].

<sup>8</sup> Tekst tego dramatu zacytowałam z zasobów biblioteki cyfrowej [online], <http://kpbc.umk.pl/dlibra/doccontent?id=11962&from=FBC> [15.09.2012].



cy. To właśnie Gość, prześladowający głównego bohatera – Adama, przywoła przestrzeń przerażającą i zdeformowaną. Skąpaną w czerni, krwi, poczuciu krzywdy, bólu i winy. Pojawia się ona w wypowiedziach, funkcjonuje jako nienamacalny, ale nieunikniony świat, symbolizowany przez metaforyczną czerń skrzydeł, pojawiających się w złowroźnie brzmiących dialogach. Słowa Gościa tworzą bowiem inny świat: taki, w którym znajdzie się bohater, naznaczony zbrodnią, złym postępkami (s. 18). Miejsce to, sugestywnie kreowane w wypowiedzi Gościa, staje się czymś realnym, zapowiedzią przyszłości, której nie da się zmienić i na nią wpłynąć. Nie może przed nim uciec, o czym sam bohater wie, mówi o tym: „nie, nie, ten straszny gość nie da nam spokoju”. Koszmar czarnych skrzydeł, które rozpościera przed nim Gość tworzy aurę niepozwalającą wyzwoić się spod jej wpływu. Przyciągającą, duszną, straszną. Wiadomo, że Adam nie uwolni się i pokonany zdecyduje się poddać sile pojawiającej się w słowach Gościa. Czarny świat zatryumfuje, przyciągnie i wessie bohatera. Ów czarny świat mógłby być metaforą piekła, gdyby nie wypowiedź budzącej strach postaci, sugerująca, że ono nie istnieje. Podobnie, jak nie ma również boskiej sprawiedliwości. Za przekroczenie normy moralnej spotka każdego kara, ale nie wymierzy jej boski trybunał. Ten świat, czarna otchłań, to miejsce kary. Stworzony nie przez dążącego do wyrównania rachunku krzywd człowieka ani też powstały na rozkaz stwórcy. Jest wytworem ludzkiej namiętności i popędu, prymitywnego, archetypicznego poczucia konieczności poniesienia kary i jednoczesnego strachu przed nią, panicznego, przeszywającego na wskroś poczucia przekroczenia najświętszego z zakazów.

Z przedstawionego powyżej przeglądu wyłaniają się pewne prawidłowości. Dramaturgia przełomu XIX i XX wieku korzysta zarówno z wypracowanej przez dekadentyzm metody konstruowania drugiej rzeczywistości, wprowadzanej do utworu w postaci halucynacji lub snu, jak i z postulowanych przez Wielkich Reformatorów koncepcji tworzenia przestrzeni scenicznej. Wypada podkreślić, że właśnie przemiany teatru umożliwiły powstanie dramatów prezentujących na scenie przestrzeń snu lub halucynacji, wkomponowanej w zasadę „*geschaffen sein*”. Prezentowane tu dramaty różnią się jednak od tekstów późniejszych. Ich przestrzeń podlega deformacji. Jakby autorzy chcieli zwrócić uwagę na prawidłowość znaną od lat, że świat nie jest idealny. Nie starali się jednak pokazać na scenie chociażby miejsca zbliżonego do idealnego. Wręcz przeciwnie. Sen, koszmar, urojenie i strach – oto siły rządzące przestrzenią omówionych dramatów. Miejsca w nich przedstawione cechuje nie tylko daleko idąca deformacja względem tak zwanej obiektywnej rzeczywistości, ale również

wprowadzenie postaci i miejsc odrealnionych, produktów własnych obaw, namiętności, strachów, czy też po prostu chorej wyobraźni.

Świat ten, zaludniony przez karciane figury i postacie w maskach, pokazuje, jak bohaterowie postrzegają rzeczywistość, ale również obnaża ich obawy i lęki. I w świecie tym nie odnajdą ukojenia ani istoty zdolnej zmasać ich winy, nie tworzą raj. Wydaje się, że ich wyobraźnia nie tworzy miejsca ucieczki ani ukojenia. Ponad światem realnym nie ma nieba ani raj, nie ma też świata idei, z której mogłaby zstąpić boska istota, zdolna uratować człowieka. Dla bohaterów dramaturgii przedstawionej w niniejszym szkicu

niebo Boga nie skrywa; rozpacz (...) nie zna schronienia w nadziei wiecznej błogości; cierpień swych nie składamy u stóp krzyża; poświęceń naszych nie zliczy pamięć kochającego i czujnego bóstwa; jęków i skarg nie słucho Duch rozumny, klęsk nie unicestwi moc nadprzyrodzona. I nikt nas nie ukarze za nasze szczęście ziemskie. Poza moglią nie ma dla nas nagród ani kary. Ziemia – to początek i koniec naszego indywidualnego bytu<sup>9</sup>.

A na tej ziemi dręczą ich własne koszmary.

<sup>9</sup> Są to słowa polskiej pisarki epoki Młodej Polski. Zaczepnięto je ze strony internetowej [online], <http://www.bylinski.pl/uwagi-na-marginesie-lektury-marii-komornickiej> [13.09.2012].

**SUMMARY****Изуродованное пространство.****Пространство драматургии конца XIX и начала XX веков**

В статье анализируются драмы Ф. Сологуба: *Мелкий бес*, Л. Андреева: *Черные маски* и Ст. Пшибишевского: *Гости*.

В структуре вышеназванных произведений, кроме реалистической плоскости, обнаруживается „другое” нереальное пространство: сна или изображения. Проведенный анализ показал, что эта часть пространства является изуродованной и в ней отражаются все плохие черты героев: страх, влечение, болезнь.



Дина Азере  
Даугавпилс (Латвия)

## Игровая модель восприятия мира как способ преодоления стереотипов сознания в литературе Оттепели

Понятие Оттепель, обозначающее культурно–исторический период с 1956 по 1964 годы, было введено Ильей Эренбургом. В 1954 году – в литературном пространстве появляется его повесть *Оттепель* как первая попытка осмысления постсталинского времени. Впоследствии Эренбург писал :

Я думал не об оттепелях среди зимы, а о первой апрельской оттепели, после которой бывает и легкий мороз, и ненастье, и яркое солнце – о первых днях той весны, что должна была скоро прийти<sup>1</sup>.

Оттепель становится символом свободы: на смену сознанию, скованному льдом идеологической догмы, приходит иная картина мира, не имеющая такой жесткой идеологической доминанты. Матрично мыслящий человек, воссоздающий концепт мира в его идеологической осознанности, вдруг в Оттепель обнаруживает рядом с собой субъекта, который заявляет о своем праве на свободомыслие, на выработку оригинальной, личностной модели поведения.

Оттепель – чрезвычайно противоречивое, двузначное явление – по двоимирию социума, по сознанию нового человека, согласившегося на социализм с человеческим лицом, по абсолютно непоследовательным действиям властей. С одной стороны, в Оттепель возникает множество культурно-знаковых событий, импульсов, абсолютно невозможных в дооттепельном пространстве: коренным, фундаментальным поворотом становится 20-й съезд партии, речь Хрущева, разоблачение культа личности, реабилитация миллионов невинно

---

<sup>1</sup> И. Эренбург, *Люди, годы, жизнь. Воспоминания в трех томах*, Москва 1990, т. 3, кн. VI, с. 672.

осужденных. Открываются культурные границы: в Москве проходит Всемирный фестиваль молодежи и студентов; в советском культурном пространстве происходят выставки западного изобразительного искусства – полотна из Дрезденской галереи, французские импрессионисты, выставка картин Рокуэлла Кента, выставка полотен Н. Рериха в Москве; многочисленные гастролы музыкантов европейского и мирового контекста.

На открытии выставки работ Пикассо И. Эренбург пытался успокоить собравшихся: «Товарищи, вы ждали этой выставки 25 лет, подождите теперь спокойно 25 минут...»<sup>2</sup>.

Многое долгожданное случилось в Оттепель, но тут же, параллельно, уже в 1956 году происходят венгерские события, в 1957 выходит бесцензурный альманах «Литературная Москва», но после выхода 2-го номера органы власти запрещают издание. В 58-ом – власть казнит Пастернака, в 62-ом – проходит знаменитая выставка художников в Манеже, и ее громит Хрущев, в 63-ем Хрущев на встрече с творческой интеллигенцией учиняет разгром всех художественных тенденций оттепельного периода.

Вся история развития Оттепели сводима к параллельному сосуществованию двух принципиально разных тенденций: с одной стороны, хорошо отлаженная политическая система государственной структуры с ее механизмом подавления человека, с другой – развивающиеся в обществе процессы либерализации, возникающее свободное волеизъявление человека как знак глубинных перемен в парадигме сознания.

Чрезвычайно ярко двоемирие оттепельного пространства как противостояние двух типов сознания может быть представлено, с одной стороны, системой жесткого канона, имеющего в своей основе идеологическую доктрину, и, с другой стороны, принципиально иной картиной восприятия мира – доминантой которого становится игровая составляющая.

Немного расширяя диапазон рассматриваемых вопросов, отметим, что в целом в культурном поле периода Оттепели игровое восприятие мира становится чрезвычайно выраженным. Именно в эти годы происходит переворот в кинематографе: на смену фильмам производственной тематики в политически верно выстроенном ключе приходят комедии – фильмы Эльдара Рязанова и Леонида Гайдая – *Человек ниоткуда* (1961), *Пес Барбос и необычный кросс* (1961),

<sup>2</sup> Там же, с. 552.

*Самогоницики, Операция Ы* (1965). По всей стране идут дискуссии о месте комедии в советской жизни. Критики–консерваторы выступают против засилья несерьезного кино - проявляется веками выношенное убеждение в том, что все веселое – несерьезно и легковесно. Этому противостоит набирающая силу тенденция веселой эксцентрики, ничем не сдерживаемого смеха. «Именно веселый, громкий, идеологически ненагруженный смех ярче всего демонстрирует идею внезапной свободы; (...) стремительное мельтешение по экрану, вызывавшее приступы хохота, было рождено стихией освобождения»<sup>3</sup>. Противостояние серьезного как эмоции власти и веселого, стихийного стало ярко знаковым для общества конца 50-х - начала 60-х годов.

По радио безудержно транслируются веселые, легкомысленные песни: «Ландыши, Ландыши, Светлого мая привет, Ландыши, Ландыши, Белый букет» (1958), «Бывает все на свете хорошо, В чем дело сразу не поймешь, А просто летний дождь прошел, Обычный летний дождь» (1963), «Жил да был черный кот за углом, И кота ненавидел весь дом, Только песня совсем не о том, Как не ладили люди с котом» (1963). Дооттепельные ложнооптимистические песни Василия Лебедева–Кумача - «Легко на сердце от песни веселой», «Широка страна моя родная», «Утро красит нежным светом стены древнего Кремля» были поставлены под сомнение появлением иных песенных текстов.

Ярким игровым знаком в культурном поле Оттепели становится всенародная игра – «КВН» («Клуб Веселых и Находчивых», 1961), невероятно популярный студенческий капустник оппозиционирует себя официальной власти.

Символично, что именно в Оттепель (1963) театр им. Вахтангова восстанавливает пьесу Карло Гоцци *Принцесса Турандот*, первую постановку пьесы осуществил сам великий Евгений Вахтангов в 1922 году. *Принцесса Турандот* – комедия масок dell'arte, игровое начало в природе таких пьес сконцентрировано чрезвычайно: буффонада масок, шутки, пародии, зрелищные эффекты, импровизации, загадки – отгадки. Игра захватывает все уровни сценического действия, возникает некий концентрат игры.

И в литературном тексте Оттепели появляются факты восприятия мира через игровой принцип моделирования пространства. В 1961 году опубликован *Звездный билет* Василия Аксенова, и как вспоминает Анатолий Гладилин, «повесть имела не только оглушительный

<sup>3</sup> *Смех без причины*, [в:] П. Вайль, А. Генис, 60-е. *Мир советского человека*, Москва 2006, [электронный ресурс], <http://life-in-ussr.ru/smeh-bez-prichiny-yumor>, [04.09.2012].

успех, но и феноменальный общественный резонанс»<sup>4</sup>. *Звездный билет* – текст, сосредоточивший в себе почти весь реестр оттепельной парадигмы. Отметим лишь некоторые основные оппозиционные категории текста: коллективное – индивидуальное, идеологическое – творческое, общеколлективное – общечеловеческое, лицемерное – искреннее и т.д.

Интересно, с нашей точки зрения, рассмотреть художественный мир повести через игровую составляющую, которая уже композиционно, в названиях частей актуализирована: 1 часть - Орел или решка, 2 часть – Аргонавты, 3 часть – Дубль – Ве. Игровое начало становится изначально определяющей характеристикой всего художественного пространства, система персонажей группируется по способности или неспособности поддерживать игровую модель поведения. С одной стороны, общественное мнение, диктат родителей, разрешенные и одобренные правила поведения; с другой – молодые люди, веселые, остроумные, заявляющие о своем праве на освоение мира через выработку оригинальной модели поведения. Бунтарь Димка и его друзья при выборе решения руководствуются законом подбрасываемой монетки – орел или решка, и ответ получен.

Игровое поведение друзей поддерживается идеей свободомыслия человека как антитезы нормативности и традиционности. Первая же фраза повести противопоставляет 2 модели освоения мира: человек, строго соблюдающий закон, и субъект собственного свободного «хочу».

Я человек лояльный. Когда вижу красный сигнал «стойте», стою. И иду, только когда вижу зеленый сигнал «идите». Другое дело мой младший брат, Димка всегда бежит на красный сигнал «...» туда, куда ему хочется бежать<sup>5</sup>.

Димка сознательно выстраивает модель антиповедения (с точки зрения общественной морали), он заявляет о праве свободного выбора, делает это ярко, театрально, сознательно провоцируя общество. Столкновение нормы и антинормы ставит под сомнение жизнеспособность первой, взрывает законность нормативного содержания.

Игровая модель поведения друзей имеет выражение на самых разных уровнях. Подчеркнуто эпатажный внешний вид героев - «волосы, разделенные ниточкой пробора, очки «...» фестивальны

<sup>4</sup> А. Гладилин, *Улица генералов: Попытка мемуаров*, Москва 2008, с. 99.

<sup>5</sup> В. Аксенов, *Апельсины из Марокко*, Москва 2008, с. 191.



ток на шее «...» вечерний костюм «...» галстук–бабочка»<sup>6</sup> противопоставлен человеку при власти в обязательном сером костюме – «мать Галины, еще молодая и статная, одетая в серый костюм, как и положено инспекторам РОНО»<sup>7</sup>.

Уместно вспомнить героя – художника опального романа Юрия Домбровского *Факультет ненужных вещей*, сотворившего свой яркий оригинальный образ, никак не относящегося к стилям, но совпадающего с ними декларацией собственной внутренней свободы, актуализацией личностного начала в мире, художник заявляет: «Ползет и ползет по земле какая–то скучная одноцветная, серая масса – и вдруг как выстрел – яркое красочное пятно! Это я вышел на улицу!»<sup>8</sup>.

Ярко театральный внешний вид аксеновских героев – визитная карточка молодежного движения стиляг, они были одной из ярких форм протеста во времена Оттепели. Стиляги боролись против государственной машины с ее механизмом обезличивания человека, они стали реальной оппозицией официальному общественному вкусу. Стиляги разрушали жесткие рамки советского общества, развивая игровую линию поведения; они создавали собственную контркультуру, эпатуруя внешними атрибутами, сотворяя свой искусственный язык как инструмент объединения соучастников, единомышленников. Аксеновский герой об отце говорит следующим образом: «Мой конь уже все продумал. ... Конь мой сегодня дома»<sup>9</sup>.

Их дерзкий эпатаж создавал совершенно иное, свободное пространство в советской общественной структуре, иное культурное образование в советском контексте. Властные идеологи видели в стилягах тлетворное влияние Запада, советский гражданин не мог выглядеть так, как выглядел Димка:

...его чешская рубашка, с такими, знаете ли, искорками, штаны неизвестного мне происхождения, австралийские туфли и стриженная под французский ежик русская голова<sup>10</sup>.

Стиляги в советский контекст приносили западную моду, музыку, танцы: в пространстве аксеновского советского двора сталкиваются два культурных звуковых ряда – джазовые синкопы и мелодия, сыг-

<sup>6</sup> Там же, с. 194.

<sup>7</sup> Там же, с. 204.

<sup>8</sup> Ю. Домбровский, *Факультет ненужных вещей*, Санкт-Петербург 2003, с. 53.

<sup>9</sup> В. Аксенов, *Апельсины из Марокко...*, с. 194.

<sup>10</sup> Там же, 191.

ранная на баяне. Чрезвычайно символичной является реплика подвыпившего дворника: «Кончай тлетворную! Гони нашу «Рябинушку!»<sup>11</sup>.

Принятая друзьями модель игры помогает им осуществить функцию замещения враждебного реального пространства; рупор общественного мнения – тетя Эльва категорична:

Только крутые меры. Надо мобилизовать общественность. А куда смотрит жэк? Вместо того чтобы организовать в нашем дворе разумные настольные игры, викторины, кроссворды, предоставляют поле деятельности двум негодьям с магнитофоном<sup>12</sup>.

Игровое поведение героев снимает границы советского двора, преобразует пространство, выводит друзей из ложноэтической системы координат в общечеловеческий уровень, во вневременной мир предельно искренних чувств.

...наш жалкий садик поднимается вверх, повисает над крышами, звезды пускаются вокруг в хороводе. Девушка и юноша танцуют, и весь мир надевает карнавальные маски. Молодость танцует при свете звезд у подножия Олимпа...<sup>13</sup>.

Оппозиция замкнутого – свободного (или разомкнутого) в оттепельной парадигме является одной из важнейших, противостояние этих категорий находит выражение на самых разных уровнях – от исторического прорыва человека в Космос до изменений в сознании, связанных с разрушением идеологической матрицы. Герои Аксенова одержимы идеей выхода в свободное пространство – из советского двора, от диктата родителей: «Лучше быть бродягой и терпеть неудачи, чем всю жизнь быть мальчиком, выполняющим чужие решения!»<sup>14</sup> – кричит Димка. Друзья бегут и от беззакония московской власти в Таллин. Пространство Таллина привлекательно для друзей – здесь нет такого идеологического гнета: открыто танцуют липси и чарльстон. Но так же важно, что здесь герои могут развивать свою игровую линию, ведь Таллин – это пространство древних легенд, рыцарей, сторожевых башен, и Старый Тоомас «не только показывает направление ветра, но также следит за порядком в городе...»<sup>15</sup>. Димка с друзьями в этом пространстве нереальности – аргонавты, а

<sup>11</sup> Там же, 204.

<sup>12</sup> Там же, с. 204.

<sup>13</sup> Там же, с. 203.

<sup>14</sup> Там же, с. 210.

<sup>15</sup> Там же, с. 255.

на пляже Балтийского моря становятся древнегреческими Гектором, Парисом, Менелаем и Еленой. Игровой уровень усиливает то, что они – вчерашние школьники – представляются студентами-ихтиологами из Москвы, Димка играет в покер, Галя свою первую влюбленность разыгрывает по законам пьесы Шекспира *Ромео и Джульетта*. Многочисленные роли и маски помогают героям выразить себя, этого они были лишены во враждебном для них пространстве Москвы.

Но логика развития линии поведения героев объяснима и нахождением в парадигме Оттепели устойчивого мифообраза – образа Хемингуэя. Его произведения публикуют и массово читают, его облик и модель поведения массово копируют – путешественник в толстом свитере с бородой и трубкой отправляется в горы, осваивает Север, бороздит моря. Жанр авторской песни отразил это свободолобивое движение чрезвычайно ярко:

Вот это для мужчин – рюкзак и ледоруб, И нет таких причин, чтоб не вступить в их круг, А есть такой закон – движение вперед, И кто с ним не знаком, навряд ли нас поймет. И есть такое там – и этим путь хорош, Чего в других местах не купишь, не найдешь (Ю. Визбор)<sup>16</sup>.

Новому оттепельному герою, исповедующему свободомыслие, образ человека, который вырывается из жесткой иерархии цивилизации, подальше от властных структур, от канонов поведения, установленных общественной моралью, оказывается чрезвычайно близок.

Побег Димки с друзьями из дома происходит под знаком путешествия героев Джека Лондона, Горького, Хемингуэя, определение «бродяга» становится синонимом свободного человека. Модель поведения бродяги, выдерживаемая молодыми героями, поддерживается логикой развития характера первооткрывателя, друзья осваивают мир, укрощая стихию, преобразовывая пространство: «Как будто мы эскадра Колумба, возвращающаяся из Нового Света»<sup>17</sup>. В другой повести Аксенова *Коллеги* молодой врач осваивает профессию в глухой деревне, и модель поведения древнего героя-творца оказывается для него определяющей: «Зеленин чувствовал себя словно древний мореплаватель, только миновавший Геркулесовы столбы. Безбрежный, неведомый океан колыхался перед ним. И его надо было пересечь»<sup>18</sup>. И что принципиально важно, пространство свободной стихии и сознательно выстраиваемая роль первооткрывателя – творца позволя-

<sup>16</sup> *Антология бардовской песни*, Москва 2006, с. 169.

<sup>17</sup> В. Аксенов, *Апельсины из Марокко...*, с. 322.

<sup>18</sup> Там же, с. 39.

ют героям создавать мир по законам братства единомышленников, самоотверженных покорителей вершин.

Идея братства семантически наполнена верой оттепельного героя в возможность построения нового гармоничного общества, потому союз духовного родства выстраивается как антитеза дискредитировавшим себя прежним коллективным отношениям. Чрезвычайно значимым в оттепельной парадигме оказывается этическое понятие дружбы – неперменной нравственной составляющей характера героя в Оттепель. Кодекс дружбы усиливается кодексом чести – для героев оказывается семантически привлекательной эстетика рыцарства. «Не волнуйся за меня, рыцарь!»<sup>19</sup>, «Да, рыцарь, ты мудр!»<sup>20</sup> - обращения аксеновских коллег друг к другу. В постоттепельном тексте Виктора Некрасова *Маленькая печальная повесть*, проникнутом необычайной ностальгией по оттепельным ценностям, трое молодых друзей вовлечены в игровую модель отношений трех мушкетеров, и девиз «один за всех – все за одного» становится их этическим credo. Булат Окуджава создает особое пространство арбатского братства, в котором обязательно соответствие героя высокому нравственному канону – законам особого арбатского дворянства. «Я – дворянин арбатского двора, своим двором введенный во дворянство»<sup>21</sup>. Сознательно творимая героями игровая линия поведения позволяет им семантически отчленивать от существующих в окружающем мире связей и отношений эти, принципиально на новый духовный уровень возведенные, человеческие связи.

Еще об одном факте игрового сознания, знаковом для философии Оттепели, хотелось бы сказать. Оттепельный человек свою веру в будущий социум, построенный по законам гармонии, основывал и на совершенно реальных достижениях человека в физике и космонавтике. В тогдашнем обществе функционировала утопическая идея научного прогресса, который непременно преобразует мир. Символика космоса входит в обыденную жизнь, в быт. Владимир Войнович в 1960 уже провозгласил «На пыльных тропинках /Далеких планет/ Останутся наши следы». В сознании человека начала 60-х годов Космос оказывается уже освоенным и покоренным. Аксеновские герои уезжают от властных структур Москвы на фоне плаката: «В космическом пространстве вокруг чашки чая вращаются его лучшие спутни-

<sup>19</sup> В. Аксенов, *Апельсины из Марокко...*, с. 10.

<sup>20</sup> Там же, с. 18.

<sup>21</sup> Б. Окуджава, *Стихотворения*, Москва 1984, с. 263.

ки: печенье, варенье, торт»<sup>22</sup>. Димка предлагает всю рекламу построить по этому принципу: «Лучший спутник мыла – мочалка, лучший спутник водки – селедка...»<sup>23</sup>. Лирический герой Андрея Вознесенского описывает судьбу Гогена, используя космические характеристики: «Он преодолел тяготенье земное «...» он уносился ракетой ревущей»<sup>24</sup>, на земную планету он способен взглянуть космическим взглядом – «земля мотается в авоське меридианов и широт!»<sup>25</sup> «вонзившись вилкой в шар земной «...» живешь ты, мой антимирок!»<sup>26</sup>. Игровое сознание героев законы космического пространства проявляет через земные реалии (и наоборот), тем самым синтезируя эти два мира, уравнивая их в сознании, приближая бесконечный Космос.

Несомненно, игра – общественное и культурное явление, маркированное типом культуры и государства. Думается, что пространство игры в контексте советской культуры может быть определено через концепцию игры Михаила Бахтина, игра – «тот мировой слой, «...» в котором происходят самые напряженные экзистенциальные процессы жизни и в котором осмысляются и борются между собой ценности разного порядка»<sup>27</sup>. В советском контексте оттепельного периода игра выступает как форма контркультурного поведения героев, как форма личностной свободы в условиях жестко насаждаемых законов общественной морали, но игровая модель поведения выполняла и структурообразующую функцию в миротворчестве нового оттепельного героя.

<sup>22</sup> В. Аксенов, *Апельсины из Марокко...*, с. 221.

<sup>23</sup> Там же, с. 221.

<sup>24</sup> А. Вознесенский, *Собрание сочинений в трех томах*, Москва 1983, с. 27.

<sup>25</sup> Там же, с. 60.

<sup>26</sup> Там же, с. 90.

<sup>27</sup> М.М. Бахтин, *Франсуа Рабле и народная смеховая культура средневековья и Ренессанса*, Москва 1990, с. 11.

**SUMMARY****The play model of the perception of the world as a way of overcoming the stereotypes of consciousness in the thaw literature**

The actable perception of the world in “the thaw” is oppositional to the dogmatic thinking, which in its turn is determined by ideological canons. The actable texts of cinematographic, musical and theatrical nature find reflection in the cultural space of the thaw period.

The literary character – zoot-suited hipster in the thaw narrative stories by V.Aksenov represents the example of a play behavior model who opposes the official public opinion.

The behavior logic of Aksenov’s characters supports the image and behavior model of Hemingway’s characters, appraising the example of the early heroes – creators and appraising the value of friendship, intensified by the code of honor. The characters of the thaw period consider the actable perception of the world inseparable from the aesthetics of space. Besides the fact that the actable behavior of characters is counter-cultural in the soviet context, this model of world perception reflects the structure for the original world-creation of the character.

**Ирина Коган**  
Самара (Россия)

## Недетские детские книжки: о разрушении стереотипов нашей читательской рецепции

Что такое детская книжка сегодня? Есть ли у современной детской литературы особый мир, особые сюжеты, какие-то специфические герои или, может быть, особый тип конфликта? Если да, то возникают ли они как результат учета специфики возрастной психологии восприятия художественного текста детьми? Или это способ их насильственной изоляции от реальной действительности, попытка скрыть от них жизнь с ее непростыми проблемами или как-нибудь подлакировать происходящее.

Сейчас в детской литературе происходят непростые процессы. Она абсолютно меняется. В последние годы появилось, например, совершенно новое понятие «подростковый роман». Но развиваются в ней не только жанры.

Например, в западном литературоведении активно обсуждается вопрос о том, что необходимо выделять в качестве «самостоятельной» подростковую литературу в целом, поскольку она все стремительнее отпочковывается от собственно детской. Многие критики говорят даже о ней как об особом феномене, называют подростковую литературу книгами для молодых взрослых, используя формулировку «young kidalts», даже в русском языке появился термин «кидалт», взятый из английского (kid – ребенок, adult – взрослый), вот этот самый «кидалт» (как это не странно звучит для русского уха) есть обозначение тех молодых людей, которые уже детьми не являются, но в то же время пока еще не могут считаться полноправными членами взрослого социума.

Существуют ли у детской литературы какие-то ограничения и границы? Если эти ограничения есть, то какого они рода и что они ограничивают? Те же ли они, что и 40-50 лет назад? Ведь и сами дети сейчас живут в абсолютно новой реальности – в мире компьютерных

игр и социальных сетей – когда практически у каждого подростка Интернет существует прямо в мобильнике.

Первое, что приходит в голову в связи с понятием «ограничение» применительно к детской литературе, – это вопрос о запретных темах и неких запретных сферах жизни. Это то, что лежит на поверхности. Но речь может идти и о смыслах, о формах, о структурах, о картине мира, о типе мировосприятия. Все они при определенных условиях могут оказаться художественными элементами, выходящими за «границы» детской литературы, т.е. представляющими уже нечто «недетское».

Что же такое сегодня «недетское» в литературе? Это взрослые проблемы? Или это взрослые герои? Определяется ли эта «взрослость» возрастом или поведением героев? Или типом конфликтов? Или, например, взрослым языком? И что такое вообще – взрослый язык? Это сложные мысли? Или это незнакомые слова? Или это просто нецензурная лексика? Или это навороченные, сложно устроенные синтаксические конструкции или это стилевые эксперименты? Или, наконец, это некие сложносочиненные смыслы, которые есть результат сложных, недетских чувств и переживаний, поступков и отношений?

Разобраться во всем этом достаточно трудно – потому что разных типов «недетского» в современных детских книгах действительно очень много.

То, что лежит на поверхности, – это недетские темы.

И в первую очередь – это тема смерти, которая реально в детской литературе существовала всегда. Но сейчас она возникает совсем не в связи с подвигами героев, и не как героическая гибель на войне, а как тяжелое жизненное испытание, как часть того страшного мира, в котором действительно много жестокого и трагического. Например, когда речь идет об осознании ребенком трагизма и безвозвратности потери ушедших близких.

В принципе разговор о необходимости «примириться» со смертью, как это странно ни звучит применительно к книжкам для детей, – это в настоящий момент очень важный разговор для европейской детской литературы. Эта тема в последние годы активно разрабатывается скандинавской литературой. Когда у нас сейчас стали активно переводить их книжки, там оказалось множество поразительных книг, связанных именно с уходом из жизни близких и дорогих ребенку людей и с переживанием и осмыслением им этой ситуации. Но «скандинавский» опыт воспринимается в нашей стране неоднозначно, поскольку порой смелость некоторых, например, шведских книг,



по мнению ряда наших критиков и исследователей детской литературы, нарушает границы существующих у нас представлений о дозволенном в детском чтении.

Совершенно удивительная для нас вещь – возникший в современной шведской и норвежской литературе образ умершего дедушки. Вообще в европейской детской литературе в последнее время появился целый ряд историй про внука и дедушку – про ребенка, который стоит на пороге жизни, и человека, который уже из жизни готовится уйти.

Например, книга датского писателя Кима Фупса Окесона называется *Как дедушка стал привидением*. У героя повести умирает дедушка – и на вопрос, где он теперь, мальчик получает противоречивые ответы: папа считает, что он стал землей, мама – что он на небесах сделался ангелом. Мальчика это, естественно, абсолютно не устраивает. И вот однажды он обнаруживает, что дедушка, на самом деле, никуда не делся – а «торчит в его детской». И он, заставив дедушку пройти через стену, понимает, что дедушка теперь привидение.

А дедушку не покидает чувство, будто он что-то в этом доме забыл. И он начинает рассказывать Эсбину о самых счастливых моментах своей жизни – естественно, связанных с какими-то играми, с поездками с внуком. А Эсбин делится с ним всякими своими ощущениями и впечатлениями. И только тогда дедушка понимает, что он забыл самое главное – он забыл попрощаться с внуком.

Другая книжка – *А дедушка в костюме?* немецкой писательницы Амели Фрид – тоже связана с тем, чтобы помочь ребенку не только понять, что такое утрата, но как бы привыкнуть к мысли о другом «бытии» близкого человека. Маленький Бруно обнаруживает однажды, что его любимый дедушка лежит посреди гостиной в костюме, а вокруг полно грустных взрослых. Бруно спрашивает то одного, то другого, потом он дознается, что дедушка умер и его скоро похоронят.

Бруно не повезло – его дедушка призраком не стал, он просто умер. И это ужасно расстраивает и злит мальчика. Он обижается на дедушку, потому что тот так и не научил его рыбачить. А еще – он очень боится забыть все, что было у него вместе с дедушкой. Но тут папа дарит ему фотографию улыбающегося дедушки – и мальчику вдруг становится легче.

Постепенно он находит себе разные занятия и вдруг понимает, что с момента дедушкиных похорон прошел почти год – и грусть стала чуть меньше. К тому же, если думать, что дедушка, скорее всего,

счастлив там, где он теперь, то, наверное, и Бруно может позволить себе быть немного счастливым.

Все это помогает ребенку не только не бояться смерти, но и как бы смириться с ней, воспринять уход близкого человека как неизбежное, хотя и очень грустное событие, после которого, тем не менее, можно и нужно жить дальше.

У шведской писательницы Перниллы Стальфельт есть книжка, которая так и называется *Книга о смерти*. Она, как это ни дико для нас звучит, написана в определенном смысле с юмором. Некоторые считают – что и с цинизмом. Убеждена, что никакого цинизма здесь нет, потому что Пернилла Стальфельт пытается убедить ребенка в том, что смерть, похороны – это, конечно, очень грустно, от этого человеку очень плохо, больно, с этим чрезвычайно сложно жить, это тяжело даже для взрослых, но это не страшно. По ее мнению, очень важно воспитать в детях отсутствие священного трепета перед смертью. И вот она рассказывает, как умирают растения, рыбы, животные, потом переходит к людям, она описывает погребальные традиции разных народов, т.е. пытается ввести маленьких детей в мир смерти, что нам кажется совершенно жутким, в том числе и потому, что такой традиции в нашей детской литературе нет.

А вот еще одна шведская книжка, которая вызвала у нас в стране неоднозначную реакцию и стала предметом бурных обсуждений. Ульф Нильсон сочинил историю, которая называется *Самые добрые в мире*. И она рассказывает о том, как в один солнечный день трое ребят случайно находят мертвого шмеля и хоронят его. Они мастерят красивый крестик, пишут эпитафию и произносят подходящие этому случаю слова. А потом так увлекаются всем этим, что даже открывают собственную погребальную контору ОАО «В добрый путь». Мотивируют они это так: «Мы решили устраивать лучшие в мире похороны и помочь всем мертвым зверюшкам, которых никто не похоронил. И которые остались лежать на земле. Эстер рыла могилы, я сочинял стихи, а Пютте плакал»<sup>1</sup>.

Мнения критиков разделились: одни восхищались таким сюжетом, такой реакцией детей на смерть – какой-то очень возвышенной, благородной и трогательной. А другим казалось, что в этом есть что-то циничное.

Но, на самом деле, как ни странно, «ролевые игры» оказываются в данном случае одним из лучших методов примирения со смертью.

---

<sup>1</sup> У. Нильсон, *Самые добрые в мире*, Москва 2008, с. 15.

И дохлый жучок или случайно найденный мертвый крот своим уходом из жизни как бы непосредственно, напрямую, не затрагивают ни одного из трех героев – и малыши при этом действуют спокойно, но они преисполнены благодати и рвения. И когда рассказчик говорит: к сожалению, нам попало не так много покойников, как мы надеялись, – вырванная из контекста, эта фраза для многих критиков оказывается жуткой, а в контексте книги она звучит абсолютно нормально.

Я уже не говорю о том, что на Западе вообще совсем про другое «взрослое» пишут. Сегодня в западной детской литературе есть все те самые острые темы, которые актуальны для жизни европейских тинейджеров: и алкоголь, и наркотики, и СПИД, и первый секс, и ранняя беременность, и изнасилования, и однополые семьи. В общем, там есть все что угодно. То, что в нашей литературе отсутствует в принципе. Хотя и в жизни наших сегодняшних подростков все это, к большому сожалению, тоже есть.

Западная детская литература занимается этим давно и серьезно. Сегодня градус жестокости и жесткости вот этих как бы детских книг, конечно, нередко «зашкаливает». И в нашей былой детской литературе были конфликты – был когда-то хороший Тимур и плохой Квакин. Но если вспомнить, например, Уильяма Голдинга, с его *Повелителем мух*, где есть тоже хорошие и плохие герои, то становится очевидно, что степень жесткости и жестокости описанного Голдингом мира даже для многих нынешних «продвинутых» подростков оказывается настоящим шоком.

В современной мировой детской литературе существует много книг с самой различной непривычной для нас тематикой, – непривычной просто потому, что мы не считаем возможным, а может быть, и необходимым с детьми об этом разговаривать. Например, когда детям пытаются рассказать, о том, как важно сохранить свою непохожесть на других. В общем, воспитывают в них то, что называется терпимостью и толерантностью.

Та же Пернилла Стальфельт, творчество которой чрезвычайно популярно в Швеции, написала книжку, которая называется *Одного поля ягоды*. Начинается она так:

Представь себе на минутку, что все люди станут похожи друг на друга как две ягоды. У них будет одно имя на всех. Они будут одинаково думать и делать одно и то же. И говорить одни и те же слова. И любить одно и то же мороженое. Тогда вокруг начнутся постоянные очереди. А вкусовостей и вовсе на всех не хватит. Скукотища да и только! Куда

интереснее если мир полон непохожих людей! Они могут быть рыжими, бритыми наголо, веселыми, ворчливыми, больными, нудными, какими угодно<sup>2</sup>.

А вот еще одна датская книжка на эту же тему – *Гражданин, гражданка и маленькая обезьянка* упомянутого выше Кима Фупса Оксона. У гражданина и гражданки родилась обезьянка. Стоит ли говорить, как они переживают! И вот однажды в зоопарке они вдруг обнаруживают, что в клетке с обезьянками один из детенышей уж очень похож на человеческого. И в минуту слабости им приходит мысль подменить этого малыша! Но вдруг они понимают что-то очень важное – что их маленькая обезьянка им дороже всего на свете и ни на какого человеческого детеныша они ее не поменяют. И вдруг они приходят к мысли о том, что это уж не такое печальное событие и что эту обезьянку тоже может ожидать вовсе не такое уж печальное будущее. Может, она станет первоклассным учителем физкультуры, который умеет лазить по шесту. А может – артистом цирка! А может, она станет очень известным кинооператором, который умеет подкрадываться к обезьянам в Африке, снимать их и делать потом замечательные фильмы о дикой природе. Т.е. не какие-то абстрактные вещи – а вот совершенно конкретно! Внушаемая детям мысль о том, что ты другой, и в этом мире обязательно есть кто-то, кто будет любить и ценить тебя таким, какой ты есть. И это, конечно же, для нас чрезвычайно ценно!

Сегодня и в нашей детской литературе читатель нередко сталкивается с «недетским», но это «недетское» – совсем иного плана: оно не связано со страшным, со смертью или даже просто с жестокостью, а связано с недетской психологией в целом, когда детей погружают в какие-то взаимоотношения взрослых людей, которых в принципе они понять не могут.

Иногда это всего лишь какая-то одна маленькая деталь. Например, в книге Галины Демькиной папа подходит к мальчику и говорит ему: «Заводи друзей, Петр! Друзья – это прекрасно!». Тут в комнату входит мама и произносит: «А тебе хорошо бы друзей иметь поменьше». И уходит, больше ничего по этому поводу не объясняя. Ясно, что читающему этот текст ребенку совершенно непонятно то, что стоит за этими взрослыми отношениями.

С подобной ситуацией мы когда-то сталкивались в книжке Аркадия Гайдара *Голубая чашка*. Когда ты ее читаешь, то понимаешь, что

<sup>2</sup> П. Стальфельт, *Одного поля ягоды*, Москва 2007, с. 4.

книжка совсем не детская и отношения взрослых тоже совсем там не детские. Но они там даны намеком. А сегодня в современной детской литературе это абсолютно открыто.

А вот как «взрослый» мир воплощен в рассказе Олега Кургузова *Тепло наших чувств*.

Когда пришло очередное письмо от папиной родни, мама сказала: «Твоя родня совсем села нам на шею». А папа сказал: «Молчала бы уж. Твои-то родственники не слезают с этой шеи уж который год». А я подумал: «Хорошо еще, что у меня нет родственников. А то бы они сели на шею и маме, и папе, и мне». «И ни капли нет тепла в этих письмах, – горевала мама. – Сплошные просьбы: достань то, достань это. Они думают, что у нас здесь все есть». «Да, – согласился папа, – они в этом уверены. Однако в письмах моих родственников наряду с просьбами содержится некоторая доля тепла». «Ну, уж, – возмутилась мама – уж если и есть какая-то частичка тепла, так это в письме моей родни»<sup>3</sup>.

Ну, согласитесь, разговор совершенно не для детской литературы, потому что какие-то сложные взаимоотношения между взрослыми, которых в мире ребенка не существует. Недаром он воспринимает это буквально, что все бы сели ему на шею. И дальше родителям не приходит в голову ничего лучше, как принести термометр. И они начинают измерять температуру писем, которые получали от разных родственников. Они сверяют разные «температуры» – где 20, где 30 градусов. И вот финал рассказа.

Но тут среди кучи писем им попался затертый конверт. И термометр показал 0. «Ха-ха, – сказал папа, – наверняка весточка от твоей родни. Мама развернула письмо и тихо сказала: «Это написал мне ты, когда мы еще не были женаты. Какие здесь удивительные слова, но, оказывается, в письме не было тепла ни на грош!». «Ну, что ты, – сказал папа, – письмо, наверное, просто остыло за эти годы». Тут они оба погрустнели и совсем притихли. Им было уже не до споров. Они сидели на диване раздельно, как два каменных острова в тумане. Тогда я тоже сел на диван – и заполнил пустоту между ними<sup>4</sup>.

Вот пример того, насколько взрослый мир и взрослые отношения предстают перед нами в этой совсем детской книжке для младшего школьного возраста! И естественно возникающий вопрос: доступна ли ребенку суть происходящего, смысл этих отношений? Фабула ему, конечно же, абсолютно понятна, а вот психологическая тонкость

<sup>3</sup> О. Кургузов, *Тепло наших чувств*, Москва 2007, с.

<sup>4</sup> Там же, с. 127.

и глубина описанных событий совершенно не рассчитана на детское восприятие.

Особняком стоит вопрос об эстетической составляющей современных произведений для детей. Сегодня нередко именно в отечественной литературе мы сталкиваемся с «эстетически» не детскими книжками, с «эстетически» не детскими художественными приемами, которые используют в них писатели. Авторская ирония, пародийное начало, разного рода реминисценции – все это как бы в принципе не может быть адекватно воспринято ребенком.

У Василия Аксенова есть две сказки, написанные в 70-е годы. Это совершенно поразительные по уровню художественного мастерства и таланта книжки, которые вышли когда-то малым тиражом. Но то, что там читаешь, не укладывается ни в какие рамки представлений о том, как можно писать для детей. Вот два примера текстов, которые публикуются в журнале Республики Большие Эмпирей.

Кожаный мяч, управляемый ловкой ногою  
Дружбы традиции пусть  
возродит с моряками державы далекой!<sup>5</sup>.

Мы прекрасно понимаем, что это Гомер, это гекзаметр, это стилизация под *Одиссею*.

А вот второй текст.

Был парк пронизан лунным светом  
Благоухал розарий мой.  
Ко мне явился за ответом  
Король души моей больной<sup>6</sup>.

Тут перед нами странный симбиоз мотивов и интонаций – и вспоминается и Александр Блок, и Анна Ахматова, и Игорь Северянин.

А вот финал повести: «Самолет врезался в воду и сразу исчез так, как будто его и не было. Не было никогда. Пузыри земли. О, пузыри земли. Как сказал великий Шекспир»<sup>7</sup>. Тут возникает не только Шекспир, но и Блок.

В повести появляется Джон Грей, супермен с автоматом. И герой, обращаясь к нему, спрашивает его про Риту и Нэлли, которых Джон Грей, в полном соответствии со строчкой дворовой детской песенки 60-х годов, называет «Рита и крошка Нэлли».

<sup>5</sup> В. Аксенов, *Мой дедушка – памятник*, Москва 1972, с. 103.

<sup>6</sup> Там же, с. 103.

<sup>7</sup> Там же, с. 204.

Тренера маленькой героини Василия Аксенова зовут Г. Гумберт. И она перед сном вдруг говорит: «Кого-то мне не хватает в эту ночь – то ли родителей, то ли тренера»<sup>8</sup>. И все это – в сказке для младшего школьного возраста!

Совершенно понятно, что детская литература оказывается сегодня предельно двунаправленной, потому что она не только детская, она как бы и для взрослых тоже и в ней существуют другие, «недетские» смыслы. И, наверное, и поэтому тоже о детской литературе сейчас надо писать как-то по-другому. В каких-то, может быть, новых категориях, новых параметрах. Может быть, нужны какие-то новые классификации, для того чтобы понять, что же с этой современной детской литературой происходит.

А главное – нам необходимо отказаться от стереотипов нашего представления о том, что такое детская литература и что такое «детское» и «недетское» в литературе для детей в принципе. В этом нас убеждает состояние текущей мировой и отечественной детской и подростковой литературы.

И этот наш отказ от собственных читательских и психологических стереотипов будет явлением чрезвычайно продуктивным, поскольку он позволит нам без предубеждения взглянуть на новые детские книги, как отечественные, так и зарубежные, и адекватно осмыслить тенденции современного литературного процесса в сфере детской литературы. Это будет способствовать, в том числе, и выявлению в этом процессе наиболее интересных и талантливых литературных произведений, что позволит сделать чтение детей более качественным, более этически и эстетически наполненным, а значит, в итоге – и более значимым в плане духовного и нравственного воспитания юных читателей.

---

<sup>8</sup> Там же, с. 186.

**SUMMARY****Childish children's books: on the destruction  
of stereotypes in the reception of books for children**

What is childish in today's literature? Is it a special world, special themes, some specific characters, or, perhaps, a special type of conflict? Or, for example, an "adult" language?

To understand all this is quite difficult – because of a great number of different types of "childish" in modern children's books. That's the main focus of the article.

The rejection of stereotyping is extremely productive, as it will allow us at look with an open mind to new books for children and to reflect adequately some of the modern trends in the field of children's literature.



Світлана Негодяєва  
ŁUGAŃSK (UKRAINA)

## Філософський код авторського міфу Василя Быкава (на матеріалі збірки притч *Ходільці*)

Безкомпромісність творчих пошуків білоруського письменника Василя Быкава ставала й буде ставати дискусійним тлом багатьох літературознавчих, філософських, культурологічних і політичних світоглядних концепцій. У літературу він одразу ввійшов об'єктивним, реальним, щирим.

В. Быков, несмотря на идеологическую критику, активно издавал свои произведения. Со всевозможными редакционно-издательскими работниками у него сложились особенные отношения. Одни его поддерживали, боролись за его произведения (В. Дамашевич, Р. Соболенко, Н. Татур), другие – жестоко критиковали или оказывались инструментами „главлитовской” цензуры (М. Танк, И. Колесник, Б. Саченко, Н. Пашкевич, И. Новиков) [Быкаў 2004, 162].

І порада О. Твардовського „учиться и брать пример не только с российской литературы, которая давно задушена идеологией, а и с западной... где сильного влияния достигла литература экзистенциализма” [Оскерко 2009, 281], на нашу думку, вплинула на формування індивідуального авторського міфу дійсності, стрижнем якого є не образ країн пострадянського простору (Білорусі – України – Росії), а загальносвітова спільнота. Сучасна критика назвала його чи не останнім екзистенціалістом Європи. Бо у своїх творах він розкривав незвіданий світ людської уяви і фантазії, розширив межі та можливості нашого асоціативного мислення. І досліджень його творчості в заявленому нами аспекті доволі мало.

А основна маса розвідок про автора присвячена творам про війну, їх ідейно-тематичним інтерпретаціям. Не існує (окрім збірки С. Шапран *Василь Быков. История жизни в документах, публикациях, воспоминаниях, письмах*) і доволі незаангажованої спроби систематизу-

вати бібліографічні відомості про автора, бо кінець ХХ століття із-за ідеологічних непорозумінь примусив письменника покинути Білорусь і жити в еміграції (у Празі).

Новітня теорія інтерпретаційного прочитання художнього твору висунула на перший план модель постструктуралістської поетики. Ця концепція тотальної множинності тексту за першооснову бере фундаментальну ідею неklasичної філософії про активну роль соціокультурного середовища в процесі смислорозуміння й смислосзародження.

У запропонованій студії ми свідомо поставили за мету вивчити особливості філософського коду притч Василя Бикава. Роботу здійснено на матеріалі збірки *Ходільці* [Бикав 2005], у перекладі українською О. Ірванця, яка презентує авторський міф „самотнього в натовпі” сучасника в абсурдному сучасному світі. Серія „*Excerptis excipienda*” (у перекладі – усе, окрім того, що варте винятку) запроектувала цю збірку в Україні як взірць „літератури мислячої”, бо за легким прочитанням оповідей класика відкривається алегорична епіка буття.

Термін «код» (за Р. Бартом) спробуємо використовувати в значенні модусу авторської рецепції як субкоду „культурного» [Барт 2002], що зумовлює іманентний (визначений чи наявний самим літературним твором) характер інтертекстуального рівня малої прози письменника, прочитання якої потребує ретельної, продуманої „гри з текстом”. До речі, наголошуючи на своєрідній читацькій грі з авторським міфом у творах, письменник визначив жанр уміщених до зазначеної збірки оповідей як „приповістки”. І ці притчі, казки для дорослих презентує нам зовсім іншого Василя Бикава – глибокого, поміркованого, іноді саркастичного, викривального, проте переживаючого за майбутнє людства.

Під філософським кодом художнього тексту ми розуміємо систему філософських, етичних та естетичних, психологічних позицій автора, які репрезентовано в збірці крізь авторсько-читацьку рецепцію. Поняття авторсько-читацької концепції світобудови як інформаційної реальності відповідає тим креативним ідеям інтертекстуального синтезу традиційного й нетрадиційного в зображенні дійсності, що базуються на інваріантності та альтернативності шляхів розвитку законів сучасного мистецтва.

Окрім того, трансформований автором міф, міфопоетичні елементи – це універсальні позачасові інтертекстні категорії, що актуалізують різні потенціали людської природи, дають змогу побачити джерела художнього твору на рівні апеляції до традиційних міфологічних схем і моделей. Теоретичні праці К. Юнга [Юнг 1996], М. Еліде

[Элиде 1991], Р. Барта [Барт 2002] дозволяють розглядати міф як багатоаспектний чинник мистецько-світоглядного середовища тексту, який, за словами Г. Білової:

...якщо врахувати те, що розвиток людини здійснюється у постійному розширенні поля усвідомлення усього, що відбувається, то у творчості особистості це усвідомлення здійснюється у символічній, метафоричній формі, яка, будучи універсальною, немовби узагальнює процеси інших людей [Білова 1997, 18].

Приповідка, притча як літературна оповідь – прекрасний вірець давнього епічного жанру повчального характеру з елементами іноказання, що надійшов з фольклору або біблійного контекстів. Давнім прикладом української літератури може послужити збірник *Приповістей посполиті* мандрівного дяка Климентія Зіновієва, (XVII–XVIII століть). А назва збірки притч *Ходильці* (білоруською – пахаджане, російською – ходильцы, ходоки) налаштовує реципієнта на „розкодування” авторського міфу про суспільство, базоване на псевдоідеологіях. Характерними модифікаціями філософського коду у творах письменника виступає „епоха пострадянського простору” кінця XX століття у світовому інваріанті, що й складає своєрідний центр оповіді, у якій формується морально вузький і деградований споживацький засіб життя.

Змальований автором інтегрований державний устрій – негативне місцепроживання людини-гвинтика, у якому не тільки загострюється проблема самореалізації і самоствердження, а й руйнуються загальнолюдські цінності, мораль, боротьба за власний простір перероблюється з понять дружби, взаємодопомоги на байдужість і жорстокість інстинктивно-хижацького устрою тваринного світу.

В анотації до російськомовного перекладу, який вийшов у Росії дещо раніше, автори проекту визначили настрої останнього періоду творчості письменника як:

пессимистического творца, который хотел быть оптимистом по отношению к белорусскому будущему. Не получилось. Ни дожить, ни почувствовать, ни перепроверить...

А Быковские притчи – иносказательные, эзоповские, метафорические, символические – в новом тысячелетии живут новой, двойной жизнью, и начинают пророчествовать не только белорусскую действительность, но и общеевропейскую – «утиный сток» около газовой трубы, тех утомленных ходильцев...

Авторський міф закодовано в 18 назвах-образках, що самі по собі є алюзіями та ремінісценціями на біблійні міфи (*Ходільці, Камінь*), державотворчі реалії (*Хуторяни, Об'єднання, Вежа, Головнокомандувач, Нова цивілізація*), зооморфні або ботаноморфні поняття, тваринні засоби існування (*Качина зграя, Кішка й мишка, Загибель зайця, Носороги йдуть, Маленька червона квітка, Віслучок*).

Міфотворчість письменника на основі сформованих у реципієнта образів, мотивів, архетипів витворює власну часопросторову модель світу „епохи інтеграції” ХХ століття. І опозиції Я – Ти, Я – Інший, Свій – Чужий, формують певні цінності, що схиляють до визначеного способу, пов'язані з пошуком свого місця у світі, і мотивують відповідну поведінку особистості.

Авторська візія сучасного устрою – це складні історичні цикли, які, на жаль, не враховуються в якості науки попередніми поколіннями. Звернемо увагу на притчі соціальної спрямованості, фабула яких підпорядковує повчальний підтекст творів філософсько-естетичному переосмисленню народних морально-етичних уявлень. Притча *Ходільці* [Бикав 2005, 74-82] – алюзія на біблійний міф про виведення пророком Мойсеєм єврейського народу з неволі „в землю добру, широку, де тече молоко й мед”, яку назвали в Посланні апостола Павла до євреїв (11, 9) обітованою (обіцяною) – переакцентує увагу реципієнта з біблійних канонів (віри), цінностей на споживацько-хижацькі потреби людини. Саме вони є рушійниками „прогресу цивілізацій”. Промовисте „... плем'я шукало втрачену іще невідь-коли батьківщину” одразу змальовує невизначеність мети мандрів подорожніх, їх безцільність. Страшним вироком суспільству виступає пророче:

З того часу плем'я так і ходить – із кінця в кінець. Піти іншим шляхом воно не може, бо не знає куди. А цей вже закріпився у генетичній пам'яті поколінь. Досвід невдач і страждань не означає нічого, бо кожне покоління все починає спочатку.

І все підпорядковано цьому концепту: несвідомі проводирі, які призначались або обирались попередниками („...шлях-напрямок проводир визначав уночі по зірці Сіріус, від якої брав на шість п'ятей праворуч і туди прямував. Так йому було заповідано попередником-проводирем, який нещодавно сконав на довгому шляху і перед смертю призначив керувати його” або „згідно з новою революційно-народною методологією – за вітром”); безглузді дитячі смерті, на які вели невиразні ідеї старців („Особливо помирали діти. А без дітей

– яке ж майбутнє у племені? ”); свідоме розуміння народом власних помилок і при цьому повне мовчання:

Померло також чимало людей, особливо старих і малих; живі нічого не їли і страждали без води. Племя почувалося дуже невдоволеним, почалися розмови про те, що проводир уже остаточно осліп і явно веде не туди. Коли про це обурено висловився Кірх, наближені до проводиря задушили його. Тіло Кірха покинули у піску під барханом. Його рід, наляканий і притихлий, обрав нового старійшину, покійного й мовчазного. Про попереднього казали без обурення: ну навіщо було говорити вголос? Хіба хтось не знає, що йдемо не туди, але ж інші мовчать! А цей ось виліз... Рід злочинного старійшини поставили останнім на шляху, і це був перший рід-ізгой зі статусом нижчого за інших”; Тому, хто висловлювався неправильно і тим дестаблізував громаду, відрізали язика. Без’язиких виганяли з череди племені поміж бархани, де вони хутко гинули в цілковитому мовчанні; промовистий пошук і покарання винуватців – „зрадників народу” і безпідставна підміна ідеалів. (Ідея, заповідана предками, правильна, от тільки у племені мені забракло волі її здійснити, бо його проводирі виявлялися суцільно дурнями, мерзотниками і зрадниками. Від сьогоднішнього дня все буде інакше, і племя нарешті досягне своєї мети).

Приповідка *Камінь* [Бикав 2005, 151-161] (алюзія на давньогрецький міф про Сізіфа) викриває марність безпідставної непотрібної нікому праці, що руйнує, а не будує добробут громади. І аксіома „Стається те, що мало статися, все згідно з законами життя. Якщо з ними, звісно, рахуватися”, хоча й базована на принципах певної ідеології, ніколи не перетвориться в нісенітницю.

Глибокий філософський провокативний підтекст покладено автором у притчу *Качина згряя* [Бикав 2005, 3-10]. На нашу думку, це своєрідна алегорична картина, яка зобразила дещо негативні ментальні риси слов’ян. Розпад Радянського Союзу, економічних, культурних, політичних систем і орієнтирів потягнув за собою цілу низку руйнацій, і, перш за все, морально-етичних. Ці явища призвели до руйнації нації, а омріяна інтеграція, що сприймалась хибним лозунгом „хай нам допоможуть, якщо ми об’єднались”, не покращила добробут людства, неспроможного самому собі допомагати.

Ніцшеанівське „людина – не нуль історії” по-новому зазвучав в авторській інтерпретації. Старий качур – керманіч зграї – уособлення недалекогоглядного й слабого вождя, який повівся на вмовляння народу і призвів його до неминучої загибелі:

Він уже нікуди їх не кликав – не було куди кликати. Він тільки мовчазно докоряв собі, що не спромігся свого часу змусити їх знятись у вирій. Та як було відірвати зголоднілу зграю від багатого корму! Тільки навіщо той корм?

Надмірна ситість качок-громади біля бетонної труби збанкрутованого заводу алегорично показала обмеженість нації, яка довіряє себе тимчасовим „помічникам”, не наслідує традиції, звичаї загального побутування попередніх поколінь, не враховує помилок історії. А довірливі ключові слова „може”, „можливо” як стиль побутування такого народу виражає: ця спільнота залишиться рабом. Так промовисто задекларована ця ментальна риса автором у тексті:

Качка-мати коротко й виразно повела крилом – в один бік, потім у другий, що означало: може, замерзне, а може, й ні. Зате тут є що їсти; Одного ранку качка-мати так і сказала качурові: дарма ти турбуєшся, тут буде незгірш, як у вирії. Тут – цивілізація, труба прогодує. А мороз? – заперечив їй качур. А морозу, може, й не буде, відказала качка. Не було ж його влітку...; Але качки, як і люди, мали потребу завжди сподіватися на краще. А що краще – річ оманлива, того качки не розуміли.

Формування певною ідеологічною системою справжнього гвинтика держави розкрито в притчі *Кішка й Мишка* [Бикав 2005, 11-14]. А псевдодемократія як безапеляційний прояв диктатури рано або пізно розташовує спільноту за ієрархією, що передбачає панування сильнішого над слабшим. Ілюзорність думок Мишки, яка „хотіла бути оптимісткою” приводить її до висновку:

Все ж таки, як несправедливо влаштований цей світ, коли одні істоти в ньому дужі й нахабні, а інші – слабкі та полохливі. Слабким і полохливим живеться кепсько, тож, мабуть, саме тому вони дбають про справедливість, доброту і сприяння. Та дужі не зважають на таке. І справді, навіщо дужим сприяння? Дужим потрібно ще більше сили, бо сила силу дає.

Казкова історія про загибель зайця з однойменної приповідки [Бикав 2005, 15-19] розгвинчує жадливу картину виборчої системи тоталітарного суспільства й є тонкою алюзією на сторінки історії країн пострадянського простору. Автор, скориставшись традиційною символікою казкового епосу про тваринну ієрархію, змалював традиційний уклад держави, що підміняє свої закони лише гучними лозунгами про демократію. У такому суспільстві діють інші – хижацькі за-

кони, а боротьба за виживання й жага до накопичення обумовлюють усі традиції існування. Оманливість Керівника-Зайця щодо справедливого державотворення спонукала його „догоджати” усім, аби був спокій у країні. Проте загального добра ця стратегія не надала:

Сильний і владний ведмежий клан почав вимагати собі права перебратися до сусідньої пущі – ближче до вуликів із бджолами, а пущу взагалі поділити з сусідами-звірами, щоб ведмеді мали де полювати. Дарма Керівник посилався на міжлісові угоди, на заборону змінювати лісові кордони. Ведмеді заявили, що він невмійко й нездара, якщо взагалі не зрадник. Тим часом вовки поставили питання рубати про зимовий харч. Влітку вони харчувалися з власної ініціативи – кожен окремо від колгоспних стад і отар. Але взимку худобу заганяли до хлівів, під охорону сторожів із гострими вилами – як було до них підступитися? І вовки почали насідати на лісового Керівника – давай нам харч! Лиси, у свою чергу, захотіли по курці щодня, а видрам, бач, почало не вистачати риби у річці – погинула взимку від задухи.

Заець став заручником власне підписаних законів, і його страта вовком на галявині була закономірним вироком такому вождю.

Сучасна казка для дорослих *Хвостатий* [Бикав 2005, 20-29] змальовує жадливу програму формування фанатичного захисника ідеології, справжнього воїна, спроможного вбивати заради ідеї, вождя. Ця оповідь – це своєрідний згусток алузій на попередні державні системи, базовані на націоналістичних або на комуністичних перегибах. Василь Бикав створює страшну картину спільноти, де „б’ють своїх, аби чужі лякались”. І в цьому товаристві залишиться не найкращий та найбільш гідний, а найсильніший, найбільш витривалий. На зламі тисячоліть, епох, світоглядних орієнтирів ніцшеанівська „надлюдина” актуалізується в образі пацюка Хвостатого, який методом природного відбору, спровокованого людиною Вусатим, залишається єдиним не лише в діжці з сиром, але й на всьому складі:

Кривава бійка закінчилася. Хвостатий залишився в бочці один. Ця самотність гарантувала йому деяку можливість продовження життя – хоча б до ранку. Звісно, цього було мало, але інстинкт підказував пацюкові, що часом навіть із найменших можливостей складається нове життя. Особливо коли маєш волю змагатися за нього до кінця й не надто вже дотримуватись принципів; Зачаївшись у норі, Хвостатий поволі очунював від пережитого вночі й думав, що тепер головні його вороги – це його родичі-щурі. Він буде їх безжально нищити вже хоча б тому, що він – найсильніший. А в кого сила, того й правда. Хоча

жодна правда вже не була йому потрібною. Нехай правди шукають слабаки. А над ним відтепер є Вусатий. Він тепер його бог і правда.

Гени захисника, а не нападника вкладені в чуйну натуру геополітичних (політичні вподобання яких залежали від місцевості їх проживання), неоднорідних слов'ян. Вони ніколи не були завойовниками, тому дуже дивними для героїв оповідок *Хуторяни* [Бикав 2005, 30-33], *Об'єднання* [Бикав 2005, 34-38] звучать заклики для інтеграції:

Треба інтегруватися, бо інакше не вийде, увесь світ інтегрується, тож потрібна сила, щоб протистояти тому світові. Хуторяни мовчали, вони не розуміли, навіщо потрібно протистояти світові?

Нав'язані ідеї об'єднання заради суспільного добра проти неіснуючого ворога стали синонімом до поняття процесу „ліквідації нації”.

Підміна релігійних богів на партійних нищиться письменником у притчі *Обезбожений люд* [Бикав 2005, 39-44]. Створені філософські концепції, покладені в основу „новітніх партійних релігій” не відрізнялись механізмами впливу на народні думки, але були позбавлені морально-етичних цінностей справжньої сакральності. Обкрадений вірою, надією, любов'ю народ став гідним свого споживацького бога:

Потрохи, одначе, почали зивкати до церковних відправ, стояти й навіть молитися. Молитися – це значить просити в Земного Бога. Одні просили здоров'я, інші – щастя чи хліба. Начальство прохало дотацій на господарство, яке за безбожні роки зазнало страшного занепаду. Підприємці просили кредитів. Та Земний Бог після виборів ніби оглух – нічого не давав нікому. Тільки брав. Хлопців – у солдати, гроші – на податки, здоров'я – у старих, свободу – в молодих.

Вихід із бідності та зневіри до „поганської Пляшки” залишився чи не єдиним тимчасовим порятунком громади.

*Байки життя* [Бикав 2005, 99-125] зображує модифікований триптих *Страх – Сміх – Жах*. Ці поняття як своєрідні прийоми впливу на маси презентують картини формування держави, нації нових поколінь. Імпресіоністичні (схематично окреслені) заяви окреслюють народження найбільш знищувального устрою:

Першим своїм указом Жах оголосив, що нічого попереднього не лишається, від сьогодні усе ліквідується, бо ніколи нічого й не було: ані сміховитів, ні держави, ні мови. Є тільки він, Жах, і його люди – жахливці. Тільки з цим і потрібно рахуватися.



А втративши свою самість, народ позбавився ідентифікації, самовизначеності, волі та незалежності. І наслідок спрогнозовано – націю знищено:

Народові було все одно, є він, народ, чи нема його і як він зветься. До регулярних перейменувань люди вже звикли давно – завжди перейменовували міста, села, вулиці, імена. Багато хто вже плутався, як його звати: Владлен, Вілен, Моторизація, Емансипація. Багато матерів не пам'ятали, як звати ту чи іншу дитину, бо всі ресурси їхньої пам'яті зі шкільної пори витрачалися на те, щоб не забути ім'я чергового секретаря – першого, другого, третього – ЦК, обкому, міськкому, райкому, сільради, радгоспу, колгоспу... А бувало ще і шефа, і гауляйтера. Все це було добре знайоме народові. Спершу, правда, важкувато було призвичаїтись до думки, що його, народу, немає і взагалі ніколи не було. Тут потрібно було особливої науки, щоб це збагнути, зрозуміти. Але і це не так-то й важливо, і до цього можна з часом звикнути, якщо систематично й по-науковому тренувати свою пам'ять.

Як бачимо, реконструкція історичної пам'яті через алегоричну художню образність – лейтмотив творчості письменника останніх років життя. І немає значення як це робилося – осмислено чи інтуїтивно. Автор повертав нас до себе через громіздкий тягар літ, державних систем і устроїв, філософських пошуків, з метою врахування помилок минулого. Використання ним алегоричної ретроспекції в притчевій епіці є явищем цілком закономірним і оригінальним, адже ретроспекція – це поняття багатоаспектне: погляд у минуле, аналіз минулих подій, вражень, спосіб розгляду суспільних ідей, подій сучасності під кутом зору минулого, звернення до минулого для виявлення в ньому зародків тих тенденцій, що властиві сучасності, погляд на прогресивні соціальні ідеали як на такі, що вже існували в більш-менш віддаленому минулому. У ході складних і неоднозначних процесів демократизації суспільства стало можливим аналітично-критичне й художнє осмислення сфальсифікованих або замовчуваних фактів історії людства. І філософський код письменника розшифровується просто: справжнє суспільство будується на загальнолюдських засадах, а не на псевдоідеологіях.

Отже, еволюція жанру притчі на прикладі проаналізованих творів Василя Бикава виражає загальні напрями розвитку сучасної літератури з її прагненням до демократизації художнього слова, із тенденцією до посилення полемічності проблем, громадянськості та національної самосвідомості, філософської наснаженості, оновлення жан-

рових традицій, пошуків і експериментів не лише в національному (білоруському) художньому, а й у світовому контекстах. Поєднання стильових, ідеологічних, жанрових, алегоричних зображальних поетичних елементів притчевої епіки автора продукує численні інтерпретаційні значення, що стануть, сподіваємося, предметом критичних дискусій реципієнта мислячого, homo legens (за М. Зубрицькою).

### Література:

1. Барт Р., *Текстуальний аналіз „Вальдемара” Едгара По*, [в:] Р. Барт, *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.*, за ред. Марії Зубрицької, Львів 2002, с. 497-521.
2. Білова Г.О., *Несвідоме як джерело творчої діяльності*, автореф. дис. канд. філос. наук, Харків 1997.
3. Бикав В., *Ходільці: Оповідання*, пер. з білорус. Олександра Ірванця, Київ 2005. (Сер. „Excerptis excipienda”).
4. Быкаў В., *Доўгая дарога дадому*, Мінск 2004.
5. Оскерко В.В., Петровичева Л.И., *Василь Быков и его окружение*, «Книгознавство» 2009, № 1-2 (23-24), с. 159-164.
6. Элиаде М., *Аспекты мифа*, Москва 1994.
7. Юнг К., *Проблемы души нашего времени*, Москва 1996.

**SUMMARY****The Philosophic code of the author's myth of Vasyliy Bykov**  
(on the material of parables album *Pakhadzhans*)

This work is dedicated to the research of peculiarities of the philosophic code of little prose by Vasyliy Bykov. The research is carried out on the material of the album of "Pakhadzhans". This album represents the author's myth of "alone in the crowd" of the absurd contemporary world of the human being.

As a typical modification of the philosophic code in the writer's works is "epoch of the post-Soviet area" at the end of the 20<sup>th</sup> century in the world invariant. This makes a peculiar center of the story, where a morally narrow, consumptive way of life is formed.



HALINA TWARANOWICZ  
BIAŁYSTOK

## «Белавежац» Яша Бурш: традыцыі і наватарства

Відаць, ніякім чынам не перабольшвае рускі даследчык В. Адмони, лапідарна, зрэшты не першым і не апошнім, выказваючыся адносна самага агульнага спосабу арганізацыі мастацкага тэксту: “Ва ўсіх сваіх аспектах паэтыка заўсёды так альбо інакш каранямі мацуецца ў рэчаіснасці”<sup>1</sup>.

У сваю чаргу праблема традыцыі і наватарства, як і іншыя шматлікія аспекты літаратурнага твора, таксама абумоўлена самой прыродай матэрыі, існаванне якой магчыма толькі ў руху, пераадоленні інерцыі, застою. Традыцыя парадкуе, суміруе, іерархізуе напрацаваны вопыт. Здаровы кансерватызм, пярэчачы ўніфікацыі, знішчэнню самабытнасці, нацыянальнай і духоўнай асабовасці, выконвае ахавальную функцыю. І пры тым адначасова ўзрошчвае ў сабе памкненне перакрочыць той жа вопыт, дыстанцыравацца ад узораў і норм, пераадолець стэрэатыпы. І кожны сацыяльна-палітычны перыяд, культурная эпоха маюць свой тэмп, рытм, сваю дынаміку развіцця суадносін старога і новага, якія генеральна аднак залежныя ад спецыфікі той ці іншай грамадскай фармацыі і, зразумела, віду мастацтва.

Пытанне адносін да традыцыі і наватарства ў пэўны момант мусіць паўстаць, актуалізавацца ці не перад кожнай творчай асобай, вымагаючы ад яе вызначэння менавіта свайго спосабу стварэння індывідуальнай мастацка-эстэтычнай рэчаіснасці, “згорнутага сусвету”, як некалі назваў літаратуру, твор М. Салтыкоў-Шчадрын. Шматабяцальную перспектыву зрабіцца прадметам плённай палемікі набывае гэты працэс у выпадку творчай арганізацыі, пісьменніцкай суполкі, сігналізуючы, у сваю чаргу, аб творчым здароўі, урэшце, перспектывах яе развіцця.

Паказальная ў гэтым плане дыскусія “Якой павінна быць паэзія?”, распачатая ў студзені 1963 года ў тыднёвіку беларусаў Польшчы газеце

<sup>1</sup> В. Адмони, *Поэтика и действительность. Из наблюдений над зарубежной литературой XX века*, Ленинград 1975, с. 6.

“Ніва” на літаратурнай старонцы Беларускага літаратурнага аб’яднання “Белавежа”. У шэрагу галоўных тэм для абмеркавання старшыней аб’яднання Алесем Барскім была выдзелена якраз праблема традыцый і наватарства ў паэзіі. Слова ў шчырай, нават гарачай, гаворцы ўзялі Віктар Швед, Іван Чыквін, Яша Бурша, Віктар Рудчык, Сымон Раманчук і іншыя. Творчы вопыт старэйшых і маладзейшых “белавежцаў” ужо даваў падставы для разваг, пэўных высноў. Дыскусія засведчыла аб сур’ёзнасці намераў, патэнцыяле беларускіх літаратурных сіл Польшчы, аб’яднаных у адну творчую суполку (1958 г.). Варта нагадаць, аб’яднаных дзякуючы падзвіжніцкай дзейнасці заснавальніка і першага рэдактара “Нівы”, першага старшыні арганізацыі, актыўнага беларускага грамадскага дзеяча Георгія Валкавыцкага, які, між іншым, меў за плячыма прэстыжны Літаратурны інстытут імя А. М. Горкага ў Маскве.

Уласна, зачынам “белавежскай” дыскусіі можа разглядацца справяднае выступленне ў кастрычніку 1962 года на Трэцім з’ездзе арганізацыі старшыні “Белавежы” А. Барскага. Звярнуўшыся да “эскізных рысункаў-партрэтаў некаторых членаў нашага аб’яднання”, Аляксандр Баршчэўскі, выпускнік Лодзінскага ўніверсітэта, які на той час працаваў ужо ў Варшаве і меўся праз чатыры гады абараніць кандыдацкую дысертацыю па творчасці Якуба Коласа, паэт Алесь Барскі, характарызуючы творчасць В. Шведа, назваў паэта прадстаўніком найбольш традыцыйнай паэтычнай школы: “Яго вершы нібы жыўцом выняты з купалаўскай паэтычнай стыхіі”. Было падкрэслена, што В. Швед – самы папулярны паэт з “белавежцаў”, што ведаюць яго па цэлай Беластоцчыне. Прычыну такой папулярнасці А. Барскі тлумачыў наступным: “Паэзія Шведа амаль цалкам пазбаўлена вузкага суб’ектывізму (...). Швед піша заўсёды аб справах аб’ектыўных, рэальных, агульнавядомых, для ўсіх зразумелых і даступных”<sup>2</sup>.

У сваю чаргу, характарызуючы творчасць Яшы Бурша, старшыня «Белавежы» адзначаў:

Вузкі суб’ектывізм – гэта галоўны элемент паэтычных канцэпцый Бурша. Суб’ектывізм гэты чыніць яго паэзію незразумелай шырокаму колу чытачоў. І таму не можа быць гутаркі аб шырокай папулярнасці Яшы ў беларускім асяроддзі. Няма аднак ніякіх сумненняў, што вершы яго стаяць на высокім мастацкім узроўні. Маюць яны арыгінальны непаўторны сэнс, унутраную індывідуальнасць, уласную буршаўскую філасофію, без якой не можа быць гутаркі аб высокай мастацкай паэзіі.

<sup>2</sup> А. Барскі, *Больш інтэнсіўнасці*, «Ніва» 1962, № 44, с. 3.

Думаю, што варта толькі цешыцца, што ў нашым асяроддзі знаходзіцца чалавек тыпу Бурша, які з'яўляецца звяном, звязваючым традыцыю з новымі пошукамі сучасных паэтаў<sup>3</sup>.

Між тым Янка Шарахоўскі, рэдактар мінскага штотыднёвіка “Літаратура і мастацтва”, рэцэнзуючы першае выданне Беларускага літаратурнага аб'яднання ў Польшчы, калектыўны альманах *Рунь* (1959 г.), як станоўчы момант адзначыў, што ў некаторых творах зборніка, напрыклад, у вершы Я. Бурша *Мальвы цвітуць у гародзе*, “пейзажныя матывы сплятаюцца ў своеасаблівы ўзор з матывамі кахання. (...) Толькі найўным дзівацтвам выглядае тое, што ў ім няма заглаўных літар, не пастаўлены знакі прыпынку”<sup>4</sup>. Відаць, амаль немагчыма было ўявіць паэту, літаратурнаўцу Я. Шарахоўскаму, што такая своеасаблівая форма “адкрытага” тэксту прыжывецца аднак праз дзесяцігоддзі і ў беларускай паэзіі метраполіі і якраз хіба ў значнай ступені дзякуючы творчасці “белавежцаў”.

Па-свойму сімвалічна, што “белавежская” палеміка адкрылася менавіта з абмеркавання праблемы традыцый і наватарства. Гэта ж на працягу кастрычніка 1962 – мая 1963 года на старонках “Літаратуры і мастацтва” адбывалася дыскусія “Пісьменнік і час” адносна традыцый і наватарства ў беларускай літаратуры, распачатая па ініцыятыве зусім маладога на той час, невераемна таленавітага Міхася Стральцова. Відавочна, сам сацыяльна-грамадскі час адкрываў новыя магчымасці для майстроў слова па абодва бакі мяжы. Зразумела, непараўнальныя сілы і пляцоўкі, якімі і на якіх вяліся гэтыя палемікі, аднак, звяртае на сябе ўвагу тут яшчэ адзін важны аспект. Так, у “ЛіМе”, па сутнасці, вялася спрэчка “з ахоўнікамі застарэлай нарматыўнасці ў разуменні дагматычна прынятых традыцый, ідэалагічных пастулатаў” (М. Мушыньскі)<sup>5</sup>. На Літаратурнай жа старонцы “Белавежы” ішла гаворка найперш пра тое, якой мусіць быць паэзія і якая яна ёсць непасрэдна ў “белавежскіх” шэрагах, незашораных, неабмежаваных ідэалагічнымі пастулатамі. З самага пачатку існавання арганізацыі члены Беларускага літаратурнага аб'яднання ў Польшчы былі арыентаваны на цалкам свабоднае выяўленне творчага патэнцыялу.

Па-свойму эмацыянальна, крытычна ды сутнасна дакладна выказаліся ў артыкуле “Крыху аб паэзіі” наймаладзейшыя ўдзельнікі «белавежскай» дыскусіі, студэнты філалагічнага факультэта Варшаўскага ўніверсітэта Юры Фарына і Іван Чыквін:

<sup>3</sup> Тамсама.

<sup>4</sup> Я. Шарахоўскі, *Вясновая рунь*, «Ніва» 1959, № 22, с. 3, 4.

<sup>5</sup> *Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя. У чатырох тамах*, Мінск 2001, т. 3, с. 194.

Беларуская паэзія ў Польшчы, хаця яна прадстаўляе сабой рунь, густа заросшую зеллем, цікавая тым, што яна ад самага пачатку свайго нараджэння расце ў двух напрамках. Адзін з іх прадстаўляе Віктар Швед, паэт перад усім грамадска-палітычнай праблематыкі, а па форме верша – традыцыяналіст. Другі напрамак вызначаецца творчасцю Яшы Бурша, паэта, які імкнецца да творчай свабоды<sup>6</sup>.

І менавіта інтэрпрэтацыя творчасці В. Шведа і Я. Бурша, як найяскравых прадстаўнікоў паэзіі традыцыйнай і наватарскай, іх уласнае разуменне сутнасці верша вызначыла ў значнай ступені танальнасць дыскусіі.

Першым жа ўзяў слова ў “белавежскай” палеміцы Віктар Швед, адзін з найвопытнейшых на той час “белавежцаў”. Свой артыкул “Традыцыя і наватарства” ён пачаў з абароны “старой традыцыйнай формы паэзіі”, нават з абурэннем канстатаваў:

найбольш модны цяпер той паэт, які ў сваёй творчасці найменш зразумелы. Сучасныя модныя паэты не карыстаюцца папулярнасцю ў шырэйшым крузе чытачоў (...). Будучы ў пагоні за нейкай вычварнай формай, губляюць па дарозе змест і сэнс верша<sup>7</sup>.

В. Швед лічыў неапраўданым чаканне “сучасных модных паэтаў”, што чытач будзе падцягвацца да ўзроўню іх мастацкага мыслення. Так што прадстаўнікам новай паэтычнай школы няма чаго разлічваць на шырэйшае кола чытачоў. Пра сябе паэт заяўляў: “Я, напрыклад, з’яўляюся староннікам такой паэтычнай формы, якая з’яўляецца найбольш зразумелай, найбольш даступнай чытачу. Разлічваю на больш масавага чытача”. Аднак паэт меў на ўвазе і той факт, што чытач між тым “пачынае штораз глыбей цаніць і разумець паэзію. Наш чытач усё часцей становіцца незадаволеным, калі паэт пакідае свае думкі на версе, калі над вершам не трэба задумоўвацца”. Значыць, усё ж імкнецца адкрыць у вершы штосьці прыхаванае, што б памагала яму лепш зразумець самага сябе... Адпаведна, лічыць В. Швед, паэт, каб быць запатрабаваным са сваёй творчасцю, мусіць быць пастаянна “ў пошуках як новага зместу, так і новай формы верша”.

Крыўдзіла В. Шведа тое, што яго называлі “кансерватарам, няздольным вырвацца з зачараванага кола рыфмы”, якая нібы замянае паўнавартаснаму паэтычнаму выказванню. Паэт слушна падкрэсліваў, што да вольнай формы верша звярталіся і ў ранейшыя часы,

<sup>6</sup> І. Чыквін, Ю. Фарына, *Крыху аб паэзіі*, “Ніва” 1963, № 5, с. 3.

<sup>7</sup> В. Швед, *Традыцыя і наватарства*, “Ніва” 1963, № 1, с. 3.



што, акцэнтаваўся ён, “справа не так у форме, як у характары мастацкага мыслення паэта, якое ўбірае ў сябе ўсю разнастайнасць сучаснага жыцця”. Найгалоўнае для паэта, на думку В. Шведа, якраз ведаць жыццё і праўдзіва адлюстроўваць яго ў сваёй творчасці, а мастацкае “ўвасабленне новага зместу непарыўна звязана з пошукамі новай формы верша”. Адзначаючы, што нельга пазбегнуць “жыватворчага ўплыву нашай класікі”, паэт не збіраўся пры тым “аддацца поўнасцю ў палон літаратурным традыцыям і стацца іхнім эпігонам”. Урэшце, падводзячы вынікі сваіх разваг, падставы для таго, каб паэт мог назваць сябе сучасным, В. Швед выводзіў з вывучэння і праўдзівага адлюстравання ў творчасці інтэлектуальнага багацця сучаснага чалавека і шматграннага жыцця народа.

Яша Бурш выразна заманіфэставаў свае творчыя пазіцыі ў дыскусійным артыкуле «Будучыня ў пошуках» на наступнай Літаратурнай старонцы.

Характэрнай рысай усялякай творчасці ёсць прага пошукаў, незадавальненне з пройдзенага, крытычныя адносіны да канонаў і нязменнасці ў перспектыве часу. Нягледзячы на папулярнасць пэўных адзінак пры жыцці, ішоўшых выцёртым шляхам, чалавецтва забываецца пра іх, а будучыня набірае пашаны да людзей у сваім часе выклятых за “авантурызм”, “дзівацтва”, “пачварнасць”, якія творча адышлі ў цаліны чалавечай псіхікі і грамадскіх адносін. Прыглядаючыся ў гісторыі ўсім пераходам, ад аднаго мастацкага кірунку да другога, бачым вострую барацьбу між імі і наватары дорага аплачваюць сваю перамогу<sup>8</sup>,

– так з выказу свайго разумення, па ўсім відаць, сутнасна важных для яго момантаў, распачаў свой артыкул Я. Бурш. Далей ён сведчыў:

Творчая адзінка сваёй мэтай існавання лічыць абавязкам уносіць хаця б мінімум новага, уласнага ў рэчаіснасць. Творчая адзінка надзвычай цэніць здольнасць абстракцыйнага мыслення, якое вызваляе пачуццё свабоды, неабходнай да аб’ектывізацыі ўсякіх працэсаў, ідэй, густаў, вызваляе ўпэўненасць, ахвоту пошукаў і чар надзей, сілы да рэалізацыі сваіх візій.

Асобна Я. Бурш звяртаў увагу на своеасаблівую ролю мастака ў грамадстве, якая звязана з псіхалогіяй творчасці,значаючы, што „хаця мастак і звязаны эмацыянальна з асяроддзем, але ж глядзіць на людскія зносіны з перспектывы, без якой убачыць істоту іх немагчыма, каб у сваім уяўленні аб’ектыўна адлюстроўваць кантрасты жыцця, дзе адны погляды пры супастаўленні з другімі набіраюць іншага сэнсу”.

<sup>8</sup> Я. Бурш, *Будучыня ў пошуках*, “Ніва” 1963, № 5, с. 3, 7.

І што вельмі важна: Яша Бурш усведамляе адказнасць мастака за сваю дзейнасць і час, у які яму выпала жыць. Толькі з такой унутранай пазіцыі можа быць адшуканы “сэнс нашай рэчаіснасці”. Пospех у любым мастацтве абумоўлены шчырасцю самавыяўлення, у працэсе якога ўзнікае адзіна магчымая асабовая мастацка-эстэтычная матэрыя, раскрываецца сусвет чалавечай душы. Некалі ж вялікі Леў Талстой выразна выказаўся: “Будзьце шчырымі і будзьце індывідуальнымі”. “Белавежац” Я. Бурш пераканальна канстатаваў: “Без вялікай шчырасці, спрэчак, зычлівай крытыкі, штурму фантазіі кожная галіна мастацтва кастнее”.

У наступнай частцы свайго артыкула Я. Бурш спрабаваў разабрацца, што ж уяўляе сабой рэалізм – “метад”, “паставу”? І з разуменнем сутнасці справы сцвярджаў:

Аднак калі рэалізм разумець як адлюстраванне аб’ектыўнай рэчаіснасці, дык неабходна гэтую рэчаіснасць паказаць як найшырэй, з усімі адценнямі фантазіі і кантрастамі фактаў, матывамі нашай сьвядомасці і з’явамі, уцякаючымі нашай кантролі. Між чалавекам-творцам і аб’ектыўнасцю прыроды дзейнічаюць грамадскія правы, эстэтычныя густы, ідэалогія, палітычная неабходнасць і т. п., якія застаюцца актыўнымі адносна чалавечых пачуццяў. Кожны чалавек, звязаны з творчаю працаю, знаходзіцца пад націскам дзеяння вышэй успамянутых фактаў сярод акрэсленай грамадскасці, у акрэсленым перыядзе часу і твор, які паўстае ў даным моманце, ёсць часткаю пануючай рэчаіснасці незалежна ад таго ці абцяжаны ён ладункам эмоцыі, фантазіі, ці сухіх фактаў.

Я. Бурш перакананы, што перавага пры пераўтварэнні рэчаіснасці ў мастацка-эстэтычную матэрыю мусіць аддавацца не канкрэтным здарэнням і іх вынікам, а найперш – перажыванням, ілюзіям, расчараванням. Адным словам, таму, як уплываюць падзеі на душэўны стан чалавека, яго пачуцці.

Паэт усведамляе важнасць мастацка-эстэтычнай спадчыны і прытым ідзе далей:

Мы павінны прысвячаць усё больш увагі новым формам і новаму зместу ў мастацтве. Паэзія без новых форм не можа выявіць чытачу зусім іншай псіхічнай канструкцыі і іншых жыццёвых дасведчанняў новага зместу, ані розных поглядаў на нашу рэчаіснасць.

Назва артыкула “Будучыня ў пошуках” цалкам дакладна акрэслівала і пафас, і змест публікацыі. Я. Бурш сапраўды імкнуўся выкласці сваё разуменне сутнасці паэзіі, не звяртаючыся да канкрэтных прыкладаў, імёнаў, не выказваючы нараканняў на тое, што хтосьці адмаўляе

ягоны спосаб паэтычнага выказвання. Найважнейшым для яго было дагукацца да чытача, а, найперш хіба, да калег па пяру. Адзначаючы, што сучасная паэзія насычана элементамі розных культур, што яна “рэтраспектыўная, збунтованая, радыкальная па зместу”, што не баіцца “новатвораў”, стараецца вярнуць слову сэнс, “утрачаны ў дыялогу між духам і розумам”, што роля сучаснай паэзіі і яе характар “накідаюць ёй шорсткасць і незразумеласць”, Я. Бурш зазначае, што гэта і некаторыя іншыя моманты даюць падставы некаторым крытыкам залічыць яе, паэзію, да элітарнай. І вось з гэтым паэт рашуча не пагаджаецца:

Элітарнай яна не з’яўляецца, хаця для ўсіх і не ёсць даступнай. Галоўнай мэтай яе не селекцыя чытача, а стварэнне новых вартасцей на грунце каштоўнай старыны. Вялікім яе клопам ёсць фармаванне і ачышчэнне маральных і эстэтычных якасцей.

Заканчвае свой артыкул Я. Бурш словамі аптымістычнай надзеі ў тое, што зменшаныя ад часу Адраджэння “сэнс і значэнне” паэзіі набяруць сілы, каб “пралажыць пэўны шлях у будучыню”, бо паэзія “ўжо знайшла спосаб ахаплення людскіх дасведчанняў. Характарызуе рысы чалавечага лёсу нашых дзён”.

На сённяшні дзень Я. Бурш застаецца ў гісторыі беларускай літаратуры Польшчы аўтарам адзінага зборніка паэзіі “Прамень думкі”. Між тым 42 яго вершы былі надрукаваны ў альманаху “Белавежа” № 1 (1965 г.), у наступным “белавежскім” альманаху (1971 г.) пабачыла свет 28 вершаў. Друкаваліся творы Я. Бурша ў “Беларускіх календары”, зразумела, у “Ніве” да сярэдзіны 1971 года, у мінскім выданні “Літаратурная Беласточчына” (1973 г.). Трэба памятаць, што Я. Бурш быў адным з ініцыятараў стварэння беларускай пісьменніцкай суполкі ў Польшчы. Так, 9 лютага 1958 года ў “Ніве” з’явіўся яго артыкул “Беларускім паэтам і пісьменнікам у Польшчы патрэбна свая арганізацыя”, у якім даказвалася неабходнасць аб’яднання творчых сіл дзеля іх творчага росту, прафесіяналізацыі. На працягу звыш, чым дзесяцігоддзя, Я. Бурш быў і адным з самых актыўных аўтараў – паэтам і крытыкам – Літаратурнай старонкі “Белавежы”. Аднак пакуль што яго роля і месца ў гісторыі беларускага літаратурнага руху ў Польшчы разглядаюцца толькі ў двух артыкулах<sup>9</sup>, і відавочна, што асэнсаванне творчасці Я. Бурша далёка не вычарпана.

<sup>9</sup> Я. Чыквін, *Пад двума ветразямі*, [у:] Я. Чыквін, *Далёкія і блізкія. Беларускія пісьменнікі замежжа*, Беласток 1997; А. Баршчэўскі, *Творцы беларускага літаратурнага руху ў Польшчы. 1958-1998*, Мінск 2001.

Назва канцэптуальна важкага артыкула Яна Чыквіна пра Яшу Бурша “Пад двума ветразямі” адразу вобразна сігналізуе аб спалучэнні ў яго асобе творцы двух відаў мастацтва. Народжаны ў 1929 годзе ў Баранавічах, Янка Анісэровіч у 1957 годзе закончыў Варшаўскую акадэмію мастацтваў і ў паэзію ўвайшоў пад псеўданімам Яша Бурш. Праўда, яго паэтычны дэбют на 3-й Літаратурнай старонцы (9 жніўня 1958 г.) адбыўся пад імем Ян Станіслаў. Два адназвароткавыя катрэны *Прыляж ля мяне, вецярок і Сонейка свеіць і грэе* належаць да сілаба-тонікі і цалкам нетыповыя для Я. Бурша. Відаць, па меркаванні Я. Чыквіна, “да дэбютных твораў Яшы Бурша прыклаў сваю руку Георгій Валкавыцкі, галоўны рэдактар “Нівы”, які, што вядома, шмат каму “падчышчаў” тэксты, даводзячы іх да стану друкавальнасці ў тыднёвіку<sup>10</sup>. Уся ж далейшая спадчына Я. Бурша прадстаўлена дыметрычным, свабодным вершам. Я. Чыквін слухна звяртае ўвагу на тое, што ў беларускай літаратуры свабодны верш пасля Максіма Багдановіча стаў зрэдку з’яўляцца недзе ў 60-х гадах, а Я. Бурш у гэты час ужо меў у сваім творчым актыве шмат верлібраў. Праўда, тут дарэчы нагадаць, што актыўна працаваў у свой заходнебеларускі перыяд у жанры верлібра і Максім Танк, які ў першыя пасляваенныя дзесяцігоддзі перайшоў, хіба ўпакорыўшыся на час існаваўшай тады традыцыі, на сілаба-тоніку. Падставы таго, чаму Я. Бурш, як паэт, знайшоў сябе менавіта ў свабодным вершы, усебакова выяўлены ў артыкуле “Пад двума ветразямі”:

Адыход Яшы Бурша ад традыцыйнага, сілаба-танічнага вершаскладання быў глыбока абумоўлены найперш ягоным скразным, як мне здаецца, мастацка-жывапісным бачаннем свету, да таго ж падмацаваным некаторымі філасофскімі перадумовамі экзістэнцыялізму, якім зачытваліся ў Польшчы ў пяцідзiesiąтых-шасцідзiesiąтых гадах усе інтэлектуалы і творчыя людзі. Пры чым, калі вядучыя ягоныя прадстаўнікі гаварылі пра неабходнасць праясніць аўтэнтычнасць чалавечага існавання (экзістэнцыю) праз аналіз яго суадносін з Dasein (М. Хайдэггер), Богам (С. Кіркегор), небыццём (Ж.П. Сартр), то ў Яшы Бурша “прасветленасць” існавання адбываецца праз сутыкненне з “жыцця хараством”, эстэтызаванай рэчаіснасцю<sup>11</sup>.

Сам Яша Бурш сваё паэтычнае крэда сціпла, але пераканальна выказаў у творы *Вершы*: “Сваю далонь/ злучыў з пяром/ пахам гваздзікаў/ тушам дзён/ на кветках/ на блакіце незабудак/ пішу перажыванні/ калігра-

<sup>10</sup> Я. Чыквін, *Пад двума ветразямі*, с. 124.

<sup>11</sup> Тамсама, с. 126.

фую/ матывы пачуццяў”<sup>12</sup>. Аб тым, што ж найбольш цікавіць паэта, аб сваім галоўным паэтычным прыярытэце ён засведчыў і ў вершы *Шляхі ўздыву*: “Усё пльвём/ з табою муза пльвём/ над таямніцай людскіх душ”<sup>13</sup>.

У літаратурным альманаху “Белавежы” № 1 Я. Бурш прадстаўлены і як мастак – рэпрадукцыямі сваіх пяці карцін: *Корсо, Муза і ветразь, Насмешнік, Світанне, Лясная рапсодыя*. Можна сказаць, што гэтыя яго творы напісаны эмоцыямі, для якіх колеры, абрысы з’яўляюцца найперш сродкам выяўлення ўнутранага жыцця асобы, таямніцы душы. Мастак Я. Анісэровіч імкнецца выявіць сутнасныя параметры з’яў, сувязей, якія адкрываюцца ў меру магчымасцей вычування, вопыту і інтуіцыі менавіта асобы. Уласна, у кожнага чалавека, створанага па вобразе і падабенству Божаю, укладзена творчая іскрынка, і ад таго, якім чынам яна рэалізуецца, залежыць, у якім відзе мастацтва акажацца асоба сутворцам з Творцам.

У выпадку Я. Бурша, як рэха рэнесансавай шматстайнасці выяўлення, беларуская літаратура мае досыць рэдкі для яе выпадак, калі ў адной асобе спалучыліся паэт і мастак. Магчыма, адной з істотных прычын звароту Я. Бурша да паэзіі была і настальгія па Радзіме. Беларускае слова кампенсавала ў пэўнай ступені тугу па родным, вяртала ў заўжды дарагую чалавеку часапрасторы дзяцінства, юнацтва, у якой ён адчувае сваю цэласнасць, якая забяспечвае яму гармонію са светам і сусветам. Вельмі паказальны ў гэтым сэнсе верш *3 сябе*: “Пішу вершы/ каб паўтарыць сябе/ на вонкі/ пішу вершы/ каб завязаць кантакт/ з сабою/ невысказаным/ шукаю мэт/ да людзей/ пакінуўшых/ вытаптаных сцежкі/ каб паказаць ім/ дарогу/ у Беларусь/ і.../ перажываю/ саромеюся”<sup>14</sup>. Двума словамі, што двума штрыхамі пэндзля, паэт сведчыць, як няпроста бывае прызнацца ў заповітным, але ж без шчырасці, такога вольна прызнання няма паэзіі, аб чым Я. Бурш разважаў, урэшце, і ў сваіх артыкулах на Літаратурнай старонцы. Пра Аркадыю маленства распавядае паэт – і як жа жывапісна – у вершы *Дзяцінства*: “Пурпураю/ у памяці гароды/ як певень/ мак/ над калонамі сартоў.../ сакатаннем смеху/ бесклапоцце/ інтымнасцю кахання/ босых ног/ са спорнаю расой/ бомам неба/ поле/ татавым поясам/ мамінаю песняй/ сенажаць”<sup>15</sup>. Паэт, безумоўна, любіць і Варшаву, якая таксама яму дарагая, бо гэта ад ранняй маладосці – ягоны горад, дзе гэтулькі перажыта, здзейснена. Але ж не Варшава перапаўняе яго душу, не Варшава галоўнай гераінай цудоўнага лірычнага верша:

<sup>12</sup> Я. Бурш, *Прамень думкі*, Беласток 1964, с. 6.

<sup>13</sup> *Белавежа. Літаратурны альманах*, Беласток 1965, № 1, с. 8.

<sup>14</sup> *Белавежа. Літаратурны альманах*, Беласток 1971, № 2, с. 80-81.

<sup>15</sup> Я. Бурш, *Прамень думкі*, с. 4-5.

У Жаліборскі парк/ досвіткам прыйшоў/ разбудзіць цені ночы/ бо  
па росах скрадаўся/ прамень сонца/ азалочваў/ клёнам далоні/ ды пахнуў  
скошанай травой/  
Што ж зрабіў са мною/ занёс ён мары/ на пакошы/ дзе сонца пахла/ летам з  
коп  
Пад цёмна-шумнаю дубровай/ пасвіў я кароў/ ды з суседнімі дзецьмі/  
спускалі/ калоцца пярэзімкаў-бычкоў  
Як свежа памяць/ аб тым веку / Чалавек усміхаецца / у душы<sup>16</sup>.

Да тугі аб сцежках Айчыны дадаецца і шкадаванне, што нельга вярнуцца ў заповітныя часы маленства, нельга выбраць сабе нанова веку, а хацелася б паэту заставацца бясконца малым, яшчэ да шасці гадоў, вольных ад умоўнасцей дарослага жыцця і непазбежных клопатаў: “не ведаў бы/ што гэта смерць/ боль душы/ адгадаў бы/ з маміных вачэй/ калі гасцінца атрымаю/ бо як гляджу/ у вочы/ свайго веку/ не магу убачыць за імі/ бесклапоцця”<sup>17</sup>.

Ян Чыквін дакладна вызначае ў сваім артыкуле:

Яшу Бурша не цікавілі праблемы чалавека як сацыяльнай істоты і ўзаемаадносін асобы з грамадою. Аўтар зборніка Прамень думкі амаль дэманстратыўна адмаўляў усю сферу соцыуму. Ён быў паэтам, які літаратурнай творчасцю ў форме і змесце, ужо ў канцы пяцідзясятых гадоў, заманіфеставаў права на рост і станаўленне аўтаноміі чалавечага “я”, права на абжыванне – смакуючы – свайго існавання, сваёй біялагічна-псіхічнай экзістэнцы<sup>18</sup>.

Паказальныя ў гэтым плане многія назвы вершаў Я. Бурша: *Усведамленне, Сардэчнасць, Сіла ўспамінаў, Бездапаможнасць, Чаканне, Пошукі, Праўда, Па-за немагчымасцю, Імкненне, Матывы душы, Абыякавасць, Прага жыцця, Настроі* і іншыя з таго ж раду, часта ўжо з маральна-этычнай ацэнкай, далёкія ад канкрэтыкі, дзякуючы якой верш набывае свае адметныя кшталты. Ды насуперак нібыта адцягненасці ў вершах Я. Бурша выразна выяўляецца менавіта яго светаадчуванне, б’ецца пульс яго сэрца, як, напрыклад, у вершы *Прага жыцця*: “З тоні долі/ выцягваю будучыя дні/ каб прыгледзецца бліжэй/ расцягнуць свае нервы/ да тонкасці/ нітак шаўкапрада/ ды навіваць на катушку цярпення/ каб хапіла завязаць/ за апошні/ пульс сэрца”<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> Тамсама, с. 31-32.

<sup>17</sup> Тамсама, с. 32.

<sup>18</sup> Я. Чыквін, *Пад двума ветразямі*, с. 127.

<sup>19</sup> Я. Бурш, *Прамень думкі*, с. 20.

Шкада, што недзе з сярэдзіны 70-х гадоў Я. Бурш, прынамсі публічна, здрадзіў музе паэзіі. Несумненная ж яго вялікая роля ў сталенні беларускай паэзіі Польшчы. Следам за Я. Буршам верлібр настала ўсталяваўся на Літаратурнай старонцы «Белавежы». Сапраўды, Я. Бурш быў наватарам у плане паэтычнай формы, аднак зместам яго твораў заўсёды была чалавечая душа, якая галоўнымі сваімі параметрамі застаецца нязменнай на працягу ўсёй гісторыі чалавецтва.

**STRESZCZENIE****„Białowieżec” Jasza Bursz: tradycje i nowatorstwa**

W artykule rozpatrywany jest problem tradycji i nowatorstwa w twórczości członków Białoruskiego Stowarzyszenia Literackiego „Białowieża” w początkowym okresie ich działalności. Jednym z inicjatorów dyskusji na ten temat był Jasza Bursz (prawdz. Jakub Aniserowicz) – poeta i malarz, który na łamach Stronicy Literackiej w tygodniku „Niwa” w artykule *Jaką powinna być poezja* (1963) formułował dość śmiało poglądy dotyczące własnych poszukiwań nowych form wyrazu w poezji. Jego wiersze w artykule analizowane są pod tym kątem.



ЕВА РАЊКОВСКА  
БІАЛЫСТОК

## Катэгорыі „hiperrealności” і „wirtualności” у творчасці Віктара Пялевіна

Тэрмін „рэчывістасць вяртуальная” wszedł do powszechnego obiegu w 1991 roku jako znak nowych możliwości technicznych, które pozwoliły użytkownikowi-widzowi wejść w sztuczny pejzaż na ekranie monitora komputera i obcować ze spreparowaną рэчывістасцю<sup>1</sup>:

Виртуальная реальность (...) – созданная компьютерными средствами искусственная среда, в которую можно проникать, меняя ее изнутри и испытывая при этом реальные ощущения. Попав в этот новый тип аудиовизуальной реальности, можно вступать в контакты не только с другими людьми, также внедрившимися в нее, но и с искусственными персонажами<sup>2</sup>.

W istocie, trudno opisać precyzyjnie рэчывістасць вяртуальную, ponieważ pojawia się ona w postaci różnych technik i form symulacji, ogromnej oferty gier komputerowych.

Wadim Rudniew na przykład podaje dwie definicje рэчывістасці вяртуальнай. Pierwsza z nich w zasadzie pokrywa się z przytoczoną wyżej:

Виртуальные реальности – это те игровые или необходимые с технической точки зрения „искусственные реальности”, которые возникают благодаря воздействию компьютера на сознание, когда, например, на человека надевают „электронные очки” и „электронные перчатки”<sup>3</sup>.

Natomiast drugą definicję rosyjski badacz znacznie rozszerza:

---

<sup>1</sup> A. Grodecka, *Lektury stulecia. Słynni pisarze, wielkie dzieła. Kanon literacki. Analizy i interpretacje literackie*. Wypisy, Warszawa 1999, s. 17.

<sup>2</sup> Н. Маньковская, *Эстетика постмодернизма*, Санкт-Петербург 2000 [online], [http://www.vusnet.ru/biblio/archive/mankovskaja\\_estetika/08.aspx](http://www.vusnet.ru/biblio/archive/mankovskaja_estetika/08.aspx) [6.09.2007].

<sup>3</sup> В. Руднев, *Словарь культуры XX века*, Москва 1997 [online], <http://lib.ru/CULTURE/RUDNEW/slowar.txt> [28.01.2012].

В широком смысле В. р. – это любые измененные состояния сознания<sup>4</sup>: психотический или шизофренический паранойальный бред (психоз, шизофрения, сновидение), наркотическое или алкогольное опьянение, гипнотическое состояние, изменение восприятия мира под действием наркоза<sup>5</sup>.

Rzeczywistość wirtualna wydaje się być jednym z największych wyzwań dla tożsamości współczesnego człowieka. Nasuwają się w związku z tym niezwykle ważne pytania: czy ów stan swoistego „podwójnego bycia” w układzie światów funkcjonujących równolegle (bycie w świecie prawdziwym i bycie w świecie wirtualnym) stworzy szansę rozwoju i głębszego poznania siebie, czy też będzie zagrożeniem dla tożsamości człowieka; czy zbyt mocne uwikłanie w związki ze światami wirtualnymi nie wywoła poczucia niepewności, nieokreśloności<sup>6</sup>, zagubienia, i czy w konsekwencji człowiek nie zatraci zdolności rozróżniania codzienności (prawdziwego życia) od sztucznie wykreowanej rzeczywistości wirtualnej, i czy ostatecznie nie doprowadzi to do całkowitego utożsamienia się człowieka z jego „wirtualnym alter ego” kosztem utraty własnego „ja”, własnego „self”. Wiktor Pielewin, należący do grona najbardziej popularnych współczesnych pisarzy rosyjskich, jako jeden z pierwszych autorów wprowadził do literatury rosyjskiej właśnie kategorię rzeczywistości wirtualnej, a także poruszył problem wpływu technologii komputerowych na kształtowanie osobowości i sposób myślenia współczesnego człowieka. Bohater jego wczesnej opowieści pt. *Książę planu państwowego* (*Принц Госплана*, 1991), Sasza Łapin, inżynier-programista, pracuje w biurze i jest jednocześnie uczestnikiem gry komputerowej (pierwowzorem gry w utworze stała się popularna na początku lat dziewięćdziesiątych gra *Książę Persji*). Bohater gra w grę komputerową przez cały czas, nieustannie, gra, kiedy rozmawia z przełożonymi, kiedy jedzie metrem, kiedy spotyka się z przyjacielem. Łapin wykonuje polecenia służbowe i jednocześnie próbuje uwolnić księżniczkę, bowiem:

Цель игры «Prince of Persia» заключается в том, чтобы пробраться из подземелья замка в башню, дабы спасти принцессу. Сашу Лапина по-

<sup>4</sup> Należy podkreślić, iż rzeczywistość oniryczna („сон как окно в другую – параллельную реальность”), halucynacje i wizje towarzyszące zmienionym stanom świadomości, pozostają (podobnie jak rzeczywistość wirtualna) przedmiotem zainteresowań Wiktora Pielewina (np. w powieści *Mały palec Buddy* (*Чанаев и Пустота*, 1996) pisarz całkowicie zaciera granicę między jawą i snem, jawą i wizjami schizofrenika).

<sup>5</sup> В. Руднев, op. cit.

<sup>6</sup> T. Miczka, *Tożsamość człowieka w rzeczywistości wirtualnej*, „Anthropos” 2007, nr 8-9 [online], <http://anthropos.us.edu.pl/anthropos5/texty/miczka.htm> [24.08.2012].

сылают в Госплан с поручением. Здание Госплана и становится тем замком, по которому путешествует принц.

Sasza myśli kategoriami narzucanymi przez technologie komputerowe, logikę i zasady obowiązujące w grze wprowadza do świata realnego, gdyż nie odróżnia go już od świata wirtualnego<sup>7</sup>, sam staje się jak gdyby bohaterem – integralną częścią gry<sup>8</sup>:

персонаж повести (...) существует одновременно в двух пространствах – виртуальном и реальном. (...) герой мгновенно перескакивает из реального мира в игру и так же мгновенно возвращается обратно. При этом между этими двумя мирами нельзя провести границы: одно и то же пространство является и пространством, в котором разворачивается игра, и реальным пространством. (...) человек (Саша – Е.Р.) виртуализируется<sup>9</sup>.

Tak więc granice przenikania się dwóch światów: codzienności i wirtualnej rzeczywistości gry komputerowej, trudno określić, podobnie trudno odnaleźć odpowiedź na pytanie: czy życie jest grą komputerową, czy raczej gra staje się życiem<sup>10</sup>. Dodajmy, iż poszczególne części analizowanej opowieści są odpowiednikami kolejnych etapów gry, w związku z czym Pielewin używa terminów komputerowych: prolog na przykład zastąpił angielskim określeniem „Loading” (ładowanie), rozdziały to poziomy („Level 1, Level 2”...).

Schemat gry komputerowej Pielewin wykorzystał także w powieści *Generation 'P'* (*Generation 'П'*, 1999). Fabułę tego utworu stanowi historia Wawilena Tatarskiego, młodego literata, który po upadku ZSRR podejmuje się różnych zajęć, by przeżyć. Rozpoczyna jako sprzedawca w budce należącej do czeczeńskiego mafioso – bowiem w morzu gospodarki rynkowej każdy próbuje utrzymać się na powierzchni, jak umie<sup>11</sup>. Następnie dzięki koledze ze studiów Wawilen trafia do branży reklamowej, w której

<sup>7</sup> Е. Пронина, *Фрактальная логика Виктора Пелевина*, „Вопросы литературы” 2003, № 4, s. 19.

<sup>8</sup> „чтобы добиться в игре успеха, надо забыть, что нажимаешь на кнопки, и стать этой фигуркой самому”, В. Пелевин, *Омон Ра. Жизнь Насекомых. Затворник и Шестипалый. Принц Госплана*, Москва 2001, s. 346.

<sup>9</sup> Ф. Катаев, *Семантика и функции компьютерного дискурса в прозе Виктора Пелевина* [online], <http://www.rfp.psu.ru/archive/2.2011/kataev.pdf> [24.08.2012].

<sup>10</sup> G. Szymczak, *Wiktor Pielewin: zabawa w postmodernizm*, „Studia Rossica XII”: *Literatura rosyjska na rozdrożach dwudziestego wieku*, red. W. Skrunda, Warszawa 2003, s. 430.

<sup>11</sup> I. Skoropanova, *Literatura rosyjska przełomu XX/XXI wieku jako zwierciadło transformacji*, przekł. z jęz. rosyjskiego W. Olbrych, [w:] *Literatury słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy. Transformacja*, t. I, red. H. Janaszek-Ivaničková, Warszawa 2005, s. 129.

robi karierę. Wybór świata reklamy jako terenu działania głównego bohatera wydaje się nieprzypadkowy. Tu Tatarski, niedawny poeta, zachwycający się twórczością Borisa Pasternaka i Mariny Cwietajewej, znajduje nie tylko życiową przystań w czasach rozkwitu „dzikiego” kapitalizmu<sup>12</sup>, ale także skromne ujęcie dla swoich aspiracji artystycznych. Młody człowiek bardzo szybko przekonuje się, iż tworzywem nowej postkomunistycznej rzeczywistości jest pieniądź<sup>13</sup>. Dla pieniędzy właśnie przestaje być miłośnikiem książek, zostaje zaś cynicznym twórcą sloganów i koncepcji reklamowych<sup>14</sup>. Wawilen staje się pozbawionym jakiegokolwiek wrażliwości moralnej obserwatorem i manipulatorem ludzkich umysłów, posiadającym przy tym wyjątkowy dar tworzenia chwytliwych spotów reklamowych z wykorzystaniem zapamiętanych „strzępów” wykształcenia humanistycznego<sup>15</sup>. Tatarski zręcznie włącza do klipów reklamowych (dodajmy, iż reklamowane są niemal wyłącznie towary zachodnie) cytaty, różnego rodzaju aluzje literackie, oczywiście dostosowując je do mentalności rosyjskiego konsumenta, co w efekcie przynosi ciekawe, niekiedy kontrowersyjne i zaskakujące realizacje. Warto tu podkreślić, iż Pielewin w *Generation 'P'* pracowników branży reklamowej przedstawia jako ludzi nastawionych wyłącznie na zysk, stosujących niezwykle wyrafinowane sposoby i techniki manipulacji i „ogłupiania” odbiorców-konsumentów.

Wawilen awansuje, poznaje mechanizmy rządzące jego nową profesją i jednocześnie odkrywa niepokojące, wręcz paradoksalne aspekty porażającego świata, jak chociażby podstawowe prawo ekonomiczne formacji postsocjalistycznej: „pierwotna akumulacja kapitału jest równocześnie

<sup>12</sup> Przemiany, które dokonały się w gospodarce rosyjskiej po roku 1991, określane bywają jako „pseudokapitalizm”, kapitalizm „grabieżczy”, „złodziejski”, „bandycki”, „mafijny”, bądź bardziej eufemistycznie: kapitalizm „oligarchiczny” lub „nomenklaturowy”, zob. K. Duda, *Teoria konfliktów albo Rosja „demokratyczna”*. „Pan Heksogen” Aleksandra Prochanowa, [w:] *Humanistyka slawistyczna dziś. Nowe spojrzenie i stanowiska*, red. L. Suchanek, Prace Komisji Kultury Słowian, Kraków 2005, t. IV, s. 35.

<sup>13</sup> T. Nakoneczny, *Imperialista skolonizowany. O rosyjskim paradoksie kolonialnym na przykładzie Generation „P” W. Pielewina i Rosja w zapaści A. Solżenicyna*, „Porównania” 2008, nr 5 [online], <https://repozytorium.amu.edu.pl/jspui/bitstream/10593/125/1/Nakoneczny%20T.%20art.pdf> [20.05.2012].

<sup>14</sup> Wydaje się słusznym twierdzenie, iż „Tatarski to właściwie modelowy Rosjanin w czasach transformacji ustrojowej. Miał być poetą, lecz swój talent zużył na wymyślanie hasel reklamowych. Myślał o wzniosłych ideach, by potem zagubić się w pogoni za narkotykowym odlotem i pieniędzmi”, K. Cieślak, *Świat symulowany* [online], <http://www.polityka.pl/kultura/aktualnoscikulturalne/1511562,1,kolejny-tom-naszej-rosyjskiej-kolekcji-generation-p-pielewina.read> [23.11.2011].

<sup>15</sup> A. Krzemiński, *Wirus szyderstwa. Polskie wydanie bestselleru o Nowych Rosjanach*, „Polityka” 2002, nr 19, s. 54-55.

akumulacją końcową” (biznesmen bowiem albo zostaje zabity, albo ogłasza bankructwo).

Ostatecznie bohater zostaje szefem „wszechagencji” medialnej (staje na czele tajnego Stowarzyszenia Sadowników), zajmującej się masową dezinformacją społeczeństwa, a więc kreowaniem iluzorycznej rzeczywistości telewizyjnej.

Podstawowym zadaniem Stowarzyszenia Sadowników (dawniejszej Gildii Chaldejczyków), wywodzącego swoją filozofię, swoje rytuały i hierarchię ze starożytnego Babilonu (w Babilonii Chaldejczykami nazywano kapłanów, magów i wróżbitów<sup>16</sup>), jest pielęgnowanie świętego drzewa, które daje życie wielkiej bogini Isztar. Innymi słowy, „Chaldejczycy” dbają o nieustanny dopływ pieniędzy.

Wawilen, a właściwie jego wirtualny dubler 3D, zostaje ziemskim małżonkiem Isztar, która w powieści jest patronką reklamy<sup>17</sup>. Ów „zaszczyt” jak i dostęp do Stowarzyszenia bohater zawdzięcza swojemu nietypowemu imieniu Wawilen (ros. Вавилон – Babilon), Tatarski więc to wybraniec – to „człowiek noszący imię miasta”.

По ритуалу ты становишься мужем великой богини только после того, как тебя оцифруют. Превратят (...) в визуальный ряд.

– И что, потом во все клипы и передачи будут вставлять? (...)

– Это твоя главная сакральная функция. У богини действительно нет тела, но есть нечто, что заменяет ей тело. По своей телесной природе она является совокупностью всех использованных в рекламе образов. И раз она являет себя посредством визуального ряда, ты, чтобы стать богоподобным, тоже должен быть преобразен. Тогда вы будете иметь возможность мистически слиться<sup>18</sup>.

Rozwój kariery zawodowej Tatarskiego (jego „wspinaczka” na medialny ziggurat<sup>19</sup>) przypomina w dużej mierze grę komputerową typu *quest*<sup>20</sup>

<sup>16</sup> Dodajmy, iż w rosyjskim języku potocznym: „Халдей – официант, прислуга” (kelner, służba – E.P.), В. Химик, *Большой словарь русской разговорной экспрессивной речи*, Санкт-Петербург 2004, s. 662. Pielewinowi zatem udało się zrećcznie połączyć oba znaczenia słowa „Chaldejczyk”.

<sup>17</sup> И. Роднянская, *Этот мир придуман не нами*, „Новый мир” 1999, № 8, s. 213.

<sup>18</sup> В. Пелевин, *Generation 'P'. Рассказы*, Москва 2002, s. 286. Przy następnych cytatach z tego wydania numer strony podaję w tekście.

<sup>19</sup> W Babilonie wznosiła się wieża, a dokładniej – rodzaj schodkowej piramidy, tzw. ziggurat (zikkurat), ze świątynią boga Marduka na szczycie. Nasuwa się tutaj także skojarzenie z wieżą telewizyjną Ostankino.

<sup>20</sup> Quest (z ang. – poszukiwanie) – komputerowa gra przygodowa, w której nacisk kładzie się na zwiedzanie świata przedstawionego w grze, rozwiązywanie zagadek (w *Generation 'P'* – to trzy zagadki chaldejskie), interakcję z postaciami (Tatarski i jego kolejni szefowie-opiekownicy).

– kolejny awans to jak gdyby przejście na kolejny poziom gry (to osiągnięcie kolejnego stopnia „wtajemniczenia”). Podkreślmy jednak, iż w rzeczywistości Wawilen w ową grę zostaje wciągnięty – zresztą sam bohater ma tego świadomość i zastanawia się, kto i w co go wciąga. Tak naprawdę Tatarski nie wykonuje więc samodzielnie żadnego ruchu, nie ma żadnego wpływu na „reguły” gry, której efektem finalnym jest sporządzenie hologramu bohatera<sup>21</sup> i sprowadzenie go do poziomu rzeczy-produktu. Jak konstatuje Mark Lipowiecki:

Вавилен Татарский – такая же вещь, такой же продукт, как и то, что он рекламирует.  
(...) им двигают, как фишкой, – недаром каждое новое возвышение Татарского совершается после того, как его прежний босс/наставник по неясным причинам погибает<sup>22</sup>.

Opowieść o karierze Wawilena Tatarskiego przerywana jest licznymi sloganami reklamowymi i scenariuszami klipów reklamowych, w których (podobnie jak w autentycznych przekazach reklamowych) w zasadzie reklamowane są nie określone produkty, lecz niezwykle hipnotyzujące modele szczęścia, sukcesu, komfortu, dobrobytu. Te niereprezentujące żadnej rzeczywistości modele przez odwołanie do terminologii socjologa i filozofa kultury, Jeana Baudrillarda<sup>23</sup>, można nazwać symulakrami<sup>24</sup>, czyli znakami nieodsyłającymi do niczego poza samymi sobą<sup>25</sup>. Zdaniem francuskiego myśliciela, żyjemy w stanie *simulacrum*, w świecie fantomów rzeczywistości wy-

<sup>21</sup> Jeżeli porównamy sytuację, w jakiej znaleźli się dwaj „gracze” – bohaterzy analizowanych w niniejszym artykule utworów, to widać wyraźną różnicę: „Герой повести «Принц Госплана» наполнял плоскую и фиктивную рамку игры самим собой и тем самым превращал симуляцию в свою, свободную реальность. Татарский, наоборот, принимается в чужую игру при фактическом условии утраты себя: акт снятия с его лица виртуальной маски, трехмерной модели (...) символически фиксирует полное обезличивание (...) выпускника Литинститута”, М. Липовецкий, *Паралогии. Трансформации (пост) модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000-х годов*, Москва 2008, s. 428.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 427.

<sup>23</sup> J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja (Simulacres et simulation)*, 1981, wyd. polskie 2005.

<sup>24</sup> Podkreślmy, iż w klipach reklamowych i programach telewizyjnych pojawia się wirtualny dubler Tatarskiego. Sam bohater zostaje więc zastąpiony przez „zestaw” niezliczonych (odpowiednich do określonych sytuacji) wirtualnych kopii – symulaków: „личность Татарского окончательно подменяется набором бесчисленных симулякров”, М. Липовецкий, op. cit., s. 436. Wawilen zostaje ziemskim małżonkiem bogini Isztar – „żywym bogiem”, a mimo to nie odnajduje odpowiedzi na fundamentalne pytanie: kto rządzi mediami? Co więcej, w zasadzie nie wolno mu nawet tej kwestii poruszać: „– Мой тебе совет – не суйся, (...). – Дольше будешь живым богом” (s. 285). W takim kontekście trudno mówić o władzy Tatarskiego – to raczej jedynie symulakr władzy.

<sup>25</sup> P. Czapliński, *Symulakry i symulacja, Baudrillard, Jean* [online], <http://wyborcza.pl/1,75517,3158406.html?as=2&startsz=x> [20.03.2010].

generowanych przez media. Nie ma żadnej innej realności poza tą, którą tworzy system znaków – symulaków. Znaki te nie mają już żadnych desygnatów w rzeczywistości, bo rzeczywistość wraz z kolejnymi zapośredniczeniami, reprodukowana przez media, przestała istnieć. Zastąpiła ją hiper-rzeczywistość pustych znaków i symboli (kopii bez oryginału), znacznie realniejsza od tej prawdziwej<sup>26</sup>. Długotrwałe symulowanie i powielanie rzeczywistości staje się bowiem przyczyną tego, iż owe symulacje wydają się bardziej realne niż sama rzeczywistość. W epoce symulacji nie ma więc już możliwości odróżnienia kopii od oryginału.

Według Baudrillarda, cała codzienna, polityczna, społeczna, historyczna i ekonomiczna rzeczywistość uwewnętrzniła symulacyjny wymiar hiperrealizmu, w związku z czym żyjemy obecnie „estetycznym” złudzeniem – halucynacją rzeczywistości<sup>27</sup>. Jak zauważa francuski filozof, władzy już nie ma, władzę się tylko odgrywa, władza stała się takim samym pozorem jak cała polityka<sup>28</sup>. Niemal idealną egzemplifikację tez Baudrillarda stanowi ta część *Generation 'P'*, w której Pielewin opisuje, nie szczędząc szczegółów technicznych, „proces produkcji” wirtualnych polityków, wirtualnych biznesmenów (Borysa Jelcyna, Giennadija Ziuganowa, Borysa Bieriezowskiego), wirtualnych spektakli z ich udziałem. Pisarz pokazuje, jak za pomocą hologramu, właściwego programu do obróbki grafiki i komputera o wielkiej mocy, postaciom nadaje się dowolny wygląd, umieszcza w wybranej scenerii, dodaje pożądane tło i oczywiście każe wygłaszać odpowiednie przemówienia, a wszystko po to, aby poprawić oglądalność<sup>29</sup>. Autor zwraca przy tym uwagę na ścisły związek świata telewizji i reklamy ze sferą ekonomii i polityki.

Pielewin podkreśla więc, iż jeszcze większą rolę niż reklama w tworzeniu systemu symulaków zastępujących świat realny ma telewizja (będąca oczywiście także środkiem upowszechniania reklam)<sup>30</sup>, wykorzystująca najnowsze technologie animacji komputerowej. Ujawnia się tu swoisty paradoks: prawda o naszych czasach to prawda ekranu, wierzymy w to, co pojawia się w telewizorze, ale telewizja nie odzwierciedla rzeczywistości, lecz kreuje iluzoryczny świat, który nie ma żadnego odniesienia do prawdziwego, telewizja manipuluje informacją, produkuje zdarzenia „własne”<sup>31</sup>. Tak

<sup>26</sup> M. Giżycki, *Czy Baudrillard widział Zabriskie Point?*, [w:] *Koniec i co dalej? Szkice o postmodernizmie, sztuce współczesnej i końcu wieku*, Gdańsk 2001, s. 43.

<sup>27</sup> J. Baudrillard, *Wymiana symboliczna i śmierć*, przekł. S. Królak, Warszawa 2007, s. 97.

<sup>28</sup> M. Giżycki, op. cit., s. 45.

<sup>29</sup> A. Dudek, *Między groteską a rzeczywistością wirtualną*. Wiktor Pielewin „*Generation 'P'*”, [w:] *Humanistyka sławistyczna dziś...*, s. 82.

<sup>30</sup> M. Giżycki, op. cit., s. 52.

<sup>31</sup> A. Dudek, op. cit., s. 83.

więc w gruncie rzeczy każda treść przepuszczona przez media wychodzi zdeformowana, zmanipulowana<sup>32</sup>. Pielewin w *Generation 'P'* unaocznia, że to, co dzieje się w telewizji, nazwać można już nie tylko manipulacją, ale mistyfikacją na wielką skalę, parodią realiów, obliczoną na ogłupienie widzów<sup>33</sup>. Podobnych kwestii pisarz dotyka także w opowiadaniu *Papachy na kremłowskich wieżach* (*Папачи на башнях*, 1995). Pielewin w groteskowej formie mówi tu o manipulacyjnej roli telewizji, o produkowanych przez nią spektaklach medialnych, niemających żadnego związku z realnymi wydarzeniami, ale przynoszących ogromne zyski, przede wszystkim dzięki emitowanym blokom reklamowym. Tak więc widz w istocie praktycznie nie ma dostępu do rzeczywistej przestrzeni, w której rozgrywają się wydarzenia (paradoksalnie więc przestrzeń rzeczywista dla widza staje się nierealna), jedyną dostępną („realną”) dla odbiorcy przestrzenią jest zaś ta medialna, spreparowana. W opowiadaniu *Papachy na kremłowskich wieżach* Szamil Basajew (postać autentyczna – przywódca rebeliantów czeczeńskich) zdobywa Kreml. Jednak niemal natychmiast ta operacja wojskowa przekształca się w wielkie telewizyjne show z udziałem największych gwiazd:

известные эстрадные звезды сами приходят в заложники, ибо террористы обеспечивают им необходимый для дорогостоящей рекламы видеоряд<sup>34</sup>.

Sam Basajew przeistacza się w bohatera tego programu telewizyjnego i ujawnia przy tym swoją całkowitą bezradność i niemoc. Wojownik czeczeński bowiem, zamiast dyktować własną wolę pokonanemu wrogowi, zmuszony jest wykonywać polecenia „oblegających” go dziennikarzy i producentów<sup>35</sup>, a ostatecznie musi potajemnie opuścić Kreml. Słuszne wydaje się twierdzenie, iż Basajew i ci nieliczni żołnierze, którzy pozostali mu wierni, stanowią jak gdyby jedyny fragment realnej rzeczywistości, otoczony ze wszystkich stron wirtualnymi symulakrami<sup>36</sup>. Innymi słowy, w płataninie pustych znaków i wirtualnych kopii rzeczywistość została tak naprawdę gdzieś zagubiona.

Doskonałym dopełnieniem wyżej zaprezentowanych spostrzeżeń są wnioski dotyczące kondycji współczesnego człowieka, zawarte we wplecionym w fabułę powieści pseudonaukowym traktacie pt. *Idencjalizm jako*

<sup>32</sup> M. Giżycki, op. cit., s. 52-53.

<sup>33</sup> K. Duda, *Między realizmem a postmodernizmem. Generation „P” Wiktora Pielewina*, „Slavia Orientalis” 2004, t. LIII, № 2, s. 214.

<sup>34</sup> A. Калугин, *Виртуальность в творчестве Виктора Пелевина* [online], <http://frgf.utmn.ru/last/No15/text10.htm> [18.10.2009].

<sup>35</sup> М. Липовецкий, op. cit., s. 421.

<sup>36</sup> А. Калугин, op. cit.



wyższe stadium dualizmu, „wygłoszonym” przez ducha Ernesto Che Guevary, który w *Generation ‘P’* występuje jako znawca oraz teoretyk mediów i kultury masowej. W traktacie tym poznajemy nowy typ antropologiczny *Homo sapiens*, który w groteskowym ujęciu Pielewina jest swego rodzaju hybrydą powstałą w wyniku skrzyżowania *Homo consumens* (człowieka, którego cechuje nadmierna konsumpcja dóbr materialnych)<sup>37</sup> z *Homo videns* (istotą, która słowo zdetronizowała na rzecz obrazu)<sup>38</sup>.

*Homo sapiens* (już nie „człowiek rozumny”, lecz „człowiek przełączalny”) to istota bezrefleksyjna i niezdolna do samoanalizy<sup>39</sup> (w zasadzie jest to widz wirtualny – obiekt, który w czasie programu telewizyjnego istnieje zamiast człowieka, niezauważalnie wsuwając się w jego świadomość). Powszechnie znany zabieg tzw. zappingu, czyli szybkiego przełączania pilotem programów, aby uniknąć oglądania reklam, w *Generation ‘P’* zyskuje inne, zaskakujące znaczenie. Pojawia się bowiem zapping przymusowy. Nie jest to już zwyczajne przełączanie programów przez samego widza. Pielewin przedstawia sytuację, kiedy to telewizor staje się tablicą zdalnego sterowania telewizorem.

Pisarz wyraźnie podkreśla, że owo przełączanie telewizora, którym kierują reżyser i operator, staje się podstawą telewizji, głównym sposobem oddziaływania mechanizmów reklamowo-informacyjnych na ludzką świadomość. Tak więc w czasie oglądania rozmaitych przekazów telewizyjnych człowiek-telewizor przechodzi w stan *Homo sapiens*, w istocie przeistacza się on w zdalnie sterowany przekaz telewizyjny i, co wydaje się być najbardziej niepokojące, w takim właśnie stanie współczesny człowiek spędza znaczną część swojego życia. Każdy *Homo sapiens* stanowi komórkę prymitywnego, zredukowanego do dwóch funkcji – konsumowania i wydalania, organizmu noszącego nazwę *ORANUS* (ros. „потожоп” – „ustodupie”)

<sup>37</sup> Warto dodać, iż człowiek współczesny żyje w coraz większej mierze w otoczeniu przedmiotów. Wybór przedmiotu dla człowieka-konsumenta staje się formą ekspresji własnej tożsamości, T. Chawziuk, *Co nam mówi Jean Baudrillard?*, „Kultura Współczesna” 1997, nr 1, s. 31-32 [online], <http://www.kulturawspolczesna.pl/pdf-y/744.pdf> [19.03.2010]. Pielewin konstatuje, iż człowiek współczesny może dokonać autoidentyfikacji jedynie sporządzając listę konsumowanych produktów.

<sup>38</sup> G. Sartori, *Homo videns: telewizja i post-myślenie*, przekł. J. Uszyński, Warszawa 2005, s. 12. Jak wiadomo, informacja w różnego rodzaju przekazach medialnych, również reklamowych, podawana jest w formie, która nie wymaga żadnego szczególnego przetworzenia przez odbiorcę, a więc najczęściej w formie obrazów. Obrazy bowiem bardziej działają na nasze emocje niż na nasz intelekt, nie wymagają wzmożonej aktywności umysłowej, wyłączają krytycyzm i dlatego często jesteśmy bezradni w ich ocenie, R. Miszczyński, A. Tarnopolski, *Filozofia a mass media*, „Diametros” 2005, nr 4, s. 15 [online], <http://www.diametros.iphils.uj.edu.pl/pdf/diam4miszczyński.pdf> [8.10.2012].

<sup>39</sup> K. Duda, *Między realizmem a postmodernizmem...*, s. 213.

i będącego w *Generation 'P'* symbolem społeczeństwa konsumpcyjnego. Działaniem komórek-ludzi kierują rozsyłane przez prymitywny system nerwowy oranusa (podkreślmy, iż telewizor to główne zakończenie nerwowe oranusa<sup>40</sup>) wow-impulsy (nazwa utworzona od komercyjnego okrzyku „Wow!”): impuls oralny (sprawia, że komórka pochłania pieniądze), impuls analny (powoduje, że komórka wydaje pieniądze) i najważniejszy impuls wypierający, który tłumi i wypiera ze świadomości człowieka wszystkie procesy psychiczne, niezwiązane bezpośrednio z przepływem pieniędzy. Ludzie stają się więc istotami pozbawionymi woli, bezsilnie wpatrującymi się w ekran telewizora, istotami ulegającymi wszelkim sugestiom wysuwanych przez twórców telewizyjnych. Pielewin słowami Che Guevary wskazuje, iż jedyna swoboda, jaką rozporządza współczesny człowiek, to swoboda powiedzenia „Wow!”<sup>41</sup> i wyrażenia tym samym zachwyty przy zakupie kolejnego produktu. Tak więc media skutecznie usypiają naszą świadomość<sup>42</sup> i pozbawiają nas poczucia tożsamości, oferując w zamian fałszywe ego. Pisarz zwraca uwagę na fakt, iż telewizja i dostarczana za jej pośrednictwem reklama „bez pozwolenia” wdzierają się do życia niemal każdego człowieka i całkowicie wyzuwają go z suwerenności. Przekonujemy siebie samych, że wszystkie decyzje konsumenckie podejmujemy samodzielnie, gdy tymczasem to właśnie reklama wpływa na to, jak myślimy, jak żyjemy, reklama oferuje nam wszystko, łącznie z naszą tożsamością<sup>43</sup>.

Oddziaływanie środków masowego przekazu, w tym reklamy, można niejako porównać do manipulacji dokonywanych przez przywódców Komitetu Centralnego rządzącej w byłym ZSRR partii. Jak wiadomo, ich działania zmierzały do całkowitej kontroli myśli i świadomości szerokich mas, a w efekcie – do stworzenia symulaków rzeczywistości<sup>44</sup>. Pielewin pokazuje, iż we współczesnej Rosji to reklama (pojawiająca się na ekranie lub ulicznym billboardzie) zastępuje propagandę komunistyczną. Reklama

<sup>40</sup> Stwierdzenie to odsyła czytelnika do teorii kanadyjskiego uczonego, Herberta Marshalla McLuhana. Zdaniem McLuhana, elektroniczne środki przekazu stanowią przedłużenie naszego systemu nerwowego; technika elektryczna jest bezpośrednio związana z centralnym układem nerwowym człowieka, idem, *Wybór pism: Przekazniki, czyli przedłużenie człowieka; Galaktyka Gutenberga; Poza punktem zbiegu*, wybór J. Fuksiewicz, przekł. K. Jakubowicz, Warszawa 1975, s. 30, 31.

<sup>41</sup> Wow (ang.) – świetna <kapitałna> rzecz.

<sup>42</sup> A. Dudek, op. cit., s. 83.

<sup>43</sup> Pielewin (słowami Che Guevary) zauważa: „большинство рекламируемых объектов связываются с определенным типом личности, чертой характера, склонностью или свойством. В результате возникает вполне убедительная комбинация этих свойств, склонностей и черт; которая способна производить впечатление реальной личности” (s. 109).

<sup>44</sup> H. Janaszek-Ivaničkova, *Nowa twarz postmodernizmu*, Katowice 2002, s. 149.

stała się nową, zamaskowaną formą totalitaryzmu. Potwierdzeniem tej opinii jest fakt, iż działalnością reklamową w nowych warunkach ekonomiczno-politycznych zajęli się właśnie dawni działacze komunistyczni, niegdyś gorliwi członkowie Komsomołu<sup>45</sup>. Jeden z bohaterów powieści, Władimir Chanin z agencji Tajny Doradca, wyjaśnia Tatarskiemu:

Знаешь, как по-испански «реклама»? – (...) – «Пропаганда». Мы ведь с тобой идеологические работники, если ты еще не понял. Пропагандисты и агитаторы. Я, кстати, и раньше в идеологии работал. На уровне ЦК ВЛКСМ. Все друзья теперь банкиры, один я... Так я тебе скажу, что мне и перестраиваться не надо было. Раньше было: «Единица – ничто, а коллектив – все», а теперь – «Имидж – ничто, жажда – все». Агитпроп бессмертен. Меняются только слова (s. 134).

Spostrzeżenia te korespondują z poglądami i uwagami Frédéric'a Beigbedera, zawartymi w jego książce wydanej w Polsce pt. 29,99 (w oryginale noszącej tytuł *99 francs*, 2000)<sup>46</sup>, w której także opisana została branża reklamowa. Francuski autor konstatuje:

Dawne dyktatury obawiały się wolności słowa, cenzurowały spory, zamykały pisarzy, paliły kontrowersyjne książki. Czasy niegodziwych stosów pozwalały rozróżnić dobrych od złych. Totalitaryzm reklamowy to o wiele złośliwszy sposób umywania rąk (s. 19).

Aby sprowadzić ludzkość do stanu niewolnictwa, reklama wybrała dyskrecję, giętkość, perswazję (s. 19).

(...) według nich (reklamodawców – E.P.) wasze szare komórki nie muszą funkcjonować, chcą was zamienić w stado baranów, (...) pewnego dnia zrobią wam na przegubie dłoni tatuaż z kodem kreskowym. (...) Muszą zamienić waszą wolną wolę w wolę zakupu (s. 32).

W podsumowaniu powyższych rozważań można stwierdzić, iż motyw przenikania się współistniejących światów jest jednym z częściej spotykanych motywów w prozie Pielewina. W niniejszym artykule zwrócono jedynie uwagę na zacieranie granicy między rzeczywistością realną i wirtualną rzeczywistością gry komputerowej, między światem realnym i telewizyjno-reklamowym światem symulaków.

<sup>45</sup> G. Szymczak, op. cit., s. 432.

<sup>46</sup> F. Beigbeder, 29,99, przekładu powieści pod kierunkiem (naukowym) E. Andruszko i W. Rapaka: dokonali studenci romanistyki UJ M. Duda, J. Grabda, B. Łyszkowska-Zacharek, A. Rydzy, M. Tabor, Warszawa 2001. Cytaty pochodzą z tego wydania, numer strony podaję w nawiasie.

W swoich utworach pisarz występuje jako wnikliwy obserwator otaczającego go świata, żywo reagujący na zmieniającą się rzeczywistość. W tekstach Pielewina, pomimo różnorodnych zabiegów udziwniających, elementów fantastyczno-groteskowych (doskonałym przykładem jest tu opisany w *Generation 'P'* „proces produkcji” wirtualnych polityków), związki opisywanych zjawisk z rosyjską rzeczywistością postkomunistyczną są dostrzegalne i rozpoznawalne.

Pielewin protestuje przeciwko wszelkiego rodzaju sposobom manipulowania ludzką świadomością i przeobrażania tym samym człowieka w „zombie” – istotę ślepo i nieświadomie wykonującą czyjeś polecenia, czy też w *Homo sapiens* – istotę zniewoloną intelektualnie, której odebrano podstawową własność – własność samej siebie.

**SUMMARY****Hyperreality and virtual reality in Victor Pelevin's literary works**

Victor Pelevin's story "Prince of Central Planning" (1991) and his novel "Generation 'P'" (in the English translation "Homo Zapiens or Babylon", 1999) are the subject of analysis in the present paper.

The main hero of the story Sasha (an engineer-programmer) plays a computer game all the time. Thus the boundary between real everyday life and the virtual reality (the virtual world of the game) is blurred.

Pelevin's novel "Generation 'P'" tells the story of Babylen Tatarsky (Vavilen Tatarskij). He works in advertising as a copywriter and cooperates with television. Tatarsky adapts Western marketing concepts to the "post-Soviet mentality".

In Pelevin's opinion television manipulates people. The viewer becomes "a remotely controlled television program" – a "virtual subject" called Homo Zapiens. Pelevin turned his attention to the work of Jean Baudrillard, developing ideas about simulacra (the simulacrum is a copy – a model that has no connection or origin in reality). Baudrillard (and Pelevin also) underlines that the boundary between the image, or simulation and reality implodes (breaks down). This creates a world of hyperreality where the distinctions between real and unreal are blurred. The hyperreality is created by television and the advertising industry.



## Odmienność kontrolowana. Internetowa efemeryda w stylu kamp z perspektywy językoznawcy (na podstawie blogów Sary May)

Słowniki współczesnego języka polskiego<sup>1</sup> leksem **odmienność** kwalifikują jako formację słowotwórczą utworzoną od przymiotnika **odmienny**, czyli ‘nie taki sam, różniący się całkowicie od kogoś lub czegoś; inny, różny; przeciwstawny; antagonistyczny’. Wyraz **odmienność** w zwyczaju społecznym funkcjonuje również jako eufemizm<sup>2</sup> zastępujący (niejako łagodzący) rzeczowniki takie jak: *upośledzenie* (fizyczne lub psychiczne), *niedorozwój*, *ograniczenie*, *niepełnosprawność*, *ułomność*, *dewiacja*, *zбочzenie*. **Odmienność** może być uwarunkowana biologicznie (różnice wyglądu spowodowane wadami wrodzonymi). Niejednokrotnie jest ona konsekwencją zdarzeń losowych, w wyniku których traci się pełną sprawność ruchową lub psychiczną. **Odmienność** może także wynikać z różnic kulturowych (tzw. **odmienność kulturowa** – efekt wychowania w innej kulturze). **Odmienność** jest zatem kategorią, którą można rozpatrywać dwuaspektowo: jako zjawisko odziedziczone (uwarunkowane genetycznie) lub nabyte (w wyniku wydarzeń losowych, poprzez wychowanie czy edukację). Synonimami **od-**

---

<sup>1</sup> *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, Warszawa 1958-1969 (dalej: SDor); *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, Warszawa 1992 (dalej: SSzym); *Słownik współczesnego języka polskiego*, red. B. Dunaj (dalej: SWJPDun), Warszawa 2000; *Słownik poprawnej polszczyzny*, red. A. Markowski, Warszawa 2010 (dalej: SPPMark) oraz *Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, Warszawa 2003 (dalej: USJPDub).

<sup>2</sup> Termin *eufemizm*, za Walerym Pisarkiem, stosuję w znaczeniu ‘zastępczy środek językowy używany w celu uniknięcia wyrazu, wyrażenia lub zwrotu z różnych względów niewskazanego, na przykład naznaczonego tabu językowym (*eufemizmy przyzwoitościowo-magiczne*)’, *Encyklopedia języka polskiego*, red. S. Urbańczyk (dalej: EWojPUrb), Wrocław – Warszawa – Kraków 1992, s. 78; por. I. Płóciennik, D. Podlawska, *Słownik wiedzy o języku*, Bielsko-Biała 2007, s. 68 (dalej: SWOJ); A. Dąbrowska, *Wstęp*, [w:] eadem, *Słownik eufemizmów polskich, czyli rzeczy mocno w sposobie łagodne*, Warszawa 1998, s. 11-12.

**mienności** funkcjonującymi we współczesnej polszczyźnie<sup>3</sup> są: *dziwactwo*, *przerysowanie*, *wynaturzenie*.

W kontekście przerysowania, pozorantstwa i efekciarstwa, według mnie, rozpatrywać należy internetową efemerydę<sup>4</sup>, „dziwadło”<sup>5</sup>, permanentną krytykantkę<sup>6</sup> z wyboru – Katarzynę Szczęółek, ukrywającą się pod pseudonimem artystycznym Sara May. Nie jest to postać przypadkowa i wbrew pozorom (co sugerować może jej wulgarny sposób prezentowania opisywanych przez siebie zjawisk) nie pochodzi z marginesu społecznego. W 2006 roku, jako początkująca polska wokalistka popowa, wydała swój debiutancki album zatytułowany *Sara May*<sup>7</sup>. Od tego czasu tytuł tej płyty stał się jej pseudonimem artystycznym. Płyta nie została zauważona przez krytyków muzycznych, dlatego Sara May w 2007 roku zdecydowała się na założenie bloga (ang. *weblog* ‘dziennik sieciowy’)<sup>8</sup> informującego jej

<sup>3</sup> W oparciu o *Słownik synonimów* Z. Kurzowej, Z. Kubiczyn-Mędrali, M. Skarżyńskiego, J. Wiñarskiej, Warszawa 2008; *Wielki słownik wyrazów bliskoznacznych*, red. M. Bańka, Warszawa 2010 oraz strony internetowe [online], [www.edupedia.pl/map/dictionary/id/7\\_slownik\\_synonimow.html](http://www.edupedia.pl/map/dictionary/id/7_slownik_synonimow.html) i [www.slownik-synonimow.eu/](http://www.slownik-synonimow.eu/) [14.07.2012].

<sup>4</sup> Internet od jakiegoś czasu staje się miejscem, gdzie ludzie różnych profesji w dość niewyszukany sposób kreują się na gwiazdy. Oprócz Sary May, internetową przestrzeń jako środek autopromocji wykorzystują na przykład: Gracjan Roztocki czy Pani Basia. Gracjan Roztocki jest z zawodu cukiernikiem, z zamiłowania „autorem” piosenek w stylu disco polo (przykładowe tytuły: *Impreza na maksa*, *Moje czerwone stringi*, *Świat ten nie jest taki zły*, *Dla Was moje piosenki*, *Lody, lody, lody*, *Kocham Kochanie me*, *Nasza ukochana Polsko*, *Gola Polsko*), videofilmików (np. *Bąki z pupy puszczane*), teledysków, programu kulinarnego pt. *Gotuj z Gracjanem* oraz malarzem-samoukiem. W 2009 roku otrzymał nagrodę Świra 2009 oraz nagrodę Pin Oscary 2010 jako osobowość Pin TV. Pani Basia vel Baśka, Baśka z klatki B (znana z programu *Szymon Majewski Show*, emitowanego na antenie TVN), czyli Barbara Kwarc, jest emerytką w parodystyczno-satyryczny sposób komentującą otaczającą ją rzeczywistość, zob. [online], [gracjanroztocki.pl/category/blog/](http://gracjanroztocki.pl/category/blog/); [gracjan.pinger.pl](http://gracjan.pinger.pl), [www.youtube.com/user/Roztocki](http://www.youtube.com/user/Roztocki); [www.youtube.com/watch?v=cxtoJs3cifo](http://www.youtube.com/watch?v=cxtoJs3cifo); [www.baska.tivi.pl-YouTube](http://www.baska.tivi.pl-YouTube) [5.08.2012]; por. [online], [http://www.wiadomosci24.pl/artukul/jak\\_internet\\_kreuje\\_gwiazdy\\_przypadek\\_sary\\_may\\_121230-2--1-d.html](http://www.wiadomosci24.pl/artukul/jak_internet_kreuje_gwiazdy_przypadek_sary_may_121230-2--1-d.html) [5.08.2012].

<sup>5</sup> Tak Katarzynę Szczęółek określają użytkownicy Internetu.

<sup>6</sup> Sara May nazywa siebie „największą internetową krytyczką” ‘osobą ustawicznie krytykującą otaczającą rzeczywistość, zwłaszcza polską scenę muzyczną’. Słowniki współczesnego języka polskiego leksem *krytyczka* notują w znaczeniu ‘forma żeńska od *krytyk*; kobieta *krytyk*; kobieta krytykująca; kobieta pisząca krytyki’, zob. SDor, t. 3, s. 1202; SSzym, t. 1, s. 998; USJPDub, t. 2, s. 330. SPPMark oraz SWJPDun w znaczeniu stosowanym przez Sarę May poświadczają leksem *krytyk*.

<sup>7</sup> Katarzyna Szczęółek jest również pianistką, kompozytorem, fotografem, menadżerem. Sara May regularnie współpracuje z mediami niepublicznymi, takimi jak: Superstacja, TV4 oraz TV ITV (program newsowy o show-biznesie).

<sup>8</sup> Blog to rodzaj strony internetowej zawierającej odrębne, uporządkowane chronologicznie wpisy. Blogi umożliwiają zazwyczaj archiwizację oraz kategoryzację i tagowanie (ang. *tagging* ‘oznaczanie, zakładkowanie’) wpisów, a także komentowanie notatek przez czytelników danego dziennika sieciowego [online], <http://eredaktor.pl/teoria/definicja-i-rodzaje-blogow>



potencjalnych fanów o aktualnych muzycznych przedsięwzięciach, jednocześnie komentującego wydarzenia ze świata polskiego show-biznesu. Katarzyna Szczęłek na fali internetowej popularności, po trzyletniej przerwie, postanowiła wydać nową płytę o znamienym, prowokacyjnym tytule: *Erotic soul*. Krążek ten, podobnie jak jej wcześniejszy album, został zignorowany przez stacje radiowe.

Sara May własnym sumptem nakręciła również kilka teledysków. Jednak i one nie zyskały publicznej aprobaty. Co więcej, w kilka dni od premiery emisja jednego z nich – *Mój Jamie*, została zablokowana z powodów estetycznych<sup>9</sup>. Sara May uznała to za zamach konkurencji na jej artystyczną kreację. Artystka próbowała także (dwukrotnie) swoich sił w krajowych preselekcjach do *Eurowizji*. Próby wokalne Katarzyny Szczęłek zakończyły się fiaskiem.

Sara May celowo i świadomie wybrała blog<sup>10</sup> jako formę komunikacji medialnej, gdyż zapewnia on:

możliwość przedstawienia szerszemu gronu spostrzeżeń, opinii i światopoglądu; „(...) to idealny komunikator”<sup>11</sup>. Zdaniem artystki, „nie ma lepszego sposobu informowania o tym w świecie, który zalewany jest co sekundę nowymi ciekawostkami, niż poprzez kontrowersję, skandal, oryginalność, niebanalność oraz seks”<sup>12</sup>.

Blog jest zatem dla Sary May z jednej strony formą autoprezentacji, czymś w rodzaju niezwykle skutecznej internetowej reklamy<sup>13</sup>, z drugiej zaś – zaspokaja potrzebę „gratyfikacji ego, służy samorealizacji, manife-

---

[23.10.2011]. Katarzyna Szczęłek przez prawie dwa lata była zupełnie anonimową internautką. Od 2008 roku zaczęła publikować posty, w których we właściwy sobie sposób (wykorzystując słowną agresję, łamiąc zasady etyki i estetyki słowa) oceniała (i ocenia) polskich celebrytów. Ostrze krytyki wymierzone zostało głównie w: Justynę Steczkowską, Natalię Lesz, Małgorzatę Kożuchowską, Tatianę Okupnik, Krzysztofa Ibisza, Alicję Bachledę-Curuś, Marylę Rodowicz, Kubę Wojewódzkiego, Michała Wiśniewskiego oraz Lidie Kopanie.

<sup>9</sup> Swą formą do złudzenia przypominał on bowiem film pornograficzny [online], [http://www.wiadomosci24.pl/artukul/jak\\_internet\\_kreuje\\_gwiazdy\\_przypadek\\_sary\\_may\\_121230-2-1-d.html](http://www.wiadomosci24.pl/artukul/jak_internet_kreuje_gwiazdy_przypadek_sary_may_121230-2-1-d.html) [16.07.2012].

<sup>10</sup> Blog Sary May należy do tzw. blogów dynamicznych, ‘ustawicznie uaktualnianych’. Formą przypomina tumblelog, gdyż artystka oprócz komentarza dotyczącego aktualnych wydarzeń w świecie show-biznesu, umieszcza w nim również fragmenty tekstów piosenek, videonagrania swoich utworów muzycznych oraz własne fotografie.

<sup>11</sup> [online], <http://www.saramay.pl/component/content/article/26-wywiady/13674-czat-z-fanami.html> [20.06.2012].

<sup>12</sup> [online], [www.saramay.pl](http://www.saramay.pl) [18.11.2010].

<sup>13</sup> Powszechny i globalny zasięg Internetu jako kanału przekazu jest gwarantem popularności, zob. G. Filip, *Wgląd w cudzą intymność – wyrażanie emocji w dzienniku internetowym*, [w:] *Funkcja emocjonalna jednostek językowych i tekstowych*, red. K. Wojtczuk, A. Wierzbicka, Siedlce 2004, s. 65-66.

stowaniu buntu<sup>14</sup>, jest próbą przeciwstawienia się prawom współczesnej popkultury; uznawanej przez nią za kulturę kiczu<sup>15</sup>.

Poza tym, blogi prezentują Sarę May jako jednostkę silną, bezkrytyczną, cechującą się ogromnym dystansem do siebie i świata (wręcz cyniczną). Pomimo tytułu *Żenada roku 2009*, jaki nadał jej portal internetowy plotek.pl<sup>16</sup>, nadal „tworzy” swoje wpisy, „żyjąc własnym internetowym życiem”. Prowadzi bezpardonowy prowokacyjny dialog z anonimowymi internetowymi oponentami. Jest to rodzaj kontrolowanej zabawy na społecznych emocjach. Katarzyna Szczęłek to świadomy i przebiegły gracz. Dyskusja z Internautami, jaką podejmuje na swoich blogach, ma wywołać (i wywołuje) atak „galaktycznej hysterii”. Przeciwnicy Sary May (nieświadomi manipulacji) jednoczą się *ad hoc* w celu wyładowania swojej agresji na artystce. Doprowadza to do powstania nowego podmiotu komunikacji, zwanego ludzką sforą<sup>17</sup>. Sara May, jako kulturoznawca (a więc znawca zachowań społecznych), ma świadomość istnienia owej ludzkiej sfory, której niewybrednie (rynsztokowo) ripostuje<sup>18</sup>. Wydaje się, że to chyba jedyne miejsce, gdzie może to czynić bezkarnie (i wciąż tytułować się mianem gwiazdy). Żadne inne szanujące się medium w Polsce nie pozwoliłoby sobie na utratę wiarygodności i zaufania czytelników, publikując wypowiedzi o takiej formie, jaką nadaje im Katarzyna Szczęłek.

Nie ulega wątpliwości, że **odmienność** Sary May jest zamierzona, celowa i przemyślana. Bez wahania można zaryzykować stwierdzenie, że wynika ona z wyrachowania, gdyż podyktowana jest nieodpartą chęcią zdobycia sławy w świecie polskiego show-biznesu. Katarzyna Szczęłek uzyskała staranne wykształcenie, nie tylko muzyczne. Ukończyła wydział fortepianu klasycznego w Szkole Muzycznej I stopnia im. Karola Szymanowskiego oraz klasę fortepianu w Państwowej Szkole Muzycznej II stopnia im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Śpiewa po polsku, angielsku i francusku<sup>19</sup>.

<sup>14</sup> Por. M. Szczepan-Wojnarska, *Sylficzny i intymistyczny charakter blogów*, [w:] *Język @ multimedia*, red. A. Dytman-Stasieńko, J. Stasieńko, Wrocław 2005, s. 69.

<sup>15</sup> Katarzyna Szczęłek *kiczem* określa 'każdą działalność artystyczną o niskiej wartości; tandetę', por. USJPDub, t. 2, s. 294.

<sup>16</sup> Przez czytelników (internautów) pudełka.pl. zaś została okrzyknięta *Sarą Żal* [online], [http://www.pudelek.pl/artukul/21991/sara\\_may\\_zenada\\_roku\\_2009/](http://www.pudelek.pl/artukul/21991/sara_may_zenada_roku_2009/) [14.08.2012].

<sup>17</sup> Por. K. Terminińska, *Ludzka sfora w komunikacji*, [w:] *Retoryka codzienności. Zwyczaje językowe współczesnych Polaków*, red. M. Marcjanik, Warszawa 2006, s. 167.

<sup>18</sup> Zob. wpis z bloga pt. *Forumowicze prymitywni*, który jest swego rodzaju studium upadku tzw. kultury wysokiej, przegrywającej z wszechobecnym kiczem [online], <http://www.saramay.pl/blog/2-blogowe/2310-jestecie-nikim-html> [21.06.2012].

<sup>19</sup> Katarzyna Szczęłek jest absolwentką XVI Liceum Ogólnokształcącego im. Stefani Sempołowskiej w Warszawie (klasa z wykładowym językiem francuskim). Rozpoczęła studia na wydziale romanistyki Uniwersytetu Warszawskiego, ale ich nie ukończyła. W 2009 roku zdo-

W polskich mediach zaistniała bynajmniej nie za sprawą swoich wyjątkowych zdolności artystycznych.

Sara May stała się osobą publiczną, czołową postacią brukowców i główną bohaterką portali plotkarskich (księżniczką<sup>20</sup> polskiego show-biznesu) dzięki uprawianiu bezpardonowej krytyki osób znanych z pierwszych stron gazet: aktorów, wokalistów, dziennikarzy. Od kilku lat internetowe serwisy plotkarskie prześcigają się w cytowaniu jej wypowiedzi z blogów, zapewniając sobie krociowe zyski. Dzięki mediom elektronicznym sposób wyrażania sądów o świecie polskich *celebrity* prezentowany przez Sarę May stał się popularny, a cel nadrzędny – osiągnięty. Myślą przewodnią blogów Sary May jest bowiem wprowadzenie do publicznego obiegu przede wszystkim kempowej filozofii, a za jej pośrednictwem rozbrat z wszechobecnym we współczesnej kulturze kiczem. Kemp wyzyskiwany jest przez Sarę May niejako w celu kulturowej samoobrony<sup>21</sup>.

O *odmiennosci* Sary May osadzonej w kempowej estetyce świadczy przede wszystkim silna potrzeba ekspresji osobistej<sup>22</sup>. Katarzyna Szczołek szczególną rolę przywiązuje do swego nienagannego, zawsze prowokacyj-

---

była tytuł magistra kulturoznawstwa w Szkole Wyższej Psychologii Społecznej w Warszawie. Praca magisterska pt. *Skandal, plotka, gwiazdy i celebrity* jest kontynuacją jej wcześniejszych zainteresowań polskim światem show-biznesu. Napisana przez nią praca licencjacka nosi tytuł: *Piosenkarz w machinie polskiego show-biznesu*.

<sup>20</sup> Tytuł książęcy Sara May nadała sobie sama. Portale plotkarskie tę tytułaturę przejęły i z upodobaniem (wręcz uporczywie) ją stosują.

<sup>21</sup> Kemp jest przede wszystkim kwestią „autoprezentacji, nie – wrażliwości”, M. Booth, *Campe – toi! O genezie i definicji kampu*, przekł. M. Telicki, Nowy Jork 1983, s. 69. Jest gloryfikacją charakteru: jedności, siły indywidualności danej osoby, jej ekstrawagancji, ironicznego dystansu do świata, wręcz cynizmu, S. Sontag, *Notatki o kampie*, przekł. W. Wartenstein, „Literatura na Świecie” nr 9/1979, s. 315, 317. Kemp to wizja świata w kategoriach stylu szczególnego rodzaju. Prezentuje nową wrażliwość. Nie jest ona moralistyczna – jak ta związana z kulturą tradycyjną – ani rozdarta pomiędzy pasją moralną i estetyczną, jak wrażliwość awangardowa. Wrażliwość kampu jest całkowicie estetyczna [online], <http://www.panoptikum.pl/nr6//php> [15.05.2012]. Charakteryzuje ją upodobanie do tego, co przesadne, co „się nie mieści” (off), umiłowanie do rzeczy „będących tym, czym nie są”. Kempowy smak odrzuca naturalny porządek estetyczny w kategoriach dobry – zły. Jednocześnie kemp tej dychotomii nie odwraca. Nie zakłada jednak, że dobre jest złe lub złe jest dobre. Proponuje dla sztuki (i życia) inny – dodatkowy – zestaw kryteriów wartości: „to jest dobre, bo jest okropne”. Istotą rzeczy w kampie jest detronizacja powagi. Wprowadza nowy, bardziej złożony stosunek do „rzeczy serio”. „Można być poważnym mówiąc o rzeczach frywolnych, frywolnym mówiąc o poważnych”, S. Sontag, op. cit., s. 311, 318, 320, 323. Zdaniem Marii Janion, „w kampie wyrażającą funkcję języka zastępuje funkcja stylistyczna (...) – groteskowe przerysowanie”, eadem, *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001, s. 299.

<sup>22</sup> Por. D. M. Osiński, *Dandysa dziewiętnastowieczny tekst o ciele. Przyczynek do teorii cielesności dandysa*, [online], [Tekstualia\\_Palimpsesty\\_ literackie, naukowe, artystyczne... html](http://www.palimpsesty.pl/literackie_naukowe_artystyczne...html), pod honorowym patronatem Dziekana Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, prof. dra hab. S. Dubisza [7.04.2012].

nego wyglądu. Elementem przewodnim perfekcyjnie wystylizowanych kreacji jest czerń. Sara May w ogóle przejawia zamiłowanie do ciemnych (czarnych) strojów, w myśl kempowej zasady: *Im coś jest ciemniejsze – tym jest prawdziwsze*. „Medialne bycie” artystka zapewnia sobie poprzez permanentne szokowanie, skandalizowanie, przełamywanie stereotypów i tabu kulturowego. Na przykład wielką prowokacją stał się plakat wyborczy Sary May, na którym zaprezentowała się w bikini<sup>23</sup>. Plakat okazał się na tyle interesujący, że emitowały go prawie wszystkie liczące się stacje telewizyjne, polskie i europejskie. Podczas wywiadu w programie *Pytanie na śniadanie* wokalistka zaskoczyła dziennikarzy swą bezpruderyjnością; bez skrępowania wypowiadała się w kwestii napletka i obrzezania Żydów<sup>24</sup>. Artystka branżą muzyczną zaszokowała teledyskiem (o silnym wydźwięku homoseksualnym) do klipu *True love*. Przez internetowy portal Wirtualna Polska teledysk ten oceniony został jako „najbardziej kontrowersyjny produkt muzyczny roku”. A oto, co Sara May twierdzi o sobie<sup>25</sup>:

Dla ciemnoty, dla ludzi małych i ograniczonych jestem kontrowersyjna. Dla ludzi z otwartym umysłem jestem całkiem normalna. (...) Piszę tylko bloga, mam swoje zdanie. (...) Jestem nieobliczalna, ale nie kontrowersyjna [online, sara – may.blog.onet.pl, 3.10.2008];

Informuję wszem i wobec, że jestem jedyna w swoim rodzaju, wyjątkowa i niepowtarzalna, i że mam własną wizję swojej kariery [online, sara – may.blog.onet.pl, 23.03.2008];

Nie ma w Polsce takiej osoby jak ja i wiem, że jestem kopalnią złota dzięki swojej osobowości. Śpiewać potrafię i mam osobowość. Do tego świetnie gram na fortepianie co powoduje, że moja wartość jest wysoka. Nikt i nic nie jest w stanie mi zaszkodzić, bo mam umiejętności [online, www.sara-may.pl, 26.01.2010];

Takie wysokie mniemanie o sobie mam od dziecka. Lubię się wyróżniać. (...) Nie jestem zarozumiała, po prostu wiem ile znaczę i jak cenna jest moja wiedza [online, sara – may.blog.onet.pl, 18.04.2008];

<sup>23</sup> W 2010 roku Katarzyna Szczołek brała udział w wyborach samorządowych. Kandydowała na radną w Warszawie.

<sup>24</sup> [online], <http://youtube.com/watch?v=hMxVIWIaEKM> [23.08.2012].

<sup>25</sup> Przytaczam cytaty z blogów artystki, zachowując oryginalną ortografię i interpunkcję.

Urodziłam się z potrzebą bycia w centrum, na scenie, z wielką pewnością siebie i przekonaniem o swojej indywidualności i wyjątkowości [online, [www.saramay.pl](http://www.saramay.pl), 4.04.2011].

Poza tym *inność* Katarzyny Szczęółek w stylu *kamp* polega na epatowaniu swoją niezależnością; wręcz „chorobliwej” obronie osobistej wolności<sup>26</sup>. Oto przykłady z blogów artystki:

Miałam kilka propozycji [wzięcia udziału w popularnym show telewizyjnym – dop. A.S.] w przeciągu 3 lat, ale nie doszły do skutku z różnych powodów. (...) Udział w show niesie ze sobą jeden ujemny skutek – stajesz się przesłodzoną marionetką. (...) Nie lubię być małpą w cyrku [online, [www.saramay.pl](http://www.saramay.pl), 13.10.2008];

Niezależność jest moim atutem, bo jako jedyna funkcjonująca na polskim rynku muzycznym artystka sama produkuję swoje płyty, teledyski, sesje zdjęciowe [online, [www.saramay.pl](http://www.saramay.pl), 4.04.2011];

Denerwuje Was [internetowi oponenci – dop. A.S.], że śmiem krytykować i pisać jakim prawem oceniam innych. A no podstawowym prawem każdego człowieka – prawem wolności słowa (...). Mam ochotę, to krytykuję. Generalnie to nie interesuje mnie Wasze zdanie na mój temat (...), bo cokolwiek uważacie ja zrobię swoje [online, [sara – may.blog.onet.pl](http://sara-may.blog.onet.pl), 25.10.2007].

Nieodzownym elementem *kampowej nieprzystawalności* (również Sary May) jest niewątpliwie protest wobec obowiązujących (zwyczajowo akceptowalnych) norm i zasad, negacja zastanej rzeczywistości oraz permanentna krytyka. Sara May pisze:

Mam w dupie pokorę. Jeszcze nikt nie osiągnął sukcesu przez bycie potulnym osłem [online, [sara – may.blog.onet.pl](http://sara-may.blog.onet.pl), 3.02.2009];

Grobowe święta od zawsze budziły we mnie bunt. Bunt przed masowym pamiętaniem, bunt przed wyznaczonym terminem w kalendarzu, by odwiedzić kawałek muru, bunt przed robieniem biznesu na śmierci (...). Robi się targ próżności, a miejsce na zadumę zamienia się w banknotowy cyrk (...). Niech każdy we własnym zakresie odwiedza grób wtedy kiedy

<sup>26</sup> Kreacji Sary May, w nomenklaturze z zakresu psychologii, odpowiada termin *indywidualizm solipsystyczny*. Cechą dystynktywną tego typu postawy jest „kreowanie siebie jako jednostki «różniacej się» od pozostałych członków grupy społecznej, którą osoba reprezentuje”, por. M. Karwatowska, *Autorytety w opinii współczesnej młodzieży*, Lublin 2012, s. 103.

ma potrzebę, a nie wtedy gdy nakazuje kalendarz [online, [www.saramay.pl](http://www.saramay.pl), 29.10.2011];

Polska to zacofany i głupi kraj (...). Bo jaki normalny kraj pozwala na to, żeby zagraniczni artyści zarabiali u nas pieniądze, a nie rodzimi? (...) Największe radia wydają się być niewolnikami zachodnich wytwórni. (...) Mądry kraj to taki, który zdaje sobie sprawę, że przez wieki to artyści byli motorem rozwoju świata i docenia swoich. Mądry kraj, ale nie Polska [online, [sara – may.blog.onet.pl](http://sara-may.blog.onet.pl), 7.01.2008].

Kolejną kategorią budującą kampową *różność* Sary May jest zasada bycia jako grania roli. Wokalistka (nie tylko na blogach) kreuje się na mentora-komentatora:

Kornelia Marek stosowała doping na Olimpiadzie w Vancouver. (...) to nie jest sportowiec. To oszust. (...) To niemoralne, nieuczciwe i wątpliwej klasy postępowanie [online, [www.saramay.pl](http://www.saramay.pl), 17.03.2010];

Wiele dziewczyn nie ma żadnego celu w życiu, poza posiadaniem dzieci i wzięciu ślubu. To oczywiście wina społeczeństwa w jakim żyjemy, wartości jakie są nam wpajana. Nie mówię, że posiadanie dziecka i męża jest złe, ale jeśli staje się głównym sensem życia to niedobrze. Wielu dziewczynom nie przeszkadza bycie krową rozplodową a rozmnażanie uważają za sukces. To jednak strata czasu. Jest tyle piękniejszych i ciekawszych zajęć, w których można się spełniać [online, [www.saramay.pl](http://www.saramay.pl), 25.05.2010];

Dopalacze biorą kretyni (...). Jeśli ktoś jest idiotą i chce brać dopalacz to niech bierze. Kretyn pozostanie kretynem i żadne prawo tego nie zmieni [online, [www.saramay.pl](http://www.saramay.pl), 2.10.2010].

Artystka prezentuje siebie również jako bezinteresowną moralistkę walczącą z wszechogarniającą tandetą, sztucznością i bezguściem. Krytykuje skorumpowane środowisko popkultury, promujące bylejakość, mierność i pospolitość. Nazywa siebie współczesnym dandysem<sup>27</sup> oraz

<sup>27</sup> Dandyzm (ang. *dandy* 'elegan, modniś') – postawa życiowa oparta na przeświadczeniu, że życie może być przejawem samoekspresji i sztuką. To sposób postrzegania świata jako chaosu, jako wrogiego i nieprzyjaznego, a przede wszystkim nieautentycznego otoczenia, zob. [online], [scratchpad.wibia.com/wiki/Cyganie,\\_dandysi,\\_dekadenci](http://scratchpad.wibia.com/wiki/Cyganie,_dandysi,_dekadenci) [15.05.2012]; „Dandys w dawnym stylu nienawidził pospolitości. Dandys w nowym stylu, wielbiciel kampu – ceni pospolitość. Tam, gdzie dandys byłby stale obrażony lub znudzony, wyznawca kampu jest stale rozbawiony, zachwycony. Dandys przykładął do nosa perfumowaną chusteczkę i był bliiski omdlenia; znawca kampu wdycha smród i chlubi się tym, że ma mocne nerwy”, S. Sontag, op. cit., s. 321.

autentycznym i jedynym<sup>28</sup> wojownikiem prawdy. Sara May jest buntownikiem, ale przerysowanym. Raczej bawi się konwencją, prowokuje, szokuje; parodiuje. Prowokuje nie tylko wyglądem i sposobem bycia, ale głównie poprzez stosowanie własnego, wymykającego się prostym osądom moralnym<sup>29</sup> kampowego języka. Szokuje po to, by czytelników jej blogów (a także za pośrednictwem polskich portali plotkarskich odbiorców kultury masowej) uwodzić tym, co ma odpychać i obrzydzać zarazem. Artystka krytykuje głównie współczesną popkulturę, która – w jej przekonaniu – jest „emanacją wieśniactwa” (‘nieobycia, nieokrzesania, prostoty’) i „kiczowatości” (‘bylejakości’). Szmira, tandeta, bezguście, fałsz i zakłamanie, oto, według Katarzyny Szczępek, kwintesencja polskiej sceny popowej (i w ogóle współczesnej kultury). Synonimami współczesnej sztuki stosowanymi przez Sarę May są zazwyczaj: **kicz**, **badziew**, **bełt**, **czerstwizna**, **gniot**, **kašana**, **kupa**, **obciach**, **pierd**, **sraczka** oraz **syf**. W stosunku do przedstawicieli świata popkultury, głównie piosenkarzy, Sara May operuje najczęściej emocjonalizmami takimi jak: **burak** ‘ktoś nieobyty, prostak’<sup>30</sup>, **chuj** ‘pejoratywnie o mężczyźnie; byle kto’, **cipka** ‘pogardliwie o kobiecie’, **fredzio** ‘deprecjonująco o mężczyźnie’, **lumpeciara** ‘dziewczyna/kobieta o niechlujnym wyglądzie’, **maszkaron** ‘osoba pozbawiona urody, wdzięku, uroku osobistego’, **matol** ‘osoba mało inteligentna’, **pasztet** ‘dziewczyna/kobieta o obfitych kształtach; gruba’, **paszczur** ‘dziewczyna/kobieta nieurodziwa’, **pedzio** ‘deprecjonująco o mężczyźnie’, **pierdolec** ‘osoba nieokrzesana’, **pinda** ‘kobieta ładna, ale głupia’, **pustak** ‘kobieta dbająca wyłącznie o wygląd, bez podstawowej wiedzy o świecie’, **rupieciara** ‘gwiazda, której popularność spada wraz z wiekiem; przebrzmiała artystka’, **wieśniak** ‘osoba nieobyta, nieokrzesana; pozbawiona gustu’. Głównym sposobem autokreacji językowej Sary May jest „upotocznienie, wulgaryzowanie wypowiedzi,

<sup>28</sup> „Bycie wojownikiem prawdy to jedno, a myślenie i dystans to drugie. A i jeszcze jedno, jeśli Doda chce być wojownikiem prawdy to niech sobie silikonu usunie, bo jaki to wojownik prawdy skoro od stóp do głów sztuczny. Wojownik prawdy silikonem wypchany!:) he” [online], <http://www.saramay.pl/blog/2-blogowe/10967-wojownik-prawdy-silikonem-wypchany.html> [12.04.2012].

<sup>29</sup> M. Gołębiowska, *Kamp jako postawa estetyczna w postmodernistycznych uwikłaniach*, „Sztuka i Filozofia” 1999, t. 17, s. 29.

<sup>30</sup> Znaczenia leksemów podaję w oparciu o słowniki polszczyzny ogólnej (SDor, SSzym, SWJPDun, USJPDub, SPPMark) oraz słowniki polszczyzny potocznej: *Słownik polszczyzny potocznej*, red. J. Anusiewicz, J. Skawiński, Warszawa – Wrocław 1996 (dalej: SPP); *Wypasiony słownik najmłodszej polszczyzny* B. Chacińskiego, Kraków 2005; *Słownik polszczyzny potocznej* M. Czeszewskiego, Warszawa 2008 oraz *Małą encyklopedię obciachu* P. Gogelra, A. Januszkiewicz, M. Klajn, M. Wesołowskiego, Poznań 2008.

a także stylizacja środowiskowa<sup>31</sup>. To polszczyzna „ulicy, polszczyzna codziennych kontaktów w wynaturzony sposób imitująca komunikowanie bezpośrednie”<sup>32</sup>. Dosadne, „mocne przeżywanie rzeczywistości”<sup>33</sup> w języku Sary May wyraża się głównie poprzez stosowanie słownictwa potocznego<sup>34</sup>, nacechowanego emocjonalnie<sup>35</sup>, głównie wulgaryzmów referencyjno-obycajowych<sup>36</sup>, np.: **dupsko** zgr. od **dupa** ‘tyłek, pośladki; uszczypliwie o kobiecie’, **kaszana** ‘sytuacja skomplikowana, trudna; kłopoty; zamieszanie, bałagan, niepowodzenie, skompromitowanie się’, **kurwa** ‘1. o prostytutce; także o kobiecie źle prowadzącej się, często zmieniającej partnerów seksualnych, 2. przekleństwo, 3. bardzo obelżywie o dziewczynie/kobiecie; także w formie wyzwiska, 4. pogardliwie o człowieku, który postępuje podle, nikczemnie, niemoralnie; łajdak’, **pierda** ‘drobnostka, błahostka’, **pierdolić** ‘mówić bez sensu’, **ruchać** ‘odbywać stosunek seksualny’, **sraczka** ‘biegunka, rozwolnienie’. Sara May często operuje także potocyzmami o nacechowaniu obraźliwym<sup>37</sup> typu: **debil** ‘pogardliwie o człowieku głupim, ograniczonym; także w formie obelżywego wyzwiska’, **matol** ‘pogardliwie o człowieku tępym, wolno myślącym, nierozgarniętym; także niezaradnym, flegma-

<sup>31</sup> Dokładniejsze studium języka artystki przedstawiam w artykule pt. *Kampowy język Sary May i jego reminiscencje w polskich portalach plotkarskich (na podstawie blogów „najostrzejszej internetowej krytyczki”)*, [w:] *Tekst – akt mowy – gatunek wypowiedzi*, red. U. Sokółski, Białystok (w druku); por. *Internetowe portale plotkarskie – próba analizy językowej*, [w:] *Skandal w kulturze. Tabu – Trend – Transgresja*, red. B. Płonka-Syroka, M. Ursel, Wrocław 2012, t. 2, s. 31-47.

<sup>32</sup> Antoni Furdal twierdzi, że „język potoczny jest w społeczeństwach mało zróżnicowanych wewnętrznie, np. wśród ludów tzw. prymitywnych, właściwie jedynym rodzajem języka. W takich warunkach używają go wszyscy, ponieważ brak jest specjalizacji zawodowej i w ogóle sytuacji prowadzących do wyodrębnienia się pewnych grup ludzkich”, zob. A. Furdal, *Językoznawstwo otwarte*, Opole 1977, s. 151-152. Podobne stanowisko zajmują A. Wilkoń, *Typologia odmian językowych współczesnej polszczyzny*, Katowice 1987, oraz J. Bartmiński, *Pojęcie derywacji w lingwistyce*, Lublin 1981; idem, *Styl potoczny*, [w:] *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Lublin 2001, s. 115-134.

<sup>33</sup> Termin K. Ożóg, *Polszczyzna przełomu XX i XXI wieku*, Rzeszów 2007, s. 193.

<sup>34</sup> W omówieniu uwzględniłam takie wyrazy, które w słownikach polszczyzny ogólnej opatrzone są kwalifikatorami *potoczny* lub *pospolity*. Analizowane słownictwo porównałam ze słownikami polszczyzny potocznej.

<sup>35</sup> Wyrazy (i frazeologizmy) nacechowane są nieodzownym elementem stylu potocznego „ogólnego, substandardowego stylu funkcjonalnego, używanego w nieoficjalnym, spontanicznym, familiarnym typie kontaktów językowych”; ze względu „na szczególnie rodzaj wspólnoty w sposobie widzenia, doświadczania i wyrażania świata” nazywanego „intersocjolektem”, zob. SPP.

<sup>36</sup> Termin *wulgaryzm referencyjno-obycajowy* stosuję za M. Grochowskim w znaczeniu „jednostka leksykalna naznaczona tabu ze względu na jej cechy semantyczne i zakres odniesienia przedmiotowego, za pomocą której naruszane są konwencje kulturowe przyjęte w danej społeczności”, idem, *Słownik polskich przekleństw i wulgaryzmów*, Warszawa 2008, s. 20.

<sup>37</sup> Świadczą o tym kwalifikatory słownikowe.



tycznym; cieć, przygłup, **tępak** 'pogardliwie o człowieku tępym, mało inteligentnym', **tuman** 'pogardliwie o człowieku tępym, mało inteligentnym, nierozgarniętym'. Katarzyna Szczępek korzysta również z potoczizmów o zabarwieniu pogardliwym, np.: **burak** '1. rumieniec lub człowiek, który się zarumienił; cegła, 2. człowiek pochodzący ze wsi; wieśniak, 3. człowiek nieobyty, zacofany, niekulturalny, 4. miłośnik muzyki disco polo', **dzieciorób** 'mężczyzna mający dużo dzieci', **głęb** 'człowiek nierozgarnięty, nieudolny, mało inteligentny, głupi', **lumpeciara** 'o kobiecie wzbudzającej odrazę swoim wyglądem; kobieta wyglądająca niechlujnie', **wieśniara** 'forma żeńska od **wieśniak**, tj. osoba nieobyta, nieokrzesa'. Oprócz tego w języku Sary May nie brakuje potoczizmów o charakterze lekceważącym, takich jak: **picuś** 'człowiek przesadnie dbający o swój wygląd', **ćwok** 'człowiek nierozgarnięty, powolny, głupi, nielubiany, nietowarzyski; ćmok'. Wokalistka posługuje się również neologizmami<sup>38</sup> oraz neosemantyzmami<sup>39</sup>. Wśród innowacji językowych przeważają neologizmy słowotwórcze<sup>40</sup>: **blachara** 'kobieta zainteresowana mężczyznami posiadającymi ekskluzywne samochody', **fizol** '1. o pracowniku fizycznym, robotniku; robot, 2. o silnym, dobrze zbudowanym chłopaku/mężczyźnie: także o kulturyście', **gluchelec** 'wokalista pozbawiony słuchu muzycznego', nad wyrazami stosowanymi w nowych znaczeniach (neosemantyzmami sytuacyjno-kontekstowymi<sup>41</sup>): **klępa** 'obelżywie o dziewczynie/kobiecie', **krytyczka** 'osoba ustawicznie krytykująca wszystko i wszystkich; krytykantka', **młotek** 'lekceważąco o człowieku tępym, ograniczonym, topornym; także w formie obraźliwego wyzwiska', **pasztet** '1. o bardzo brzydkiej dziewczynie, kobiecie, 2. niespodziewana, zaskakująca, kłopotliwa sytuacja', **baleron/salceson/wieloryb**

<sup>38</sup> Według Walerego Pisarka, *neologizm* (czyli innowacja językowa), to „element języka (wyraz, wyrażenie), który może być albo uzasadniony i potrzebny, nieuzasadniony i niepożądany”. Nowe wyrazy powstają najczęściej w celu „nazwania nowych przedmiotów i pojęć albo dla wyrażenia różnicowanego stosunku mówiącego do tego, z czym się stykają”, zob. EWoj-PUrb, s. 221-222. Spośród wyekscerpowanego materiału leksykalnego za neologizmy uznałam te wyrazy, które nie zostały odnotowane w: SDor, USJPDub, SPPMark, SPPCz, WSN-PCh.

<sup>39</sup> Za *neosemantyzm*, inaczej nowoznacznik (w oparciu o definicję W. Pisarka), uznaję „wyraz użyty w nowym znaczeniu”, zob. EWojPUrb, s. 222.

<sup>40</sup> Za EWojPUrb oraz SWOJ, *neologizmem słowotwórczym* określam „nowy leksem utworzony od wyrazu już istniejącego w języku przez dodanie przedrostków i przyrostków”, por. U. Sokólska, *Neologizmy słowotwórcze w „Zielu na kraterze” i „Szczęśliwych latach” Melchiora Wańkowicza*, red. B. Nowowiejski, „Białostockie Archiwum Językowe” nr 2, Białystok 2002, s. 131-156; eadem, *Neologizm jako element stylotwórczy*, [w:] *Odmiany stylowe polszczyzny dawniej i dziś*, red. U. Sokólska, Białystok 2012, s. 309-327.

<sup>41</sup> Termin *neosemantyzm sytuacyjno-kontekstowy* stosuję za D. Zdankiewicz-Jedynak, *Język potoczny wśród innych odmian stylistycznych polszczyzny*, [w:] eadem, *Wykłady ze stylistyki*, Warszawa 2010, s. 101.

‘tęgi człowiek’. Sporadycznie w języku artystki pojawiają się eufemizmy typu: *bzykanie* ‘odbywanie stosunku seksualnego’. Poza tym Sara May wykorzystuje słownictwo środowiskowe<sup>42</sup>, przejęte z gwary młodzieżowej: *hejka* ‘cześć, in. hejo’, *cool* ‘dobrze, w porządku’, *hepi* ‘oznaka zadowolenia’, *maniana* ‘głupota, szaleństwo’ oraz slangu miejskiego<sup>43</sup>: *fredzio* ‘penis’, *ba-dziew* ‘coś tandetnego, źle zrobionego; również coś nudnego lub niesmacznego’, *bełt* ‘tanie wino; wymioty’. Przejawem potoczności języka Sary May jest także stosowanie frazeologii<sup>44</sup> o charakterze wartościująco-emocjonalnym. Wśród frazeologizmów używanych przez artystkę największą grupę stanowią wyrażenia<sup>45</sup>, np. *ch...nia z grzybnią* ‘byłe co’, *cipka niewydymka* ‘osoba przesadnie skromna’, *dno i czerstwizna* ‘bylejakość’, *karierowicze i dupy wołowe bez mózgu* ‘artyści bez osobowości; bez pomysłu na siebie’, *ludowa/obciachowa/popolita pieśniarka* ‘słaba wokalistka’, *niewyjściowa żona* ‘gruba żona’, *skowyt zdychającego psa* ‘żenujący śpiew; banalne wykonanie’, *ślonina na salonach* ‘promowanie grubych kobiet’, *świnka Pyggy* ‘kobieta gruba’, *tleniona blondyneczka* ‘lekceważąco o kobiecie głupiej i naiwnej’. Dość licznie reprezentowane są zwroty: *mieć usta jak pontony* ‘mieć usta zniekształcone nadmierną ilością kwasu hialuronowego’<sup>46</sup>, *ocipieć do reszty* ‘zwarłować; postradać zmysły’, *przedawkować z błyszczkiem* ‘mieć niestosowny, zbyt ostry makijaż’, *śpiewać jak pedzie-fredzie* ‘śpiewać jak homoseksualista’, *wyglądać jak zepsute kotlety mielone* ‘wyglądać nieeste-

<sup>42</sup> Za SWOJ, „w zakresie słownictwa środowiskowego wyróżnić możemy: terminologię naukową i techniczną; słownictwo środowisk przestępczych, gwary tajne, gwarę uczniowską i studencką, słownictwo gwar miejskich”, s. 241 - 242. W. Pisarek, w odniesieniu do języka środowiskowego, stosuje dodatkowo terminy synonimiczne: żargon, slang, EWojPUrb, s. 138, 412.

<sup>43</sup> Przytaczam definicje za: *Miejskim słownikiem slangu młodzieżowego i polszczyzny potocznej* [online], <http://www.miejski.pl> [3.06.2012].

<sup>44</sup> W obrębie związków frazeologicznych używanych przez Sarę May, w oparciu o kryterium formalne, wyodrębniłam: wyrażenia, zwroty i frazy, zob. SWOJ, s. 70-80.

<sup>45</sup> Większość spośród odnotowanych przeze mnie wyrażeń ma charakter metaforyczny. Zgodnie z definicją Janusza Sławińskiego za *metaforę* uznaję „wyrażenie, w którego obrębie następuje zamierzona przemiana znaczeń składających się na nie słów. Nowe zmienione znaczenie zwane metaforycznym, kształtuje się zawsze na gruncie znaczeń dotychczasowych pod presją poszczególnych okoliczności użycia, np. w niezwykłej referencji, a zwłaszcza niezwykłego kontekstu słownego, wprowadzającego składniowe zależności między wyrazami dotąd w takich zespoleniach niewystępującymi”, zob. *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław – Warszawa – Kraków 1988, s. 300. Z badań K. Ożoga wynika, że stosowanie metafory potocznej uwarunkowane jest dwoma czynnikami: po pierwsze, potrzebą bycia w tej samej przestrzeni językowej, co przeciętni Polacy, po wtóre, chęcią bycia zrozumiałym, gdyż „metafora potoczna znakomicie, w sposób prosty, przejrzysty, zdroworoządkowy przybliża skomplikowane nieraz procesy i zjawiska społeczne i polityczne”, zob. K. Ożóg, op. cit., s. 65.

<sup>46</sup> Zwroty: *mieć usta jak pontony*, *śpiewać jak pedzie-fredzie*, *wyglądać jak zepsute kotlety mielone* mają formę *porównań frazeologicznych*, zob. SWOJ, s. 81.

tycznie'. Z fraz natomiast wokalistka korzysta w sytuacjach wyjątkowych: **Ani be, ani me, ani kukuryku!** 'ani słowa, nic (nie mówić)'.<sup>47</sup>

Kreacja, czy raczej stylizacja Sary May, jest zabiegiem świadomym, skrupulatnie przemyślanym. To efekt zabiegów autopromocyjnych stosowanych zarówno przez wielu zachodnioeuropejskich artystów (Madonna), jak i rodzimych reprezentantów świata show-biznesu (Doda). Prowokacyjny wygląd, zachowanie oraz „barbarzyński/niewybredny/nieokrzesany język”<sup>47</sup> to zabiegi czysto komercyjne, mające, przede wszystkim, zapewnić podwyższenie zainteresowania stroną internetową artystki, dokładniej, zwielokrotnienie ilości wejść internautów na jej blog. Miejmy nadzieję, że takie działania (zwłaszcza językowe), jakie prezentuje Katarzyna Szczępek, nie zostaną wpisane w kanon powszechnych praktyk promocyjnych, a za kilka lat nikt (może i sama Sara) nie będzie o nich pamiętał.

---

<sup>47</sup> Por. A. Grybosiowa, *Liberalizacja społecznej oceny wulgaryzmów*, [w:] eadem, *Język wtopiony w rzeczywistość*, Katowice 2003, s. 32-41.

**SUMMARY****Controlled otherness. The ephemeric Internet phenomenon of camp  
(based on Sara May's blogs)**

The aim of this article is to analyze the otherness of camp style created for marketing purposes. Katarzyna Szczępek, using the pseudonym Sara May, is considered (not only by internet users), to be the most scandalizing person in the Polish show-business. She shocks not only through her looks or provocative behavior, but her assessment of the world of Polish celebrities. Sara May's language is ostensibly vulgar. Her verbal aggression is a purely commercial act. It increases interest in her blogs, thus improving the singer's record sales.

# DOŚWIADCZANIE PRZESTRZENI



MARTYNA KOWALSKA  
KRAKÓW

## *Genius loci Petersburga w świetle Opowieści petersburskich* Mikołaja Gogola

Wyłonił się z bagien i nieokiełznanej wyobraźni Piotra Wielkiego. Początkowo przerażał, stopniowo zaczął przyciągać mieszkańców, a siła jego oddziaływania była tak wielka, iż do dnia dzisiejszego zachwyca wszystkich, którzy mieli okazję w nim przebywać. Petersburg – miasto fenomen. Począwszy od położenia i specyfiki klimatu, poprzez niepowtarzalny spłot europejskich tendencji, związanych z urbanistyką i architekturą, skończywszy na wpływie tego miasta na wybitne umysły rosyjskiej nauki i kultury. Nieobliczalna decyzja założyciela północnej stolicy miała dowiedzieć, iż dla człowieka nie ma rzeczy niemożliwych, a miliony istnień ludzkich tracą znaczenie w obliczu korzyści, płynących z rosnącej potęgi państwa i cara.

Powstanie stolicy na pokonanej ziemi mówi o zwycięstwie jej narodu w walce o swój byt historyczny i o jej przeznaczeniu, by zwieńczyć wielkie imperium i stać się Palmirą Północy<sup>1</sup>.

Historyczne początki miasta przypominają o trudnościach jego narodzin, o despotycznym charakterze państwa i niewolnictwie narodu, który pokornie oddawał życie na fundamenty Petersburga.

W trakcie trzech wieków istnienia Petersburga wypracowano specyficzny sposób pisania o mieście, swoistą poetykę opisu, zawierającą zestaw kodów określających stolicę. Historycy i kulturoznawcy stworzyli wystarczająco dużą ilość tekstów, by można je nazwać mianem *petersburskich*. Pisano o Petersburgu Puszkina, Petersburgu Dostojewskiego, Petersburgu Błoka i Biełego<sup>2</sup>. Pisano o duszy miasta, o jego wpływie na los wybitnych rosyjskich twórców, a także przeciętnych mieszkańców. Stolica Pio-

---

<sup>1</sup> Н. П. Анциферов, „Непостижимый город”..., Санкт-Петербург 1991, s. 34 (tłumaczenie moje – M.K.).

<sup>2</sup> Patrz m.in. Ю. М. Лотман, *Символика Петербурга и проблемы семиотики города*, [w:] idem, *Избранные статьи в трех томах*, Таллин 1992, t. 2, s. 9-21; Н. П. Анциферов, op. cit.

tra I funkcjonuje w dwóch przestrzeniach: topograficznej i metafizycznej. Koncentrując się na nierzeczywistej sferze miasta, warto zwrócić uwagę na pojęcie *genius loci*, zamiennie używane także jako aura miejsca, atmosfera miejsca, miejska nostalgia, poetyka miejsca. *Genius loci* jest utożsamiany z silnym, niepowtarzalnym charakterem jakiejś przestrzeni, determinującym podstawowe cechy obrazu otoczenia u większości obecnych tam ludzi, a jednak niedającym się precyzyjnie wyrazić. Ewa Rewers zauważa, iż *genius loci* to rodzaj metafory żywej, która mimo iż „uległa petryfikacji, jest wciąż na nowo powoływana i modyfikowana. Na wielość sensów używanego dzisiaj zarówno jako metafora, jak i termin *genius loci* złożyła się sięgająca mitologii starożytnych Rzymian historia tej metafory oraz wielowiekowa praktyka językowa, dodająca nowe znaczenia do starych kontekstów i zastosowań”<sup>3</sup>.

*Genius loci* wyraża się w relacji do miejsca. Jego istnienie nie jest jednak bezpośrednio wpisane w miejsce, ale raczej w nasze jego postrzeganie. Konstytuuje się wobec różnorodnego jego kontekstu – estetycznego, historycznego, kulturowego, czy religijnego. Jednakże *genius loci* nie jest wyłącznie tworem zmysłowości. Każdy, co prawda, indywidualnie kształtuje tożsamość miejsca, ale odwołuje się do tych samych źródeł. Jest to zatem indywidualne doświadczenie przestrzeni, możliwe dzięki powiązaniu jej ze światem wartości.

Nie ma wątpliwości co do stwierdzenia, iż Petersburg jest miastem szczególnym, wzbudzającym skrajne emocje: od zachwytu do dezaprobaty. Próby uchwycenia *genius loci* stolicy Imperium Rosyjskiego zostały wyrażone w licznych tekstach literackich. Nie sposób wymienić wszystkich twórców, których nazwiska na trwałe zrosły się z miastem. Z grona literatów wymienić należy Aleksandra Radiszczewa, Aleksandra Puszkina, Michaiła Lermontowa, Mikołaja Niekrasowa, Iwana Gonczarowa, Mikołaja Leskowa, a przede wszystkim Fiodora Dostojewskiego, który bez wątpienia przez całe życie pozostawał pod wielkim urokiem „północnej Palmiry”.

Wśród nich na szczególną uwagę zasługuje Mikołaj Gogol, który do Petersburga przybył z połtawskiej prowincji, mając niespełna dwadzieścia lat. Jak zaznacza Bohdan Galster:

ta pierwsza konfrontacja młodzieńczego ideału z rzeczywistością określiła na zawsze negatywny stosunek pisarza do stolicy imperium. Bezpośrednie zetknięcie z miastem obaliło jego wyimaginowany, idealny obraz, dalsze

<sup>3</sup> E. Rewers, *Od miejskiego „genius loci” do miejskich „oligopticónów”*, „Konteksty” 2008, nr 3-4, s. 21-30.



zaś doświadczenia osobiste, obserwacje i przemyślenia, niechęć do tego miasta pogłębiły i utrwaliły<sup>4</sup>.

W liście do matki, pierwszym nadanym z Petersburga, napisał znaczące słowa:

żyć tutaj nie całkiem po świńsku, to znaczy mieć raz na dzień co do garnka włożyć, kosztuje znacznie więcej niż się myśli<sup>5</sup>.

Gogol miał prawo czuć wielkie rozczarowanie, zwłaszcza że miasto nie przyjęło go zbyt życzliwie, co przekreśliło marzenia o karierze literackiej. Reakcja na miasto młodego pisarza znalazła ujście w pisanych kilka lat później opowiadaniach, które z racji tematu, jedności ideowej i gatunkowej, zwykło się określać mianem *Opowieści petersburskich*. W ich skład wchodzi, wydane w 1835 roku w zbiorze *Arabeski (Арабески): Newski Prospekt (Невский Проспект)*, *Portret (Портрет, 1837 – II wersja)*, *Pamiętnik szaleńca (Записки сумасшедшего)* oraz dołączone później kolejne utwory: *Powóz (Коляска, 1836)*, *Nos (Нос, 1836)*, *Szynel (Шинель, ukończony w 1842 roku)* i *Rzym (Рим, 1842)*<sup>6</sup>. Tylko dwa z nich nie dotyczyły fenomenu petersburskiego miasta: osadzony na prowincji *Powóz* i stanowiące ostry kontrast dla rosyjskiej stolicy opowiadanie o wiecznym Rzymie. Bogusław Mucha zwraca uwagę na jeszcze jedną wspólną dominantę tematyczną tego cyklu: bohatera z nizin społecznych północnej stolicy<sup>7</sup>. Fakt ten można wiązać ze wspólnym dla tych utworów tematem życia urzędniczego, zawiłej kwestii rosyjskiego biurokratyzmu, czy wreszcie kultu „tabeli o rangach”, będącej przedmiotem szczególnej drwiny pisarza. Mamy więc do czynienia z urzędnikami: Kamaszkinem i Popryszczynem, majorem Kowalowem, a także malarzami: Piskariowem i Czartkowem. Oprócz nich rzemieślnicy, kupcy, lichwiarze, policmajstrzy oraz niemy tłum z Newskiego Prospektu. Jednak głównym bohaterem pozostaje Petersburg, jego kontrastowość i tajemny wpływ na destrukcję ludzkiej psychiki. Temat ten dotyczy nieokiełzanej siły niszczącej, jaką kryje w sobie to wielkie miasto. Siły, która potrafi deformować ludzki charakter, tłumiąc jego organiczne dążenie do ideału, piękna i wzniosłości, rozbudzając egoizm, żądzę bogactw i zdobycia

<sup>4</sup> B. Galster, *Mikołaj Gogol*, [w:] *Literatura rosyjska w zarysie*, red. Z. Barański, A. Semczuk, Warszawa 1975, s. 328.

<sup>5</sup> Cyt. za: idem, *Wstęp*, [w:] M. Gogol, *Opowieści*, przekł. J. Wyszomirski, J. Tuwim, J. Brzęczkowski, Kraków 1972, s. LVIII.

<sup>6</sup> Ze względu na miejsce fabuły utworu *Powóz – „miasteczko B.”* – nie będziemy zajmować się opowiadaniem w niniejszym tekście. Naszą uwagę przykuł natomiast utwór *Rzym*, stanowiący ostry kontrast dla Gogolowskiej wizji Petersburga.

<sup>7</sup> B. Mucha, *Historia literatury rosyjskiej. Od początków do czasów najnowszych*, Wrocław 2002, s. 242.

rang<sup>8</sup>. Zdaniem Galstera, właśnie ową „demoniczność sił, rządzących stolicą, uważał Gogol za główne przekleństwo miasta”<sup>9</sup>. Szukając przyczyn tej diabolicznej, a czasem wręcz eschatologicznej wizji Petersburga, Władimir Toporow sięga do jego początków:

los miasta został „z góry” zdeterminowany przez złe nasiona tego odległego „złego” początku. Zło zaś polegało na naruszeniu praw natury, zdrowego rozsądku, ludzkiego życia, mówiąc ogólnie – sprawiedliwości, w takiej postaci, w jakiej występuje ona na poziomie naturalnym i społecznym<sup>10</sup>.

Infernalny element miasta pojawia się w petersburskich tekstach w różnych wariantach: satanizmu u Mickiewicza, motywu czartów i biesów u Gogoła, diabolizmu u Achmatowej. Jak zaznacza Anna Kościółek, „Gogol starał się zgłębić tajemnicę zła. W jego twórczości literackiej odnaleźć można wielorakie oblicze szatana i różne wymiary demonologii”<sup>11</sup>.

Jednak zainteresowanie Gogoła miastem pozostawało także w zgodzie z romantycznymi poszukiwaniami odpowiedzi na dręczący problem: jak połączyć wewnętrzny rozwój jednostek, możliwy do spełnienia w cywilizowanym świecie, z obroną ducha przed szatańskimi siłami, obecnymi w wielkomiejskiej społeczności? W jaki sposób można pozostać tu człowiekiem, nie płacąc za to zbyt wysokiej ceny, nie sprzedając duszy, nie depcząc własnej osobowości, nie dając się wciągnąć w wir biurokratycznej maszyny czy bezmyślnej konkurencji? Wasilij Szczukin podkreśla, iż:

temat ten przyciągał wczesnych romantyków, skłonnych przeciwstawiać miejskim cywilizacjom bezkresne obszary wiejskie, pustkowia, a nawet średniowieczne zamki. W przededniu rozkwitu realizmu, urbanistyczne tendencje znacznie się nasiliły<sup>12</sup>.

Dlatego Petersburg Gogoła nie jest wyłącznie środowiskiem socjalnym, na tle którego rozgrywa się akcja utworów, ale przede wszystkim „problemem historiozoficznym, estetycznym i religijnym”<sup>13</sup>. Problemem, z któ-

<sup>8</sup> B. Galster, *Wstęp...*, s. LVI.

<sup>9</sup> Ibidem, s. LX.

<sup>10</sup> W. Toporow, *Miasto i mit*, przekł. B. Żyłko, Gdańsk 2000, s. 111.

<sup>11</sup> A. Kościółek, „Wybrane fragmenty z korespondencji z przyjaciółmi”. *O ideowych poszukiwaniach Mikołaja Gogoła*, Toruń 2004, s. 68.

<sup>12</sup> В. Щукін, *Романтический урбанизм и смысловые координаты гоголевского городского пространства*, [w:] *Гоголь как явление мировой культуры. По материалам международной научной конференции, посвященной 150 – летию со дня смерти Н.В. Гоголя*, Москва 2003, s. 62.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 61.

rym pisarz nie mógł sobie poradzić do końca życia, a który nurtował go od chwili przyjazdu do stolicy.

Czytając opowieści petersburskie można odnieść wrażenie, iż zgubnego wpływu pisarz upatrywał w postępie cywilizacyjnym oraz w rozwoju nowych form więzi społecznych<sup>14</sup>. Dużym uproszczeniem byłoby rozpatrywanie istoty petersburskiego cyklu w krytyce rodzącego się kapitalizmu, jednak nie jest to kwestia obojętna. Nowy ład, zapoczątkowany przez Piotra Wielkiego, burzył dawny harmonijny porządek, oparty na patriarchalizmie. Wprowadzał także odmienne kryteria wartości i oceny człowieka, nie poprzez jego piękno duchowe, lecz strój, epolety i blask orderów na piersi. Być może dlatego hołdujących zewnętrznemu przepychowi petersburżan nie dziwi dumnie paradyżujący ulicami miasta nos, wszak liczy się jego odzienie, wskazujące na zajmowane stanowisko:

był w szamerowanym złotym mundurze z wielkim, stojącym kołnierzem, miał na sobie zamszowe pantaloney, przy boku szpadę. Po kapeluszu z piórami można było poznać, że to radca stanu<sup>15</sup>.

Zwyczajna ślepotą nie pozwala mieszkańcom miasta rozpoznać innej rzeczywistości poza naturalną<sup>16</sup>. Żaden z nich nie widzi świata poza czubkiem własnego nosa. Swe tragiczne położenie na moment ujrzy major, jak gdyby przeszkodą w prawdziwym postrzeganiu rzeczywistości był właśnie narząd węchu. Zresztą i tytułowy nos odczuwa swą wielkość, nie decydując się na dłuższą rozmowę z Kowalowem:

wszelka bliższa komitywa między nami jest niemożliwa. Sądząc według guzików pańskiego munduru jest pan urzędnikiem senatu, względnie ministerstwa sprawiedliwości, natomiast ja zajmuję stanowisko w oświeceniu publicznym (*Nos*, s. 59).

Pozorna hierarchia ważności nie została zachwiana, mania wielkości trwa, zaburzając prawdziwy ogląd rzeczywistości. Przynależność do różnych resortów administracji publicznej wyznacza miejsce człowieka w społeczeństwie, decyduje o jego wartości. Ranga staje się ważniejsza od człowieka, a jej kult przyjmuje charakter mistyczny. Groteskowa sytuacja ujawnia „okrutną rzeczywistość, w której deformacja osobowości prze-

<sup>14</sup> Powyższą tezę wysuwa Bohdan Galster, patrz: B. Galster, *Wstęp...*, s. LX; idem, *Mikołaj Gogol*, Warszawa 1967, s. 159-160.

<sup>15</sup> M. Gogol, *Nos*, przekł. J. Tuwim, [w:] idem, *Opowieści...*, s. 57 (wszystkie cytaty z tego wydania; w nawiasie podaję tytuł i stronę).

<sup>16</sup> P. Ewdokimov, *Gogol i Dostojewski, czyli zstąpienie do otchłani*, przekł. A. Kunka, Bydgoszcz 2002, s. 97.

rodziła się w całkowitą zaturę człowieka. Człowiek znalazł się we władzy tytułów, zaś absurdalności tej sytuacji sam nie zauważa<sup>17</sup>.

„Demon rangi<sup>18</sup> ogarnął całe społeczeństwo, zdzierając z jednostek ich prawdziwe wewnętrzne piękno. Narodową obsesją sporej części Rosjan stało się uzyskanie „czynu” (чин), co gwarantowało uprzywilejowaną pozycję również potomstwu. Z tego względu zawód urzędnika stał się na tyle pożądanym, iż warto było zdecydować się na przykładną służbę państwu, przyjmując jako smutną konieczność fakt istnienia piramidy zniewolonych urzędników. Według Jurija Łotmana, „urzędnik to człowiek pensji, jego dobrobyt zależy bezpośrednio od państwa. Jest on przywiązany do machiny biurokratycznej i bez niej nie może istnieć<sup>19</sup>”.

Człowiek, którego życie warunkowane było comiesięczną pensją, stał się najlepszym sługą imperium. Marzeniom o nowym szynelu, carskim symbolu hierarchii rang i godności, uległ także radca tytularny – Kamaszkin. Paradoksalnie, to właśnie myśl o płaszczu „na grubej wacie, na mocnej podszewce nie do zdarcia<sup>20</sup>” napędzała treścią jego ubogie życie. Ta niespodziewana „namiętność”, jak zauważa Paul Evdokimov, „nawiedziła jego duszę i rozpałała ją (...) jego przebudzony eros przemienił jego byt; kochał i rozpaczliwie wyczekiwał szynela<sup>21</sup>”. Przedmiot wielkiej miłości Akakiusza znajduje się na najniższym szczeblu drabiny ludzkich namiętności. W istocie jest rzeczą zbytku, bowiem natura umiłowanej rzeczy nie ma żadnej wartości. Jednak otaczające Kamaszkina grono urzędników patrzy na niego przez pryzmat szynela. Dotąd niezauważany i szydzony urzędnik staje się bohaterem dnia w departamencie:

wszyscy w jednej chwili wybiegli do szatni, żeby obejrzyć nowy szynel pana Akakiusza. Zaczęli mu wieszować, wiwatować (...) obścapiwszy go, zaczęli mówić, że trzeba nowy szynel oblać (Szynel, s. 174).

Ale i Kamaszkin w głębi ducha czuje, iż jego los się odmienił. Staje się bardziej odważny, po raz pierwszy decyduje się udać na przyjęcie, a nawet śmiało zerka na przechodniów, porównując ich płaszcze do swojego. Pasja ta prowadzi bohatera do zguby, ginie dla błażej namiętności, dla nikłej wartości przedmiotu swej żądzy. Kradzież „jedynej potrzeby” wywołała natychmiastowy kres bohatera<sup>22</sup>. To, zdaniem Evdokimova, przesądza o sile

<sup>17</sup> B. Galster, *Wstęp...*, s. XCVIII.

<sup>18</sup> Ibidem, s. XC.

<sup>19</sup> J. Łotman, *Rosja i znaki. Kultura szlachecka wieku XVIII i na początku XIX*, Gdańsk 1999, s. 29.

<sup>20</sup> M. Gogol, *Szynel*, przekł. J. Wyszomirski, [w:] idem, *Opowieści...*, s. 171.

<sup>21</sup> P. Evdokimov, op. cit., s. 102.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 105.

opowiadania, która zdecydowanie ciąży w kierunku metafizyki, odsłaniając zniekształcony, sprofanowany byt ludzki<sup>23</sup>. Jest jeszcze jeden sens ideowy utworu: ukazanie bezdusznej biurokracji i antyhumanitarnego charakteru systemu rang. Wynika to z postawy „znacznej osobistości”, u której urzędnik daremnie szukał pomocy. Gogol niedwuznacznie charakteryzuje go jako człowieka, który nie tyle jest sobą, co swoim stanowiskiem i rangą<sup>24</sup>. I choć być może w głębi duszy był w stanie współczuć ofierze kradzieży, jako dygnitarz potrafił okazać jedynie surowość, stanowiącą podstawę jego stosunków służbowych (*Szynel*, s. 182-183). Dlatego klęska Akakiusza może być także rozpatrywana na płaszczyźnie wypaczonych stosunków międzyludzkich, których kastowość zabija poczucie człowieczeństwa, umiejętność współczucia i miłości bliźniego.

Temat zgubnego oddziaływania kastowego systemu rang łączy opowiadanie *Nos* i *Szynel* z *Pamiętnikiem szaleńca*, którego główny bohater Popryszczyn (występujący w tej samej randze co Kamaszkin) postanowił zburzyć granice dzielące ludzi pozostających na służbie państwowej. Niska pozycja społeczna uniemożliwia mu kontakt z córką swego przełożonego, a także przekreśla szansę na godne istnienie. Rzeczywistość XIX-wiecznej Rosji nie pozwoli mu nigdy zbliżyć się do wysnionego ideału tak kobiety, jak i stanowiska. Dlatego radca tytularny oddziela się od rzeczywistości murem, ginąc w świecie obłądu. Choroba psychiczna odkrywa przed nim uludę tabeli rang:

cóż z tego, że jest kamerjunkrem? To przecie tylko czczy tytuł, nie jakaś rzecz dotykalna, którą by można wziąć do ręki. Że jest kamerjunkrem nie przybędzie mu od tego trzecie oko na czole. Nos ma przecie nie ze złota, tylko taki sam jak ja, jak każdy inny. Nie jada nim, ale wacha; nie kaszle nim, tylko kicha. Niejednokrotnie już chciałem dociec, skąd się biorą wszystkie te różnice? Dlaczego ja jestem radca tytularny i z jakiej racji tylko tytularny? Może jestem jakimś hrabią albo generałem i tylko wydają się radcą tytularnym?<sup>25</sup>

Galster zwraca uwagę na charakterystyczne dla bohatera „myślenie instytucjonalne”:

<sup>23</sup> Paul Evdokimov wysuwa tezę, iż w tym opowiadaniu widać wyraźny wpływ lektury pism ascetycznych na temat posiadania, które „ćwiczą” namiętności duszy ludzkiej; patrz: P. Evdokimov, op. cit., s. 104-106; także: D. Romanowski, *Elementy prawosławnej tradycji w twórczości Gogola*, [w:] *Słowianie i ich konfesje. Prace Komisji Kultury Słowian*, t. VI, red. L. Surchanek, Kraków 2007, s. 29-53.

<sup>24</sup> B. Galster, *Wstęp...*, s. CIX.

<sup>25</sup> M. Gogol, *Pamiętnik szaleńca*, przekł. J. Wyszomirski, [w:] idem, *Opowieści...*, s. 226.

Popryszczyn jest człowiekiem stosującym się do „kancelaryjnych” norm obyczajowych i wyznającym w pełni „kancelaryjny” pogląd na świat. Ludzi ocenia przez tabelę rang, nie podejrzewając nawet, że mogą istnieć jakieś inne wartości, prócz tych, które przynosi tytuł służbowy i urodzenie<sup>26</sup>.

Cecha ta ujawnia się zarówno przed rozwojem choroby psychicznej, jak i w jej najbardziej nasilonym etapie. Nieprzypadkowo w swoim wyimaginowanym świecie przybrał rolę hiszpańskiego króla: „dzień dzisiejszy jest dniem wielkiego tryumfu! Hiszpania ma króla. Odnalazł się. Tym królem jestem ja” (*Pamiętnik szaleńca*, s. 228). Zdobył najwyższą pozycję, z którą liczy się cały świat. Dopiero wtedy poczuł się prawdziwym człowiekiem, zrzucił z siebie maskę uniżoności względem dyrektora departamentu. „Demon rangi” przestał go wreszcie dręczyć, jednak „myślenie instytucjonalne” pozostało. Popryszczyn do końca owładnięty jest myślą, iż prawdziwe miejsce człowieka wyznacza jego pozycja społeczna. Pogląd ten jest w nim głęboko zakorzeniony, do tego stopnia, iż nawet choroba psychiczna nie umożliwia mu innej kreacji świata. Motyw obłądu, jakim posłużył się Gogol, ujawnia jeszcze jeden aspekt problemu:

gdyby ktoś, kto uchodzi za człowieka normalnego, zechciał powiedzieć prawdę o społeczeństwie rosyjskim czasów Mikołaja I, nazwać je społeczeństwem bezmyślnym i nieludzkim, sam zostałby uznany za chorego umysłowo<sup>27</sup>.

Złudna pogoń za rangą, sławą i bogactwem są stale obecne w twórczości Gogola. Również w opowieściach petersburskich ludzkie losy wielokrotnie są wodzone na pokuszenie przez szatańskie namiętności, przysłaniające prawdziwe pragnienia duszy. Wystarczy spojrzeć na fragmenty *Newskiego Prospektu*, w których anonimowy tłum przechadza się główną ulicą miasta. Postaci, charakteryzowane tylko pod kątem ich wyglądu zewnętrznego, oszłamiają swym pięknem. Pozycja narratora ujawnia skryty podziw dla spacerujących „bóstw” i nutę zazdrości. Jest to jednak wrażenie pozorne, bowiem faktyczny obraz petersburżan jawi się jako filisterski i zepsuty. Każdy z przechodniów marzy jedynie o tym, aby inni dostrzegli nową suknię, bujną czuprynę, przepiękny grecki nos, modny bucik, czy smukłą kibić<sup>28</sup>. Ich wnętrza są puste, a dusze wypalone. W rzeczywistości, gdyby pozbyli się wielkomiejskiego blichtru, po ulicy maszerowałyby manekiny. Żądza pospolitych namiętności ogarnia dominującą część petersburskiej

<sup>26</sup> B. Galster, *Wstęp...*, s. CI.

<sup>27</sup> Ibidem, s. CIV. Galster przytacza w tym miejscu los Piotra Czaadajewa.

<sup>28</sup> Patrz: M. Gogol, *Newski Prospekt*, przekł. J. Wyszomirski, [w:] idem, *Opowieści...*, s. 3-11.

społeczności. Pogoń za bogactwem stanowi o zgubie prawdziwego piękna, ukrytego pierwiastka w duszy ludzkiej.

W opowiadaniu *Portret* demonowi bogactwa ulega artysta o znaczącym nazwisku: Czartkow. Tragedia bohatera polega na odstępstwie od istoty sztuki w imię dóbr doczesnych. Tandetny obraz, nabyty na targu, a z nim złote monety, wyzwoliły biesa. Przez swoją milczącą zgodę malarz stał się ucieleśnieniem zła – pisze Evdokimov<sup>29</sup>. Żyjący dotąd skromnie, niekiedy w skrajnej nędzy, Czartkow ulega w jednej chwili żądzy pieniądza:

teraz miał w swoim zasięgu to wszystko, na co dotychczas tylko patrzył z zdrosnymi oczami, czym się zachwycał z daleka, łykając ślinkę. Och, jakże mocno zabiło mu serce, gdy o tym pomyślał! Ubrać się w modny frak, użyć sobie po długim poście, wynająć wspaniałe mieszkanie, natychmiast pójść do teatru, cukierni, do...<sup>30</sup>

I choć początkowo próbował trzymać się obranej przez siebie drogi twórczej, ukazywać prawdziwe, wewnętrzne piękno portretowanych postaci, szybko zrozumiał, iż nie tego oczekuje wielkowiejska klientela. Prości, pospolici i zadufani w sobie mieszkańcy miasta pragnęli widzieć świat, a w nim siebie, zbliżonych do ideału, dlatego:

damy żądały przeważnie, żeby tylko dusza i charakter występowały w portrecie, a reszta to rzecz nieistotna (...) Mężczyźni też nie byli lepsi od pań. Jeden żądał, aby go portretować w silnym, energicznym, obrocie głowy; drugi z wzniesionymi do góry, natchnionymi oczami; porucznik gwardii żądał koniecznie, żeby w jego oczach widać było Marsa; urzędnik cywilny zmierzał do prostoty, szlachetności w wyrazie twarzy i żeby ręka była oparta o księgę, na której wyraźnie byłoby napisane: „Zawsze walczył o prawdę” (*Portret*, s. 118).

Czartkow poddaje się żądaniom bogatych klientów: „wreszcie zrozumiał, o co chodzi i przestał się krępować. Z dwóch, trzech słów orientował się, kto kim chciał być” (*Portret*, s. 119). Swoje modele upiększa zgodnie z ich życzeniem, martwym duszom dodaje zewnętrznej urody. Chwila ta przesądziła o utracie prawdziwego talentu. Jak zaznacza Marta Lechowska:

<sup>29</sup> P. Evdokimov, op. cit., s. 65.

<sup>30</sup> M. Gogol, *Portret*, przekł. J. Brzęczkowski, [w:] idem, *Opowieści...*, s. 107.

człowiek, aby mógł ocalić w sobie tę nadprzyrodzoną umiejętność dostrzegania piękna, sam musi być pięknu podobny, inaczej mówiąc: dążąc do niego, musi je w sobie już posiadać<sup>31</sup>.

Malarz zatracił ideę piękna, sprzedał ją diabłu, przyczajonemu w ramach zakupionego obrazu. Jednak piękno w przeklętym mieście jawi się jako pozorne, o czym świadczy tragedia innego artysty – Piskariowa z *Newskiego Prospektu*. Ten natchniony ideałem malarz, zwiedziony urodą nieznamojącej do domu rozpusty, odkrywa destrukcyjne działanie groźnych demonów, rządzących współczesnym miastem: „jakaś okrutna wola ducha piekielnego, pałającego rządzą zniszczenia harmonii życia, rzuciła ją z chichotem w ten odmęt straszliwy” (*Newski Prospekt*, s. 19). Niszcząca siła, tkwiąca w mieście, przybierając maskę zewnętrznego blasku, gubi naturalne piękno człowieka. Rozdarcie między urodą „Bianci Perugina” (*Newski Prospekt*, s. 11) a szpetotą jej rozpustnej duszy prowadzi bohatera do klęski. Czyste piękno okazało się zniewolone przez złe moce, co ostatecznie zburzyło estetyczną koncepcję artysty. Jego wiara w możliwość zburzenia granicy, dzielącej marzenie i rzeczywistość, zostaje pogrzebana. I choć, z pomocą opium pozostaje w sferze sennych imaginacji, sprzeczna natura piękna zostaje zdemaskowana. Nie widząc dalszych szans na ucieczkę od natrętnie powracającej rzeczywistości, Piskariow wypowie znaczące słowa, pozornie dotyczące kobiety, a w rzeczywistości piękna: „bodajbyś w ogóle nie istniała, nie żyła na świecie! Obyś była tylko tworem natchnionego artysty!” (*Newski Prospekt*, s. 28). Istotny wydaje się jednak fakt, iż to nie rozbudzona wyobraźnia zniszczyła artystę, lecz „ironia świata i kłamstwo Newskiego Prospektu, który z prawdy czyni fałsz, a z fałszu prawdę. Piskariowa zgubiło więc nie marzenie, a rzeczywistość”<sup>32</sup>.

Oba utwory stanowią jednocześnie wykładnię poglądów Gogola na temat miejsca i roli sztuki, a także Boskiego daru, jakim jest talent<sup>33</sup>. W ujęciu Gogola sztuka ma wymiar metafizyczny, dlatego „przepaść między dobrem i pięknem może zostać zniwelowana jedynie na gruncie religijnym (...) Prawdziwa sztuka powinna nieść ciężar spraw ostatecznych, wynikać z fundamentalnego dążenia człowieka do Boga”<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> M. Lechowska, *Religijna funkcja sztuki w myśli Mikołaja Gogola*, [w:] *Kultura rosyjska w ojczyźnie i diasporze. Księga Jubileuszowa, dedykowana Profesorowi Lucjanowi Suchankowi*, red. K. Duda, Kraków 2008, t. II, s. 171.

<sup>32</sup> B. Galster, *Wstęp...*, s. LXXIX.

<sup>33</sup> Por. M. Gogol, *Portret...*, s. 152.

<sup>34</sup> M. Lechowska, op. cit., s. 168.



Lechowska pisze, iż:

sztuka w ujęciu Gogola ujawnia silny rys teurgiczny. Teurgia, pojęta jako Boska twórczość, jest niejako kontynuacją dzieła stworzenia, procesem realizacji boskich idei w rzeczywistości ziemskiej<sup>35</sup>.

Sztuka dziewiętnastowieczna odstąpiła od tego ideału, co pisarz potwierdza słowami: „nasz XIX wiek dawno przybrał znudzone oblicze bankiera, rozkoszującego się swymi milionami tylko w postaci cyfr, wypisywanych na papierze” (*Portret*, s. 131). W artyście widział mnicha, czego wyraz dał w drugiej części *Portretu*, odnoszącego się do czasów Katarzyny II, umieszczając twórcę przekłętą obrazu w klasztorze. Dopiero z chwilą zmazania z siebie winy, stworzył on wiekopomne dzieło cerkiewne, o którym mówiono:

człowiek nie jest zdolny z pomocą tylko ludzkiej sztuki stworzyć taki obraz; święta, wyższa moc kierowała tym pędzlem i błogosławieństwo niebios spoczęło na twój pracy (*Portret*, s. 151). Gogol szczerze nie lubił wieku XIX – konstatuje Galster. – Nie rozumiał i nigdy nie zrozumiał historycznej konieczności kapitalizmu, który jego zdaniem, wnosząc zasadnicze zmiany do wszystkich dziedzin życia, ciężąc na psychice ludzkiej, nie pozostawiał miejsca na piękno i wzniosłość, stawał się wrogiem sztuki<sup>36</sup>.

Evdokimov z kolei wyjaśnia stanowisko pisarza wobec sztuki współczesnej w następujący sposób:

sztuka umiera – artysta zabija ją demoniczną odmową wzięcia na siebie odpowiedzialności za funkcję religijną. Odrzuca spełnienie sakramentu teofanicznego, obecności transcendencji w swojej sztuce<sup>37</sup>.

Ta odmowa czyni z artysty rzemieślnika, bezmyślnie kopującego rzeczywistość, niedociekającego prawdziwego źródła piękna. Duch merkantylny jest zabójczy dla każdego talentu. To przesłanie zawarte jest także w *Newskim Prospekcie*:

gdyby owionęło ich (artystów – komentarz M.K.) świeże powietrze Włoch, talent rozwinąłby się z pewnością tak samo swobodnie, szeroko i bujnie, jak roślina, którą wyniesie się wreszcie z pokoju na czyste powietrze (s. 13-14).

Utwór zawiera smutną myśl, iż prawdziwy artysta nie może rozkwitnąć w mieście, owładniętym przez Antychrysta. Petersburg, hołdujący pospolitości, wrogi idei piękna, dusi jednostki wyrastające ponad przeciętność;

<sup>35</sup> Ibidem, s. 170.

<sup>36</sup> B. Galster, *Mikołaj Gogol...*, s. 59.

<sup>37</sup> P. Ewdokimov, op. cit., s. 77.

skazując je na twórczy niebyt, prowadzi do klęski. Okrutne miasto zgubiło malarzy: Czartkowa i Piskariowa. Odczucie tragizmu losów artysty Gogol poznał osobiście, gorzka prawda znana mu była z autopsji.

Petersburg odrzucił Gogola, pisarz zaś przekreślił Petersburg. Zresztą w jego ocenie, nie tylko stolica Rosji jawiła się jako siedlisko pospolitości i trywialności. Zewnętrzny połysk, przykrywający pustkę wewnętrzną, wyróżniał wszystkie miasta, które oparły się niszczącemu działaniu współczesności. Do miast tandetnych i efekciarskich zaliczył także Paryż, któremu surową ocenę wydał w opowieści *Rzym*. Wrażenia młodego włoskiego księcia z czteroletniego pobytu w stolicy Francji wydają się być odczuciami samego pisarza:

całe to wielostronne i ekspansywne życie paryskie nie dawało w rezultacie żadnych wniosków i płodnych osądów w jego duszy. W tym wiecznym wrzeniu i działaniu dostrzegał teraz dziwną bezczynność, straszne panoszenie się słów zamiast czynów<sup>38</sup>.

Miastem idealnym pozostała dla niego stolica Włoch. Temat Rzymu i jego społeczności miały stać się naczelnym wątkiem niedokończonych opowieści *Annunziata* (*Аннуциата*, początek pracy nad utworem – 1839). *Rzym* stanowi jedynie część zamierzonego przez pisarza obszernego dzieła, jednak z pozostawionego fragmentu można odczytać naczelną ideę twórcy. W odróżnieniu od pozostałych opowieści włączonych do cyklu petersburskiego, w *Rzymie* Gogol przeszedł na grunt idealizacji, rezygnując z satyrycznego spojrzenia na świat, którego był mistrzem. Zmiana stylu została szybko zauważona przez krytyków, przynosząc autorowi kolejną bolesną klęskę artystyczną<sup>39</sup>.

W tym miejscu warto przytoczyć spostrzeżenie Ancyfierowa, który pisząc o niezwykłości nadnewskiego miasta, włącza je do miejsc powstałych na bazie konkretnej kultury ze względu na określone potrzeby państwa, doskonale zaplanowanych, z równymi ulicami, określonym porządkiem budynków<sup>40</sup>. Zalicza do nich także Nowy Jork oraz Florencję. Ich przeciwieństwem są miasta-lasy, których korzenie sięgają głęboko w historię, powstałe nie z przyczyn racjonalnych, lecz samoistnie. Stąd też ulice Rzymu czy Moskwy, do których badacz zalicza ten typ miast, są chaotyczne; widać w nich wyraźnie główne jądro, wokół którego stopniowo, na planie koła, są zaludniane coraz większe obszary<sup>41</sup>. Analizując „tekst petersburski” badacz

<sup>38</sup> M. Gogol, *Rzym*, przekł. J. Brzęczkowski, [w:] idem, *Opowieści...*, s. 249-250.

<sup>39</sup> B. Galster, *Mikołaj Gogol...*, s. 205.

<sup>40</sup> Н. П. Анциферов, op. cit., s. 33-34.

<sup>41</sup> Ibidem.

zauważa, iż Moskwa i jej przestrzeń zostaje przeciwstawiona Petersburgowi tak, jak coś organicznego, naturalnego, powstałego samo przez się przeciwko czemuś nieorganicznemu, sztucznemu, powołanemu do życia z czyjejś woli<sup>42</sup>. W swoisty dla siebie – ironiczny – sposób Gogol również unaoczniał różnice w postrzeganiu dwóch rosyjskich stolic, pisząc szkic *Petersburg i Moskwa (z zapisków podróżnego)*, włączony ostatecznie do tekstu *Zapiski Petersburskie z 1836 roku (Пемепбурзске Записки 1836 года)*. Moskwa zostaje przedstawiona jako dostojna matula, Petersburg jest jej wyrodnym synkiem:

Ona jeszcze do tej pory nosi rosyjską brodę, a on już akuratny Niemiec. Jak się rozparła, jak się rozłożyła stara Moskwa! Jaka ona rozczochrana! A strojnisz Petersburg wyciągnął się jak struna! Gdziekolwiek się obróci, lustro, tu: Newa, tam Zatoka Fińska. Ma się w czym przeglądać (...) Moskwa – stara domatorka – piecze bliny, patrzy z oddali i nie wstając z fotela, słucha opowieści o tym, co się w świecie dzieje; Petersburg – chłopak obrotny, nigdy w domu nie siedzi, zawsze odziany, poprawiając strój, składa ukłon zamorskiemu ludowi<sup>43</sup>.

Kontrastowość obu miast sprzyja podziałowi na ich zwolenników i przeciwników. Nietrudno się domyślić, iż Gogol pozostał pod urokiem pierwszej rosyjskiej stolicy. Podobną ocenę pisarz wydał Rzymowi. Radosna chaotyczność tego miasta, a także tajemnicza, wielowiekowa przeszłość zainspirowały pisarza. „Wieczne miasto” jest pod każdym względem przeciwieństwem Petersburga. Bohater *Rzymu* dostrzega piękno stolicy zarówno w architekturze, położeniu miasta i klimacie, jak również w obcowaniu z ludem, którego „cechy charakteru stanowiły mieszaninę dobroduszości i namiętności” (*Rzym*, s. 270). Pogodną naturę rzymian książę obserwuje w szczególnym okresie dla Włochów, w czasie karnawału. Radosny tłum, naturalne piękno kobiet, w tym tajemniczej Annunziaty, wesołość kupców i rzemieślników, pozwalają wysnuć mu następującą refleksję:

tu, w Rzymie, nie wyczuwało się tchnienia martwoty; w ruinach nie było tego dręczącego, przenikliwego uczucia, które mimo woli ogarnia człowieka, gdy patrzy na pomniki ginącego za życia narodu. Tu coś wręcz przeciwnego: jasny, uroczysty spokój (*Rzym*, s. 273).

Apologia Rzymu jest w gruncie rzeczy negacją Petersburga. Gogol odnalazł tu wszystko, czego daremnie szukał w rosyjskiej stolicy:

<sup>42</sup> W. Toporow, op. cit., s. 70.

<sup>43</sup> M. Gogol, *Petersburg i Moskwa (z zapisków podróżnego)*, „Zeszyty Literackie” 2012, nr 117, s. 103.

harmonijną i spoiwą społeczność, niezdevaluowane podstawowe wartości moralne, brak zgubnych namiętności, zwłaszcza żądzy złota, ład ducha, trwałość poczucia godności ludzkiej, głębokie zamiłowanie do sztuki<sup>44</sup>.

Reakcja na „wieczne miasto” wywołała u pisarza także głębszą świadomość zgubnej drogi, jaką podąża Rosja. Wpłynęła na rozwój myśli, dotyczących przyszłości kraju i rosyjskiego narodu. Temat ten będzie stanowił naczelną problem *Martwych dusz* (*Мертвые души*, 1842), powieści, nad którą pisarz podjął pracę w trakcie europejskich wojaży.

Podsumowując, należy zaznaczyć raz jeszcze – Petersburg jest miastem sprzeczności. Z jednej strony, upatrywano w nim jedyne, cywilizowane, kulturalnego, europejskiego, a nawet wzorcowego miasta – „okna na zaś”. Z drugiej strony, są liczne świadectwa tego, iż nigdzie człowiekowi nie bywa tak ciężko jak w Petersburgu, pośród nich: obelgi, kłątwy, wezwania do ucieczki i odżegnania się od miasta<sup>45</sup>. Toporow zaznacza, iż pod adresem żadnego miasta nie kierowano tylu przekleństw, potępień, oskarżeń, lamentów i rozczarowań, co wobec nadnewskiej stolicy<sup>46</sup>. Literacki sprzeciw wobec Petersburga jest tego najlepszym przykładem. I choć istnieją liczne dowody na to, że życie w tym mieście jest udręką, mimo to wielu ludzi o takich przekonaniach, mając z reguły możliwość wyboru, pozostawała w Petersburgu, otrzymując w zamian coś wyjątkowego i niepowtarzalnego. Wracał tu także Gogol, mimo iż zarówno klimat, jak stołeczna społeczność wraz z „salonową” atmosferą nie sprzyjały pisarzowi. Przestrzeń miejska przygniatała udręczoną duszę artysty, nie pozostawiając miejsca dla przestrzeni życiowej. Nadto diaboliczna moc Petersburga czyniła zeń miasto okrutne, pozbawione pierwiastka dobra. W cyklu petersburskim motyw czarta jest wciąż obecny, jak gdyby zła moc wisiała nad stolicą za dnia i w nocy. Na gogolowską wizję północnego miasta wpłynęła także, a może przede wszystkim, skomplikowana psychika twórcy, brak emocjonalnej stabilności, nadwrażliwość. Być może w tym tkwi zagadka twórczej siły Gogola, bowiem, jak zaznacza Evdokimov: „można uciec z Petersburga, ale nie można uciec od samego siebie i od wewnętrznych sprzeczności swojej natury”<sup>47</sup>.

<sup>44</sup> B. Galster, *Wstęp...*, s. CXV.

<sup>45</sup> W. Toporow, op. cit., s. 52.

<sup>46</sup> Ibidem, s. 55.

<sup>47</sup> P. Evdokimov, op. cit., s. 43.

## SUMMARY

**The *genius loci* of St Petersburg in the light of *St Petersburg Stories* by Nikolai Gogol**

This paper continues the tradition of thinking about urban space in anthropological terms. Urban anthropology takes up a crucial issue of space uniqueness, which is considered as a distinctive place experienced by individuals and communities. An individual way of experiencing space allows one to associate the uniqueness of a specific location with the term *genius loci*, which is equated with an aura, atmosphere or even a sense of nostalgia of a given place. In this regard the city of Saint Petersburg will be seen from the angle of “*St Petersburg Stories*” by Nikolai Gogol.

In *The Petersburg Stories* the author of “*The Nose*” depicts a gloomy vision of the northern capital, ruled by evil forces. Such demonic quality does not only deform a human nature, suppressing an organic aspiration for perfection, beauty and nobility but also arouses selfishness, a lust for riches and a desire for a higher position in the Table of Ranks. Nikolai Gogol’s perception of the capital is closely linked with a romantic quest of inner harmony in a civilized world, heading for capitalism. Above all, Nikolai Gogol in “*St Petersburg Stories*” shows the doom of some mysterious force hanging over the city along with the consequences of having been wrapped up by mundane earthly goods, outer beauty or even by having been controlled by the Table of Ranks. According to the writer, St Petersburg is a home of commonness and triviality. Thus, the writer was enchanted by the “eternal city”, the admiration of which he expressed in the tale “*Rome*”. The apology of Rome is in fact a complete negation of the Russian capital.



Валентина Рыбальченко  
Кировоград (Украина)

## Образ города в дооктябрьском и эмигрантском творчестве Дона Аминадо

Дон Аминадо – это псевдоним Аминада Петровича (ещё точнее, Аминодава Пейсаховича) Шполянского (1888 – 1957). Высокая ирония его судьбы заключается в том, что еврей, родившийся в уездном украинском городке Елисаветград (сейчас Кировоград), стал „последним джентльменом русской литературы”. Жизненный и творческий путь писателя типичен и в то же время уникален. Типичен – потому что олицетворяет судьбу русской либеральной интеллигенции, которая, оказавшись в смертельном эпицентре революции, когда „расстреливали пачками, укладывали штабелями, засыпали землей, утрамбовывали”<sup>1</sup>, оставила родные пенаты, надеясь, что этот хаос ненадолго. До последних дней жизни Дон Аминадо был уверен: „Мы не эмиграция, а Россия, выехавшая за границу”<sup>2</sup>, подчеркивая временность своего положения. А уникальность судьбы художника заключается в том, что именно эмиграция сделала его настоящим поэтом. До революции Шполянский учился на юридическом факультете Новороссийского университета в Одессе, выпускные экзамены сдал в Киеве, в университете святого Владимира. Работал в Москве помощником присяжного поверенного и писал стихи и фельетоны. Сотрудничество с журналом „Сатирикон”, который считается лучшим русским сатирическим изданием начала XX века, стало главной литературной школой Дона Аминадо. Поэтический сборник *Песни войны* потерялся в многоголосии лирики серебряного века. Несмотря на то, что автор был участником первой мировой войны, его несколько книжные стихи не стали лирическим откровением для современников. Поэт, как и многие другие художники, восторженно встретил

---

<sup>1</sup> Дон Аминадо, *Антология сатиры и юмора России XX века*, М.: Эксмо, 2004, с. 344. Далее цитаты по этому изданию.

<sup>2</sup> Там же, с. 293.

Февральскую революцию, но Октябрь остудил горячие надежды на грядущее царство свободы. „Жизнь сразу вошла в колею. Колея была шириной в братскую могилу. Глубиной тоже”<sup>3</sup>. Начинается обратный путь: из Москвы в Киев, из Киева – в Одессу. Казалось бы, круг должен замкнуться, следующей точкой должен стать родной Елисаветград, где всё было таким родным и понятным. Но вместо него – Константинополь, Париж. Мечты о демократической революции растоптаны. Первые декреты революционной власти были направлены против свободной печати. Писатель понял, что рано или поздно его заставят замолчать.

Не уступить. Не сдаться. Не стерпеть.  
Свободным жить. Свободным умереть.  
Ценой изгнания всё оплатить сполна.  
И в поздний час понять, уразуметь:  
Цена изгнания есть страшная цена<sup>4</sup>.

Именно расставание с родиной, страдания стали точильным камнем для пера Дона Аминадо. Определяя своеобразие творческой манеры писателя, исследователи, как правило, обращают внимание на синкретичность его дарования – ироничный лирик или лирический сатирик? Но все сходятся в одном: Дон Аминадо – настоящий поэт, его талант подлинный. Несмотря на ежедневную работу в газете (за всю эмигрантскую жизнь у него почти не было простоев), Дон Аминадо не стал «поденщиком», «ремесленником», всё, что выходило из-под его пера, отмечено профессионализмом.

В изгнании поэт занял трезвую позицию. Он не верил в победу белого движения, в идею быстрого самораспада большевиков. У Дона Аминадо не было иллюзий относительно спасительной миссии эмиграции, соотечественникам в Париже он открывал глаза на их действительное положение. Он понимал, что эмиграция обречена на вымирание, вырождение, ассимиляцию. Именно это и дало основание Марине Цветаевой сказать о Доне Аминадо: „Вы каждой своей строкой взрываете эмиграцию! Вся ваша поэзия – самосуд эмиграции над самой собой”<sup>5</sup>.

Писатель-юморист был одним из первых, кто постиг трагический парадокс времени: неотвратимость октябрьского переворота будто бы сознательно определила именно та либеральная интеллигенция,

<sup>3</sup> Там же, с. 345.

<sup>4</sup> Там же, с. 138.

<sup>5</sup> Цитируется по: *Антология сатиры и юмора России XX века*, Москва.: Эксмо, 2004, с. 21.



которая была революцией отвергнута и выброшена из родной земли. Накливав грозу, она оказалась неуместной при новом режиме. Дон Аминадо, не отделяя себя от всех, иронизирует над романтической позой интеллигенции, над её нежеланием избавляться от претензий на вселенскую миссию. Он скептически относился к пророчествам относительно быстрого краха большевизма. И, как ни странно, именно в его стихах мы находим сбывшиеся пророчества:

Но чую, вновь от беловежских пуш  
Пойдет начало с прежним продолженьем.  
И вокруг оси опишет новый круг  
История, бездарная, как бублик.  
И вновь на линии Вапнярка – Кременчуг  
Возникнет до семнадцати республик.  
*(Про белого бычка, 1921)*<sup>6</sup>.

Провижу день. Падут большевики,  
Как падают прогнившие стропила.  
Окажется, что красную звезду  
Срывают тем же способом корявым,  
Как в девятьсот семнадцатом году  
Штандарт с короной и орлом двуглавым.  
*(Мыс доброй надежды)*<sup>7</sup>.

В эмиграции Дон Аминадо становится поэтом нашей маленькой жизни, его герой – обычный человек, «частичка бытия», подхваченная ветром истории, оторванная от своего корня. Наверное, главный источник привлекательности творчества Дона Аминадо в том, что смеясь над своим героем, осуждая его, иронизируя и даже издеваясь, автор любит его, разделяет его тревоги и чаяния.

Стихи, фельетоны и афоризмы Дона Аминадо становятся неотъемлемой частью эмигрантской жизни, своеобразной прививкой от мизантропии именно потому, что писатель убеждён в самоценности жизни.

В 1954 году в Нью-Йорке выходит книга его воспоминаний *Поезд на третьем пути*. В мемуарно-автобиографических произведениях читатели, как правило, ищут приметы времени, знакомые географические реалии. Всё это есть и в книге Дона Аминадо. Обычно в мемуаристике на первом плане – образ автора, но писатель сознательно

<sup>6</sup> Там же, с. 144.

<sup>7</sup> Там же, с. 227

остаётся в тени, постоянно говоря «мы», а не «я». Но всё, что происходит, мы видим и воспринимаем глазами художника. Дон Аминадо очень скупно использует биографические детали и при этом не теряет в лиризме. Повествование ведётся как неторопливый разговор с близким по духу собеседником. Кстати, и лирические произведения Дона Аминадо, пронизанные медитативно-ностальгическим настроением, начинаются как своеобразное приглашение к общим размышлениям и мечтам: „Помнишь ты или не помнишь”..., „Как описать минувшую весну?”, „Хорошо лежать у моря”...

Писатель не просто воссоздает приметы времени, а передает аромат эпохи, благодаря чему читатель ощущает ход истории. Память о прошлом актуализируется в образе родного города, который является не просто точкой отсчета в воспоминаниях автора, а некой нормой, образцом человеческих отношений. Город становится олицетворением не только детства, юности, но и всей прошлой жизни, перечеркнутой „тонкой струйкой крови, вытекающей из дверей комиссариата”. Писатель создает образ города из гармоничного (идиллического) прошлого, отталкиваясь от Хаоса нынешнего. Миф Новограда в воспоминаниях Дона Аминадо во многом детерминирован идеей конца, исчерпанности, катастрофы, поглотившей это безоблачное бытие. Конечно, сквозь „дым без Отечества” (название одного из эмигрантских сборников писателя) город детства предстает несколько идеализированным:

Есть блаженное слово – провинция, есть чудесное слово – уезд. Столицами восторгаются, восхищаются, гордятся. Умиляет душу только провинция. Небольшой городок, забытый на географической карте где-то в степях Новороссии, на берегу Ингула, преисполняет сердце волнующей нежностью, сладкой болью. Потерянный, невозвращенный рай!<sup>8</sup>.

Дон Аминадо называет город своего детства Новоградом, продолжая в описании провинциального российского города традиции Гоголя и Островского. Новоград вызывает ассоциации с уездным городом Миргородом (Мир-городом), фольклорным Китеж-градом.

Главной становится минорно-щемлящая нота: время, столкнувшись с памятью, признает свое поражение. Города, которыми проходит главный герой, обозначают этапы его жизненного пути: Новоград – Одесса – Киев – Москва – Одесса – Константинополь – Париж – Городок. Круг замкнулся: город детства и город, которому

<sup>8</sup> Там же, с. 324.

судилось стать последним прибежищем героя, объединяются, соотносятся, уравниваются и взглядом повествователя, и обобщенным названием.

Дон Аминадо не натуралистический бытописатель, но его воспоминания воссоздают выразительный историко-географический фон благодаря многочисленным культурно-бытовым деталям и обстоятельствам провинциальной жизни. Целостный образ города вырисовывается из отдельных штрихов и деталей, но автор не увлекается описательностью, провинциальный город изображен эскизно, фрагментарно, несколько импрессионистично. Читатель видит Новоград с разных точек зрения, в разных ракурсах. Благодаря смене красок, оттенков, освещения Дон Аминадо подчеркивает изменчивость, которая невероятно сочетается со стабильностью прошлой жизни.

Память сердца избирательна: сквозь пелену лет ясно проступают дорогие подробности прошлого, уютный уклад российской провинции. Читатели-земляки узнают уголки родного города, названия станций и полустанков, улиц, которые причудливыми зигзагами спускаются от вокзала. Иногда и реалии не нужны – достаточно намек, знака, чтобы наполнить душу невыразимой грустью и блаженством:

Пасха. Платъице в горошину,  
Легкость. Дымность. Кисея.  
Допотопная провинция.  
Клёны. Тополи. Скамья.  
(*Уездная сирень*)<sup>9</sup>.

В светлой дымке печали предстают теперь и знакомые станции, и традиционные праздники, и запах снега, и звук шарманки под окном, и местечковая сирень, изнемогающая в лиловом цветении. В городе шла спокойная, размеренная жизнь, и спешить было некуда; только осенью, накануне холодов, было заметно оживление – началась подготовка к зиме. Ощущение уверенности, покоя, непоколебимости овладевали душой.

Еще Л. Толстой в *Войне и мире* высказал мысль, что правильный путь к постижению целостного образа города – созерцание его с высокой точки. Дон Аминадо считал, что украшением города была деревянная каланча, на которой с утра до вечера вышагивал красавец пожарный; без этой фигуры не было бы ни города, ни уезда, ни легенды, ни красоты. „И благодаря ему, оберегалась эта суматошная, кропотливая, нелепая, несправедливая, но по-своему уютная, сумбурная

<sup>9</sup> Там же, с. 172.

и первобытная, трижды милая, разлаженная, налаженная провинциальная жизнь”.

Проблеск неба голубого.  
 Сердце верит. Сердце ждёт.  
 Дымка. Оттепель. Корова  
 Через улицу бредёт.  
 У забора зеленеет  
 Бледной зеленью трава.  
 Где-то тлеет, где-то прееет  
 Прошлогодня листва.  
 Запах дегтя, свежих булок...  
 Среди площади навоз.  
 С полной бочкой переулоч  
 Проезжает водовоз.  
 Над землею дух угарный,  
 Вьются весело грачи.  
 Ослепительный пожарный  
 Гордо смотрит с каланчи.  
 Тучный доктор едет в бричке  
 И мотает головой.  
 Козыряет по привычке  
 На углу городской.  
 Сердцем ветрены, но чисты,  
 Дух законности поправ,  
 На бульваре гимназисты  
 Курят в собственный рукав<sup>10</sup>.

Дон Аминадо рисует город, сочетая принцип обобщенности и индивидуализации. Если бы не географические названия, читатель и не понял бы, о каком городе идет речь – сколько таких городков с их простой, бесхитростной и в то же время милой жизнью было смято вселенскими вихрями войн и революций!

Образ Новограда становится символом утраченной родины. Не случайно, что в лирике, рисующей послереволюционную Россию, мы не находим примет провинциального Новограда – всё это осталось лишь в памяти. Появляется *Город* – обобщённый, отчуждённый – его повседневными реалиями становится эшафот и „небо величавой пустоты”:

<sup>10</sup> Там же, с. 185.

Город был тоже по-новому весел.  
Он стёкла дырявил и зубы дробил.  
Ночью в предместьях своих куролесил,  
Братьев готовил для братских могил.  
(У врат царства)<sup>11</sup>.

В стихах эмигрантского периода, посвящённых дорогому сердцу поэта прошлому, доминирует лирическое начало. Только однажды в пародии на Зиновьева автор будто бы отстраняется от города, называющегося Зиновьевск, эвфемистически избегая назвать его:

Вечер был. Сверкали звёзды.  
В Мавзолее Ленин спал.  
Шел по улице Зиновьев,  
Посинел и весь трещал.  
.....  
Было время, целый город  
Назывался в честь мою.  
(Ползком)<sup>12</sup>.

В обрисовке послереволюционного обобщённого Города преобладают мотивы бунтующей черни, страдания, утраты, гибели прошлой жизни.

Образ лирического героя, максимально близкий автору, изображен в эволюции. Подростком он убегает „из Треповки в Трансвааль прямо, без пересадки, на освобождение буров!“. Стремление защитить угнетённых обернулось стыдом, позором, отобранном ятаганом, тёмным карцером. Пройдя через увлечение романтической литературой (Мачтет, Марлитт, Ауэрбах), подросток открывает для себя Толстого, который помогает понять, что всё в этом мире оказывается значительно сложнее, чем казалось. Время, проведённое за чтением *Анны Карениной*, принесло тринадцатилетнему читателю „боль и жалость, смятение и восторг“. Одной их кульминационных точек в мужании души героя было известие о смерти Чехова, который воспринимался не как учитель, а как друг. „Мы что-то внезапно поняли и сразу повзрослели“<sup>13</sup>. Герой взрослеет, но его аксиология остается неизменной.

<sup>11</sup> Там же, с. 181.

<sup>12</sup> Там же, с. 158.

<sup>13</sup> Там же, с. 402

Особенная роль в формировании мифа Новограда принадлежит театру. Дон Аминадо с теплотой вспоминает местный театр, который был страстным увлечением гимназистов, его любили чрезвычайно, трогательно, почти самозабвенно. Только в провинции любили театр по-настоящему, и исключение из гимназии „за бросание фуражек на сцену” не казалось преувеличенным наказанием.

Близость к природе, увлечение литературой, театром – это те факторы, которые помогли Дону Аминадо, пережившему три войны и три революции, найти силы сбросить в себе „душу живую” и:

Благословить моря и сушу,  
И дом чужой, и отчий дом,  
И растопить больную душу  
В прозрачном воздухе твоём.

Отсутствие злобы, ненависти отличает лирического героя Дона Аминадо. Избежать пафоса помогает ирония, которая становится нормой отношения к миру и себе, существенной особенностью мировоззрения, одним из способов выявления несовершенства мира и интерпретации действительности. Одной лаконичной фразы достаточно, чтобы охарактеризовать уездную газету «Новоградские новости» Лапидуса: „Имени-отчества у Лапидуса не было, что отчасти определяло направление газеты”<sup>14</sup>. Революционное настроение «сознательного» населения в 1905 году корректируется иронической репликой: „Единственный в городе газетный киоск на углу Дворцовой и Большой Перспективной, сразу сделался источником света, очагом и распределителем гражданских чувств, надёж и обольщений”.

Актуализация иронии связана с общей тенденцией литературы двадцатого века избегать многозначительных оценок, поучительности. По словам Т. Манна, ирония является пафосом середины, интеллектуальной языковой игрой, которая резвится между контрастов и не торопится стать на чью-то сторону и принять решение, потому что она преисполнена предчувствием, что в важных вопросах, где речь идёт о человеке, любое решение может оказаться преждевременным, и не решение является целью, а гармония, которая находится где-то в вечности.<sup>15</sup> Именно шаловливая ирония оказывается касательной к этой гармонии, вечной цели человека. Часто у Дона Аминадо ирония приобретает форму самоиронии. Писатель и в жизни, и в творчест-

<sup>14</sup> Там же, с. 394.

<sup>15</sup> Т. Манн, *Новеллы*, Москва 1989, с. 230.

ве руководствовался словами: „Чтобы стать душой общества, надо не щадить ни души, ни общества”<sup>16</sup>.

Ф. Медведев, определяя жанр итоговой книги Дона Аминадо, назвал её „фельетоном вместо мемуаров”. Наверное, это и помогло воспоминаниям нашего земляка не потеряться среди волн мемуаристики, заполнивших современную литературу. Ирония, скепсис и в то же время любовь к людям, к жизни настолько тесно, органично переплетены, что трудно определить, что доминирует: скептический оптимизм или оптимистический скепсис.

Люди в поэзии и прозе Дона Аминадо изображены в динамике. Характерная черта города – вокзал. „Держался город на трех китах. Вокзал. Тюрьма. Женская гимназия”. Шестое чувство, присущее городу, – чувство железной дороги. Это чувства единения с человечеством, ощущения себя в нём, причастность ко всему сущему, окно в новый мир. Свисток паровоза и грохот товарного поезда – своеобразный рефрен книги Дона Аминадо. Они звучат в самые напряжённые моменты жизни героя, становятся своеобразными вехами на его жизненном пути, отделяя одну страницу от другой.

Ах, шестое это чувство,  
Чувство рельс, колес, пространства,  
То, что принято у русских  
Называть манящей далью...  
Замирающее чувство,  
Словно вы на полустанке.  
Вот придет швейцар огромный –  
Страшный бас и густ, и внятен:  
Пер-рвый...Поезд ...на четвёртом...  
Фастов...Знаменка...Казатин...

*(Голубые поезда).*

В мемуарах всегда трудно провести границу между «тогда» и «теперь». Взгляд героя постоянно корректируется взглядом повествователя, прожившего долгую, сложную жизнь. Это взгляд издалека, но не свысока, а с высоты прожитых лет. И у Дона Аминадо мы замечаем некое домысливание ситуаций, переживание их с позиций сегодняшних знаний о давно минувшем. Повествователь вспоминает не столько события, сколько ощущение событий, тот ореол, которым они окружены в его сознании. Писателю удастся повернуть время, потому что он смог воскресить состояние души своего героя.

<sup>16</sup> Там же, с. 18.

**SUMMARY****The image of town in pre-1917 and emigrational Don Aminado's creative work**

This paper deals with the peculiarities of creating the image of the native town in the writing of the Russian immigrant-poet of the Jewish origin - Don Aminado. We analyze the genre features of his memoirs paying special attention to the combination of irony and lyricism in portraying of the Russian prerevolutionary provincial life as well as the life of the immigrant communities after the revolution of 1917.



ZBIGNIEW BEDNAREK

ŁÓDŹ

Odkrywca, tubylec... pisarz – literatura podróżnicza jako  
źródło wiedzy o człowieku  
(na przykładzie cyklu Alfreda Szklarskiego *O przygodach  
Tomka Wilmowskiego*)

O tym, dlaczego ważne jest antropologiczne podejście do literatury pisaną już niejednokrotnie<sup>1</sup>, podkreślając przy tym, że człowiek używa jej jako narzędzia do poznania, zrozumienia świata i siebie<sup>2</sup>. Literatura podróżnicza w pierwszej kolejności pozwala uchwycić istotę człowieka będącego częścią dalekich, obcych kultur oraz funkcjonujące w nich treści i znaczenia. Może jednak również dla czytelnika pełnić funkcję zwierciadła czy punktu odniesienia. Wyrażają to słowa Ryszarda Kapuścińskiego, że „los każdego z nas jest wplątany w losy innych i że poznając je lepiej poznajemy swój własny”<sup>3</sup>.

Literatura podróżnicza ma bardzo bogatą tradycję sięgającą starożytności (*periphes* i *periegeza*), uprawiana była w średniowieczu (*topografia* i *itinerarium*), wieki XVI i XVII uzupełniły ją o motywy walki z oceanem czy arktycznym mrozem, a w XIX i XX stuleciu nastąpił intensywny rozwój literatury podróżniczo-przygodowej (K. May, J. London)<sup>4</sup>. Jednym z celów opisu podróży jest „przedstawienie zmieniających się charakterystycznych rysów geograficznych miejscowości i krajów, ukazanie sposobów podróżowania i zanotowanie zdarzeń”, przy czym opis ten powinien

---

<sup>1</sup> Problem ten podejmował w swych rozważaniach m.in. Edward Kasperski w pracy *Świat człowieka. Wstęp do antropologii literatury*, Akademia Humanistyczna im. Aleksandra Gieysztora, Pułtusk – Warszawa 2006, s. 31.

<sup>2</sup> Zob. M. P. Markowski, *Antropologia i literatura*, [w:] *Jaka antropologia literacka jest dzisiaj możliwa?*, red. P. Czaplinski, A. Legeżyńska, M. Telicki, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2010, s. 76.

<sup>3</sup> Za: [online], <http://serwisy.gazeta.pl/kapuscinski/1,23084,457861.html> [8.12.2011].

<sup>4</sup> Hasło ‘podróż’, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Markowska, Universitas, Kraków 2006, s. 538-542.

być zsynchronizowany z akcją<sup>5</sup>. W przypadku prozy niefikcjonalnej może temu towarzyszyć chęć podzielenia się z odbiorcą wspomnieniami, wrażeniami i refleksjami autora. Niektórzy globtroterzy, np. Nicolas Bouvier<sup>6</sup> (1929-1998), przywozili ze swych podróży spisane przez siebie relacje, w których łączyli narrację literacką z opisem etnograficznym<sup>7</sup>, a nawet rozważaniami filozoficznymi. W cyklu Alfreda Szklarskiego, który nie był we wszystkich opisanych przez siebie miejscach, wrażenia i refleksje formułuje główny bohater – Tomek Wilmowski. Kompozycję każdego utworu o charakterze podróżniczym kształtuje natomiast wybrany przez bohaterów cel podróży<sup>8</sup>. W analizowanym cyklu są nim m.in. wyprawa do Rosji, podjęta, by uratować kuzyna Tomka, który został zesłany na Syberię za działalność przeciwko carowi – Zbyszka Karskiego (*Tajemnicza wyprawa Tomka*), czy schwytanie fałszerza egipskich dzieł sztuki (*Tomek w grobowcach faraonów*).

Już na przełomie XVII i XVIII wieku zwolennicy stanowiska konstruktywistycznego, np. jeden z najśłynniejszych przedstawicieli włoskiego oświecenia, Giambattista Vico, twierdzili, że „człowiek może poznać tylko to, co sam stworzył”<sup>9</sup>. Literatura podróżnicza zdaje się jednak temu przeczyć. Jej czytelnicy przecież poznają różne kultury, tradycje, czy historie obszarów odwiedzanych przez książkowych bohaterów, choć sami nie są ani „twórcami” tych kultur, ani autorami samej powieści.

Spośród licznych dyskusji dotyczących charakteru relacji między antropologią a literaturą i sposobów definiowania antropologii literackiej bardzo ważne wydaje się traktowanie jej jako dziedziny, nie tyle interdyscyplinarnej, co transdyscyplinarnej. Określenie to – o czym wspomina Basarab Nicolescu – „dotyczy, jak wskazuje na to prefiks trans-, tego, co jest zarazem **między** dyscyplinami, **poprzez** rozmaite dyscypliny i jednocześnie **poza** każdą z nich”<sup>10</sup>. Właśnie te trzy elementy określające sposób istnienia antropologii literackiej wobec innych dyscyplin naukowych – owe „między”, „poprzez” i „poza” – dają możliwość korzystania z nich, opierania się na

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> Przykładowe teksty tego autora to: *Dziennik z wysp Aran i innych miejsc* (1990), *Ryba-skorpion* (1982), *Kronika japońska* (1975) czy *Oswajanie świata* (1963).

<sup>7</sup> Zob. A. Kaczmarek, *Przyzwyczajenie i szerokość geograficzna. O antropologicznym czytaniu świata*, [w:] *Antropologia kultury – antropologia literatury. Na tropach koligacji*, red. E. Kosowska, A. Gomółka, E. Jaworski, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007, s. 223-231.

<sup>8</sup> Hasło 'podróż', [w:] *Słownik rodzajów...*

<sup>9</sup> A. Skrendo, *Konstruktywizm, antropologia, literatura*, [w:] *Jaka antropologia literacka...*

<sup>10</sup> Cytat znajduje się w pracy: A. Zaidler-Janiszewska, *Kierunki zwrotu ikonicznego w naukach o kulturze*, „Teksty Drugie” 2006, nr 4, s. 10-11, a przytaczam go za: A. Łebkowska, *Między antropologią literatury i antropologią literacką*, [w:] *Jaka antropologia literacka...*, s. 9.

nich, ale jednocześnie pozwalają ją od nich jeszcze bardziej odłączyć, nie tylko przyznać jej całkowicie autonomiczny, transdyscyplinarny charakter, ale co ważniejsze – pozwalają spojrzeć na nią holistycznie, nadać jej status dziedziny tworzącej nową całość i nową jakość w badaniach.

Literatura podróżnicza, to teksty – jak powszechnie wiadomo – których głównym tematem jest podróż. W celu uatrakcyjnienia fabuły topos podróży jest najczęściej uzupełniany o przygody bohaterów i opisy, np. miejsc, ludzi, obyczajów<sup>11</sup>. Człowiek zajmuje w tej literaturze miejsce szczególne. To on jest pomysłodawcą wyprawy, organizuje ją, to on łączy różne miejsca, w których przebywa w spójną narracyjną całość, wreszcie to człowiek jest soczewką, w której skupiają się dzieje regionów świata, które odwiedza i losy ich mieszkańców.

Ludzie posiadają naturalną tendencję do uznawania zachowań własnej kultury za słuszne, właściwe, a – jak pisze Ewa Kosowska – „zwyczajnie «obcych» potrafimy kwalifikować jako «śmieszne», «głupie» lub wręcz «niehumanitarne»”<sup>12</sup>. Analizowana seria literatury podróżniczej o przygodach Tomka Wilmowskiego dowodzi, że jej autor dążył do unikania tych trzech kwalifikatorów, kładąc nacisk na walor edukacyjny w sensie poznawczym i na budowanie szacunku między obcymi sobie kulturami. Bohaterowie nie wyśmiewają zwyczajów plemiennych – chcąc odwiedzić obóz tubylców w Australii, siedzą w stepie kilkadziesiąt metrów przed nim, czekając na zaproszenie. Tym samym nie naruszają tamtejszego obyczaju, nie uznają go za „śmieszny” czy „głupi”.

Jest to przejaw przyjęcia przez Alfreda Szklarskiego perspektywy **antropologii kulturowej**, która zwraca uwagę na człowieka w kontekście jego własnej kultury. W niektórych realizacjach powieściopisarstwa podróżniczego zgodnie z tym ujęciem widoczne jest uwypuklenie elementów akcji uznawanych za „niehumanitarne”, co służy spotęgowaniu napięcia i zdynamizowaniu fabuły<sup>13</sup>. Szklarski jednak osiąga ten efekt za pomocą młodzieńczego wigoru, zapału głównego bohatera, żadnego przygód, szukającego ich i znajdującego je. Podobnie, dzięki retardacji, zatrzymywaniu akcji, sprawia, że czytelnik niemal wstrzymuje oddech. Podczas rejsu jachtem wzdłuż zachodnich wybrzeży Australii, wokół kąpiącego się w morzu, nieświadomego niebezpieczeństwa James’a Balmore’a płynęły rekiny, a bohaterowie

<sup>11</sup> Zob. hasło ‘literatura podróżnicza’, [w:] *Słownik Encyklopedyczny – Język polski*, red. E. Oliniewicz, K. Radzyńska, H. Styś, Europa, Wrocław 1999.

<sup>12</sup> E. Kosowska, *Antropologia literatury – teksty, konteksty, interpretacje*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2003, s. 33.

<sup>13</sup> O rozpatrywaniu literatury z perspektywy antropologii filozoficznej i kulturowej – ibidem, s. 36.

nie mogli mu pomóc – nie mogli strzelić, bo mogłoby to rozwścieczyć reki-ny, nie mogli ostrzec pływaka, by ten nie zaczął wykonywać gwałtownych ruchów. Musieli czekać aż sam dopłynie do jachtu. Czekanie bohaterów opóźniało fabułę. Ponadto w powieściach nie brakuje morderstw, wątków o charakterze kryminalnym i tajemnic, które z kolei dynamizują akcję.

Autor rezygnuje więc z takiego sposobu posługiwania się elementami akcji, które czytelnik mógłby uznać za „dzikie”, lepiej, by uważał je tylko za „inne” lub „niebezpieczne”. Nawet to, co w powieści Szklarskiego wydaje się na pierwszy rzut oka „niehumanitarne”, np. zachowanie niektórych plemion właściwe dla ich kultury – staje się w niej w pewnym sensie „ludzkie”, bliskie ogólnie pojętemu człowieczeństwu. Strach przed śmiercią czy obrona własnej rodziny są elementem łączącym Indian w Amazonii i Europejczyków, różni ich tylko zachowanie, sposób działania wpisany w odrębne kultury. Autor analizowanej literatury podróżniczej umiejętnie przechodzi w ten sposób od **antropologii kulturowej** do **antropologii filozoficznej**, która zwraca uwagę na uniwersalizm tego, co związane z człowiekiem i łączy je obie w jedną, spójną całość.

Najczęściej przy pierwszym spotkaniu podróżników z tubylcami ci pierwsi byli traktowani jak intruzi. Sprowadzało się to do ciągu skojarzeniowego: inny – obcy – intruz. Dlatego też dobrym, ale i koniecznym zwyczajem odkrywców było przywożenie podarków i wręczanie ich nowo poznanym tubylcom. Przykładowo, podczas wyprawy do źródeł Amazonki globtroterzy podarowali Indiankom nici i igły, kolorowe szklane korale i lusterka, a ich mężom scyzoryki i haczyki na ryby. W ten sposób w opinii autochtonów podróżnicy stawali się darczyńcami, a w dalszej kolejności już tylko przybyszami. Papuasi do okazania pomocy odkrywcom zostali przekonani tłumaczeniem jednego z nich, że „ci biali ludzie są dobrymi duchami”. Zresztą, na kartach analizowanej serii sformułowanie „biały człowiek” na określenie podróżnika pojawia się dość często – również w kontraście do Tybetańczyków, w części, gdy Tomek Wilmowski podążał tropami Yeti. Cechą charakterystyczną analizowanego cyklu powieści jest również to, że autochtoni zamieszkujący różne części świata zawsze byli angażowani przez globtroterów do pracy jako tragarze (lamowie, Indianie, Papuasi). Status podróżnika w ocenie autochtonów zmieniał się więc, a ciąg skojarzeniowy wydłużał się najczęściej według kolejności: inny – obcy – intruz – darczyńca – przybysz – rządzący.

W refleksji nad sposobem, w jaki Tomek Wilmowski postrzega obce kultury, istotne staje się doprecyzowanie, czym w ogóle jest postrzeganie. Skrendo, powołując się na wypowiedź Rotha, wspomina:

Jeśli przyjmiemy, że ludzkie organizmy działają tak, jak według Humberta Maturany żyje pojedyncza komórka, czyli autopoietycznie (bo mózg jest organem operacyjnie zamkniętym) – wówczas dojdziemy do wniosku, że „postrzeganie jest interpretacją, polega na przydzielaniu znaczeń (Bedeutangsuweisang)”<sup>14</sup>.

Ponieważ ludzki umysł stanowi system samowytwarzający się (autopoietyczny), to również i bohaterowie cyklu Szklarskiego muszą przypisywać przedmiotom, ludziom i zjawiskom znaczenia. Przykładowo, główny bohater nadał panu Smudze rangę ideału, wzoru łowcy przygód i chciał go we wszystkim naśladować; psu o imieniu Dingo przyznał status wiernego przyjaciela, z kolei gdy w Afryce pies zaczął strzyc uszami, zjeżył sierść na karku, wyszczerzył zęby i warknął, Tomek domyślił się, że pies dostrzegł niebezpieczeństwo. Umiał odczytywać i przyznawać znaczenia lepiej niż dorosły bosman Nowicki.

Jeśli chodzi o zwyczaje kulturowe właściwe lokalnym społeczeństwom, to warto podkreślić, że analizowany cykl jest skarbnicą wiedzy na ten temat. Tomek Wilmowski – co zostało wprost wyrażone w jednej części – „zdawał sobie sprawę z rzadkości okazji i skwapliwie obserwował życie Indian Cubeo”<sup>15</sup>. Plemię to, zamieszkujące dorzecze Amazonki, w oparciu o wiedzenia wypracowało w rodzinach system patriarchalny. Pozycja kobiet była niska – zajmowały się pracą w polu, wykopywaniem korzeni manioku i przygotowywaniem potraw. Gdy mężczyźni w trakcie pożegnalnej uczty wydanej dla podróżników mieli zacząć grać na bębnach i fletach, musieli najpierw te instrumenty wydobyć z krzaków. Leżały tam bowiem schowane przed kobietami, gdyż według wierzeń, gdy kobiety na nich grały, nie chciały pracować. Dlatego teraz musiały opuścić ucztę, by nie słyszeć dźwięków muzyki. Indianie Cubeo wierzyli również, że wspólny dach maloki jednoczył członków rodu, więc jej główny korytarz pełnił rozmaite funkcje – przed zachodem słońca spożywano w nim wspólny posiłek, tańczono, podejmowano gości, a pod podłogą chowano zmarłych. Z kolei z innej części cyklu – *Tomek wśród łowców głów* – czytelnik dowiaduje się o odmiennych zwyczajach pośmiertnych, kultywowanych przez rdzennych mieszkańców Nowej Gwinei, którzy składali zwłoki zmarłych na starym drzewie.

Wspomniane elementy tworzą poczucie tożsamości i przynależności plemiennej. Paul Ricoeur w swych rozważaniach wskazał trzy podstawowe elementy tworzące tożsamość: poczucie stałości, poczucie we-

<sup>14</sup> A. Skrendo, op. cit., s. 39.

<sup>15</sup> A. Szklarski, *Tomek u źródeł Amazonki*, Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1989, s. 201.

wewnętrznej spójności i poczucie odrębności<sup>16</sup>. Pierwszy komponent jest realizowany m.in. przez wielowiekowe kultywowanie plemiennych tradycji (sposób grzebania zmarłych), drugi – dzięki przestrzeganiu obowiązujących w grupie zasad, np. podporządkowaniu się kobiet (opuszczenie uczty, by nie słyszeć muzyki), trzeci – np. przez świadomość odmiennego od sąsiednich plemion sposobu prowadzenia walk.

Hanna Mamzer stwierdziła, że „tożsamość należy rozumieć procesualnie jako formę kształtowania własnej definicji siebie”<sup>17</sup>. W definicji tej wyraźnie podkreślona została istota owego kształtowania, będącego procesem, przebiegiem, a nie stałym czy skończonym modelem. Badaczka wyróżniła ponadto trzy zakresy tożsamości: społeczną, jednostkową i kulturową. **Tożsamość społeczna**

jest wyrazem przynależności do grupy i wyraża się definiowaniem siebie w kategoriach wyznawanych przez jakąś określoną zbiorowość ludzi, wartości i norm moralnych, jednak bezkrytycznie przyjętych od grupy – niejako na zasadzie naśladownictwa<sup>18</sup>.

Tomek Wilmowski wzorował się na współtowarzyszach podróży – na ojcu, panu Smudze i bosmanie Nowickim, bezkrytycznie identyfikował się z wyznawaną przez nich wartością, którą można by określić jako „polskość”. Bardzo silne poczucie bycia Polakiem widoczne jest u bohaterów na wielu kartach analizowanego cyklu i przejawia się m.in. odniesieniami do polskich odkrywców i badaczy (m.in. Pawła Strzeleckiego, Bronisława Grąbczewskiego, Karola Bohdanowicza), czy do przedrozbiorowej Rzeczypospolitej<sup>19</sup>. Umiłowanie przez bohaterów znajdującej się pod zaborami ojczyzny sprawiało, że choć Polska nie istniała na mapie politycznej świata, to Tomek Wilmowski, jego ojciec, pan Smuga czy bosman Nowicki „odnajdywali ją” w dalekich zakątkach świata, na innych kontynentach, m.in. w roślinach odkrytych przez Polaków, zwierzętach, które chcieliby sprowadzić do polskich ogrodów zoologicznych, czy w australijskiej górze noszącej nazwę od nazwiska bohatera narodowego, Tadeusza Kościuszki, na którą odkrywcy patrzyli ze wzruszeniem.

**Tożsamość jednostkowa** z kolei jest „swego rodzaju wyzwaniem się z narzucanych przez grupę norm, wyzwaniem się od konformistycznego

<sup>16</sup> P. Ricoeur, *Filozofia osoby*, Kraków 1992. Elementy te zostały omówione w opracowaniu Hanny Mamzer, *Tożsamość w podróży: wielokulturowość a kształtowanie tożsamości jednostki*, wyd. 2, UAM, Poznań 2003, s. 49-59.

<sup>17</sup> H. Mamzer, op. cit., s. 49.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 85.

<sup>19</sup> O polskości w analizowanych powieściach pisze szerzej Krzysztof Kłosiński w artykule *Pierwszy „Tomek” – egzotyzm po polsku*, „Guliwer” 1997, nr 4, s. 10-17.

utożsamiania się z grupą<sup>20</sup>. Odrzucenie nałożonych przez podróżników zasad niekiedy widoczne jest w postępowaniu samego Tomka Wilmowskiego. Gdy w pierwszej części przygód otrzymał od ojca wytyczne, by nie brać udziału w poszukiwaniach zaginionej Sally Allan (poparte zresztą również przez pana Bentleya), ostatecznie został na farmie jej rodziców i nie zrobił żadnego głupstwa, jednak trudno mu było wytrwać w przyrzeczeniu danym ojcu. Przełamanie obowiązującej reguły nastąpiło, gdy zafascynował się kolorowymi papugami, które wesoło fruwały z gałęzi na gałąź, a które chciał z bliska obejrzeć. Tym samym oddalił się od farmy, utrzymując swoją tożsamość jednostkową. **Tożsamość kulturowa**, to „proces najbardziej abstrakcyjny, najodleglejszy od konkretnych cech samej jednostki (...) sytuacji (...) i cech społeczności, w której funkcjonuje”<sup>21</sup>. Ten zakres tożsamości wydaje się być dostrzegalny wyłącznie w oparciu o kontrast między kulturą Afryki, Amazonii czy Tybetu, a kulturą Europy. Tworzą go różnice w podejściu do spraw społecznych, w poziomie wiedzy o świecie, w sposobach prowadzenia wojen, budowania domów, znajomości broni i narzędzi codziennego użytku.

Z poczuciem tożsamości kulturowej wydaje się być nierozzerwalnie związana egzotyka miejsc. Ciekawą kwestią są opisy egzotycznych zwierząt i sposoby ich adaptacji do wyobraźni polskiego czytelnika. Opisy są bardzo plastyczne i nawet obecnie zaskakują swą dokładnością. Autor posługuje się przede wszystkim kolorami, kształtami i porównaniami do znanych zwierząt. Ale egzotyka to również niespotykane nigdzie indziej wyroby rękodzielnicze, rodzaje broni, czy używane do nich środki, jak kurara – wyciągi otrzymywane w Ameryce południowej w procesie gotowania lian, służące do zatruwania strzał przed polowaniem. Prymitywne narzędzia walki, takie jak dmuchawka (świs tuła) sporządzona z pustej bambusowej rurki, z której wydmuchiwano zatrute strzałki, również podczas wojen okazywały się bronią niezwykle skuteczną. Społeczności przedpaństwowe, które również czytelnik poznaje, prowadziły konflikty między sobą w sposób dobrze przemyślany, potrafiły zadawać straty wedle wyraźnej taktyki, opartej przede wszystkim o zaskoczenie<sup>22</sup>.

Literatura podróżnicza wpisuje się również w zagadnienia psychologiczne. Czytelnik dostrzeże w niej archetypy ludzkich zachowań czy mechanizmy ludzkiej psychiki. Odbiorca bowiem m.in. poznaje ludzi ogar-

<sup>20</sup> H. Mamzer, op. cit., s. 85.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 86.

<sup>22</sup> Zob. np. T. Buliński, M. Kairski, *Sny, trofea, geny i zmarli: „wojna” w społecznościach przedpaństwowych na przykładzie Amazonii: przegląd koncepcji antropologicznych*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006.

niętych chciwością i żądzą posiadania złota, którzy są zdolni do zabicia drugiego człowieka; ludzi, którym wymordowano rodzinę, a wraz z bohaterami może przeżywać obawy o nieznanne losy lubianych przez siebie postaci. Relacje między samymi globtroterami są przyjacielskie i rodzinne – ogólnie rzecz ujmując, bardzo zażyłe. Podróżnicy mogą liczyć na siebie w każdej sytuacji, bez względu na grożące niebezpieczeństwa. Literatura podróżnicza może powodować u czytelnika szereg emocji – od ekscytacji przysgodą, przez zaniepokojenie, a może wręcz pełnić rolę oczyszczającą na wzór starożytnego *katharsis*.

Wiedza geograficzna i historyczna pisarza jest imponująca. Niektóre z tych informacji mają charakter niemal encyklopedyczny – są krótkie, ale treściwe, inne zajmują obszerniejsze części powieści. To właśnie poprzez pryzmat historii Australii czytelnik dowiaduje się o dziejach Polaków – pierwszych polskich osadnikach, czy badaczach i odkrywca. Szklarski sprawia, że również dzisiejszy czytelnik musi – w cudzysłowie – „wyjechać” z Polski, by ją poznać. Musi stanąć w australijskiej kotlinie, by poznać Górę Kościuszki i dowiedzieć się, że odkrył ją i zdobył Polak – Paweł Strzelecki. Znajomość geografii ratuje podróżników z opałów, pozwala im unikać zagrożenia, ułatwia życie oraz pozwala czerpać z tej wiedzy radość, a nawet podziw. Główny bohater, jego ojciec i łowca zwierząt pan Smuga dostarczają czytelnikowi bogatych informacji o wyspach, zatokach, górach, nizinach, zjawiskach pogodowych czy roślinności. Wartość edukacyjna analizowanego cyklu wynika przede wszystkim z faktu, że należy on do literatury przeznaczonej dla młodzieży. Z tego samego powodu zauważalna jest w tekstach wartość wychowawcza, przejawiająca się głównie w skonstrastowaniu postaw właściwych, pożądaných społecznie i społecznych, moralnych i niemoralnych, dobrych i złych. Uwewnętrznienie w młodym czytelniku właściwych norm międzyludzkich, obok funkcji rozrywkowej, jest jednym z podstawowych zadań literatury młodzieżowej. Wyraźne dwie funkcje analizowanych utworów – wychowawcza i dydaktyczna – przeplatają się z barwnymi deskrypcjami natury. Opisy przyrody są bowiem zwykle nasycone nazwami drzew i krzewów, przykładowo, pojawiają się cedry czy cynamonowce; wzajemnymi relacjami między roślinnością, np. że liany i powoje „wysoko ponad ziemią oplątały i połączyły korony drzew”. Opisy są również nasycone kolorem, np. *zielony pułap*, czy wyrażone kunsztownym stylem, np. liany zwisały „jak fantastyczne, ażurowe festony, pyszniące się płomiennymi kielichami kwiatów”<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> A. Szklarski, *Tomek w Gran Chaco*, Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1987, s. 68.



Fenomen twórczości Alfreda Szklarskiego polega również na tym, że nie był on w tych wszystkich miejscach, które tak dokładnie opisał w serii o przygodach Tomka Wilmowskiego, a co w badaniach literackich określa się mianem powieści typu vernowskiego. Wiedzę nabywał z książek, a skonstruowane na jej podstawie opisy są niezwykle szczegółowe i plastyczne zarazem. Swoim cyklem autor zainspirował Małgorzatę i Michała Kuźmińskich, twórców powieści *Sekret Kroke*, w której podczas II wojny światowej Tomasz Wilmowski pojawia się kilkakrotnie jako oficer polskiego kontrwywiadu<sup>24</sup>. Literatura podróżnicza wydaje się być specyficznym wytworem ludzkiej wyobraźni, chociażby dlatego, że sami jej bohaterowie są swoistymi antropologami – poznają nowych ludzi, nowe kontynenty i kultury.

---

<sup>24</sup> M. i M. Kuźmińscy, *Sekret Kroke*, Świat Książki, Warszawa 2009.

**SUMMARY**

**Explorer, autochthon... writer – travel literature  
as a source of knowledge about human  
(based on Alfred Szklarski's series about  
*Tomek Wilmowski's adventures*)**

In this article a reflection is made upon such matters as the importance of travel literature; its forms from antiquity to the present; the relations between anthropology and literature; the dimensions of identity (social, individual, cultural) which represent characters of travel literature; the creation of the world by the writer from cultural and philosophical perspectives; archetypes of human behaviours and mechanisms of human psyche; depictions of strange cultures in travel literature; ways of assigning meanings to objects, people and phenomena by characters; customs typical of local society depicted by the writer; traveller's status in the autochthons' opinions, exotism of places, geographical and historical knowledge.

MARTA GĄSOWSKA  
POZNAŃ

## Ruch i centrum. O doświadczaniu miejskiej przestrzeni w powieści Andrzeja Stasiuka *Dziewięć* w perspektywie teorii nie-miejsc Marca Augé

Stolica w wydanej w 1999 roku powieści Andrzeja Stasiuka *Dziewięć* ma status szczególny. Nie potrzeba wnikliwej lektury, by zauważyć, że wyrasta ona na głównego bohatera utworu, a losy innych postaci występujących w powieści są z nią integralnie związane. W niniejszym tekście chciałabym przyrzeć się sposobowi przedstawiania przestrzeni miejskiej przez Stasiuka, specyfice jej opisu oraz zależnościom między ludźmi a miastem. W swojej interpretacji wesprę się przede wszystkim teorią francuskiego antropologa Marca Augé, dotyczącą tak zwanych nie-miejsc.

Przed przystąpieniem do właściwej części analizy warto przedstawić głównych bohaterów powieści. Paweł, Jacek, Bolek i Paker to ludzie, których nie nazwiemy raczej przeciętnymi mieszkańcami wielkiego miasta. Najbardziej z nich zasymilował się Bolek. Jednak każde jego działanie wyróżnia się w negatywny sposób. Posiada własne mieszkanie, lecz kupił je za pieniądze pochodzące z nielegalnej działalności. Ma partnerkę, ale to właściwie szesnastoletnia utrzymanka, którą najpierw więzi w mieszkaniu, a potem po prostu odprawia do domu. Choć zna wielu ludzi, nikt nie mógłby nazwać przyjacielem. Pozostali bohaterowie nie mają stałej pracy. Utrzymują się ze sprzedaży narkotyków, kradzieży i innych ciemnych interesów. Tylko Paweł próbował prowadzić legalny handel, ale wziął zbyt dużą pożyczkę u niewłaściwego kredytodawcy, co ściągnęło na niego duże kłopoty i zniweczyło wszelkie plany. Żaden z bohaterów nie założył rodziny i z nikim właściwie nie wchodzi w głębsze relacje. Wszyscy również zdają się być na swój sposób bezdomni. Mieszkanie Pawła zdemolowano, więc koczuje w różnych miejscach – schronienia szuka między innymi w środkach publicznego transportu. Podobnie Jacek i Paker zdają się być raczej pasażerami autobusów i tramwajów niż lokatorami przestrzeni mieszkalnych. Edward Relph podkreśla, że być zakorzenionym w jakimś

miejscu „oznacza posiadać bezpieczny punkt do poznawania i obserwacji zewnętrznego świata, mocne osadzenie własnej pozycji we właściwym porządku rzeczy, naznaczenie mistyczne i przywiązanie duchowe do szczególnego «gdzieś». Potrzeba posiadania korzeni jest co najmniej tak silna, jak potrzeba ładu, wolności, odpowiedzialności, równości i bezpieczeństwa”<sup>1</sup>. Zakorzenie, o którym mowa, z pewnością nie jest udziałem bohaterów powieści Stasiuka. Raczej nieustannie przebywają oni w świecie nieprzyjaznej rzeczywistości znajdującej się poza tym, co oswojone. Niedostosowani do rzeczywistości metropolii, pomimo upływu czasu nie odnaleźli się w wielkomiejskim życiu. Ich ruch nie jest zdążaniem do celu, a raczej nerwowym dryfowaniem. Niezasymilowani, obcy ludziom wokół, zdają się być w stanie permanentnej ucieczki bądź pogoni. Nie nadążają za ruchem miasta:

Paker poczuł, że się zestarzał, że Marszałkowska biegnie naprzód, ciągnie za sobą Nowogrodzką, Żurawią, Wspólną i Hożą, a on drepcze w miejscu w swoich skajowych butach z przedmieścia<sup>2</sup>.

Sądzę, że kluczową kategorią dla interpretacji tej powieści jest kategoria ruchu. Akcja wielokrotnie dzieje się na zatłoczonych trasach, przy ruchliwych arteriach stolicy (okolice Marszałkowskiej, Alej Jerozolimskich, alei Jana Pawła II, Chmielnej i Nowego Świata), w przejściach podziemnych czy na Dworcu Centralnym. Często nieustanny przepływ jest wyraźnie zaznaczany:

To przejście było najruchliwsze na dworcu. Łączyło dwa autobusowe przystanki, główną halę, perony i dwa najdłuższe pasaże. Światła tu było dość, a tłum żywy i rozedrgany, jak zwykle w miejscach, gdzie jedni przybywają, a drudzy zmykają z ulgą<sup>3</sup>.

Bohaterowie wiele razy poruszają się środkami komunikacji miejskiej czy samochodem, kilkakrotnie przekraczają most. Kiedy Paker wiezie Lucynę na zakupy, nakazuje taksówkarzowi wybrać określoną trasę, toteż w rezultacie objeżdżają pół miasta: „Po co przez Pragę? Przecież to dookoła. – Nie szkodzi. (...) Można sobie czasem pojeździć, nie?”<sup>4</sup>. Wielokrotnie pojawiają się też krótkie opisy autobusów czy tramwajów, które właśnie gdzieś przyjeżdżają lub odjeżdżają.

<sup>1</sup> Za: M. Żmudzińska-Nowak, *Miejsce: tożsamość i zmiana*, Gliwice 2010, s. 43.

<sup>2</sup> A. Stasiuk, *Dziwięć*, Wydawnictwo Czarne, 1999, s. 324.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 35.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 215.

Już przy Woronicza [siedemnastka] byłaby pusta jak wypatroszone akwarium i zimna jak lód<sup>5</sup>,

czy

na Wileński zajechał elektryczny i tłum ciągnął przez pasy na czerwonym świetle, wlewał się w gardło podziemnego przejścia i wypływał z drugiej strony koło poczty, tramwaje nadgryzały ruchliwe cielsko, łykały po kawałku i uwoziły w cztery strony świata<sup>6</sup>.

Zarówno w powyższym przypadku, jak i wielu innych opisy zawierają elementy animizacji. Przytoczę jeszcze kilka przykładów:

„Drzewa mieszały się ze słupami trakcji, a wstęga szosy wpełzała na wiadukt nad torami (...)”<sup>7</sup>; „101 przewlokło brzuch przez szyny i stanęło na przystanku pod cerkwią”<sup>8</sup>; „Tory biegnęły na północ i po trzystu kilometrach przepadały w morzu jak srebrne nici, a elektryczna trakcja przepadała w niebie, które w nocy rozświetlały ogniste pióropusze rafinerii”<sup>9</sup>.

Służebne przedmioty stają się autonomicznymi, ożywionymi organizmami, żyjącymi w większym ekosystemie. Przestrzeń ruchu okazuje się być żywa. Drogi i pojazdy są niczym groźne stwory, które stanowią część nieprzyjaznej przestrzeni. Mimo to, ruch w świecie przedstawionym powieści zazwyczaj waloryzowany jest dodatnio. Jeden z bohaterów krytycznie przygląda się małemu osiedlu:

Przystanek był za moment. Zaśnieżony porośnięty krzakami plac, potem blaszana ściana magazynu i ścieżka, którą nadchodzili ludzie z tego małego osiedla trzech baraków, gdzie tygodnie snuły się długimi, ciemnymi korytarzami i gdy na końcu był już poniedziałek, to na początku rozkręcała się dopiero sobota. Przystanek był pusty. Staroświecki słupek wyglądał jak czerwona kreda wbita w przybrudzoną kratkę. Wszędzie były już nowe niebieskie tablice, lecz tutaj nie. – Bejrut – pomyślał. – Po co im przystanek. I tak tu zostaną<sup>10</sup>.

Mobilność to cecha warunkująca wartościową egzystencję. Szczególnie zwraca na to uwagę wypowiedź przemierzającej miasto Zosi:

<sup>5</sup> Ibidem, s. 55.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 13.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 9.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 16.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 11.

<sup>10</sup> Ibidem.

Pomyślała, że pewnie nie mają dokąd pojechać i przyszli tylko popatrzeć, jak inni ruszają w podróż, bo to zawsze jest lepsze niż nic albo wietrzne na przestrzał ulice<sup>11</sup>.

Świadczy o tym również jej postawa. Po gwałcie dokonanym na niej w sklepie Pawła nie potrafi znaleźć poczucia bezpieczeństwa w domu. Zamiast tego wyrusza w podróż po dzielnicach, których dotąd nie znała. Zosia nie wybiera jednak najciekawszych miejsc, atrakcji turystycznych czy ładnych osiedli. Wsiada do autobusu lub tramwaju i dociera na pętlę, a potem kolejnym jedzie jeszcze dalej. Poprzez kontakt z przestrzenią miejską – zarówno tą architektoniczną, jak i komunikacyjną – leczy traumę. Nie tylko dla niej miasto staje się schronieniem. Kiedy poznajemy Pawła, wychodzi z domu, ponieważ „pomyślał, że pojedzie do pętli i posiedzi w ciepłym autobusie”<sup>12</sup>. Znaczenie tak silnego akcentowania ruchu, nieustannego wprowadzania do fabuły środków lokomocji oraz wykorzenienia wszystkich bohaterów stanie się jaśniejsze po przywołaniu koncepcji nie-miejsc francuskiego antropologa Marca Augé.

Aby wyjaśnić, czym według Augé są nie-miejsca, warto najpierw zdefiniować ich przeciwieństwo, czyli miejsca antropologiczne. Miejsce posiada przede wszystkim naturę geometryczną:

Można je ustanowić, wychodząc od trzech prostych kategorii przestrzennych, które mogą być zastosowane przy projektowaniu sfery instytucjonalnej i które w pewien sposób konstytuują elementarne formy przestrzeni społecznej. W kategoriach geometrycznych chodzi o linię, o przecięcie się linii i o punkt przecięcia<sup>13</sup>.

W przełożeniu na przestrzeń geograficzną mamy analogicznie do czynienia ze szlakami łączącymi różne miejsca; punktami przecięcia się ludzkich tras, które są miejscami zgromadzeń oraz z konstruowanymi przez ludzi centrami – religijnymi bądź politycznymi – zakreślającymi na nowo granice<sup>14</sup>. Z tą strukturą związane są trzy najważniejsze cechy miejsca antropologicznego, a mianowicie: jest ono tożsamościowe, relacyjne i historyczne – za jego pomocą możemy odnieść się do jakiegoś wydarzenia, mitu czy historii<sup>15</sup>. Na zasadzie negatywu zaś definiowane jest nie-miejsce. Stanowi ono przestrzeń pozbawioną tożsamości (jedyna tożsamość, z którą

<sup>11</sup> Ibidem, s. 167.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 9.

<sup>13</sup> M. Augé, *Nie-miejsca: wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przekł. R. Chymkowski, Warszawa 2010, s. 37.

<sup>14</sup> Por. ibidem.

<sup>15</sup> Por. ibidem, s. 56.

się w niej spotykamy, to nasza własna, sprawdzana np. przy wejściu do samolotu), nieintegrująca innych miejsc i nienaznaczona przez historię.

Nie-miejsca tworzą zarówno rozwiązania niezbędne do przyspieszonego przemieszczania się osób i dóbr (drogi ekspresowe, bezkolizyjne skrzyżowania, porty lotnicze), jak i same środki transportu, wielkie centra handlowe, ale także obozy przejściowe, w których stłoczeni są uchodźcy z całej planety<sup>16</sup>.

Te punkty tranzytowe i miejsca tymczasowego pobytu są dla Augé miarą hipernowoczesnej epoki<sup>17</sup>. Nie wiążą się one z żadną społecznością czy wspólnotowością, a jednostka nawiązuje w nich jedynie relacje z własną tożsamością. Przestrzeń nie-miejsc raczej upodabnia ludzi i wytwarza poczucie samotności<sup>18</sup>. Jak pisze Augé:

uczęszczanie do nie-miejsc jest okazją do doświadczenia faktycznie bez historycznego precedensu – samotnej indywidualności i nieludzkiego przekazu (wystarczy plakat lub ekran) pomiędzy jednostką, a siłami w sferze publicznej<sup>19</sup>.

Znajdując się np. na lotnisku czy autostradzie nie nawiązujemy żadnych relacji, orientujemy się dzięki wyświetlaczom i tablicom informacyjnym, z obsługą kolejnych stanowisk wymieniamy tylko konieczne zdania, związane z naszym celem, czyli sprawnym przedostaniem się dalej. Charakterystyki nie-miejsc dopełnia fakt, że „rządzą tu aktualność i presja chwili. Nie-miejsca przemierzamy w pośpiechu i dlatego mierzy się je w jednostkach czasu. Te szlaki nie funkcjonują bez zegarów (...). Żyją w terażniejszości”<sup>20</sup>. Są przy tym w pewien sposób uniwersalne i rozpoznawalne dla użytkownika. Szyldy, znaki drogowe, strzałki, wszelkiego rodzaju symbole pozwalają orientować się w przestrzeni i sprawnie przemierzać nie-miejsca. Należy wspomnieć, że teoria Augé posiada kilka miejsc nieścisłych<sup>21</sup>, jednak objętość niniejszej pracy nie pozwala na ich szczegółową analizę. W każdym razie warto zaznaczyć, że antytożsamościowość, nierelacyjność i ahistoryczność pozostają niepodważalnymi wyznacznikami nie-miejsc.

Stolica w powieści *Dziewięć* jest miejscem, po którym można jeździć, lecz nie można z niego wyjechać. Jacek pewnego dnia ruszył przed siebie

<sup>16</sup> Ibidem, s. 20.

<sup>17</sup> Por. ibidem, s. 53.

<sup>18</sup> Por. ibidem, s. 71.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 82.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 71.

<sup>21</sup> Dotyczą one przede wszystkim charakterystyki takich miejsc, jak hotele, centra handlowe czy hipermarkety.

i szedł całą noc, aż zobaczył wschód słońca, nie wytrzymał i zawrócił<sup>22</sup>. Fragment ten jest jednym z niewielu momentów powieści, kiedy pojawia się apoteoza pozostawania w miejscu i zakorzenienia. Bohater mówi:

Ludzie powinni zostać tam, gdzie się urodzili. Gdzie indziej trzeba wszystko zaczynać od nowa, a potem się człowiekowi wydaje, że Bóg wie co. A tu gówno. Zazdrość takim, co całe życie przesiedzieli na tyłku. Właściwie to ich podziwiam<sup>23</sup>.

Można na podstawie tej wypowiedzi wywnioskować, że mężczyzna jest niemogącym odnaleźć się w Warszawie przybyszem. Nie posiadając oswojonej, stałej przestrzeni, oddaje się jej przeciwieństwu, czyli ruchowi i cyrkulacji. Podróżowanie po Warszawie, przemierzanie podziemnych przejść i węzłów komunikacyjnych jest unikaniem miejsc na rzecz nie-miejsc. Bohaterowie odrzucają przestrzeń domu, nie oswiają swojego fragmentu świata, lecz permanentnie wkraczają w antyprzestrzeń. Co więcej, zabudowa wokół nich przedstawiona jest tak, jakby nie mogła udzielić schronienia.

Pustawe 26 powiozło ją w siną dal mostu wprost na zachód nad zgniłym ramieniem rzeki – minuta przestrzeni, gdy miasto na drugim brzegu rzeki wygląda jak makietka czegoś, co dopiero ma powstać. Małe wieżyczki próbują dotknąć nieba, zawsze tak było, zawsze za małe<sup>24</sup>.

Mamy tutaj wyraźną sugestię nieistnienia bądź niedokończenia. W innych miejscach wyraża się ona jeszcze silniej, np.

Domy wyglądały jak płaskie wycinanki z brudnego papieru, jak dorosła wersja tych sztywnych kartonowych bajek z okienkami, w których pojawiały się księżniczki, Małgosie z Jasiami i świniopasy<sup>25</sup>.

W tej wizji Warszawa zdaje się być całkiem nierealna – wycięta z papieru, więc tylko fasadowa. To wyobrażenie powraca jeszcze w wizualizacji Zosi:

Wyobrażała sobie, że te odległe mieszkania są maleńkie jak domki dla lalek i zasiadający do kolacji ludzie przypominają ciepłe, żywe kukielki w doskonałych uszytych ubrankach<sup>26</sup>.

<sup>22</sup> Por. A. Stasiuk, op. cit., s. 129.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 19.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 40.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 69.



Nie ma więc rzeczywistych domów i realnych ludzi. Warszawa jawi się bądź jako przestrzeń nierzeczywista, pełna pustki, obszarów, które tylko symulują prawdziwe miejsca (nie będąc zarazem nie-miejscami), bądź jako miasto zredukowane do obszarów komunikacji miejskiej. Jednak jest pewna część stolicy, która nie podlega takiej negatywnej charakterystyce. Podczas gdy całe miasto to nierealny obszar zawładnięty komunikacją miejską i wymianą pasażerów, miejscem przyciągania, które skupia szczególną uwagę bohaterów jest śródmieście. Bohdan Jałowicki i Marek Szczepański piszą, że

Centrum (...) stanowi jeden z archetypów przestrzennych organizujących i porządkujących przestrzeń pod względem strukturalnym, funkcjonalnym i symbolicznym. Wskutek przebudowy i rozbudowy miasta może ono ulegać rozdzieleniu, przesunięciu, a nawet rozmyciu. Dość typowym pod tym względem przykładem jest Warszawa, w której występują dwa wyraźne centra, jedno historyczne – Stare Miasto i Trakt Królewski – drugie zaś współczesne, o płynnych rozmytych granicach, wyznaczone przez ważniejsze obiekty czy ciągi handlowe: Pałac Kultury i Nauki, Dworzec Centralny, ul. Marszałkowska<sup>27</sup>.

Bohaterów Stasiuka miejsca historyczne nie interesują. Ich Warszawa ma swój punkt centralny w części współczesnej, jednak to nie kwestie architektoniczne mają na to wpływ.

O tradycyjnym mieście Magdalena Żmudzińska-Nowak pisze:

Centrum stanowi obszar prestiżowy, który często jest przedmiotem dumy mieszkańców. Jest przestrzenią publiczną, a więc wspólną, dostępną i użytkowaną bez ograniczeń. Wartości, jakie przedstawia dla mieszkańców stanowią o duchowej istocie centrum jako miejsca, którą pięknie opisał m.in. Mircea Eliade. (...) Centrum spełnia rolę porządkującą przestrzeń miejską już przez sam fakt swojego istnienia<sup>28</sup>.

W omawianym przypadku mamy do czynienia z przeciwnymi sytuacjami, a kategorie Eliadego na niewiele się zdadzą. Śródmieście posiada dość wątpliwą *axis mundi*, która raczej niczego nie spaja i nie podtrzymuje. Pałac Kultury, o którym mowa, przez jednego z bohaterów został scharakteryzowany następująco:

W Pałacu nic się nie świeciło. – Po chuju środek świata – pomyślał. – Paru cieciców na parterze, a w krzakach żywej duszy, bo za zimno. – Ale miej-

<sup>27</sup> B. Jałowicki, M. S. Szczepański, *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*, Warszawa 2006, s. 393.

<sup>28</sup> M. Żmudzińska-Nowak, op. cit., s. 131.

sce było dobre jak każde inne, więc przekroczył jezdnię i wszedł między drzewa<sup>29</sup>.

Pałac nie jest przestrzenią dośrodkową, nie przyciąga i nie gromadzi mieszkańców. Funkcji tych nie pełni także przedwojenna dzielnica, znajdująca się w samym Śródmieściu, która do pewnego stopnia oparła się upływowi czasu. Kiedyś tętniąca życiem, składająca się zapewne z szeregu miejsc antropologicznych, obecnie otoczona nowoczesną przestrzenią, straciła swoje właściwości.

Przeciął Aleje i zapuścił się w Żelazną. Stare kamienice pochłaniały światło, lecz nic z nim nie robiły, po oknach pełgały tylko słabe odbłaski, jakby ludzie siedzieli przy naftówkach albo świeczkach. Pewnie się bali, że miasto upomni się o ten stary jaskiniowy kwartał, że zmusi ich do wyjścia i wtedy oślepną<sup>30</sup>.

Mieszkanie w wielkim mieście nierozzerwalnie wiąże się z podleganiem jego przemianom. Wymusza je nieustanny przepływ, a jak pisze Marta Smagacz, „nie-miejsca ekspansywnie zajmują coraz więcej przestrzeni miejskiej”<sup>31</sup>. Ich sąsiedztwo w powieściowej stolicy okazuje się być dla właściwości innych miejsc zabójcze.

W Warszawie Stasiuka to nie budynki wyznaczają oś miejskiego świata, lecz ruch i przepływ osób. Środkiem tego świata okazuje się rondo Dmowskiego wraz z okrężnym podziemnym pasażem i wyjściami na najruchliwsze ulice Warszawy. Centrum staje się nie miejsce antropologiczne, lecz nie-miejsce. Narrator opisuje je następująco:

Minął schody przy Rotundzie. Czuł strach przed wyjściem na powierzchnię, chociaż tam było ciemniej niż tu. Słyszał łoskot tramwajów. Nadjeżdżały z Mokotowa, Żoliborza, Pragi i Ochoty. Ludzie przesiadali się, splatając w żywy, bezmyślny węzeł jak wielki mięsień pod czarną skórą nieba<sup>32</sup>.

Ulice na skrzyżowaniu Marszałkowskiej z Alejami Jerozolimskimi rozchodzą się w kierunkach czterech najważniejszych dzielnic Warszawy – stolicznych czterech stron świata. Mieszkańcy wysiadając, przechodząc pod ziemią i wsiadając do kolejnych autobusów i tramwajów po różnych stronach skrzyżowania tworzą ożywioną tkankę miasta. Stasiuk pisze – mięsień, lecz wyobraziwszy sobie przejście pod rondem Dmowskiego, czyli otwarty obieg tuneli, do którego tłum wpada, a następnie wypada przez

<sup>29</sup> A. Stasiuk, op. cit., s. 184.

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> M. Smagacz, *Strategie osławiania. Miejsca i nie-miejsca*, „Autoportret” 2008, nr 23, s. 11.

<sup>32</sup> A. Stasiuk, op. cit., s. 131.

kilka pomniejszych arterii, nietrudno pójść krok dalej i skojarzyć je z sercem. W innym fragmencie konotacja ta jest jeszcze wyrazistsza:

Teraz patrzył w stronę Brackiej i odczuwał pożądanie. To unosiło się w powietrzu. Bo każda rzecz, każdy przedmiot promieniował, wydzieliał z siebie niematerialną woń, która przenikała szyby witryn, gablot i snuła się jak dym, mgła albo ciężki gaz. Wypełniała ciasne koryto ulicy i wznosiła się na dachy Śródmieścia, wiatr ją porywał i rozwlekał po niebie nad wszystkimi dzielnicami. Zasyfiona Wola dostawała swoje, śnięty Mokotów i cwana, półzwierzęca Praga też, chociaż miała swojego Różyckiego. Odblask, aura i zapach wypływały z głównej żyły Śródmieścia jak krew, która przyciąga muchy<sup>33</sup>.

Zdawałoby się więc, że centrum w powieści *Dziwięć* mimo specyficznego charakteru posiada jakąś funkcję antropologiczną i metaforyka serca znajdowałabym w tym swoje uzasadnienie. Przyciąganie to jednak nie wynika z tradycyjnie rozumianego sposobu ukształtowania przestrzeni. Jest raczej rodzajem bezrozumnej siły. Paweł odbiera to następująco:

Minął wyjście przy Metropolu i czuł przyciąganie, czuł, że przestrzeń jest spiralą, którą ludzie rozciągają za pomocą silnej woli i spraw do załatwienia, ale nie mogą jej zerwać i wracają tutaj jak ćmy do światła, jak odpustowe piłki na gumce<sup>34</sup>.

Ów mechanizm okazuje się być nie antropologicznym uwarunkowaniem, ale nierozpoznaną, zniewalającą mocą.

Bo coś tam musiało być. Jakaś próżnia albo gigantyczny mechanizm, od którego brał początek wszelki ruch. Gdzieś tam w środku musiała być oś, na której rozpędzało się miasto, oś i punkt magnetyczny, bo przecież inaczej wszystko by się rozpirzyło w drobne chujki, daleka Wola, Żerań, Radość, Falenica, Chomiczówka, Tarchomin, Okęcie, Młociny – jedno za drugim pofrunęłoby w przestrzeń jak gównu wrzucone w wentylator<sup>35</sup>.

A więc centrum nie porządkuje przestrzeni, ale organizuje ruch. Będąc najważniejszym nie-miejszem napędza przepływy całego miasta i zarazem ogranicza możliwość poruszania się, gdyż nie uwalnia z mocy swojego oddziaływania. Chwyta w pułapkę ruchu, pajęczą sieć tras:

Musiał coś ze sobą zrobić, zwłaszcza tutaj, w tym miejscu, gdzie wszyscy pojawiają się tylko na chwilę, zjawiają się z czterech stron świata, by prze-

<sup>33</sup> Ibidem, s. 49.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 131.

<sup>35</sup> Ibidem.

ciąć drogę innym i przepaść. Pomyślał sobie, że ich ślady rozsnuwają się we wszystkich kierunkach niczym pajęczyna, rozpełzają się w płaskiej przestrzeni, ale zawsze prędzej czy później powracają tutaj, do samego centrum, do środka<sup>36</sup>.

Ruch, początkowo nacechowany pozytywnie, w rzeczywistości nie posiada funkcji wyzwalającej. Dochodzi do tego jeszcze jeden element. Miasto podlega nie tylko działaniu zniewalającego centrum, ale raczej dwóm ambiwalentnym siłom – przyciąganiu i śmierci. Z jednej strony nie pozwala opuścić swoich granic i wabi za pomocą nierozpoznanej siły, z drugiej zaś, nie daje ożywczej mocy, nie wydziela energii. Dzieje się raczej na odwrót. Jest miejscem, które w czasie wojny w wyniku mordów, bombardowań i wyburzeń wchłonęło ogromną ilość energii ludzkiej i materialnej. Wessało tysiące żyć i domów. Przez to jest w sensie historycznym przecięzione. Nie pozostawia miejsca na nową narrację, nie udziela schronienia:

- Na chuj to odbudowali, jak i tak nie ma się gdzie schować – powiedział Jacek.
- Co?
- No, to miasto. Całe śmierdzi trupem.
- Trupy chyba powybiali.
- Akurat. Pomyśl: na przykład dziś w południe jest Sąd Ostateczny i ciał zmartwychwstanie...
- Jaki sąd?
- No, chuj z sądem, i tak go nie będzie. Samo zmartwychwstanie. Wszędzie. Na Marszałkowskiej pęka asfalt i wyłazą, w Alejach rozłazą się chodniki i tak samo, wszędzie. Siedzisz w makdonaldzie na Świętokrzyskiej, wpierszasz swojego bigmaka, a tu sru! Gumoleum, beton, wszystko w drobiazgi, i trup, a tam następny, wszędzie, na rondzie, w Pasażu, w Saskim trawa na boki i wychodzą jak grzyby albo jak te niemieckie krasnale z gipsu, na placu Powstańców, na Defilad, nareszcie defilada, gliny na Widok męczą jakiegoś ćpuna, a tutaj myk – jeszcze lepszy koleś spod podłogi, potem Mirów i Muranów, tam to już zatrzęsienie<sup>37</sup>.

Historia miasta nie tkwi w miejscach – budynkach czy placach, ale znajduje się pod ziemią. Nie funkcjonuje jako element budujący tożsamość mieszkańców. Raczej wraz z przedstawionymi w groźny sposób środkami komunikacji podważa poczucie bezpieczeństwa bohaterów. Historia stolicy mogłaby spajać społeczność, dzieje się jednak coś zupełnie przeciwnego. Książka Stasiuka pokazuje Warszawę jako miasto niepotrafiące podołać

<sup>36</sup> Ibidem, s. 130.

<sup>37</sup> Ibidem, s. 77-78.

zmianom, które nastąpiły w latach dziewięćdziesiątych i zarazem nierozliczone z przeszłością. Jak stwierdza Mikołaj Madurowicz w pracy poświęconej tożsamości stolicy:

Rzadko które miasto wypada nazwać cmentarzem, Warszawę jednak tak mianować trzeba. Częściej miasta uznaje się za pomniki – cywilizacji, technologii, myśli ludzkiej. Warszawa na pewno jest pomnikiem dramatycznej historii, traumatycznej przeszłości<sup>38</sup>.

W świadomości bohatera powieści tak silnie jest zakorzeniony obraz miasta zbudowanego na tysiącach mogił, iż stwierdza on wręcz, że w stolicy przed śmierdzącą trupami historią nie ma gdzie się schować. Może właśnie dlatego trzeba uciekać w pozbawione tożsamości i przeszłości nie-miejsca – by umknąć takiemu paradygmatowi historii.

Jeszcze inaczej można spojrzeć na stolicę Stasiuka, rozwiązując zagadkę owej mocy tkwiącej w śródmieściu. Pozwolę sobie najpierw na ogólne podsumowanie poczynionych ustaleń. Ze swojej wizji Warszawy pisarz całkowicie wykluczył miejsca antropologiczne. Przedstawił ją jako zbiór nie-miejsc – ahistorycznych, nietożsamościowych i nierelacyjnych. Uwagę czytelnika zwracał na przestrzeń związaną z przemieszczaniem się. Mowa nie tylko o nagromadzeniu opisów komunikacyjno-transportowych, ale nawet obrazy nierzeczywistej i niedokończonej Warszawy widziane są z perspektywy okna autobusu czy samochodu. Taki sposób przedstawiania miasta i niezakorzenionych w nim bohaterów konotuje swobodę, rzecz ma się jednak zupełnie inaczej. W środku miasta, w miejscu najintensywniejszego ruchu mieszkańców, umiejscowiona jest tajemnicza siła, pozwalająca poruszać się po stolicy tylko jak po pajęczej sieci, nieustannie przyciągając wszystkich do centrum. Sądzę, że owa moc wytwarzana jest przez samych bohaterów, ponieważ ich celem jest zawładnięcie śródmieściem. Warszawa to pole walki i napięć między nimi, które – jak sądzę – są uwarunkowane historycznie. Uwzględniając dzieje stolicy w drugiej połowie XX wieku można mniemać, że ich rodzice najprawdopodobniej wyemigrowali ze wsi do miasta<sup>39</sup>. Podjęli symboliczny marsz ku centrum, który jednak się nie dopełnił. Ludzie ci zatrzymali się na przedmieściach, gdzie powstawały fabryki oraz inne tego typu zakłady pracy i tam zostali. Po 1989 roku ich dzieci zerwały z tradycją ojców (którzy zakładali, że należy najpierw

<sup>38</sup> M. Madurowicz, *Miejska przestrzeń tożsamości Warszawy*, Warszawa 2007, s. 137.

<sup>39</sup> Jak pisze Mikołaj Madurowicz, „W minionym stuleciu dochodziło do co najmniej trzech dużych fal migracji, kiedy stolicę zasilały rzesze przybyszów – po I wojnie światowej w poszukiwaniu pracy i z pragnieniem podwyższenia standardu życiowego, po II wojnie światowej, aby po prostu gdziekolwiek zamieszkać, wreszcie po 1989 roku z przyczyn czysto ekonomicznych i prestiżowych”, *ibidem*, s. 142.

skończyć szkołę, później znaleźć pracę, a wreszcie się dorobić) i wkroczyły do śródmieścia. Ich rywalizacja o wpływy podtrzymuje centrum przy życiu – gdyż to, co pożądanego, nabiera większej wartości – i zarazem utrwała jego status nie-miejsca. Zazwyczaj śródmieście, stanowiące przestrzeń znaczącą, wytwarzane jest poprzez bezpośrednie działania mieszkańców oraz wymuszenia konkretnych posunięć na władzach miasta bądź inwestorach (np. nielikwidowania instytucji kultury czy terenów zielonych). Ludzie posiadają swoje miasto, zadamawiają się w nim poprzez współwytwarzanie jego tożsamości. Natomiast bohaterowie powieści Stasiuka pozostają w ciągłej pogoni, a miejsca, po których się poruszają, stanowią antyprzestrzeń, której nie są w stanie osiągnąć i zamieszkać, czego wyrazem jest zakończenie utworu.

Powieść kończy się porażką głównych bohaterów. Jacek i Paweł, uciekając od wierzycieli gangsterów, utknęli na dachu jednego z bloków i znajdują się w patowej sytuacji. Lucyna usłyszała od Pakera, że Bolek kazał jej wracać do siebie – czyli do blokowiska bez nadziei, w którym była dziewczyną o reputacji komentowanej sprayem na murze. Beata została najpierw zgwałcona, a następnie zamordowana. Ostatnia scena utworu rozgrywa się na moście – symbolu przemiany i przekroczenia, których się nie doczekamy. Bolek uderza samochodem w przechodzącą ulicą Zosię i najprawdopodobniej oboje giną. Szansę na powodzenie w starciu o centrum ma tylko posiadający odpowiednie predyspozycje Blondyn – młody, bezwzględny gangster, ścigający Jacka, morderca Beaty:

Wiedział, że któregoś dnia zostawi to wszystko, Białostocką, Ząbkowską, Brzeską, zostawi Wileński i Wschodni, zostawi wyczekiwanie na telefon, bo w końcu to on sam będzie dzwonił z jakiegoś miejsca, gdzie nie dociera ludzki smród, a jego ciało będzie bezpieczne od wszelkiej przypadkowości, od człowieczej zgnilizny, od pospolitości przystanków i przejść podziemnych, w które będzie wtedy posyłał słabszych od siebie<sup>40</sup>.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 222-223.

**SUMMARY****Motion and the centre. Experiencing urban space in Andrzej Stasiuk's novel "Dziewięć" from the perspective of Marc Augé's theory of non-places**

The author of the present study examines Andrzej Stasiuk's novel "Dziewięć". The analysis focuses on the meaning of urban space and relations between characters and places. As indicated, the most significant concepts of space in the novel are centre and motion. The study describes the importance and influence of these two concepts in the characters' lives.





BEATA SIWEK  
LUBLIN

## Człowiek i przestrzeń w białoruskim dramacie współczesnym (wybrane zagadnienia)

Temat niniejszego zbioru – „W kręgu problemów antropologii literatury” – narzuca obowiązek wyznaczenia obszaru eksploracji i zasygnalizowania istotności związku, czy możliwe trafniej byłoby powiedzieć, relacji między antropologią a literaturą. Tekst literacki należy bowiem do tych wytworów ludzkiej działalności, poprzez które, czy w oparciu o które, dokonuje się prezentacja różnych koncepcji człowieka, jest jednocześnie źródłem, które dokumentuje zarówno uniwersalny, jak i symboliczny wymiar ludzkich możliwości<sup>1</sup>, a zatem antropologia literatury, poprzez badanie specyficznych ludzkich wytworów, dzieł literackich, bada jednocześnie także kulturę. Można by sobie zadać pytanie, co to znaczy badać kulturę, jaki jest cel i sens tego rodzaju badań. We wstępie do książki *Antropologia kultury – antropologia literatury* znajdujemy jedną z odpowiedzi na tak sformułowane pytanie:

Badać kulturę to próbować zrozumieć człowieka. O pewne sprawy można pytać wprost. Inne interpretować za pośrednictwem ludzkich wytworów. Literatura zajmuje wśród tych wytworów miejsce poczesne<sup>2</sup>.

A zatem, antropologia literatury musi wchodzić – i wchodzi – w różnorodne związki z antropologią kultury, ponieważ nie tylko jest jej pochodną, ale też jest od niej nieustannie zależna.

Ważnym tropem skłaniającym do analizy antropologicznej tekstów literackich jest, uobecniający się w nich, związek człowieka z przestrzenią. Bardzo rzadko jest to przestrzeń neutralna, obojętna dla tego, kto znalazł się w jej obszarze. Zdecydowanie częściej staje się owa przestrzeń aksjo-

---

<sup>1</sup> Por. E. Kosowska, E. Jaworski, *Słowo wstępne*, [w:] *Antropologia kultury – antropologia literatury*, Katowice 2005, s. 10.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 13.

logicznie i historycznie nacechowana, nabiera cech mitycznych, staje się miejscem<sup>3</sup>. W swojej książce *Przestrzeń i miejsce*, Yi-Fu Tuan, autor indywidualistycznej koncepcji miejsca i przestrzeni, przytacza fragment rozmowy dwóch fizyków, Nielsa Bohra i Wernera Heisenberga, która miała miejsce podczas oglądania zamku Kronberg w Danii:

Czy to nie dziwne, jak zmienia się ten zamek, kiedy człowiek sobie wyobrazi, że tutaj żył Hamlet? Jako uczeni wiemy, że zamek składa się z kamieni i podziwiamy sposób, w jaki architekt je zestawił. Kamienie, zielony, spatynowany dach, snycerka w kaplicy – oto, z czego składa się zamek. Fakt, że Hamlet tutaj żył, nie zmienia żadnego z tych elementów, a jednak zmienia wszystko. Ściany i mury przemawiają nagle innym językiem. Dziedziniec staje się całym światem, ciemny kąt przypomina ciemne zakamarki ludzkiej duszy i słyszymy Hamletowe: „Być albo nie być”<sup>4</sup>.

W cytacie tym zawiera się kluczowe dla naszych rozważań na temat relacji: człowiek i przestrzeń – spostrzeżenie, a mianowicie takie, że przestrzeń jest swoistym ekranem projekcyjnym dla wyobrażenia postaci. Co więcej, przestrzeń staje się nośnikiem pamięci o przeszłości, która bardzo często, niczym pułapka, więzi ludzi. Dalej, przestrzeń jest bardzo często swoistą metaforą stosunków między ludźmi, którym przyszło w niej się znaleźć. Wreszcie – aranżacja przestrzenna, zrealizowana w wielu utworach literackich, a także materialne znaki, jakie pozostawił w niej czas przeżyty, pozwalają zdobyć odbiorcy wiedzę o postaciach.

Doskonale wiemy, że zagadnienie przestrzeni, jej charakteru i statusu w ramach dzieła, a także sposoby jej przedstawiania i opisywania we współczesnych ujęciach filozoficznych, w pracach literaturoznawczych, teatrologicznych, czy estetycznych uległy znacznemu skomplikowaniu<sup>5</sup>. Georges Poulet badał przestrzeń w perspektywie hermeneutycznej<sup>6</sup>, Gaston Bache-

<sup>3</sup> W znaczeniu, jakie nadał mu Tuan: „«Przestrzeń» jest bardziej abstrakcyjna niż «miejsce». To, co na początku jest przestrzenią, staje się miejscem w miarę poznawania i nadawania wartości. (...) Dla definicji pojęcia «przestrzeń» i «miejsce» potrzebują siebie nawzajem. Bezpieczeństwo i stabilność miejsca zwraca naszą uwagę na otwartość, wielkość i grozę przestrzeni – i na odwrót. Co więcej kojarząc przestrzeń z ruchem, odczuwamy miejsce jako pauzę: każde zatrzymanie w ruchu umożliwia przekształcenie sytuacji (położenia) w miejsce”, Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przekł. A. Morawińska, wstęp K. Wojciechowski, Warszawa 1987, s. 16.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 14.

<sup>5</sup> Więcej na ten temat: *Przestrzeń w dramacie, teatrze i sztukach plastycznych*, red. W. Baluch, M. Lachman, D. Łarionow, Kraków 2006.

<sup>6</sup> Patrz: G. Poulet, *Pisarze i przestrzeń*, [w:] idem, *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, wybór J. Błoński, M. Głowiński, Warszawa 1977.

lard z kolei – jako składnik badań nad fenomenologią wyobraźni<sup>7</sup>, Gerarde Genette i Jurij Łotman – jako jeden z komponentów dociekań semiotycznych<sup>8</sup>. Ta ostatnia propozycja, choć przecież nie najnowsza, jest w kontekście naszych rozważań szczególnie przydatna. Przypomnijmy, że Łotman rozszerzył swoją koncepcję przestrzeni dzieła literackiego na wszelkie formy przestrzennej kategoryzacji rzeczywistości. Według badacza, wszelkie relacje przestrzenne są podstawowym komponentem porządkującym rozumienie świata kultury. To antropologiczne ujęcie problemu przestrzeni jako kategorii nie tylko literackiej, lecz także kulturowej, łączy ze sobą – przynajmniej w pewnym stopniu – koncepcje literaturoznawców i antropologów kultury.

Nie możemy zapominać, że w utworach dramatycznych przestrzeń staje się ważną kategorią analityczną, tworzy sieć filozoficznych i ideologicznych napięć, zmienia się w jeden z najaktywniejszych elementów dzieła, wyjątkowo wyraźnie determinując inne składniki, takie jak postać, język, czas lub akcja. Przestrzeń dramatu – jak trafnie zauważa Lilianna Dorak – rozciąga się już nie tylko między słowem a słowem i między słowem a milczeniem – jak w tekstach poetyckich, ale też między słowem, milczeniem i równoważną sferą znaków materialnych, cielesnych oraz przedmiotowych<sup>9</sup>.

W niniejszym referacie pragnę skoncentrować się na tych tekstach współczesnych dramaturgów białoruskich, które w sposób najbardziej wyrazisty ukazują związek człowieka i otaczającej go przestrzeni.

Swoją, skrótową z konieczności, przeglądnę tekstów zacznę od utworu Alesia Pietraszkiewicza (1930-2012), jednego z twórców starszego pokolenia dramaturgów. Podkreślić należy już na samym wstępie, że związek przestrzeni z działaniem postaci jest w jego tekstach zwykle konwencjonalny. W konfrontacji z innymi tekstami białoruskich dramaturgów, pozostaje przestrzeń sceniczna w dramatach Pietraszkiewicza najbardziej ogólnikowa i bezbarwna. Za przykład niech posłuży dramat *Rycerz wolności* (*Рыцар свабоды*, 2004), który – podobnie jak większość innych tekstów dramatycznych Pietraszkiewicza – organizuje przestrzeń w sposób tradycyjny: przez didaskalia oraz wypowiedzi bohaterów. Tekst poboczny zakłada stworzenie na scenie przestrzeni realistycznej. To ona zazwyczaj

<sup>7</sup> G. Bachelard, *Poetyka przestrzeni*, [w:] idem, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, wybór H. Chudak, przekł. A. Tatarkiewicz, H. Chudak, Warszawa 1975.

<sup>8</sup> G. Genette, *Przestrzeń i język*, [w:] *Studia z teorii literatury, Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, II, Ossolineum 1988; J. Łotman, *Problemy przestrzeni artystycznej*, [w:] idem, *Struktura tekstu artystycznego*, Warszawa 1984.

<sup>9</sup> L. Dorak, *Funkcja cielesności postaci i przestrzeni w dramatach Tadeusza Różewicza* (*Pułapka, Stara kobieta wysiaduje, Wyszedł z domu*), [w:] *Przestrzeń w dramacie...*, s. 115.

uruchamia akcję i działania postaci. Przestrzeń pierwszej i ostatniej sceny dramatu to przestrzeń otwarta (pierwsza bliżej nieokreślona, choć możemy przypuszczać, że jest to jakiś plac, na którym zebrał się tłum, aby wysłuchać słów Konstantego Kalinowskiego – głównego bohatera utworu – mających pobudzić ich uczucia patriotyczne, druga to Plac Łukiski, miejsce kaźni Kalinowskiego). W pozostałych scenach natomiast spotykamy się z przykładami przestrzeni zamkniętych, którymi są: roboczy pokój generał-gubernatora Murawiowa (scena II), pokój pełniący funkcję celi więziennej (scena III), pokój komisji śledczej (sceny IV i VIII), gabinet Murawiowa (scena V) i cela więzienna (sceny VI i VII). W dramacie Pietraszkiewicza owe przestrzenie nie stanowią tła dla ukazania losów postaci, ale raczej właściwy środek czy nawet *spiritus movens* przedstawienia. Czasem cała akcja zdaje się rodzić wprost z miejsca zdarzeń. Wnętrza, ściany, znajdujące się w określonym miejscu sprzęty, portrety i mapy zapowiadają nam niejako zdarzenia, są powiązane z nimi w sposób szczególny. Sposób doświadczania i kształtowania przestrzeni pełni zatem w analizowanym dramacie ważną rolę. Autor podkreśla wielokrotnie dychotomiczny charakter przestrzeni, ściśle wiążąc ją z przeżyciami i zdarzeniami, w których uczestniczą *dramatis personae*. Z przestrzenią otwartą mamy do czynienia wtedy, kiedy Kalinowski przebywa na wolności, bądź wtedy, kiedy tę wolność, rozumianą jako przejście do nowej, niebiańskiej rzeczywistości, odzyska. Przestrzeń zamknięta obecna jest natomiast w scenach opisujących aresztowanie Kalinowskiego, przesłuchania oraz pobyt w więzieniu. Szczegółowy opis danego miejsca dodatkowo potęguje nastrój, jaki przynosi ze sobą taka czy inna scena. Przedmioty i detale zapełniające scenę – szerokie stoły, krzesła z wysokimi oparciami, znany obraz Stalina z Leninem, mapa Białorusi, tworzą atmosferę dramatu i przesądają o sugestywności zaprezentowanych tu sytuacji i zarazem podkreślają scenariuszowość tekstu. Podkreślić także należy, że w dramacie *Rycerz wolności* (a także w szeregu innych tekstów scenicznych Pietraszkiewicza) to głównie historia, mająca cechy realistycznych narracji, określa przestrzeń, tworzy przestrzeń historyzowaną.

W nieco inny sposób dokonuje się strukturowanie przestrzeni w dramacie *Przełom* (Злом, 1987) Alaksieja Dudaraua (ur. 1950). Dudarau redefiniuje przestrzeń sceny, chce nadać jej inny status. Na scenie ma być odtworzona pewna istniejąca rzeczywistość, która następnie ma wyrzucić swoje piętno na dziejącą się historii. Akcja tego dramatu nie wychodzi poza granice skazanej na zagładę starej chaty, przypominającej swym wyglądem wysypisko śmieci. Już pierwszy akt każe rozpatrywać to miejsce w kategoriach symbolu. Sceneria dramatu jest precyzyjnie zarysowana we wstępnych didaskaliach, które – jak zwykle u Dudaraua, są niezwykle ob-

szerne i, jak przystało na świetnego znawcę praw sceny, zawierają mnóstwo scenicznych sugestii. Owo miejsce, środowisko, w którym żyją bohaterowie, jest drobiazgowo budowane z detali i rekwizytów, stanowiących wyrazisty kontrast dla zaprezentowanych w dramacie postaci. To miejsce właśnie określa bohaterów i pełni funkcję dynamiczną, jaką w tradycyjnym dramacie pełniła akcja:

На стала газнічка. Побач разбіты чорны тэлефонны апарат без правадоў. Каля стала гэткае ж абшарпанае крэсла-качалка. Без усялякай сістэмы і парадку стаяць: ложак з іржавым, некалі нікеліраваным, шарыкам, старая канапа з аўтапакрышкай замест ножкі, паламаная раскладушка. Над дзвярыма прыбіты гнілы замшэлы драўляны крыж са струхлым ручніком. Побач паліца, на якой, як ні дзіўна, кніжкі. На пяколку бюст, у якога адламана палова сківіцы, вушы і нос, а на лысіне дзіравая каструля. Каля парога разбіты урыльнік. Па самым цэнтры да бэлькі ці то прыбіта, ці то прывязана тоўстая вяроўка з пятлёй на канцы. Пад пятлёй табурэтка. Здаравенны стары гадзіннік з адламанымі дзверцамі прыбіты нізка каля аднаго з акон. Увогуле безліч гадзіннікаў. Ходзікі з кацінымі пыскамі, з маятнікамі і без маятнікаў, са стрэлкамі і без іх, самыя розныя будзільнікі. Ніводзін не ідзе, а развешаны і расстаўлены ўсе так, мабыць для блюзнерства<sup>10</sup>.

Przytoczony fragment wstępnych didaskaliów zawiera wiele cennych informacji dotyczących przestrzeni egzystencji bohaterów. Mnóstwo zużytych, nikomu już zapewne niepotrzebnych przedmiotów wypełniających wnętrze, na których piętno odcisnął nieubłagalny upływ czasu wskazuje na uwikłanie postaci dramatu w groźbę istnienia, na skazanie ich na nędzny byt „tu i teraz”, na odarcie ich z ludzkiej godności, szacunku. Jest to miejsce odosobnienia, zapomniane przez ludzi i Boga, o czym świadczy rozbity aparat telefoniczny i zmurszały krzyż wiszący na ścianie. Popsute stare zegary mogą symbolizować uwięzienie bohaterów w czasie, który już nie posuwa się do przodu, lecz każe im bezwolnie trwać w marnej rzeczywistości. Niepokój budzi zawieszony na suficie sznur z pętlą. Wydaje się, że czeka on na tego, kto się podda, kto upadnie pod brzemieniem swojego losu, kto nie odnajdzie nadziei, kto nie udźwignie ciężaru cierpienia. Nie bez znaczenia są zatem przedmioty znajdujące się na owym śmietnisku. Autor dobiera bowiem tak rekwizyty, aby stworzyć dzięki temu rozległą metaforę rzeczywistości, aby ukazać przepaść pomiędzy przeciętnym współczesnym człowiekiem a człowiekiem odrzuconym przez życie, człowiekiem-od-

<sup>10</sup> А. Дудараў, *Злом, Сучасная беларуская п'еса*, Мінск 1997, s. 5.

szczepieńcem. To właśnie w takim miejscu, pełnym niepotrzebnych, zniszczonych, bezużytecznych rzeczy, umieszcza Dudarau swoich bohaterów.

Wśród postaci dramatu znajdziemy Afgańczyka, Docenta, Pitagorasa, Pastuszka, Chytrego i Rusalkę. Dramaturg wyraźnie sugeruje, że ludzie ci zagubili gdzieś swoje nazwiska, są pozbawieni własnej tożsamości, nic już w tym życiu nie znaczą. Ciekawym zabiegiem, jakim posługuje się dramaturg w celu charakterystyki postaci jest wykorzystanie monologów, które nierzadko mają charakter szczegółowej i wyczerpującej spowiedzi, jakże istotnej dla zrozumienia motywacji ich zachowań. W zasadzie każda z postaci dramatu obnaża swoje wnętrze, swoje prawdziwe ja właśnie poprzez monolog, w którym wypowiada swoje najgłębsze, najbardziej intymne doznania i uczucia. Te swoiste monologi duszy, w których bohaterowie stają w prawdzie przed sobą, mają moc oczyszczającą, są pomocne w usuwaniu negatywnych emocji i obciążeń. Na płaszczyznę znaczeń symbolicznych przenosi nas też finał utworu, w którym bohaterowie stoją ze świeczkami w szklankach i z zamkniętymi oczami wpatrują się w sufit w nadziei, że coś zobaczą. Pełne nadziei oczekiwanie przerywa stary zegar, który wybił północ.

Przypominają się w tym miejscu August Strindberg i Arthur Adamov ze swoimi wizjami świata jako śmietnika, tak ciekawie opisanymi przez Małgorzatę Sugierę. Autorka przypomina, że Adamov jako motto jednego z rozdziałów książki *August Strindberg* umieścił znaczący w tym kontekście fragment *Czerwonego pokoju*, w którym mowa o konieczności przywyknięcia do myśli o tym, że ludzie są tylko resztkami na śmietniku świata, a wtedy nic już człowieka nie zaskoczy i nie odbierze mu pięknych iluzji<sup>11</sup>.

Wydaje się, że w analizowanym dramacie przestrzeń staje się miejscem uwięzienia, w której postaci dramatu pozostają, niczym w hipnozie, bezradnie przykute do miejsca, w którym rozstrzygnąć ma się ich los. Owo zamknięcie pełni tu funkcję egzystencjalnego osaczenia. Ukazaną w dramacie Dudaraua przestrzeń egzystencji bohaterów możemy rozpatrywać w kategorii miejsca-pułapki, tak popularnego motywu we współczesnym dramacie europejskim (o czym świadczą m.in. dramatyczne teksty Harolda Pintera, Sławomira Mrożka, Stanisława Witkacego, Tadeusza Różewicza)<sup>12</sup>, motywu, który łączy się z przekonaniem o nieuchronności ograniczeń kondycji ludzkiej.

<sup>11</sup> M. Sugiera, *Potomkowie króla Ubu: szkice o dramacie francuskim XX wieku*, Kraków 2002, s. 214-215.

<sup>12</sup> Patrz więcej na ten temat: A. Krajewska, *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja*, Poznań 2005, s. 100-101.

Wyjątkową rangę nadaje też przestrzeni dramatycznej Mikoła Arachouski (1950-1997), jeden z najbardziej interesujących i najmniej, zdaje się, poznanych twórców białoruskich. W dramacie *Labirynt* (1997), obok znanej z innych utworów dramaturga metody strukturywania przestrzeni za pomocą światła, koloru i dźwięku, pojawia się zabieg polegający na metaforycznym rozszerzaniu przestrzeni bądź jej otwieraniu. Przestrzeń utworu dramaturg szczegółowo opisuje we wstępnych didaskaliach. Jest to pracownia malarska, ze szklanym dachem-sufitem, w której wyodrębnić możemy na pierwszym planie miejsce głównych wydarzeń – niewielki pokój i labirynt – powstały z układu obrazów, ram, sztalug, stelaży. Labirynt w zdecydowany sposób rozszerza przestrzeń sceniczną, zdaje się dominować w układzie przestrzennym. Warto jednakże podkreślić, że pełni on nie tylko rolę strukturalną, lecz również tematyczną. Dobrze wiemy, że przestrzeń labiryntu nigdy nie była przestrzenią zwykłą, lecz przestrzenią symbolicznie nacechowaną. Przestrzeń, którą wypełnia labirynt, nigdy nie jest obszarem neutralnym, obojętnym dla tego, kto znalazł się w jego obszarze. Chodzenie, a może raczej błąkanie się Stacha po labiryncie, przepędzanie snujących się tam zjaw, oglądanie wypełniających przestrzeń labiryntu obrazów, o różnym stopniu artyzmu (te ostatnie jakże były dalekie od doskonałości), stanowi próbę ukazania ludzkiego losu, próbę dotarcia do jego istoty, w całej jej złożoności, sprzeczności, bogactwie dróg, a czasem krętych ścieżek, którymi można podążać, choć wiadomo, że tylko jedna z nich prowadzi do upragnionego celu.

W swej monografii poświęconej symbolice labiryntu Marcin Wołk pisze:

Wielowykładalność labiryntu wynika między innymi stąd, że jest to symbol złożony, syntetyczny. Łączą się w nim w paradoksalną jedność wyobrażenia wzajemnie sprzeczne: więzienia, domu i drogi. Labirynt jest więzieniem otwartym, narzucającym konieczność wędrówki, drogą ograniczającą wolność, domem, który nie pozwala na spoczynek. Jest, rzecz można, drogą wtłoczoną do domu-więzienia. Jako więzienie zniewala, krępuje swobodę ruchu i porozumiewania się, odcina od świata zewnętrznego, od innych ludzi, zwykle także od naturalnego światła, skłania do myśli o ucieczce<sup>13</sup>.

Dla bohaterów analizowanego dramatu labirynt jest też drogą, która prowadzi do zrozumienia tajemnicy i pozwala dotrzeć do prawdy, która stanowi dla bohaterów prawdziwe wyzwanie. Pobrzmiwa tu wyraźnie myśl Gadamera, mówiąca, że człowiek jest ograniczony przez swój los, nie może osiągnąć absolutnego punktu widzenia, który pozwoliłby mu poznać

<sup>13</sup> M. Wołk, *Głosy labiryntu. Od „Śmierci w Wenecji” do „Monizy Clavier”*, Toruń 2009, s. 11.

ostateczną prawdę, dowiedzieć się, jaki świat naprawdę jest. Poznanie ludzkie skazane jest na cząstkowość, ma charakter perspektywiczny<sup>14</sup>.

Nieprzypadkowo zatem kierując się w stronę labiryntu bohaterowie zapalają świeczkę. Każde użycie świeczki urasta tu do rangi wyjątkowo znaczącego gestu, na którego siłę pracuje również szczególna, dokładnie zaplanowana struktura. Światło świeczki przepędza pojawiające się w pracowni Stacha Zjawy, rozświetla ciemność, daje nadzieję. Perspektywę sceniczną poszerza szklany dach, który sprawia, że przestrzeń staje się otwarta. Zarówno wymiar czasowy, jak i przestrzenny tego dramatu konstruowany jest przez metaforykę przestrzenną i przedmioty wypełniające przestrzeń – poprzez szklany dach, czy drzwi prowadzące do świata zewnętrznego.

Dramat ten uruchamia zatem głęboką symbolikę sakralną. Symbolika wykorzystująca bilateralne opozycje światło-ciemność, czyste-nieczyste, dzień-noc, życie-śmierć, zdaje się być podstawowym kodem, jakim posługuje się dramaturg. Znamienne, że metaforykę światła tego dramatu organizuje nie tylko światło sztuczne (wielokrotnie zapalana przez bohaterów dramatu świeczka), ale też światło naturalne, docierające przez szklany dach i wypełniające przestrzeń świata przedstawionego, a zatem słońce i księżyc. W poszczególnych aktach dramatu to właśnie natężenie światła wyznacza kompozycję, a następstwo określonych pór dnia (noc, wieczór, dzień) stanowi tło czasowe dla prezentowanych wydarzeń oraz podkreśla kontrast pomiędzy poszczególnymi sytuacjami. Istotne jest też i to, że stosunki przestrzenne ukazane w utworze odsłaniają nam w rzeczywistości prawdę o świecie i człowieku w nim bytującym. Warto podkreślić, że w dramacie Arachouskiego świat wyraźnie rozpada się na dwie części – świat zewnętrzny, ten, który znajduje się za drzwiami – przestrzeń miasta, oraz dom – przestrzeń stanowiącą azyl, miejsce schronienia. Pamiętajmy, że już w starożytności obraz drzwi unaoczniał pojęcie otwarcia albo zamknięcia, stanowił metaforę i ważne wyobrażenie religijne<sup>15</sup>. Niemiecki filozof i teoretyk kultury, Georg Simmel, pisał na ten temat:

Otóż drzwi, które są niejako przegubem między przestrzenią człowieka a wszystkim, co znajduje się na zewnątrz, znoszą rozdział między wnętrzem i zewnętrżnością. Drzwi można otworzyć i dlatego właśnie, gdy są zamknięte, dają wyraźniej niż zwykła gładka ściana poczucie odgrożenia od wszystkiego, co jest poza tą przestrzenią. Ściana jest niema, a drzwi przemawiają. Do najgłębszej istoty człowieka należy to, że stawia sam sobie

<sup>14</sup> Por. P. Dybel, *Hans-Georg Gadamer, [w:] Przewodnik po literaturze filozoficznej XX w.*, red. B. Skarga, Warszawa 1994, t. 1.

<sup>15</sup> Patrz m.in. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, przekł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 2001, s. 383-386.



granice, ale pozostaje wolny, tj. może znieść to ograniczenie, wykroczyć poza nie. (...) Drzwi stają się przeto punktem granicznym, w którym człowiek właściwie zawsze stoi lub może stać<sup>16</sup>.

Ich symbolika wielokrotnie staje też w centrum współczesnych dyskusów filozoficznych, antropologicznych czy literaturoznawczych. W dramacie Arachouskiego to właśnie otwieranie drzwi, przychodzenie ze świata zewnętrznego, wyznacza zdarzeniowość. Zwraca uwagę fakt, że w *Labiryncie* obraz miasta, choć prezentowany dość skąpo i fragmentarycznie, jest skażony, brudny, zły, naznaczony śmiercią, pełen niepokoju, pozbawiony wartości, ciężący ku ciemnej stronie życia. Doświadczane przez bohaterów zło tego świata ukazuje tęsknotę za tym, co dobre, piękne i czyste.

Egzystencjalny i metafizyczny wymiar przestrzeni dramatycznej nadaje w swym dramacie *Powrót Głodomora* (*Вяртанне Галадара*, 2005) Siarhiej Kawalou (ur. 1963). Fabuła dramatu jest stosunkowo przejrzysta. Oto do pewnego prowincjonalnego miasteczka, którego nazwy nie znamy przybywa Erna, córka Impresaria, ze swoim objazdowym zwierzyńcem. Niczego nadzwyczajnego nie byłoby w tym objazdowym zoo, gdyby nie fakt, że oprócz klatek ze zwierzętami była w nim jedna klatka pusta, z napisem: „Głodomór: 40 dni bez jedzenia”. Ta pusta klatka ma swoją bogatą historię, obrosła swoistą legendą, mitem. Mieszkał w niej człowiek, który wytrzymał bez jedzenia aż czterdzieści dni. Wystawiany był na pokaz publiczny jako przykład zwycięstwa ducha nad ciałem. Od pokazów Głodomora ojciec Erny rozpoczął swoją wielką karierę Impresaria, która trwałaby pewnie o wiele dłużej. Jednakże któregoś dnia z niewyjaśnionych przyczyn Głodomór opuścił swoją klatkę i zaginął bez wieści. I od tego momentu dopowiada, znaną z dramatu Różewicza, historię słynnego Głodomora Siarhiej Kawalou. Pewnego ranka, po trzydziestu latach nieobecności, Głodomór dobrowolnie powraca do swojej klatki. Nie od razu jednak zostaje on rozpoznany. Niektórzy uważają go za pijaka, inni za wariata, jeszcze inni za obłąkanego profesora. Jakże zatem wielkie jest zdziwienie, kiedy okazuje się, że ten milczący człowiek w klatce, to ów sławny Głodomór, którego historia obrosła już legendą do tego stopnia, że ludzie tacy jak młody nauczyciel Aleksander, poświęcili mu całe swoje życie, widząc w nim swego duchowego przewodnika, swego mistrza.

Wraz z pojawieniem się tej postaci pojawia się wiele pytań. Co skłoniło Głodomora do powrotu? Co działo się z nim przez tyle długich lat? Czy głodowanie w dalszym ciągu jest sensem jego życia? Czego musiał doświadczyć w swoim życiu, skoro dobrowolnie i bez żadnego przymu-

<sup>16</sup> G. Simmel, *Most i drzwi. Wybór esejów*, przekł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 251-252.

su postanowił zamieszkać w swojej klatce? I czym jest właściwie dla niego klatka? Miejszem zniewolenia, przestrzenią, która go ogranicza, czy może raczej schronieniem, azylem, do którego dobrowolnie powraca, nie znajdując w wolnej z pozoru przestrzeni tego, czego szukał? Pytania można by mnożyć. Jego Głodomór wydaje się być człowiekiem zmęczonym życiem. Pragnie ciszy, spokoju, wytchnienia. Czuje się zmęczony nieustanną obecnością ludzi, ich ciekawością i natarczywością. Nade wszystko ceni sobie samotność, której poddaje się bez reszty. Klatka, w której znalazł dla siebie schronienie, przestaje jednak być miejscem spokoju, ciszy i wytchnienia. Nękania raz po raz natarczywymi spojrzeniami, pytaniami, wątpliwościami kolejnych osób pogrąża się bez reszty w swoim świecie, staje się apatyczny i „nieobecny”. Nie ulega jednak wątpliwości, że podobnie jak w Różewiczowskim *Odejściu Głodomora*, tak samo w *Powrocie Głodomora* Kawaloua Głodomór wybiera głodowanie jako formę manifestacji w celu zademonstrowania swojej jedyności i niepowtarzalności<sup>17</sup>. Jak wiadomo, klatka niemal zawsze stanowiła synonim zniewolenia, ograniczenia, przestrzeń alienacji. Jednakże w tekście Kawaloua nabiera ona odmiennego znaczenia. Kolejne sceny *Powrotu Głodomora* utwierdzają nas w przekonaniu, że Głodomór Kawaloua pragnął nade wszystko odnaleźć w klatce wewnętrzną równowagę, spokój, którego bezskutecznie poszukiwał w swoim życiu. Nie zaznawszy na wolności szczęścia powraca do miejsca, w którym niegdyś czuł się szczęśliwy. Dopiero kiedy się okazuje, że przestrzeń ta nie spełnia jego oczekiwań, opuszcza ją i wyrusza na poszukiwanie nowej przestrzeni egzystencji.

I jeszcze jeden przykład dla zilustrowania tytułowego zagadnienia – dramat *Babusie* (*Бабысечки*, 1998) Ihara Sidaruka (ur. 1964). Przestrzeń egzystencji bohaterów dramatu – trzech kobiet terrorystek – Marty, Dory i Rainy oraz Maszynisty KGB, nawiązuje swym charakterem do tradycyjnego dla dramatu absurdu motywu pułapki, skazując tym samym bohaterów na niepewność, a czasem nawet zwątpienie. Akcja dramatu, w którym – co warto podkreślić – autor nie zaznacza podziału na sceny, dzieje się w przedziale pociągu, którym podróżują kobiety pod nadzorem surowego Maszynisty, który za dowieszenie ich do punktu docelowego (bliżej nieokreślonego w dramacie) ma awansować z pułkownika na generała. Taka konstrukcja przestrzeni i jej status w świecie przedstawionym nawiązuje z jednej strony, podobnie jak we wspomnianym wyżej dramacie Kawaloua, do motywu pułapki, z drugiej zaś – ukazuje człowieka przez pryzmat kategorii *homo viator*, przy czym podróż, jaką odbywają bohaterowie to nie

<sup>17</sup> Ibidem, s. 173.

tylko konkretne, realne zdarzenie, ale jednocześnie podróż o charakterze alegorycznym. Zamknięta przestrzeń przedziału pociągowego stanowi wyraźny kontrast dla otwartej i niczym nieograniczonej przestrzeni peronu, wyeksponowanej w finale utworu. Kiedy kobiety wysiadają z pociągu na zapomnianym peronie, są już zupełnie inne. Nareszcie odnalazły swoją tożsamość, swoje głęboko ukryte „ja”. Poprzez skonfrontowanie przestrzeni zamkniętej z przestrzenią niczym nieograniczoną, otwartą, dramaturg zdaje się sygnalizować, że „tu oto” dokonała się wewnętrzna metamorfoza bohaterów dramatu, a wyjście z miejsca osaczenia – przestrzeni zamkniętej, do przestrzeni otwartej stanowi symboliczne wyzwolenie się człowieka z wszelkich zniewoleń i ograniczeń.

Zrealizowana w dramacie *Babusie* struktura przestrzenna świata przedstawionego służy wyeksponowaniu fundamentalnego problemu, jaki stoi w centrum utworu – problemu tożsamości człowieka. Dramaturga nurtuje pytanie – kim jest i kim może stać się człowiek doświadczający zła, okrucieństwa, przemocy? Interesują go mechanizmy wywołujące ludzką agresję. Próbuje dotrzeć do ich źródeł. Nieprzypadkowo zatem w taki, a nie inny sposób kreuje dramaturg przestrzeń bytu swoich bohaterów, skazując ich niejako na absurdalne „tu i teraz”, będące uosobieniem wszelakich ograniczeń i zniewolenia.

Przytoczone przykłady egzemplifikują bez wątpienia dwukierunkowy charakter bycia człowieka w przestrzeni i ukazują różnorodne literackie realizacje tej kwestii. Nie wyczerpują jednakże postawionego w tytule problemu, jedynie go sygnalizują. I jeszcze, na zakończenie, jedno spostrzeżenie, które nasuwa się nieodparcie, takie mianowicie, że każdy z białoruskich dramatopisarzy – realizując w danym tekście określoną wizję przestrzeni – podejmuje własną grę z przyzwyczajeniami percepcyjnymi odbiorców i żywionymi przez nich przekonaniem, aby w ten sposób uzmysłowić im rolę, jaką sami odgrywają w nadawaniu kształtu i sensu scenicznemu miejscom akcji.

**SUMMARY****Man and space in Belarusian modern drama**

The present article is devoted to modern Belarusian dramatic texts which most expressively depict the relationship between man and the space surrounding him. The author refers to dramas by A. Pietraszkiewicz, A. Dudarau, M. Arachousky, S. Kawalou and I. Sidaruk which exemplify the two-way character of man's existence in space and present various literary realisations of this issue. The relationship between man and space, which is present in the texts discussed, becomes a very significant clue inviting anthropological analysis. As the author claims, the space is relatively rarely neutral, indifferent to anyone who found himself within its range. The space definitely more often becomes axiologically and historically characterised; it acquires mythical features and becomes a place.

**WIERZENIA, WYOBRAŻENIA, WYTWORY  
LUDZKIEJ WYOBRAŹNI**



**Инна Макарова**  
Санкт-Петербург (Россия)

## Дискурс корабля в мифологии (к вопросу об изучении интрадискурса Ноева ковчега)

В различных мифопоэтических системах корабль выступает одновременно в качестве символа спасения и/или новой жизни, но также и гибели, реализуя, таким образом, свои дихотомические свойства. Амбивалентность корабля связана с противоречивыми чувствами, которые порождает этот образ в сознании человека, вселяя одновременно надежду и страх в души людей. Наличие двух этих свойств, наряду с другими отличительными характеристиками, позволяет рассматривать мифопоэтический образ корабля в качестве уникального явления мировой культуры.

На протяжении нескольких тысячелетий мифопоэтический образ корабля существует в пяти основных художественных ипостасях: ветхозаветный Ноев Ковчег, античная ладья Харона, скандинавский корабль мертвецов Нагльфар, средневековый Корабль Дураков и Летучий Голландец эпохи Романтизма. Эволюция символа корабля в мировой культуре привела к появлению самостоятельного дискурса, оформившегося на заре возникновения европейской цивилизации, в лоне которой, впоследствии, корабль станет одним из трех центральных универсальных мифопоэтических образов триады, наряду с более ранними концептами – деревом и розой. Дискурс корабля, а вернее его интердискурс, включающий пять самостоятельных художественных форм – полновесных дискурсов, представленных в разнообразных видах искусства, представляет особый интерес с точки зрения анализа его интрадискурса, т.е. совокупности всего множества фрагментов, включенных в состав последующей дискурсии. Подобное исследование является чересчур обширным в рамках предложенного формата, в связи с чем, в настоящей статье речь пойдет об

изучении интрадискурса одного из перечисленных выше дискурсов, а именно Ноева ковчега.

Анализ богатейшего мифологического наследия, включающего в себя десятки различных дилувиальных легенд (от лат. *diluvium* – «потоп»), следует начать с упоминания двух фундаментальных работ по данному вопросу, принадлежащих западным исследователям: монографии *Легенды о потопе* немецкого географа и антрополога Рихарда Андре и книги Джорджа Фрэйзера *Фольклор в Ветхом завете*. Последняя представляет особый интерес с точки зрения попытки ее автора уяснить причинно-следственные связи возникновения одной из древнейших (после мифа о Сотворении мира) легенды и определить ее первоисточник.

Английский ученый приводит текст дилувиальной теории в ее различных вариантах, получивших распространение практически на всем земном шаре, при этом в большинстве случаев ковчег, включая всевозможные его варианты (ящик, плот, лодка), далеко не всегда выступает в качестве единственного способа спасения человечества, если упоминается вовсе. К примеру в легендах Австралии «дарителем жизни» выступает пеликан. В мифах Полинезии и Микронезии помимо традиционных горы и плота, надежным пристанищем во время потопа становится остров. В преданиях Южной Америки распространенным убежищем является дерево (пальма или падуб). Согласно мифологическим представлениям Северной Америки человечество находит спасение на каучуковом шаре, спине черепахи и даже на плавучем острове. В редких для Африканского региона вариациях на тему Всемирного потопа обнаруживаются весьма причудливые, порой фантастические детали – согласно одному из таких «вариантов» люди превращаются в обезьян, согласно другому, обезьяний облик перенимают только мужчины, в то время как женщины оборачиваются ящерицами.

Обзор разнообразных «этнических» вариаций на тему потопа, предпринятый Фрэйзером, приводит его к следующему выводу:

Можно считать доказанным, что сходство, несомненно, существующее между многими из этих легенд, отчасти является результатом прямого заимствования одним народом у другого, а отчасти следствием совпадающих, но вполне самостоятельных наблюдений, сделанных в различных местах земного шара и относящихся к великим



наводнениям или другим чрезвычайным явлениям природы, вызывающим представления о потопе<sup>1</sup>.

При этом британский исследователь ставит акцент на хронологическом доминировании шумеро-аккадского предания о Всемирном потопе, вслед за которым следуют более поздние вавилонское, иудейское, древнегреческое и санскритское предания, принципиальным отличием которых от всевозможных этнических вариаций является доминирующей в повествовании образ ковчега.

Если в большинстве перечисленных выше легенд, зародившихся в лоне примитивных цивилизаций, на помощь покорному перед лицом стихии человечеству приходит сама природа (гора, дерево, волшебное животное и т.п.), то в развитом сознании представителей ведущих мировых цивилизаций начинает формироваться идея активного сопротивления природным силам, осознанного противления фатуму, олицетворением которых является рукотворный корабль.

Дискурс Ковчега Жизни впервые оформляется в рамках шумеро-аккадской мифологии. Миф о Зиусудре (в пер. с шумерского «обретший жизнь долгих дней» или в аккадском варианте миф об Ут-напишти/Утнапиштим («нашедший дыхание») строится вокруг личности набожного правителя, который, узнав о потопе, вызванном богами с целью наказать людей, решает выстроить ковчег, дабы спастись от гибели. Руководимый в своих поступках богом-покровителем людей Энки, Зиусудра (Зиудзудду) укрывается на судне и переживает потоп, длящийся 7 дней и 7 ночей. Обретя статус «спасителя семени человечества», бывший правитель приносит жертву богам, а затем и сам становится бессмертным, вместе с супругой обретя вечное пристанище на острове блаженных Тильмун.

Культурно-историческим «продолжением» шумеро-аккадской легенды выступает вавилонский миф, представленный в двух вариациях: мифе об Арахасисе/Атрахазисе и рассказе о потопе, включенном в эпос о Гильгамеше. *Предание об Арахасисе* (в пер. с аккадского «превосходящий мудростью») в отличие от оригинального мифа о Зиусудре, снабжено большими деталями. Согласно легенде, бог Энлиль, возмущенный людскими пороками, насылает на человечество всевозможные беды. Справиться с чумой, мором, засухой и голодом людям помогает их верный покровитель – бог Энки. Однако последнее испытание оказывается роковым: все, кроме единственного, преду-

<sup>1</sup> Дж. Фрейзер, *Фольклор в Ветхом Завете*, Москва 2003, с. 38.

прежденного Энки человека, погибают. Атрахазис, убереженный богом от страшной кары, строит ладью «сохраняющую жизнь» и, погрузив на нее семью, ремесленников, скот и травоядных животных, отправляется в далекое плавание. Наградой ему становится вечная жизнь, дарованная богами.

*Эпическая поэма о Гильгамеше* в двенадцати песнях (таблицах), обнаруженная среди развалин библиотеки Ашшурбанипала в Ниневии, также содержит упоминание чудесного спасения лучшего представителя человечества – в одиннадцатой части произведения, в виде самостоятельного эпизода, видимо, ранее никак не связанного с общим повествованием. Согласно одной из теорий (Г. Раулинсон), двенадцать песен поэмы о Гильгамеше соответствуют двенадцати знакам зодиака, так что движение рассказа в поэме как бы следует за движением солнца в течение всех двенадцати месяцев года<sup>2</sup>.

В своем исследовании Фрэйзер соглашается с выводом коллеги, отмечая, что «вавилонский одиннадцатый месяц в году приходился как раз на дождливый сезон, был посвящен богу ветров Рамману и, как говорят, назывался “проклятый месяц дождей”»<sup>3</sup>.

В эпосе о Гильгамеше (в пер. с аккадского «предок-герой») прославленный правитель I династии шумерского города Урука, после своей кончины получивший статус божества, при жизни посетил Ут-напишти. Пройдя через воды смерти, правитель, всерьез задумавшийся о бренности существования, с жадностью внимает рассказу бессмертного о потопе и его чудесном спасении на ковчеге. Вняв предупреждению бога мудрости Эа (шумерский бог Энки), Ут-напишти приступает к строительству корабля:

На пятый день остов был готов. Он построил его в форме баржи, на которую поставил дом в сто двадцать локтей высотой, и разделил дом на шесть ярусов, а в каждом ярусе сделал девять комнат. Он сделал в нем отверстия для спуска воды, обмазал снаружи горной смолой и древесной смолой изнутри<sup>4</sup>.

На седьмой день потопа вода стала убывать, и Ут-напишти выпустил голубя, ласточку, а затем ворона, который единственный не вернулся на ковчег. Принеся положенную жертву, спасенный богом человек обрел статус бессмертного.

<sup>2</sup> Дж. Фрейзер, *Фольклор...*, с. 40.

<sup>3</sup> Там же, с. 40.

<sup>4</sup> Там же, с. 40.

В книге *Фольклор в Ветхом завете* Фрейзер упоминает и другую версию вавилонской легенды о Всемирном потопе, ставшую известной благодаря Беросу, автору исторического очерка, составленного им в первой половине III в. до н.э. Согласно его записям, это событие произошло в эпоху правления Ксисутруса<sup>5</sup>, десятого царя Вавилонии. Во сне ему явился бог Кронус, предупредивший о грозящем гибелью всему живому потопе, что должен случиться в пятнадцатый день восьмого месяца по македонскому календарю. Повелев царю записать историю мира от его сотворения до настоящего дня и закопать в городе Солнца – Сиппаре, он также наказал ему выстроить корабль, посадить на него родных и друзей, домашних птиц и четвероногих животных и, запасшись едой и питьем, отплыть из страны к богам, что уже ожидали его. Выстроенное Ксисутрусом судно равнялось пяти стадиям в длину и двум стадиям в ширину<sup>6</sup>. По мере спада воды царь выпускал на волю птиц, но те, не найдя приюта, возвращались на корабль. Спустя несколько дней птицы вернулись со следами глины, а затем и вовсе исчезли за горизонтом, указав тем самым на близость суши. Сойдя на берег вместе с женой, дочерью и кормчим, Ксисутрус воздал почести земле, построив алтарь и принеся жертву богам. В благодарность за проявленное благочестие он был призван ими, после чего никто из спасшихся на ковчеге бывшего правителя больше никогда не видел своего царя.

В недрах **иудаистической мифологии** миф о Всемирном потопе, который боги ниспослали на землю в наказание за людские грехи, получил дальнейшее развитие и иную интерпретацию. Единственный праведник среди безбожников, Ной («успокаивающий»), потомок Адама в девятом колене, выстроил трехъярусный ковчег, на каждом уровне которого, начиная с низшего, он расположил животных, людей и птиц. Прообразом ковчеге стала просмоленная корзинка, в которой совершил свое первое путешествие по водам Нила младенец Моисей. В ветхозаветной притче детально описывается количество обитателей ковчеге, которым было дозволено ступить на его борт: одна пара наземных животных, семь пар ритуально чистых животных и одна пара нечистых, а также восемь людей, среди которых были Ной, его супруга и сыновья с женами. Согласно мифу, дождь продолжался сорок дней и сорок ночей, вода прибывала сто пятьдесят дней, и лишь, когда она пошла на убыль, ковчег пристал на Ара-

<sup>5</sup> Очевидным является сходство имени этого правителя и героя шумеро-аккадского мифа – Зиусудры.

<sup>6</sup> 1 вавилонский стадий – 194 метра.

ратских горах. По истечении еще сорока дней Ной выпустил ворона, а затем голубя, которые, так и не найдя суши, вернулись на корабль. На седьмой день голубь принес свежий листок маслины, а спустя неделю больше не возвращался на судно.

Спустя 365 дней после начала потопа обитателям Ковчега было дозволено сойти на берег, тогда же была принесена жертва Яхве (первое упоминание о жертвоприношении в библейском тексте о «праотцах») и заключен «завет», согласно которому на земле устанавливается круговращение времен года, людям позволено употреблять в пищу обескровленное мясо животных, введен запрет на убийство человека, а невозможность повторения потопа гарантирована появлением в небе радуги.

В отличие от своих предшественников, героев шумеро-аккадской мифологии, Ной не обретает бессмертия: его жизненный путь долог, но конечен. Родоначальник нового поколения людей, он выступает не только в роли культурного героя, обретшего долголетие как дар богоизбранному, но и в роли зачинателя нового уклада жизни: ему люди обязаны распространением виноделия и рабства. Амбивалентный характер ветхозаветного образа во многом не совпадает с той идеалистической трактовкой, что представлена в шумеро-аккадском, вавилонском и санскритском мифах.

Согласно **древнегреческой** интерпретации мифа о Всемирном потопе, дошедшей до наших дней благодаря пересказам Аполлодора, прародителем человечества является Девкалион, сын Прометея, правитель города Фтия. Вместе со своей женой Пиррой, дочерью Пандоры, первой женщины, сотворенной богами, он оказывается единственным праведником, которого не коснулся гнев Зевса, наславшего страшный потоп на все человечество в наказание за его непокорность. Следуя совету Прометея, Девкалион строит «ящик», на котором он и Пирра спасаются во время 9-дневного потопа. На десятый день пристав к горе Парнас (по другой версии местом возрождения человеческой расы стала Этна), Девкалион приносит жертву, в ответ получив от Зевса знание, как возродить человечество. Бросая через голову камни («кости праматери» земли), Пирра становится прародительницей женщин, а ее супруг родоначальником нового поколения мужчин.

У Лукиана содержится иной вариант легенды о Девкалионовом потопе. Единственный праведник, он избежал наказания Зевса, посланного на головы нечестивцев, построив большой корабль, на который позвал жен и детей своих, а также всех земных животных попар-

но<sup>7</sup>. Внезапное прекращение потопа Лукиан объясняет появлением пещеры, в которую стекла вся вода, покрывавшая сушу – по его словам, на этом месте Девкалион возвел жертвенники и выстроил храм в честь богини Геры.

До наших дней сохранились отрывочные данные и о некоторых других античных преданиях, повествующих о Всемирном потопе. В частности, Фрэйзер указывает на две легенды о великой катастрофе, упомянутые древними учеными и связанные с античными царями Огигесом и Дарданом, между эпохами правления которых произошел второй по счету, Девкалионов, потоп.

Различные вариации легенды о Всемирном потопе и чудесном ковчеге, что спас человечество от неминуемой гибели, содержатся также в **санскритской мифологии**. Один из таких «вариантов» изложен в прозаическом сочинении по вопросам священных ритуалов *Сатапатха Брахмана*, созданном не позднее VI в. до н.э. В легенде повествуется о говорящей рыбе, которая предупредила Вайвасвату из рода Ману о приближающейся трагедии. Однажды увидев ее в воде, принесенной для умывания, Ману услышал просьбу волшебного существа (воплощение Вишну) взрастить его. В благодарность рыба обещала спасение во время потопа. Однажды она молвила: «В таком-то году произойдет потоп. Ты должен тогда вспомнить обо мне и построить судно, а когда начнется потоп, взойди на него, и я спасу тебя от потопа»<sup>8</sup>. В разгар великого бедствия Ману взобрал на построенный им корабль, а увидев рыбу, привязал к ее плавнику канат и вскоре приплыл к далекой горе, на которой затем и высадился<sup>9</sup>.

Предпринятая выше попытка проследить становление дискурса Ноева ковчеге (на материале разнообразных легенд и преданий мировой мифологии) с точки зрения анализа его интрадискурса, исследования т.н. нити дискурса (по выражению М. Пеше), логически

<sup>7</sup> Стоит отметить появление этой детали в новой «улучшенной» версии мифа, в котором прежде ни слова не говорилось о возрождении животного мира.

<sup>8</sup> Дж. Фрейзер, *Фольклор...*, с. 58.

<sup>9</sup> В более ранней версии Ману становится зачинателем нового рода людей, создавая женщину из масла, кислого молока, сыворотки и творога, при этом ни слова не говорится о продолжении животного и растительного миров. В позднейшем варианте легенды культурный герой берет с собой на ковчег друзей-философов, растения и животных, не позаботившись, однако, о жене и детях. По мнению Фрейзера, в подобном расхождении деталей вавилонского и санскритского мифов проявляется национальное различие между мировоззрением двух культур – «трезвым благоразумием семитического ума и мечтательным аскетизмом индийского» (Дж. Фрейзер, *Фольклор...*, с. 93).

выводит на рассуждение о «смысловом гене», сохранившимся в его недрах, а именно о природе преконструкта.

Традиционно с образом ковчега принято связывать ветхозаветную притчу о Всемирном потопе и богоизбранном Ное, ставшем продолжателем человеческого рода нового поколения. Влияние иудаистической легенды очевидно в ряде «этнических» версий делювиальной теории – традиционным прежде считался взгляд на множество подобных преданий как на апокрифические версии единственно подлинного рассказа о вселенской катастрофе, описанного в книге Бытия. По всей вероятности, однако, историческое первенство следует отдать шумеро-аккадскому преданию. Обнаруженная американскими археологами при раскопках в Ниппуре отрывочная версия легенды о Всемирном потопе, написанная на шумерийском языке, датируется 2100 г. до н.э. Существует предположение, согласно которому легенда появилась гораздо раньше, поскольку уже к концу третьего тысячелетия шумерийцы прекратили свое существование как отдельная нация, ассимилировавшись с подавляющим семитским населением страны, в то время как памятники их культуры продолжали вызывать интерес и активно переписывались.

Сопоставление шумерского текста и ветхозаветного, конкурирующего с ним за право именоваться первоисточником, или, согласно принятой в настоящем исследовании терминологии, преконструктом, указывает на тесное сходство двух рассматриваемых легенд. Найденный в Ниппуре отрывок служит продолжением рассказа о сотворении человека (как и в библейском тексте, подчеркивается акт создания людей прежде животных); сближает две версии мифа и причинно-следственная связь сотворения человеческого рода и наказание его за грехи. Подобное сходство оказывается решающим в вопросе о национальной принадлежности оригинального мифа – семитские племена, заселявшие плодотворные земли долины Нижнего Евфрата явились наследниками богатейшей культуры оформившейся к тому времени шумерской цивилизации, в лоне которой уже бытовала легенда о Великом Ковчеге Жизни.

**SUMMARY****The discourse of ship in mythology**  
(analysis of Noah Ark's intradiscourse)

This article is devoted to the analysis of the ship discourse in the world mythology, and Noah Ark's intradiscourse study in particular. The ship is regarded as one of the components of the universal mythopoetic triad together with tree and rose. In the framework of the West European art, it functions in five main ways: the Old Testament Noah Ark, the antique boat of Charon, the Norse Naglfar, the Medieval Ship of Fools and the Flying Dutchman of Romanticism. All these "roles" can be concerned as independent discourses forming the interdiscourse of the present day ship. What seems to be essential is the study of its intradiscourse, i.e. the diversity of all the elements included in the structure of later discourse. Within the framework of this article only the analysis of Noah Ark's intradiscourse is represented. The components forming the "thread of discourse" (M. Pechet) comprise various national variants of the Deluge theory: the Sumerian and Akkadian myth, the Babylonian legend, the Old Testament parable, the ancient Greek myth and the Sanskrit fable, the first being assumed as the preconstruct of this discourse.





JOANNA GETKA  
WARSZAWA

## Przesady w drukach bazylikańskich (XVIII wiek)

### I.

Przesady, wiara w istoty i czynniki nadprzyrodzone i związane z nimi różnego rodzaju gusła były w XVIII wieku powszechne w całej Europie. Nie wyróżniała się na tym tle Rzeczpospolita, w tym zwłaszcza słynące ze szczególnej „ezoteryczności” jej wschodnie Kresy, w lasach których – zgodnie z krążącymi legendami – licznie zamieszkiwały rusalki, upiory, topielice, wilkołaki i inne.

Odziedziczona po pogańskich przodkach wiara w istoty nadprzyrodzone współgrała z innymi zabobanami, dotyczącymi zależności biegu gwiazd i życia człowieka, i wszystkich istot żywych, a także niepojętych zjawisk ziemskich i atmosferycznych. Układanie przepowiedni również ma długą tradycję – pierwsze horoskopy zaczęto tworzyć około 280 roku p.n.e.<sup>1</sup>; na ziemiach polskich „gwiazdarze” wspomniani są już w literaturze z XV wieku<sup>2</sup>. Jak zauważa Zygmunt Gloger w *Encyklopedii staropolskiej*:

I nie masz się czemu dziwić, jeżeli zważymy, że jeszcze za dni naszych są ludzie, którzy w poniedziałek niechętnie wybierają się w drogę<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Z. Dworak, *Astrologia, astronomia, astrofizyka*, Warszawa 1986, s. 45; por. też: D. Kowalewska, *Magia i astrologia w literaturze polskiego oświecenia*, Toruń 2009, s. 274.

<sup>2</sup> Por. *Rozmowa Mistrza Polikarpa ze śmiercią* (w. 188-189), za: D. Kowalewska, op. cit., s. 281.

<sup>3</sup> Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, wstęp J. Krzyżanowski, Warszawa 1989, t. 2, s. 308; por. też: J. Bystróż, *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wiek XVI-XVIII*, Warszawa 1976, t. 1, s. 271.

Słowa Zygmunta Glogera aktualne są do dziś: duża popularność różnego rodzaju horoskopów i wróżb potwierdza, że wiara w siły nadprzyrodzone obecna jest również w kulturze XXI wieku.

Przyczyny popularności wiary w różnego rodzaju przesady ustalić jest dość łatwo: zawarte w nich przepowiednie dawały nadzieje na możliwość oszukania losu, a przynajmniej na manipulację przeznaczeniem. Potwierdzają to np. odręczne notatki pisane na marginesach kart lub interfoliowanych stronach kalendarzy (zawierających przecież liczne prognozytyki), typu: „1856 (...) zaczął się Rok służący Juli...”<sup>4</sup>.

Przesady były przedmiotem krytyki działaczy oświeconych, którzy wraz z przywarami społeczeństwa ostro krytykowali również kalendarze jako nośnik tego typu zachowań<sup>5</sup>.

Znanym prześmiewcą wydawnictw kalendarzowych był Franciszek Bohomolec, który szydził z nich nie tylko w swojej publicystyce<sup>6</sup>, ale i komediach<sup>7</sup>. Wielokrotnie kalendarze ośmieszane są przez „Monitor”<sup>8</sup>. Zabobony zwalczał również Kościół. Znalazło to wyraz nie tylko w tre-

<sup>4</sup> W egzemplarzu kalendarza: G. Lewicki, *Kalendarz polski y ruski co do świąt nieruchomych polskich y ruskich (...) na lat 231 (...) wyrachowany (...)*, Poczajów 1775, BUW. 021572.

<sup>5</sup> Kalendarze ośmieszane są m.in. w utworach Gracjana Piotrowskiego, Ignacego Krasickiego, Franciszka Bohomolca, Adama Naruszewicza, Franciszka Zabłockiego i in.; por. też: H. Kołłątaj, *Stan oświecenia w Polsce w ostatnich latach panowania Augusta III (1750-1764)*, Warszawa 1953, s. 201-202. Informacje na temat oświeceniowych krytyków kalendarzy: D. Kowalewska, op. cit., s. 295-298.

<sup>6</sup> Por. np. F. Bohomolec, *Żadnej nie ma skrupulatniejszej księgi nad kalendarze*, „Monitor” 1768, 1/2 stycznia, [w:] *Abyśmy w ojczyźnie naszej radzili. Antologia publicystyki doby stanisławowskiej*, oprac. Z. Goliński, Warszawa 1984, s. 337-338.

<sup>7</sup> Jednym z głównych wątków intrygi komedii *Małżeństwo z kalendarza* jest dobór daty ślubu przez ojca panny młodej (Staruszkiewicz) i jej narzeczonego – ojciec forsuje datę ślubu, która w jego kalendarzu oznaczona jest jako najlepsza, nie zważając na cechy proponowanego przez siebie kandydata (Marnotrawskiego). Na prośbę córki o odsunięcie daty ślubu Staruszkiewicz odpowiada: „Czytaj, patrz co o dniu dzisiejszym kalendarz pisze: «Dziś dobrze jest brać ślub, kto chce mieć małżeństwo pomyślne i dzieci piękne». Widzisz, drugiego takiego dnia w całym kalendarzu nie znajdziesz. Jeśli dzień opuścimy, i małżeństwo twoje będzie nieszczęśliwe i dziatki szpetne. Próżno tedy chcesz zwlekać. Idź a gotuj się»; por. F. Bohomolec, *Komedie. Komedie na theatrum*, wybór i wstęp J. Kott, teksty oprac. J. Jackl, Warszawa 1960, s. 25-26. W komedii wyśmiewane są i inne umiejętności Staruszkiewicza, których nauczył się zapewne z kalendarzy. Twierdzi on, że umie wyleczyć chorych, sny tłumaczyć, ma też wypisane „pod sekretem” porady gospodarskie.

<sup>8</sup> W numerze 39 z 14 maja 1766 roku zamieszczony jest *List do JP „Monitora”*, którego autor opisuje przesady swojego towarzysza podróży z Warszawy do Lublina. Satyra zasadza się na opisie zachowania pana Staruszkiewicza, który rozpoczął podróż w poniedziałek, dzień w kalendarzu oznaczony jako niefortunny do wyjazdów, por. „Monitor” 1765-1785. *Wybór*, oprac. i wstęp E. Aleksandrowska, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1976, s. 103. W numerze z 20 sierpnia 1766 roku zamieszczona jest z kolei anegdota, podobna do intrygi komedii *Małżeństwo z kalendarza* F. Bohomolca, o sporze pomiędzy ojcem panny a jej narzeczonym, wynikłym z tego, że dzień wesela, wyznaczony przez ojca i oznaczony w jego

ści drukowanych kazań, katechizmach oraz innych drukach o charakterze religijnym, ale także w działalności misyjnej i oświatowej.

Celem niniejszego artykułu jest prezentacja druków bazylikańskich na temat przesądów. Publikowanie tekstów charakteryzujących różnego rodzaju zabobony miało, jak się wydaje, określony cel: zakonnicy ostrzegali przed nimi, jawnie je wyśmiewali bądź też w sposób ukryty odwozili swoich czytelników od różnych szkodliwych procedur.

Artykuł stanowi przy okazji próbę zobiektywizowania wiedzy na temat bazylikańskich wydań kalendarzowych, ocenianych powszechnie jako źródło ciemnoty i zabobonów bądź w najlepszym razie kojarzonych z drukami o treści dewocyjno-hagiograficznej.

Autorka wychodzi przy tym z założenia, że teksty opisujące rozmaite przesądy osiemnastowiecznego społeczeństwa Rzeczypospolitej należy badać w kontekście ówczesnego stanu wiedzy i potrzeb odbiorcy, a odbiorcą tym było społeczeństwo kresowe, niezbyt wykształcone, podatne na różnego rodzaju przesądy i legendy, przywołujące nimfy wodne, leśne, magiczny świat, współistniejący z naszym. Aby dotrzeć do tego typu odbiorcy, należało się posługiwać tymi samymi kodami kulturowymi.

Popularności kalendarzy zawierających prognozyki oraz tekstów opisujących różnego rodzaju zabobonne praktyki nie należy utożsamiać z chęcią ich szerzenia. Krytycy tych wydawnictw (zwłaszcza kalendarzowych) pomijali ewidentne ich walory: doradztwo i krzewienie wiedzy z różnych dziedzin (historii, geografii, astronomii), dostosowanej do poziomu wykształcenia odbiorców.

W końcu, drukując teksty charakteryzujące przesądy, wierzenia i zwyczaje, bazylianie stali się pośrednikiem między dzisiejszymi badaczami a XVIII-wieczną kulturą „potoczną”, z charakteryzującymi ją problemami, troskami i światopoglądem ówczesnego społeczeństwa.

## II.

Wykorzenie przesądów i zabobonów mieści się w nurcie walki z przywarami osiemnastowiecznego społeczeństwa prowincjonalnego. Walkę tę podjęło szkolnictwo bazylikańskie, odnosząc na tym polu duże sukcesy. Dzięki wsparciu i hojnym darowiznom fundatorów od lat siedemdziesiątych XVIII wieku do 1795 roku bazylianie zorganizowali 21 szkół

---

kalendary jako szczęśliwy do zaślubin, był w kalendarzu narzeczonego oznaczony jako pechowy, por. Z. Gloger, op. cit., s. 313.

publicznych (kolegiów) i konwiktów<sup>9</sup> we Włodzimierzu, Borunach, Żyrowicach, Humaniu, Barze, Szarogrodzie, Lubarzu, Ostrogu, Kaniowie, Hosszczy, Jakobsztadcie, Malejowicach, Warszawie i innych. Niemal połowę tej liczby stanowiły szkoły średnie<sup>10</sup>.

Szkoły bazylikańskie wypełniły lukę oświatową po rozwiązaniu zakonu jezuitów (1773). Powstawały we współpracy z Komisją Edukacji Narodowej w ramach nowego systemu szkolnego. Współpraca ta była dla bazylianów korzystna – po modyfikacji planów nauczania i wprowadzeniu do nich nowych elementów zakonnicy przejęli część szkół pojezuickich<sup>11</sup>.

Parafialne i średnie szkoły prowadzone przez bazylianów cieszyły się popularnością i zaufaniem społeczeństwa wschodnich ziem Rzeczypospolitej, mimo że opinie na temat poziomu nauczania w szkołach prowadzonych przez zakonników nie zawsze były przychylnie, o czym świadczą protokoły posiedzeń KEN<sup>12</sup>. Generalnie jednak bazylianie starali się prowadzić swoje szkoły zgodnie z wytycznymi Komisji Edukacji Narodowej, za co dostawali pochwały wizytatorów:

Znalazłszy szkoły w stanie całkiem dobrym dałem sprawiedliwą pochwałę rządcom ich i nauczycielom za gorliwość w dopełnieniu Ustaw Prześw.

<sup>9</sup> Por. M. Pidlypczak-Majerowicz, *Bazylianie w Koronie i na Litwie. Szkoły i Książki w działalności zakonu*, Acta Universitatis Wratislaviensis nr 779, Warszawa – Wrocław 1986, s. 36-37, 46-47.

<sup>10</sup> W 1783 roku bazylianie posiadali 10 szkół średnich, w tym 8 w Koronie i 2 na Litwie, por. I. Szybiak, *Sieć szkół średnich Komisji Edukacji Narodowej*, [w:] *Nowożytna myśl naukowa w szkołach Komisji Edukacji Narodowej*, red. I. Stasiewicz-Jasiukowa, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1973, s. 259-270, 267; por. też: *Szkoły wojewódzkie i powiatowe w Koronie i Wielkim Księstwie Litewskim* (Summaryjusz tabelaryczny, ułożony przez posła Lipińskiego, a przedstawiony sejmowi 1776 r. przez delegację do egzaminowania K.E.N) (przedruk [w:] Z. Kukulski, *Pierwiastkowe przepisy pedagogiczne K.E.N. 1773-1776*, Lublin 1923), [w:] *Komisja Edukacji Narodowej. Wybór źródeł*, zebrał i oprac. S. Tync, BN I 126, Wrocław 1954, s. 50.

<sup>11</sup> Propozycję przejścia szkół pojezuickich w Brześciu Litewskim, Pińsku, Mińsku, Nowogrodzku, Grodnie, Drohiczynie, Barze, Kamieńcu Podolskim, Łucku, Owruczu, Ostrogu i Żytomierzu bazylianie zgłosili już w 1774 roku, jednak ze względu na niedostateczne przygotowanie do pracy nauczycielskiej powierzono im tylko szkoły w Ostrogu, Owruczu i Barze, por. I. Szybiak, op. cit., s. 262.

<sup>12</sup> Na przykład w rezolucji z 3 kwietnia 1786 roku poddaje się w wątpliwość jakość nauki w szkołach prowadzonych przez profesorów – zakonników, którzy „z powołania innymi zajęci są czynnościami”, por. T. Mizia, *Protokoły posiedzeń Komisji Edukacji Narodowej 1786-1794*, Wrocław – Kraków – Warszawa 1969, s. 13; por. też: I. Szybiak, op. cit., s. 259-270, 268.

Komisji i pilność w podjętej pracy około edukacji młodzi sobie powierzonej<sup>13</sup>.

Dzięki wspomnianej wyżej popularności, a także narzuconym przez Komisję treściom nauczania<sup>14</sup> bazylianie kształtowali nowoczesny światopogląd swoich podopiecznych, oparty na bardziej racjonalnym sposobie myślenia, eliminujący różnego rodzaju zabobony.

### III.

Działalność edukacyjna widoczna jest zwłaszcza w drukach bazylianskich<sup>15</sup>, i to nie tylko podręcznikach dla szkół. Na przykład, na końcu drukowanych dwuszpaltowo po polsku i „rusku” (czcionką cyrylicą) *Najpospolitszych i nayistotniejszych NAUK chrześcijańsko-katolickiey re-*

<sup>13</sup> Por. *Raport z wizytacji szkół berezweckiej sporządzony przez ks. Jana Erdmana*, [w:] *Raporty generalnych wizytatorów Szkół Komisji Edukacji Narodowej w Wielkim Księstwie Litewskim (1782-1792)*, oprac. K. Bartnicka, I. Szybiak, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1974, s. 211; por. też raporty innych wizytatorów szkół Komisji Edukacji Narodowej, Franciszka Bienkowskiego, Jana Erdmana, Dawida Piechowskiego, Jakuba Jaski i in., ibidem, s. 173, 217, 274, 347.

<sup>14</sup> O programie szkół bazylianskich poza dokumentami szczegółowo informują drukowane „popisy” uczniów, czyli prezentacje umiejętności uczniów podczas uroczystości z okazji zakończenia roku szkolnego. Drukowane sprawozdania z popisów, zawierających teksty mów wygłaszanych przez nauczycieli, uczniów, a czasem i zaproszonych gości, a także zaproszenia na te popisy, dają szansę poznania życia szkolnego. Zawierają m.in. spis zajęć rozłożony na poszczególne lata czteroletniej edukacji (klasa IV: nauka chrześcijańska, moralna, polityka, logika, metafizyka, fizyka, geometria, algebra; klasa III: nauka chrześcijańska, moralna, prawo naturalne, historia narodowa, geografia: o Azji, o Afryce, Ameryce, geometria, algebra, retoryka i poetyka; klasa II: nauka chrześcijańska, moralna, historia o monarchii rzymskiej, geografia o Europie, arytmetyka, wyższa konstrukcja języka łacińskiego, historia naturalna, tłumaczenie autorów klasycznych; klasa I: nauka pisania i czytania, nauka chrześcijańska, historia święta, geografia, język łaciński, bajki Fedra, historia naturalna i arytmetyka, por. np. drukowane przez bazylianów popisy: *Doświadczenie roczne (...) w Szkołach J. K. Mci wojewódzkich Włodzimirskich r. 1779*, Poczajów; *Doświadczenie roczney korzyści (...) w Szkołach (...) Włodzimirskich (...) 1780*, Poczajów; *Popis roczny Szkół Włodzimirskich (...) 1783*, Poczajów. Ponadto, w Poczajowie wyszły drukiem sprawozdania roczne szkół w Szczuczynie: *Popis Szlachetney Młodzi edukującej się w szkołach publicznych Szarogrodzkich zgromadzenia XX Bazylianów...*, Poczajów 1787; w Supraślu zaś szkół białostockich: *Dowód rocznego postępk w naukach, ustawami Prześwietney Komissyi Edukacyi Narodowej przepisanych, w Szkołach Białostockich okazany, 1787*, i in.

<sup>15</sup> Działalność wydawnicza była zgodna z konstytucją zreformowanego na początku XVIII wieku zakonu bazylianów. Bazylianie posiadali sześć zakładów typograficznych – w Wilnie, Supraślu, Poczajowie, Uniowie, Lwowie i Mińsku.

ligii (1788)<sup>16</sup>, zamieszczona jest przestroga, aby katecheta podczas pracy z wiernymi ostrzegał, by nie wierzyć babskim bajkom o czarnoksiężstwie i wróżeniu.

Sprawę tę podnosił także Tymoteusz Szczurowski (1740-1812), wybitna postać bazylikańskiej akcji misyjnej, kierownik najbardziej znanego ośrodka misyjnego na Podlasiu, znajdującego się w Białej Radziwiłowskiej. W historii zakonu zapisał się on również jako wybitny kaznodzieja: na jego kazania, głoszone z powodzeniem w różnych językach (a znał ich siedem), przychodzili nie tylko katolicy, ale i prawosławni, Żydzi i Tatarzy<sup>17</sup>.

W swoim największym dziele *Missya bialska* (Supraśl 1792) sprawie zabobonów poświęcił on osobne miejsce. Księga VI dzieła przynosi szerokie informacje o czarach i opętaniu<sup>18</sup>.

#### IV.

Walce z zabobonami służyło wydanie w 1789 roku przez bazylianów supraskich dwóch fragmentów rozprawy *Diabeł w swojej postaci* (Warszawa 1777) Jana Chrzyciela Bohomolca (1724-1795, młodszego brata bardziej znanego Franciszka, wspomnianego wcześniej autora komedii i współre-

<sup>16</sup> *Najpospolitsze i nayistotniejsze NAUKI chrześcijańsko-katolickiey religii, do używania szkołom ruskim część pierwsza [druga]. – obszczich i estestvennych pouczenij christianskago b[o]goc-zestija czast pervaja*, Supraśl 1788.

<sup>17</sup> *Słownik polskich teologów katolickich*, red. H. E. Wyczawski, Warszawa 1981, s. 265. Tymoteusz Szczurowski posiadał gruntowne wykształcenie i stopień doktora teologii i prawa kanonicznego. Po ukończeniu studiów teologicznych w Rzymie otrzymał od papieża Piusa VI misję apostołską i za pozwoleniem miejscowych biskupów władzę nauczania całego narodu i nawracania niewiernych i grzesznych, por. 'Szczurowski Tymoteusz', [w:] *Słownik polskich teologów...*, t. 4, s. 265-266. Tymoteusz Szczurowski był autorem licznych podręczników i wskazówek merytorycznych dla duchownych, m.in. *Głos wzbudzający serca chrześcijańskie do społecznej modlitwy i do słuchania Słowa Bożego... – Informacja dla chcących dostąpić odpustu zupełnego na Missyi bazylikańskiej. – Rozmowy zbawienne o nauce chrześcijańskiej w czasie missyi bazylikańskich używane (...)*, cz. 1-4, Lublin – Supraśl, 1787; *Szczurowski Tymoteusz, Patent confrateriny bialskiej, każdemu w sozдалstwie Niepokalanego poczęcia Maryi Panny służący(...)* Za pozwoleniem zwierzchności do druku podany..., Supraśl 1793.

<sup>18</sup> T. Szczurowski (1740-1812), *Missya bialska* [potem druga karta tytułowa]: *Prawo kanoniczne o wszystkich Ustawach I Dekretach Synodalnych We Wszelkich materiach I Wydarzeniach Tak sumiennych Iako też i sądowych Na rozmowy w jedenastu Xięgach Podzielone A ku zbawienney Wiadomości Ludziom wszelkiego stanu I Urzędu Tak Duchownego Iako świeckiego Pod zaszczytem Jaśnie Wielmożnego (...) Arsenjusza Głowoniewskiego (...) z poważnych autorów; księga VI: o laikach, konfrateriach, szpitalach, mnichach, czarach, opętaniu*, Supraśl 1792.

daktora „Monitora”<sup>19</sup>). Wydawnictwo zatytułowane *Upiór ukraiński*<sup>20</sup> stanowi przedruk drugiej części (s. 1-183) tegoż *Diabła w swojej postaci*, tj. rozdziału *Jeśli szatan ma pozwolenie brać na się ciała umarłych! W edycji supraskiej* (s. 1-8) wydawca dodał swoje wprowadzenie, dzięki któremu dokonał przeróbki przedrukowanego dzieła Bohomolca na powieść. Jej kanwą stała się wyprawa młodego wykształconego szlachcica, który zaciągnąwszy się do kawalerii, jechał na Ukrainę. Po drodze stanął w gospodarstwie, gdzie „jeden towarzysz trzydziestoletnią służbą w wojsku zaszczycony, mający rombaniny pełno na twarzy”<sup>21</sup>, snuł swoją opowieść o walce z upiorami. W odpowiedzi, narrator rozpoczyna swój wywód, będący *de facto* dokładnym przedrukiem książki Bohomolca. W wydaniu supraskim pominięto przypisy do tekstu, pozostawiono jedynie przypisy o „kołtunie” na s. 25-27 oraz o „upiorach w pewnym klasztorze” na s. 191-196<sup>22</sup>. Drugi fragment, opatrzony fałszywym adresem wydawniczym Brzeg<sup>23</sup> (częstym „przybrany” adresem korsarskich wydawnictw supraskich), wydany ponownie dziesięć lat później – w 1799 roku, *Puł. Diable wenecki albo czarownica poleska*, jest przedrukiem drugiej części tego samego dzieła Bohomolca, tyle że od s. 185 do 317, tj. rozdziału *O gusłach, czarach i zabobonach*, w którym także pominięto przypisy do tekstu<sup>24</sup>.

Kamuflując fakt bezprawnego przedruku, supraski wydawca dodał przedmowę, w której przedstawia historię rzekomego autora dzieła. Po śmierci rodziców wraca on z Warszawy do swojego majątku poleskiego, w którym zastaje ciemnotę, biedę i kiepsko zarządzany majątek. Zgodnie z duchem Oświecenia postanawia wykorzenić ciemnotę ludu, rozpoczynając od walki z „pogaństwem”:

„Za najpewniejszą osądziłem powinność, jakby ten lud wyprowadzić z tych gusłów czarów i zabobonów, sprowadziłem wszystkich moich JXX Parochów, i Rządców dóbr, zobowiązałem ich na miłość bliźniego, aby nie żalowali wszelkiej usilności ku oświeceniu i wyprowadzaniu z tak grubych błędów ludu mego, tym końcem podałem im te uwagi, których prawdziwie tym bardziej jestem zaufany, że są zacnego Nauczyciela, którego Opatrzność w młodości mojej mi zrządziła”<sup>25</sup>.

<sup>19</sup> Szerzej o Janie Chryzostomie Bohomolcu czyt. *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”, t. IV: Oświecenie*, oprac. E. Aleksandrowska z zespołem, Warszawa 1967, s. 282-283; S. Bednarski, *Bohomolec Jan*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, Kraków 1936, t. 2, s. 225-226.

<sup>20</sup> K. Estreicher, *Bibliografia polska XV-XVIII w.*, Kraków 1897-1951, t. XXXII, s. 55 (b.m).

<sup>21</sup> *Upiór Ukraiński*, Warszawa [Supraśl] 1789, BUW 4.23.4.77 XVIII/II, s. 5.

<sup>22</sup> Por. też: M. Cubrzyńska-Leonarczyk, *Katalog druków supraskich*, Warszawa 1996, poz. 335.

<sup>23</sup> K. Estreicher, op. cit., t. XXV, s. 405, t. XXV, s. 438 (b.a).

<sup>24</sup> M. Cubrzyńska-Leonarczyk, op. cit., poz. 334.

<sup>25</sup> *Puł. Diable wenecki, albo czarownica poleska*, Brzeg [Supraśl] 1789, BUW 142653, s. 8.

Wypowiedź ta zawiera zarazem cel wydania książki. Bazylianie wybrali drugą część dzieła Jana Ch. Bohomolca, którą uznali za bardziej przystępną dla swojego czytelnika<sup>26</sup>. Zawiera ona opisy czarów i zabobonów praktykowanych w Europie i na świecie (m.in. na podstawie dzieła ks. Acosty, dotyczącego praktyk w Meksyku)<sup>27</sup>. Wymieniono m.in. symptomy, z których wróżono – od „niegroźnych” (jak lot ptaków, m.in. orłów, kruków, sępów, kawek, synogarlic, łabędzi, kur, sójek, „czy osobno? czy w gromadzie? w którą stronę? czy prosto? czy zbaczając i powracając lecą?”<sup>28</sup>, sposób palenia się drewna, rżenie koni, „kichanie, piszczenie w uszach, drżenie członków”<sup>29</sup>, do okrutnych – jak np. zabijanie więźniów, by po ich minie w chwili śmierci wnioskować przyszłe losy<sup>30</sup>). Tego rodzaju wróżby wzbogacano o elementy rodzimego folkloru (np. historia upiora z Białej Rusi<sup>31</sup>). Na kartach *Upiora ukraińskiego* można znaleźć sposoby walki ze zjawą. Zalecano na przykład, by „ciało odkopać, głowę rydłem uciąć i między nogami położyć (...) serce wyrwać (...) albo kołem przebić (...) całe ciało wbić na pal (...) albo zupełnie spalić...”<sup>32</sup>. Narrator jawnie szydzi z tych zaleceń:

ja zaś przyznam się, że gdy to piszę od łez wstrzymać się nie mogę, nie żałuję umarłych, bo oni nie czują, ale żywych, bo ci czuć niegodziwość powinni<sup>33</sup>.

Opisywane są efekty wiary w zabobony – wrzucanie do morza dzieci, urodzonych we wtorki, czwartki i soboty, praktykowany na wyspach Świętego Wawrzyńca<sup>34</sup>; skutkami wiary w zabobony wspomniany jest m.in. proces i skazanie Joanny D’Arc<sup>35</sup>, zrzeczenie się władzy przez dyktatora Fabiusza Maximiusa (przez osobliwy szelest myszy<sup>36</sup>).

Przesłanie autora jest oczywiste. Jak twierdzi, faktycznie:

<sup>26</sup> Pierwsza część utworu zawierała z kolei rozmaite skomplikowane przemyślenia filozoficzne, teologiczne i naukowe (autor odwołuje się do twórców starożytnych: Arystotelesa, Platona, Talesa z Miletu, Pitagorasa, Archimedeasa i późniejszych – np. *Historii naturalnej* Pliniusza), których zrozumienie wymagało odpowiedniego przygotowania; por. też: D. Kowalewska, op. cit., s. 81-82.

<sup>27</sup> *Puł. Diable wenecki...*, s. 10.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 22.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 44.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 23.

<sup>31</sup> *Upior Ukraiński...*, s. 191.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 82.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 83.

<sup>34</sup> *Puł. Diable wenecki...*, s. 48.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 16.

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 21.



możemy zgadywać deszcz, wiatr, pogodę z odmiany powietrza, z upałów, z zimna, z obłoków i Nieba koloru, z latania ptaków, i postaci bydła, lecz chcieć przepowiadać przyszłe powodzenia, lub niepowodzenia które najpewniej zawisły od opatrności Boskiej, potem od woli ludzkiej, i różnych przyczyn, jest błąd jeden z najgrubszych<sup>37</sup>.

Przedrukowane przez bazylianów dzieło, w którym autor „z upiorów szydził”<sup>38</sup>, z jednej strony „potężnie podkopywało wiarę w czary i upiory”<sup>39</sup> i inne zabobony – kołtuna<sup>40</sup>, szatana<sup>41</sup>, piętnując modne wówczas prorocтва, wróżby i prognostyki. Z drugiej strony, dzięki zamieszczonej w nim liście upiorów, wierzeń gminnych, ze współczesnego punktu widzenia stanowi swoisty traktat kulturoznawczy lub etnograficzny. Badacze znajdują tutaj różne sposoby wróżenia, takie jak: *aeromantia* – wróżenie przez założenie na głowę chust i postawienie na nich garnka z wodą, *amnionmantia* – wróżenie z czepków, w których się czasem dzieci rodzą, *kataptomantia* – ukazywanie się rzeczy w zwierciadłach, *crystalomantia* – ukazywanie się rzeczy w zwierciadłach z kryształu, *clidomantia* – wróżenie z kluczy, *daktylomantia* – wróżenie z pierścieni, *cephalonymantia* – wróżenie z głowy osła pieczonej na węglu i inne<sup>42</sup>.

## V.

Jakkolwiek może to być zaskakujące, ale walkę z przesądami prowadzono również w wydawnictwach kalendarzowych. Kalendarze, jeden z najpopularniejszych w XVIII wieku druków (z nakładem ponad dwudziestu tysięcy rocznie, obok książek do nabożeństwa stanowiły wówczas najpopularniejsze lektury, o czym zaświadcza ówczesni autorzy<sup>43</sup>), kojarzone były najczęściej ze źródłem zabobonów i ciemnoty dla zaściankowej i przesądnej szlachty prowincjonalnej. Stereotyp ten pojawił się już w XVI-II wieku,

<sup>37</sup> Ibidem, s. 17.

<sup>38</sup> H. Rzewuski, *Pamiętki Soplicy*, Warszawa 1997, s. 28. Jawnym szyderstwem jest zamieszczony przykład z Anglii. Robert Bacon przez jakoby siedem lat robił głowę miedzianą, by od niej nauczyć się sposobu opasania murem całej Anglii: „lecz co mu odpowiedziało – nie zrozumiał, gdyż nad nadzieję prędzej przemówiła, kiedy on miał umysł zaprzątiony innemi myślami”, por. *Puł. Diable wenecki...*, s. 59.

<sup>39</sup> W. Smoleński, *Przewrót umysłowy w Polsce w XVIII wieku: studia historyczne*, wyd. IV (oparte na wyd. II., 1923), PIW, Warszawa 1979, s. 109.

<sup>40</sup> *Upior Ukraiński...*, s. 23.

<sup>41</sup> Ibidem, s. 197.

<sup>42</sup> *Puł. Diable wenecki...*, s. 101.

<sup>43</sup> Por. np. F. Bohomolec, op. cit., s. 337-338; por. też: W. Smoleński, op. cit., s. 57.

następnie utrwalony, krąży do dziś. Jego powstanie nietrudno wyjaśnić. Rzeczywiście, jeszcze w XVII wieku dominowały kalendarze o charakterze prognostykarskim, w których zamieszczano nie tylko prognozy pogody, ale także stanu zdrowia czytelników, a nawet losów kraju i świata. Takie kalendarze wydawały w pierwszej połowie XVIII wieku również drukarnie bazylikańskie. W drugiej połowie XVIII wieku profil wydawniczy drukarni zmienił się jednak i w kalendarzach zamieszczano informacje historyczne i geograficzne, a także różnorodne ciekawostki, aforyzmy, fraszki, anegdoty, co sprawiało, że kalendarze stały się też ciekawymi książkami, przeznaczonymi nie tylko dla rozrywki, ale i nauki czytelników.

Prawdą jest, że jeszcze w latach osiemdziesiątych XVIII wieku zamieszczano szereg astrologicznych rad, czasem wierszowanych<sup>44</sup>, określanych jako „aspekty” i „wybory”, które zalecały wykonywanie pewnych czynności, a przed innymi przestrzegały (wskazywały mi.n., kiedy puszczać krew, przyjmować lekarstwa w pigułkach, stawiać bańki, odstawiać dzieci od piersi, strzyc włosy, szczepić, spławiać drewno itp.). Porady te były uzależnione od dnia urodzenia je czytających, od aktualnego układu planet i od znaku zodiaku, w którym znajdowało się Słońce<sup>45</sup>.

Zamieszczane w kalendarzach prognostyki uzależniały pogodę w nadchodzącym roku od symptomów w dniach świątecznych cyklu rocznego. Sugerowano między innymi, że jeśli w Nowy Rok zorza lub niebo o wschodzie słońca jest czerwone, to jest to nieomylny znak nadchodzących wojen i brzydkiej pogody. Natomiast jeśli np. w Wielki Piątek pada deszcz

<sup>44</sup> W. J. Saltszewicz, *Kalendarz polski y ruski w którym święta roczne y biegi niebieskie, aspekty, wybory, czas siania, szczepienia, krwie puszczenia, lekarstw zażywania, wschód y zachód słońca etc. należytem porządkiem położone i opisane (...) na rok 1734*; idem, *Kalendarz polski y ruski w którym święta roczne y biegi niebieskie, aspekty, wybory, czas siania, szczepienia, krwie puszczenia, lekarstw zażywania, wschód y zachód słońca etc. należytem porządkiem położone i opisane (...) na rok 1735*.

<sup>45</sup> Kierując się tego typu poradami, w 1781 roku „krew puścić, perygrynować, żenić się, w łaźni się myć, kupczyć, budować, włosy strzyc”, można było, gdy Słońce znajdowało się w Strzelcu, a godzić się „przyjaciela jednać” nie miało sensu, gdy w Niedźwiadku (Skorpionie). *Klucz prognostykarski to iest: rzetelne wiadomości o roku i jego częściach, o poprawie kalendarza i sposobie jego używania, o biegu słonecznym przez XII Zodyacznych znaków, tudzież wykłady lat klimaterycznych, dni feralnych, podeyrzanych lub krytycznych, przyczyny zaćmienia Słońca, Księżyca i innych planet, przestrogi do puszczenia krwi i używania lekarstw, wiadomości starożytne ciekawe, doświadczenia i wieszczby względem odmian powietrza, urodzaju, zdrowia, trzęsienia ziemi. Zawierający z przydatkiem kalendarza poprawnego i starego Wschodu i Zachodu; słońca, czasów i świąt pryncypalniejszych, w które dni ubywaiać lub przybywaiać, dla wygody nakręcania Zegarów i praktycznych gospodarskich na horyzont Krakowski i blisko sto mil w około niego służący... przedrukowany. W Suprasłu WW. OO Bazilianów [1781].*

– gospodarz ucieszy się z urodzaju<sup>46</sup>. Tego typu prognostyki krążą do dziś w kulturze ludowej i to właśnie z niej czerpali mnisi.

Oddając honor drukarzom bazylikańskim trzeba podkreślić, że prognostyki, zamieszczane w kalendarzach drugiej połowy XVIII wieku były układane z umiarem i nie są szczególnie rozbudowane (np. „Wiosna wilgotna i w dżdże obfita, Lato Pogodne przy upałach, Jesień Srzodek pogodny, przy końcu sloty obiecuie, Zima: Mroźna i śnieżna”)<sup>47</sup>.

Kompletnie z prognostyków drukarze zrezygnować po prostu nie mogli: to one cieszyły się największą atencją czytelników, dzięki czemu kalendarz przynosił zysk. Zaniechanie ich umieszczenia przyniosłoby straty<sup>48</sup>. Z jednej strony, prognostyki w pewien sposób porządkowały życie szlachcica, który z kalendarzem w ręku mógł planować prace gospodarskie (siew, wyrąb drzew), podróże czy nawet potomstwo, z drugiej zaś – mogły być znakomitą wymówką niewykonania jakiejś czynności, której w danym czasie nie sugerował kalendarz. W praktyce, trudno dziś określić, na ile silna była wiara w zamieszczane w kalendarzach prognostyki. Również dziś sięga się do horoskopów raczej dla rozrywki niż w poszukiwaniu pomocy w rozwiązaniu problemów.

Prognostyki tłumaczyły też pewne niepojęte wydarzenia losowe, jak np. śmierć bliskiej osoby. Horoskopy noworodków, z jednej strony, gruntowały istniejące w społeczeństwie wierzenia o dniach feralnych dla urodzin (których najokrutniejszym przejawem było – wspomniane w cytowanym wyżej fragmencie książki *Puł. Diable weneckie...*, pozbywanie się potomstwa, urodzonego w określonych dniach, jako skazanego na nieszczęście), z drugiej zaś – pozwalało działaniem sił nadprzyrodzonych wytłumaczyć

<sup>46</sup> Np. *Klucz prognostykarski to jest: rzetelne objaśnienie słów y przezwisk niewyrozumiałych, których Ormiński, Kochański i inni Astrologowie w Kalendarzach y prognostykach swoich używaią, a przez to miasta i osoby pewne rozumieią z przydatkiem słonecznego Wschodu y Zachodu; y praktyki gospodarskiej na Merydyanach przeznaczonych Państw, Krolestw y miast: a naprzód korony Polskiej i Wielkiego Xięstwa Litewskiego do których na 100 mil y daley, okoliczne odległe mieysca, iako to: Żmudzkie, Siewierskie y Czernichowskie Xięztwa, także Kujawy, Pomorszczyzna ect. ect. (...) bez znaczney dyfferencyey stosować się mogą każdego dnia na kilkaset niemal lat następujących lat służącego (...) dla wygody nakręcania Zegarów rozmaitych przedrukowany. W Supraslu WW. OO Bazilianow (1768) i Klucz prognostykarski... [1781].*

<sup>47</sup> *Kalendarz polski y ruski na rok pański przestępny 1788 pod znakiem księżycy. Wyrażaiący Święta rzymskie i ruskie, tudzież aspekty wybory, bieg planet odmiany powietrza czas siania, szczepienia, lekarstw używania, dni feralne, wschód y zachód słońca, zaćmienia y inne ciekawe obserwacye...*, Supraśl.

<sup>48</sup> Zauważają to wydawcy kalendarzy: „jużem był postanowił nie wtrącać w kalendarz fałszywych wieszczarbstw, gdyby nie ostrzegł mię wielki formalność kalendarzów postrzegacz, że w kalendarzu prawda nie popłaca, a bez tego wieszbiarskiego kawałka kalendarz zależałby; wołę przeto być pożytecznym dla siebie, niż skrupulatnym o takową prawdę”, por. *Kalendarz polski y ruski na rok pański przestępny 1788...*

dużą śmiertelność noworodków w XVIII wieku. Losy potomstwa określano w kalendarzach na podstawie fazy Księżyca w dniu narodzin dziecka. Jeśli podliczyć dni, w których urodzenie się dziecka daje mu potencjalne szanse na długie i szczęśliwe życie, to okaże się, że stanowią one nieliczny procent (z dwudziestu dziewięciu dni – 8 to dni dobre, 19 – złe, 2 – średnie)<sup>49</sup>. Nie broniąc bazylianów, można zauważyć, że prognozyki były zgodne z ówczesnymi statystykami. Faktycznie, odsetek dzieci, które dożyły w zdrowiu dorosłości, był znacznie niższy w porównaniu z dzisiejszym<sup>50</sup>.

Warto w końcu podkreślić, że sami bazylianie podchodzili do drukowanych przez siebie przepowiedni ze sporą dawką ironii. O tym, że przepowiednie (zwłaszcza te dotyczące pogody przynajmniej na rok wprzód) nie miały szans się sprawdzać, wiedzieli wydawcy kalendarzy, którzy uczciwie stwierdzali: „Doświadczyłem nieraz tego oszukania, miasto pogodnej podróży dobrze będąc w dżdżu strzepany”<sup>51</sup>.

Należy więc pomyśleć o rewizji podejścia do kalendarzy: utarte mniemanie, że podtrzymywały i propagowały one zabobony, wydaje się błędne.

<sup>49</sup> „Dziecię, które rodzi się w dzień sam Nowiu, krótko żyje, zaś drugiego po Nowiu długiego bywa wieku. Dziecię rodzące się trzeciego dnia od Nowiu krótko żyje. Czwartego dnia narodzone bywa słabe, to iest pieskliwie, Piątego dnia narodzone niebezpieczne w życiu. Dziecię rodzące się dnia 6. od Nowiu bywa chorowite, Dnia 7. długo żyjące; Dnia 8. w młodym wieku ze świata schodzi; dnia 9 uchowa się słabe i mdłe. Dziecię na świat wychodzące dnia 10 od Nowiu, starości wielkiej dojdzie; w dzień 11 niebezpieczne, W dzień 12 mierny wiek żywota pędzi; Dziecię na świat wychodzące w dzień 13 od Nowiu, jeśli dzień 18 przepędzi długo pożyje. W dzień 14 . od Nowiu, będzie chorowite, w dzień 15. długoletnie; dzieci dnia 16 i 17. od Nowiu bywają zdrowe na ciele, dnia 18. niepewne życie, dnia 19. słabe, dnia 20. mocne i długowieczne, Dnia 21 od Nowiu kto na świat wnidzie nie długo się nim cieszy. Kto 22. miernie pożyje, Kto 23. z chorobami się często biedzić będzie; Rodzący się 24. od Nowiu, nie ma pewnego życia; dnia 25. na siłach szwankuje, dnia 26. niebezpieczny, dnia 27. mierny wiek prowadzić może. Dzieci rodzące się na świat dnia 28 od Nowiu pomierne lata prowadzą, dnia 29. to iest na wschodzie Księżyca rodzące się różnym chorobom podlegle i nietrwale bywają”, por. *Klucz prognostykarski...* (1768), i *Klucz prognostykarski...* [1781].

<sup>50</sup> Zamieszczane prognozy przeżycia i zdrowia noworodków procentowo pewno pokrywały się ze stanem rzeczywistym. Z drugiej strony, wiek XVIII to okres racjonalnych ulepszeń w sztuce medycznej, szczególnie zaś położnictwie, a nowinki te dostępne były przecież uprzywilejowanym warstwom, a więc szlachcie, która stanowiła głównych odbiorców kalendarzy. Choć ze względu na brak dokładnych danych jest to trudne do pewnego oszacowania, to liczba ludności w Europie rosła, na ziemiach polskich przyrost naturalny w samych tylko latach 1772-1791 wyniósł ok. 20%, por. E. Rostworowski, *Historia powszechna. Wiek XVIII*, Warszawa 1977, s. 16, 21.

<sup>51</sup> *Kalendarz polski y ruski na rok pański przestępny 1788...* Faktycznie sprawdzały się one zapewne tylko przypadkowo, co wiadomo też z zapisków właścicieli kalendarzy, umieszczonych obok tych prognoz, a opisujących rzeczywistą pogodę danego dnia. Jak zauważył Z. Gloger: „ogół oświeceniowy, często zawiedziony na przepowiedniach kalendarzowych, nie miał wiary w takowe, więc powstało wówczas przysłowie: «Nie zgadnie pan Niewieski, co zrobi Pan Niebieski»”, Z. Gloger, op. cit., s. 310.

Przeciwnie, wskazując rozpowszechnione przesady, niekiedy „przerysowując” je (np. wspomniane wyżej dni pomyślne narodzenia dziecka, czy też podając skomplikowane uwarunkowania, które należało spełnić przed poddaniem się popularnemu zabiegowi puszczenia krwi<sup>52</sup>), często zaś je ośmieszając, bazylianie chcieli skłonić swojego czytelnika do refleksji nad ludowymi wierzeniami oraz nad treściami zawartymi w różnych wydawnictwach poradnikowych, sugerując bardziej racjonalne sposoby zachowania:

Nic pewniejszego że każda część Roku różni się w odmianach powietrza, nic też śmiesznieszego, iako gdy Autor Kalendarza, na każdy dzień przepisuie odmiany tegoż powietrza, a nic okropniejszego iako wierzyć tym przepisom odmian<sup>53</sup>.

Kalendarze, o czym wspomniano już wcześniej, zawierały również wiele przydatnych rad i praktycznych wiadomości. Jest oczywiste, że wiedza płynąca z kalendarzy nie była gruntowna: były to przystępnie podane informacje z dziedziny historii, geografii, czy nawet ustroju politycznego, mające zainteresować czytelników i zachęcić do kupienia kolejnej edycji kalendarza. Miało to przy okazji dodatkowy efekt, związany z funkcjonowaniem nauki polskiej w XVIII wieku, kładącej nacisk nie na badania podstawowe, ale na pośpiech w wykorzenianiu ciemnoty w sprawach gospodarczych i politycznych. Dlatego główne wysiłki kierowano na unowocześnienie nauczania i wiedzę stosowaną, „do pożytków społeczności”<sup>54</sup>. Z kalendarzy czerpano ponadto podstawowe informacje związane z chronologią (o podziale roku na miesiące, tygodnie, dni, a tych zaś na godziny, minuty, sekundy i tercje, na temat genezy roku przestępnego i związanej z nim konieczności późniejszej reformy gregoriańskiej), gospodarstwem w skali *makro*, jak i *mikro* – własnego obejścia (rady w zakresie siewu i uprawy roślin, hodowli zwierząt, ich żywienia, leczenia, naprawy sprzętów, przechowywania żywności itp.<sup>55</sup>). Uczyły one także mierzenia czasu

<sup>52</sup> *Klucz prognostykarski...* (1768) i [1781].

<sup>53</sup> *Kalendarz polski y ruski na rok pański przestępny 1788 pod znakiem księżycy...*

<sup>54</sup> K. Opałek, *Nauka w Polsce okresu Oświecenia*, [w:] *Polska w epoce Oświecenia*, red. B. Leśnodorski, Warszawa 1971, s. 247.

<sup>55</sup> Namawiając do układania kalendarza prac polowych na podstawie obserwacji przyrody, a nie w oparciu o fazy Księżyca, bazylianie przejawiali trzeźwy racjonalny dystans do przepowiedni. Własna praktyka, podkreślano, przewyższa częstokroć teoretyczną wiedzę układających kalendarze – „kto z kalendarza gospodaruie, ten kawałka chleba nie ma, a praktyka gospodarzów lepszą jest nierównie, niż teoria tych pisarzów”, por. *Kalendarz polski y ruski na rok 1787 pod znakiem księżycy*.

za pomocą „kompasu” ręcznego – sztuki odczytywania godziny „z ręki”<sup>56</sup>, bezpiecznego leczenia domowymi sposobami itp.

Zwłaszcza w końcu wieku XVIII w kalendarzach supraskich widoczne jest jawne pokpiwanie sobie z różnego rodzaju wieszczb, treści populistycznych, informacji o pseudowynalazkach czy anomaljach mających na celu przyciągnięcie jak największej rzeszy czytelników bez troski o ich edukację<sup>57</sup>. Zamieszczanie prognostyków należy zatem traktować raczej jako zabieg marketingowy. Bazylianie dalecy byli od chęci upowszechniania wiary w rzeczy nadprzyrodzone, magię i czary. Świadczą o tym inne – niekalendarzowe, wydania bazylikańskie – wspomniane wyżej dzieła: *Upiór ukraiński i Puł. Diable wenecki...* Z dzisiejszego punktu widzenia znaczenie tekstów zawierających informacje o przesądach trudno przecenić – dają one doskonały obraz światopoglądu osiemnastowiecznego mieszkańca wschodnich rubieży Rzeczypospolitej, stanowiąc tym samym doskonały materiał do badań kulturoznawczych.

## VI.

Powodowani zapewne troską o swoich czytelników, bazylianie posługiwali się językiem i strategią do nich przemawiającą. Szansą na kontakt z czytelnikiem było niewątpliwie zamieszczanie informacji go frapujących,

<sup>56</sup> *Klucz prognostykarski to iest: rzetelne objaśnienie słów y przezwisk niewyrozumiałych, których Ormiński, Kochański i inni Astrologowie w Kalendarzach y prognostykach swoich używają, a przez to miasta i osoby pewne rozumieją z przydatkiem słonecznego Wschodu y Zachodu (...)* Pomorszczyzna ect. ect. bez znaczney dyfferencyey stosować się mogą każdego dnia na kilkaset niemal lat następujących lat służącego (...) dla wygody nakręcania Zegarów rozmaitych przedrukowany w *Supraslu WW. OO Bazilianow* (1722). Informacje te powielano w kolejnych edycjach klucza: 1734, 1740, 1754, 1768, 1769, 1781.

<sup>57</sup> „Różni różny cel mają do wtrącenia przypisków w swoich kalendarzach: iedni mieszczą czerwidła, aby przez to iakiej są nauki i charakteru, pokazali się. Drudzy chcą innych przekonać, aby nie inaczej gospodarowali tylko z kalendarza: tak pewny niedawny uczy gospodynię, że bielci płótno nie może nie mając płótna, wody, popiołu, ale ona to dawniej wiedziała, nim z niego się miała nauczyć. Drugi, uczy gospodarza, że drzewa bez siekiery nie zetnie, mularza, że bez wody, żwiru, wapna, cegły lub kamienia nic nie wymuruie. Rolnika, że bez pługa nie zorze, którz kiedy tego nie wiedział?” por. *Kalendarz polski y ruski na rok 1787 pod znakiem księżycy...* Tego typu rozważania kontynuują w kolejnych rocznikach. W 1790 r. w artykule „O Ekonomice kalendarzów” zauważają: „Autorowie kalendarzów corocznie wysilają się na to, aby jakowys przemysł osobliwszy tyzczący się ekonomiki w swym dziele umieścili. Nie patrzą oni na to, czy on jest praktyczny, ale aby tylko był ciekawy, przez co nie powszechności czynią pożytek, ale własnemu kieszeniowi”, por. *Kalendarz polski y ruski na rok 1790 pod znakiem księżycy. Wyrażający Święta rzymskie i ruskie, tudzież aspekty wyboru, bieg planet odmiany powietrza czas siania, szczepienia, lekarstw używania, dni feralne, wschód y zachód słońca, zaćmienia y inne ciekawe obserwacje.*

bo niepojętych, zarazem jednak powszechnych. Prezentując różnego rodzaju przesady, bazylianie podawali je często w karykaturalnym wręcz świetle, a przy tym nierzadko wprost z nich pokpiwali. Skłaniali tym samym swoich odbiorców do refleksji nad przesadami, czy koniecznością stosowania, wątpliwych z punktu widzenia skuteczności, popularnych zabiegów medycznych z pogranicza nauki i znachorstwa.

Refleksja ta wsparta była wzorem właściwego postępowania (krzewienia oświaty wśród ludu), dzięki czemu zakonnicy przyczyniali się do kształtowania bardziej świadomego, nowoczesnego społeczeństwa Rzeczypospolitej.

**SUMMARY****Superstitions in Basilians' prints  
(the 18<sup>th</sup> century)**

The article presents the Basilians' prints on superstition, common in the eighteenth century in whole Europe, against which the Church fought. This is reflected not only in the content of printed sermons, catechisms, and other printed materials of a religious nature, but also in missionary and educational activities.

The publishing of texts describing various kinds of superstitions had a specific purpose: the monks warned against them, mocked them openly or in a hidden way as they wanted to dissuade their readers from different harmful procedures.

By printing the texts that characterized superstitions, beliefs and customs, the Basilians became the intermediaries between contemporary researchers and the eighteenth-century "colloquial" culture.



MAGDALENA WÓJTOWICZ

LUBLIN

## Semantyka i funkcje liczby trzy w wybranych gatunkach literatury ludowej

Literatura ludowa to anonimowa twórczość ludu wiejskiego, która pierwotnie funkcjonowała w obiegu ustnym. Stanisław Pigoń definiował ją w następujący sposób:

Plon dawnej twórczości bezimiennej, nie dającej się określić dokładnie ani co do czasu, ani co do autorstwa, przekazywanej na drodze bezpośredniej ustnej tradycji, a więc: pieśni ludowe różnego rodzaju, baśnie, legendy, opowieści kursujące między ludem, powtarzane i przetwarzane z pokolenia na pokolenie od mniej lub więcej zamierzchłej przeszłości<sup>1</sup>.

Jerzy Bartmiński odróżnia termin folklor (tzw. tradycyjną, ustną, twórczość słowną, najsilniej rozwijającą się w środowisku wiejskim) od literatury tzw. chłopskiej (tj. pisanej, autorskiej twórczości chłopów, powstającej dość bujnie od XIX wieku do dziś)<sup>2</sup>.

W poniższym tekście analizie zostaną poddane gatunki folkloru, czyli literatury ludowej, która funkcjonuje w charakterze oralnym, a więc nieustannie towarzyszyła chłopskiej egzystencji. Stała się ona nieodłączną częścią celebracji przełomowych momentów życia, ale też pracy i codzienności. Analizie pod kątem zawartych w nich liczb zostaną poddane

---

<sup>1</sup> S. Pigoń, *Zarys nowszej literatury ludowej*, [w:] idem, *Na drogach kultury ludowej*, Warszawa 1974, s. 23.

<sup>2</sup> J. Bartmiński, *Literatura chłopska wobec językowych tradycji folkloru*, [w:] *Literatura ludowa i literatura chłopska*, red. A. Aleksandrowicz, Cz. Hernas, J. Bartmiński, Lublin 1972, s. 65. Na temat literatury ludowej zob. D. Niewiadomski, *Pisarstwo ludowe. Tradycja – stan współczesny, tendencje i perspektywy rozwoju*, „Twórczość Ludowa” 2007, nr 1-2, s. 9-13.

następujące gatunki: zamówienie znachorskie, pieśń zalotna, ballady oraz bajka<sup>3</sup>.

Wynalezienie liczb było w historii naszej cywilizacji niemal tak doniosłe, jak wynalazek pisma, a chronologicznie można je uznać nawet za starsze<sup>4</sup>. Początki liczenia wiążą się z robieniem nacięć i dziurek na różnych przedmiotach, a także z przekładaniem kamyczków, stąd też dzisiejsza nazwa kalkulować pochodzi od łac. 'calculus', określającego mały kamień<sup>5</sup>. Jednak liczby oraz przypisywane im symboliczne i magiczne sensy są częścią siatki taksonomicznej, za pomocą której człowiek interpretuje i kategoryzuje otaczającą go rzeczywistość<sup>6</sup>. Dlatego już w najstarszych kulturach nie służyły one wyłącznie do liczenia i inwentaryzacji. Przypisywano im symboliczne znaczenia, wierzono, że kryją w sobie tajemnice rzeczywistości. Poznanie wartości liczb wiodło do zrozumienia wewnętrznej złożoności świata oraz zachodzących między poszczególnymi składnikami relacji<sup>7</sup>. Dlatego za ich pomocą segregowano rzeczywistość, która opisana poprzez kategorie liczbowe, stawała się zrozumiała dla ludzkiego umysłu. Człowiek przez pryzmat liczb mógł poznawać nie tylko tajemnice świata, ale także zaświatów. Dorothea Forstner napisała:

Poza realną wartością liczb przeczowano jeszcze pewne regularności sił, zwłaszcza w zakresie liczb, które regularnie występują w zjawiskach i procesach natury. (...) Stąd spotykamy się z mistyką liczb w magii i we wszystkich religiach. Istnieją święte liczby, to znaczy takie, które zostały objawione przez bogów, albo takie, dzięki którym – jak wierzono można było uzyskać władzę nad zjawiskami natury<sup>8</sup>.

W literaturze ludowej liczby mają znaczenie zarówno w odniesieniu do konstrukcji tekstów, pragmatyki mówienia, ale także poszczególne liczby są tematyzowane, stanowią więc część fabuły utworów.

<sup>3</sup> Podział gatunków za: J. Bartmiński, *Folklor – język – poetyka*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1990, s. 21–23. Szerzej na temat gatunków folkloru zob. W. Propp, *Podstawa klasyfikacji gatunków folkloru*, „Literatura Ludowa” 1977, nr 2, s. 50–55; J. Bartmiński, *Folklor – język – poetyka...*, s. 5–23; J. Ługowska, *W świecie ludowych opowiadań. Teksty, gatunki, intencje narracyjne*, Wrocław 1993; *Genologia literatury ludowej. Studia folklorystyczne*, red. A. Mianeck, V. Wróblewska, Toruń 2002; M. Wójcicka i in., „Dawno to temu, już bardzo dawno”. *Formuły ramowe w tekstach polskiej prozy ludowej*, Lublin 2010.

<sup>4</sup> Zob. G. Ifrah, *Dzieje liczby, czyli historia wielkiego wynalazku*, przekł. S. Hartman, Wrocław – Warszawa – Kraków 1990.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 87.

<sup>6</sup> P. Kowalski, *Kultura magiczna: omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa 2007, s. 279.

<sup>7</sup> M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przekł. K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 113.

<sup>8</sup> D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 41.

Powtórzenie w poetyce tekstów folkloru w całej swej różnorodności form i odmian jest jednym z elementarnych środków. Jerzy Bartmiński pisał, że „Pozostaje ono w ścisłym związku z sakralną wizją świata: jest jej pochodną, a zarazem służy jako środek wyrazu”<sup>9</sup>. Badacz ten postawił tezę o „rytualnej – pochodnej od *sacrum* i zarazem sakryfikującej – funkcji powtórzeń jako pierwotnej i podstawowej w stosunku do innych licznych jego funkcji”<sup>10</sup>. Powtórzenie jest nie tylko dominantą stylistyczną i kompozycyjną słowiańskiego folkloru, ale pozostaje także w ścisłym związku z sakralną wizją świata. Powielane gesty, słowa czy czynności są charakterystyczne dla archaiczných gatunków folkloru, jak zamawiania znachorskie, kolędy, obrzędowe pieśni weselne itd. Podstawowym rysem kultury ludowej jest bowiem oparcie sensownego, skutecznego działania na wzorcu, który jest uobecniany przez naśladownictwo i reprodukcje. Powtórzenie odwołuje się także do koncepcji czasu nawrotowego, zwalnia obrzęd, jest zaprzeczeniem czasu płynącego linearnie. Powtórzenie funkcjonuje także jako symboliczny środek stylistyczny pod postacią paralelizmu, który, zanim stał się zasadą poetycką, był wyrazem animistycznego poglądu na świat. Powtórzenie w płaszczyźnie psychologicznej jest traktowane jako intensyfikacja łączona z wartościowaniem, wzorzec zostaje wzmocniony oraz ulega zaakcentowaniu<sup>11</sup>.

Trzykrotne powtórzenie pełni magiczne funkcje w zamówieniu znachorskim. Formuła słowna, wykorzystywana w trakcie leczenia, nie funkcjonuje samodzielnie, ale towarzyszą jej gesty, ruchy i symboliczne atrybuty<sup>12</sup>.

Znachorka ludowa z terenów nadbużańskich przekazała informacje, jak wyleczyła przestraszonego chłopca:

Na progu wyjściowych drzwi [ustawia się pacjenta – przyp. aut.], i to się nożem, bierze noża i tak: „Bede wycinała rogi, nogi, żeby sie strachy nie szerzyli, kości nie łamali, czerwone rozganiali, za Bożą pomocą, przykładowo Grzegorzowi spokój dali, jak to dziecko miało na imie, czy Waldek, czy tam jak, i tak trzy razy, **trzy razy, żeby na bory, lasy twardą dębinę, na białą**

<sup>9</sup> J. Bartmiński, *Folklor – język – poetyka...*, s. 196.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 196.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 194-204.

<sup>12</sup> Zob. szerzej: F. Kotula, *Folklor słowny osobliwy Lasowiaków, Rzeszowiaków i Podgórczan*, Lublin 1969; R. Przybylska, *O formule ludowych zamawiań chorób na Podkarpaciu*, „Twórczość Ludowa” 2002, nr 4, s. 5-9; A. Chudzik, *Mowne zachowania magiczne w ujęciu pragmatyczno-kognitywnym*, Kraków 2002; J. Adamowski, *Zamawiania znachorskie jako gatunek tekstu (perspektywa komunikacyjna)*, „Twórczość Ludowa” 2006, nr 1-2, s. 9-12; S. Niebrzegowska-Bartmińska, *Wzorce tekstów ustnych w perspektywie etnolingwistycznej*, Lublin 2006, s. 109-133; A. Engelking, *Kłątwa – rzecz o ludowej magii słowa*, Warszawa 2010.

**brzezinę, twardą dębinię, tam sobie hulajcie, Grzegorzowi spokój dajcie!”**

To taka [śmiej]. I pani pomogło dziecku. Pómogła, przyjechali później już trzeci raz z dzieckiem, to i ten chłopok taki już wesoły, a tak na początku się bał [BP, Stary Majdan, 2011]<sup>13</sup>.

Trzykrotne powtarzanie formuł intensyfikuje moc sprawczą wypowiedzianych słów, a także cofa czas, odnosi się więc do idealnego wzorca, w którym następuje dzieło kreacji, która teraz może zostać powtórzona, w celu stworzenia rzeczywistości wolnej od choroby. Umożliwieniu tych działań sprzyja sakralna funkcja trzykrotnego powtórzenia, które w tym przypadku ma charakter zewnętrzny, pragmatyczny, odnosi się bowiem do samego sposobu przekazywania tekstu, obejmuje czynności związane z mówieniem<sup>14</sup>.

Liczba trzy funkcjonuje jako zasada konstrukcyjna tekstu pieśni, zanotowanej przez Oskara Kolberga:

A ja się stanę wodną rybecką,  
 będę pływała głęboką rzeczką,  
 ale twoją nie będę,  
 ja się panną nabędę.  
 Mają rybacy takie siatecki,  
 co wyłapują rybki z wódecki;  
 tak ty moją musis być,  
 Moją wolę ucynić.  
 A stanę ja się wietrzną ptasyną,  
 będę latała ponad krzewiną,  
 ale twoją nie będę,  
 ja się panną nabęde.  
 Mają tam strzelcy takie ruśnice,  
 co dobrze mierzą w płoche wietrznice,  
 tak ty moją musis być,  
 wolę moją ucynić.  
 A ja się stanę gwiazdą na niebie,  
 będę świeciła ludziom i tobie,  
 ale twoją nie będę,  
 ja się panną nabęde.  
 Dam ja dziadowi taką jałmuznę,  
 co mi wymodli gwiazdę wielmożną,

<sup>13</sup> Fragment transkrypcji wywiadu, przeprowadzonego przez autorkę artykułu w 2011 roku z Bronisławą Polak, urodzoną w 1935 r., zamieszkałą w Starym Majdanie, wsi w gminie Hańsk, powiecie włodawskim, województwie lubelskim.

<sup>14</sup> Zob. J. Bartmiński, *Folklor – język – poetyka...*, s. 198; M. Wójtowicz, *Magiczne funkcje liczby trzy w medycynie ludowej*, „Acta Humana” 3/2013, w druku.

tak ty moją musis być,  
wołę moją ucynić<sup>15</sup>.

Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska, analizując powyższy tekst pieśni zalotnej, stwierdziła, że przedstawia on swoistą grę zalotną. Panna ucieka przed pozornie niechcianym chłopcem, zmienia się kolejno w rybę, ptaka i gwiazdę, ale kawaler i tak postanawia ją schwycić, przekształcając się w rybaka, strzelca i dziada, którego narzędziem jest modlitwa. Ekwiwalencja w tekście pieśni „służy wyrażeniu idei o istnieniu w otaczającym świecie pewnej harmonii, powtarzalności czy konieczności. Pewne rozwiązania niezależnie od pozornych (zewnętrznych różnic) są nieuniknione”<sup>16</sup>.

Struktura tej pieśni ma ciekawy, trójkowy układ. Przede wszystkim są trzy zwrotki, przedstawiające trzy metamorfozy panny i analogicznie kawalera. Jednocześnie w tekście piosenki pojawia się trójka nie tylko jako element konstrukcyjny, ale także jako semantyczny, ujawnia się bowiem podział świata na trzy części: ryba związana jest ze sferą akwaticzną, ale także znajduje się poniżej poziomu ziemi; ptaszyna odpowiada sferze powietrznej, ale związanej z miejscem zamieszkania ludzi, aż w końcu gwiazda ewidentnie wyznacza przestrzeń niebiańską. Zwierzęta i gwiazda przynależą do trzech sfer Kosmosu, opisują więc jego budowę. Trójka jako liczba symbolizująca podział uniwersum była znana już w najstarszych kulturach. Joanna i Ryszard Tomicczy piszą:

Źródłem przekonania o trójstopniowości kosmosu było zmysłowe doświadczenie świata, którego dwie strefy pozostawały zawsze poza polem bezpośredniej penetracji człowieka. Idea ta, spotykana bodaj we wszystkich światopoglądach społeczeństw plemiennych i tradycyjnych była i nadal jest jednym z podstawowych elementów chrześcijańskiej doktryny eschatologicznej, mając dodatkowo ogólnie znane implikacje moralne<sup>17</sup>.

Świat dzieli się na sferę ziemską, zamieszkałą przez ludzi, sferę niebiańską przynależną bóstwom oraz sferę podziemną, siedzibę zmarłych przodków, złych duchów<sup>18</sup>. Warto także zwrócić uwagę, że w tekście zostaje uruchomiony kierunek wertykalny, akcja zaczyna się pod wodą, aby przenieść się do gwiazd.

Przedstawiony powyżej podział przestrzeni ma dalsze, wewnętrzne parcelacje, co obrazuje kurpiowska pieśń kierowana do osieroconej panny młodej w czasie błogosławieństwa:

<sup>15</sup> O. Kolberg, *Łęczyckie*, 1964, t. 22, s. 102-103.

<sup>16</sup> S. Niebrzegowska-Bartmińska, op. cit., s. 367-369.

<sup>17</sup> J. i R. Tomicczy, *Drzewo życia – ludowa wizja świata i człowieka*, Warszawa 1975, s. 67.

<sup>18</sup> Zob. ibidem, s. 67-71.

„Ach, kto to tam tak po górze stuka  
 Pewnie Marysia tatula suka.  
 Oj suka, suka, ale go nie znajdzie  
 Bo jej tatulo leży już w grobie”  
 I to mało, że ta dziewczyna i tak już była przybita to jeszcze jej to śpiewali (...) I to jeszcze było tak, że: „zamknięty na trzy zameczki, pierwszy zameczek żółty piaseczek, nie pirsy zameczek ze trzech desecek, drugi zameczek, żółty psiasieczek, trzeci zameczek zielona murawa, jedźże Marysiu do ślubu sama!”. Pamiętam, że tak wszyscy ludzie płakali [CK, Strzałki, 2012]<sup>19</sup>.

W tekst pieśni zostaje wpleciona kunsztowna metafora: zmarły, który spoczywa w grobie, jest uwięziony za pomocą trzech zamków: zielonej trawy, białego piasku i drewnianej trumny. Skumulowanego zamknięcia nie da się otworzyć, gdyż śmierć jest nieodwracalna i definitywna. Ludowa wyobraźnia, niczym noktowizor, prześwieśla pion przestrzeni, a trójka charakteryzuje uzyskany obraz.

Jednym z powtarzalnych motywów w balladach ludowych jest zabójstwo dziewczyny przez ukochanego chłopca (przyczyną jest np. niechciana ciąża). Scenerią tych dramatycznych wydarzeń często są las i rzeka. Oto fragment:

Oj Zosiu, Zosiu, zabiję cię,  
 Twoje białe rączki połamię cię (...)  
 Jak to pierwsze słowo wymawiała,  
 Jaż się woda z rzeki wylewała,  
 Jak to drugie słowo wymawiała,  
 Jaż się kalina obsypała,  
 Jak to trzecie słowo wymawiała,  
 Jaż jo mama we śnie słyszała<sup>20</sup>.

Przedśmiertne słowa wypowiedziane przez dziewczynę wywołują reakcję przyrody, gdyż zgodnie z zasadą paralelizmu, będącego wyrazem animistycznego poglądu na świat, odczuwa ona ból i strach człowieka. Na morderstwo, które jest złamaniem praw ludzkich, reaguje w nienaturalny sposób, czyli neguje własny rytm, dlatego woda wylewa się z rzeki, a kalina osypuje. Trzecie słowo, które wypowiada dziewczyna, dociera do świata ludzkiego – słyszy je matka.

<sup>19</sup> Fragment transkrypcji wywiadu, przeprowadzonego przez autorkę artykułu w 2012 roku z Czesławą Kaczyńską, ur. 1943 roku we wsi Strzałki, gmina Kadzidło, powiat ostrołęcki, województwo mazowieckie.

<sup>20</sup> *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, red. J. Bartmiński, t. 1: *Kosmos*, cz. 2, Lublin 1999, s. 342.

Potrójna wypowiedź dziewczyny inicjuje pewne sytuacje, co z jednej strony ma charakter pozytywny, gdyż wywołuje empatyczną reakcję świata przyrody i ludzi. Z drugiej jednak strony, trójka, która jest nieparzysta, może implikować negatywne skutki. Liczby nieparzyste określają bowiem sytuacje otwarte, które podlegają zmianie, parzyste natomiast – sytuacje ustabilizowane, zamknięte. Parzystość–nieparzystość jest jedną z opozycji binarnych, podstawowych kategorii w myśleniu mityczno-magicznym. Dodatkowo, pary opozycyjne są ze sobą powiązane w taki sposób, że człon lewy traktowany jest jako negatywny, a prawy pozytywnie. Dlatego – jak pisze Ludwik Stomma – zarysowują się ciągi równoważne semantycznie: całość – zamknięte – parzyste, zmiana – otwarte – nieparzyste<sup>21</sup>. Trzy słowa powodują kontynuację biegu zdarzeń, co ma tragiczne skutki dla dziewczyny, za chwilę bowiem okrutny kochanek utopi ją w rzece i nikt jej nie pomoże.

Symbolikę liczby trzy wewnątrz fabuły odnajdujemy także w innej balladzie, która opowiada o dziewczynie zamkniętej przez matkę w więzieniu. Dziewczyna słyszy głos dzwonu<sup>22</sup>:

A gdy usłyszała pierwszy dzwonek z wieży:

Puśćcie mnie, matusiu, Jasio chory leży.

A gdy usłyszała drugi dzwonek z wieży:

Puśćcie mnie, matusiu, Jasio w trumnie leży.

A gdy usłyszała trzeci dzwonek z wieży:

Puśćcie mnie, matusiu, Jasio w grobie leży.

Ta niedobra matka puścić ją nie chciała,

Manusia w więzieniu trzy razy zemdląa<sup>23</sup>.

W czasie między trzema dzwonekami z wieży dokonuje się śmierć i pogrzeb Jasia, i jednocześnie rozgrywa największy dramat dziewczyny, którego tragizm zostaje potwierdzony trzykrotnym omdleniem. Analogicznie jak w poprzednich przykładach, trójka jest tutaj symbolem otwarcia i całkowitego przekształcenia rzeczywistości. W trójce zamykają się przecież także trzy etapy obrzędu przejścia<sup>24</sup>, w którego schemat wpisuje się śmierć i pogrzeb. Pierwszą fazą tegoż obrzędu jest choroba i śmierć („Jasio chory

<sup>21</sup> L. Stomma, *Antropologia kultury wsi polskiej XIX w.*, Warszawa 1986, s. 174.

<sup>22</sup> O symbolice dzwonu zob. L. Kwiatkowska-Frejlich, *Religijne konotacje dzwonoń*, [w:] *Tam na Podlasiu III. Wierzenia i religijność*, red. J. Adamowski, M. Wójcicka, Wola Osowińska 2011, s. 51-57.

<sup>23</sup> *Pieśni domowe i polne śpiewanki*, zebrała i oprac. M. Brzuskowska, Zamość 1990, s. 21. Aranżacja pieśni znalazła się w repertuarze grupy folkowej Orkiestra św. Mikołaja.

<sup>24</sup> Zob. A. van Gennep, *Obrzędy przejścia*, przekł. B. Biały, Warszawa 2006.

leży”). Jest to wyłączenie z dotychczasowej wspólnoty. Druga faza to moment celebracji obrzędu pogrzebowego, kiedy zmarły nie przynależy do żadnej ze wspólnot, nie jest już wśród żywych, ale nie nastąpiła jeszcze jego pełna integracja ze zmarłymi przodkami („Jasio w trumnie leży”, czyli trwa celebracja obrzędu pogrzebowego). Dopiero w fazie trzeciej, kiedy kończy się pogrzeb, następuje pełna przemiana ontyczna zmarłego („Jasio w grobie leży”). Liczba trzy symbolizuje więc w pieśni obrzęd przejścia. Ponadto, Manusia trzykrotnie omdlewa, przeczuwając śmierć ukochanego, co także zapowiada zmianę, w kolejnej zwrotce dowiadujemy się bowiem, że dziewczyna zmarła i została pochowana obok ukochanego:

Jasia pochowali na środku cmentarza,  
a Maniusie jego zaraz koło niego<sup>25</sup>.

Trójka dominuje w prozie ludowej jako zasada konstrukcyjna tekstów. Julian Krzyżanowski pisze:

Jeszcze szersze zastosowanie ma system trójkowy. Dwie starsze siostry mordują młodszą, dwaj mądrzy bracia doznają porażki w wyprawie na szklaną górę, rękę zaś królowy zdobywa trzeci głupiec. Dwaj starsi bracia narażają na zgubę młodszego, podmawiają bowiem króla, by zlecił mu zadania niewykonalne, on jednak przy pomocy wiernego konia wywiązuje się z nich bez zarzutu. (...) Mocny parobek spełnia trzy nadludzkie roboty. Złodziej nad złodziejami trzy razy zakłada się z panem, że go okradnie. (...) Kontrast przy układzie parzystym, łagodne zaś stopniowanie przy układzie trójkowym znakomicie podkreślają ruchliwość akcji bajkowej, podtrzymują względnie potęgują napięcie i w stopniu niemalym przyczyniają się do utrzymania jej poziomu artystycznego<sup>26</sup>.

Włodzimierz Propp, autor *Morfologii bajki*, także zwrócił uwagę na charakter trzykrotnych powtórzeń:

Potrojeniu mogą ulec poszczególne detale o charakterze atrybutywnym (trzy głowy smoka), jak też poszczególne funkcje, pary funkcji i całe sekwencje. Powtórzenie może być równomierne (trzy zdania, trzy lata służby), może też występować dwa razy z wynikiem negatywnym i raz z pozytywnym.

Badacz ten uznaje trojenie za jeden z powtarzalnych motywów, funkcjonujących w bajkach magicznych.

Oto fragment bajki opartej na trójkowym schemacie: Trzej synowie wyruszają po „młodą wodę”, która ma odmłodzić starego ojca, zdobywa

<sup>25</sup> *Pieśni domowe...*, s. 21.

<sup>26</sup> J. Krzyżanowski, *W świecie bajki ludowej*, Warszawa 1980, s. 100-101.



ją najmłodszy, pokonując straszne zwierzęta i gady, zazdrośni starsi bracia odbierają najmłodszemu młodą wodę i podkładają starą:

„lepiej będzie, gdy mu flaszki z tą wodą odbierzemy, a włożymy mu do kieszeni nasze flaszki, ze zwyczajną wodą, którą oto w tem jeziorze nabierzemy”... Wyjęli z jego kieszeni flaszkę z młodą wodą, a wsunęli natomiast swoją ze starą, z tego jeziora. [Najmłodszy brat nic nie podejrzewał, dał ojcu tę wodę]. Ojciec się przez kilka dni ciągle tą wodą przemywał, ale na próżno; jak był starem, tak jeszcze starszym się robi. Wtedy najstarszy i średni dają mu tę prawdziwą młodą wodę, co ją królewiczowi ukradli. Ojciec się myje i już na drugi dzień, wygląda jakby młodzieniec dwudziestoletni. [Rozgniewany ojciec wygonił najmłodszego syna. Ten wrócił do panny] co ją spotkał w tym pałacu, skąd miał młodą wodę, a to dziecko, jej synek poznało go jako swojego ojca. Więc i ona poznała i pojęła go zaraz za małżonka<sup>27</sup>.

Trzeci, najmłodszy syn, zostaje oszukany przez braci i wypędzony przez ojca, ale to obraca się na jego korzyść, gdyż powraca do ukochanej i syna. Ten trzeci jest więc w bajkach ludowych wybrany lubznaczony.

Reasumując, funkcje liczby trzy w analizowanych przykładach literatury ludowej są następujące:

- podstawa konstrukcyjna tekstów,
- funkcja magiczna, związana z pragmatyką mówienia, która polega na reaktualizacji mitycznych czasów początku i skutecznienia aktu leczenia w trzykrotnie powtarzanych zamówieniach znachorskich,
- liczba trzy jest tematyzowana wewnątrz fabuły i wtedy może zostać zinterpretowana w kontekście obrzędów przejścia, trójstopniowej budowy Kosmosu, a także transformacji i otwarcia na zmiany.

Częstotliwość pojawiania się trójki w literaturze ludowej poświadcza, że jej obecność nie jest przypadkowa, ale stanowi integralną część tekstów i buduje ich sens. Trójka funkcjonuje w nich bowiem analogicznie do konstrukcyjnego i światopoglądowego sposobu funkcjonowania powtórzeń w folklorze. Liczba ta buduje szkielet konstrukcyjny tekstów, co jest zbieżne z ontologią zdarzeń, które mają początek, środek i koniec oraz ze znany już od starożytności podziałem tekstu na jego trzy części. Trójkowa budowa służy także jako naturalny środek gradacji i intensyfikacji napięcia. Trzykrotne powtórzenie z perspektywy komunikacyjnej jest redundantne, stanowi więc naddatek, który ma charakter performatywny.

<sup>27</sup> *Słownik stereotypów...*, s. 245.

Z wyżej analizowanych przykładów wynika, że liczba trzy pełni nie tylko konstrukcyjne funkcje. Jest ona także figurą istotnych treści światopoglądu ludowego, więc wpisuje się w semantykę pierwotnego doświadczenia świata z antropocentrycznego punktu widzenia. Jednym z jego rezultatów jest podział przestrzeni na trzy sfery, który był znany w najstarszych kulturach i jest obecny także w tekstach polskiego folkloru, co świadczy o ciągłości tradycji. Parcelacji przestrzennej podlega nie tylko obszar doświadczany zmysłowo, ale całego uniwersum, gdyż w trzech obszarach mieści się zarówno sfera sacrum, jak i profanum, co świadczy, że transcendencja została zakodowana w pierwotnym doświadczeniu ludzkim. Trójka charakteryzuje także aspekty temporalne. Egzystencja wypełnia czas rozciągający się między trzema obrzędami: narodzinami, ślubem i śmiercią. Każdy z nich realizuje schemat trójstopniowego *ryte de pasage*. Właściwa celebrowanie trzech faz jest warunkiem, który należy spełnić, aby zachować ład świata. Trzykrotnie powtarzane czynności, słowa, gesty uaktualniają także symbolikę trójki związaną z jej nieparzystością, która konotuje otwarcie i zmiany. Ma to znaczenie dla płynności fabuły, ale odsyła także do koncepcji opozycji binarnych – jednej z najbardziej uniwersalnych w ludzkim doświadczeniu świata.

Eksplikacja semantyki trójki w tekstach folkloru wskazuje na niezwykłą trwałość kodów liczbowych, które opisują podstawowe sposoby konceptualizacji i porządkowania świata realnego i fabularnego oraz stanowią próbę zrozumienia i przeniknięcia wyroków sacrum.

**SUMMARY****Symbolism and functions of the number three  
in selected genres of the folk literature**

The aim of this paper is to examine the semantic value of the number three in selected genres of folk literature, such as medical incantation, courtship song, ballad and fairy tale. Triple repetition is a stylistic and structural procedure. Moreover, it has a magical value. Symbolism of the number three is also present inside the stories. At this level, the number may be interpreted in the context of the traditional world view, and relate to the idea of a tripartite universe, rites of passage, as well as transformation and openness to change.



Надежда Коновалова  
Екатеринбург (Россия)

## Фольклорные традиции в литературных мистификациях Антония Погорельского

Обращение к фольклорной традиции достаточно широко распространено в практике авторского художественного творчества. В чем же проявляются черты творческой индивидуальности Антония Погорельского – основоположника русской фантастической повести – в литературном воплощении фольклорных традиций осмысления сверхъестественного? Рассмотрим способы отражения стереотипов традиционного народного сознания, фиксирующих восприятие магико-ритуальных практик (колдовства, оборотничества, коммуникации с потусторонним миром), в мистическом цикле А. Погорельского *Двойник, или Мои вечера в Малороссии*.

Прежде чем обратиться к тексту, отметим некоторые особенности своеобразной сакральной коммуникации с потусторонним миром, представленной в текстах традиционной народной культуры.

Любой сакральный текст, в отличие от других текстов, должен обладать устойчивостью формально-содержательной структуры. Этот сущностный параметр – «требование» его магической функции. Устойчивость проявляется в разных жанрах сакральных текстов по-разному. Например, в заговорах она определяется набором клишированных языковых формул, элементов субъектно-объектной организации; в детской страшилке устойчивость обнаруживается больше не в ее лексическом составе, а в наборе сюжетов и фабульных ходов, в фиксированном составе действующих лиц и элементов хронотопа; в приметах – в составе тематики предсказаний и наборе обязательных для исполнения регламентаций и т.д.

Общим параметром устойчивости сакрального текста является то, что основная его часть воспроизводится, а не порождается, варьироваться могут отдельные детали, но не инвариантная формально-содержательная структура.

Вариативность сакрального текста проявляется в таких параметрах, как:

- а) выбор лексического наполнения структур;
- б) территориальная и временная изменчивость;
- в) соотносительность отдельных компонентов с разными символами и ситуациями;
- г) возможность передачи одного и того же содержания разными средствами;
- д) набор символов, соотносимых с традиционными мотивами<sup>1</sup> и значимых для данного этнокультурного пространства.

В качестве ограничителей вариативности выступают функция текста, адресная направленность и традиция.

Одним из параметров сакрального текста является **устойчивая система образов**, которая, может рассматриваться, с одной стороны, как «ниша для кумуляции мировидения, <которая> так или иначе связана с материальной, социальной или духовной культурой данной языковой общности, а потому может свидетельствовать о ее культурно-национальном опыте и традициях»<sup>2</sup>, с другой, – как способ выявления стереотипов национального сознания, как «некоторая форма рефлексии, отражения человеческих отношений, восприятия другого»<sup>3</sup>.

Традиция построения текстов народной культуры опирается на языковую стереотипию, которая проявляется в сакральных текстах в разных репрезентативных формах: постоянных эпитетах, устойчивых сочетаниях, традиционных сравнениях и т.п. Однако это лишь внешний уровень стереотипизации. Глубинный же (внутренний) уровень находит выражение в смысловых ассоциациях<sup>4</sup>, сближении слов, обозначающих понятия смежных ассоциативных полей, а также в сквозных мотивах, объединяющих целые серии текстов. Примером таких «серийных» сакральных текстов традиционной народной куль-

<sup>1</sup> **Мотив** – «исторически сложившаяся содержательная единица, обладающая структурообразующими свойствами». См.: *Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии*, отв. ред. К.П. Кабашников, Минск 1983, с. 111.

<sup>2</sup> В.Н. Телия, *Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты*, Москва 1996, с. 215.

<sup>3</sup> В.Ф. Петренко, *Основы психосемантики*, Смоленск 1997, с. 291.

<sup>4</sup> Применительно к текстам традиционной народной культуры уместно вспомнить определение фольклорных ассоциаций: «Смысловая ассоциация вышла из обширного круга привычных для народа понятий и представлений». В.П. Аникин, *Теория фольклора. Курс лекций*, Москва 2004, с. 316.

туры могут быть приметы, регламентации общения с домовым и другими представителями потустороннего мира и т.п.

Стереотипы сознания определяют национально-культурные **этапы поведенческих реакций**. Сакральный текст в этом смысле выступает как интерпретационная языковая структура, моделирующая поведение человека в этнокультурно маркированных ситуациях. Стереотипия проявляется в них как на уровне отбора самих **типовых ситуаций**, так и на уровне осмысления информации и выбора **кода** ее трансляции.

Отметим некоторые существенные, с нашей точки зрения, характеристики стереотипа, отмечаемые в разных научных парадигмах.

Термин «стереотип», по определению С. М. Толстой:

относится исключительно к содержательной стороне языка и культуры, т.е. понимается, прежде всего, как ментальный стереотип, и коррелирует с так называемой наивной картиной мира. Такой стереотип называют также языковым, имея в виду форму его проявления, сферу его репрезентации – в лексическом значении слова, в его коннотации, в семантической деривации, в синтаксисе, в сочетаемости, в идиоматике, в языковых тропах, в некоторых видах текстов, в частности, фольклорных<sup>5</sup>.

При выявлении когнитивных оснований стереотипизации акцентируется стандартность представления об определенном фрагменте действительности в его языковом выражении. Особое значение при таком подходе приобретает зависимость выбора языковой (устойчивой) формы от характера выражаемого (стандартного) содержания.

Языковые знаки выступают вербальным кодом категоризации действительности (причем, как реальной, так и ирреальной), транслирующим в том числе и национально-культурные стереотипы сознания.

Стереотип – это некоторое **представление фрагмента окружающей действительности** (выделено нами. – Н. К.), некая ментальная «картинка», обладающая рядом специфических для нее свойств, некое **устойчивое, минимизированно-инвариантное**, обусловленное национально-культурной спецификой **представление** о предмете или о ситуации. Причем не о конкретном предмете или конкретной ситуации, когда-либо имевших место – неважно, **в реальной или «вир-**

<sup>5</sup> С.М. Толстая, *Стереотип в этнолингвистике*, [в:] *Речевые и ментальные стереотипы в синхронии и диахронии*, Москва 1995, с. 125.

туальной» действительности – и впоследствии приобретших статус «прецедента», но о предмете или ситуации, так сказать, «вообще»<sup>6</sup>.

Таким образом, стереотип в известной степени схематизирует конкретный прототипический объект, но при этом выделяет, акцентирует в исходной когнициии социально и этнокультурно значимое.

Рассмотрим способы отражения стереотипов традиционного народного сознания, фиксирующих восприятие магики-ритуальных практик (колдовства, оборотничества, коммуникации с потусторонним миром), в мистическом цикле А. Погорельского *Двойник, или Мои вечера в Малороссии*.

Композиционно данный повествовательный цикл представляет собой четыре повести, состоящие из нескольких новелл и объединённые диалогом автора (Антония) с Двойником. Уже сам эпизод появления Двойника «вписан» в традицию народных представлений о двойничестве.

«У меня нет собственного имени. **Существа** моего рода едва ли имеют даже название на русском языке, ... а если б непременно нужно было принять какое-нибудь, то ближе всего мне следовало бы называться так, как вы», – говорит Двойник ошеломленному его поведением Антонию, реакция которого вполне отражает стереотипы восприятия сверхъестественного, о чем свидетельствуют текстовые маркеры: «внезапное появление его произвело во мне какое-то неизъяснимое впечатление; я не мог выговорить ни слова; холодный пот облил меня с ног до головы; он был совершенно похож на меня, мне это показалось страшным; говорят, что такие явления случаются перед смертью; правда ли, что вы боитесь петушиного крика?; полуночный час для двойников – время роковое» и т.п.

И разговор главных героев, и сюжеты вставных новелл имеют мистическое содержание. В беседах Антония с Двойником речь идёт о привидениях, магнетической силе, необъяснимых явлениях, колдовстве, оборотничестве, гаданиях, предсказаниях и прочих суевериях.

А. Погорельский в *Двойнике*, с одной стороны, опирается на стереотипы, с другой, – тонко иронизирует над некоторыми их проявлениями. Ср., например:

<sup>6</sup> И.С. Брилева, Н.П. Вольская, Д.Б. Гудков, И.В.Захаренко, В.В. Красных, *Русское культурное пространство: Лингвокультурологический словарь*, Москва 2004, с. 19.



...лет 20 тому назад, когда Ивановна (его жена) была молода и хороша, она бы не отчаялась уговорить Онуфрича, чтоб он попросил прощения у тетушки, но с тех пор, как розы на ее ланитах стали уступать место морщинам, Онуфрич вспомнил, что муж есть глава жены своей (реминисценции из Домостроя), – и бедная Ивановна с горестью принуждена была отказаться от прежней власти.

Вписанность стереотипов народной культуры в литературные мистификации А. Погорельского обнаруживается в наборе используемых **мифологем** (наиболее распространенными являются мифологема ночи, оборотничества, колдовства); **сюжетов** с обязательным обыгрыванием **троекратного повтора**. См., например, новеллу *Вечер второй* о двух друзьях, путешествовавших вместе и остановившихся на постой в разных домах. Ночью один из друзей увидел, что товарищ просит его срочно прийти, т.к. трактирщик хочет его зарезать. Товарищ подумал, что это дурной сон, и не встал с постели. Потом увидел он второй сон, как хозяин трактира уже приближается к постели товарища, но снова не проснулся и тогда увидел третий сон, в котором товарищ говорит: «Поздно, я уже зарезан, постарайся хотя бы наказать моего убийцу». На следующий день он идет отыскивать друга, хозяин говорит, что тот неожиданно уехал, но товарищ находит тело в месте, которое он видел во сне и изобличает трактирщика в убийстве. Подобное троекратное повторение какого-либо действия или элемента сюжета есть в каждой новелле; чаще всего в разных вариантах повторяется троекратное явление мертвеца («покойника, Белой женщины, привидения, духа умершего» и т.п.), который «увещевает и предостерегает знакомых» и оставляет какой-нибудь знак («прожигает насквозь книгу пальцами, машет издали рукой; смотрит с улицы в окно комнаты и кланяется» и т.п.)

Из фольклорной традиции заимствует Погорельский и **систему образов**, которая четко разделена на представителей добра и зла, и даже помощники добрых и злых героев традиционны. Они выступают в разных ипостасях, характерных для русских заговоров, страшилок, быличек: а) **антропоморфные**: привидения, двойники, оборотни, продавшие свою тень или отражение в зеркале дьяволу, медиумы и др. Все это межъязыковые и межкультурные универсалии, имеющие место во всех национальных эпосах; б) **зооморфные**: черный кот, отвратительная жаба, ворон с горящими глазами, цепной пес (*Лафертовская маковница*) и т.п.; в) **натуроморфные**: дерево, в которое превращается героиня (*Исидор и Аюта*), прыгающие

по земле огоньки, которые длинными рядами тянулись с самого кладбища (*Лафертовская маковница*) и др.

В соответствии с этнокультурной традицией выбираются А. Погорельским наборы **сакральных артефактов**: сюжетообразующую функцию выполняют предметы традиционной народной магии: зеркало, решето, бобы, карты и кофейная гуща для гаданий, настенные часы с оживающей кукушкой и т.п.

Поддерживается мистический комплекс *Двойника* сакральным хронотопом: в конкретную временную и пространственную реальность («неприятель приближается к Москве; Длинные ряды телег с тяжелоранеными тянутся по Смоленской дороге»; «Лет пятнадцать пред сожжением Москвы, недалеко от Проломной заставы, у московского почтамта»; «Хамовники, Пресненские пруды, Пятницкая» и т.п.) вписывает автор «знаки» сакрально негарантированного пространства. Ср.: «амбары» – традиционное место магики-ритуальных действий, особенно если они уже не выполняют основной своей функции (см. «полуразвалившиеся амбары»); «забор» – символ границы между освоенным и неосвоенным пространством (зыбкость границы между реальным и нереальным подчеркивается характеристикой «ветхий забор»); «погреб, выкопанный прямо в земле» – знак «нижнего» пространства, ниже уровня земли – сакрально негарантированный локус обитания потусторонних персонажей (ср. выражение «провалиться сквозь землю», употребленное в тексте по отношению к черному коту, исчезнувшему после кончины колдуньи); «колодец» – самое опасное место, арена дальнейших действий субъектов мистификации. Он появляется в сюжете после завязки трижды: сначала в первую ночь в доме колдуньи, когда Маша собирается исполнить условие умершей и требование матери, она «увидела, как подле колодца стояла покойная бабушка и манила ее к себе рукою, за нею на задних лапах сидел черный кот», затем, когда девушка собирается с духом и борется с колдовскими чарами, «послышался ей жалостный вопль, выходящий с самого дна колодезя ... толстая жаба с отвратительным криком бросилась к ней прямо навстречу, черный кот сидел на срубе и мяукал унылым голосом» и, наконец, когда героиня избавляется от несправедного наследства бабушки-колдуньи, «она бросила ключ прямо в колодезь, черный кот завизжал и бросился туда же, вода в колодезе сильно закипела».

Мистический комплекс в тексте *Двойника* делается более плотным за счет маркеров сакральной негарантированности времени. А. Погорельский вводит такие обозначения времени, которые со-

относятся в сознании носителей традиционной народной культуры с опасностью:

«Было около полуночи»; «Часы пробили двенадцать»; «Кот громко промяукал двенадцать раз»; «Глубокий вечер, когда в прочих частях города начинали зажигать фонари, а в окрестностях ее дома расстилалась ночная темнота»; «Полночь при бледном свете луны, не ранее половины двенадцатого часа»; «На колокольне Никиты-мученика ударило двенадцать часов» и др.

Для усиления мистического эффекта А. Погорельский использует также различные **традиционные магико-ритуальные практики**, связанные с особыми условиями сакральной коммуникации в архаической народной культуре (гадания, колдовство, вызывание духов умерших и т.п.):

«В один вечер ему послышался голос покойницы ... «Благодарствую, – **сказало** привидение и исчезло сквозь пол» (*Вечер второй*); «В шорохе ветвей и в свисте ветра товарищу Изидора послышался голос» (*Изидор и Анюта*); «Но оставим до зав...тра э...тот раз...го...вор... Про...щай...те! Двойник исчез, и последние слова его так уже были невняты, что я до сих пор еще не знаю, точно ли он их произнес, или мне только показалось» (*Вечер шестой*).

Ср. также излюбленные А. Погорельским широко известные в народной культуре атрибуты контактов с потусторонним миром:

Она приподнялась в постели и сквозь кисейную занавеску, **при свете ночника**, увидела, что какой-то предмет, которого ясно разглядеть не могла, медленно выходит **из-под полу!** Предмет этот поднимался выше, выше – и потом **начал подходить к кровати...** Пред глазами графини предстала женщина высокого роста, **бледная как смерть и закутанная в белой окровавленной простыне** (*Вечер второй*).

Таким образом, литературные мистификации Антония Погорельского, с одной стороны, отражают традиции архаической народной культуры, представленные в системе образов, эталонных поведенческих реакциях персонажей, в хронотопе, типовых сюжетах и ситуациях, с другой, – включают сочетание художественного бытописания, философские рассуждения о сути иррационального, легкую иронию. Все это позволяет говорить о новаторстве А. Погорельского в создании нового направления в русской фантастической прозе.

**SUMMARY****Folk traditions in literary mystifications of Anthony Pogorelsky**

The stereotypes of traditional folk consciousness, which fix the perception of magic and ritual practices (witchcraft, transformation into different, communications with other world), and its reflection in Pogorelsky's mystical cycle *Dvojniki, ili Moi vechera v Malorossii* are analyzed. Special attention is paid to the traits of creative individuality of A. Pogorelsky (as a founder of Russian fiction story) in the literary incarnation of folk traditions of the comprehension of the supernatural.

**Наталья Воробьева**  
Екатеринбург (Россия)

## Магико-ритуальные обычаи народной культуры в произведениях А. Погорельского

Мы обращаемся к изучению традиционной народной культуры. В первую очередь, к источникам сведений о культуре, несущим национально специфическую окраску, относят: а) традиции (или устойчивые элементы культуры), обычаи и обряды; б) бытовую культуру, в том числе повседневное поведение; в) «национальные образы», отражающие специфику восприятия окружающего мира, национальные особенности мышления представителей разных культур; г) художественную культуру, отражающую традиции того или иного этноса; д) разного рода языковые единицы, которые рассматриваются в качестве основного источника выявления национально-культурных стереотипов сознания. Значительно реже в таком аспекте изучается художественный текст, поскольку он отражает индивидуальное, авторское, восприятие действительности. Безусловно, автор произведения является носителем той или иной культуры, установки, ценности которой не могут не повлиять на формирование мировоззрения человека, воспринимающего окружающий его мир «сквозь призму собственной культуры». Это дает возможность рассматривать любой художественный текст как источник культурной информации.

Материалом для данного исследования послужила новелла Антония Погорельского *Посетитель магика*. Нам кажется возможной лингвокультурологическая интерпретация указанного текста, выявляющая информацию, связанную с ритуалами, магическими практиками, суеверными представлениями и т.д. Декодирование сакрального смысла в подобных текстах учитывает, как отмечает Е. А. Реферовская, «все то, что должно иметься в сознании получателя лингвистически оформленного сообщения, все то, что лежит за пределами этого сообщения, имея, однако, к нему определенное от-

ношение, и что может гарантировать правильное и исчерпывающее понимание сообщения»<sup>1</sup>.

Попытаемся проанализировать новеллу *Посетитель магика* с целью выявления особенностей отражения магико-ритуальных обычаев традиционной народной культуры в литературном произведении.

Под ритуалом, в след за Н. И. Толстым, мы понимаем:

...не последовательность произнесенных или написанных слов, а некую последовательность действий и обращения к предметам, имеющим символический смысл, и связанная с ними речевая последовательность<sup>2</sup>.

В древнем социуме ритуал являлся главным механизмом коллективной памяти, который во многом определял жизнь человека.

В. Тэрнер писал:

...ритуал и символика – не просто эпифеномены или маскировка более глубоких социальных или психологических процессов, ... они обладают онтологической ценностью, имеющей определенное отношение к состоянию человека... Расшифровка ритуальных форм и раскрытие происхождения символических действий, возможно, более полезны для нашего культурного роста, чем мы до сих пор предполагали<sup>3</sup>.

Анализ магико-ритуальных обычаев традиционной культуры предполагает рассмотрение:

- системы персонажей, выполняющих сакральное действие или присутствующих при его выполнении;
- атрибутов, используемых при совершении ритуальных действий, имеющих символическое значение;
- системы действий, совершаемых по строго установленному порядку в определенной последовательности;
- временной организации;
- пространственной организации.

В новелле *Посетитель магика* автор знакомит нас с двумя персонажами.

<sup>1</sup> Е.А. Реферовская, *Лингвистическое исследование структуры текста*, Ленинград 1983, с. 7.

<sup>2</sup> Н.И. Толстой, *Язык и народная культура. Очерки по народной мифологии и этнолингвистике*, Москва 1995, с. 23.

<sup>3</sup> В. Тэрнер, *Символ и ритуал*, Москва 1983, с. 23

Один из героев новеллы – Корнелий Агриппа, ученый астролог, магик и философ, живший в XIII веке, составивший «с помощью глубоких познаний чудное зеркало, способное отражать образ того отдаленного или даже умершего человека». Как мы видим, в данном случае отражены обычаи традиционной культуры, заключающиеся в том, что магико-ритуальные действия может выполнять не любой человек, а только тот, кто наделен способностью установить связь с потусторонним нереальным миром.

Второй герой, имя которого мы узнаем не сразу, обращается к магику с просьбой «перенести» человека в иной мир, мир мертвых, дать возможность «хоть на одно мгновение, взглянуть на существо им любимое», его дочь. Он только присутствует при выполнении сакрального действия, хотя, как мы узнаем позже, связан с библейским текстом.

Основной предмет, который используется при выполнении магико-ритуальных действий в этом тексте – зеркало, которое вне текста, с одной стороны, имеет чисто практическое, бытовое применение – отражает реальную действительность; с другой стороны, это мистический предмет, способный отражать виртуальный мир. «Зеркало как реальная вещь появилась в позднее время, но его семантика и символика глубоко архаичны»<sup>4</sup>. В традиционной русской культуре зеркало воспринимали как:

вещь опасную, запретную, созданную дьяволом, это средство контакта с ним; в зеркало нельзя смотреться невестам, одетым под венец, беременным, новорожденным, ибо они находятся в стадии перехода из одного мира в другой; его занавешивают в обрядах, связанных со смертью, якобы для того, чтобы покойник не мог пройти сквозь зеркало с того света. Зазеркалье – это перевернутый мир живых<sup>5</sup>.

С давних пор человек обратил внимание на то, что разные гладкие поверхности, такие как вода, зеркало и некоторые другие отражают реальность, хотя и несколько искаженно. Эта «искаженность» породила верования в то, что по ту сторону зеркала существует иной, потусторонний мир. Зеркало удваивает наш мир на Предзеркалье и Зазеркалье («этот» и «тот» мир, мир живых и мир мертвых). Зеркало «наделяется сверхъестественной силой, способностью воссоздавать не только видимый мир, но и не видимый и даже потусторонний;

<sup>4</sup> В.А. Маслова, *Лингвокультурология*, Москва 2001, с. 111.

<sup>5</sup> С.М. Толстая, *Зеркало в традиционных славянских верованиях и обрядах*, [в:] *Славянский и балканский фольклор*, Москва 1994, с. 85.

в нем можно увидеть прошлое, настоящее и будущее»<sup>6</sup>. Подобные представления о зеркале характерны не только для русской, но и для многих славянских и европейских культур.

В анализируемом тексте нашли отражение стереотипные представления о зеркале, как символе отражения и удвоения действительности, характерные для традиционной русской культуры, как средстве, которое способно «перенести» человека в иной мир, мир мертвых. Именно с этой просьбой обращается незнакомец к Корнелию Агриппе:

До меня дошли слухи о каком-то чудном зеркале, составленном вами помощью глубоких познаний ваших, которое отражает образ того отдаленного или даже умершего человека, коего увидеть желаешь. (Ср. Зеркало использовалось для общения с обитателями загробного мира. Болгары верили, что с помощью зеркала можно увидеть умерших, когда они пребывают среди живых...)<sup>7</sup>.

Стоит отметить, что в тексте впервые способность зеркала связывать миры рассматривается как результат деятельности человека.

Кроме зеркала, отражательной способностью, по мнению носителей традиционной культуры, обладают тень, картина, фотография, поскольку они тоже удваивают реальность. Автор обращает внимание читателя на картину, висящую в доме магика:

Корнелий посмотрел и увидел с удивлением (чего не заметил еще до того времени) разительное сходство сей фигуры с незнакомцем, как будто это был его портрет...

Как нам кажется, функция картины заключается не только в том, чтобы представить нам героя («тут Корнелий Агриппа узнал, что его посетил **Вечный жид**»), а еще и указывает на связь гостя с дьяволом.

Залогом успешного контакта с «иным» миром является строгое последовательное выполнение определенных действий: «он принялся чертить **круги** волшебным **жезлом** своим». Особое внимание в связи с этим обращает на себя символика круга. С одной стороны, круг у славян связан с сакрально гарантированным пространством, безопасным для человека:

круг – один из наиболее значимых мифопоэтических символов, отражающий представления... об основных формах структурирования

<sup>6</sup> *Славянские древности: этнолингвистический словарь в 5-ти томах*, под ред. Н.И. Толстого, Москва 1995, т. 2, с. 321.

<sup>7</sup> *Славянские древности...*, т. 2, с. 322.



пространства (деление на «свое» и «чужое», где круг выступает как граница замкнутого, охраняемого пространства)<sup>8</sup>.

С другой стороны, можно предположить, что в данном тексте круг – это еще и символ цикличности жизни, ведь не зря количество кругов, начерченных магиком, соответствует количеству прожитых лет (Ср. «круг жизни», «годовой круг»<sup>9</sup>).

Магико-ритуальные действия совершались в строго определенное время, как правило, это период от полуночи до первого крика петухов (время перехода в другой мир, время появления нечистой силы), время сакрально негарантированное, опасное для человека, когда он чувствует себя одинаково незащищенным от разных сверхъестественных сил. Эта традиция автором текста сохранена. Незнакомец приходит в дом к Корнелию Агриппе, когда:

день клонился к концу, и вечерние тени уже начали собираться над Флоренцией» и, кроме того, «Корнелий немедленно завесил окно, чтоб ни один луч небесного света не мог проникнуть в комнату, поставил незнакомца подле себя по правую руку и начал петь тихим и протяжным голосом... (Ср. «в повседневной жизни, запреты, относящиеся к зеркалу касались определенного (опасного) времени и определенной категории лиц (наиболее подверженных опасности). Повсеместно известен запрет смотреться в зеркало ночью – увидишь дьявола или смерть, состаришься раньше времени, утратишь свою красоту и т.д.»<sup>10</sup>.

Главная особенность организации пространства в анализируемом тексте – разделение на реальное, Предзеркалье, и нереальное, Зазеркалье. Описание «реального» пространства в тексте практически отсутствует. Мы знаем, что это комната магика, единственный предмет в комнате, на который обращает внимание автор – это «большое зеркало, закрывающее целую стену и как будто подернутое густым инеем или туманом». Границу между миром реальным и вымышленным провести достаточно сложно, читателю не всегда понятно, где начинается одна реальность и заканчивается другая «... туман, покрывавший зеркало исчез, и незнакомец, с радостным криком подняв голову, вперил глаза свои в картину, в зеркале представившуюся». Мы видим, что вымышленное пространство (то, что видят герои в зеркале) дублирует то, что есть в реальном:

<sup>8</sup> Там же, т. 3, с. 11.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> *Славянские древности...*, т. 2, с. 322.

Вдали вздымались к небу великие горы, увенчанные кедром. Быстрый поток протекал у подножия их, а впереди видны были пасущиеся верблюды. Подле светлого, прозрачного ручья несколько овечек утоляли жажду, и высокая пальма ограждала тенью своей от лучей полуденного солнца молодую девицу чрезвычайной красоты, в богатой восточной одежде.

А иногда, на наш взгляд, кажется в большей степени реальным; возникает ощущение, что то, что видят герои в зеркале – это единственная «реальная» картина в тексте.

Подчеркивает «зыбкость» границы между мирами и обращение к таким сакрально негарантированным пространствам, как дверь и окно, которые также, как и зеркало, являются границами между реальным и «виртуальным» миром.

Традиционно существовал ряд запретов, связанных с выполнением различных магико-ритуальных действий, любое малейшее нарушение ритуала могло навредить его участникам, изменить ход событий, получить иной результат. И в любой момент эта связь между мирами может прерваться, поэтому Корнелий Агриппа предупреждает посетителя о последствиях, которые могут иметь вмешательство в ход проведения ритуала:

Берегись, неосторожный! – сказал он, – не оставляй этого места! С каждым шагом, приближающим тебя к зеркалу, изображение делается тусклее; а если подойдешь ты еще ближе, то оно исчезнет навсегда.

Безусловно, Агриппа знает об опасности, которую представляет для человека зеркало.

Страстные речи незнакомца такое возымели действие над Агриппой (**неохотно показывавшим зеркало свое тем, кто его просил**, хотя часто предлагали ему за то дорогие подарки и высокие почести), что он тотчас согласился исполнить желание непонятого своего гостя.

Мы видим, что любая попытка установить контакт с миром мертвых опасна для человека. «Выговорив последние сии слова, он поспешно бросился к зеркалу, но картина исчезла, зеркало опять покрылось туманом, и незнакомец без чувств упал на землю».

Безусловно, со временем происходит постепенная утрата ряда ритуальных, магических действий, они забываются, получают переосмысление, появляются новые. Поэтому художественный текст, наряду с другими формами отражения действительности, позволя-

ет сохранить и передать информацию об особенностях восприятия окружающего мира носителями языка и культуры разных эпох.

**SUMMARY****Magic and ritual practices of folk culture  
in the works of A. Pogorelsky**

An Analysis of Pogorelsky's short story *Posetitel magika* is undertaken in this paper with the purpose to reveal the features of the reflection of magic and ritual practices of traditional folk culture in a literary work. Stereotypes of the "virtual" reality in the author's projection of fiction are analyzed.

AGNIESZKA POTYRAŃSKA

LUBLIN

## Motywy demonologiczne w wierszu Zinaidy Gippius *Соблазн*<sup>1</sup>

W literaturze rosyjskiej okresu modernizmu demonologia, tuż obok mitologii, stanowiła niewyczerpalne źródło symboli. Najbardziej reprezentatywni przedstawiciele rosyjskiego symbolizmu, a więc także Zinaida Gippius, w swych próbach wyjaśnienia zagadki bytu nieprzypadkowo sięgali właśnie do demonologii. Motywy demonologiczne wykorzystane przez autorkę tomu wierszy *Сияния* (1938) odzwierciedlają po mistrzowsku opanowaną przez poetkę sztukę „mówienia symbolami”. Motywy Szatana, celi, samotności, wszechogarniającej pustki stają się poetyckim ekwiwalentem emocji Weltschmerzu.

Niniejszy artykuł ma na celu interpretację najbardziej reprezentatywnych motywów demonologicznych, obecnych w spuściznie literackiej Gippius, służących wyrażeniu jej artystycznej koncepcji świata i realizujących funkcję mediacyjną. W polu naszej interpretacji znalazł się wiersz z 1900 roku pod tytułem *Соблазн*, zadedykowany Piotrowi Piercowowi, redaktorowi czasopisma „Новый путь” i bliskiemu przyjacielowi Gippius i Miereżkowskiego. Wiersz ten jest tekstem symbolicznym, więc mamy tu do czynienia z problemem: poezja-symbol. O symbolu Siergiej Awierincew powiedział kiedyś, że jest w nim zgromadzone „ciepło zespalającej tajemnicy”<sup>2</sup>. W świetle tych słów podejmujemy próbę deszyfracji symboli występujących w wierszu Gippius, stanowiącym przedmiot naszych badań, a także próbę namysłu nad ich tajemnym sensem, z którym nas zespala. Postaramy się wykazać, iż wiersz Gippius, a także inne cytowane tu utwory są świadomie budowane na asocjacjach kulturowych, podkre-

---

<sup>1</sup> Artykuł opublikowano ze środków przyznanych w ramach indywidualnego grantu wydziałowego.

<sup>2</sup> Por. S. Awierincew, *Na skrzyżowaniu tradycji (szkice o literaturze i kulturze wczesnobizantyjskiej)*, przekł. D. Ulicka, Warszawa 1988.

ślają „grę” między znaczeniem jawnym (nazwanym) i ukrytym, zakładając czytelniczą kompetencję w odszyfrowywaniu sensu.

Wiersz *Соблазн* napisany jest – co często spotykamy w twórczości Gippius<sup>3</sup> – w formie dialogu między bohaterem lirycznym a Szatanem. W wierszu tym obserwujemy kontynuację i realizację, a także modyfikację pewnych tradycyjnych wyobrażeń o kuszeniu człowieka przez upadłego anioła. Pierwsze wersy analizowanego utworu określają kondycję protagonisty w świecie. Stał on w obliczu różnych pokus, które sam określa jako wielkie, jednak najbardziej wabiąca jest dla niego pokusa odosobnienia, przed którą, mimo podejmowanych prób, nie jest w stanie się obronić:

Великие мне были искушенья.  
Я головы пред ними не склонил.  
Но есть соблазн... соблазн уединенья...  
Его доньше я не победил.

Warto zauważyć, że – jak często spotykamy w poezji Gippius – podmiotem lirycznym jest osoba płci męskiej, na co wskazują męskoosobowe formy czasowników w czasie przeszłym («склонил», «победил»). Wyznaje on, że wabi go lampa znajdująca się w celi: „Зовет меня лампада в тесной келье”. Każdy z elementów obecnych w zacytowanym fragmencie ewokuje określony krąg znaczeniowy, wypełniony bogatą symboliką. Należy podkreślić, że istotne znaczenie posiada tu leksem „cela” (ros. келья), który zyskuje pejoratywne nacechowanie emocjonalne i jak to bywa w poezji innych symbolistów – wyraża koncepcję świata jako więzienia, a nawet piekła. Taką konceptualizację motywu celi odnajdujemy w wierszu Sołoguba z 1897 roku:

Келья моя и тесна, и темна.  
Только и свету, что свечка одна<sup>4</sup>.

Mając na uwadze semantyczną konwergencję omawianego motywu i wspólnotę sensu wierszy Gippius oraz Sołoguba, idąc śladem Bachtinowskiej refleksji, możemy stwierdzić, iż teksty te ujawniają relację dialogiczną występującą między nimi. Podobne do omawianego ujęcie motywu celi spotykamy też w innym wierszu poetki – *Пауки* (1903):

Я в тесной келье – в этом мире.  
И келья тесная низка [139].

<sup>3</sup> Dialog między bohaterem lirycznym a istotą demoniczną powtarza się również w innych tekstach autorki *Księżycowych trówek*, by przywołać choćby wiersz z 1905 roku pt. *В черту*, czy wiersz pt. *Дьяволенок*, napisany rok później.

<sup>4</sup> Ф. Сологуб, *Собрание сочинений*, Санкт-Петербург 1909, t. 1, s. 55.

Rzeczownik „келья” określa egzystencjalną sytuację podmiotu lirycznego: czuje się on zniewolony przez życie i otaczający go świat. Zresztą, obraz celi wyraża znaczenie ciasnoty i dyskomfortu zarówno fizycznego, jak i psychicznego<sup>5</sup>. Nietrudno tu dostrzec, co już zauważył Hansen Löve<sup>6</sup>, nawiązanie do twórczości Dostojewskiego, przede wszystkim znanego opisu ciasnej klitki Rodiona Raskolnikowa<sup>7</sup>.

Z wypowiedzi bohatera lirycznego dowiadujemy się, iż w celi, w której ukazany został Szatan znajduje się lampa<sup>8</sup>, natomiast słowa samego Księcia Ciemności wskazują na to, iż jej światło jest dla niego przyjemne: „Как радостны лампадные огни!”. Rysują się dwie zasadnicze i antynomiczne interpretacje. Pierwsza zdaje się utrzymywać, że jest to niewątpliwie innowacyjne przedstawienie postaci Władcy Piekieł, gdyż według znanych nam opracowań „symboliczne znaczenie lampy i świecznika jest ściśle powiązane z symboliką światła. Dzięki lampie, świecznikowi i światłu w ogóle można się było chronić przed mocami ciemności”<sup>9</sup>. Motyw Szatana niebojącego się światła<sup>10</sup> wykorzystwała Zinaida Gippius również w wierszu z 1906 roku pt. *Дьяволенок*. Bohater liryczny przyjmuje do swego domu zmoknięte diablątko i by mu się przyjrzeć, oświetla go światłem lampy. Druga zaś możliwa interpretacja pozwala pokusić się o stwierdzenie, iż poprzez motyw lampy w wierszu *Соблазн* implikowana jest obecność Lucyfera, imię którego deszyfrujemy jako „niosący światło”<sup>11</sup>. Być może lampa związana

<sup>5</sup> Podobną koncepcję odnajdujemy w twórczości innego rosyjskiego dekadenta, Fiodora Sołoguba, np. wiersze: *В дневных лучах и в сонной мгле...* (1908), *Порой повеет запах странный...* (1908) i in.

<sup>6</sup> А. Ханзен-Леве, *Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика*, Санкт-Петербург 2003, s. 90.

<sup>7</sup> «Это была крошечная клетушка, шагов в шесть длиной, имевшая самый жалкий вид с своими желтенькими, пыльными и всюду отставшими от стен обоями, и до того низкая, что чуть-чуть высокому человеку становилось в ней жутко, и все казалось, что вот-вот стукнешься головой о потолок», Ф. Достоевский, *Преступление и наказание*, Москва 2008, s. 25.

<sup>8</sup> Znaczenie lampy, a także płomienia świecy dla twórczości poety analizuje Gaston Bachelard, zob. Г. Башляр, *Избранное. Поэтика пространства*, Москва 2004, s. 215-274.

<sup>9</sup> М. Lurker, *Словник образів і символів біблійних*, Poznań 1989, s. 108.

<sup>10</sup> Z inną sytuacją mamy do czynienia w wierszu Walerego Briusowa pt. *Чудовища* (1903). Tu, tradycyjnie, siły nieczyste traktowane są jako istoty bojące się światła (dziennego i światła świecy):

*При свете дня их нет, они – пустая тень.*

*И только вечером, когда уносят свечи*

(...)

*Они выходят все из мрака и из нор*

(В. Брюсов, *Голос часов. Стихотворения 1892-1923 гг.* редактор-составитель И. А. Курамжина, Москва 1997, s. 172).

<sup>11</sup> М. Rudwin, *Diabeł w legendzie i literaturze*, przekł. J. Illg, Kraków 1999, s. 14.

jest tutaj z określaniem Szatana naśladowcą Światła Prawdziwego<sup>12</sup>, przez co może być waloryzowana negatywnie.

Należy nadto zwrócić uwagę na jeszcze jeden motyw, ważny dla kreowania obrazu człowieka poddawanego próbie przez Szatana. Oprócz lampy w ciasnej celi, bohater liryczny Gippius jest kuszony przez ciszę i milczenie, które są udziałem wygnanego archanioła:

Зовет меня лампада в тесной келье,  
 Многообразии последней тишины,  
 Блаженного молчания веселье –  
 И нежное вниманье сатаны [103].

Użycie przymiotnika „czuły, delikatny” (ros. нежный), określającego „uwagę” niebiańskiego buntownika, wzmacnia nastrój grozy. Wszelako określenia towarzyszące słowu „cisza”, takie jak: „ostatni” i „błogi” nasuwają skojarzenia z momentem śmierci. Wobec powyższego obecność w tej chwili Księcia Zła jest tym bardziej przerażająca. Nietrudno dostrzec tutaj sztuczki Szatana, który podstępem stara się przekonać człowieka, iż jest jego przyjacielem i usiłuje go skusić na „samotność”, odizolowanie od innych ludzi. Jeśli odnieść do powyższego wykładnię Aleksandra Amfiteatrowa, można powiedzieć, iż obecność diabła na łożu śmierci jest bardzo częsta, a jej przyczyny różne: by wymienić choćby pragnienie przeszkodzenia w pokajaniu się umierającego, co ma na celu pozyskanie jego duszy lub zwykłą chęć znęcania się nad ogarniętym trwogą śmiercią człowiekiem<sup>13</sup>.

Zauważmy, że w analizowanym wierszu Szatan został ukazany podczas wykonywania nietypowych dla niego czynności:

Он служит: то светильник зажигает,  
 То рясу мне поправит на груди,  
 То спавшие мне четки подымает [103].

Jest rzeczą znamionną, że przedmioty, którymi przywódca zastępów piekielnych jest otoczony, czyli świecznik, sutanna, różaniec, nasuwają skojarzenia z cerkwią i obrzędkiem religijnym. Obecność Szatana w miejscu świętym wydaje się niemożliwa, gdyż jak podają religioznawcy boi się on modlitw i wszelkich symboli religijnych<sup>14</sup>. Jednak bohater wiersza Gippius

<sup>12</sup> *Мифы народов мира*, энциклопедия под редакцией С. А. Токарева, Москва 1992, т. 1, s. 84.

<sup>13</sup> А. В. Амфитеатров, „Дьявол”, Москва 1992, s. 127.

<sup>14</sup> А. Е. Махов, *Сад демонов. Словарь inferнальной мифологии средневековья и возрождения*, Москва 2007, s. 59.



nie tylko znajduje się w kościele, ale odbywa tam służbę: zapala świecznik, poprawia księdzu sutannę, podnosi różaniec.

Na uwagę zasługuje fakt, że Szatan mówi o sobie w liczbie mnogiej: «С Нами будь, не уходи!» (mimo iż protagonista mówi o nim w liczbie pojedynczej: «Он служит»). Jak trafnie zauważył Mikołaj Rudwin:

Chociaż zazwyczaj mówimy o Diabie w liczbie pojedynczej, nie należy zapominać, że diabłów jest wiele. (...) Można by rzec, że Diabeł jest wielogłową hydrą; nosi tysiąc koron, dzierży tysiąc beret i znany jest pod stoma imionami. We wszystkich niemal krajach europejskich ludzie przeklinają „do tysiąca diabłów”. Milton, Chateaubriand, Balzac i inni pisarze mówią o demonach w tysiącach<sup>15</sup>.

Potwierdzenie tych słów odnajdujemy również w Ewangelii św. Marka: „Zapytał go też: «Jak ci na imię?» Odpowiedział Mu: «Moje imię Legion, bo wielu nas»”, a także w Ewangelii św. Łukasza: „Jak ci na imię? On odpowiedział: Legion, bo wiele złych duchów weszło w niego”<sup>16</sup>. Co więcej, Szatan w wierszu Gippius szepcze: Он шепчет, co podkreśla władzę diabła nad człowiekiem. Rozszerzając kontekst naszych rozważań, warto przytoczyć słowa Aage Hansena-Löve, który konkludował, że szepc jest słyszalny wszędzie tam, gdzie istoty pozaziemskie wiodą swą tajemną egzystencję; jest to język związany ze światem podziemnym, język niejasny, bezcielesny, chimeryczny i zbijający z tropu<sup>17</sup>.

Kolejne strofy wiersza *Соблазн* rozwijają sens ukryty w tytule: Szatan kusi człowieka, próbuje przekonać go, aby zrezygnował z towarzystwa innych ludzi i oddał się samotności, którą nazywa świątynią:

Ужель ты одиночества не любишь?  
Уединение – великий храм.

Podkreślając zgubny wpływ innych ludzi na protagonistę i bezsens okazywania im pomocy, Szatan proponuje bohaterowi lirycznemu izolację, dzięki której zajmie on taką pozycję, jaką zajmuje Szatan:

С людьми (...) их не спасешь, себя погубишь,  
А здесь, один, ты равен будешь Нам.

<sup>15</sup> M. Rudwin, op. cit., s. 28.

<sup>16</sup> *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, w przekładzie z języków oryginalnych, opracował zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tyńieckich, Poznań – Warszawa 1980, s. 1191, 1163.

<sup>17</sup> A. Ханзен-Леве, *Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм*, Санкт-Петербург 1999, s. 183.

Sugerowany punkt widzenia jedynie potwierdza naturę Szatana-kłamcy, który proponuje bohaterowi lirycznemu przebywanie w swego rodzaju próżni, w której nie będzie żadnych pokus dla zmysłów, otaczać go będzie jedynie cisza i sam Kusiciel:

Ты будешь и не слышать, и не видеть,  
С тобою – только Мы, да тишина.

Aby przekonać i skusić protagonistę, Władca Piekieł zapewnia go, iż nie będzie on wiedział, czym jest nienawiść. Jednak w jego słowach kryje się pułapka: nie znając nienawiści, bohater nie będzie znał również miłości:

Ведь тот, кто любит, должен ненавидеть,  
А ненависть от Нас запрещена.

Szatan wyraża przekonanie, iż bohater liryczny od dawna pragnął jego obecności i uwagi oraz podkreśla, iż ich „związek” ma szansę teraz się dokonać, jednak mimo iż będą razem, na zawsze pozostaną sami:

Давно тебе моя любезна нежность (...)  
Мы вместе, вместе (...) и всегда одни;

W kontekście tych rozważań kwestią wielce zajmującą jest fakt, iż swój czyn kuszenia wygnany archanioł nazywa „błogą beztroską zbawienia”: „Как сладостна спасенья безмятежность!”. W powyższych słowach można odnaleźć odzwierciedlenie koncepcji Szatana jako małpy Pana Boga: Diabeł w rezultacie swego upadku został skazany na Jego wieczne naśladowanie<sup>18</sup>. Tak jak Jezus zbawił ludzkość przyjmując na swoje barki cudze grzechy, tak Szatan w wierszu Gippius chce zbawić człowieka poprzez odizolowanie go od Innego.

Końcowa strofa jest swoistym rozwinięciem myśli wyrażonej w strofie otwierającej wiersz. Podmiot liryczny przyznaje, że nie złamały go męki, pokusy, nie skusiła go nawet miłość. Jedyłą pokusą, której poddaje się protagonista jest owa samotność. Przy czym, w pierwszej strofie podmiot mówił o tym, iż tylko on nie potrafi się jej oprzeć, w ostatniej zaś twierdzi, że nikt nie pokonał owej pokusy, co podkreśla siłę Szatana i jego intryg:

О, мука! О, любовь! О, искушенья!  
Я головы пред вами не склонил.  
Но есть соблазн, – соблазн уединенья,  
Его никто еще не победил.

<sup>18</sup> А. Е. Махов, *op. cit.*, s. 191.

Uzupełniając rozważania dotyczące tematu kuszenia przez Szatana w tekstach poetyckich Zinaidy Gippius, należy wspomnieć także wiersz pt. *Равнодушие* (1938), w którym został przedstawiony mechanizm diabelskiej obłudy. Szatan pragnie być uważany za dobrego, kochającego („Я ведь зашел, любя”), troskliwego („Просто так, взглянуть на тебя”), używa słów takich jak: „bliźni”, „słowo honoru”, „prawda”, które kojarzą się z nauką chrześcijańską i z założenia powinny być znieawidzone przez diabła. Zwracamy na to uwagę także po to, by podkreślić, że innowacyjne podejście do tematyki demonologicznej prezentuje Gippius w wielu wierszach.

Podsumowując całość naszych rozważań, trzeba podkreślić, iż analiza utworów poetyckich Zinaidy Gippius potwierdza, że motywy demonologiczne zajmują ważne miejsce w literaturze okresu symbolizmu. Podobnie jak ich poprzednicy (Gogol), symboliści chętnie sięgali do demonologii, by wyrazić swoją prawdę o świecie i życiu człowieka przepełnionego „wielką brzydotą”<sup>19</sup>.

Na podstawie analizy leksykalno-semantycznej warstwy tekstu ustalono, iż Szatan w wierszu Gippius *Соблазн* został przedstawiony w sposób innowacyjny: cechują go właściwości i czynności tradycyjnie mu nieprzypisywane. W tym właśnie zawiera się enigmatyczny urok tej figury mistyczno-poetyckiej. Wolno zatem zaryzykować twierdzenie, że zabieg poetycki zastosowany przez Gippius służy podkreśleniu jej oryginalnego ujęcia odwiecznego tematu Księcia Ciemności. W przeprowadzonej interpretacji podkreślono intelektualny oraz indywidualny odcień utworów poetki, które, napisane niekiedy z nutą wyzywającej ironii, skrywają prawdziwe uczucia i doznania podmiotu lirycznego.

Ukazaliśmy jedynie w zarysie wykorzystanie motywów demonologicznych w poezji Zinaidy Gippius. Wybrany do interpretacji wiersz poetki sugestywnie przywołuje w pamięci czytelnika dzieła przechowywane w jego własnym muzeum wyobraźni, rozwijające motyw kuszenia przez Szatana<sup>20</sup>. Niniejsza praca ma na celu podkreślenie oryginalności poetki w przedstawieniu tej problematyki. W myśl przedstawionego tutaj rozumowania człowiek jest nieustannie narażony na sztuczki Władcy Piekieł, a także wciąż musi zmagać się z własnymi słabościami i wybierać drogę, którą chce pójść. Nie podjęto natomiast tak istotnego dla niniejszej tematyki zagadnienia, jak znaczenie Boga w życiu człowieka, stojącego w obli-

<sup>19</sup> Н. Н. Наргыев, *Поэзия З. Гиппиус: проблематика, мотивы, образы*, Волгоград 1999, s. 63.

<sup>20</sup> Starotestamentowe kuszenie pierwszych rodziców, Nowotestamentowe kuszenie Jezusa na pustyni, kuszenie Hioba, *Kordian* J. Słowackiego, *Dziady* Mickiewicza, *Mistrz i Małgorzata* M. Bułhakowa i in.

czu konfrontacji z siłami infernalnymi. Być może bohater liryczny czuje się opuszczony przez Boga, gdyż niebo nad nim jest „puste i blade”<sup>21</sup>, przez co człowiek jest bardziej podatny na kuszące szeptu Szatana.

---

<sup>21</sup> Mowa o wierszu Gippius *Песня* (1893).

**SUMMARY****Demonology mechanisms in the poem  
of Zinaida Gippius *Соблазн***

This paper aims to analyze demonology mechanisms in the works of Zinaida Gippius. The poem *Соблазн* (1900) is analyzed. The author of this paper claims that a set of beliefs, shaped by modernistic influences, had a substantial influence on the poet's works. The paper is a study of the demonology mechanisms, i.e.: a study of their presence, functions, and specific reference to their role in the cultural tradition.

The poem *Соблазн* suggests decoding of symbols included therein. The text is read in the categories of demonology discourse. The starting point of such reading is an interpretation of the key motifs present in the text (cell, lamp, whisper). An important research perspective proposed in this paper is an interpretation of the poem by Zinaida Gippius in the context of other symbolic texts (of the same author) coming from the same literary period.



W KRĘGU TRADYCJI I NOWATORSTWA





Сергей Преображенский  
Москва (Россия)

## «Коломыйковый стих»: версификационный интернационализм (Украина – Польша – Болгария – Россия) и его общеславянская синтаксическая база

Русское «точное» стиховедение, пройдя длинный путь, возвращается к своим истокам. Сравним два высказывания: «Ритмико-синтаксические фигуры составляют основу стихотворной речи»<sup>1</sup> и «Поэт строит стих не из слов, а из словосочетаний, срастающихся в ритмико-синтаксические конструкции»<sup>2</sup>. Тем самым от стиховедческих метрических конструкторов исследователи переходят к живой синтаксической синтагме, задающей определенный ритм. Надо заметить, что, например, польские филологи давно следуют по этому пути, скажем, в основу моделей А. Кулявика<sup>3</sup> положены два фактора: слоговая длина синтагмы и её синтаксическая характеристика (впрочем, польская поэзия, с её временами контрастным, временами синтетическим взаимодействием силлабики и силлаботоники, дает польским филологам определенные преимущества при осмыслении лингвистической реальности стиха). В России подобные методы применялись по большей части факультативно, когда они представлялись эффективными в отношении конкретного предмета исследования (например, пятисложника, или «пятидольника» А. Кольцова, А.Н. Беззубовым<sup>4</sup>). Отметим, «пятидольник» А. Кольцова является общим с Украиной культурным наследием:

...сам Кольцов мог слышать пятисложный ритм не только в русской, но и в украинской песне. Поэт жил на стыке России и Украины, воз-

---

<sup>1</sup> О. Брик, *Ритм и синтаксис. (Материалы к изучению стихотворной речи)*, «Новый ЛЕФ» 1927, № 3-6, с. 29.

<sup>2</sup> М.Л. Гаспаров, Т.В. Скулачева, *Статьи о лингвистике стиха*, Москва 2004, с. 120.

<sup>3</sup> А. Kulawik, *Poetyka*, Kraków 1994.

<sup>4</sup> А.Н. Беззубов, *Пятисложник*, [в:] *Исследования по теории стиха*, Ленинград 1978, с. 104-117.

действие на него украинской культуры не вызывает сомнений, в ранние годы им написано три песни на диалекте украинского языка<sup>5</sup>.

В украинской поэзии имеются спорные территории, где правят и силлабика и силлаботоника, но, конечно, таковых меньше, чем в польском стихосложении. Не являются ли эти территории источником заимствования (не только сознательного, но и подсознательного) в сугубо национальный репертуар стиховых моделей? Или, может быть, эти модели вообще относятся к некоему праславянскому репертуару, общему для украинцев, поляков и русских? Одним из самых ярких и активных «юго-западных» гостей в русском стихе представляется специфический шестисложный стих, который В.Е. Холшевников характеризовал так:

...Ритмический ход, встречающийся в русской поэзии только в хорее, восходит, несомненно, к фольклору; им нередко пользовались Кольцов и Шевченко, от последнего он перешел к Багрицкому, широко применившему его в *Думе про Опанаса*<sup>6</sup>.

Это же явление А.П. Квятковский рассматривал как один из вариантов «инверсии ритма» - в «шестидольнике»: «в хореическом стихе Шевченко и в русских народных стихах...»<sup>7</sup>. К.Ф. Тарановский, полемизируя с Н.С. Трубецким, утверждал, что подобные «синкопы» возможны, только если текст «связан с мелодией»<sup>8</sup>. М.В. Панов называл то же явление реализацией «неметрического ударения в хорее»<sup>9</sup>. Все единогласно связывали это явление с украинской поэтической традицией, со стилизациями а́ ľ Т. Шевченко, а наиболее ярким образцом такой стилизации называли *Думу про Опанаса* Э. Багрицкого, какковая рассматривалась как популяризация приема «неметрического переноса в хорее»<sup>10</sup>.

М.В. Панов усматривал в таком «переносе» проявление борьбы двух начал внутри системы русского стихосложения – ритмической

<sup>5</sup> А.Н. Беззубов, *op. cit.*, с. 114.

<sup>6</sup> В.Е. Холшевников, *Учебно-методический комплекс по дисциплине дпн. В. 02 Теория и практика стиха* (уд-04. 13-010) *Учебно-методический комплекс по дисциплине дпн. В. 02 Теория и практика стиха* (уд-04. 13-010), [электронный ресурс], <http://rudocs.exdat.com/docs/index-424797.html?page=4>, [05.06.2012].

<sup>7</sup> А.П. Квятковский, *Словарь поэтических терминов*, Москва 2010, с. 91.

<sup>8</sup> К.Ф. Тарановский, *Русские двусложные размеры. Статьи о стихе*, Москва 2010, с. 28.

<sup>9</sup> М.В. Панов, *Ритм и метр в русской поэзии*, [в:] *Проблемы структурной и прикладной лингвистики 1985-1987*, Москва 1988, с. 348.

<sup>10</sup> Ср. напр.: А.Н. Банковская, *Ритмические особенности «Думы про Опанаса»*, «Вопросы русской литературы», Львов 1974, Вып. 2, с. 74-78.

и тактовой основы. Ритмическое начало – искусственное, возникающее под воздействием экстралингвистических, общекультурных факторов, тактовое – базирующееся на суперсегментных правилах и законах сегментации самого языка: «затяжка первого слога – сигнал переноса ударения, то есть знак компенсации, отступления от метра»<sup>11</sup>. Появляется некий оттенок, элемент количественной метрики: «Жеребец поднимет ногу, // А-апустит другую, Словно пробует до-рогу, // Да-арогу степную». Можно перефразировать так: утверждается ритмический вариант – украинизированный шестисложник с долготой, компенсирующей первое метрическое ударение хорей. Но в строфе, где появляется шестисложник, взаимодействуют два метра, поскольку сам шестисложник по большей части оказывается двустопным амфибрахийем. А его доминирующее окружение – хореическое. Именно сочетание часто объявляется наследием украинской традиции, именно комбинация 4+4 / 6 называется в русском и украинском стиховедении то «шевченковским стихом», то коломыйкой, причем подразумевается, что первый стих из 8 слогов представляет собой обязательную дистрибуцию для второго – из 6. По последнему пункту легко получить опровержение – достаточно примера из К. Бальмонта: «Как льдины взгроможденные // Одна на другую, // Весной освобожденные, // Я звонко ликую» (*Вскрытие льда*, Константин Бальмонт<sup>12</sup>). Чередование ямба и амфибрахия выдержано автором последовательно по строфе. Амфибрахий задан в более сильной форме – практически без ритмических вариаций. Компенсация же и в ямбическом окружении по-прежнему хореическая, и взят размер поэтом как сигнал присутствия в стихотворении «юго-западного», польско-украинского мотива, то есть в своем семантическом ореоле.

Любопытен случай сочетания «шестисложника» с грамматическим полонизмом (или украинизмом) у «крестьянского» в тот период (1928 г.) поэта Павла Дружинина, критикуемого ЛЕФом за прославление «опорок и посконного рядна»<sup>13</sup>: «Был я в Пензе, был в Рязани... // А в недоброе часе // Насмотрелся всякой дряни // Вволю на парнасе» (Сравним канонический вид идиомы: в недобрый час, также следует отметить соседство в тексте лексем «дрянь» и «парнас», могущее напомнить о сходном соседстве в поэме И. Котляревского).

<sup>11</sup> М.В. Панов, *op. cit.*, с. 349.

<sup>12</sup> К. Бальмонт, *Стихотворения. Репринтное воспроизведение изданий 1900, 1903 г. с приложением*, Москва 1989, с. 47.

<sup>13</sup> *Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа*, Москва 2000, с. 119.

В современной русской поэзии конца XX – начала XXI столетия «шестисложник» чаще всего выступает как знак «украинскости», причем вне зависимости от того, каково назначение этой стилизации – в любом случае это отсылка к иноязычной версификационной традиции:

Скажу тебе – Боже, // исчисливший числа, // нехай тростник мыслит,  
// а я бильш не могу <...> День добры, – каже, – братику, // День доб-  
рий, коханий. // Присыпаны солью // Господние (sic!) раны (Мария  
Галина *Козацкая песня*)<sup>14</sup>.

Любопытно отметить, что наиболее последовательные попытки стилизации полной версии «шевченковского стиха» возникают, когда автор реализует узкосатирические задачи (например, *Дума про Тараса* Вадима Степанцова<sup>15</sup>, при этом число стихов с увеличенной длительностью слога (из 6- и 8-сложных в совокупности) в *Думе* не более 11%. Причем сюда входят и 7-сложники, изредка позиционно замещающие шестисложник (например, стих *Рассвет занимается*). В *Думе* и восьмисложник иногда замещен семисложником. Но самое важное то, что носителем «украинской» коннотации оказывается именно шестисложник – на его долю приходится 95% стихов с увеличенной длительностью слога и неочевидной акцентуацией. Поскольку куртуазные маньеристы, с одной стороны, обладают достаточной версификационной культурой, а с другой, не являются филологами-профессионалами, по-видимому, на данном примере можно реконструировать образ «шевченковского стиха», отраженный в бытовом сознании современного русскоязычного поэта. То есть маркирующим элементом представляется именно 6-сложный стих, состоящий из двух фонетических слов, завершающийся женской клаузулой. В Серебряном веке коннотативное значение 6-сложника, как представляется, было более широким и менее устоявшимся, и не столько уж безальтернативно указывало на украинскую традицию.

Помимо опытов К. Бальмонта, резонно вспомнить *Поэму воздуха* М. Цветаевой<sup>16</sup>. Тем более, что это произведение получило у М.Л. Гаспарова довольно-таки сложную метрическую интерпретацию: первая часть характеризуется в описании «метрической композиции поэмы» как «логаэд 2ж3м», то есть чередование двустопного и трех-

<sup>14</sup> М. Галина, *Неземля. Стихотворения*, Москва 2005, с. 43.

<sup>15</sup> [электронный ресурс], <http://readr.ru/vadim-stepancov-i-dr-orden-kurtuaznih-maneristov-sbornik.html?page=21#ixzz25tHFxx7L>, [15.06.2012].

<sup>16</sup> М. Цветаева, *Стихотворения и поэмы*, Ленинград 1990, с. 578-584.

стопного логаяэдов с чередованием мужской и женской рифм<sup>17</sup>, а седьмая часть как «хорей3ж3ж», то есть как трехстопный хорей с женской клаузулой. При том, что четные стихи первой части выглядят так: «Стоявший так – хвоя»; «Был полон терпенья»; «Расколотый ящик» и прочее. А в седьмой части встречаются такие двусмысленные с точки зрения словесных ударений стихи, как «О, как воздух гудок»; «Погрознее горных»; «Гудок, гудче грота», где акцент на втором слоге возможен, правда, зачастую меняет значение слова (сравним: гУдок/гудОк). Очевидно, что эти колебания на фоне применения разных ритмико-метрических моделей 6-сложника выглядят как признак объединения всей поэмы под знаком некоей стиховой доминанты. Нужно отметить тот факт, что сочетание шести- и семисложников типично для чешской поэзии, возможно, колебания в ударениях шестисложника, по мысли поэтессы, должны имитировать поведение ударений в чешском стихе, где наличествуют элементы квантитативной фоники, то есть свойство принимать дополнительную долготу рассматривается как характеризующее инвариантную модель, а те стихи, где это требование не выполняется, в ритмическом контексте поэмы следует считать позиционными вариантами (несмотря на их заведомое численное большинство). В любом случае, логичнее рассматривать шестисложник с двумя насловными акцентами и женской клаузулой в качестве самостоятельной стихемы<sup>18</sup> русского синтаксиса стиха. Шестисложник указанного вида имеет тенденцию к тому, что «длительности слогов вовлекаются в стих, чтобы < быть значимым фактором – С. П. > внутри стиха»<sup>19</sup>). То есть дополнительная долгота возникает в таком стихе вне зависимости от его окружения (хореического контекста). Это заявление подтверждается поведением шестисложников в полиметрических текстах. Например, в – как иногда говорят – «колеблющемся» полиметрическом тексте Велимира Хлебникова, фактор окружения для осуществления верной ритмической интерпретации отдельно взятого стиха сводится к минимуму:

Времянин я, // Времянку настиг // И с ней поцелуйный // Создал я миг. // И вот я очнулся // И дальше лечу. // И в яр окунулся // И в глуби тону. // И крыльями слылий // Черпаю денину. // Из кладезя голубя // Черпаю водину.

<sup>17</sup> М. Гаспаров, *Избранные статьи*, Москва 1995, с. 263.

<sup>18</sup> С. Преображенский, *Лингвистика стиха: неон первый как стихема*, [в:] *Стратегии исследования языковых единиц*, Тверь 2011, с. 187-192, с. 189.

<sup>19</sup> М. Панов, *Труды по общему языкознанию и русскому языку*, Москва 2007, с. 576.

В первой строке ударение проставлено от редакции<sup>20</sup>, хотя едва ли его следует рассматривать как безоговорочно текстологически верное.

Однако в контексте обсуждаемой проблемы важнее акцентная интерпретация десятой и двенадцатой строк. Собственно говоря, с учетом возможных поэтических вольностей *чЕрпать и черпАть* абсолютно равноценные варианты. Надо отметить, что у информантов значительно большей популярностью пользуется именно двустопный амфибрахий с заметной компенсаторной долготой. Таким образом, в данном случае не приходится говорить о том, что акцентное своеобразие стиха двустопного амфибрахия обусловлено единственно его метрическим окружением. Вне сплошного амфибрахия он, как правило, демонстрирует специфическую (и одну и ту же) акцентную структуру – долготу, подменяющую дополнительное ударение. Насколько упрощается интерпретация метрики и ритмики, если принять шестисложник как данность русского стихового репертуара, можно убедиться, если обратиться к полиметрии еще одного экспериментатора – Ивана Коневского. Его новации, конечно, не идут в сравнение с радикализмом будетлянина, но для предсимволистского периода были весьма значимыми. В диптихе *Образы Нестерова* полиметрия реализуется в соединении стихов малой длины, с преимущественно двусловным синтаксическим наполнением, и длинных. Первое стихотворение диптиха содержит в основном двусловные синтагмы:

Тоска беспредельная, // Тоска безответная // О чем-то неведомом,  
// Прозрачном, воздушном. // Все росло, всплывало // Смутное влече-  
нье, // Просилось наружу // И все вытесняло (Святой князь Борис)<sup>21</sup>.

Самая простая интерпретация – тактовик, стилизация под некий фольклорный образец. Сложная – с учетом многочисленных ритмических разнообразий стихов, разночтений, возникающих в том числе из-за акцентной неопределенности конкретной словоформы: *Кругом* – *ельник чахлый* - а) в слове *кругом* ударение на первом слоге -  $\_U\_U\_U$ ; б) на втором слоге -  $U\_ \_U\_U$ , возникает «стопа» антиспаства, характерная для народных текстов. Причем такая же стопа повторяется и в девятом стихе и тоже с возможной акцентной вариативностью в слове *глубоко*: *Глубоко всё это*  $U\_U\_ \_U / UU\_ \_ \_U$ . В состав полиметрического текста, помимо вариаций трехстопного хорей, входит

<sup>20</sup> См.: В. Хлебников, *Собрание сочинений в 6 томах*, Москва 2000, Т. 1, с. 31.

<sup>21</sup> И. Коневской, *Стихотворения и поэмы*, Санкт-Петербург 2008, с. 77.

и двустопный амфибрахий, где устойчиво воспроизводится переакцентуация с долготой на первом слоге (7 стихов). Собственно, вернее всего сказать, что в этой полиметрической композиции шестисложник доминирует. Таким образом, в современном русском изводе, как кажется, коломыйковый, или «шевченковский» стих представлен скорее в виде ритмического рефлекса, представляющего собой вторую (более короткую) часть комбинации 4+4/6 – синтагму из шести слогов, причем именно с компенсаторной долготой на первом слоге. В этом качестве он может выступать в качестве самостоятельно задающей ритмический рисунок единицы.

Окончательное становление коломыйкового стиха украинские и российские стиховеды предположительно датируют XIX веком. Но с буквальным воспроизведением этого размера можно встретиться и, например, в болгарской поэзии, причем у Пейо Яворова подобная коломыйка носит название *Овчарска песен* (написано в 1899 году, первое, подписанное псевдонимом Яворов стихотворение, ныне имеет музыкальные версии):

Свърнах стадо, либе Радо, // снощи на полето // и полегнах, час под-  
ремнах, // съних зло проклето: /// уж са били теб годили // за *Радой*  
*съседа*, // теб годили, мен сватили // с мъка сърцеда. /// Скочих: бол-  
но, неповолно, // трепна ми сърцето; // кръст направих и оставих //  
стадо сред полето... /// Късни нощи, а пък още // свещ у вас гореше; //  
твоя радост, моя жалост - // кой ви госта беше?!<sup>22</sup>.

Правда, практически все шестисложники здесь просто хореические, лишь один представляется таким, в котором возможно колебание ударений и долгота «за *Радой съседа*» (характерно, что в исполнительском варианте песни этот стих заменяется хореически правильным). Однако в собственно украинском фольклоре нередки случаи, когда шестисложники с компенсаторной долготой фигурируют в композиции с другими размерами (в частности, с ямбом), особенно показательны тексты, отражающие львовский культурно-бытовой контекст. Так, в песнях и стихотворениях, включенных в книгу *Кнайпи Львова* шестисложник фигурирует без малого в каждом:

«Як вечір настане // І ліхтарі засяють // До наших серць крадеться //  
Якась таємна міць»; «Бухцьо п'є пільзнера // і кельнера лає // бо плати-  
ти треба, // а грошей немає!»; «Да замість оберка // танцюють штаєр-

<sup>22</sup> П. Яворов, *Стихотворения. В полите на Витоша*, София 1988, с. 56.

ка»; «Як хочеш забави // а нема шостаків // сїдай на “їдинку” - // гуляй на Личаків» и т.п.

При таком обилии особенно заметен тот факт, что компенсаторная долгота может смещаться не только на первый, но и на третий слог (*як хочеш забави, до нашого краю* и др.). Любопытно отметить, что шестисложник фигурирует в макаронических текстах:

«Поїхали Гросс і Вильд // *На берег Дунаю.* // А вернулись *klein und mild* // *До нашого краю*», и тем более в польских, на львовском (?) диалекте: «*Bo ta nora przeklianta // Jest stale zajenta*»<sup>23</sup>.

Видимо в области пересечения двух культур версификации – польской и украинской – коломыйковский шестисложник приобретает комическую частушечную коннотацию, соответствующую западно-украинскому бытованию стихемы.

В польских текстах хореические и амфибрахические варианты шестисложника естественно выступают как равноценные (с учетом в общем скорее силлабической традиции, поколебленной только в XIX – первой половине XX века). Однако отклонение от хорей и здесь нередко выступает как специфическая форма, о чем свидетельствует её особая композиционная роль. Скажем, в стихотворении Яна Бжехвы *A głupiemu radość*<sup>24</sup> именно амфибрахический вариант выполняет функцию рефрена, к тому же стоящего в длинном стихе после цезуры. Число самостоятельных стихов с амфибрахией в каждом из пяти десятистиший не превышает двух-трех – выделены курсивом. Первые две строфы дают представление о композиции в целом:

*Wśród malarzy znam malarza, // Słynną w kraju postać. // Za swe dzieła, które stwarza, // Miał nagrodę dostać. // Mówią o nim, że to sława, // Że jest w Związku czynny, // Lecz nagrodę - rzecz ciekawa - // Otrzymał kto inny. // Czas uczynić już zdrowemu rozsądkowi zadość. // Obiecanki malowanki, a głupiemu radość. /// Ciągłe słyszę „peletony”, // Więc mam troskę nową, // Chodzę cały dzień zgryziony: // Co to jest za słowo? // Zaglądałem do słownika, // Bo jestem zawzięty, Ze słownika zaś wynika, // Że to takie pręty. // Czas uczynić już zdrowemu rozsądkowi zadość. // Peletony, peletony, a głupiemu radość.*

Следует отметить не вполне типичное положение шестисложника относительно анжамбемана – отрыв определяемого в дативе с при-

<sup>23</sup> Ю. Винничук, *Кнайпи Львова*, Львів 2005, с. 23, 60, 239, 246, 152, 117.

<sup>24</sup> J. Brzechwa, [электронный ресурс], <http://www.wiersze.annet.pl/w,9005>, [18.06.2012].



совокуплением наречного обстоятельства. При тяготении шестисложника в комических куплетах к относительной синтаксической завершенности и самодостаточности это выглядит как контрприем. В современной польской поэзии, культивирующей верлибр и своеобразную силлабическую полиметрию, шестисложник нередко выступает как мера стиховой синтагмы наряду с более длинными сегментами:

Z ogarkiem w dłoni schodzę w dół, // śledzę po kątach, // śmietnikach gromdzonych od lat. /// Patrol nocny odbywam, // wstydlivy inwentarz<sup>25</sup>.

С учетом того, что стих-шестисложник не только отмечен синтаксически – самой слабой связью, присоединением, но и семантически – отсылает к идиоме «*żywu inwentarz*», можно говорить о его ключевой роли во всем фрагменте. Подразумевает ли такая нагрузка на шестисложник некую традицию, или сказывается тот факт, что А. Кушневич «*przedstawiciel „szkoły ukraińskiej”*»<sup>26</sup> – возможно и то и другое, поскольку и в украинской, и в польской поэзии 30-50-х годов XX века комическая коннотация шестисложника ощущается все слабее. Однако эмфатическую нагрузку в композиции стихотворения, которая сходна с рефренной, стих-шестисложник во многих случаях выполняет. Стихотворение Кшиштофа Кёлера *Metafora zajmie się tobą*<sup>27</sup> во второй и третьей «строфе» имеет два хореических шестисложника, связь которых с заглавием очевидна, те же, которые претендуют на амфибрахичность, выглядят как синтаксически и семантически эксцентричные – даже в верлибре – синтагмы (6-сложники выделены курсивом):

Złudne pocieszenia! *Że wróci* // W korzenie, pokarm dla // Sikorek, ochrony gniazd! /// *To historie mają* // Stworzyć cel! Opowieści, // Przypuszczenia, legendy, // Eposy. // *Metafora zajmie* // Się tobą. Teraz // Ukołyszę cię // *Nieuniknione i* // Utuli do nicości // Hiperbola. // *Samotny kikut co* // Kiedyś był drzewem. // *Badył dźgający* // wysrane niebo.

Шестисложник применяется как действенное средство создания типичной для верлибра сегментации, кардинально нарушающей естественные синтаксические связи. Однако может выполнять и функ-

<sup>25</sup> A. Kuszniwicz, *Nocny patrol*, цит. по J. Kwiatkowski, *O poetach polskich XX wieku*, Kraków 1997, s. 177.

<sup>26</sup> J. Kwiatkowski, *O poetach polskich XX wieku*, Kraków 1997, s. 177.

<sup>27</sup> K. Koehler, *Porwanie Europy*, Kraków 2004, c. 15.

цию межстиховой когезии, повторяясь в ряде стихов (стихотворение Мартина Светлицкого *Wstęp do nocy*<sup>28</sup>:

cienie na dnie pełgają // - szare, więc jaśniejsze // od dna, co jest ciemne // ostatecznie, resztki // ogniska, moment gdy mężczyźni // zostają, by zagasić, kobiety odeszły, // nie patrzą, syczy, rusza się // bezwiednie po dnie, we dnie // i w nocy, oto ostatnie wierzgnięcie, // które zastygło, powstrzymane światło.

Несмотря на то, что в украинской классической и современной поэзии весь XX век господствовала силлаботоника, а верлибр лишь к 1990-м стал массовым явлением у так называемых «молодых» авторов, поведение 6-сложника в ней сходно с его бытованием в польской традиции. С той лишь поправкой, что он во многих случаях сохраняет свою сугубо национальную фольклорную коннотацию, как например, в небольшой поэме Юрия Липы *Сувористь*: «В огні і терпінню - // Села, міста і ниви; // І не буде спасіння // Тому, хто зрадливий» - часть первая главки *Війна* написана дольником, где ямбическая доминанта конкурирует с хореической и – таким образом – ритм шестисложника-коломыйки становится ведущим организующим началом. При этом семантический ореол у 6-сложника складывается эпико-трагический, в этом смысле характерно завершение четвертой части главки *Сімнадцятий* той же поэмы: «Вона живе, та Україна, // Вона – над ним, Вона єдина // І в Ній корона душ! /// А ви, що стали тут довкола, // Шапки здійняти, нижче чола, - // Спи брате... / Кроком – руш! – четырехстопный ямб сокращается до трехстопного – те же шесть слогов. Этнографический шестисложник в украинской поэзии послеоктябрьского периода переосмысливается как сигнал пафоса, но функцию композиционного включения и рефрена сохраняет (подобно тому, как – с иной коннотативной функцией – шестисложник используется в польской традиции): «Землею і вітром – зловіснії луни. // Од рання до рання - // Тупіт далекий чугунний, // Гуди-дзвичання»). Но у поэтов, склонных к авангардным экспериментам, сочетающим идеологический консерватизм с футуристической эстетикой, таких как Юрій Клен, шестисложник включается в ткань тактовика, как маркированный элемент, часто за включением стоит цитата, смена повествовательного регистра, так функционируют шестисложники в поэме *Попіл імперій*:

<sup>28</sup> M. Świetlicki, *Nieczynny*, Warszawa 2003.

«Дана мета нам. // Здирають погони // підпоручникам і капітанам.  
// Геть забобони, // однострої і фраки, // хрести і відзнаки!» ; «...як  
плід революцій, // як без підпису вексель, // шпурляється гасло, // що  
світом потрясло: // ”Мир без анексій, // без контрибуцій“<sup>29</sup>.

В современной украинской силлаботонике шестисложник используется и как знак этнографического заимствования. От прямого цитирования народной песни до цитаты – *kojnos toros* : «Гоп-гоп-гоп-гоп, // лізе п'яний хлоп, хлоп // (що ти лезеш, ти, жлоб!) // по дорозі чорний - // подивися, дівчинонько, // який я моторний» (Оксана Забужко *Заворотня адреса, або поема проводу* [26, с. 137]);

Випручуйся, жінко вербова. Ловись за повітря. // Корінням вглибай  
крізь піски до щирця, до мокви. // ГУЛАГ — це коли забивають по-  
рожню півлітру // Тобі поміж ноги — по чім переходять на “Ви”. // *Ми  
всі — таборові.* /Сто років тривать цьому спадку. // *Шукаєм любови*  
— находим судомні корчі. // ГУЛАГ — це коли ти голосиш: / «*Мій  
смутку, мій падку!*» // Й нема кому втямить, в якій це ти мові кричиш  
[26, с. 217).

Интересно, что у Оксаны Забужко шестисложники часто фигурируют как регулярные полустушия и до, и после или до цезуры: «Той паркан був наспрвді. Він був – *церковна ограда.* // Сутеніло, коли ти зненацька *скрутив з автостради* //... На горби постала стара церковця (*де кровця впала*)<sup>30</sup>. Этот прием встречается и у других авторов: «Так, ну все. *Гаразд. Зібрались. Починаєм жити.* // дуже швидко – треба ж також *іншим місце дати.* // Ігри, сайти, парашути, *танці, сонце Криту...* // Це нормально. Це по кайфу. *Це ми будем братиш.* (Світлана Богдан *Так, ну и все. Гаразд...* В дольниках, где правильных полустуший ждять не приходится, цезура – место смены ритма, она фактически упорядочивает стихотворение, регулярно возникая перед отрезком постоянной длины (шесть слогов). Относительная автономия шестисложника, стоящего после цезуры, подчеркивается пунктуационно – обнажая суть приёма. «Интернациональный» (по выражению многих стиховедов) верлибр в украинской традиции взаимодействует с шестисложником примерно так же, как в польской – шестисложники образуют стиховые вкрапления, чаще всего в композиционно сильных позициях: «Відблиски фар падають // на перегорілі лампочки // суцвіть безсмертника // й на сонного метелика, // що так і сидить на краечку // *чужого безсоння*» (Ярослав Гад-

<sup>29</sup> *Празька поетична школа*, Харків 2004, с. 219, 218, 85, 146-147.

<sup>30</sup> О. Забужко, *Вибране*, Київ 2005, с. 137, 217, 213.

зінський *Ікар безсоння*). Сохраняется и шестисложник в рефренной функции: «наколки стираються на батькових пальцях // *їх майже не видно* // духи предків заходять до мене як лікарський зонд // *мене вже не видно* // тіні минулого хитаються на шкільних турніках // *їх майже не видно*. (Артем Антонюк *Наколки стираються...*). Как особую черту бытования шестисложника в украинской поэзии следует отметить то, что он относительно часто включает в себя компоненты с вариативной акцентуацией – особенно в условиях известной свободы акцентных норм украинского в сравнении, скажем, с литературным русским, и вытекающей отсюда большей вариативности комбинаций с проклитиками и энклитиками, сравним: «Й нЕма/неМА кОму/комУ втямить»<sup>31</sup>.

Шестисложник как стиховедческая реалья (стало быть, реальность) в XX веке существует во многочисленных славянских изводах (заведомо: украинском, польском, белорусском, русском). Характерно, что известный специалист по славянскому фольклору П.Г. Богатырев использует в знаменитом переводе романа Я. Гашека шестисложник, когда дает русскую версию любимых песен Йозефа Швейка: «Кровь лилась рекою, / как из бочки винной. // Кровь из бочки винной, / а мяса — фургоны! // Нет, не зря носили / ребята погоны»<sup>32</sup>. Географическая зона его действия – зона взаимодействия двух версификационных культур. Однако шестисложник является по существу позицией нейтрализации для оппозиции силлабика // силлаботоника. В шестисложнике опорным ритмическим словом<sup>33</sup> следует считать второе фонетическое – оно выполняет аксиоматическое, в пределах этой стихемы требование женской клаузулы. Следовательно, реконструкция ритма в этом случае регрессивная, но зато свободная, вариативная. Имеется всего три варианта распределения акцентов в зоне X (XXXX \_ U): 1) \_UUU \_ U, 2) U\_UU \_ U, 3) UU\_U \_ U, при условии выполнения требования реализации двух акцентов (двусловный стих). Эта аксиоматика шестисложника была сформулирована в результате эмпирических наблюдений, однако теперь будем считать её задающей определение модели стиха. Версии 1 и 3 предполагают хорическую интерпретацию. Версия 2 – амфибрахическую. Таким образом, амфибрахий на данном ограниченном множестве выступает как ритмический вариант хорей – отсюда и компенсаторная долгота в ам-

<sup>31</sup> *Дві тонни*, Київ 2007, с. 20, 47, 9, 117.

<sup>32</sup> Я. Гашек, *Похождения бравого солдата Швейка*, Москва 1997, с. 67.

<sup>33</sup> См.: М.А. Красноперова, *Основы реконструктивного моделирования стихосложения*, Санкт-Петербург 2000.

фибрахическом шестисложнике. От вариативности X-группы проистекает желательная вариативность ударений в украинской версии шестисложника. Сам шестисложник, по-видимому, продукт становления польской национальной версификации, поскольку, согласно Л. Пчоловской, шестисложные «alloformuły»<sup>34</sup> – первые среди устойчивых версификационных отрезков, возникающих в польской духовной песне и стихе в XII века. Простые синтаксические образцы задают и простую синтаксическую вариативность: «Krola niebieskiego» / «Krola anjelskiego»<sup>35</sup>; «Miłości jeś pełna» / «Pełna jeś miłości»<sup>36</sup>). Скорее всего, польским источником объясняется и своеобразная ритмическая аксиоматика шестисложника, и его двусловная природа: вероятность того, что польское словосочетание будет нести второе ударение на слоге втором от конца синтагмы почти 90-процентная (в редких случаях односложные знаменательные слова не принимают позицию энклитики); при комбинировании более и менее длительных отрезков речи в условиях, когда жесткий версификационный репертуар еще не сложился, двусловное словосочетание – как первично синтаксическое единство – становится полигоном становления ритма.

<sup>34</sup> L. Pszczołowska, *Wiersz – Styl – Poetyka*, Kraków 2002, s. 26.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 19.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 23.

**STRESZCZENIE**

**„Wiersz kołomyjkowy”: wersyfikacyjny internacjonalizm  
(Ukraina – Polska – Bułgaria – Rosja)  
i jego ogólnosłowiańska podstawa składniowa**

W niniejszym artykule przeanalizowano specyficzny sześciogłoskowy wiersz, element podstawowy „wiersza kołomyjkowego”. Jego aktywizacja w poezji rosyjskiej ostatniego stulecia nie jest kojarzona ze stylizacją etnograficzną, szczególnego rysunku rytmicznego nie określa się wyłącznie dystrybucją trochaiczną. Autor artykułu analizuje „zachowanie” takiego wiersza w kontekście izolującym, nie powtarzającym w całości struktury „kołomyjki” (K. Balmont, I. Koniewskoj, W. Chlebnikow) oraz analogiczne „zachowanie” tego wiersza we współczesnych ukraińskich i innych słowiańskich tekstach. Żywotność tego wiersza jest uwarunkowana przez istnienie wiersza sylabicznego w poezji polskiej, a wcześniej – siedmiozłoskowca ogólnosłowiańskiego.

**Анна Плотникова**  
Луганск (Украина)

## Традиции театра Дель-Арт в творчестве А. Н. Вертинского

В начале XX века комедия Дель-Арт переживала второе рождение. Россия так же не стала исключением и, отдавая дань моде, поэты окунулись в театральное искусство. Многие творцы того времени нередко прибегали к использованию в своих произведениях образы Коломбины, Арлекина, Пьеро (А. Блок, А. Ахматова). Многие авторы обращаются к этой теме: А. Блок, Вяч. Иванов, Н. Евреинов, А. Белый, В. Мейерхольд, М. Волошин. В искусство возвращаются маски театра Дель-Арт, среди которых и маска Пьеро. Персонаж французского ярмарочного театра вернулся к истокам – в эстетически переосмысленную в XX в. итальянскую комедию Дель-Арт и одновременно, эволюционировав в авторский театр, стал самодостаточным персонажем, театральным феноменом.

По словам В. Е. Ардова, зрители увидели кокетливых маркиз и жеманных Пьеро в работах графика К. Сомова. Однако эти образы были характерны не только для живописи того периода.

Интерес А. Блока к далёкому Средневековью как дань былым временами сюжетам не единичен. В. Брюсов и А. Белый так же писали о «былых днях»... И, разумеется, эта тематика перешла в малое искусство. На эстраде появились свои Пьеро и Коломбина. Они проникли в тексты песен и фабулы танцев...<sup>1</sup>

С образом Пьеро и театром Дель-Арт А.Н. Вертинский знакомится в период своей богемной жизни в Москве и театрального довоенного прошлого. Он знаком со многими салонными певцами того времени и становится приверженцем малого салонного искусства. Для поведения молодого Вертинского был характерен эпатаж обывателя. И это

---

<sup>1</sup> Ардов В.Е., *Этюды к портретам*, Москва 1983, с. 263.

повлияло на его мировосприятие и самовыражение в тот период. К. А. Рудницкий в книге *Любимцы публики* писал: «В отличие от Плевицкой – простонародной, а частенько и псевдонародной, Вертинский – певец богемы, салонный поэт и к фольклорным богатствам не прикасался»<sup>2</sup>. Таким образом, он заведомо склоняется к использованию салонных традиций и образов в своём творчестве.

Современные исследователи творческого наследия А.Н. Вертинского рассматривают аспекты театрализации его творчества. Так Е.А. Тарлышева раскрывает проблему взаимоотношений Пьеро и Коломбины в поэзии А.Н. Вертинского в своей работе *Песенная поэзия А.Н. Вертинского как единый художественный мир*<sup>3</sup>. О.А. Горелова в работе *Александр Вертинский и ироническая поэзия Серебряного века*<sup>4</sup> обращается к приёмам театрализации в произведениях поэта. Целью же данной статьи является выявить компоненты художественного мира автора и приёмы его создания, традиционные для театра Дель-Арт, ввиду активного интереса к творчеству поэта, связи с переосмыслением его вклада в эстрадное искусство и возвращением к традициям артиста (открытие театра Неодекаданс).

Одним из традиционных компонентов комедии Дель-Арт являлось использование маски. Упоминания о ней самой появляются с середины 50-х годов XVI века. Маски, которые вели своё происхождение из народного карнавала, были ее отличительной чертой. Само понятие «маска» имело двойное значение в театре импровизации: предмет, закрывающий лицо актёра, и определённый социальный тип, наделённый раз и навсегда установленными психологическими чертами, неизменным обликом и соответствующим диалектом.

Театр занимает важное место в России в начале XX века, поэтому в литературу активно входят элементы театрализации, занимая ведущие позиции. Н.Н. Евреинов рассматривал природу и значение маски как приёма в литературе этого периода и утверждал, что разнообразие масок «может быть сведено к двум родам»: «к маске психологической» и «маске прагматической»<sup>5</sup> (ее традиционные черты). И если «психологическая» скрывает лицо, заменяя его созданным образом, то «прагматическая» заменяет личность маской. Для творче-

<sup>2</sup> Рудницкий К.Л., *Любимцы публики*, Киев 1990, с. 7.

<sup>3</sup> Тарлышева Е.А., *Песенная поэзия А. Н. Вертинского как единый художественный мир: Жанровая природа, образная специфика, эволюция*, [в:] Дис. ... канд. филол наук: 10.01.01, Москва 2006.

<sup>4</sup> Горелова О.А., *Александр Вертинский и ироническая поэзия Серебряного века*, [в:] Дис. ... канд. филол наук : 10.01.01, Москва 2006.

<sup>5</sup> Евреинов Н.Н., *История русского театра*, Москва 2011.



ства А. Вертинского характерен второй тип, поскольку на сцену выходит личность, «не имеющая ничего общего» с поэтом.

«Авторская маска» в творчестве А.Н. Вертинского стала одной из форм проявления авторской позиции в тексте, традиционной для театра Дель-Арт. На «маску» автора как форму выражения авторского сознания в лирике обращает внимание в своих работах Л.Я. Гинзбург<sup>6</sup>, а также Е.А. Тарлышева. Она пишет: «В художественном мире Вертинского маска – неотделимый компонент, нашедший выражение на внешнем уровне и ещё более на внутреннем – текстовом»<sup>7</sup>.

Ещё в начале своего творческого пути артист выбирает маску Пьеро как средство саморепрезентации. Истоки этого образа мы находим в далёком XVII веке. Пьеро (франц. Pierrot, уменьшенная форма имени Пьер), один из персонажей французского ярмарочного театра, возникший именно в то время. Обычно это был крестьянин-мукомол, отсюда и возникает набелённое лицо персонажа. Его прототипом стала маска Педролино из итальянской комедии Дель-Арте. Актёр играл его без маски, в широкой крестьянской рубаше из мешковины, а лицо обсыпал мукой. «На сцене парижского театра «Комеди Итальянн» превратился в печального несчастного возлюбленного, соперника более удачливого Арлекина»<sup>8</sup>.

В 1819 на сцене парижского театра «Фонамбюль» мим Ж.Г.Б. Дебюро стилизовал маску народного театра в образ отвергнутого несчастного влюблённого, одетого в белый балахон с жабо с длинными рукавами, широкие панталоны, остроконечную шапку. Дебюро первым переосмыслил популярную маску и ввёл ее в авторский театр. Нового героя он играл с помощью традиционных приёмов театра ярмарки-буффонады, гротеска и эксцентрики, но главным в его образе остались лиризм и жизненная правдивость переживаний, чем он и завоевал симпатии публики<sup>9</sup>.

Эти же приёмы, как мы видим, в дальнейшем использовал А. Вертинский. Его актёрская маска, его «белый Пьеро», была неординарной:

Он выходил на сцену уже основательно загримированным и в специально сшитом костюме Пьеро. В мертвенном, лимонно-лиловом свете

<sup>6</sup> Гинзбург Л.Я., *О литературном герое*, Ленинград 1979.

<sup>7</sup> Тарлышева Е.А., *Песенная поэзия А. Н. Вертинского как единый художественный мир: Жанровая природа, образная специфика, эволюция*, [в:] Дис. ... канд. филол наук: 10.01.01, Москва 2006, с. 38.

<sup>8</sup> *Иллюстрированная история мирового театра*, под ред. Д. Р. Брауна, перевод с англ., Москва 1999, с. 327.

<sup>9</sup> *Ibidem*, с. 328.

рампы густо напудренное лицо его казалось неподвижной, иссушенной маской. Лишь «алая рана рта» и страдальчески вздрагивающие брови обозначали «тлеющую человеческую жизнь»<sup>10</sup>.

В этом образе Вертинский провёл всю свою фронттовую жизнь. Об использовании традиционного костюма в своих выступлениях артист писал:

От страха перед публикой, боясь «своего» лица, я делал сильно условный грим: свинцовые белила, тушь, ярко-красный рот. Чтобы спрятать смущение и робость, я пел в таинственном «лунном» полумраке<sup>11</sup>.

С помощью маски Пьеро реальный автор отделяется от своих произведений и передаёт их вымышленному. Традиционно маска театра Дель-Арт обладала закреплённым набором качеств героя. На их основе складывались сценические типы. Поэт наделяет своего Пьеро такими качествами как нежность, тонкость, деликатность, склонность к меланхолии, в большинстве своём абсолютно неприсущими жизнерадостному и оптимистичному А. Вертинскому, но характерными для оригинального образа средневековой комедии. Маска становится символом выражения творческой позиции артиста: глазами Пьеро он видит мир по-иному и пытается показать зрителю трагедию незаметного человека, одного из многих, вывести личные переживания на уровень общечеловеческих.

Пребывая в условиях социального кризиса, эмоционального «надлома», артисты видели себя участниками «театра судеб». Сам автор писал, что для него «выбор маски был не случаен»<sup>12</sup>, однако постепенно ему становится трудно с ней соперничать. В 1915 году он пишет:

Я устал от белил и румян  
И от вечной трагической маски,  
Я хочу хоть немножечко ласки,  
чтоб забыть этот дикий обман<sup>13</sup>.

Жизнь его превращается в бесконечную игру, игру в «жизнь» с собственной маской. Усталость – перманентное состояние: от

<sup>10</sup> Бабенко В.Г., *Артист Александр Вертинский: Материалы к биографии. Размышления*, Свердловск 1989, с. 34.

<sup>11</sup> Бабенко В.Г., *Артист Александр Вертинский: Материалы к биографии. Размышления*, Свердловск 1989.

<sup>12</sup> Вертинский А.Н., *Дорогой длиною...*, сост. и вступ. ст. Ю. Томашевского, Москва 1991, с. 9.

<sup>13</sup> *Ibidem*, с. 270.

страстей, от сцен, от игры, от жизни. Остаётся только призрачная мечта о новой, чистой жизни, где преобладают светлые чувства и где не нужно больше играть. В «диком обмане» заключён трагизм человека, вынужденного быть в положении изгоя, скрываться за маской, вести двойную игру. Маска становится клеткой, в которой влачит существование Артист. С помощью «белил и румян» был рождён Пьеро и похоронен в извечном одиночестве Автор. Маска становится «лицом» артиста А. Вертинского.

Одиночество и печаль, традиционные для Пьеро, были его принципами. В отличие от В. Брюсова, который с помощью маски пытался обрести себя, А. Вертинский хотел с ее помощью укрыться от всех и от себя в первую очередь. Пьеро – стал не только маской, за которой скрывался актёр от публики, он стал символом его глубокого душевного одиночества, которое читается в его строках:

А когда я усну – он уж на подоконнике  
И читает по стенам всю ту милую ложь,  
Весь тот вздор, что мне пишут на лентах поклонники  
О Пьеро и о том, как вообще я хорош.  
И не видит никто, как, с тоскою повенчанный,  
Одинокий, как ветер в осенних полях,  
Из-за маленькой, злой, ограниченной женщины  
Умираю в шести зеркалах<sup>14</sup>.

Снова Пьеро покинут, забыт всеми, и бесконечно одинок. Артисту пришлось принять груз одиночества как дань маске и эпохе. Однако истории Пьеро не были ложью, он доступно обывателю доносил вещи, о которых было не принято говорить, но в его устах они звучали просто и очень правдоподобно. Зачастую публика не воспринимала иронии артиста и по-настоящему сопереживала Пьеро. А. Вертинский настаивал, что автором ариеток был не кто иной, как сам Пьеро, отсюда и возникает своеобразный лиризм и художественное своеобразие, характерное для данного героя. Таким образом, актёр отделяет себя от авторства. Хотя песни повествуют как бы сам автор, и рассказ ведётся от первого лица, но их повествует не А. Вертинский, а сам Пьеро. Однако без Пьеро теряют смысл исполняемые им песенки. Он зачастую сливается с лирическим героем, об этом свидетельствует контекст: характер героя совпадает с характером Пьеро,

<sup>14</sup> Ibidem, с. 283-284.

его внутренними качествами и внешними чертами: «Как бледен ваш Пьеро, как плачет он порой»<sup>15</sup>.

Настоящий автор в произведениях выходит за рамки отношений «лирический герой» – «автор», собственно автор отстранён, и различить слова А. Вертинского и Пьеро можно только исходя из контекста. В этом и заключается смысл использования артистом сценической маски в своём раннем и наиболее противоречивом творчестве. С ее помощью поэт не только «скрывался» от публики, но и самовыражался, используя приём тонкой иронии и отстранения от «автора в тексте». Таким образом, поэт придерживается классического канона театра Дель-Арт: актёр всегда выступает в одной и той же маске, его персонаж неизменен, несмотря на изменение сюжета песенки. Даже отказавшись от сценической маски Пьеро, в произведениях он остаётся в виде Артиста во фраке, но обладает чертами присущими данному образу – то есть маска эволюционировала в сценический образ, изменившись внешне, но сохранив базовое содержание. В традициях театра Дель-Арт артист придерживается сценического закона одной роли.

Кроме того, в поэзии А.Н. Вертинского присутствуют образы, традиционные для комедии Дель-Арт. Уже в ранних произведениях, наряду с лирическим героем, появляется центральный женский образ Коломбины (южная маска Коломбина или Сервета) – играющей в чувства девочки, не знающей настоящей любви. Она изначально обладает качествами традиционной маски комедии Дель-Арт (авантюризм, легкомыслие), однако поэт приближает ее образ к действительности: героиня «проигрывает» свои чувства в балагане жизни, слезы ее кукольны, она корыстна, бездушна и бесчувственна. В образе Коломбины автор заключает нарицательный смысл: «... Надо быть «Коломбиной...»<sup>16</sup>. Дабы устроиться в жизни, необходимо быть хорошей актрисой и до конца играть свою роль. Это нарицательное имя поэт относит ко всем женщинам, окружавшим его. Единственный раз в творчестве А.Н. Вертинского Коломбина названа своим именем в стихотворении *Трефовый король*, где автор создаёт обобщённый образ женщины-марионетки.

Ещё классический образ комедии Дель-Арт, присутствующий в творчестве поэта – Арлекин – типичная северная маска. Хотя изначально герой был, по-деревенски простоват и наивен, сохраняя неизменную весёлость, не смущаясь никакими жизненными трудностями, в творчестве артиста он представлен посредственным влиятельным

<sup>15</sup> Ibidem, с. 279.

<sup>16</sup> Ibidem, с. 287.

человеком. В стихотворении *Трефовый король* мы сталкиваемся с классическим противостоянием: Пьеро – Арлекин. Нерешительный Пьеро принимает удары Судьбы. Он «влюблённый бродяга из лунных зевак»<sup>17</sup> и не может соперничать с тремовым королём (Арлекином), который благодаря своему высокому положению смог «покорить» прекрасную Коломбину. Таким его изображает автор:

Он богат, и воспитан, и даже красив.  
Недалёкий немножко. Зато без сомнения,  
Человек своих слов и почти не ревнив<sup>18</sup>.

Пусть он не так романтичен, как нежный Пьеро, но он «выгодная партия», способный обеспечить материальную сторону жизни, не принимая во внимание ее духовную сторону, упуская из виду вопросы любви и души. Пьеро страдает не от несчастной любви, он сожалеет о безрадостной жизни своей возлюбленной с «приземлённым» человеком:

Так недолго Вы были моей Коломбиной,  
Вы ушли с представителем фирмы Одоль.  
Далеко-далеко в своё царство ослиное  
Вас увозит навеки тремовый король<sup>19</sup>.

В его словах мы слышим горечь и сожаление. Любовь недолговечна, и он вновь один. Но здесь нет слов осуждения – выбор сделан, он должен принять его. Арлекин вновь победил. Таким образом, в раннем творчестве А.Н. Вертинского был сформирован любовный треугольник: Арлекин – Коломбина – Пьеро, где, в стиле традиций театра Дель-Арт, Коломбина всегда выбирает «земного» Арлекина, а не «лунного» Пьеро. Этот феномен треугольника в различных его проявлениях и модификациях характерен для всего творческого пути поэта.

Обращаясь к жанровым особенностям произведений А.Н. Вертинского необходимо обратить внимание на жанр «ариемки». В каждой из них наблюдается уникальный сюжет, который, согласно традиции комедии Дель-Арт, был в основе любого спектакля-импровизации. Основным же был сюжет развития отношения между влюблёнными. Это характерно для творчества поэта. Тема любви является основной в его творчестве, однако он привносит в неё нотки декадентской печали и разочарования в совокупности с иронией – ещё одним тради-

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> Ibidem.

ционным приёмом средневековой комедии. В сочетании «печальная песенка» возникает контраст смешного и грустного, усиленный образом Пьеро и его сценической маской. Уже в самом названии «аритка» заложена самоирония как приём и как тема произведения. Оба эти определения несут комическую окраску, поскольку использованы в уменьшительно-ласкательной форме и обладают определённой трогательностью и иронией. Тем самым, уже в самом жанре произведений изначально была заложена комическая коннотация. Лирико-смеховое начало «песенок» раскрывается в образе Пьеро. Трагический Пьеро смеётся сквозь слезы и плачет сквозь смех. Его трагедия превращается в комедию для зрителей. Артист смеётся вместе со своей маской и не представляет в этом иллюзорном мире другого лица. При этом автор шутит над создаваемым им образом. Особенно отчётливо это просматривается в стихотворении *Аллилуйя*:

И за гипсовой маской, спокойной и строгою,  
Буду прятать тоску о твоём фуэте<sup>20</sup>.

Таким образом, в отличие от традиционного комического образа артист создаёт комплексный трагикомический образ лирического героя. Ирония в творчестве поэта – прием, без которой весь авторский замысел был бы утерян. По словам В.С. Полякова, «ещё не изжито мнение о Вертинском, как о певце рыдающей эмиграции, о поэте Бермудских и других экзотических островов, оплакивавшем безвозвратно ушедшее прошлое»<sup>21</sup>. Исследователи творчества поэта рассматривают его с более «серьёзной» стороны, тогда как компонент иронии в его творчестве позволяет раскрыть грани его произведения при детальном анализе.

По воспоминаниям современников и мемуарам поэта, мы видим, что сам он был человеком остроумным, обладающим тонким чувством юмора, очень любил розыгрыши. В. С. Поляков пишет:

Я много раз был на концертах Вертинского, слушал его песни и в домашней обстановке и утверждаю, что многие из них наполнены юмором и сарказмом. «Вы стояли в театре в углу за кулисами» – это песня о закулисной жизни, о которой артист говорит с тонкой иронией. С доброй и сочувственной улыбкой поёт он о маленькой балерине, которой сам король (это же мечты, наивные мечты маленькой бедной танцовщицы) подарил печально бледные нарциссы и лакфиоль<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Ibidem, с. 282.

<sup>21</sup> Поляков В.С., *Товарищ Смех*, Москва 1976, с. 129.

<sup>22</sup> Ibidem, с. 131.

В его творчестве постоянно встречается тонкая ирония, сатира, сарказм и пародия – типичные приёмы комедии Дель-Арт. А.Н. Вертинский неотделим от тонкого юмора. Иногда это мрачноватый, едкий юмор, иногда сентиментальный, иногда милый и очаровательный, однако, даже при исполнении самых «чувствительных» песенок, у Вертинского остаётся ироническая интонация. И даже в самой серьёзной песне скрывается ироническая нотка: «Как бледен Ваш Пьеро, как плачет он порой!»<sup>23</sup> или сложная метафора: «бально-больной».

Таким образом, в творчестве поэта смешное переходит в печальное, а трагическое – в ироническое. Зачастую этот эффект осуществляется благодаря стилю исполнения автором своих произведений, ироничного интонирования и используемым приёмам юмора и иронии. Однако на первый план все-таки выходит авторский, личностный компонент, ведь в исполнении других артистов произведения поэта утрачивают ноту горького смеха. Сам автор отдаёт предпочтение самоиронии, ярко выраженной в произведении *Я сегодня смеюсь над собой*<sup>24</sup>.

Сущностью комедии Дель-Арт была импровизация. В ней артисты отталкивались не от драматургии, а от актёрского искусства, основой которого и был метод импровизации. Александр Вертинский перенимает этот приём и доводит его до совершенства – каждое отточённое движение во время исполнения ариеток кажется импровизацией. Это стало своеобразной манерой исполнения, повторить которую не может ни один последователь его творчества. В ней отмечается импровизированный и недолгий отход от ритма и мелодии фортепиано. Тонкое соединение голоса с музыкой в опорных пунктах мелодичней рисунка песни. Характерная особенность актёра – «чтение» песен. Современники так же отмечают определённую гипнотичность рук артиста во время выступления – рук не просто артиста – рук Пьеро. Так, Н. Ильина пишет:

«Какой актёр! – говорила в антракте Катерина Ивановна. – Руки гениальные! Каждая песенка – маленькая пьеса, чувствуете?» Я радостно уцепилась за слово «актёр». Вот что я в нем ощущала, даже не видя его, вот почему люблю его песни. ... Он – актёр. Он, скорее мелодекламатор, чем певец. И пусть слова некоторых его песенок не слишком удачны, пусть даже пошловаты, пусть. Не это главное. Главное то,

<sup>23</sup> Бабенко В.Г., *Артист Александр Вертинский: Материалы к биографии. Размышления*, Свердловск 1989, с. 279.

<sup>24</sup> *Ibidem*, с. 276.

что он актёр, ни на кого не похожий, создатель своего особого жанра. Вот в чем его сила!<sup>25</sup>.

Таким образом, манера исполнения песен-постановок является неотъемлемой характеристикой таланта А.Н. Вертинского как актёра и одним из приёмов создания комплексной сценической маски.

Таким образом, переняв лучшие традиции комедии Дель-Арт, а так же синтезировав модернистические тенденции начала XX века, артист выбирает в качестве сценической маски противоположный ему самому тип. Хотя изначально маска явилась данью моде, средством дистанцирования от зрителя и способом реализации себя в новом образе, в дальнейшем она стала неотъемлемой частью всего доэмиграционного периода творчества, повлиявшей на тематику и проблематику поэзии автора, и трансформировалась в период эмиграции, но не утратила свои традиционные черты. Сценическая маска Пьеро возникла в период смены культурных парадигм начала XX века и явилась следствием поиска поэтом новых мировоззренческих, ценностных и художественных ориентиров, а также стала доминантой художественного мира поэта заявленного периода, вокруг которой была сформирована система образов, среди которых ведущими оставались традиционные образы комедии Дель-Арт. Использование классической маски Пьеро дало поэту возможность не только скрыть стеснение перед публикой, но и полностью изменить восприятие образа автора в тексте. Постепенно отказавшись от сценической маски, артист вводит образ Пьеро в свой художественный мир как персонаж, продолжающий жить в произведениях эмиграционного и пост эмиграционного периодов, формируя вокруг него систему образов и весь художественный мир, используя традиционный приём иронии и юмора. Пьеро сопутствуют другие маски комедии Дель-Арт, на их взаимодействии строится сюжет печальных песенок, в каждой из которых свои Коломбина и Арлекин, наделённые своим набором характерных черт. Извечное противостояние Арлекина и Пьеро поэт выводит на уровень борьбы духовного и материального начала. Переняв основные традиции театра Дель-Арт, А.Н. Вертинский, поэт модернизирует и привносит личностный компонент в их эволюцию, давая начало новому явлению в русской эстраде.

<sup>25</sup> Ильина Н.И., *История одного знакомства*, Москва 1987, с. 145.



**SUMMARY****Traditions of del-art theater in the works of A. N. Vertinsky**

This paper examines the traditions of commedia-art in the works of A. N. Vertinsky. In the early twentieth century commedia-art was reborn and as a tribute to the fashion, the Russian poet plunged into the theater. Many of the creators of the time often resorted to the use of images in their works of theater dell'arte (A. Blok, A. Akhmatova) and A. N. Vertinsky was not an exception. Mask becomes an integral part of the theatrical culture of that period and the central image in the art world of the poet's early period. At the early stage, Pierrot, Columbine and Harlequin are the central images. In emigration and post emigration periods, they become typical, however, they retain their original meaning of the comedy dell'arte. Thus, the origins of his work are found in the medieval theater, and, as the successor of its traditions, he creates a unique world in his work.



Дмитрий Шукуров  
Шуя (Россия)

## Диссоциация в структуре «иероглифического» образа ОБЭРИУТОВ: психоаналитический аспект<sup>1</sup>

При изучении авангардной поэтики авторов «Объединения Реального Искусства» методологический интерес представляет психоаналитическое понятие «диссоциация».

Поэтика ОБЭРИУ основывается, как было отмечено в авто-характеристике творчества одним из участников группы – Н.А. Заболоцким, на принципе «столкновения словесных смыслов» [Из статьи «ОБЭРИУ» 1993, с. 147], т.е. формируется посредством специфических сочетаний слов. Неслучайно в известном послании к А.И. Введенскому поэт сразу оговаривает этот момент, перенося рассмотрение эффекта бессмыслицы с отдельного слова или группы изолированных слов в «плоскость сцепления этих слов, того сцепления, которое должно покрываться термином бессмыслица» [Заболоцкий 1993, с. 175]. Как выясняется, в процессе этого «сцепления», или «сочетания», слов происходит диссоциация значений, в результате которой появляются абсурдные смыслы:

Слово в поэзии А. Введенского, – отмечает современный исследователь, – выполняет функцию пустого, чистого знака. Оно не собирает в пучок семантические признаки мира (как, например, у Хлебникова, Мандельштама и др.), а как бы “вырезает” эти признаки из мира, оставляя на их месте зияющую прореху. Принцип ассоциативности здесь не действует: слова соединяются друг с другом не посредством ассоциации, а посредством диссоциации, т.е. разложения, разобщения значений [Фещенко 2004, с. 146].

---

<sup>1</sup> Работа выполнена в рамках научного проекта *Русский литературный авангард и психоанализ в контексте интеллектуальной культуры Серебряного века*, поддержанного грантом Президента РФ на 2012 – 2013 гг. для молодых российских учёных – докторов наук (МД-420.2012.6).

Отметим, что при всей разности поэтических практик Д.И. Хармса, А.И. Введенского, Н.А. Заболоцкого, К.К. Вагинова, поэтике обэриутов в целом свойствен диссоциативный характер.

Понятие «диссоциация» соотносимо с концепцией «остранения» В.Б. Шкловского. А.А. Кобринский справедливо полагает, что Н.А. Заболоцкий при описании поэтики ОБЭРИУ опирался именно на эту концепцию (в той части декларации, в которой отстаивал права художника на особое видение мира [Кобринский 2000]).

Термин «остранение», предположительно изобретённый О.М. Бриком и включённый в активное употребление В.Б. Шкловским, обозначает, как известно, разрушение стереотипности, заданности, инерционности восприятия художественного слова. Как убедительно показывает современный филолог И.Ю. Светликова, истоки концепции восходят к обширной психологической традиции конца XIX – начала XX в., в частности к ассоцианистской теории (Т. Рибо, У. Джеймс), в которой её коррелятом и является так называемая диссоциация, т.е. концепция расщепления ассоциаций:

Таким образом, “остранение” (смысл которого можно описать как изменение ассоциаций) в языке, современном ему и сохранившем более отчётливые следы своей принадлежности к ассоцианистской традиции, имело близкий синоним – “диссоциации”, расщепление ассоциаций, непременно лежащее в основе всякого творчества [Светликова 2005, с. 85].

Приём «столкновения словесных смыслов» следует понимать именно в русле концепции диссоциации, которая, как нам представляется, более адекватна для описания обэриутской поэтики, чем концепция «остранения», приобретающая у формалистов самое широкое толкование.

Термин «диссоциация» использовался Р.О. Якобсоном (*Новейшая русская поэзия*, 1921) в значении «расщепление словесных элементов». Данная терминологическая семантика «не совпадает с психологической диссоциацией, а обозначает скорее обеспечивающий её языковой процесс» [Светликова 2005, с. 84]. Р.О. Якобсон часто понимает диссоциацию в качестве процесса рассогласования и перераспределения элементов внутри слова («Мёртвые аффиксы оживают» [Якобсон 1987, с. 295]). Однако такое понимание механизма диссоциации впоследствии было трансформировано в теоретическом поле взаимодействия идей Р.О. Якобсона и Ж. Лакана (в 1950-е годы).

В период знакомства обоим учёным интересуют исследования афазий – речевых расстройств, в том числе их психоаналитическая интерпретация. (З. Фрейд обращал пристальное внимание на эту проблему ещё до возникновения психоанализа – его труд *О понимании афазий* вышел в свет в 1891 году [Freud 1953]).

Согласно Р. О. Якобсону, в соответствии с двумя основными речемыслительными операциями – селекцией и комбинацией языковых единиц – выделяются два типа афатических расстройств (статья 1956 года *Два вида афатических нарушений и два полюса языка* [Якобсон 1996]). Первый тип связан с нарушениями отношений сходства – селективной способности. Во втором типе афазий расстройства обусловлены невозможностью установления отношений смежности, которые ответственны за формирование комбинаторики выбранных элементов языка.

Р. О. Якобсон соотносит механизмы этих афатических нарушений с риторическими тропами – метафорой и метонимией: «Метафора является чужеродным элементом при нарушении отношения сходства, при нарушении же отношения смежности из пропозиции исчезает метонимия» [Якобсон 1996, с. 46]. Учёный проводит аналогию с терминологическими выражениями З. Фрейда («тождество и символизм» / «метонимическое смещение и синекдохическая конденсация»), которые тот использовал в «Толковании сновидений» (1900) для обозначения работы механизмов сновидения.

В 1957 году Ж. Лакан уточняет эту аналогию, соотнося связь по сходству (метафору) с механизмом сгущения у З. Фрейда, а связь по смежности (метонимию) с другим фрейдовским понятием – механизмом смещения:

Искажение – смещение и сгущение Фрейда – Лакан переводит как скольжение означаемого над означающим. Один из очевидных выводов из такого соотнесения, перевода: бессознательное оперирует риторическими тропами. Иначе говоря: бессознательное структурировано как язык. Бессознательное структурировано как язык, в котором я – шифтер, переключатель. <...> Формула метонимии, по Лакану, – отмечает В. А. Мазин, – слово в слово; формула метафоры – слова за слово [Мазин 2004, с. 108].

Диссоциация и есть «столкновение словесных смыслов». Пожалуй, этим выражением Н.А. Заболоцкому удалось как нельзя точно определить объединяющий всех обэриутов принцип.

Каждый из авторов-обэриутов так или иначе использовал приём «сопоставления слов». Необычное сочетание слов – характерный приём обэриутской поэтики. Неслучайно стихотворный сборник обэриута К.К. Вагинова носил название *Опыты соединения слов посредством ритма* (1931) [Вагинов 1991], в котором явственна аллюзия на «ритмологические» теории формалистов.

Н.А. Заболоцкий соотносил поэтическую систему А.И. Введенского с категорией бессмыслицы. Это не бессмыслица заумных звукосочетаний, отмечал он, но бессмыслица, появляющаяся в результате необычного, нарушающего логические связи сочетания слов: «Бессмыслица не оттого, что слова сами по себе не имеют смысла, а бессмыслица оттого, что чисто смысловые слова поставлены в необычайную связь – алогического характера» [Заболоцкий 1993, с. 175].

Н.А. Заболоцкий объясняет алогические эффекты сочетания слов у А.И. Введенского тем, что особым образом используется приём метафоризации. Критикуя его стихи за бессмыслицу, он усматривает причины её возникновения в нарушении логических связей между предметами, которым приписываются «необычайные качества и свойства» и «необычайные действия» [Заболоцкий 1993, с. 175]. Это, с его точки зрения, «есть линия метафоры». Действительно, метафора – это наделение предмета необычным качеством или свойством по сходству с каким-либо явлением. Однако алогизм текста отнюдь не исчерпывается его метафоризмом. А метафора не есть только отсутствие правильной логики в сочетаниях слов: «крайне усложнённая метафора ещё не бессмыслица» [Друскин 2000, *Стадии...*, с. 416].

Всякая метафора, – пишет Н.А. Заболоцкий, – пока она ещё жива и нова, – алогична. Но самое понятие логичности есть понятие не абсолютное – что было алогичным вчера, то стало сегодня вполне логичным. Усвоению метафоры способствовали предпосылки её возникновения. В основе возникновения метафоры лежит чисто смысловая ассоциация по смежности. Но старая метафора легко стёрлась – и акмеистическая, и футуристическая. Обновление метафоры могло идти лишь за счёт расширения ассоциативного круга – эту-то работу Вы и продельваете, поэт, с той только разницей, что Вы материализуете свою метафору, т.е. из категории средства Вы её переводите в некоторую самоценную категорию. Ваша метафора не имеет ног, чтобы стоять на земле, она делается вымыслом, легендой, откровением. Это идёт в ногу с Вашим отрицанием темы, где я и сосредоточу своё возражение по этому поводу [Заболоцкий 1993, с. 175].

Это рассуждение в большей степени могло быть отнесено к поэтике имажинизма, чем А.И. Введенского. Дело в том, что метафора, которой Н.А. Заболоцкий ошибочно приписывает свойство ассоциации по смежности, начинает свою жизнь от предмета и вещи: онтологическая реальность для неё первична, хотя сама она является в результате образованием вторичного, «литературного» ряда. Предмет или вещь являются концептуальной основой метафоры. Метафорический троп начинается с движения словесных означающих в сторону от означаемой ими действительности (предмета или вещи). Метафора переносит словесные означающие в соответствии с определённым образным сходством на другие означаемые. Отсюда и традиционное определение метафоры: перенос наименования по сходству. Тот процесс, с которым мы встречаемся в поэтике А.И. Введенского и в целом обэриутов, есть по преимуществу обратное движение – от слова к предмету, точнее от алогического сочетания слов к означаемой парадоксальной реальности.

Происходит своего рода «смещение» слова и обозначаемого им предмета – высвобождение означающего из-под власти означаемого и появление эффекта «семиотического молчания» [Друскин 2000, *Звезда...*, с. 400] слова, становящегося, если использовать терминологию Ж. Лакана, плавающим означающим:

В поэтике “семантической бессмыслицы” важно не то, как форма выражает содержание, как означающее привязано к означаемому, как слово отсылает к вещи, а то, до какой степени форма может не соответствовать содержанию, в какой мере означающее отвязано от своего означаемого, каким образом слово отсылает к отсутствию вещи [Фещенко 2006, с. 269].

В имажинизме мы действительно встречались с усложнённым метафорическим рядом поэзии – «каталогом образов», в котором тропологически традиционная метафора была носителем самостоятельного автономного комплекса значений, т.е. в конструктивном плане становилась своего рода мета-метафорой. Именно у имажинистов она переходила из «категории средства» в некоторую «самоценную категорию» (говоря словами Н.А. Заболоцкого, неоправданно, на наш взгляд, отнесёнными им к поэтике А.И. Введенского). Отсюда и поэтическая усложнённость, и стилистическая темнотность имажинистских образных текстов, которые, тем не менее, всегда могут быть истолкованы с детальной точностью.

Если образную поэзию имажинизма можно сравнить с ребусом, всегда имеющим точное решение (лат. *rebus* – «при помощи вещей»; форма аблатива множественного числа от *res* – вещь), то поэзия обэриутов сравнима именно с иероглифом, сохраняющим в потаённости сакральные смыслы.

Известно, что слово «иероглиф» в особом терминологическом значении использовалось в чинарском кругу, в частности в трактатах Л. Липавского. Для Я.С. Друскина этот термин являлся излюбленным при описании поэтики А.И. Введенского. «Иероглифичность» как особое свойство обэриутской поэтики – предмет интересных исследовательских наблюдений А. Рымаря. Рассуждая о проблеме асемантического в поэтике А.И. Введенского, учёный отмечает:

Слово здесь становится не отражением мысли, а “погрешностью” по отношению к ней, не описанием реальности, а “иероглифом” – словом-вопросом, ответ на который не может быть дан языковым способом [Рымарь 2004, с. 67].

Проблема бессмыслицы, как справедливо отмечает Н.А. Заболоцкий, не заключается в отсутствии смысла у слова как такового. Каждое отдельное слово осмысленно, обладает значением, если только это не заумное звуко сочетание. Бессмыслица возникает в результате алогического сочетания слов: «Бессмыслица не оттого, что слова сами по себе не имеют смысла, а бессмыслица оттого, что чисто смысловые слова поставлены в необычайную связь – алогического характера» [Заболоцкий 1993, с. 175].

В обэриутском тексте происходит логическое смещение лексического значения слов в процессе их необычного взаимодействия друг с другом посредством «столкновения словесных смыслов» (согласно обэриутской декларации).

Данное выражение дважды встречается в декларации ОБЭРИУ. Во-первых, в предваряющем персональные характеристики участников группы фрагменте, который характеризует общую эстетическую платформу поэтов:

В своём творчестве мы расширяем и углубляем смысл предмета и слова, но никак не разрушаем его. Конкретный предмет, очищенный от литературной и обиходной шелухи, делается достоянием искусства. В поэзии – столкновение словесных смыслов выражает этот предмет с точностью механики (подчёркнуто мной – Д.Ш.) [Из статьи «ОБЭРИУ» 1993, с. 146].



И, во-вторых, непосредственно в персональной характеристике концептуальных установок поэзии Введенского. Позволим себе процитировать её без сокращений:

А. ВВЕДЕНСКИЙ (крайняя левая нашего объединения) разбрасывает предмет на части, но от этого предмет не теряет своей конкретности. Введенский разбрасывает действие на куски, но действие не теряет своей творческой закономерности. Если расшифровать до конца, то получается в результате – видимость бессмыслицы. Почему – видимость? Потому что очевидной бессмыслицей будет заумное слово, а его в творчестве Введенского нет. Нужно быть побольше любопытным и не полениться рассмотреть столкновение словесных смыслов. Поэзия не манная каша, которую глотают не жуя и о которой тотчас забывают (подчёркнуто мной – Д.Ш.) [Из статьи «ОБЭРИУ» 1993, с. 147].

Таким образом, в декларации Н.А. Заболоцкий либо смягчил формулировку, либо скорректировал своё представление относительно бессмыслицы А. И. Введенского, что не суть важно, так как нас не интересует в данном случае изменение его личного взгляда на проблему. Важно, что здесь результатом «столкновения словесных смыслов» выступает не бессмыслица, а «видимость бессмыслицы». То есть явно подразумевается, что за внешне бессмысленным сочетанием слов присутствует некий смысл. Собственно то, что Н.А. Заболоцкий ошибочно называет в послании А.И. Введенскому метафорой, лишённой опоры и поэтому оборачивающейся «вымыслом, легендой, откровением», и есть результат необычного – внешне бессмысленного, алогического сочетания слов. Но этот сокровенный, метафизический смысл, скрывающийся за «видимостью бессмыслицы», рождается, как нам представляется, отнюдь не столько по «линии метафоры».

Традиционная тропологическая конструкция в литературном произведении заключается в переносе или смещении лексического значения слов на основе сходства или смежности обозначаемых этими словами предметов или явлений. В любом традиционном тропе, как мы уже отмечали, первична онтологическая реальность. Одними из самых распространенных тропов являются метафора и метонимия. Разница между ними проявляется только в том, что метонимия не фиксирует очевидного, но не замеченного прежде сходства (как это происходит в метафоре), а основывается на контингентной данности онтологической ситуации сходства – ситуации смежного соположения вещей, предметов, явлений и соотнесённых с ними действий.

«Ваша метафора не имеет ног, чтобы стоять на земле, она делается вымыслом, легендой, откровением» [Заболоцкий 1993, с. 175] – так происходит потому, что слово в поэзии ОБЭРИУТОВ совсем не метафорично и не предполагает образного указания на некое устойчивое денотативное значение, но представляет метонимическое проявление парадоксов языковой реальности. Оно являет непосредственное выражение парадоксальной идеи, которую на языке Ж. Дерриды можно назвать идеей отсутствующего смысла. Это и становится поэтическим откровением текста. Поэтому метафорическая образность отнюдь не является критерием поэтичности в эстетике А.И. Введенского – для него важно, как отмечал Я.С. Друскин, не столько «красиво – некрасиво», сколько «правильно – неправильно» [Друскин 1993, с. 167].

### Список литературы:

1. Вагинов К. К., *Опыты соединения слов посредством ритма: стихи, послесл.* В. Широкова, Репринт. воспроизведение изд. 1931 года, Москва 1991.
2. Друскин Я. С., *Звезда бессмыслицы*, [в:] *Сборище друзей, оставленных судьбою*. «Чинари» в текстах, документах и исследованиях, Москва 2000, т. 1, Леонид Липавский, Александр Введенский, Яков Друскин.
3. Друскин Я. С., *Материалы к поэтике Введенского*, [в:] А. И. Введенский, *Полное собрание произведений: в 2 т., Произведения 1938 – 1941. Приложения*, Москва 1993, т. 2.
4. Друскин Я. С., *Стадии понимания*, [в:] *Сборище друзей, оставленных судьбою*. «Чинари» в текстах, документах и исследованиях, Москва 2000, т. 1, Леонид Липавский, Александр Введенский, Яков Друскин.
5. Заболоцкий Н. А., *Мои возражения А. И. Введенскому, авторитету бессмыслицы. Открытое письмо*, [в:] А. И. Введенский, *Полное собрание произведений: в 2 т., Произведения 1938 – 1941. Приложения*, Москва 1993, т. 2.
6. *Из статьи «ОБЭРИУ». Поэзия ОБЭРИУТОВ*, [в:] А. И. Введенский, *Полн. собр. произведений. В 2 т., Произведения 1938 – 1941. Приложения*, Москва 1993, т. 2.
7. Кобринский А. А., *Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда = Poetics «OBERIU» in the Russian lit-*

- erary avant-garde context* [2-е изд., испр. и доп.], Москва 2000, № 1310, т. 1, т. 2.
8. Мазин В. А., *Введение в Лакана*, Москва 2004.
  9. Рымарь А. Н., *Семантические средства указания на асемантическое в поэтике Введенского и проблема «адекватного» анализа*, [в:] Александр Введенский и русский авангард: Материалы международной научной конференции, под ред. А. А. Кобринского, Санкт-Петербург 2004.
  10. Светликова И. Ю., *Истоки русского формализма: Традиция психологизма и формальная школа*, Москва 2005.
  11. Фещенко В. В., *Логика смысла в произведениях Александра Введенского и Гертруды Стайн*, [в:] Поэт Александр Введенский. Сборник материалов конференции «Александр Введенский в контексте мирового авангарда», Белград – Москва 2006.
  12. Фещенко В. В., *Мнимости в семантике (о некоторых особенностях «чинарного языка» Александра Введенского и Якова Друскина)*, [в:] Александр Введенский и русский авангард: Материалы международной научной конференции, под ред. А. Кобринского, Санкт-Петербург 2004.
  13. Якобсон Р. О., *Работы по поэтике*, вступ. статья Вяч. Иванова, сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова, Москва 1987.
  14. Якобсон Р. О., *Два вида афатических нарушений и два полюса языка*, [в:] Р. О. Якобсон, *Язык и бессознательное*, пер. с англ., фр., К. Голубович, Д. Епифанова, Д. Кротовой, К. Чухрукидзе. В. Шеворошкина; составл., вст. слово К. Голубович, К. Чухрукидзе; ред. пер. Ф. Успенский, Москва 1996.
  15. Lacan J., *Ecrits: A selection*, L. 1977, XIV.
  16. Freud S., *On Aphasia (A Critical Study)*, translated by E. Stengel, New York 1953.

**SUMMARY****Dissociation in the structure of the “hieroglyphic” image of poets of group “OBERIU”: psychoanalytic aspect**

The author analyzes the processes of “hieroglyphic” image dissociation in the creative practice of poets of the group of the Russian literary avant-garde (“OBERIU”), shows that the proposed material is of interdisciplinary character, and presents new opportunities of research interpretation in the traditions of psychoanalytically oriented literary criticism.

The study has been conducted within the frames of the research project ‘Russian literature avant-garde and psychoanalysis in the context of intellectual culture of the Silver age’ supported by the grant of the president of the Russian Federation for young Russian scientists-doctors of sciences for the years 2012-2013 (МД-420.2012.6).

Наталія Дашко  
Дніпропетровськ (Україна)

## Біблійно-міфологічні парадигми в романі-епопеї *Листя землі* В. Дрозда

В українській літературі другої половини ХХ століття простежується широке використання міфу (В. Земляк, О. Ільченко, В. Шевчук, В. Яворівський), оскільки міфологічний дискурс (скористаємося словами О. Лосева) якнайкраще підходить для “безумовно реалістичного відображення життя” [8, с. 444]. Міф постачає літературу міфологічними парадигмами, міфологемами й міфемами. За переконаннями дослідників, жоден художній твір не існує без більш чи менш зримих проявів міфів. Навіть там, де на перший погляд їх нема, вони присутні, адже письменник „завжди активізує почерпнуті зі своєї підсвідомості архетипи, одвічні змісти й сакральні події, вдягаючи їх в одяг свого історичного лінійного часу, інтрепретуючи міфологічну колізію в душі своєї епохи” [9, с. 10].

Звичайно, реалізація міфу в тексті має свої особливості: з одного боку, він має здатність мімікризувати, майже розчинятися, а з іншого – він не зникає повністю, а викликає появу його варіантних моделей. За словами Р. Барта, семіологічні ознаки міфу то нівелюються майже зовсім, то гіпертрофуються до крайньої межі.

У пошуках нових форм відтворення дійсності, тих духовних першоджерел, які могли б дати людині розуміння її внутрішньої сутності, до міфу звертається у своїй творчості й В. Дрозд, зокрема в романі-епопеї *Листя землі*. Автор вводить в оповідь мовців твору біблійні цитати, розповіді, що є алюзіями на стародавні міфи. Ці глибинні коди, зберігаючи свій первинний зміст, набувають і нового, цілком своєрідного звучання відповідно до зображеної у творі епохи. Їх переосмислення сприяє багатоаспектному зображенню буття, створенню художньої моделі взаємозв'язків між людиною і світом та багатогранних образів. Особливо яскраво в романі-епопеї *Листя землі* виявляється використання біблійних міфів. Зауважимо, що біблійні

міфи здавна привертали увагу митців різних епох, які намагалися проникнути в їхній ідейний зміст. Свого часу І. Франко справедливо зазначив:

Біблію можна вважати збірником міфів, легенд і психологічних мотивів, які в самій Біблії оброблені тим чи іншим чином, але сьогодні вони можуть бути переосмислені зовсім по-іншому, відповідно до наших поглядів на світ і людську природу [11, с. 264].

Біблійно-міфологічні парадигми в романі-епопеї *Листя землі* широко представлені й переважно заявлені конкретною номінацією або виявляються асоціативно. Вони постають як “умовний код” (за Є. Мелетинським), у межах якого обертається той чи інший герой. Особливо виділяються коди, які за їх первісною номінацією умовно можна назвати мотивами, – “Буття”, “Іуда”, “Каїн і Авель”, “Пророк”, “Ісус Христос”. У їх фокусі витворюються вічні моделі буття, які у творі визначають рух повсякденності; образи героїв розкриваються багатогранніше, а світ, що їх оточує, набуває додаткового виміру.

Крізь призму світобачення оповідачів у романі-епопеї *Листя землі* В. Дрозда своєрідно й неоднозначно насамперед трактуються мотиви створення світу й людини, розгортаючись у двох площинах: біблійній і язичницько-міфологічній. Відповідно до міфологічних поглядів та народних фантазій світ у творі прозаїка постає як такий, що створений птахами, що відрізняється від біблійної легенди про створення світу Богом-Творцем за сім днів. Біблійний мотив створення світу й людини Богом окреслюється як “Буття”. Алюзія на біблійний міф простежується у висловлюваннях героїв: “І горшки і люди – усе глина” [6, с. 11]. Введення в структуру твору багатьох голосів зумовлює варіативність інтерпретацій біблійного міфу, на зразок:

“Господар на кленовім листкові написав сонце, місяць і зорі, а поле зорав, посіяв пшеницю; що вродило – змолот на жорнах небесних, замісив тісто. А з тіста людякувиліпив”; або “Бог людину з вогню сотворив” [6, с. 5].

Ключові образи – сонце, місяць, зорі, поле (контекстуально синонімічне слово до “земля”), пшениця (зерно, насіння) – є вказівкою на біблійний шестиднев із Книги Буття (у творі наявне й пряме цитування рядків Біблії): розповідь про створення Богом сонця, неба з усіма його світилами, землі і людини, носія свідомості. Звичайно, біблійний мотив створення людини домінує, але в його розвитку відчутний вплив народних уявлень. Наприклад, до біблійного мотиву

створення жінки з ребра чоловіка долучаються варіанти, закорінені в міфологію:

А за жонку тій людяці Господар дав девку, що її з квітки сотворив, рожею квітка зветься [6, с. 5].

До космогонічних суголосний етногенічний мотив про походження пакульців (а відтак і українців):

Багато різного балакають у Пакулі, одне відомо достеменно, бо так у Книзі днів записано: пакульці від сонця свій рід ведуть [6, с. 6]

Подібна інтерпретація зумовлена народними уявленнями про те, що сонце – уособлення божественного, критерій праведності, світотворча стихія, від якої залежить усе на землі. Сонце-колесо, око Боже, лик Божий, Сонце – осяйний чоловік – ці образи належать до різних часів, але всі вони залучені автором для створення цілісної картини світу, де сонце посідає чільне місце.

Зображуючи світ і людину в ньому, автор устами однієї з героїнь акцентує, що створений світ – це дар Господа людині. Остання при цьому мислиться як вінець акту світотворення, що має безсмертну душу, господарем якої є лише Творець. Проте, на думку багатьох оповідачів роману-епопеї *Листя землі*, людина, будучи творінням Бога і маючи від природи в собі частинку його самого, якою є душа, не цінує світу, свого буття в ньому, руйнує світ і знищує собі подібних. Досить яскраво в такому аспекті у творі представлено трансформований образ біблійного зрадника Іуди. У *Листі землі* немає окремої сюжетної лінії конкретного зрадництва. В. Дрозд створює збірний образ зрадника, який через систему художніх деталей (одна з яких – згадка “повісився на дереві”) асоціативно співвідноситься з біблійним Іудою. Розгортаючи історію зрадництва Іуди, В. Дрозд демонструє багатоваріантність поведінкових орієнтирів своїх героїв, відповідно до їхніх морально-психологічних цінностей, що моделюються у творі. Введення загальновідомої семантики образу Іуди в змістову структуру твору надає масштабності зображеному, з одного боку, а з іншого – акцентує певні життєві ситуації, поведінкові прояви сутності героїв. Але в обох випадках зберігається характерна традиційна єдність конкретного й загальнолюдського. У такій інтерпретації образ Іуди, якщо скористатися словами М. Бахтіна, стає

відкритою, живою взаємодією світів, точок зору, акцентів. Звідси можливість різних позицій у цій суперечці, і, відповідно, різних

тлумачень самого образу. Образ стає багатозначним, як символ [3, с. 220–221].

У творі В. Дрозда насамперед актуалізується мотив ціни зради. В епізоді розмови Дмитра Домонтовича з Марією Журавською безпосередньо згадано тридцять срібників, що асоціативно проектується на біблійний мотив. У більшості ж випадків простежуються альянзи на нього. Зокрема, на запитання отамана Вовчара до Хтолемея Погиби на скільки він оцінив життя отамана, той відповідає: “Тридцять пудиків хлібця”, бо “деткі мої есті просять <...>” [6, с. 531]. В епізоді звільнення Громницького з в’язниці, іронічно зауважено: “...дали тридцять копійок – до вокзалу доїхать” [6, с. 377]. Художня деталь “тридцять копійок” у конкретному контексті є вказівкою на ціну зради десятків людських життів. Зрада в такому вимірі постає у своєму крайньому вияві – як духовне відступництво, якому не може бути прощення: іудейство Громницького – яскравий приклад бездуховності. В образі Громницького, співвіднесеного з традиційним образом Іуди, автор виокреслює морально-психологічну доміную. При цьому виділено кілька смислових граней образу, що утворюють його нову змістову якість і дозволяють діалектично осмислити соціально-ідеологічні тенденції суспільства і психологію окремої особи.

Зображуючи Громницького, В. Дрозд вдається до психологічного портретування, або “портрета з “плинним виразом” (за В. Фащенко), орієнтованого на безпосереднє відтворення душевних станів героїв. Таке портретування забезпечує “багатогранність художніх образів, переконливість реальних колізій, мотивів поведінки дійових осіб і правдивість діалектики людської душі” [10, с. 49], що допомагає розкрити внутрішнє життя, а також психологічні й моральні властивості героїв найбільш повно. Наприклад, внутрішній стан Михалія Громницького виявляється через жести, рухи, вираз очей, обличчя (у такому зображенні простежується своєрідність стилю В. Дрозда – портретувати героїв короткими, але яскравими штрихами, – риса, що базується на асоціативності образів і є, як відомо, ознакою екзистенціалістського письма):

“увесь у шкірі чорній”, “а сам – наче гадюка”, “закричав голосом страшним”, “і були у нього не людські, а звірині очі, стільки люті в них”, “визвірився, наче вовк лютий”, “спраглий такий крові людської” [6, с. 330].



Епітети чорний, страшний, лютий, порівняння з гадюкою, вовком, звіром акцентують зло. Чорний колір співвідноситься й зі смертю, носієм якої є Громницький. Завдяки використанню таких художніх деталей образ героя полісемантизується: він постає не лише як зрадник, але й як хижак.

У більшості художніх творів, як правило, спостерігається складна взаємодія кількох мотивувань зради, одне з яких є домінантою, а решта, виконуючи допоміжну функцію, “суттєво драматизують семантичний контекст подій твору, сприяють створенню оригінальної системи універсальних конфліктів” [1, с. 18]. Така закономірність простежується й у романі-епопеї *Листя землі* В. Дрозда. Зрада трактується як наслідок страху, який вичавлює з людей усе людське, ламає їх душі, спонукає відмовитися від своїх переконань та істини. У хвилини пограничних ситуацій герої розуміють:

“Немає людини, яка б страху не знала” [6, с. 67]; “...страх кожним із нас володіє однаково. Але один мовить: як усі, так і я. А інший мордується. Плаче зі страху за своє життя. Ніби лише він хоче жити. А всі люди навколо – ні” [6, с. 162].

За біблійним тлумаченням, страх – “це душевний стан, який народжується життєвими випробуваннями” [5, с. 397]. Життєвих випробувань якраз і не витримують ті персонажі роману, які йдуть на зраду. Хтолемей Погиба зраджує, бо боїться, щоб діти не померли з голоду. Михаль Громницький, отець Серапіон зраджують – пишуть доноси і скарги, бо бояться за своє власне життя. Торкаючись подій часів воєн, революцій, голоду, розрухи, жорстоких сталінських репресій, В. Дрозд наголошує, що по всій країні панували зрадництво, продажність, відступництво. Зраджувалися ідеали, за які напередодні проливалася кров, зраджувалися загальнолюдські цінності. Тому й образ-символ Іуди в нього стає збірним. Тих же, хто не йшов проти совісті, залишався вірним своїм життєвим позиціям, чекала гірка доля Ісуса Христа – бути розіп’ятим і тілом і душею. Івана Коляду, якому вдалося втекти по дорозі на каторгу, “не дістали кулі”, “а дістав голод” [6, с. 83]. Проблукавши з місяць у тайзі, він, геть виснажений, вибрався на поштовий тракт і в крайній сільській хаті попросив хліба. Про результат цього вчинку герой зауважує: “Мене видали приставу за мішок борошна, така плата за втікача” [6, с. 83]. Подібно до біблійного Іуди, в житті якого срібллюбство й раціоналізм брали верх над моральними якостями, зрадники, зображені В. Дроздом, часто керуються постулатами матеріальної вигоди. Зрада

постає не тільки як особиста проблема того чи іншого героя, але й як вияв окремих темних сторін людського характеру. Таким чином, образ євангельського зрадника в романі-епопеї *Листя землі* В. Дрозда поряд із традиційним його тлумаченням набуває й нового смислу: збірний образ Іуди постає заземлено реалістичним і простим. Письменник зображує його на загально-людському ґрунті, на сучасному суспільному тлі, коли “містичне й ірраціональне усунуто, залишено лише те, що може роз’яснити вчинок зрадника” [2, с. 69].

У зв’язку з мотивом зрадництва значне місце в романі-епопеї *Листя землі* В. Дрозда посідає розвиток відомого біблійного мотиву братовбивства, що ґрунтується на антиномії Каїн – Авель. Прозаїк відходить від канонічної версії: зв’язок з біблійною оповіддю простежується на рівні алюзії. Традиційна для літератури бінарна опозиція Каїн – Авель у творі реалізується через зображення співвіднесеності пари Яків Дахновець (прозваний Коршаком) – Миколай Дахновець (у розділі *Книга Коршака*) і розгортається у двох напрямках: пряма номінація і підтекст. Вперше номінація “Каїн” з’являється в біблійній цитаті про Каїна й Авеля, яка вкладає в уста німецького коменданта в епізоді доносу Якова на брата й актуалізує мотив братовбивства. Повторюється в проклятті Миколая: “Будь ти проклятий, Каїне поганющий!...” [7, с. 360]. Серед людей Краю Яків Дахновець своїм вчинком назавжди затавровує себе як “пакульський Каїн” [7, с. 363]. Маємо ситуацію, коли є пряма номінація “Каїн”, а значення цього образу дещо умовне: Яків сам безпосередньо не вбиває рідного брата, але зрадивши його, пристає до табору вбивць. У такому контексті конкретизується онтологічна складова – “братовбивця”. Крім того, в інтерпретації образу Якова Дахновця як Каїна додається мотив Іуди, що реалізується в художній деталі “братеника рідного німцям здав за тридцять шомполів” [7, с. 363], асоціативно пов’язаний із мотивом ціни зради. Таким чином до біблійного тлумачення відомих образів додається середньовічна їх трактовка, яку зустрічаємо в Данте Аліг’єрі в *Божественній комедії*, де Каїн та Іуда стоять в одному ряду як найбільші у світі грішники – зрадники величності Божої і людської, за що й відбувають кару в самісінькому центрі пекла.

Поневіряння Якова Дахновця після його діянь як спокутування гріха теж асоціюються з поневіряннями біблійного Каїна, на які його прирік Творець: “А тепер ти проклятий від землі, що розкрила уста свої, щоб прийняти кров брата твого з руки твоєї. <...>; ти будеш вигнанцем і скитальцем на землі” (Буття, 4:11-12). Після того, як до Пакуля з Сибіру повертається Тимоха Нужда, Яків (який колись

написав донос на Тимоху), боячись помсти, втікає з дому. Шукаючи притулку, він скрізь виявляється небажаним гостем, звідусіль гнаним. Характеристика Дахновця устами героїв набуває поліфонічного змісту. Сестра дружини Якова узагальнює: “Захотів ти служити і нашим, і вашим і заплутався поміж них, як муха в павутині” [7, с. 363]. Редактор Сапон, побачивши на порозі свого дому Якова, говорить:

Ходить геть, пане Дахновцю, наче я вас і в очі не бачив <...>. А ваші руки по лікті в крові, більшовикам ви людей пакульських продавали за безцінь <...> [7, с. 364].

Дружина покійного тестя не пускає його далі хвіртки: “... ти мені – чужак чужаком, на біса ти мені здався”, “гнойовиком, постольником завжди був, ним і зостався...” [7, с. 364]. Не маючи куди податися, Яків в останній надії йде до рідної сестри Катерини, сподіваючись випросити прощення і притулок хоч на одну ніч. Але Катерина теж відмовляє братові:

За себе, може б, і простила, одходчива душа моя. Але Семена мого більшовикам ти продав за смачнішу скибку, сього ніколи тобі не прощу, <...>. І братеника родного, Миколая нашого, <...>, ти на німецьких штиках підняв, наче Каїн свого брата на вилах. Іди геть, хоч і здохни в снігах! Не хочу, щоб і дух твій поганий у моїй хаті зачепився <...> [7, с. 365].

Закономірний результат такого життєвого шляху (фінал діянь, точніше злодіянь) Якова Дахновця (“Уже не мав до кого постукатися. У цілому світі. Родичі від нього відмовилися, на поріг не пускають, а приятелів не нажив, вік звікував самотнім вовком” [7, с. 365]) асоціативно пов’язується з біблійним передбаченням долі Каїна і здійсненням проклять. На якусь мить у героя виникає страх перед життям і бажання померти. Але майже відразу Яків усвідомлює, що й смерті він боїться не менше, ніж життя:

А раптом усе, про що теревенять попи, правда, і потойбічний світ – і в тому світі на нього чекає зданий ним німцям Миколай і всі ті, кому він укоротив віку – руками комісарів?! [7, с. 365].

Актуалізуючи мотив кари за содіяне, автор насамперед розкриває внутрішній стан персонажа, “діалектику його душі”. При цьому символічного значення набуває образ місяця, що ніби ввібрав у себе душу (очі) постраждалого через Коршака брата. Якову здається, що місяць дивиться на нього “з неба очима Миколая” [7, с. 365], “зазирає

братовими очима у скаламучене Коршакове нутро” [7, с. 366]. Очі, “чіпкі”, “нешадні”, – уособлення покарання: вони скрізь спостерігають за героєм, а він намагається втекти від них:

Коршак вужем уповз у підземелля, тікаючи від очей Миколая <...>. Але ніяка сила вже не могла примусити Коршака знову виповзти перед очі Миколая, що сочив за ним із Місяця, <...> [7, с. 366].

Такий зміст образу місяця перегукується з легендою, згідно з якою це небесне світило уособлює чисту душу вбитого брата. В одному з її варіантів тими братами є Каїн і Авель (сюжет, без сумніву, закорінений у Біблію). У легенді наявне й оригінальне тлумачення імені Каїн – від “каятися”, що безпосередньо пов’язане з появою плям на Місяці: “...щоби світ каявся, і щоб такого більше не повторилося, появилися на місяці плями, що брат убиває брата” [4, с. 306]. Тільки герой В. Дрозда не кається. Переховуючись у напівзруйнованій землянці на острові, він навіть цинічно розмірковує, що так можна й „партизанство для себе висидіти <...>. А буде у нього довідочка про героїчне партизанство у тилу лютого ворога, історія з братеником нею покриється, <...>, заросте, затягнеться, як рана давня” [7, с. 367].

В. Дрозд залучає до роману-епопеї *Листя землі* й фрагмент легенди, побутуючої серед людей Краю: “... люди, вовче виття зачувши, казали, що то пакульський Каїн у снігах виє на Місяць. Прощення за гріхи свої перед людьми вимолюючи” [7, с. 368–369], де конкретне й загальне постають в органічній цілісності. Образ Каїна чи згадки про його злодіяння прозаїк нерідко використовує як символ з метою оцінки аморальності вчинків деяких героїв, не розгортаючи сюжетні колізії в оповіді, а лише лаконічно повідомляючи про подію: “Син <...> батька родного на вила підняв, як той Каїн братеника” [7, с. 43]. Ведучи оповідь про трагічні події ХХ століття, мовці згадують: “... свої своїх, родаки родаків убивали” [7, с. 43], що створює алузію на біблійний мотив братовбивства. В оповіді про родину Дарини Листопад останній проектується на соціальний світ: громадянська війна, “розчищення” шляхів будівництва соціалізму постають як братовбивство (сестровбивство, батьковбивство), винищення і “своїх”, і “чужих”. Події, означені злом, каїнством, представлені у творі, в інтерпретації автора передбачені Нестором Семирозумом, образ якого безпосередньо спроектований на мотив “Пророк”. З розвитком сюжету його образ розкривається багатопланово у зв’язку й з таким біблійним кодом, як “Ісус Христос”. З образами біблійних пророків та Ісуса Христа Нестора споріднюють його надзвичайні властивості,

насамперед пророчий дар, засвідчений метафорично: “Книга часу перед ним була відкрита” [6, с. 269], що неодноразово відзначено в його помислах, діях, словах, характеристиках іншими персонажами.

Таким чином, біблійно-міфологічні коди в романі-епопеї *Листя землі* В. Дрозда є важливим засобом глибинного осмислення буття, створення художньої моделі взаємостосунків між людиною і світом. Зміст кожного з них розкривається через систему художніх деталей (“тридцять срібників”, вираз очей, дії та вчинки героїв), трансформованих образів (Іуди, Каїна, Авеля, біблійних пророків), мотивів (створення світу й людини, зради, братовбивства, пророцтва) алюзійно спрямованих на біблійні сюжети, розширюється завдяки оповідям міфологічного характеру. Складна взаємодія їхніх семантичних полів творить діалектичну єдність змісту. Інтерпретуючи біблійні образи, автор іде шляхом їх психологізації, символізації й полісемантизації, у результаті чого вони постають в онтологічній множинності.

### Бібліографічні посилання

1. Антофійчук В.І., 1996, *Євангельські мотиви в українській літературі кінця XIX – початку XX ст.*, В.І. Антофійчук, А.Є. Нямцу, Чернівці.
2. Антофійчук В.І., *Аксіологічна своєрідність образу євангельського зрадника в оповіданні В. Дрозда “Іскаріот”*, „Вісник ДДУ. Літературознавство”, Дніпропетровськ 1999, вип. 3, т. 1, с. 67-71.
3. Бахтин М.М., 1975, *Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет*, Москва.
4. Войтович В., 2002, *Українська міфологія*, Київ.
5. Гуревич П.С., 1999, *Современный гуманитарный словарь-справочник*, Москва.
6. Дрозд В., 1992, *Листя землі: [роман]*, Київ, (першотвір).
7. Дрозд В., 2003, *Листя землі: [нові книги роману]*, Київ, (першотвір).
8. Лосев А., 1982, *Проблема вариативного функционирования поэтического языка*, [в:] А. Лосев, *Знак. Символ. Миф. Труды по языкознанию*, Москва, с. 408-452.
9. Слоньовська О., 2007, *Слід невловимого Протея (Міф України в літературі української діаспори 20-х – 50-х років XX століття)*, Івано-Франківськ.

10. Фащенко В.В., 1981, *У глибинах людського буття. Етюди про психологізм літератури*, Київ.
11. Франко І., 1979, *Зібрання творів: у 50 т.*, Київ, т. 21.

**SUMMARY****Biblical and mythological paradigms  
in the novel-epopee *Earth Leaves* by V. Drozd**

This article is dedicated to the analysis of the contemporary work of the Ukrainian writer V. Drozd in the perspective of biblical and mythological poetry. The author's attention is focused on biblical and mythological "codes", which might be indirectly considered as motifs of "Being", "Judah", "Cain and Abel", "Prophet", "Jesus Christ". These codes are important tools of the underlying understanding of being and artistic model of interconnections between the human and the world. The gist of each one is revealed through the system of artistic details ("thirty silver coins", looks and heroes' actions), transformed characters (Judah, Cain and Abel, biblical prophets), motifs (world and human creation, betrayal, fratricide, prophecy), directed by allusions to the biblical plots, which expand due to mythological fables. A complicated interaction of their semantic fields creates the dialectical unity of the plot. While interpreting biblical characters the author represents them as poly-semantic symbols, which is why they are perceived in their ontological plurality.





Татьяна Семьян  
Челябинск (Россия)

## Перформативные особенности текста в современной драме

Современные исследователи определяют перформативный текст как тип текста, «актуализирующийся в ситуации коммуникации, который является в первую очередь, действием: во-первых, коммуникативным действием, а во-вторых, действием саморепрезентации, репрезентации себя через актуализированные способы мысли и деятельности»<sup>1</sup>. Современная наука, осознавая необходимость обновлять методологические подходы и методы анализа, движется по пути разработки коммуникативных представлений в различных областях: в философии, социологии, литературоведении. В современном мире понятие коммуникации обретает онтологический статус и проявляется в самых разных сферах социальной и культурной жизни в акцентированной демонстративности. Известно, что принцип демонстрации фиксируется в понятии перформатива.

В статье, которую сегодня уже можно назвать хрестоматийной, *Перформансы насилия: «Новая драма» и границы литературоведения* Марк Липовецкий призвал к тому, что надо, наконец, просто «набить руку» на интерпретации перформативных текстов именно как перформативных. В сложных техниках анализа лингвисты несколько опережают литературоведов и давно изучают перформативность, поскольку это понятие было выработано в анализе языкового материала. Лингвистическая наука уже охарактеризовала по пунктам черты перформатива, среди которых, например, указана следующая особенность: перформатив обычно содержит глагол в первом лице единственного числа настоящего времени изъявительного наклонения действитель-

---

<sup>1</sup> Ю.Б. Грязнова, *Перформативные тексты в методологии науки*, автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук, Москва 1998, [электронный ресурс], [http://discollection.ru/article/05042006\\_grjaznova\\_julija\\_borisovna\\_98808](http://discollection.ru/article/05042006_grjaznova_julija_borisovna_98808), [31.01.2011].

ного залога. В литературоведческой науке методика анализа перформативных текстов, к которым относят явления современной драмы, мало разработана. Известны статьи М. Липовецкого, С. Лавлинского<sup>2</sup>. Предложенные ниже рассуждения, конечно, не могут претендовать на исчерпывающее решение темы, но представляют собой попытку решения одного из вопросов озвученной научной проблемы. Представляется важным, интересным и продуктивным исследовать аспект *визуальной презентации текстов* современной драмы – область, которая обладает очевидными перформативными качествами.

Активизация визуального компонента в современной жизни – культуре, искусстве, сознании общества, произошедшая видеократическая революция повлияли на визуальное воплощение текста произведений современных авторов. Современная теория литературы признала за визуальным обликом текста значение полноправного элемента поэтики, родо-жанрового маркера, соответственно объёму и элементам внешней композиции<sup>3</sup>. Актуальное искусство идёт по пути сращения разных дискурсов, родов литературы и видов художественной деятельности. Поэтому в текстах современной драмы обнаруживаются маркеры эпического рода литературы. Об эпических тенденциях в драме известны работы Э.Л. Финк, В.Е. Головчинер, в которых исследователи отмечают влияние эпических характеристик на природу драматического конфликта и действия, а также то, что сама драма активизирует органично присущие её изначально повествовательные формы.

Подобные принципы обновления драмы исторически суммированы теоретиками литературы:

Большинство драм построено на едином внешнем действии, с его перипетиями (...), связанном, как правило, с прямым противоборством героев (...). Однако в хрониках У. Шекспира и в «Борисе Годунове» А.С. Пушкина единство внешнего действия ослаблено, а у А.П. Чехова отсутствует вовсе (...). Нередко в драме преобладает действие внутреннее, при котором герои не столько совершают что-либо, сколько переживают устойчиво-конфликтные ситуации и напряжённо размышляют<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> С.П. Лавлинский, *Перформативный потенциал новейшей русской драмы*, [в:] *Литература и театр: проблемы диалога. Сборник научных статей*, сост. Л.Г. Тютелова, Самара 2011, с. 224-233.

<sup>3</sup> Т.Ф. Семьян, *Визуальный облик прозаического текста*, Челябинск 2006.

<sup>4</sup> В.Е. Хализев, *Драма*, [в:] *Литературный энциклопедический словарь*, Москва 1987, с. 100.

Исторически с X века известно явление *Lesedrama* – разновидности драматического литературного произведения, которое изначально предназначено не для театральной постановки, а для чтения.

Ещё в 1977 году Юлия Кристева писала о прекращении театральной репрезентативности, о переносе игры в языковое пространство, о том, что современный театр не существует вне текста, а новое репрезентативное пространство не развивается непосредственно из смеси актёров и зрителей<sup>5</sup>.

Современных драматургов часто упрекают в невозможности театральной постановки их произведений, потому что композиция их пьес не предполагает психологической и нарративной последовательности. Актуальная драматургия ориентирована на представление в философском значении этого понятия как воспроизведение в памяти и сознании ассоциативных ощущений или восприятий. Маркером этого процесса, как визуальным, так и концептуальным, можно считать меняющиеся задачи, эстетические функции и объём канонических элементов драмы, таких как реплика и ремарка, которые приобретают качества эпического текста.

Объёмной ремаркой, в которой описано не только художественное пространство пьесы, но и значительная часть первого действия, начинается, например, пьеса Николая Коляды *Птица Феникс*. В пьесах Михаила Угарова текст ремарок становится самоценен как литературный. Пьеса *Газета "Русский Инвалид" за 18 июля...* начинается объёмной, более страницы, ремаркой, написанной в традициях классической описательной прозы:

В глубине гостиной – фонарь из пяти окон, с мелкими оконными переплетами. В фонаре – сад, где есть финиковая пальма с пожелтевшими концами перьев, она произошла когда-то из косточки, брошенной в землю неизвестно кем. Виноградец оплел поверху оконные рамы, а теперь свободно падает вниз. В мелких плосках круглый год цветут темные фиалки...

Угарову ставили в вину, что это не драматургический текст, а проза, и пьесу невозможно ставить. В одном из интервью драматурга спросили, может ли он сформулировать, где граница между драматургией и прозой и есть ли она вообще? Угаров ответил: «Конечно, нет. Драма и проза – это все очень условно. Это школьные понятия.

<sup>5</sup> J. Kristeva, *Modern Theatre Does Not Take (a) Place*, [w:] *Mimesis, Masochism and Mime. The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, trans. A. Jardine and T. Gora, The University of Michigan Press 2000.

Для удобства. Сколько ни пишу пьесы, ответить на вопрос, что такое пьеса, не могу<sup>6</sup>.

Ориентируясь на новаторскую стратегию создания текста (стоит вспомнить сложные эксперименты с графикой в книге *13 текстов, написанных осенью*), Иван Вырыпаев в пьесе *Кислород* отказывается от ремарок, и этот отказ, в восприятии читателя, работая как минус-приём, становится семантическим знаком новой эстетики.

Известно, что статус ремарки в различные периоды развития драматического искусства различался. Исследователи пишут, что если в произведениях Ибсена, Шоу, Чехова ремарка открывала широкие возможности авторского комментирования действия, «создавая таким образом эпическую перспективу, то более ранний шекспировский вариант компенсирует с помощью ремарки отсутствие полноты дискурса. Ремарка в таком случае позволяет совершить скачок от неполноты высказывания к завершённому действию»<sup>7</sup>.

Ремарки в пьесе Василия Сигарева *Чёрное молоко* передают субъективные впечатления неперсонифицированного рассказчика, который описывает то, что может быть видно только ему, но не зрителям. Ремарка передаёт субъективные переживания, что выражено в парцелированном синтаксисе, поэтических образах. Завершая «чернушный», жёсткий и жестокий сюжет, последняя ремарка выводит интонацию пьесы в качественно другое эстетическое пространство:

Уходят.

Остаётся только чёрная лужа на полу.

Но в ней почему-то отражается не потолок, а небо. Ночное небо. Луна отражается. Планеты. И звёзды. Много звёзд. Миллионы. Миллиарды. Вся вселенная в этой луже отражается. И звёзды мерцают в ней. Горят. Светятся.

И вот она уже не черная, а снова белая.

Белая, как молоко. Белая, как снег. Белая, как...

ТЕМНОТА

ЗАНАВЕС.

Визуально обновляя тексты, российские драматурги находятся в русле мировых литературных стратегий. От ремарок отказывается в своих пьесах (*Семь еврейских детей*, *Количество*) одна из самых

<sup>6</sup> С. Новикова, «Писать пьесы – безнравственно», интервью с Михаилом Угаровым, «Дружба народов» 1999, № 2, [электронный ресурс], <http://magazines.russ.ru/druzhba/1999/2/ugarov.html>, [31.01.2011].

<sup>7</sup> Ю.В. Шатин, *Три уровня наррации в драматическом тексте*, «Критика и семиотика», Новосибирск 2006, вып. 10, с. 56.

известных сегодня английских драматургов Кэрил Черчилл. Пьеса французского драматурга и режиссера Жоэля Помра *Торговцы* представлена в виде пронумерованных блоков вертикально расположенного, иногда по одному слову в строчке, текста, где не маркированы реплики и ремарки. Это рассказ женщины о своей жизни, и только её монолог составляет всё произведение.

Современная российская драматургия также развивает тенденции минимализма: сокращается количество действующих лиц, иногда до одного персонажа (Вячеслав и Михаил Дурненковы *Вкус ветра*), пьеса практически превращается в монолог с объёмными текстовыми блоками. Текст ремарки свёрнут до одной (как в пьесе бр. Дурненковых рефреново повторяющейся) фразы («Отхлёбывает из бутылки»). Ограниченное количество персонажей как черту стиля отмечают исследователи в творчестве Н. Коляды, в его пьесе *Шерочка с Машерочкой* два персонажа – женщина Ада Сергеевна и кошка, поэтому пьеса имеет логичный подзаголовок *Монолог*, а реплики героини занимают две страницы типографского шрифта (ср. с объёмными абзацами в романах Льва Толстого).

Таким образом, классический, привычный для читателя дробный визуальный облик пьесы теряет свои доминантные позиции, в значительной степени изменяется и приобретает черты, присущие эпическим жанрам, визуальный облик которых представляет собой плотно заполненное пространство страницы. Монолитность внешнего облика страницы произведения, принадлежащего к эпическому роду литературы, представляет, визуализирует особый тип мышления, который выражен в неторопливой интонации, обстоятельной описательности, детализации, формирующих пространство повествования. Неслучайно теоретики дают такое определение описанию как критерию эпического произведения: «описание, т.е. воссоздание посредством слов чего-то устойчивого, стабильного или вовсе недвижимого»<sup>8</sup>.

Ролан Барт указывал, что драма есть не что иное, как цитация жанра романа, а специфическая логика драмы объясняется совмещением в одном лице повествователя и персонажа, что служит ключом к драме<sup>9</sup>.

Такое совмещение повествователя и персонажа сделало популярным драматурга Евгения Гришковца. Знаменитые монодрамы *Как*

<sup>8</sup> В.Е. Хализев, *Теория литературы*, Москва 1999, с. 299.

<sup>9</sup> Р. Барт, *Драма, поэма, роман*, [в:] *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму*, под ред. В. Мазо, Москва 2000.

я съел собаку и *ОдноврЕмЕнно*, прославившие Гришковца перед широкой публикой, стилистически наследуют сказовые традиции русской литературы, сближающие его с Лесковым, Зощенко и, пожалуй, прежде всего, с Довлатовым.

Из всех известных сегодня драматургов массовый читатель сразу назовёт имя Евгения Гришковца. С феноменом такой всеобщей любви современная литература уже знакома на примере творчества Сергея Довлатова, с которым у Гришковца, безусловно, много общего: тема маленького человека, сказовая стилистика, отсутствие позы, морализаторства, снисходительное отношение к человеческим слабостям, доверительная интонация. Считается, что в пьесе *Как я съел собаку* Гришковец рассказывает свою собственную историю – воспоминания из детства, службы на флоте, матросских буднях. И всё-таки, как и в творчестве Довлатова, это псевдобιοграфизм. «Выдаёт тайны» предваряющие основное действие указания, заменяющие традиционную ремарку и напоминающие, что перед читателем пьеса, предназначенная для исполнения актёром: «Текст можно дополнять собственными историями и наблюдениями. Те моменты, которые особенно не нравятся, можно опускать. Эту историю желательно рассказывать не меньше часа, но и не более полутора часов».

Законы классического триединства предполагают ограниченное хронотопом сюжетное движение пьесы, которое чаще всего сосредоточено на событиях одного дня. Современная драма (как и неклассическая литература в целом) уходит от нарративной линейности. Сюжет пьесы *Как я съел собаку* организован ретроспективно, действие развивается нелинейно, герой-повествователь (или, в данном случае, автор-повествователь) строит рассказ по логике ассоциаций, переходя от одного события к другому в их внутренней интимно-личной связи.

Ремарки в пьесе Гришковца обнаруживают новые качества. Текст ремарок, как это возможно в классических образцах драмы, помещён в скобки, но представляет собой не описание действий персонажей или смену декораций, а также, как и текст во вступительной части, указывает возможные, лучшие варианты сценической постановки:

(В этом месте лучше показать картинки или фотографии моряков или изобразить, какими они бывают и что они делают); И хочется вот так лечь (нужно лечь), и свернуться калачиком (нужно свернуться), и постараться занимать как можно меньше места (нужно так и сделать, полежать... некоторое время, понять, что не получается, и сказать следующее) – не получается... нет..., бесполезно.

Приведённый текст обладает качествами перформативного высказывания (перформатива). Форма высказывания служит не описанию, а преобразованию ситуации, манипулированию ментальными состояниями или поведением слушающих. Такие высказывания являются не просто языковыми построениями, а реальными действиями говорящего.

Гришковец *перформансирует* в своих пьесах стихию разговорной речи, посредством таких приёмов, как парцеллированные конструкции, разговорная лексика, междометия, и даже ненормативное написание слов, имитирующее разговорную фонетику («Тогда было, да... Серега, скажи, щас-то – пионерский лагерь. Неее – нормально...»).

Перформативный характер современной литературы ярко представлен в текстах смешанной, креолизованной природы, где вербальные и иконические знаки совмещены в одном эстетическом и смысловом пространстве. Конечно, это, прежде всего, происходит в сферах детской литературы, визуальной поэзии и, реже, прозаических произведениях (Умберто Эко, Денис Осокин, Гриша Брускин). В драме феномен креолизованного текста – событие уникальное; в отечественной драматургии им стало творчество Ольги Мухиной. Сегодня О. Мухина не пишет для театра, но её пьесы переведены на многие языки. Драматургия О. Мухиной широко известна в Америке, пьесу *Таня-Таня* изучали и затем поставили на Театральном факультете университета Таусон (Балтимор) в рамках большого проекта, где участвовали также пьесы других российских драматургов, в том числе В. Дурненкова и братьев Пресняковых.

О. Мухина пишет в жанре «пьесы с картинками» (*Печальные танцы Ксаверия Калудского, Александр Август, Любовь Карловны, Таня-Таня*), в которых сохранены внешние каноны – список действующих лиц, деление на части, картины, реплики, ремарки, но присутствует ещё и невербальный компонент текста в виде рисунков и фотографий.

Эти «картинки», опространствливая текст, выполняют ряд сложных функций: коммуникативную, эстетическую, орнаментальную, служат созданию необходимой атмосферы, стилистически представляют эпоху и даже визуализируют персонажей пьесы на фотографиях.

Как новаторскую можно оценить пьесу О. Мухиной *Летит*. По мнению критиков, эта пьеса о нашем времени, о сегодняшней России, о современной «золотой молодежи», „о тех людях, у которых всё есть, но при этом нет чего-то главного. (...) Эта история одновремен-

но и очень русская, и общечеловеческая – о молодых людях, которые слишком быстро без труда и таланта получают всё<sup>10</sup>.

О. Мухина рассказывает, что пьесе предшествовали пятнадцать её бесед-интервью с самыми модными персонажами московского гламурного бомонда. На этом основании некоторые критики и даже сам автор относят пьесу к жанру вербатим – драматургии документа, прямой речи реальных людей.

Визуальный облик текста пьесы *Летит* повторяет стилистику глянцевого журнала, изобилует рекламными фотографиями (часто со снижающими рекламный пафос надписями) и фотографиями западных и российских селебрити, звёзд мирового кино (например, английского актёра Джуда Лоу) и моделей, которые визуализируют для читателя персонажей произведения. Необычный визуальный облик пьесы делает произведение особой художественной акцией, цель которой стереть грань между искусством и действительностью, обнажить специфические явления времени. Нарочитая демонстрационность выражает специфическое качество актуального искусства – представлять себя в форме акцентировано яркого перформанса.

Итак, перформативный характер современной драмы проявляется в синкретизме её поэтики, демонстрирующей активность авторов, работающих над созданием какого-то нового вида действия, симбиотическая природа которого открывает новые возможности и новую эстетику. В работах, изучающих искусство перформанса, авторы пишут:

На данный момент современное искусство представляет круг явлений, дискретных по языку, стремящемуся к чистому визуальному акцентированию (...). В настоящее время границы между перформансом и другими видами театральных представлений размыты, и все они определяются широким термином “искусство действия”<sup>11</sup>.

Ярким примером здесь может быть назван проект, существующий с 2003 года, «Студия SounDrama» – театральное явление, в котором происходит стирание границ между различными видами искусства, в том числе оперой, мюзиклом, опереттой, балетом и психологической драмой. По словам директора проекта Ники Гаркалиной: «Для

<sup>10</sup> И. Болотян, «Русская драматургия работает с исчезающим миром». Интервью с Джоном Фридманом, «Современная драматургия» 2010, № 2, [электронный ресурс], <http://community.livejournal.com/newdrama/2111850.html>, [31.01.2011].

<sup>11</sup> Ю. Гниренко, *Перформанс как явление современного отечественного искусства*, [электронный ресурс], [http://www.gif.ru/texts/txt-gnirenko-diplom/city\\_266/fah\\_348/#first](http://www.gif.ru/texts/txt-gnirenko-diplom/city_266/fah_348/#first), [31.01.2011].



московского зрителя понятие «саундрамы» как театрального пространства, где главным действующим лицом является звук, уже становится привычным»<sup>12</sup>.

В завершение темы хочется остановиться на ещё одном важном моменте. Для изучения перформативного характера текста продуктивным будет обращение к идеям телесности текста, о которых так много написано философами XX – XXI веков.

Современная теория визуализации текста опирается на основные положения актуальной философии. Трактую перформативность, по Юргену Хабермасу, как саморепрезентацию, как средство самопонимания и способ вызвать понимание и отношение со стороны других участников коммуникации, логично говорить о том, что, текст выражает физические и ментальные проявления автора. Визуально-графические приёмы (расположение текста на странице и шрифтовая акциденция), могут представлять интонацию (о чём было сказано выше в анализе творчества Е. Гришковца), имитировать момент усиления эмоций и увеличения силы голоса, голосовой нажим, означающий логическое ударение (в этом случае визуальные элементы текста можно рассматривать как паралингвистический компонент), создавать эффект суггестивной речи<sup>13</sup>, изменённого психофизического состояния.

Отечественный философ Валерий Подорога, занимаясь изучением феномена телесности в литературном тексте, пишет о том, что:

наша ограниченная телесная мерность вовлекается в текстовую реальность и начинает развиваться по иным законам, мы получаем, пускай на один миг, другую реальность и другое тело (вкус, запах, движение, жест). Удовольствие зависит от этих перевоплощений, от переживания движения в пространствах нам немерных (...). Читаемый текст – это своего рода телесная партитура, и мы извлекаем с ее помощью музыку перевоплощения<sup>14</sup>.

Рассуждения, сделанные учёным на материале анализа прозаических текстов, удивительно перекликаются со взглядами известного французско-швейцарского драматурга, режиссёра, теоретика театра

<sup>12</sup> Н. Гаркалина, *Саундрама*, «60-я параллель» 2008, № 3, с. 52-57.

<sup>13</sup> У. Эко высказывал мнение, что пробелы вокруг слова и другие типографские приёмы, пространственная организация страницы придают тексту суггестивные возможности.

<sup>14</sup> В.А. Подорога, *Мимесис. Материалы аналитической антропологии литературы*, Москва 2006, с 141.

Валера Новарина, который, рассуждая о природе актёрского мастерства, сказал:

Текст становится для актёра пищей и телом. Искать мускулатуру этого старого типографского трупа, нащупывать его движения, то, чем он хочет двигаться; видеть, как мало-помалу он оживляется, когда ему вдвуют внутрь, заново пережить акт рождения текста, переписать его своим телом, понять, чем он был написан – мускулами, перебоем дыхания, изменениями мощностей; увидеть, что это не текст, но тело, что движется, дышит, натягивается, сочится, выходит на сцену, изнашивается. Ну же! Это и есть настоящее чтение, чтение тела актёра<sup>15</sup>.

Валер Новарина создал так называемый «Театр для слуха» – новый тип театра, разрабатывающий формы ярмарочного представления, цирковой клоунады, персонажем и одновременно сюжетом которого становится проговариваемое слово. Исследователи творчества Новарина замечают:

Несмотря на всю ту роль, которую он отводит письму, т.е. тексту письменному, тексты Новарина в их типографском исполнении не предназначены (или не совсем предназначены) для чтения глазами<sup>16</sup>.

В современной философии категория телесности предстаёт как факт исторического становления человека, как неотъемлемая часть его мышления, как конечное проявление «телесности сознания». В культуре и искусстве конца XX – начала XXI века происходит аккумулярование некоего всепоглощающего телесного мироощущения. Для эпохи классического искусства в целом было характерно мышление, основанное на принципах созерцания и символического выражения. В современном искусстве мимесис и выражение замещаются перформансом, созерцание уступает место гаптическому, тактильному в широком смысле слова отношению субъекта с арт-объектом. Культурологи считают, что главным способом восприятия объектов искусства становится «касание» на всех уровнях: от тактильного, через визуальное, до ментального. При этом, «касание» скорее происходит не буквально тактильно, но визуально, аудио и на их основе – интеллектуально-рассудочно. При контакте с современным артефактом, арт-проектом реципиент уже не созерцает его, но ощупы-

<sup>15</sup> В. Новарина, *Послание актёрам*, [в:] *Антология современной французской драматурии*, Москва 2011, т. 2, с. 18.

<sup>16</sup> Д. Дмитриева, *О театральном эксперименте Валера Новарина*, [электронный ресурс], <http://www.vavilon.ru/textonly/issue13/novarina.html>, [31.01.2011].

вает глазом, слухом, активно размышляющим сознанием. Категорию *касания* исследует крупнейший современный французский философ Жан-Люк Нанси в своей на сегодня самой известной книге *Corpus*. Мыслитель прямо высказывает мысль о том, что:

хотим мы того или нет, тела соприкасаются на этой странице, или, другими словами, эта страница сама есть прикосновение (моей руки, которая пишет, ваших, которые держат книгу). Это касание бесконечно искажено, отсрочено – оно опосредовано машинами, транспортными средствами, ксерокопиями, глазами, другими руками, – но остается мельчайшая упрямая частица, бесконечно малая пылинка повсюду прерываемого и повсюду осуществляемого взаимодействия. В конце концов, вы касаетесь взглядом тех же очертаний букв, что и я в настоящую минуту, и вы читаете меня, а я пишу вам<sup>17</sup>.

Не удержавшись от такого количества цитат замечательных мыслей, мы лишь хотели сказать, что проблема перформансирования телесных характеристик текстов современной драмы только намечена и требует серьезного научного внимания.

---

<sup>17</sup> Ж.Л. Нанси, *Corpus*, Москва 1999, с. 79-80.

**SUMMARY****Performativity in texts of modern drama**

This paper offers an analysis of the visual appearance of the texts of modern drama, performative qualities which are manifested in the syncretism of poetics in the process of the text creolisation, mixed clan boundaries of the genre and the phenomenon of emphasizing physicality.

Елена Балашова  
Калуга (Россия)

## Идиллия «с тенденцией»: пародия на идиллию в лирике XX в.

В пародии взаимоотношения разных типов сознания представляют собой попытку соотнести свою рецепцию действительности с точкой зрения «оппонента». В случае с идиллией таких объектов пародии можно насчитать немало. Например, может пародироваться *идиллический пейзаж*. В нем есть та умильность, однозначность восторженного восприятия, которая легко отстраняется, фиксируется извне. Владимир Соловьев не писал пародий на кого-то в отдельности, но, похоже, любая нелепость его задевала. Благодаря этой пародии В. Соловьева стали видны искусственность и неорганичность жанра со всевозможными повторениями, невысказанными эпитетами, чересчур возвышенными, неоправданными повторами. Здесь же ирония над «рыхлой» композицией: слова и предложения можно переставлять, отчего смысл никак не изменится. Он высмеивает не отдельные приемы, не малоудачные образы и рискованные выражения – В. Соловьев не принял саму логику построения идиллии:

Над зеленым холмом,  
Над холмом зеленым,  
Нам влюбленным вдвоем,  
Нам вдвоем влюбленным  
Светит в полдень звезда,  
Она в полдень светит,  
Хоть никто никогда  
Той звезды не заметит...<sup>1</sup>.

Часто осмеянию подлежат *стереотипы массового сознания в отношении идиллии*, когда устойчиво шлифуется, что в идиллии чело-

---

<sup>1</sup> В.С. Соловьев, *Над холмом зелёным*, [в:] *Русская литература XX века в зеркале пародии*, Москва 1993, с. 40-41.

век вступает в первобытно-общинные отношения с природой. Живя на даче, в лесной избе, надо «выжать по полной» те блага, которые может предоставить негородская жизнь. Такое потребительское отношение человека, «берущего от жизни всё», осмеивает Дмитрий Пригов, упрощая «составляющие» идиллической жизни:

Грибочки мы с тобой поджарим  
И со сметанкой поедим  
А после спать с тобою ляжем  
И крепко-накрепко поспим

А завтра поутру мы встанем  
И в лес вприпрыжку побежим  
А что найдем там – все съедим  
И с чистой совестью уедем  
В Москву<sup>2</sup>.

Виктор Буренин в стихотворении *Под веткой сирени* дважды в сильных позициях текста (в начале и конце) отмечает «бесконечность» одних и тех же слов, чувств, переживаний у влюбленных. Но тем самым подчеркивается и однообразность тематики в идиллическом и тексте. То, что для счастливых пастухов и пастушек кажется единственно возможным выражением чувств, для остальных слышится «сюсюканьем» и чрезмерной восторженностью. «Составляющие» любовного сюжета точно такие же, как и у Афанасия Фета в стихотворении *Шепот, робкое дыханье...*: «шепот, робкое дыханье» («ты шептала мне страстные речи»), «трели соловья» («заливаются птицы»), «и заря, заря» («до зари мы с тобою сидели»), «ряд волшебных изменений твоего лица» («ты склонила стыдливо ресницы»), «в дымных тучках пурпур розы» («а когда золотистое утро / показало в лучах перламутра») и т.д.:

***Под веткой сирени***  
***(Бесконечное стихотворение)***  
Под душистою веткой сирени  
Пред тобой я упал на колени.  
Ты откинула кудри за плечи,  
Ты шептала мне страстные речи,  
Ты склонила стыдливо ресницы...  
А в кустах заливались птицы,  
Стрекотали немолчно цикады...

<sup>2</sup> Д.А. Пригов, *Написанное с 1975 по 1989*, Москва 1997, с. 13.

Слив уста, и объятъя, и взгляды,  
До зари мы с тобою сидели  
И так сладко – мучительно млели...  
А когда золотистое утро  
Показалось в лучах перламутра,  
Ты сказала, открыв свои очи:  
«Милый, вновь я приду к полуночи,  
Вновь мы сядем под ветку сирени,  
Ты опять упадешь на колени,  
Я закину вновь кудри за плечи  
И шептать буду страстные речи,  
Опущу я стыдливо ресницы,  
И в кустах защебечут вновь птицы...  
Посидим мы, о милый мой, снова  
До утра, до утра золотого...  
И когда золотистое утро  
Вновь заблещет в лучах перламутра,  
Я скажу, заглянув тебе в очи:  
Милый, вновь я приду к полуночи,  
Вновь мы сядем под веткой сирени...»  
(И так далее, без конца)<sup>3</sup>.

Как к вышепроцитированным строкам, так и к последующему материалу применимо высказывание Юрия Тынянова: «Неминуемо, когда «герой-монологист» становится тематическим материалом, он приобретает условные черты, а условность эта используется стилизаторами и приводит...к гибели героя»<sup>4</sup>. Иосиф Бродский в *Лесной идиллии* дискредитирует пастуха и пастушку как традиционных героев идиллии и разрушает условность прототекста.

Она:

Ах, любезный пастушок,  
у меня от жизни шок.

Он:

Ах, любезная пастушка,  
у меня от жизни – юшка.

Вместе:

Руки мерзнут. Ноги зябнут.  
Не пора ли нам дерябнуть.

Вместе:

<sup>3</sup> В.П. Буренин, *Под веткой сирени*, [в:] *Русская литература XX века в зеркале пародии...*, с. 140-141.

<sup>4</sup> Ю.Н. Тынянов, *Пушкин и его современники*, Москва 1969, с. 125.

Славно выпить на природе,  
где не встретишь бюст Володи.

Она:

Мы уходим в глушь лесную.  
Брошу книжку записную.

Он:

Удаляемся от света.  
Не увижу сельсовета.

Вместе:

Что мы скажем честным людям?  
Что мы с ними жить не будем!<sup>5</sup>.

Пастух и пастушка говорят языком улицы: с помощью частушечного раешника «народ» прямо характеризует власть, свой убогий быт, свое повседневное унылое существование. Смысл этого стихотворения в его открытом призыве уйти на лоно природы от мира пленумов и Ильича. Все, что упоминают герои, беспросветно, мрачно. Абсурд советской жизни кажется непреодолимым и способен порождать только смерть. *Лесная идиллия* не дает рецептов счастья – разве только уединиться на природе.

Поэты хотят нарушить автоматизм мышления и нередко открывают абсурдность там, где, казалось бы, царит привычный порядок. Вот в идиллии – размеренный быт, цикличное время, герой, наслаждающийся природой и обремененный привычными заботами. И «предмет» идиллии таков, что, отступи на шаг в сторону от поэтизации быта, получишь презрение к нему, *издевку над ограниченным миром самодовольного обывателя*, проводящего все дни и часы либо в тупом труде, либо в объедении. Приводит к разрушению установившегося понятия жанра, к его трансформации эффект подобного очуждения, остранения в *Кумысных виршах* (I) Саши Черного. В силу своей кардинальной направленности ирония даже агрессивна:

Над речкой свищут соловьи,  
И брекекекствуют лягушки.  
В честь их восторженной любви  
Тяну кумыс из липкой кружки.

Ленясь, смотрю на берега...  
Душа вполне во власти тела –

<sup>5</sup> И.А. Бродский, *Сочинения: в 4-х т.*, Санкт-Петербург 1992, т. 2, с. 189.



В неделю правая нога  
На девять фунтов пополнела.

Здесь скот весь день среди степей  
Навозит, жрет и дрыхнет праздно.  
(Такую жизнь у нас, людей,  
Мы называем буржуазной).

Благословен степной ковыль!  
Я тоже сплю и обжираюсь,  
И на скептический костыль  
Лишь по привычке опираюсь.

Звенит в ушах, в глазах, в ногах,  
С трудом дописываю строчку,  
А муха на моих стихах  
Пусть за меня поставит точку<sup>6</sup>.

Редкий, как ни странно, вид пародии, когда смеются и над *описанием еды*. В данном случае шутка нужна для снижения пафоса в «интимности» отношения к еде. Для сегодняшнего темпа жизни неприемлемо любование красотой фруктов, украшением стола... В смысле описания еды идиллия – очень удобный макет. Проступают две семантические системы: и идиллическая со своим набором атрибутов, но и современная авторская, с рефлексией на жанр, как в стихотворении Александра Иванова *Ужин в колхозе*:

А стол ломился! Милосердный бог!  
Как говорится: все отдай – и мало!  
Цвели томаты, розовело сало,  
Моченая антоновка, чеснок,  
Баранья ножка, с яблоками утка,  
Цыплята табака (мне стало жутко),  
В сметане караси, белужий бок,  
Молочный поросенок, лук зеленый,  
Квашёная капуста! Груздь соленый  
Подмигивал как будто! Ветчина  
Была ошеломляюще нежна!  
Кровавый ростбиф, колбаса салями,  
Телятина, и рябчик с трюфелями,

<sup>6</sup> С. Черный, *Собрание сочинений: в 5 т.*, Москва 1996, т. 1, с. 138-139.

И куропатка! Думаете, вру?  
 Лежали перепелки, как живые,  
 Копченный сиг, стерлядки паровые,  
 Внесли в бочонке красную икру!  
 Лежал осетр! А дальше – что я вижу! –  
 Гигант омар (намедни из Парижа!)  
 На блюдо свежих устриц вперил глаз...  
 А вальдшнепы, румяные как бабы!  
 Особый запах источали крабы,  
 Благоухал в шампанском ананас!  
 «Ну, наконец-то! – думал я. – Чичас!  
 Закусим, выпьем, эх, святое дело!»  
 (В графинчике проклятая белела (!)  
 Лафитник выпить требовал тотчас!?).

Отдельно следует остановиться на пародиях, которые имеют в виду не столько сам жанр, сколько *личность, облик автора*<sup>8</sup>. Так, в стихотворении Сергея Шервинского *Ронсар*<sup>9</sup> героем стал поэт Максимилиан Волошин. Как Ронсар создавал литературные идиллии, так М. Волошин не условно, а буквально создавал идиллическое житье для своих друзей в Коктебеле. А В. Буренин написал пародию на Ахматову (так и значится в подзаголовке) под названием *Дуда*:

Ах, Маковский-пастушок, –  
 Я пишу, пишу в бреду:  
 В «Аполлоне» мой стишок  
 Поместишь ты на виду?

От восторга заведу  
 На дуде мотив: ду-ду.

Мне Маковский – милый он –  
 Молвит: «Пусть сгорю в аду,  
 Но тебя я в «Аполлон»  
 Рядом с Брюсовым введу.

И Маковский-пастушок  
 И себе, и мне к стыду

<sup>7</sup> А.А. Иванов, *Плоды вдохновения: литературные пародии*, Москва 1983, с. 146-147.

<sup>8</sup> Здесь мы специально не оговариваем качество т.н. пародий.

<sup>9</sup> С.В. Шервинский, *Ронсар*, [в:] *Русская литература XX века в зеркале пародии...*, с. 244-245.

В «Аполлоне» мой стишок  
Напечатал на виду.

От восторга я пойду –  
Утоплюсь с дудой в пруду<sup>10</sup>.

Поводом к созданию этой пародии послужила *цитата* из стихотворения *Над водой* Ахматовой. И все же пародия здесь не исчерпывается функцией цитирования. Становится понятным, что отправная точка для буренинского «глумления» – образ поэтессы и редактора «Аполлона» Маковского. У одной «ду-ду» восторженное – сразу намекает и на чрезмерную эмоциональность и выставление напоказ интимных чувств, и на особенность женского письма («плетение кружев», по меткому замечанию В. Кожина), и на желание быть всюду первой. Другой играет вечное редакторское «ду-ду», в котором соединяются нудные нравоучения, «политика» журнала с редакторским произволом. Благодаря этому примеру становится понятно, насколько пародия представляет собой своеобразный акт «повторной переработки», благодаря которому пародист, отдавая дань прошлому, «хоронит» его, но при этом может и оживлять это актуальное для него прошлое и заново его использовать. Пародия – это то, что связывает нас с традицией и обеспечивает возможность рождения новой литературной жизни.

В монографии, посвященной выявлению функции иронии, О.П. Ермакова дает классификацию «масок» иронизирующего<sup>11</sup>. Некоторые различия – увидим параллель к сказанному и в отношении к пародии – есть и у пародирующего. Скажем, пародия Бориса Брайнина *Печальная пастораль* не требует предтекста, оно «разоблачается» самим обликом говорящего. «Жертвой» пародии становится глупо восторженный человек. А вот насмехается и даже издевается над ним автор в маске скептика:

В лесу кукушки куковали,  
Июль печально миновал,  
А я лежал на сеновале  
И сочинял стихи в журнал.

<sup>10</sup> В.П. Буренин, *Дуда*, [в:] *Русская литература XX века в зеркале пародии...*, с. 148.

<sup>11</sup> «Наиболее часто встречаются такие маски: 1. Маска невежды. 2. Маска дурака. 3. Маска наивного, доверчивого человека. 4. Маска подлого и злобного человека. 5. Маска глупо восторженного человека. 6. Маска скептика. 7. Маска глубокомысленного человека и многие другие» (О.П. Ермакова, *Ирония и ее роль в жизни языка*, Калуга 2005, с. 56).

Про то, как на лесной опушке,  
 Расставив лапки на суку,  
 Печально плакали кукушки:  
 – Ку-ку, ку-ку, ку-ка-реку...

Про то, что был июль – и нету,  
 Что, значит, август на носу,  
 Что, очевидно, ближе к лету  
 Стихи в журналы понесу.

О том, как птички куковали,  
 Как я печально написал –  
 Про то, как я на сеновале  
 Стихи в журналы сочинял<sup>12</sup>.

Говорящий в следующем стихотворении скрыт под маской человека одновременно и доверчивого, немного наивного человека, верящего в то, что «с другом» можно умереть в один день, принимающего жизнь и в материальном неблагополучии, и тут же скептически настроенного (обращающегося к цензору-критику), здраво рассуждающего о том, что идиллическую жизнь надо бы защищать («*маленькая пушка для повергания в мандраж*»). И лексика («мандраж», «мой зверёк», «пузырёк»), и возможная дистанцированность от идиллической жизни («а если одолеет скука») позволяют данным строкам звучать приближенно к пародии. Сам автор фиксирует это как иронию. См. название стихотворения Глеба Горбовского – *Из иронической хроники*. Также отмечена возможная отстраненность от идиллического времяпрепровождения в строках, упоминающих «чернила». Это намек на то, что между читателем и изолированным счастьем есть рефлексизирующий посредник. Присущая автору самоирония позволяет обрести собственное «я» в себе:

Иметь избу. Или – избушку...  
 Иль – на худой конец – шалаш.  
 У входа – маленькую пушку  
 для повергания в мандраж.

В углу – бутылъ вина! Бутылку...  
 Или хотя бы – пузырек.

<sup>12</sup> Б.Н. Браинин, *Слово предоставляется: Литературные пародии и миниатюры*, Москва 1990, с. 17.

(Прибереги свою ухмылку,  
мой трезвый критик, мой зверек.)

А на полу избы... избенки,  
или на травке шалаша –  
пускай лежит в своей пеленке  
новорожденная душа!

...И долго жить. До смерти друга,  
что будет рядом, возле, здесь.  
А если одолеет скука,  
то про запас – чернила есть<sup>13</sup>.

Как видели из предыдущих примеров, чаще всего пародия направлена на «предметные», тематические штампы идиллии, однако есть интерпретируемые тексты с несоответствием пафоса их жанровым прототипам. Действительно, пастораль как символ Золотого века выступала своего рода бесконфликтной утопией. И у автора пародии мог подвергнуться переосмыслению тот факт, что идиллия *бессобытийна*. Так, в пародии Николая Агнивцева идиллия выступает как диалогический жанр, подразумевающий скрытую конфликтность! Однако ожидаемое «окончанице» («*Что станется с пастушечкой / Страстей его игрушечкой? / Ни черта с ней не станется! / Вот вам и окончанице!*») возвращает нас к исходной позиции жанра – события так и не будет. См. его стихотворение *Пастушок и пастушка*:

Изящна, как игрушечка,  
Прелестная пастушечка  
Плела себе венки.  
И с нею рядом тучочки  
Наигрывал на дудочке  
Прелестный пастушок.  
И пели в тэт-а-тэтике  
Любовные дуэтики...

Что с ними дальше станется –  
Вам скажет окончанице!

Но некая маркизочка  
По имени Алисочка

<sup>13</sup> Г.Я. Горбовский, *Крепость. Новые стихи*, Ленинград 1979, с. 45-46.

Вдруг вышла на лужок!  
И вот без промедленьица  
Ее воображеньице  
Пленил сей пастушок.  
«Вот мне б для адьютерчика  
Такого кавалерчика!».

Что с ними дальше станется –  
Вам скажет окончаньице!

Тогда на эпиложичек  
Взяла пастушка ножичек  
И стала им махать!.  
При виде этих сценочек,  
Встал пастушок с коленочек  
И удалился вспять!.

Что станется с пастушечкой  
Страстей его игрушечкой?  
Ни черта с ней не станется!  
Вот вам и окончаньице!<sup>14</sup>.

Простейшим и сильнейшим методом стихотворной пародии будет пародия интонационная или мелодическая. У Н. Агнивцева пародируется *гладкость идиллического стиха*. Он пользуется старыми стиховыми макетами, когда опора делается на рефрен, на слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами, на «песенную гладкость». Обнажается условность идиллии и в окказионализмах («тэт-а-тэтик», «эпиложичек» и проч.). Так вместо речевой позиции появляется авторская поза.

Цель пародии – разделить на «своих» и «чужих». Можно сказать, что пародия проповедует отказ от каких-либо предварительных, раз и навсегда данных идеалов. Против банальных стереотипов массового вкуса не раз выступает в своей поэзии Тимур Кибиров. Так уж сложилось исторически в нашей русской культуре середины XX века, что замкнутость в личном мирке, на собственных интересах связывалось с человеком примитивным, бездуховным и объявлялось мещанством. Потом и это становится штампом, готовым клише, пародией, которая перемещалась в массовую культуру и начинала оценивать-

<sup>14</sup> Н.Я. Агнивцев, *В галантном стиле о любви и жизни*, Москва 2006, с. 32.

ся как пошлость. Приведем отрывки из стихотворения Т. Кибирова *Послание Ленке*:

...Канарейкам свернувши головки,  
здесь развитой романтизм воцарился, быть может, навеки.  
Соколы здесь, буревестники все, в лучшем случае – чайки.  
Будем с тобой голубками с виньетки.

...А мы будем квасить капусту...  
Будем, Ленулька, мещанами – просто из гигиенических  
соображений, чтоб эту паршу, и коросту, и триппер  
не подхватить...<sup>15</sup>.

Обыденность, живая жизнь в этом случае, напротив, одухотворяется. Пародия нужна, *чтобы открыть истинное*. Все, что автором называет мещанством, приобретает положительный смысл. Это достойный выбор – выбор в пользу как бы маленького человека, мещанина в его понимании. Ничего общего с «посредственностью» этот «мещанин» не имеет. Стихи Т. Кибирова восстанавливают нормальное восприятие вещей.

...Ведь не много и надо  
тем, кто умеет глядеть, кто очнулся и понял навеки,  
как драгоценно все, как ничтожно, и хрупко, и нежно,  
кто понимает сквозь слезы, что весь этот мир несуразный  
бережно надо хранить, как игрушку, как елочный шарик,  
кто осознал метафизику влажной уборки<sup>16</sup>.

Таким образом, пародия как языковая мистификация дает возможность замены открытого возмущения (иногда даже обругивания объекта) тонким издевательством, что часто поражает сильнее.

Пародирование – это феномен, имманентно присущий человеческой природе, поскольку «человеческая жизнь протекает в системе пародийно отражающих друг друга зеркал: отовсюду к человеку возвращаются его собственные мечты, иллюзии, претензии, надежды, но возвращаются в пародийно искаженном утрированном, часто до неузнаваемости, виде»<sup>17</sup>. Пародия создает новую художественную условность, которую читатель невольно принимает. Одна условность, таким образом, оказывается подмененной другой.

<sup>15</sup> Т.Ю. Кибиров, *Сантименты. Восемь книг*, Белгород 1994, с. 317-320.

<sup>16</sup> Там же, с. 321.

<sup>17</sup> В.В. Бондаренко, *Пародирование как феномен человеческого*, [в:] *Проблемы изучения литературного пародирования*, Самара 1996, с. 19.

Внутренняя полемичность присуща всем произведениям, но «явно она выступает в переходные эпохи»<sup>18</sup>. Вот почему изучение пародий в XX веке на жанр, известный с античности, интересен. Зачастую пародийный образ-стереотип переживает создавшую его эпоху, и лишь когда новая картина мира наследует старую и приходит время смены стереотипов, появляются тексты, позволяющие в рамках новой литературной и культурной ситуации воскресить истинный облик. На наш взгляд, с идиллией так и происходит. Серьезное отношение к жанру сменилось его пародированием, и, возможно, для того, чтобы вновь осознать идиллические ценности.

---

<sup>18</sup> Н.Ф. Копыстьянская, *Понятие «жанр» в его устойчивости и изменчивости*, [в:] *Контекст 1986: Литературно-теоретические исследования*, Москва 1987, с. 191.



**SUMMARY****Idyll “with a tendency”: parodying  
the idyll in the 20th-century lyrics**

In the following article the parody is examined as one of the ways of reproducing of alien style. The appearance of parodies means ending of the forming variant. The «purer» genre the clearer associations that come to reader's mind. In the 20<sup>th</sup> century, the parody of lyrical poets is directed at the reception of idyllic landscape, hero and on the logic of idyll's composition. The works whose aim is to mock of the author, ideal or concrete poem, are also shown. Beyond the parody, it is possible to notice a deliberately wrong use of the form. In this way the penetration of a the new under the comic mask becomes easier, because the contemporary understands the impossibility of the realization of idyllic ideals.

