

**ANTROPOLOGICZNE  
ASPEKTY LITERATURY**



# ANTROPOLOGICZNE ASPEKTY LITERATURY

Prace ofiarowane  
Profesor Wandzie Supie

pod redakcją  
Weroniki Biegluk-Leś



Białystok 2019

*Redakcja naukowa:*  
Weronika Biegluk-Leś

*Recenzenci:*  
Dr hab. Danuta Szymonik, prof. UPH (Siedlce)  
Dr hab. Wawrzyniec Popiel-Machnicki, prof. UAM (Poznań)

*Opracowanie graficzne:*  
Paweł Łuszyński

Publikacja finansowana ze środków Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego  
w ramach dotacji na utrzymanie potencjału badawczego,  
przyznanej Wydziałowi Filologicznemu Uniwersytetu w Białymstoku.



© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku  
Białystok 2019

ISBN: 978-83-7431-582-1

*Redakcja i korekta:*  
Beata Edyta Dworakowska

*Korekta w języku angielskim*  
Alina Suchowilska-Geniusz

*Skład:*  
Krzysztof Rutkowski

Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku  
ul. Świerkowa 20B, 15-328 Białystok  
tel. (85) 745 71 20, (85) 745 71 02, (85) 745 70 59  
e-mail: [ac-dw@uwb.edu.pl](mailto:ac-dw@uwb.edu.pl)  
www: <http://wydawnictwo.uwb.edu.pl>

Druk i oprawa: Volumina.pl, Daniel Krzanowski

## SPIS TREŚCI

Wstęp .....	15
O szacownej Jubilatce .....	17
Jarosław Ławski · Pani Profesor Wanda Supa – autorytet, badaczka, mistrzyni .....	25
Tabula gratulatoria .....	31
Dorobek naukowy Profesor Wandy Supy .....	33
<i>Katarzyna Duda</i> „...bene velle ad invicem et velle bona...”. Przyjaźń na kartach współczesnej literatury rosyjskiej .....	45
<i>Ludmiła Łucewicz</i> «Вся жизнь, оказывается, просто игра...» .....	67
<i>Наталья Кнэхт</i> Границы пристойности: современная русская литература и конец «великой гуманистической традиции» .....	89
<i>Татьяна Автухович</i> Невыразимо выразимое в поэзии и живописи: Язэп Дроздович и Марк Шагал в зеркале поэзии .....	111
<i>Anna Nosek</i> Образ dziecka w twórczości artystycznej Stanisława Wyspiańskiego .....	137
<i>Ирина Плеханова</i> Вопрошание в лирическом сознании: цель, содержание, пределы возможного .....	149

<i>Roman Mnich</i>	
«Мне кажется, я подберу слова...»: три смысла стихотворения Бориса Пастернака .....	177
<i>Krzysztof Korotkich</i>	
Czy Sonia jest nieśmiertelna? O śmierci w tomie <i>Sonia zmienia imię</i> Teresy Radziejewicz .....	187
<i>Jadwiga Gracla</i>	
Faust Daniła Charmsa – obraz bohatera w dramacie <i>Zemsta</i> .....	203
<i>Елена Ленишева</i>	
Топос дома в пьесах Елены Поповой и представителей «новой волны» русской драматургии 1970–1980-х годов .....	215
<i>Nataliia Maliutina</i>	
Образ дождя как феномен воображения гротескного субъекта в пьесах Александра Строганова <i>Чайная церемония</i> и <i>Долгая жизнь дождя</i> .....	229
<i>Валентина Мусий</i>	
Семантика тела в романе Антона Понизовского <i>Принц инкогнито</i> .....	249
<i>Артур Малиновский</i>	
Еврей как <i>иной</i> в избранных произведениях украинской литературы XIX века: социально-антропологическая идентификация .....	277
<i>Joanna Czurak</i>	
Narracyjna reprezentatywność oraz patos sentymentalności w <i>Latach dziecięcych Bagrowa-wnuka</i> Siergieja Aksakowa .....	291
<i>Nel Bielniak</i>	
<i>Dziennik 1901–1903</i> Maksymiliana Wołoszyna: tekst i jego peryferie .....	309
<i>Tatiana Stepnowska</i>	
Прогностическая функция символики в романе <i>Белая гвардия</i> Михаила Булгакова .....	323
<i>Алла Большакова</i>	
Война и деревня: к спорам о постсоветской прозе Виктора Астафьева .....	343

---

<i>Лола Звонарёва, Олег Звонарёв</i>	
«Работающие для своего народа...». Современные писатели о великой отечественной войне .....	359
<i>Iwona Zdanowicz</i>	
Экологическая проблематика публицистики Сергея Залыгина 90-х годов XX века .....	385
<i>Aleksandra Zywert</i>	
Historia pewnego manuskryptu (Dmitrij Głuchowski, <i>Czas zmierzchu</i> ) ...	415
<i>Татьяна Комаровская</i>	
Рецепция европейского литературного дискурса в современном американском женском романе .....	437
Indeks osobowy .....	451





## CONTENTS

Introduction .....	15
About the Jubilee.....	17
<i>Jarosław Ławski</i> · Professor Wanda Supa – Authority, Researcher, Mentor .....	25
Tabula gratulatoria .....	31
Scientific Achievements of Professor Wanda Supa .....	33
 <i>Katarzyna Duda</i>	
„...bene velle ad invicem et velle bona...”. Friendship in the Modern Russian Literature .....	45
 <i>Lyudmila Lutsevich</i>	
“The whole life, as it turns out, is just a game...” .....	67
 <i>Natalia Knekht</i>	
Limits to Propriety: Contemporary Russian Literature and the End of “Great Humanistic Tradition” .....	89
 <i>Tatsiana Autukhovich</i>	
Inexpressibly Expressive in Poetry and Painting: Yazep Drozdovich and Marc Chagall in the Poetic Reflection .....	111
 <i>Anna Nosek</i>	
Picture of a Child in Stanisław Wyspiański’s Art .....	137
 <i>Irina Plekhanova</i>	
Questioning in the Lyrical Consciousness: Goal, Content, and the Confines of the Possible .....	149

<i>Roman Mnich</i>	
“I think I’ll find the words...”: Three Meanings of Boris Pasternak’s Poem .....	177
<i>Krzysztof Korotkich</i>	
Is Sonya Immortal? Death in Teresa Radziewicz’s <i>Sonia Changes Her Name</i> .....	187
<i>Jadwiga Gracla</i>	
Daniil Charms’ Faust – Image of a Hero in the Drama <i>Revenge</i> .....	203
<i>Elena Lepisheva</i>	
Topos of Home in Plays by Elena Popova and Representatives of the “New Wave” of Russian Drama in the 1970s and 1980s .....	215
<i>Nataliia Maliutina</i>	
The Image of Rain as a Phenomenon in the Imagination of the Grotesque Subject in Aleksandr Stroganov’s Plays <i>The Tea Ceremony</i> and <i>Long Life of the Rain</i> .....	229
<i>Valentina Musiy</i>	
Semantics of Body in the Novel by Anton Ponizovsky <i>Prince Incognito</i> .....	249
<i>Artur Malinovskiy</i>	
Jew as <i>Other</i> in Selected Works of 19th Century Ukrainian Literature: the Social Anthropological Identification .....	277
<i>Joanna Czurak</i>	
Narrative Representativeness and Pathos of Sentimentality in <i>Years of Childhood</i> by Sergey Aksakov .....	291
<i>Nel Bielniak</i>	
<i>Diaries 1901–1903</i> by Maximilian Voloshin: a Text and its Peripheries .....	309
<i>Tatiana Stepnowska</i>	
The Prognostic Function of Symbolism in Mikhail Bulgakov’s <i>The White Guard</i> .....	323
<i>Alla Bolshakova</i>	
War and Village: to Disputes about Victor Astafyev’s Post-Soviet Prose ...	343
<i>Lola Zvonaryova, Oleg Zvonaryov</i>	
“Working for Their Nation...”. Contemporary Writers about the Great Patriotic War .....	359

CONTENTS

---

<i>Iwona Zdanowicz</i>	
The Issue of Ecology in the Journalism of Sergey Zalygin of the 1990s ....	385
<i>Aleksandra Zywert</i>	
A Story of a Certain Manuscript (Dmitry Glukhovsky, <i>Dusk</i> ) .....	415
<i>Tatiana Komarovskaya</i>	
Reception of the European Literary Discourse in Modern American Women's Novel .....	437
Index .....	451





*Diende Supra*



## WSTĘP

Księga pamiątkowa *Antropologiczne aspekty literatury* powstała z okazji jubileuszu czterdziestolecia pracy naukowej Pani Profesor Wandy Supy. Niniejsza księga jest nie tylko formą uczczenia dokonań Pani Profesor na niwie naukowej, ale również wyrazem wdzięczności za ogromny wkład włożony w tworzenie i rozwój białostockiej humanistyki, za wieloletnią pracę dydaktyczną i organizacyjną na rzecz Uczelni i Wydziału. Chcielibyśmy w ten uświęcony tradycją w środowisku nauki sposób złożyć na ręce Jubilatki gorące i serdeczne podziękowania za wytrwałość i pasję, z jaką zawsze podążała niełatwą ścieżką dochodzenia do naukowej prawdy, uhonorować jej badawczą karierę, a także wyrazić głęboki szacunek dla Niej jako badaczki, humanistki i człowieka.

Autorami tekstów, które składają się na księgę są bliżsi i dalsi współpracownicy Pani Profesor, Koleżanki i Koledzy z Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku, przedstawiciele środowisk akademickich z Polski – z Krakowa, Warszawy, Poznania, Łodzi, Siedlec, oraz badacze z różnych ośrodków zagranicznych Rosji, Białorusi i Ukrainy.

W księdze, obok prac rusycystów, znalazły się także prace polonistów, neofilologów i filozofów. Dominują opracowania z dziedziny literaturoznawstwa, ale pojawiają się także teksty o charakterze interdyscyplinarnym, w różnym stopniu związane z rozległymi zainteresowaniami badawczymi Jubilatki. Podstawowy obszar zagadnień, w którego obrębie poruszają się Autorzy, to szeroko rozumiana antropologia literatury. Zawarte w niniejszej księdze jubileuszowej opracowania dotyczą m.in. takich kwestii jak: semantyka ciała w literaturze, relacja „swój–obcy” (społeczno-antropologiczna identyfikacja bohatera), topos domu, obraz deszczu jako

postać fenomenu pamięci we współczesnej dramaturgii rosyjskiej, człowiek wobec sytuacji granicznych, śmierć jako społeczne tabu w społeczeństwie ery postindustrialnej, pojęcie „gra” w antropologicznej interpretacji, granice ludzkiej wyobraźni (wyrażalne i niewyraźalne w literaturze), heurystyczna funkcja konstrukcji pytających w liryce, prognostyczna funkcja symboliki.

Pragniemy podziękować wszystkim Autorom, którzy współtworzyli niniejszą publikację.

*Weronika Biegluk-Leś*



## O SZACOWNEJ JUBILATCE

Pani prof. dr hab. Wanda Marianna Supa to wybitny, zasłużony pracownik naukowo-dydaktyczny Uniwersytetu w Białymstoku. Jest znaną i szanowaną specjalistką w dziedzinie współczesnej i najnowszej literatury rosyjskiej. Nie tylko z pasją zajmuje się działalnością naukową, ale także z ogromnym zaangażowaniem popularyzuje wiedzę o kulturze i literaturze rosyjskiej. Od wielu lat prowadzi badania poświęcone zjawisku satyry i satyryczności w literaturach wschodniosłowiańskich XX i XXI wieku, dotyczące zarówno teorii, jak i historii satyry. W kręgu Jej zainteresowań znalazły się również zagadnienia związane z szeroko rozumianą antropologią literatury oraz recepcja twórczości pisarzy polskich w Rosji. W dorobku naukowym Jubilatki ważne miejsce zajmują także prace poświęcone literaturze białoruskiej, zarówno tej powstającej na Białorusi, jak i tworzonej przez pisarzy białoruskojęzycznych w Polsce. Literatura białoruska, sporadycznie ukraińska, rozpatrywana jest w pracach Pani Profesor w kontekście literatury światowej. Rezultaty prowadzonych przez Nią naukowych poszukiwań i eksploracji znalazły swoje odzwierciedlenie w licznych publikacjach w Polsce i za granicą. Dorobek naukowy Jubilatki obejmuje ponad 140 publikacji, w tym cztery monografie autorskie i dwa skrypty oraz 11 redakcji monografii zbiorowych.

Pani Profesor Wanda Supa urodziła się 16 sierpnia 1948 roku w Staszowie, obecnie województwo świętokrzyskie. W 1971 roku ukończyła Wyższą Szkołę Pedagogiczną w Rzeszowie. Po uzyskaniu dyplomu magistra przez kilka lat pracowała w szkołach średnich. W 1975 roku podjęła studia doktoranckie w Instytucie Rusycystyki Uniwersytetu Warszawskiego, wiążąc się od tego momentu naukowo z literaturą rosyjską. W roku 1979 Jubilatka

uzyskała stopień doktora nauk humanistycznych, broniąc rozprawy na temat specyfiki bohatera rosyjskiej prozy produkcyjnej lat 60. Ówczesne zainteresowania badawcze Pani Profesor koncentrowały się wokół zagadnień związanych z poetyką prozy rosyjskiej okresu radzieckiego, ze szczególnym uwzględnieniem sposobów kreacji postaci oraz organizacji form językowych.

Kolejny ważny etap w działalności naukowej Jubilatki rozpoczął się, kiedy Badaczka przystąpiła do realizacji zadań związanych z tematyką planowanej rozprawy habilitacyjnej. W centrum aktywności badawczej Pani Profesor znalazła się wówczas specyfika prozy rosyjskiej lat 70.–80. ubiegłego wieku. Powstające artykuły oscyływały między innymi wokół typologii narracji, charakteru rzeczywistości przedstawionej, rodzajów i funkcji opisu, pojmowania terminu „formy umowne” – *Analiza określeń typów narracji we współczesnym literaturoznawstwie* (1985), *Opis we współczesnej prozie rosyjskiej* (1986), *Rzeczywistość przedstawiona we współczesnej rosyjskiej baśni literackiej* (1987), *Wykładnia terminu „formy umowne” w literaturoznawstwie radzieckim* (1988), *Świat przedstawiony we współczesnej rosyjskiej fantastyce naukowej* (1989). Efektem prowadzonych na tym polu badań było uzyskanie przez Jubilatkę w 1989 roku stopnia doktora habilitowanego na Uniwersytecie Warszawskim. Rozprawa habilitacyjna Pani Profesor *Poetyka współczesnej prozy rosyjskiej. Mimetyzm oraz formy umowne* poświęcona została analizie biegunowo odmiennych zjawisk w prozie rosyjskiej lat 70.–80. XX wieku. Materiał badawczy obejmował zarówno prozę tradycyjną (socrealizm), jak i eksperymentującą, przekraczającą normy obowiązującej wówczas poetyki. Kontynuacją i pogłębieniem rozważań nad swoistością eksperymentalnej prozy rosyjskiej lat 70. XX wieku, reaktywującej tradycje modernizmu oraz zapowiadającej nową postmodernistyczną estetykę stała się kolejna książka Jubilatki *Twórczość Walentina Katajewa*. Monografia ukazała się w 1996 roku. Publikacja ta poprzedzona była licznymi artykułami poświęconymi wybranym aspektom prozy W. Katajewa – *Poetyka mikropowieści W. Katajewa „Klocek”* (1990), *Małe formy satyryczne w twórczości W. Katajewa* (1991), *U źródeł rosyjskiej satyry radzieckiej. „Defraudanci” W. Katajewa* (1993), *W kręgu literatury aprobatywnej wobec totalitaryzmu. „Katakumby” W. Katajewa* (1993), *Model świata przedstawionego w powieści*

W. Katajewa „Czasie, naprzód!” (1994), *Walentin Katajew i jego stosunek do władzy radzieckiej* (1994), *Творчество Валентина Катаева* (1996), «Мовизм» В. Катаева как синтез разнообразных поэтик (1996).

Równolegle Jubilatka podjęła badania zogniskowane wokół zagadnień satyry i satyryczności w literaturach wschodniosłowiańskich. Zainicjowała cykl międzynarodowych konferencji naukowych *Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich*, które odbywały się w Białymstoku od 1992 do 2006 roku, stając się ważnym elementem naukowego krajobrazu rusycystyki polskiej. Konferencje gromadziły liczne grono badaczy literatur wschodniosłowiańskich zarówno z Polski, jak i z zagranicy, pozwalając na wymianę doświadczeń, myśli, koncepcji naukowych, otwierając tym samym pole do twórczych dyskusji i kontaktów naukowych. Gościli w Białymstoku badacze z Europy Środkowo-Wschodniej (Rosja, Białoruś, Ukraina) oraz Łotwy, Niemiec, Izraela, Stanów Zjednoczonych, Francji, Szwecji. Pokłosiem każdej konferencji był tom, ukazujący się w ramach serii „Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich” pod redakcją Pani Profesor Wandy Supy. Ukazało się siedem tomów: t. I – 1993, t. II – 1998, t. III – 1999, t. IV – 2000, t. V – 2002, t. VI – 2005, t. VII – 2008. Zainteresowanie zagadnieniami satyry i satyryczności w literaturach wschodniosłowiańskich znalazło także swoje odzwierciedlenie w publikacjach Jubilatki. Warto tu wspomnieć chociażby o takich artykułach jak: *Satyra Saszy Czornego wczoraj i dziś* (1998), *Obrazowanie satyryczne w „Moskwie 2042” W. Wojnowicza* (1999), *W kręgu satyry postmodernistycznej. „Palisandria” Saszy Sokołowa* (2000), *W kręgu pojęć „satyra” i „groteska”* (2002), *W kręgu pojęć „satyra”, „ironia”, „parodia”...* (2005).

Kolejnym ważnym etapem w poszukiwaniach naukowych Pani Profesor Wandy Supy stała się tematyka biblijna w literaturze rosyjskiej drugiej połowy XX wieku. Powstało szereg artykułów dotyczących tej tematyki, m.in.: *Świątynia sprofanowana i jej obraz w porewolucyjnej prozie rosyjskiej* (2001), *Евангельский текст в современном русском романе («Покушение на миражи» В. Тендрякова и «Пирамида» Л. Леонова)* (2001), *Opowieść W. Maksimowa „Kwarantanna” w kontekście sacrum prawosławnego* (2003), *Historia radziecka w świetle „Starego Testamentu” w „Psalmie” F. Gorenszteina* (2003), *Porewolucyjna literatura rosyjska wobec sacrum prawosławnego* (2003), „Sąd

*Ostateczny*” Wiktora Jerofiejewa (2004), *O kategoriach łaski i soborowości w powieści Borysa Pasternaka „Doktor Żywago”* (2004), „Psalm” Fridricha Gorensztejna czyli historia radziecka w świetle „Biblii” (2004), *Biblia jako intertekst w poemacie Wien. Jerofiejewa „Moskwa – Pietuszki”* (2006), *Bóg ludzi „prostych” i „małych” w powieści W. Astafjewa „Przekłęci i zabici”* (2006).

Zwieńczeniem pracy naukowej Jubilatki z tego okresu jest wydana w 2006 roku monografia pt. *Biblia a współczesna proza rosyjska*, w której dogłębnie bada Ona stosunek literatury rosyjskiej drugiej połowy lat 80. i pierwszej połowy lat 90. XX wieku do *Biblii* i pojęcia *sacrum*. Koniec XX wieku to niezwykle złożony i znaczący okres w rozwoju literatury rosyjskiej ze względu na dokonujące się wówczas w Rosji przemiany światopoglądowe i obyczajowe związane z rozpadem Związku Radzieckiego i transformacją ustrojową. Pani Profesor poddała analizie w swojej książce zarówno teksty prozatorskie, kontynuujące tradycje realizmu, jak i reprezentujące nową postmodernistyczną estetykę, ponieważ istotnym kryterium wyboru materiału badawczego była jego aksjologiczna różnorodność i estetyczna innowacyjność.

Stałym elementem refleksji badawczej Pani Profesor była literatura białoruska, zwłaszcza twórczość Sokrata Janowicza, Maksyma Hareckiego, Wasyla Bykowa, Włodzimierza Korotkiewicza, Olgi Ipatowej, co znalazło swój wyraz w szeregu opublikowanych artykułach: *Творчасць Сакрата Яновіча ў амерыканскай літаратурнай кантэкście* (1995), *Sokrat Janowicz – pisarz polsko-białoruskiego pogranicza* (1996), *Obraz mniejszości białoruskiej w prozie Sokrata Janowicza* (1999), *Сократ Янович – писатель польско-беларусского пограничья* (2002), *Sformułowania uogólniające w prozie Sokrata Janowicza* (2003), *Тэма ўзаемасувязі Беларусі і Усходу ў гістарычнай прозе Вольгі Інатавай* (1997), *Maksim Harecki i jego stosunek do Polski* (1998), *Literacka spuścizna M. Hareckiego* (2001), *Роман В. Короткевича “Христос приземлился в Городне” в контексте мировой литературы* (2001), *W kręgu aksjologii prozy Wasyla Bykowa* (2006), *Исторические детективы Владимира Караткевича вчера и сегодня* (2015).

W 2009 roku Pani Profesor za całokształt działalności naukowej otrzymała tytuł profesora.

Kolejnym ważnym obszarem badawczym Jubilatki stała się antropologia literatury. Pani Profesor zainicjowała cykl konferencji *W kręgu problemów antropologii literatury*, które organizowane były we współpracy z Grodzieńskim Uniwersytetem Państwowym im. Janki Kupały w latach 2012-2016. Wszystkie konferencje z cyklu cieszyły się dużym zainteresowaniem środowisk naukowych polskich i zagranicznych. Pierwsza konferencja z cyklu (*Świat człowieka w literaturze: metodologiczne aspekty badań problematyki antropologicznej*) zgromadziła ponad 80 uczestników, w tym 33 gości zagranicznych, którzy reprezentowali różne ośrodki naukowe Rosji, Ukrainy, Białorusi, Łotwy, Gruzji. W kolejnych konferencjach (*Świat rzeczy w literaturze 2014*, *Antropologia przyszłości. Literackie obrazy futurologiczne na przestrzeni dziejów 2016*) równie aktywnie uczestniczyli badacze z Polski oraz z Europy Środkowo-Wschodniej. Interdyscyplinarny charakter konferencji pozwolił na wymianę doświadczeń badawczych i dyskusję w szerokim kręgu przedstawicieli nauk humanistycznych: rusycystów, slawistów, neofilologów, polonistów, kulturoznawców, filozofów. Ukazało się pięć monografii pokonferencyjnych pod redakcją naukową i współredakcją Pani Profesor w ramach serii *W kręgu problemów antropologii literatury: Antropologia codzienności* (2013), *W stronę antropologii niezwykłości* (2013), *Topos domu. Doświadczenie zamieszkiwania i bezdomności* (2016), *Ciało i rzecz w literaturze* (2016), *Antropologia przyszłości* (2018).

Swoistym podsumowaniem wieloletnich badań Jubilatki stała się książka *W kręgu problemów prozy rosyjskiej końca XX – początku XXI wieku. Tematy i konwencje* opublikowana w 2018 roku. W tej monografii Pani Profesor podjęła próbę zsyntetyzowania własnych badań ze współczesną metodologią stosowaną przez rusycystykę rosyjską oraz zagraniczną. W obszarze Jej zainteresowań znaleźli się przedstawiciele pokoleń pisarskich, aktywnych na przełomie XX i XXI wieku, reprezentujących różne kierunki literackie i uprawiających różne gatunki literackie. W książce znalazły się studia poświęcone wybranym utworom autorstwa znanych współczesnych prozaików rosyjskich, takich jak: Aleksander Sołżenicyn, Walentin Rasputin, Władimir Makanin, Ludmiła Ulicka, Tatiana Tołstoj, Wiktor Jerofiejew, Wasilij Aksionow, Władimir Sorokin, Wiktor Pielewin, Jurij Polakow i Roman Sienczyn.

Warto podkreślić, że ponad jedna trzecia artykułów z dorobku naukowego Jubilatki została opublikowana za granicą, w ośrodkach badawczych Rosji, Białorusi, Litwy, Łotwy, Bułgarii, Niemiec oraz Czech.

Pani Profesor Wanda Marianna Supa przez czterdzieści lat (nieprzerwanie od 1 października 1979 roku do chwili obecnej) jest związana z Uniwersytetem w Białymstoku (wcześniej Filia Uniwersytetu Warszawskiego). W tym okresie Jubilatka pełniła szereg funkcji. W latach 1990–1996 była prodziekanem Wydziału Humanistycznego. Od 1996 roku do 2019 roku kierowała Katedrą Rosyjskiej Literatury XX wieku (obecnie Katedra Rosyjskiej Literatury Współczesnej). Przez dwie kadencje (od 2008 do 2016 roku) była dyrektorem Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskiej. Od 2008 roku do 2016 roku przewodniczyła Wydziałowej Literaturoznawczej Komisji Doktorskiej. Wypromowała pięciu doktorów: Agnieszkę Baczewską-Murdzek, Elżbietę Pańkowską, Ewę Pańkowską, Weronikę Biegluk-Leś oraz Iwonę Zdanowicz. Za swoją pracę naukową oraz pracę organizacyjną na rzecz Uczelni i Wydziału była wielokrotnie nagradzana, za osiągnięcia w dziedzinie badań naukowych – w latach: 1981, 1992, 1997, 2005, 2008, 2009, 2013, natomiast za działalność organizacyjną oraz społeczną – w latach: 1990, 1991, 2004, 2005, 2007, 2010, 2011, 2012, 2013, 2016.

W 2004 roku Pani Profesor została uhonorowana Złotym Krzyżem Zasługi, a w 2013 roku otrzymała Medal Komisji Edukacji Narodowej.

Jubilatka przynależała również do wielu organizacji naukowych, krajowych oraz międzynarodowych, takich jak: Międzynarodowa Asocjacja Rusycystów, Międzynarodowa Asocjacja Białorutenistów, Polskie Towarzystwo Rusycystyczne, Polskie Towarzystwo Białorutenistyczne, Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza. Współpracowała z Rosyjskim Stowarzyszeniem Kulturalno-Oświatowym w Białymstoku oraz Stowarzyszeniem Współpracy Polska–Wschód, a także z Białostocką Wszeczną Kulturoznawczą. Pani Profesor Wanda Supa była również animatorką życia kulturalnego w Instytucie Filologii Wschodniosłowiańskiej. Szczególnie dużym zainteresowaniem cieszył się organizowany przez Nią w latach 2013–2015 Regionalny Konkurs Piosenki Rosyjskiej. Aktywnymi uczestnikami trzech edycji konkursu byli nie tylko studenci różnych wydziałów



Uniwersytetu w Białymstoku, Politechniki Białostockiej, Uniwersytetu Medycznego w Białymstoku oraz uczniowie szkół średnich z Białegostoku i z regionu, ale także goście z Grodzieńskiego Uniwersytetu Państwowego im. Janki Kupały oraz Baranowickiego Uniwersytetu Państwowego.

Pani Profesor Wanda Supa swoją energię i pasję dzieli pomiędzy pracę naukową, zamięłowanie do podróży oraz miłość do zwierząt i muzyki klasycznej. Jubilatka zwiedziła ponad połowę świata, odbyła wiele egzotycznych podróży, m.in. do Australii, Afryki, Azji Wschodniej, na Syberię i Kaukaz.

W czasie długoletniej pracy na Uniwersytecie w Białymstoku Pani Profesor dała się poznać nie tylko jako rzetelny i ceniony naukowiec, którego dorobek stał się istotną składową współczesnej rusycystyki polskiej, ale także jako prawy, dobry i wrażliwy człowiek. Współpracownicy na Uczelni, na Wydziale, a szczególnie w Katedrze zawsze mogli liczyć na życzliwość Pani Profesor, wsparcie, ogromną wiedzę, a także umiejętności organizacyjne.

*Weronika Biegluk-Leś  
Ewa Pańkowska*

Szanowna Pani Profesor!

Z okazji Jubileuszu chcielibyśmy złożyć Pani serdeczne i szczerze podziękowania za wszystkie wspólne lata naukowych poszukiwań, za ogromny trud i serce, które włożyła Pani w powstanie i rozwój naszej Katedry, za Pani życzliwość, wsparcie, cenne rady, za inspirację, jaką była i jest dla nas Pani pasja badawcza, otwartość, gotowość do podejmowania wciąż nowych wyzwań naukowych.

*Współpracownicy  
Katedry Rosyjskiej Literatury Współczesnej  
Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskiej  
Wydziału Filologicznego  
Uniwersytetu w Białymstoku*





JAROSŁAW ŁAWSKI

Uniwersytet w Białymstoku

PANI PROFESOR WANDA SUPA –  
AUTORYTET, BADACZKA, MISTRZYNI

I.

Pani Profesor Wanda Supa to jedna z najważniejszych, jeśli nie najważniejsza postać białostockiego środowiska rusycystów-literaturoznawców na całej przestrzeni jego dziejów. Jest to środowisko starsze nawet nieco od polonistycznego, powstało bowiem już w 1968 roku. Znam Panią Profesor – co za niezwykle zrzędzenie losu – od początków mej pracy najpierw na Filii UW, a potem na Uniwersytecie w Białymstoku, pomimo iż z wykształcenia jestem polonistą. Jak to się stało, czyli o tym, jak zostałem filologiem i jak poznałem Profesor Supę, o tym w trzeciej części mej wypowiedzi. Nie sposób tymczasem bodaj nie wspomnieć o ogromnych zasługach naukowych Pani Profesor Supy... Do rzeczy.

II.

Jak wielu filologów białostockich, Pani Profesor Wanda Supa wykształcenie zdobywała z daleka od dzisiejszej Alma Mater – magisterium zdobyła w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Rzeszowie (1971), doktoryzowała się

i habilitowała na Uniwersytecie Warszawskim (kolejno w latach 1979, 1989), w którego białostockiej Filii rozpoczęła pracę już 1 października 1979 roku. Tu przeszła wszystkie stopnie awansu aż do stanowiska profesora zwyczajnego, które otrzymała w 2017 roku. Uderzającą cechą postawy badawczej Pani Profesor jest wierność swoim zainteresowaniom badawczym: przede wszystkim literaturze rosyjskiej XX i XXI wieku, lecz też literaturze białoruskiej i ukraińskiej, ujmowanym zawsze z najwyższym wyczuleniem na sprawy poetyki, gatunku, stylu i idei.

Prace o charakterze monograficznym Profesor Supy weszły na dobre do dorobku polskiego i rosyjskiego literaturoznawstwa, co sam wielokrotnie, z wielką satysfakcją odnotowywałem, czytając przypisy odwołujące się do jej dzieł w pracach kolegów slawistów z Rosji, Ukrainy, Białorusi. W artykułach o Katajewie były one wprost obowiązkowe! Te klasyczne prace Uczonej to w pierwszej kolejności: *Poetyka współczesnej prozy rosyjskiej. Mimetyzm oraz formy umowne* (Białystok 1989), dalej: *Twórczość Walentyna Katajewa* (1996) i *Biblia a współczesna proza rosyjska* (2006). Spośród licznych prac organizacyjnych Profesor Supy do dziejów nauki przechodzi cykl dużych konferencji naukowych *Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich*. Odbyło się kolejnych siedem sesji i tyleż tomów studiów ukazywało się w latach 1993–2008. Pamiętam owe konferencje jeszcze jako dopiero co zatrudniony magister. Nie sposób, oczywiście, wyliczać tu wszystkich prac Badaczki – wygląda na to, że oprócz współautorstwa *Słownika pisarzy rosyjskich* (1994) trzeba by wymieniać polskie, rosyjskie, białoruskie monografie zbiorowe czy książki redagowane przez Nią w Polsce, jak tomy *W kręgu problemów antropologii literatury* (t. 1–2, Białystok 2013). Dorobek Pani Profesor Wandy Supy – ten pisany – jest trwałym dziedzictwem nauki polskiej i białostockiego środowiska filologicznego, które słusznie może być z niego dumne.

Pani Profesor wychowała także pokaźną grupę doktorantów, z których kilkoro jest dziś ważnymi, obiecującymi literaturoznawcami, by wymienić dr Ewę Pańkowską, dr Weronikę Biegluk-Leś, dr Agnieszkę Baczewską-Murdzek, dr Iwonę Zdanowicz, dr Elżbietę Pańkowską. Sukces naukowy i promotorski Pani Profesor osiągnęła w warunkach niełatwych. Jak wspomina, początki Jej pracy w Białymstoku wiązały się z pewną

romantyczną aurą ulicy Świerkowej i pięknem natury, lecz także ciasnotą pomieszczeń. W czasach peerelowskich, gdy podróż za granicę odbywano nie tak często jak dziś, a pracownicy byli obciążeni dydaktyką, kluczem do naukowego sukcesu neofilologa były kolejne wyjazdy i awanse:

Miałam okazję uczestniczyć w wielu konferencjach, odbywających się na terenie Rosji i innych byłych republik radzieckich. Wyjazdy, zwłaszcza w głąb Rosji, niekoniecznie do stolic, robią wielkie wrażenie, ponieważ można się tam zetknąć z autentyczną historią, z tym, co niejako stanowi o sensie, chciałoby się powiedzieć, duszy rosyjskiej, mentalności naszych wschodnich sąsiadów. Największe wrażenie zrobiły na mnie rozległe przestrzenie, których w Polsce i Europie Zachodniej już nie ma. Niezapomniane wrażenia wywołują też bezpośrednie kontakty z kulturą, zwłaszcza ze wspianymi teatrami, baletem, muzyką. Poza tym miałam okazję zetknąć się za granicą ze studentami, na przykład z Uniwersytetu w Stawropolu czy Nowoczerkasku (na Kaukazie). Są oni podobni do naszych studentów, ale mają nieco inne zainteresowania.

W pracy chyba każdego wykładowcy, pracownika dydaktyczno-naukowego ważne jest przede wszystkim zdobywanie kolejnych awansów. Rozpoczęłam pracę na naszym Uniwersytecie już z doktoratem, ale od razu trzeba było rozpocząć pracę nad habilitacją, ponieważ byli potrzebni pracownicy z tym stopniem. Pamiętam, że większy kłopot niż napisanie rozprawy sprawiło mi jej przepisanie, żeby oddać książkę do wydawnictwa. Niestety, były to czasy maszyn do pisania, a ja musiałam przepisać tekst dysertacji na maszynie z czcionką rosyjską, trzeba było pisać w specjalnych ramkach, więc nastroczało to dużo trudności technicznych, a pomyłka groziła tym, że stronę trzeba było przepisywać od nowa. Obecnie w dobie komputerów trudno to sobie wyobrazić<sup>1</sup>.

Pani Profesor radziła sobie z progami awansu naukowego właściwie bezproblemowo, zyskując coraz szerszy autorytet w rodzimym i krajowym środowisku. Z satysfakcją obserwowałam, jak uczeni z Polski i zagranicy zabiegają o Jej recenzje, z jakim szacunkiem mówią o Pani Profesor. Ten budowany na wewnętrznym spokoju i pewności wiedzy autorytet Profe-

---

<sup>1</sup> W. Supa, *Z historii filologii rosyjskiej*, [w:] *Białostockie środowisko filologiczne 1968–2018. Historia w 45 wywiadach*, rozmawiał D. Sołowiej, idea, wstęp i red. J. Ławski, Białystok 2018, s. 414–415.

sor Supy sprawił niewątpliwie, że społeczność uniwersytecka Jej właśnie powierzyła odpowiedzialne funkcje Prodziekana Wydziału Humanistycznego Filii Uniwersytetu Warszawskiego (w latach 1990–1996) oraz Dyrektora Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskiej już samodzielnego od 1997 roku Uniwersytetu w Białymstoku (lata 2008–2016). Te funkcje łączyła Badaczka z kierowaniem zakładem, a w końcu Katedrą Rosyjskiej Literatury Współczesnej.

Powszechnie uznanie w naszym środowisku – podkreślę: całym, także polonistycznym, anglistycznym – zyskał styl Pani Profesor, z jakim kierowała przez lata Komisją Doktorską, prowadząc znakomicie obrony doktoratów. Te obrony były zawsze uroczystością, nad którą unosił się autorytet (i duch, i intelekt!) Pani Profesor Wandy Supy. Większość doktorów nauk humanistycznych, jakich wykształciliśmy, ma za sobą udział w tym podniosłym i wzorcotwórczym wydarzeniu, w którego centrum pozostawała Profesor Supa, znana przecież także jako znakomity dydaktyk. Również doceniona jako popularyzatorka kultury rosyjskiej, żeby tu wspomnieć organizowane przez Nią konkursy piosenki rosyjskiej. Jak sama mówi: „Tak. Filologia rosyjska to okno na wschód. I nie tylko”<sup>2</sup>. Absolwenci, magirowie, licencjaci i doktorzy wykształceni, promowani przez Panią Profesor Supę pracują dziś w wielu ważnych instytucjach naszego państwa, a często też za jego granicami.

Trudno o coś więcej w tym zawodzie: Profesor Supa osiągnęła pozycję jako badacz i powszechny szacunek swego własnego – zawsze bodaj najtrudniejszego – środowiska naukowego.

### III.

Chciałbym wrócić do początków tej wypowiedzi i okoliczności mego własnego poznania Pani Profesor. Pełniła Ona wtedy funkcję Prodziekana Wydziału Humanistycznego Filii UW. Był rok 1992, zapewne czerwiec.

---

<sup>2</sup> W. Supa, *Z historii filologii rosyjskiej...*, op. cit., s. 417.

Broniłem pracę magisterską u Pani Profesor Haliny Krukowskiej. O moich dalszych losach miała zdecydować obrona magisterium. Inny był wtedy system zatrudniania, nie było konkursów, decydowały oceny z finalnego egzaminu.

Upatrzony na asystenta przez panią Profesor Krukowską, musiałem przystąpić od egzaminu przed poszerzonym składem Komisji, w skład której wchodziła: profesor Krukowska (moja promotorka), profesor Helena Karwacka (dyrektor IFP), profesor Elżbieta Feliksiak (recenzentka) i profesor Józef Wierzchowski (językoznawca). Pech chciał, że trafiłem na czas jednego z tych konfliktów, które co jakiś czas rozrywają środowiska naukowe, czyniąc wiele szkód słabszym, a potem zamieniają się w inne animozje.

Egzamin przebiegał spokojnie, lecz w bardzo napiętej atmosferze aż do chwili, gdy jeden z członków Komisji zadał pytanie, którego nikt chyba poza nim samym nie rozumiał. Odpowiedziałem na pytanie-zagadkę dość wylewnie improwizując, ale, oczywiście, w kluczowym momencie głosowania nad *czwórka* (= koniec marzeń o pracy na uczelni) albo *piątką* (oznaczała zatrudnienie) głosy rozłożyły się 2:2. I wtedy właśnie Pani Profesor Supa oddała głos, który zdecydował o *mym*, wtedy początkującego dziennikarza, losie. Głosowała za *piątką*.

1 października 1992 roku zostałem młodszym asystentem Pani Profesor Haliny Krukowskiej. O moim losie zdecydował głos znakomitej rusycystki. Do końca życia tego wyboru Pani Profesor Supie, pełen wdzięczności, nie zapomnę. Po latach raz jeszcze dziękuję!

Wiem, że oboje pamiętamy ten dzień – owego czerwca 1992 roku.

#### IV.

Pani Profesor Wanda Supa jest dla mnie osobiście niekwestionowanym autorytetem badań nad kulturą i literaturą rosyjską oraz białoruską. Stanowi także wzór naukowca zaangażowanego w życie swej jednostki, uczelni, wnoszącego w to życie mądrość, roztropność, umiar i atmosferę

wzajemnego zrozumienia. Ani trochę nie przesadzę, jeśli powiem, iż opinię tę podzielają białostoccy poloniści, angiści, białoruteniści, kulturoznawcy, romaniści. Niezależnie bowiem od tego, czym się zawodowo zajmujemy, jakie stanowiska osiągnęliśmy, co sądzimy o nauce, pozostajemy tu, w Białymstoku, my członkowie białostockiego środowiska filologicznego, pod wrażeniem sposobu, w jaki Pani Profesor Supa całym swym życiem realizowała i wciąż realizuje *ethos* naukowca.

Dla mnie – i nie tylko dla mnie – jest tego *ethosu* ucieleśnieniem.

## TABULA GRATULATORIA

Zofia Abramowicz (Białystok)  
Anna Alsztyniuk (Białystok)  
Olga Anchimiuk (Białystok)  
Urszula Andrejewicz (Białystok)  
Elżbieta Awramiuk (Białystok)  
Tatiana Avtukhovich (Grodno)  
Agnieszka Baczewska-Murdzek (Białystok)  
Andrzej Baranow (Białystok)  
Weronika Biegluk-Leś (Białystok)  
Nel Bielniak (Zielona Góra)  
Ałła Bolshakova (Moskwa)  
Elżbieta Bogdanowicz (Białystok)  
Kamila Budrowska (Białystok)  
Jolanta Chomko (Białystok)  
Lilia Citko (Białystok)  
Barbara Czarnecka (Białystok)  
Grzegorz Czerwiński (Białystok)  
Joanna Czurak (Białystok)  
Jan Czykwini (Białystok)  
Joanna Dziedzic (Białystok)  
Leonarda Dacewicz (Białystok)  
Katarzyna Duda (Kraków)  
Beata Edyta Dworakowska (Białystok)  
Katarzyna Grabowska (Białystok)  
Jadwiga Gracla (Warszawa)  
Marzena Karolczuk (Białystok)  
Natalia Knekht (Moskwa)  
Tatiana Komarovskaya (Mińsk)  
Elżbieta Konończuk (Białystok)  
Krzysztof Korotkich (Białystok)  
Mikołaj Kruk (Białystok)

Dariusz Kulesza (Białystok)  
Małgorzata Kurianowicz (Białystok)  
Mariusz M. Leś (Białystok)  
Elena Lepisheva (Mińsk)  
Ludmiła Łucewicz (Warszawa)  
Jarosław Ławski (Białystok)  
Evgenia Maximovitch (Białystok)  
Artur Malinowskij (Odessa)  
Nataliia Maliutina (Białystok)  
Maryna Michaluk (Białystok)  
Roman Mnich (Siedlce)  
Michał Mordań (Białystok)  
Walentina Musij (Odessa)  
Bogusław Nowowiejski (Białystok)  
Barbara Olech (Białystok)  
Alina Orłowska (Lublin)  
Ewa Pańkowska (Białystok)  
Irina Plekhanova (Irkuck)  
Nina Raczkiewicz (Białystok)  
Krzysztof Rutkowski (Białystok)  
Anna Rygorowicz-Kuźma (Białystok)  
Katarzyna Sawicka-Mierzyńska (Białystok)  
Monika Sidor (Lublin)  
Anna Siedlecka-Karny (Białystok)  
Ludmiła Siegień (Białystok)  
Urszula Sokólska (Białystok)  
Tatiana Stepnowska (Łódź)  
Anetta Strawińska (Białystok)  
Alina Suchowilska-Geniusz (Białystok)  
Irena Szczepankowska (Białystok)  
Joanna Szerszunowicz (Białystok)  
Wacław Szerszunowicz (Białystok)  
Danuta Szymonik (Siedlce)  
Robert Szymula (Białystok)  
Halina Twaranowicz (Białystok)  
Violetta Wejs-Milewska (Białystok)  
Iwona Zdanowicz (Białystok)  
Katarzyna Zimnoch (Białystok)  
Lola Zvonarieva (Moskwa)  
Aleksandra Zywert (Poznań)



## DOROBEK NAUKOWY PROFESOR WANDY SUPY

### I. Książki

- Poetyka współczesnej prozy rosyjskiej. Mimetyzm oraz formy umowne*, Białystok 1989.
- Twórczość Walentina Katajewa*, Białystok 1996.
- Biblia a współczesna proza rosyjska*, Białystok 2006.
- W kręgu problemów prozy rosyjskiej końca XX – początku XXI wieku. Tematy i konwencje*, Białystok 2018.

### II. Artykuły w czasopismach

- Organizacja form językowych we współczesnej radzieckiej prozie produkcyjnej*, „Zeszyty Naukowe” F UW, Humanistyka t. VI, z. 34, Białystok 1981, s. 115–124.
- Koncepcja bohatera we współczesnej radzieckiej prozie o klasie robotniczej*, „Biuletyn Sławistyczny” PAN, rocz. VII, Warszawa-Łódź 1983, s. 102–107.
- Światopogląd „Symfonii prozą” A. Biełego*, „Zeszyty Naukowe” F UW, Humanistyka, z. 40, Białystok 1985, s. 33–46.
- Analiza określeń typów narracji we współczesnym literaturoznawstwie*, „Zeszyty Naukowe” F UW, Humanistyka, z. 44, Białystok 1985, s. 139–159.
- Opis we współczesnej prozie rosyjskiej*, „Przegląd Humanistyczny” 1986, nr 5/6, s. 47–60.
- Rzeczywistość przedstawiona we współczesnej rosyjskiej baśni literackiej*, „Zeszyty Naukowe” F UW, Humanistyka, z. 56, Białystok 1987, s. 125–134.
- Tradycja literacka jako element tematyzowany w „mowistycznej” prozie W. Katajewa*, „Studia i Materiały” WSP w Zielonej Górze, t. XXV, Fil. Ros., z. 6, Zielona Góra 1987, s. 125–134.
- O konwencji przedstawiania snów we współczesnej prozie rosyjskiej*, „Slavia Orientalis” 1988, nr 1, s. 51–58.

- Wykładnia terminu „formy umowne” w literaturoznawstwie radzieckim*, „Studia i Materiały” WSP w Zielonej Górze, t. XXVI, Fil. Ros., z. 7, Zielona Góra 1988, s. 89–97.
- Świat przedstawiony we współczesnej rosyjskiej fantastyce naukowej*, „Slavia Orientalis” 1989, nr 1–2, s. 77–94.
- Poetyka mikropowieści W. Katajewa „Klocek”*, „Studia i Materiały” WSP w Zielonej Górze, t. XXXV, Fil. Ros., z. 9, Zielona Góra 1990, s. 93–100.
- Małe formy satyryczne w twórczości W. Katajewa*, „Studia i Materiały WSP w Olsztynie 1991, nr 30, Filologia Rosyjska, s. 115–122.
- W kręgu literatury aprobatywnej wobec totalitaryzmu. Katakumby W. Katajewa*, „Przegląd Rusycystyczny” 1993, z. 3/4, s. 49–54.
- Struktura językowa „Сынковых хлопцов” S. Aleksijewicz*, „Białostocki Przegląd Kresowy” 1994, t. I, s. 115–124.
- Творчасць Сакрата Яновіча ў амерыканскай літаратурнай кантэксце*, „Беларусіка” 5, Культура беларускага замежжа, Мінск 1995, с. 268–275.
- «Грязный реализм» Юза Алешковского, „Книжное обозрение” 1996, № 10.
- Творчество Валентина Катаева*, „Вестник гуманитарной науки” 1996, № 4.
- Sokrat Janowicz – pisarz polsko-białoruskiego pogranicza*, „Acta Polono-Ruthenica” 1996 (I), s. 133–139.
- Тэма ўзаемазвязі Беларусі і Усходу ў гістарычнай прозе Вольгі Інатавай*, „Беларусіка” 6, ч. 2, Беларусь паміж Усходам і Захадам, пер. Э. Дубянецкі, Мінск 1997, с. 213–218.
- O odradzaniu się sacrum chrześcijańskiego w rosyjskiej prozie radzieckiej*, „Acta Polono-Ruthenica” 1997 (II), s. 255–260.
- W kręgu dziedzictwa literackiego powstania styczniowego na Białorusi. Dwa dramaty o K. Kalinowskim*, „Slavia Orientalis” 1998, nr 2, s. 231–238.
- Антиутопия Е. Замятина «Мы» в контексте западноевропейской общественной мысли и литературы*, «Дидакт» 1998, № 2, с. 50–59.
- Постижение сущности*, „Подъем” 1998, № 9, с. 205–213.
- Истории русской литературы не нужны новые белые пятна*, „Книжное обозрение”, 1998, № 2, с. 14.
- Maksim Harecki i jego stosunek do Polski*, „Acta Albaruthenica” 1998, nr 1, s. 111–116.
- Анализ крупных повествовательных форм. «Пирамида» Л. Леонова*, „Meninas tekstas: suvokimas, analizė, interpretacija” 1998, nr 1, s. 75–85.
- Aksjologia porewolucyjnej baśni rosyjskiej*, „Slavia Orientalis” 1999, nr 4, s. 565–574.

- Перечитывая классику. «Белеет парус одинокий» В. Катаева*, «Дидакт» 1999, с. 32–37.
- Проблематика и поэтика повести В. Катаева «Уже написан Вертер»*, «Вестник Тамбовского Университета», серия: Гуманитарные науки, 1999, вып. 3, с. 20–24.
- Eduard Limonow i jego stosunek do władzy*, „Acta Universitas Lodziensis. Folia Litteraria Rossica” 1999, nr 1, s. 175–183.
- Baśnie sceniczne Jewgienija Szwarca czyli o sztuce trawestacji*, „Studia Wschodniosłowiańskie” 2002, t. 2, s. 19–30.
- Sformułowania uogólniające w prozie Sokrata Janowicza*, „Тэрмапілы” 2003, nr 7, с. 127–136.
- Literacka spuścizna M. Hareckiego*, „Studia Wschodniosłowiańskie” 2001, t. 1, s. 7–16.
- Opowieść W. Maksimowa „Kwarantanna” w kontekście sacrum prawosławnego*, „Musica Antiqua” XIII, Bydgoszcz 2003, s. 235–246.
- Humor w prozie postmodernistów rosyjskich*, „Studia Rossica” 2003 (XIII), s. 251–266.
- Biblia jako intertekst w poemacie Wenedikta Jerofiejewa „Moskwa-Pietuszki”*, „Studia Wschodniosłowiańskie” 2006, t. 6, s. 9–31.
- Bóg ludzi „prostych” i „małych” w powieści W. Astafjewa Przekłęci i zabici*, „Musica Antiqua” XIV. Acta Slavica, Tradycja chrześcijańska Wschodu i Zachodu w kulturze Słowian, Bydgoszcz 2006, s. 287–301.
- Poetyka prozy Michała Androsiuka*, „Тэрмапілы” 2008, nr 12, s. 279–285.
- Postmodernistów rosyjskich gry z historią*, „Studia Wschodniosłowiańskie” 2009, t. 9, s. 69–84.
- Термины «абсурд», «парадокс», «нонсенс» в контексте теории сатиры и гротеска*, „Studia Wschodniosłowiańskie” 2011, t. 11, s. 99–126.
- Производственная проза «шестидесятников» вчера и сегодня*, „Przegląd Ruscystyczny” 2011, nr 2, s. 79–89.
- Сатирическое наследие И. Ильфа и Е. Петрова вчера и сегодня*, „Studia Wschodniosłowiańskie” 2012, t. 12, s. 133–153.
- Феномен смеха в антропологии и современной русской прозе*, „Slavia Orientalis” 2013, nr 4, s. 571–587.
- W kręgu problemów rosyjskiego „nowego realizmu”. Proza Romana Sienczyna*, „Studia Wschodniosłowiańskie” 2014, t. 14, s. 119–131.
- Исторические детективы Владимира Караткевича вчера и сегодня*, „Białorutenistyka Białostocka” 2015, s. 11–24.
- Сатира Ю. Полякова в контексте достижений русской классической сатиры*, „Studia Wschodniosłowiańskie” 2016, t. 16, s. 109–123.

### III. Rozdziały w monografiach zbiorowych

- Współczesna radziecka proza produkcyjna*, [w:] *Literatury i języki krajów socjalistycznych*, Warszawa 1980, s. 179–187.
- Technika kreowania świata przedstawionego w „Córce kapitana” A. Puszkina*, [w:] *Aleksander Puszkina. Materiały z sesji naukowej poświęconej 180-tej rocznicy urodzin A. Puszkina*, Białystok 1980, s. 109–118.
- Kreowanie postaci literackich we współczesnej radzieckiej prozie o klasie robotniczej*, [w:] *W kręgu tradycji i współczesności literatur słowiańskich. Studia z filologii rosyjskiej i słowiańskiej*, t. 9, Warszawa 1982, s. 161–174.
- Antologija kak didaktičeskoje posobije. Principy sostawlenija* (współaut. z Janem Czykwinem), [w:] *Tiezisy dokładow i soobszčenij*, V Kongriess MAPRIAŁ, Praha 1982, s. 381.
- Optymistyczna wersja bohatera pozytywnego w radzieckiej prozie o klasie robotniczej*, [w:] *Z kręgu języków i literatur słowiańskich. Studia z filologii rosyjskiej i słowiańskiej*, t. 5, Warszawa 1984, s. 177–188.
- Советская современная социально-психологическая проза*, [w:] *Wokół badań i nauczania literatury rosyjskiej*, red. M. Dobrogoszcz, T. Kołakowski, A. Semczuk, Warszawa 1986, s. 165–174.
- Psychologizm najnowszych utworów W. Konieckiego*, [w:] *Problemy psychologizmu w literaturach wschodniosłowiańskich*, red. W. Wilczyński, Zielona Góra 1991, s. 273–281.
- Temat stalinizmu w „odzyskanych” opowiadaniach W. Tiendriakowa*, [w:] *Literatura rosyjska wobec współczesności. Od apoteozy po negację. Materiały z IV Międzynarodowej Konferencji Rusycystycznej, Nowa Kaletka 19–20 V 1991*, red. W. Piłat, Olsztyn 1993, s. 131–140.
- U źródeł rosyjskiej satyry radzieckiej. Defraudanci W. Katajewa*, [w:] *Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich*, red. W. Supa, t. 1, Białystok 1993, s. 137–148.
- Światopogląd mikropowieści Juza Aleszkowskiego „Skromna błękitna chusteczka”*, [w:] *Literatura i słowo wczoraj i dziś*, red. A. Semczuk, W. Zmarzer, Warszawa 1993, s. 82–87.
- Model świata przedstawionego w powieści W. Katajewa „Czasie, naprzód!”*, [w:] *Świat przedstawiony w dziełach pisarzy Wschodniej Słowiańszczyzny*, red. W. Wilczyński, Zielona Góra 1994, s. 229–238.
- Walentin Katajew i jego stosunek do władzy radzieckiej*, [w:] *Pisarz i władza. (Od Awwakuma do Sołżenicyna)*. Praca zbiorowa, red. B. Mucha, Łódź 1994, s. 148–156.

- Социалистический реализм и проблема его связи с реализмом XIX столетия, [в:] *Ўзаімодеяніе еўрапейскіх літаратур. Праблема творчых метадоў XIX-XX ст.*, Гродно 1994, с. 38–42.
- Słownik pisarzy rosyjskich*, red. F. Nieuważny, Warszawa 1994 (16 hasel).
- Повесть В. Быкова „Мертвым не больно” в контексте западной военной прозы*, [в:] *Славянские литературы в контексте мировой*, Минск 1995, с. 225–230.
- Художественные поиски А. Белого – автора Четырех симфоний*, [в:] *Русская литературная критика серебряного века. Тезисы докладов и сообщений междунар. науч. конференции 7–9 октября 1996 года*, Новгород 1996, с. 6–9.
- «Мовизм» В. Катаева как синтез разнообразных поэтик, [в:] *Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе (проблемы теоретической и исторической поэтики)*, редакционная коллегия: Т.Е. Автухович, И.В. Егоров, И.В. Жук, Гродно 1996, с. 37–42.
- Антиутопия Е. Замятина «Мы» в контексте западноевропейской общественной мысли и литературы*, [в:] *Творческое наследие Евгения Замятина. Взгляд из сегодня*, ред. Л.В. Полякова, Тамбов 1997, с. 22–31.
- Mit kultury proletariackiej w rosyjskojęzycznej prozie Brunona Jasieńskiego*, [w:] *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich*, red. K. Galon-Kurkowa i T. Klimowicz, Wrocław 1997, s. 151–160.
- Жанр прозаической миниатюры в русской и белорусской литературах*, [в:] *Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе*, отв. ред. Т.Е. Автухович, Гродно 1997, с. 177–183.
- Powieść A. Sołżenicyna „W kręgu pierwszym” w kontekście polskiej prozy więziennej-obozonej*, [w:] *Sołżenicyn i Polska*, red. J. Litwinow, Poznań 1997, s. 99–107.
- Satyra Saszy Czornego wczoraj i dziś*, [w:] *Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich*, t. II, red. W. Supa, Białystok 1998, s. 77–86.
- «Мовизм» Валентина Катаева в контексте термина «постмодернизм», [в:] *Русский постмодернизм*, ред. Л. Егорова, Ставрополь 1999, с. 34–41.
- Философская поэзия Пушкина и авангардная проза второй пол. XX века*, [в:] *Национальный гений и пути русской культуры: Пушкин, Платонов, Набоков в конце XX века*, ред. К. Шарофадина и др., Омск 1999, с. 108–114.
- Obrazowanie satyryczne w Moskwie 2042 W. Wojnowicza*, [w:] *Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich*, t. III, red. W. Supa, Białystok 1999, s. 197–205.
- Художественные поиски Б. Лесьмяна в контексте европейского символизма*, [в:] *Западноевропейский модернизм и славянские литературы*, red. M. Kanazirska i inni, Велико Тырново 1999, с. 363–372.

- W kręgu współczesnych palinodii. Piramida L. Leonowa*, [w:] „*Studia Rossica*” VII. *W kraju i na obczyźnie. Literatura rosyjska XX wieku*, red. W. Skrunda, Warszawa 1999, s. 223–234.
- Ментальность русского крестьянина в прозе Василия Белова*, [w:] *Этнонациональная ментальность в художественной литературе*, ред. Л. Егорова, Ставрополь 1999, с. 134–140.
- Образ деревни в современной литературе*, [w:] *Harmony of Traditions and Innovations in Open Society*, red. A. Juodvalkis, Kaunas 1999, s. 68–72.
- Образ mniejszości białoruskiej w prozie Sokrata Janowicza*, [w:] *Polsko-białoruskie związki językowe, literackie, historyczne, kulturowe. Materiały VI Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Droga ku wzajemności”*, red. M. Kondratiuk, Grodno 1999, s. 91–97.
- Творчество Б. Лесьмяна в контексте западноевропейского и русского символизма*, [w:] *Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе*, ред. Т. Автухович, Гродно 2000, с. 231–238.
- W kręgu satyry postmodernistycznej. Palisandria Saszy Sokołowa*, [w:] *Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich*, red. W. Supa, t. IV, Białystok 2000, s. 372–382.
- Proza produkcyjna jako kicz ideologiczny*, [w:] *Kicz, tandeta, jarmarczność w kulturze masowej XX wieku*, red. L. Rożek, Częstochowa 2000, s. 99–108.
- Biblia i sowremiennaja russkaja proza („Pokuszenije na miraży” W. Tiendriakowa i „Piramida” L. Leonowa)*, [w:] *Puszkiniانا. Literatura rosyjska dawna i nowa*, red. W. Skrunda i W. Zmarzer, Warszawa 2000, s. 223–233.
- Роман В. Короткевича «Христос приземлился в Городне: в контексте мировой литературы*, [w:] *Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветной*, Мінск 2001, ч. 1, с. 166–172.
- Świątynia sprofanowana i jej obraz w porewolucyjnej prozie rosyjskiej*, [w:] *Образ świątyni w kulturze i literaturze europejskiej*, red. L. Rożek, Częstochowa 2001, cz. 1, s. 157–168.
- Евангельский текст в современном русском романе («Покушение на миражи») В. Тендрякова и «Пирамида» Л. Леонова*, [w:] *Евангельский текст в русской литературе XIX–XX веков*, ред. В. Захаров, вып. 3, Петрозаводск 2001, с. 500–507.
- Motywy faustyczne w Piramidzie L. Leonowa*, [w:] *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*, red. H. Krukowska, J. Ławski, t. 2, Białystok 2001, s. 369–383.
- W kręgu pojęć „satyra” i „groteska”*, [w:] *Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich*, red. W. Supa, t. V, Białystok 2002, s. 9–20.



- Сократ Янович-писатель польско-беларусского пограничья*, [w:] *Белорусский сборник. Статьи и материалы по истории и культуре Белоруссии*, вып. 2, отв. сост. Н.В. Николаев, Санкт-Петербург 2002, с. 194–199.
- Фантастическая образность в сказках Е. Шварца*, [w:] *Literaturwissenschaftliche und linguistische Forschungsaspekte der phantastischen Literatur*, red. G. Giesemann, T. Stepnowska, Frankfurt/Main 2002, s. 259–275.
- Historia radziecka w świetle Starego Testamentu w Psalmie F. Gorenszteina*, [w:] *Kultura tworzona w dialogu cywilizacji Europy*, red. L. Rożek i S. Jabłoński, t. 3, Częstochowa 2003, s. 565–572.
- Porewolucyjna literatura rosyjska wobec sacrum prawosławnego*, [w:] *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich*, red. Z. Abramowicz, Białystok 2003, s. 247–256.
- Aksjologia pracy w rosyjskiej literaturze radzieckiej*, [w:] *Praca i odpoczynek w literaturach słowiańskich*, red. E. Małek, Łódź 2003, s. 321–330.
- Demonologia demaskowana w opowiadaniach Mikołaja Leskowa*, [w:] *Motywy demonologiczne w literaturze i kulturze rosyjskiej XI–XX wieku*, red. W. Kowalczyk, A. Orłowska, Lublin 2004, s. 157–163.
- W kręgu rosyjskiego postmodernizmu. Sąd Ostateczny Wiktora Jerofiejewa*, [w:] *Dawni i nowi. Szkice o literaturze rosyjskiej. Liber amicorum. Tom jubileuszowy dedykowany prof. R. Śliwowskiemu*, red. A. Wołodźko-Butkiewicz, Warszawa 2004, s. 179–188.
- Пушкиниана в современной русской прозе*, [w:] *Беллетристическая пушкиниана XIX–XX веков*, red. Н. Вершинина, Псков 2004, с. 33–42.
- Новозаветные реминисценции. О романе «Доктор Живаго» Бориса Пастернака*, [w:] *Десять лучших романов XX века*, Москва 2004, с. 121, 138.
- O kategoriach łaski i soborowości w powieści Borysa Pasternaka Doktor Żywago*, [w:] *Bizancjum. Prawosławie. Romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku*, red. M. Kalinowska, Białystok 2004, s. 213–228.
- Psalm Fridricha Gorensztejna czyli historia radziecka w świetle Biblii*, [w:] *Rosja literacka. Od Karamzina do Sołżenicyna. Księga poświęcona profesorowi Tadeuszowi Szyszko*, „Studia Rossica” XV, red. A. Wołodźko-Butkiewicz, Warszawa 2004, s. 265–273.
- W kręgu pojęć „satyra”, „ironia”, „parodia”...*, [w:] *Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich*, red. W. Supa, t. 6, Białystok 2005, s. 11–24.
- W kręgu aksjologii prozy Wasyla Bykowa*, [w:] *Polsko-białoruskie związki językowe, literackie, historyczne i kulturowe. Materiały XIII międzynarodowej konferencji naukowej „Droga ku wzajemności”*, red. M. Kondratiuk, B. Siegień, Białystok 2006, s. 53–64.

- Twórczość Władimira Makanina - między realizmem a postmodernizmem*, [w:] *Szkoła moskiewska w literaturze rosyjskiej*, red. P. Fast, K. Jastrzębska, Częstochowa 2007, s. 7–18.
- Obraz „świata pośredniego” w powieści Ludmiły Ulickiej „Przypadek doktora Kukockiego”*, [w:] *Światło w dolinie. Prace ofiarowane prof. H. Krukowskiej*, red. K. Korotkich, J. Ławski, D. Zawadzka, Białystok 2007, s. 739–750.
- W kręgu apokalips naszych czasów. „Piramida” L. Leonowa*, [w:] *Apokalipsa. Symbolika – tradycja – egzegeza*, red. K. Korotkich, J. Ławski, t. 2, Białystok 2007, s. 837–854.
- Do kogo należy ziemia? Trawestacje metafor i sentencji biblijnych we współczesnej prozie rosyjskiej*, [w:] *Ziemia w literaturach i myśli filozoficznej Słowian*, red. W. Laszczak i D. Ambroziak, Opole 2008, s. 11–19.
- Satyra w antyutopii postmodernistycznej. Powieść „Kys” Tatiany Tołstoj*, [w:] *Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich*, red. W. Supa, t. 7, Białystok 2008, s. 312–328.
- Współczesna literatura rosyjska wobec własnych i cudzych stereotypów*, [w:] *Wizje kultury własnej, obcej i wspólnej w sytuacji kontaktu*, red. M. Kostaszuk-Romanowska, A. Wieczorkiewicz, Białystok 2009, s. 60–72.
- Ironia i jej funkcje w rosyjskiej „prozie kobiet”*, [w:] *Świat wartości w literaturze*, red. E. Sadzińska i A. Szymańska, Łódź 2009, s. 219–231.
- Obraz rodziny w rosyjskich sagach XX wieku*, [w:] *Ku antropologii rodziny*, red. L. Rożek, Częstochowa 2009, s. 351–370.
- Organizacja wspomnień w powieści Wiktora Jerofiejewa „Dobry Stalin”*, [w:] *Memuarystyka literacka i jej konteksty kulturowe*, red. A. Wołodźko-Butkiewicz, L. Łucewicz, Warszawa 2010, t. II, s. 245–257.
- Miłosz w Rosji*, [w:] *Pogranicza, cezury, zmiernychy Czesława Miłosza*, red. A. Janicka, K. Korotkich, J. Ławski, Białystok 2012, s. 229–238.
- Senilia pisarzy rosyjskich*, [w:] *Starość. Doświadczenie literackie, temat literacki, metafora kultury*, red. J. Ławski, seria I, Białystok 2013, s. 117–142.
- Категории «обида» и «вина» в произведениях о польско-белорусском прошлом*, [w:] *Антропология литературы: методологические аспекты проблемы. В 3 частях*, red. Т. Автухович, ч. 1, Гродно 2013, с. 61–73.
- Kategorie „krzywdy” i „winy” w literackiej pamięci o Kresach w literaturach polskiej i ukraińskiej*, [w:] *W kręgu problemów antropologii literatury. Antropologia codzienności*, red. W. Supa, Białystok 2013, s. 13–37.
- Konceptualizacja kategorii ekumenizmu w powieści Ludmiły Ulickiej „Daniel Stein, tłumacz”*, [w:] *Literatury słowiańskie w kręgu tradycji kulturowych*, red. J. Greń-Kulesza, Opole 2014, s. 149–156.



- Сдвиговый потенциал современного гротеска (на примере прозы Ю. Полякова и Д. Липскерова)*, [w:] *Антропологические сдвиги переломных эпох и их отражение в литературе*, ред. кол.: Т.Е. Автухович, В. Супа, И.А. Каргашин, Ю.Б. Орлицкий, ч. 1, Гродно 2014, s. 19–28.
- Творчество Валентина Распутина в Польше*, [w:] *Творчество Валентина Распутина. Ответы и вопросы*, ред. И. Плеханова, Иркутск 2014, s. 8–15.
- Поэтика «исторических» детективов В. Короткевича*, [w:] *Славянские чтения X*, гл. ред. А. Станкевич, Daugavpils 2014, s. 177–188.
- Образы животных в произведениях Валентина Распутина*, [w:] *Творческая личность Валентина Распутина. Живопись – чувство – мысль – воображение – откровение. Сборник научных трудов*, ред. И.И. Плеханова, Иркутск 2015, s. 387–397.
- Жилое пространство и менталитет индивида в русской прозе XX–XXI веков*, [w:] *W kręgu problemów antropologii literatury. Topos domu. Doświadczenie zamieszkiwania i bezdomności*, ред. W. Supa, I. Zdanowicz, t. 1, Białystok 2016.
- Образ Одессы в произведениях «одесской плеяды»*, [w:] *Odessa w literaturach słowiańskich. Studia*, ред. nauk. J. Ławski i N. Maliutina, Białystok–Odessa 2016, s. 835–849.
- Образы вечности в русской литературе XX–XXI века*, [w:] *Антропология времени*, ред. Т. Автухович и др., ч. 1, Гродно 2017, с. 30–38.
- Za co kochają Tuwima Rosjanie?*, [w:] *Julian Tuwim. Tradycja – recepcja – perspektywy badawcze*, ред. E. Gorlewska, M. Jurkowska, K. Korotkich, Białystok 2017, s. 107–120.
- Проблемы антропологии будущего в современной русской прозе*, [w:] *W kręgu problemów antropologii literatury. Antropologia przyszłości*, ред. W. Supa, E. Pańkowska, Białystok 2018, s. 9–29.

#### IV. Redakcje naukowe

- Redaktor Naczelny czasopisma naukowego „*Studia Wschodniosłowiańskie*” – t. 9 (2009), t. 11 (2011).
- Redakcja serii „*Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich*”, t. I–VII, t. I – 1993, II – 1998, III – 1999, IV – 2000, V – 2002, VI – 2005, VII – 2008.
- Redaktor Naukowy serii „*W kręgu problemów antropologii literatury*”:
- *W kręgu problemów antropologii literatury. Antropologia codzienności*, t. 1, Białystok 2013.

- *W kręgu problemów antropologii literatury. W stronę antropologii niezwykłości*, t. 2, Białystok 2013.
- *W kręgu problemów antropologii literatury. Topos domu. Doświadczenie zamieszkiwania i bezdomności*, t. 1, Białystok 2016.
- *W kręgu problemów antropologii literatury. Ciało i rzecz w literaturze*, t. 2, Białystok 2016.
- *W kręgu problemów antropologii literatury. Antropologia przyszłości*, (współred. E. Pańkowska), Białystok 2018.

Redaktor pisma popularnonaukowego „Rozmaitości slawistyczne” (2014).

### V. Skrypty

*Poezja rosyjska 1840–1885. Antologia*, red. J. Czykwin, Warszawa 1984, współautorstwo: 6 not biograficznych i wybór wierszy 7 poetów.

*Literatura rosyjska „przywrócona” i najnowsza. Wypisy*, Białystok 1998.

### VI. Sprawozdania z konferencji

*Międzynarodowa konferencja naukowa poświęcona życiu i twórczości Maksima Harreckiego (V-ja Garehckihja chytannih)*, Mińsk, 23–24 kwietnia 1996, „Slavia Orientalis” 1997, nr 4, s. 555–556.

*Sprawozdanie z konferencji naukowej „Spuścizna literacka J. Zamiatina”*, Tambów 1997, „Przegląd Rusycystyczny” 1998, nr 1/2, s. 187–188.

*Nacionalnyj genij i puti ruskoj kultury: Pushkin, Platonov, Nabokov v konce XX veka (1999)*, Omsk, 8–10 czerwca 1999, „Slavia Orientalis” 1999, nr 4, s. 663–665.

### VII. Recenzje

*Omskie almanachy puszkiniowskie. Informacje o książkach*, „Białostocki Przegląd Kresowy” 2000, t. 8, s. 181–187

*Między sacrum a profanum czyli rytuały i obrzędy w świetle wypowiedzi mieszkańców pogranicza północno-wschodniego Polski*, „Slavia Orientalis” 2014.

*Natalia Maliutina, Poetyka wypowiedzi w sztukach dramaturgów odeskich Anny Jabłonskiej, Aleksandra Mordania*, „Studia Wschodniosłowiańskie” 2017, t. 17, s. 412–417.

### VIII. Artykuły popularno-naukowe

*Co czytają Rosjanie*, „Nowe Kontrasty” 1995, nr 5, s. 29–31.

*Maksim Harecki – klasyk literatury białoruskiej*, „Nowe Kontrasty” 1996, nr 9, s. 25–27.

*Najnowsze polskie książki o literaturze rosyjskiej*, „Nowe Kontrasty” 1998, nr 1, s. 16–17.

*Jakim człowiekiem był Puszkina?*, „Nowe Kontrasty” 1999, nr 7, s. 21–25.



KATARZYNA DUDA

Uniwersytet Jagielloński

„...BENE VELLE AD INVICEM ET VELLE BONA...”  
PRZYJAŻŃ NA KARTACH WSPÓŁCZESNEJ LITERATURY ROSYJSKIEJ

*Skreślić ze świata przyjaźń...  
To jakby zagasić słońce na niebie,  
gdyż niczym lepszym ani piękniejszym  
nie obdarzyli nas bogowie.*

Cyceron

Przyjaźń to jeden z najbardziej intensywnie (obok miłości i przy pominięciu negatywnych uczuć) przeżywanych fenomenów życia ludzkiego. Jest niewyczerpanym źródłem rozważań dla filozofów, psychologów, jak również kulturoznawców, politologów, socjologów. Stanowi więc pojęcie interdyscyplinarne i wymaga interdyscyplinarnego podejścia w jej badaniu. Mimo ogromnej częstotliwości używania tego terminu, okazuje się być trudna (znacznie trudniejsza niż miłość) do określenia i zdefiniowania. Niektórzy twierdzą na przykład, iż w przyjaźni żywo odczuwamy jedność w różnorodności, że w przyjacielu człowiek rozpoznaje swoje drugie „ja”<sup>1</sup>. Musi jednak ów zbiór postaw, zachowań, uczuć i emocji zawierać w sobie wiele rozmaitych, choć jej tylko przynależnych cech, skoro badacze do dnia dzisiejszego nie potrafią podać jej jednoznacznej definicji i odpowiedzieć na pytanie, czym naprawdę jest. Nie wiadomo zresztą, czy taka odpowiedź w ogóle kiedykolwiek będzie mogła zaistnieć, skoro przyjaźń dotyczy

---

<sup>1</sup> T. Špidlík, *Przyjaźń jako jedna z najpiękniejszych emanacji Trójcy*, [w:] idem, *Mysł rosyjska. Inna wizja człowieka*, przekł. J. Dembska, Warszawa 2000, s. 69.

wszystkich ludzi wraz z szerokim wachlarzem ich osobowości, stając się tym samym złożonym procesem zależnym m.in. od czasu i przestrzeni, w jakich się rodzi, rozwija, a częstokroć podlega także obumarciu. Wiele jej odmian znajdujemy już w Biblii i mitologii, obserwujemy jej przykłady w dziełach sztuki: w malarstwie, grafice, odzwierciedlenie fascynacji tą emocją (czy raczej zbiorem emocji) jest charakterystyczne dla uniwersalnego języka muzyki, jak również dla literatury. Jeśli idzie o tę ostatnią to niemożliwym okazuje się wskazanie choćby jednej takiej literatury narodowej, w której łonie nie znalazłaby miejsca tematyka przyjaźni i uczuć jej pokrewnych. Wyjątku nie stanowi tu, co oczywiste, beletrystyka rosyjska, chociaż i w jej ramach namysł badawczy nad przyjaźnią wydaje się być nieprosty. Zauważa to m.in. Ludmiła Ulicka, zadając fundamentalne dla naszych dociekań pytanie:

Ale co zrobić z przyjaźnią? Nie wspiera jej żaden fundamentalny instynkt [...]. Tak więc przyjaźni nie uzasadnia natura, przyjaźń nie ma żadnego celu, polega tylko na poszukiwaniu bratniej duszy, żeby dzielić z nią przeżycia, myśli, uczucia, aż do „oddania życia za przyjaciół swoje”. Ale za to szczęście należy przyjaźń karmić czasem własnego jedyne go życia: albo pójść na spacer z przyjacielem [...], napić się z nim piwa, nawet jeżeli woli się inne napoje, a piwo lubi przyjaciel, pójść na urodziny do jego babci, czytać te same książki, słuchać tej samej muzyki, żeby w końcu powstała mała, zamknięta i ciepła przestrzeń, w której dowcipy rozumie się w pół słowa, wymiana zdań odbywa się za pomocą spojrzenia, a współdziałanie między przyjaciółmi charakteryzuje taka intymność, jakiej nie da się osiągnąć z istotą innej płci<sup>2</sup>.

Autorka zauważa wyraźną rysę, pęknięcie na czystym szkle komunizmu, które pojawiwszy się w okresie odwilży, zapuściło w rosyjskiej glebie tak mocne korzenie, że nie zdołała go zniszczyć ani breżniewowska stagnacja, ani gorbaczowowska zawierucha. To właśnie, utożsamiana z jednej strony przez Ilję, Sanię i Miche, z drugiej przez Olgę, Tamarę i Połuszkę – przyjaźń. W czasie, gdy dwójmyślenie stało się normą, gdy prawdziwych znaczeń pozbawiono takie pojęcia, jak zaufanie i wiara, przyjaźń zaczęła

<sup>2</sup> L. Ulicka, *Zielony namiot*, przekł. J. Redlich, Warszawa 2018, s. 510–511.

odbudowywać hierarchię wartości, wzbogacać relacje interpersonalne, czynić człowieka lepszym, odrywając go od jego samotności. Ten ostatni czynnik był ważny zwłaszcza w Kraju Rad, w którym istota ludzka zatraciła punkty orientacyjne, odniesienie do transcendencji, przyjaciel bowiem to widzialna wersja Anioła Stróża. Do przyjaźni zdolni są tylko ci ludzie, którzy są świadomi własnej godności, którzy chronią swoją wolność, czystość, świętość, którzy idą drogą błogosławieństwa i życia, których więź z Bogiem jest silniejsza od najsilniejszej więzi z człowiekiem<sup>3</sup>.

Pisarka postrzega przyjaźń w sensie uniwersalnym. Doceniając jej wartość w totalitaryzmie, przenosi ją poza czas i przestrzeń. Zdaje sobie ona sprawę, że zdefiniowanie przyjaźni jest trudne, trudniejsze od określenia miłości, gdzie pierwiastek erotyczny odgrywa rolę niebagatelną. Arystoteles zwykł mawiać: „miłość jest [...] namiętnością, przyjaźń zaś trwałą dyspozycją”<sup>4</sup> w dużym stopniu pełniącą funkcję remedium na cierpienie i rozczarowania związane z życiem miłosnym. Zarysowuje się więc tutaj specyficzna triada podobnych, ale nie tożsamyh pojęć: obok przyjaźni jako pierwszego czynnika owego układu znajduje się pokrewieństwo (lecz tu często zamiast relacji dwustronnej, dobrowolnej, wchodzi na przykład pragnienie pomocy i bezinteresowności, dyktowane jednak nie tyle wyborem, ale więzami krwi, uwarunkowaniem genetycznym). Niejednokrotnie przyjaciele przejmują rolę rodziny, stając się swego rodzaju „rodziną z wyboru”. Nasze prawdziwe rodziny bowiem łatwo się rozpadają, albo w ogóle nie chcemy ich zakładać, koledzy i koleżanki pojawiają się i znikają, ponieważ coraz częściej zmieniamy pracę, przyjaźń jawi się w ten sposób jedynym pewnym oparciem<sup>5</sup>. Z drugiej zaś strony mamy miłość, uczucie znajdujące się w przestrzeni sfery Eros, wymagające bliskości fizycznej,

---

<sup>3</sup> M. Dziewiecki, *Przyjaźń w czasach nieprzyjaznych dla przyjaźni*, [www.opoka.org/pl/biblioteka/I/IP/md\\_przyjazn2011.html](http://www.opoka.org/pl/biblioteka/I/IP/md_przyjazn2011.html) [dostęp: 23.02.2019].

<sup>4</sup> Cyt. za: M. Herer, *Pochwała przyjaźni*, „Dwutygodnik”, <https://www.dwutygodnik.com/artukul//6984-pochwala-przyjazni> [dostęp: 10.02.2019].

<sup>5</sup> P. Szarota, *Przyjaźń pod mikroskopem. Problemy metodologiczne w badaniach nad funkcjonowaniem relacji przyjacielskich*, „Psychologia Społeczna” 2014, t. 9, s. 28.

podczas gdy przyjaciele mogą znajdować się na różnych kontynentach i odczuwać więź duchową, mogą nie widywać się przez dłuższy czas, ale ich uczucie pozostaje stabilne (tu na przykład, mieszkająca w Petersburgu główna bohaterka powieści Jeleny Kolinej *Pamiętnik nowej Rosjanki* oraz jej emigracyjna przyjaciółka z Berlina) – nie waha się od euforii do depresji, jak to bywa w miłosnym uniesieniu. Przyjaźń może przekształcić się w miłość, niejako znaleźć kontynuację w miłości. Miłość natomiast, przetransformowana w przyjaźń, mimo najlepszych chęci, jest zazwyczaj początkiem końca przyjaźni (Ilja i Tamara z cytowanego powyżej utworu L. Ulickiej *Zielony namiot*).

Obok wyżej wymienionych, badacze wyróżniają ponadto, stające się coraz bardziej powszechnym, zwłaszcza we współczesności, zjawisko seksualizacji przyjaźni między kobietami a mężczyznami. Możemy więc mówić o wzroście popularności i większej społecznej akceptacji przyjaźni międzypłciowych. Jest to odejście od tradycyjnych modeli przyjaźni wraz z przyzwoleniem na przededefiniowanie relacji w duchu ponowoczesności. To przededefiniowanie polega m.in. na tym, że relacja przyjacielska przestaje być z definicji platoniczna, a kontakt seksualny traktowany jest jako jej naturalne uzupełnienie. Ten nowy fenomen dotyczy przede wszystkim młodych ludzi w wieku od kilkunastu (tu za przykład mogą posłużyć jednodniowe, wakacyjne „przyjaźnie” bohaterów opowiadań Iriny Dienieżkinej)<sup>6</sup> do trzydziestu kilku lat. W literaturze psychologicznej pojawił się termin „przyjaciele z bonusem” (w oryginale *friends with benefits*)<sup>7</sup>. Jest to z reguły heteroseksualna relacja przyjacielska, w której na pierwszym planie są szczerłość, wsparcie i akceptacja, ale w przeciwieństwie do przyjaźni tradycyjnej, tutaj seks jest nie tylko dopuszczalny, ale nawet niejako wpisany w umowę<sup>8</sup>. Wzajemne ustalenia dotyczą

<sup>6</sup> I. Dienieżkina, *Daj mi! Song for Lovers*, przekł. M. Buchalik, Warszawa 2004, s. 35–72.

<sup>7</sup> P. Szarota, *Przyjaźń pod mikroskopem...*, op. cit., s. 34.

<sup>8</sup> M.A. Bisson, T.R. Levine, *Negotiating a Friends with Benefits Relationships*, “Archives of Sexual Behavior” 2009, nr 38, s. 66–73.



częstotliwości współżycia, a wierność nie jest z reguły wymagana. Tego rodzaju scenariusze świadczą o postępującej banalizacji seksu, z drugiej strony pokazują typową dla naszych czasów niechęć do angażowania się w trwałe związki<sup>9</sup>. Z podobną sytuacją mamy do czynienia w przypadku nowego typu relacji opisywanych przez Anthony’ego Giddensa, który już na początku lat 90. XX wieku przekonywał, że odchodzimy stopniowo od „kultury małżeństwa” w stronę kultury celebryckiej „czyste relacje”. „Czysta relacja” to w jego rozumieniu relacja pozbawiona jakichkolwiek dodatkowych celów, oprócz emocjonalnej i seksualnej satysfakcji obojga partnerów. Jak precyzuje A. Giddens, nie ma ona nic wspólnego z czystością seksualną i dotyczy sytuacji, w których „jednostki wchodzą w związek dla niego samego, czyli dla tego, co każda z nich może wynieść z trwałej więzi z drugą osobą, i trwa tylko dopóki obie strony czerpią z niej dość satysfakcji, by chcieć ją utrzymać”<sup>10</sup>. Nacisk na samorealizację i samozadowolenie powoduje poczucie wiecznego niedosytu. Upodabnia to poszukiwanie kolejnych partnerów czy partnerek do procesu nigdy niekończącej się konsumpcji, gdy jedne towary są zastępowane przez inne, które mają jeszcze lepiej zaspokajać nasze pragnienia. Wydaje się, że tego typu relacje stanowią w swojej istocie doskonałą hybrydę relacji miłosnej i przyjacielskiej<sup>11</sup>. Wyeksponowane to zostaje przykładowo poprzez relację nie nazwaną z imienia i nazwiska bohaterki książki Oksany Robski i jej znajomego z Anglii:

Bo Joe był Anglikiem. Zakochanym Anglikiem. Zakochał się we mnie dziesięć lat temu, od pierwszego wejrzenia, i przez ten czas zdążyłam się już przyzwyczaić do jego miłości, traktowałam ją jako coś oczywistego i trzymałam w odwodzie, na czarną godzinę. To znaczy na chwilę, kiedy poczuje się naprawdę źle albo nikt już nie będzie potrafił mi pomóc [...]. Nigdy nie przyznałam się do nich [do układów z Joe – wyjaśn. K.D.] Serzowi. Taka mała tajemnica [...]. Kiedy zginął mój mąż, zaczęliśmy się

---

<sup>9</sup> P. Szarota, *Przyjaźń pod mikroskopem...*, op. cit., s. 34.

<sup>10</sup> A. Giddens, *Przemiany intymności. Seksualność, miłość i erotyzm we współczesnych społeczeństwach*, przekł. A. Szulżycka, Warszawa 2006, s. 75.

<sup>11</sup> P. Szarota, *Przyjaźń pod mikroskopem...*, op. cit., s. 34.

spotykać częściej. Miłość i opiekuńczość Wanieczki kompensowała mi brak ukochanego mężczyzny<sup>12</sup>.

Inną niż kompensacyjną funkcję, pełni „przyjaźń z bonusem” w życiu „zbędnego bohatera” naszych czasów – Szurika (*Szczerze oddany Szurik* L. Ulickiej). Całą opowieść o nim przenikają skargi płaczącego, młodzieńczego serca dwudziestowiecznego Casanovy, który wciąż i wciąż zmusza do działania... swoją męskość. Uległość chłopca wobec spragnionych uczucia kobiet okazuje się być jednak jego największym problemem. Najsilniejszym pragnieniem zaś jest chęć niesienia pomocy potrzebującym kobietom. Jednak pocieszenie to – mimo najszczęśliwszych marzeń Szurika, by ofiarować wybrankom bezpieczeństwo i stabilność – ma charakter *stricte* fizjologiczny. Odbiorca, czytając książkę, jest coraz bardziej zdumiony ogromem siły witalnej, która w połączeniu z niekłamanyim poczuciem „przyjacielskiego obowiązku” moskiewskiego Bachusa maluje oblicze wielkiego utylitaryzmu drugiej połowy XX wieku: „biedny”, wiecznie „zapracowany” Szurik zapomina nawet o tym, że już zdążył się zestarzeć<sup>13</sup>.

Nienaturalne niegdyś zjawisko „przyjaźni z bonusem” przybiera na sile w XXI wieku. Ponowoczesność bowiem sprowadziła przyjaźń i miłość do cielesności, do zachcianki, którą można spełnić, nie ponosząc żadnej odpowiedzialności. Złudzeniem jedności z drugim człowiekiem jawi się seks. Staje się on złudzeniem jedności, gdyż właśnie jej gorączkowo poszukują ludzie zdecydowani na wszystko, byleby uciec przed samotnością, której już doświadczyli lub w którą obawiają się popaść. To samooszukiwanie się, bo jedność osiągnięta w krótkim momencie seksualnego spełnienia pozostawia obcych równie daleko od siebie, jak byli przedtem<sup>14</sup>:

Na zewnątrz łapiemy taksówkę, która ma nas zawieźć do hotelu. Wadim siada pomiędzy dziewczynami, obejmuje je za ramiona i mówi coś o arabskich

<sup>12</sup> O. Robski, *Casual. Zwyczajna historia. Dyskretny urok rosyjskiej burżuazji*, przekł. M. Buchalik, Kraków 2006, s. 16–17.

<sup>13</sup> *Szczerze oddany Szurik*, <http://www.granice.pl/recenzja,szczerze-oddany-szurik,893> [dostęp: 23.01.2019].

<sup>14</sup> Z. Bauman, *Razem osobno*, przekł. T. Kunz, Kraków 2003, s. 136.

szejkach, haremach i innych atrybutach naftowego Bliskiego Wschodu. Myślę o tym, że zdecydowanie nie jesteśmy żadnymi szejkami, tylko kalifami na godzinę [wyróżn. – K.D.]. No, albo na trzy, w zależności od tego, jak długo nas będzie trzymać. I dziewczyny też to rozumieją, i starają się w maksymalnym stopniu odpowiadać obrazowi Szeherazady na jedną noc [wyróżn. – K.D.]<sup>15</sup>.

Rozpatrywanie przyjaźni jedynie na przykładzie seksualizacji emocji, byłoby wielkim uproszczeniem badanego problemu. Przyjaźń, co prawda, musi zasadać się na dwustronności, ale rozumianej jako wzajemność najczęściej duchowa, jako dobro, zajmujące jedno z wyższych miejsc w hierarchii wartości, jako otwarta pętla mająca swój początek w mózgu jednego człowieka, a kończąca się w umyśle drugiego<sup>16</sup>. Bez tego przepływu emocji nie może zaistnieć wspólnota jednego ducha w dwóch ciałach i przyjaźń nie może się zdarzyć. Obejmuje ona wiele doznań i mechanizmów zachowań o zasięgu węższym, ale niezbędnym do zaistnienia i funkcjonowania jej fenomenu. Należą do nich m.in. życzliwość, chęć niesienia pomocy, umiejętność zawierania kompromisu, możliwość rezygnacji z własnych planów na rzecz przystosowania się do trudnej sytuacji innego, empatia... Przyjaciel musi dysponować odpowiednią ilością czasu, przeznaczanego dla lubianej przez niego osoby, niejednokrotnie musi wyrzec się własnego komfortu na rzecz poświęcenia uwagi komuś niezastąpionemu. Wszystko to ma skutkować wzajemnością oraz Spotkaniem rozumianym jako współistnienie. Dla przyjaciela konieczne jest zatem, by był istotą dialogiczną. bowiem bez dialogu ideowo-światopoglądowego nie ma komunikacji takich wartości, jak praca, prawda, ufność. Zdaniem Stanisława Kowalczyka, postawa dialogu to postawa partnerstwa, otwarcia się na innych ludzi, uznanie ich odmienności i równości<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> S. Minajew, *Duchless. Opowieść o nieprawdziwym człowieku*, przekł. P. Podmiotko, Warszawa 2007, s. 136.

<sup>16</sup> M. Warecki, *Jak zjednać prawdziwego przyjaciela?*, „Psychologia Sprzedaży” 2015, nr 1, s. 11.

<sup>17</sup> S. Kowalczyk, *Z refleksji nad człowiekiem. Człowiek. Społeczność. Wartość*, Lublin 1995, s. 47.

O trudności w zdefiniowaniu pojęcia przyjaźni świadczy już choćby etymologia tego słowa. Zdaniem Jana Pazgana grecki termin *przyjaźń* (*philia*) obejmował bardzo szeroką treść. Wyrażał sytuację udzielającego gościny w odniesieniu do gościa, dom tego, który zachowuje się po przyjacielsku. Było to również schronisko-dom, w którym ptak chroni swoje pisklęta. Wyraz ten określał także ziemię ojczystą opłakiwaną z nostalgią przez tych, którzy byli zmuszeni walczyć daleko od niej, ziemię rodzinną z ciepłem domu – w tym sensie wyraża też siłę uczuć. Określał nadto smutek po stracie przyjaciela broni. Wyrażał pewnego rodzaju relacje ludzkie z bogami okazywane poprzez gest wzniesionych rąk. W sumie jednak dotyczył jakiejś szczególnej relacji międzyosobowej<sup>18</sup>. W czasach współczesnych posługujemy się zwłaszcza terminem zbliżonym do ostatniego z przytoczonych określeń. Przyjaźń, rozumiana zarówno jako stan, jak i proces jest niezwykle trudna do zaistnienia, jak i utrzymania. To nie tylko dar, to dzieło sztuki. Jest niby delikatna roślina, wymagająca stałego pielęgnowania i ochrony. O przyjaźń nie jest łatwo, gdyż potrzebuje choćby w niewielkim stopniu, jak już nadmieniliśmy, rezygnacji z narcystycznych, egoistycznych postaw i otwarcia na innego człowieka. Trudno, aby egoista (tu na przykład większość pracowników korporacji z powieści Siergieja Minajewa o charakterystycznym dla naszego dyskursu tytule *Duchless. Opowieść o nieprawdziwym człowieku* (wyróżn. – K.D.) zrozumiał przyjaciela. On przyjaciela mieć nie może. Może, co prawda, mieć jego atrapę, czyli osobę, która odgrywa tę rolę, lecz w gruncie rzeczy jest admiratorem, asystentem, czy zwykłym pochlebcą<sup>19</sup>.

Kimże zatem jest sam przyjaciel? Jak go odróżnić? Jak rozpoznać? Wydaje się, iż spójną, choć ujętą nie wprost, lecz przyobleczoną w metaforę definicję podaje Andrzej Kojder:

Oddany przyjaciel potrafi zastąpić hufiec walecznych obrońców, a w innych sytuacjach jego rady okazują się tańsze od recepty lekarza. Prawdziwego przyjaciela poznasz również po tym, że nigdy nie idzie przed tobą, bo nie

<sup>18</sup> J. Pazgan, *Przyjaźń w refleksji filozoficznej*, „Perspectiva. Legnickie Studia Teologiczno-Historyczne” 2003, nr 1, s. 167.

<sup>19</sup> M. Warecki, *Jak zjednać prawdziwego...*, op. cit., s. 11.

jest pewny, czy chcesz, aby to on prowadził, nie idzie też za tobą, byś nie myślał, że za tobą nie nadąży. Kroczy obok ciebie, ramię w ramię, zawsze jest blisko. Jeśli wyprzedza cię i ostrzega, to tylko wtedy, kiedy zmierzasz ku przepaści...<sup>20</sup>

Bliskie związki, jak wynika z przytoczonych powyżej definicji, spełniają wiele różnorodnych funkcji psychologicznych. Uczymy się w nich szacunku dla ludzi, dla ich odmienności i odrębności. W sposób trafny, w jednym, lapidarnym zdaniu kreśli początki wieloletniej przyjacielskiej zażyłości między trzema chłopcami L. Ulicka, pisząc, iż jeszcze jako małe dzieci, spotkali się „podatny na emocje, uczciwy aż do absurdu Micha, ruchliwy i zdolny do wszystkiego Ilja oraz zamknięty w sobie inteligent Sania”<sup>21</sup>. Przyjaźń zatem może być zawierana na zasadzie tożsamości bądź podobieństwa zainteresowań czy na zasadzie ich odmienności, w oparciu o podobne pochodzenie społeczne lub jego zróżnicowanie. Ważny jest tu jednak czynnik dobrowolności. Autorka *Zielonego namiotu* ponownie prezentuje to na przykładzie nastoletnich podówcza uczniów:

Ilja opowiadał z zapałem, jaki to aparat fotograficzny kupi sobie za pierwsze zarobione pieniądze, a przy okazji wyłożył plan, jak mianowicie te pieniądze można zarobić. Sania ni z tego, ni z owego, raptem wyjawiał swoją tajemnicę – ma za małe ręce, „niepianistyczne”, a to u wykonawcy wielka wada. Micha, który właśnie się zdomowił w kolejnej – trzeciej z kolei w ciągu siedmiu lat – spokrewnionej rodzinie, powiedział tym prawie nieznanym chłopcom, że krewni już się wyczerpują, więc jeżeli ta ciotka nie zechce go dłużej zatrzymać u siebie, to będzie musiał znowu iść do domu dziecka<sup>22</sup>.

Od tej pory chłopców zaczyna cechować równość, chęć niesienia sobie pomocy (Sania pomaga rodzinie Michy, gdy ten trafia do łagru), udzielanie wsparcia, wspólnota, aktywność i zaufanie. Te ostatnie zostaną zweryfikowane przez upływający czas, obalając w ten sposób jeden

---

<sup>20</sup> A. Kojder, *Przyjaźń*, [w:] *Fundamenty dobrego społeczeństwa. Wartości*, red. M. Bogunia-Borowska, Kraków 2015, s. 170.

<sup>21</sup> L. Ulicka, *Zielony namiot...*, op. cit., s. 57.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 14.

z wielu mitów dotyczących przyjaźni<sup>23</sup>. Jest to mit o dożywotności tej ostatniej, o jej nieskończoności. Przyjaźń, co oczywiste, może trwać aż do dopełnienia się naszych dni. Takie sytuacje bywają jednak rzadkie. Często natomiast dawni przyjaciele tracą ze sobą kontakt a to na skutek katastrof dziejowych, niechęci współmałżonków do spotykania się z innymi, a to ze względu na nieumiejętność pokonywania kryzysów w ich zażyłości, czy też utraty wiary i zaufania wobec dawnego towarzysza. Jedno, nieopatrznie wypowiedziane pod wpływem wzburzenia zdanie, raniące kobiecy pierwiastek w duszy Kukockiej, doprowadziło do zerwania niepodważalnych, wydawać by się mogło, związków pomiędzy Pawłem a Heleną, na skutek czego serce (jako symbol), umysł i *psyche* tej ostatniej zaczynają się „zapadać”, pamięć podlega uwstecznieniu... Rozpada się także relacja Tani i Tomy, chociaż tutaj możemy mówić o przyjaźni pozornej, opartej na chęci zysku (oba przykłady pochodzą z książki L. Ulickiej *Przypadek doktora Kukockiego*). Relacja Tani i Tomy od początku ich znajomości jawi się jako zepsuta trującym kłamstwem. Toma, mimo przygarnięcia jej przez Kukockich i traktowania niejednokrotnie lepiej niż Tania, przeniknięta jest zaborczością i permanentną zazdrością o tę ostatnią. W przypadku obu dziewczynek (a później już dorosłych kobiet) nie narodziła się równość i współodczuwanie. A zatem wizja przyjaciela jako swojego „drugiego ja” objawia także niebezpieczeństwo, w jakie popadają niektóre relacje. Tym niebezpieczeństwem jest brak uznania odrębności przyjaciela, zbyt duża identyfikacja z nim (Toma we wszystkim naśladuje Tanię, imituje nawet jej gestykulację i sposób wysławiania się), próba zawłaszczenia go jedynie dla siebie, żądanie wyłączności w przyjaźni<sup>24</sup>. Taka relacja może być nawet emocjonalnie intensywna. „Przyjaciel” może dbać o „przyjaciela”, życzyć mu dobrze, wspierać go w działaniu, ale jednocześnie czynić to z pobudek egoistycznych, ze względu na swoje dobro, które jest mocno związane

<sup>23</sup> *Mity na temat przyjaźni*, <http://psychologiasprzedazy.biz/mity-na-temat-przyjazni> [dostęp: 11.02.2019].

<sup>24</sup> N. Szutta, *Normatywność pojęcia przyjaźni i jego miejsce we współczesnych teoriach etycznych*, „Roczniki Filozoficzne” 2010, nr 2, s. 130.

z dobrem „przyjaciela”. Związek taki jak Tomy i Tani trudno więc nazwać przyjaźnią. Przyjaźń bowiem z definicji kłóci się z egoizmem, ponieważ zakłada troskę o dobro przyjaciela ze względu na niego samego<sup>25</sup>. Jeśli dodatkiem do tego stanie się jeszcze oddalenie przestrzenne i upływający, a obfitujący w przemiany społeczno-polityczne czas, to wówczas relacja dziewcząt poddana zostanie rozkładowi.

Mocny związek, łączący żeńskie bohaterki-przyjaciółki *Zielonego namiotu*: Tamare, Olgę i Połuszkę, także nie wytrzymuje próby, tym razem ze względu na zdradę dysydenckich ideałów przez jedną z nich. Czas staje się więc, w określaniu przyjaźni, jedną z kategorii nadrzędnych, przejmując rolę wskaźnika psychologicznego, jak i antropologiczno-filozoficznego. Zgodnie bowiem z tym, co ustalił Ernst Cassirer, czas i przestrzeń są ramami, które zamykają w sobie całą rzeczywistość<sup>26</sup>.

W przyjaźni istotna jest, oprócz tego co zaakcentowaliśmy powyżej, komunikacja niewerbalna: gesty, język ciała, umówiony „kod” porozumiewania się, a przede wszystkim dotyk. „A w ogóle to ja jestem człowiekiem, który musi dotykać”<sup>27</sup> – powie Sasza – przyjaciółka Wołodii z powieści Michaiła Szyszkin *Nie dochodzą tylko listy nienapisane*. Dotyk jest bowiem dla nas narzędziem poznania, warunkiem rozwoju, pośrednikiem komunikacji, źródłem radości i przyjemności. Stanowi filar najpiękniejszych uczuć wyższych, a jednocześnie jest niezastąpionym źródłem ich ekspresji. Ola, cierpiąca na raka, odczuwa mniejszy ból, gdy Tamara trzyma jej dłoń w swojej dłoni (*Zielony namiot*), Toma odzyskuje poczucie rzeczywistości po śmierci matki, gdy Tania bierze ją w ramiona (*Przypadek Doktora Kukockiego*).

W badawczym skoncentrowaniu się nad niejednoznacznym pojęciem przyjaźni, wciąż aktualne wydają się być ustalenia Arystotelesa. Według

---

<sup>25</sup> L. Blum, *Friendship as a Moral Phenomenon*, [w:] *Friendship: a Philosophical Reader*, ed. N.K. Badhwar, New York 1993, s. 198.

<sup>26</sup> E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przekł. A. Staniewska, Warszawa 1998, s. 92.

<sup>27</sup> M. Szyszkin, *Nie dochodzą tylko listy nienapisane*, przekł. M. Hornung, Warszawa 2013, s. 13.



niego, przyjaźń to jedna z cnót, chociaż, w przeciwieństwie do cnót kardynalnych, nie jest ona cnotą normatywną<sup>28</sup>. Opierając się na pismach Stagiryty, Ray Pahl czyni rozróżnienia oparte na trzech zasadniczych kategoriach: 1) korzyści, 2) przyjemności oraz 3) charakterze<sup>29</sup>. Inni piszą o przyjaźni jako dobru szlachetnym, użytecznym i przyjemnym<sup>30</sup>.

Przyjaźń oparta na korzyściach odnosi się do takiej kategorii przyjaciela, która wiąże się z dającą nam satysfakcję możliwością przydzielenia go do określonych obszarów naszego życia<sup>31</sup>. Są więc przyjaciele, z którymi słucha się ulubionych piosenek, są tacy, którzy towarzyszą nam w podróży, czy też umawiają się z nami na kawę. Ważna jest równowaga we wzajemnych świadczeniach. Ten rodzaj relacji prezentują na przykład bohaterki *Casual. Zwyczajna historia* O. Robski:

Była środa. Środa jest wymarzonym dniem na łaźnię. Na początku tygodnia człowiek robi to, czego nie zrobił w weekend. Pod koniec tygodnia ma ochotę siedzieć w restauracjach i chodzić po klubach. W środę można umówić się z dziewczynami w łaźni. Ja mam łaźnię turecką [w łaźni główna bohaterka spotyka się zwłaszcza z Wiką – wyjaśn. K.D.]<sup>32</sup>.

Albo: „Siedziałam w kawiarni „Word Class” w Żukowce i myślałam, dokąd by się wybrać. Na lewo – na basen, czy na prawo – do siłowni. Zdecydowałam, że na dobry początek kuracji odmładzającej trochę sobie popływam”<sup>33</sup> – to przywilej Wiki.

Przyjaźń oparta na przyjemności polega na poświęceniu (w porównaniu z przyjaźnią-korzyścią) dużo większej ilości czasu przyjacielowi.

<sup>28</sup> *Think Your Friends Know You Pretty Well? Think Again*, [https://www.eurekalert.org/pub\\_releases/2006-01/uocp-yf013006.php](https://www.eurekalert.org/pub_releases/2006-01/uocp-yf013006.php) [dostęp: 23.01.2019].

<sup>29</sup> R. Pahl, *Przyjaźń – społeczne spoiwo współczesnego społeczeństwa?*, [w:] *Socjologia codzienności*, red. P. Sztompka, M. Bogunia-Borowska, Kraków 2008, s. 160–180.

<sup>30</sup> I. Andrzejuk, *Przyjaźń według Arystotelesa i Tomasza z Akwinu. Próba współczesnego poszerzenia problematyki filozoficznej*, „*Studia Leopoliensia*” 2009, nr 2, s. 27.

<sup>31</sup> P. Szarota, *Przyjaźń pod mikroskopem...*, op. cit., s. 29.

<sup>32</sup> O. Robski, *Casual. Zwyczajna historia...*, op. cit., s. 53.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 248.



Dzieje się tak zwłaszcza wtedy, gdy bliski nam towarzysz potrzebuje wsparcia, opieki, wielomiesięcznej pomocy. Równowaga dwustronności zostaje wówczas zachwiana, jedna strona (potrzebująca) staje się zależna od drugiej. Natomiast osoba wspierająca przyjmuje postawę bardziej aktywnej, ale za to mocno przypominającą układy rodzinne, role odgrywane przede wszystkim przez rodzeństwo. Tak stało się na przykład w przypadku, gdy Ola (*Zielony namiot*) zapadła na raka:

Czasem Ola odmawiała leczenia, pewnego razu nawet uciekła z najlepszej kliniki, gdzie umieściła ją Tamara [...]. W końcu pod silnym naciskiem Tamary Olga przeszła ciężką chemioterapię i teraz powoli dochodziła do siebie. Układ sił między przyjaciółkami się zmienił. Olga utraciła najwyższą władzę i jakby tego nie zauważała. Teraz dowodziła Tamara<sup>34</sup>.

Inaczej przejawia się przyjaźń zakwalifikowana do kategorii *charakter*. Tutaj następuje niemal całkowite otwarcie się na drugiego człowieka, obdarzenie go pełnym zaufaniem i zaangażowaniem emocjonalnym. W związku z tym możemy ją nazwać przyjaźnią doskonałą, której motywem jest dobro życia doskonałego (dzielność etyczna)<sup>35</sup>. Arystoteles uważał, iż ten rodzaj relacji może zaistnieć jedynie między mędrkami spojonymi więzami-cnotami sprawiedliwości, męstwa, odwagi. Można założyć, iż ten rodzaj relacji ma wymiar zarówno wertykalny, jak i horyzontalny. Człowiek obdarzony przyjaźnią doskonałą całą swą istotą zanurza się w transcendencji, pragnąc zbliżyć się ku Bogu. Z drugiej strony, osoba w przyjaźni doskonała jest pokorna, nie wynosząca się nad innych, ale za to ze wszech miar, mocą całej swej miłości dla tych innych poświęcająca się, gotowa nawet oddać za nich swoje życie. Takie drogowskazy przyświecały rosyjskiemu *człowiekowi sprawiedliwemu, prawiednikowi*, którego Martyna Kowalska nazywa „solą ziemi ruskiej”<sup>36</sup>. Najbardziej wyrazistym dwudziestowiecznym przykładem takiej „przyjacielskiej doskonałości” na

---

<sup>34</sup> L. Ulicka, *Zielony namiot...*, op. cit., s. 320.

<sup>35</sup> J. Pazgan, *Przyjaźń w refleksji filozoficznej...*, op. cit., s. 165.

<sup>36</sup> M. Kowalska, *Aleksander Sołżenicyn. Homo sovieticus i człowiek sprawiedliwy*, Toruń 2011, s. 35–83.

gruncie literatury rosyjskiej jest tytułowa bohaterka opowiadania Aleksandra Sołżenicyna *Zagroda Matrony*, jak również wykreowane przez L. Ulicką kobiece postaci Wasilisy (*Przypadek doktora Kukockiego*), czy Medei Sinopli (*Medea i jej dzieci*):

Medea Mendez była dla okolicznych mieszkańców nierozzerwalną częścią tutejszego pejzażu [...]. Nie spacerowała bez celu, zbierała szaławie, cząber, górską miętę [...], których pełno było na tym niedużym skrawku prastarej ziemi, będącej sceną historii świata<sup>37</sup>.

Ważna jest również społeczna rola przyjaźni. W obrębie społeczeństwa pojawia się osobowość, człowiek, którego nie musimy znać osobiście, ale który mocno oddziałuje na wspólną świadomość i mentalność, w ten sposób stając się dla nas autorytetem. Tego typu relacja zwana jest przyjaźnią-autorytetem. Członek społeczeństwa, jawiący się autorytetem, staje się wzorcem do naśladowania przez większą grupę ludzi, stwarza odpowiednie standardy myślenia i postępowania. Często pojmowany jest jako mędrzec, którego śladem należy podążać i którego rady i zalecenia należy bez obawy wcielać w życie. To ktoś, kto nie zawiedzie, nie odmówi pomocy, a jednocześnie to osoba wzbudzająca podziw, respekt, stymulująca naszą aktywność. Jak twierdzi A. Kojder, istnieją dwa zasadnicze rodzaje autorytetu osadzonego na bazie przyjaźni: autorytet decydenta (przywódcy, założyciela, wodza, przewodnika), wyróżniający się kompetencjami w sferze działania, oraz autorytet eksperta (znawcy, specjalisty, biegłego), odznaczający się kompetencjami w sferze wiedzy. Im większy szacunek i admirację stwarzają ich merytoryczne umiejętności jako decydentów i ekspertów, tym większą gratyfikacją jest ich życzliwość i wyobrażona możliwość nawiązania z nimi przyjacielskich kontaktów<sup>38</sup>. Literackim uosobieniem wskazanych dwóch rodzajów autorytetów jest Paweł Kukocki (*Przypadek doktora Kukockiego*) – z powołania lekarz, ginekolog-położnik, w genach posiadający misję niesienia pomocy (dzięki jego doświadczeniu

<sup>37</sup> L. Ulicka, *Medea i jej dzieci*, przekł. R. Bartosik, Warszawa 2004, s. 7.

<sup>38</sup> A. Kojder, *Przyjaźń*, op. cit., s. 177.

niezdolne, jak się tylko wydawało, do prokreacji pary, mogą się cieszyć szczęściem posiadania potomstwa), onkolog – pacjentki pokonują nieraz tysiące kilometrów, aby leczyć się u niego. To również doskonały wykładowca i uczony, broniący jednocześnie praw kobiet. Jego postępowaniem kieruje umiłowanie prawdy i wolności wewnętrznej. Wcześniej pojął okrucieństwa stalinizmu i m.in. dlatego nie przyłączył się do zmasowanego ataku na lekarzy kremlofskich:

W styczniu 1953 w całym kraju odbywały się zebrania oburzonych obywateli, a w ochronie zdrowia przedsięwzięcia tego rodzaju organizowane były ze szczególnym zapalem. Wszyscy zajmujący znaczniejsze stanowiska byli obowiązani się wypowiedzieć i potępić przestępców. Po raz pierwszy Pawła Aleksiejewicza oświeciła prosta myśl, że wszystkich lekarzy, co do jednego, wciąga się we współudział w haniebnym oskarżeniu. On sam nie miał najmniejszych wątpliwości co do całkowitego braku winy lekarzy. Paweł wpadł w głęboką depresję i po raz pierwszy w życiu zaczął myśleć o samobójstwie<sup>39</sup>.

Innym przykładem autorytetu-przyjaciela jest z całą pewnością Wiktor Szengeli (*Zielony namiot*). Pojął fałsz utopii komunistycznej na długo przed śmiercią Stalina. Co istotne, Wiktor to nauczyciel literatury. Jest to ważne o tyle, że w czasach, na które przypada jego aktywność zawodowa, nauczyciele postrzegani byli jako nóż w rękach partii<sup>40</sup>, jako wykonawcy planu centralnego partii, wskazującej czego i z jakich podręczników uczyć, kogo i w jakiej ilości zostawić w tej samej klasie na drugi rok, talent zastąpiony został ideowością. Nic dziwnego więc, że uczniowie traktowali nauczycieli jak wrogów, że przyswajali tylko ogólniki marksizmu-leninizmu, kolejne przemówienia sekretarza partii... – wszystko to już od najmłodszych lat czyniło z nich małych żołnierzy-wojowników, którzy musieli być dumni z Ojczyzny-Matki, z Partii, z Armii Czerwonej. Dodatkowo, wytyczne realizmu socjalistycznego dawały im prawo tylko do korzystania z książek

---

<sup>39</sup> L. Ulicka, *Przypadek doktora Kukockiego*, przekł. B. Reszko, Warszawa 2006, s. 139.

<sup>40</sup> M. Heller, *Maszyna i śrubki. Jak hartował się człowiek radziecki*, Warszawa 1989, s. 131.

ideowo słusznych i podporządkowanych aktualnemu programowi partii. W szkołach panowała nuda. Rozpraszała ją nauczyciele tacy jak Wiktor: przełamujący strach i fałsz, wprowadzający na ich miejsce Prawdę jako główny wektor postępowania. Szengeli orientuje się doskonale, że Słowo posiada moc sprawczą, że jest potężną bronią w walce z reżimem. Z tego też względu, nie bacząc na grożące mu niebezpieczeństwo, ale przestrzegając dozwolonych granic postępowania, których przekroczenie mogłoby skutkować ukaraniem uczniów, przekazuje im w sposób interesujący i niekonwencjonalny (lekcje odbywają się poza szkołą, w zaułkach Moskwy przypominających o konieczności poszanowania tradycji) wiadomości o literaturze „źle widzianej” przez władze, dostarcza odkłamanych faktów z historii Rosji, odmitologizowuje II wojnę światową. Traktuje uczniów jak partnerów, dyskutuje z nimi, tym samym zyskując ogromny szacunek i zmieniając moralną atmosferę w szkole:

Już po trzech miesiącach wszyscy, włącznie z Ilją, Sienią Świninem, a zwłaszcza Michą, słuchali go z otwartymi ustami, omawiali każde jego słowo, poruszali wargami i brwiami dokładnie tak jak on<sup>41</sup>.

Koncentrując się na fenomenie przyjaźni, należy dokonać rozróżnienia jej cech ze względu na płeć. Inna jest bowiem zażyłość między mężczyznami, a inna pomiędzy kobietami. Ta ostatnia przybiera najczęściej formę powiernictwa, zwierzenia się sobie, wypłakiwania zmartwień i problemów na ramieniu powiernicy, opowiadania jej o swych kłopotach. W takim związku, z psychologicznego i psychiatrycznego punktu widzenia, dużą rolę odgrywa aparat mowny. Kobiety używają go znacznie częściej niż mężczyźni, gdyż w ich mózgu ośrodek mowy sąsiaduje z ośrodkiem emocji<sup>42</sup>. Mężczyźni z kolei nie są skłonni do duchowego i emocjonalnego ekshibicjonizmu, do pokazywania łez czy też otwartego okazywania smutku i rozpacz. Wynika to z zakorzenionego w tradycji, atawistycznego przekonania, iż mężczyzna to przywódca walk, bądź też myśliwy

<sup>41</sup> L. Ulicka, *Zielony namiot...*, op. cit., s. 44.

<sup>42</sup> M. Warecki, *Jak zjednać prawdziwego...*, op. cit., s. 10.

zapewniający utrzymanie swojej rodzinie. Stąd męska przyjaźń skupia się nie na słowach, ale na aktywności, działaniu, bądź organizowania planów działania. Taka relacja nazywana bywa szorstką, chociaż nierzadko pod tym pancerzem ochronnym szorstkości kryją się emocje głębokie, lecz niezwerbalizowane. Doskonałym przykładem takiego układu jest na przykład układ między Kukockim i Goldbergiem (*Przypadek doktora Kukockiego*), czy też Szengelim i Kolesnikowem (*Zielony namiot*).

Życie w dzisiejszym, ponowoczesnym świecie nie sprzyja przyjaźni. Nie umknęło to, oczywiście, uwadze współczesnych pisarzy rosyjskich, takich jak (obok wskazanych powyżej) Władimir Sorokin, Wiktor Pielewin, Paweł Sanajew, Jelena Czyżowa... Przyjaźń jest pochłaniana przez kulturę masową, ideologię konsumeryzmu i globalizmu. Nowoczesna technologia: esemesy, emaile, portale społecznościowe zapewniają mnogość kontaktów międzyludzkich. Częstotliwość jednakże nie jest tożsama z jakością tych relacji: są one szybkie, naskórkowe, powierzchniowe, pozbawione wyznań, wyzute ze szczerości i zaufania. Przyjaciela zastąpił znajomy z korporacji. Właśnie znajomy, ale na pewno nie przyjaciel, bo przyjacielem trudno nazwać korposzczura zazdrosnego o nowy samochód kolegi i konkurującego z nim w bezwzględny sposób, aby tylko zająć wyższe miejsce na drabinie korporacyjnej kariery.

Dziś trudno wyobrazić sobie funkcjonowanie w świecie bez swobodnego dostępu do Internetu, który jest medium wyjątkowym, ponieważ dostarcza nieograniczonych możliwości wyboru przy ułudzie całkowitej anonimowości. Jego specyfika polega również na tym, iż mamy większy wpływ na to środowisko niż na telewizję czy telefon, ponieważ jesteśmy zarazem jego wytwórcami, producentami i użytkownikami<sup>43</sup>. Sherry Turkle wydała w 1997 roku książkę *Życie na ekranie. Tożsamość w czasach Internetu*<sup>44</sup>. Z jej badań wynika, że sieć jest wyjątkowo wciągającym miejscem, ponieważ tutaj człowiek może być czymkolwiek tylko zapragnie, może zmienić swoją tożsamość, stworzyć swoją historię od nowa, albo znaleźć

---

<sup>43</sup> P. Wallace, *Psychologia Internetu*, przekł. T. Hornowski, Poznań 2003, s. 22.

<sup>44</sup> S. Turkle, *Life on the Screen. Identity in the Age of the Internet*, New York 1997.

grupe, która go w pełni zaakceptuje, co może być bardzo kuszącą perspektywą. Znajomość w sieci to jednak właśnie j e d y n i e znajomość. Znajomy, z którym „rozmawiamy”, to surogat przyjaciela, jego hiperbolizowane wyobrażenie. Powyższą tezę w pełni akceptuje S. Minajew, pisząc:

Rzeczywiście, praktycznie całkowita anonimowość pozwala bezdomnemu żulowi stać się oligarchą, paskudzie – przystojniakiem, zamkniętemu, samotnemu pijaczkowi – duszą towarzystwa, mężczyźnie – kobietą (i tacy się zdarzają) i na odwrót. Znam osobiście niemało przypadków, kiedy student żyjący ze stypendium na Uralu, lata całe korespondował z moskiewską pięknoscią, udając przed nią potężnego biznesmena (nieżonatego, naturalnie). A „dwudziestopięcioletnia” piękność odpowiednio okazywała się pryszczatą uczennicą<sup>45</sup>.

Emocje i uczucia stają się zatem reliktem. Dotyczy to także przyjaźni. Można powiedzieć, że słowo *przyjaźń*, które kiedyś gwarantowało „pakiet usług” zawierający, jak już nadmieniliśmy, uczciwość, zaufanie, zrozumienie, szczerze zainteresowanie drugim człowiekiem, bezinteresowne wsparcie, stało się archaizmem. Obecnie przyjaźń ogranicza się do infantylnej rozrywki i naskórkowych kontaktów<sup>46</sup>.

Jeżeli założymy, że przyjaźń jest niezbędnym warunkiem względnego dobrostanu, to fakt ten oznacza pogrążanie się w marazmie ludzi egzystujących poza związkami przyjacielskimi. Człowiek nie jest jednak powołany do samotności<sup>47</sup>. Będąc samotnym jest czymś niedoskonałym, aby być szczęśliwym musi znaleźć drugiego człowieka<sup>48</sup>. Jeśli istota ludzka ucieka bez istotnego powodu (działalność artystyczna, naukowa) w samotność, to znaczy, iż jej życie staje się niewypełnioną żadną moralną treścią pustką.

Z drugiej strony, możemy przebywać stale w grupie ludzi, ale rozmowa z nimi jest tylko jałowym komunikowaniem się, bez chęci porozumienia,

<sup>45</sup> S. Minajew, *Duchless. Opowieść...*, op. cit., s. 141.

<sup>46</sup> Z. Bauman, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa 1994, s. 33.

<sup>47</sup> T. Gadacz, *O umiejętności życia*, Kraków 2002, s. 99.

<sup>48</sup> B. Pascal, *Rozprawy i listy*, przekł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1962, s. 326.

bez pragnienia bliskości. Prawdziwe spotkanie i przełamanie osamotnienia następuje, gdy szanujemy i lubimy samych siebie. Wtedy dopiero możemy dostąpić daru przyjaźni. Istotny jest jeszcze jeden warunek: pielęgnowanie daru przyjaźni nie tylko i nie tyle dla siebie, co dla przyjaciela.

Brak bliskich, przyjacielskich związków skutkuje nie tylko samotnością, ale równocześnie przedłużającą się w czasie melancholią, smutkiem, niejednokrotnie nawet załamaniem nerwowym. Te negatywne emocje dają o sobie znać w szczególnych chwilach naszego życia: nie tylko, kiedy umiera albo porzuca nas ktoś bliski, ale również w okresie świątecznym, w noworoczną noc, podczas której snujemy plany na przyszłość, dokonując jednocześnie bilansu zysków i strat w minionej fazie egzystencji. Daje wówczas o sobie znać tkwiąca głęboko w naszej psychice depresja, a wraz z nią nawet myśli i próby samobójcze:

Ludka stała na gzymsie dwunastego piętra i szykowała się do skoku [...] wiedziała, co robi. Świat właśnie wkraczał w trzecie tysiąclecie, a ona siedziała sama w domu. Nikt jej nie zaprosił, nikt do niej nie przyszedł [...]. Na stole stała rozpoczęta butelka szampana i talerz kanapek. Do Nowego Roku zostało czterdzieści minut. Kiedy zegary w całym kraju wybiją dwunastą, Ludki już nie będzie. Jej ciało rozciągnie się na asfalcie, a jej zmieszana ze śniegiem krew skrzepnie w nierówne grudki<sup>49</sup>.

Dziewczyna nie popełni jednak samobójstwa, przeżyje i będzie cieszyć się życiem. Od śmierci i samotności uratuje ją przyjaciel. Nie bogaty nowy Rosjanin, nie oligarcha, ale ogolony na łyso, z pozoru szorstki w obejściu, kierowca – Locha-Rottweiler...

Zawarte w niniejszym artykule rozważania o przyjaźni, poparte cytatami z książek współczesnych pisarzy rosyjskich, nie wyczerpują zajmującej nas tu tematyki. Przyjaźń, choć uzależniona od czasu i przestrzeni, w których się rodzi, jest jednocześnie pojęciem uniwersalnym, jest fenomenem ponadczasowym. A skoro tak – to z pewnością jest to wartość, którą należy chronić i utrzymywać w dziełach sztuki, ciągle mając na uwadze przyjaciela – ziemską, widzialną wersję Anioła Stróża.

---

<sup>49</sup> I. Dienieżkina, *Daj mi! Song...*, op. cit., s. 153.



## LITERATURA

- Andrzejuk I., *Przyjaźń według Arystotelesa i Tomasza z Akwinu. Próba współczesnego poszerzenia problematyki filozoficznej*, „Studia Leopoliensia” 2009, nr 2.
- Bauman Z., *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa 1994.
- Bauman Z., *Razem osobno*, przekł. T. Kunz, Kraków 2003.
- Bisson M.A., Levine T.R., *Negotiating a Friends with Benefits Relationships*, “Archives of Sexual Behaviour” 2009, nr 38.
- Blum L., *Friendship as a Moral Phenomenon*, [w:] *Friendship: a Philosophical Reader*, ed. N.K. Badhwar, New York 1993.
- Cassirer E., *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przekł. A. Staniewska, Warszawa 1998.
- Denieżkina I., *Daj mi! Song for Lovers*, przekł. M. Buchalik, Warszawa 2004.
- Dziewiecki M., *Przyjaźń w czasach nieprzyjaznych dla przyjaźni*, [www.opoka.org/pl/biblioteka/I/IP/md\\_przyjazn2011.html](http://www.opoka.org/pl/biblioteka/I/IP/md_przyjazn2011.html).
- Gadacz T., *O umiejętności życia*, Kraków 2002.
- Giddens A., *Przemiany intymności. Seksualność, miłość i erotyzm we współczesnych społeczeństwach*, przekł. A. Szulżycka, Warszawa 2006.
- Heller M., *Maszyna i śrubki. Jak hartował się człowiek radziecki*, Warszawa 1989.
- Herer M., *Pochwała przyjaźni*, „Dwutygodnik”, <https://www.dwutygodnik.com/artukul//6984-pochwala-przyjazni>.
- Kojder A., *Przyjaźń*, [w:] *Fundamenty dobrego społeczeństwa. Wartości*, red. M. Bogunia-Borowska, Kraków 2015.
- Kowalczyk S., *Z refleksji nad człowiekiem. Człowiek. Społeczność. Wartość*, Lublin 1995.
- Kowalska M., *Aleksander Sołżenicyn. Homo sovieticus i człowiek sprawiedliwy*, Toruń 2011.
- Minajew S., *Duchless. Opowieść o nieprawdziwym człowieku*, przekł. P. Podmiotko, Warszawa 2007.
- Mity na temat przyjaźni, <http://psychologiasprzedazy.biz/mity-na-temat-przyjazni>.
- Pahl R., *Przyjaźń – społeczne spoiwo współczesnego społeczeństwa?*, [w:] *Socjologia codzienności*, red. P. Sztompka, M. Bogunia-Borowska, Kraków 2008, s. 160–180.
- Pascal B., *Rozprawy i listy*, przekł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1962.
- Pazgan J., *Przyjaźń w refleksji filozoficznej*, „Perspectiva. Legnickie Studia Teologiczno-Historyczne” 2003, nr 1.



- Robski O., *Casual. Zwyczajna historia. Dyskretny urok rosyjskiej burżuazji*, przekł. M. Buchalik, Kraków 2006.
- Špidlik T., *Przyjaźń jako jedna z najpiękniejszych emanacji Trójcy*, [w:] idem, *Myśl rosyjska. Inna wizja człowieka*, przekł. J. Dembska, Warszawa 2000.
- Szarota P., *Przyjaźń pod mikroskopem. Problemy metodologiczne w badaniach nad funkcjonowaniem relacji przyjacielskich*, „Psychologia Społeczna” 2014, t. 9.
- Szczerze oddany Szurik, <http://www.granice.pl/recenzja,szczerze-oddany-szurik,893>.
- Szutta N., *Normatywność pojęcia przyjaźni i jego miejsce we współczesnych teoriach etycznych*, „Roczniki Filozoficzne” 2010, nr 2.
- Szyszkina M., *Nie dochodzą tylko listy nienapisane*, przekł. M. Hornung, Warszawa 2013.
- Think Your Friends Know You Pretty Well? Think Again*, [www.eurekalert.org/pub\\_releases/2006-01/uocp-yf013006.php](http://www.eurekalert.org/pub_releases/2006-01/uocp-yf013006.php).
- Turkle S., *Life on the Screen. Identity in the Age of the Internet*, New York 1997.
- Ulicka L., *Medea i jej dzieci*, przekł. R. Bartosik, Warszawa 2004.
- Ulicka L., *Przypadek doktora Kukockiego*, przekł. B. Reszko, Warszawa 2006.
- Ulicka L., *Zielony namiot*, przekł. J. Redlich, Warszawa 2018.
- Wallace P., *Psychologia Internetu*, przekł. T. Hornowski, Poznań 2003.
- Warecki M., *Jak zjednać prawdziwego przyjaciela?*, „Psychologia Sprzedaży” 2015, nr 1.

## SUMMARY

### „...bene velle ad invicem et velle bona...”. Friendship in the Modern Russian Literature

The following article is the attempt to describe one of the most universal phenomenon worldwide: friendship. The author concentrates on modern Russian literature which shows the mentioned relationship in different times of 20th and 21st centuries. Friendship is said to be the essential emotion among people although we have to distinguish it both from love and from family relations. It is also important to know how these feelings depend on sex, our age and the times we live. Russian writers tend to emphasize the great value of people's meetings and dialogue especially in situations which are difficult for us: then the friendship turns out to be irreplaceable. In order to become close friends we

need to trust each other, to like and look after each other. Help, conversations and the same interests are also essential. The frequency of physical contact is not as vital as in case of love but two or more people would like to come and see each other as often as they can. Russian novelists stress the importance of friendship especially in totalitarianism and, on the other hand, after the collapse of communism in the former USSR and transformations which take place in Russian Federation nowadays. The heroes of Russian history described in novels are the proof that life without friendship is very poor and boring. That is why we should always search for this phenomenon and look after it.

**Keywords:** friendship; Russian modern literature, dialogue, spiritual independence.

**Słowa kluczowe:** przyjaźń, rosyjska literatura współczesna, dialog, duchowa niezależność.

LUDMIŁA ŁUCEWICZ  
Uniwersytet Warszawski

## «ВСЯ ЖИЗНЬ, ОКАЗЫВАЕТСЯ, ПРОСТО ИГРА...»

### 1.

В статье рассматриваются некоторые аспекты романа *Игра в пинг-понг. Исповедь не-Героини* русской писательницы Людмилы Коль (настоящее имя Людмила Холод), живущей в Финляндии. Она уехала в начале «лихих 90-х» из Москвы в Хельсинки, где ее муж-физик работал в Лаборатории низких температур Технологического университета. Там, в середине 1990-х годов, и начала свою творческую деятельность. Сейчас Л. Коль – успешный автор десятков популярных романов и повестей<sup>1</sup>, переводчик, издатель и главный редактор историко-культурного и литературного журнала на русском языке «LiteraruS-Литературное слово», выходящего в Хельсинки.

---

<sup>1</sup> См.: Л. Коль: *Гала-концерт*, Хельсинки 1995; *Пошлые рассказы*, Хельсинки 1997; *Так как брезжит день*, Санкт-Петербург 2001; *Аня, Киска, Неливанна, или История моего секса*, Хельсинки 2002; *Там, где звенят сосны*, Хельсинки 2004; *Когда она придет...*, Санкт-Петербург 2006; *Свидание с героем*, Санкт-Петербург 2007; *Роман с Заграницей*, Санкт-Петербург 2009; *У меня в кармане дождь*, Санкт-Петербург 2010; *Земля от пустыни Син*, Иерусалим 2012; *На углу острова*, Москва 2013; *Маленький кусочек счастья*, Москва 2015, др.

На мои вопросы относительно истории создания романа Коль ответила так: «годы 90-е сидели внутри, не давали спать по ночам. И в 1997 году я начала писать вот этот самый роман *Игра в пинг-понг*. Это был, по сути, крик души. Текст был написан быстро, нервно – главное было для меня: я должна это сказать! Он вышел небольшой книжкой как роман-эссе в 1999, здесь, в Хельсинки<sup>2</sup>. [...] Мне хотелось передать *ощущения людей 90-х*. (выдел. – Л.Л.), [...] сразу оценить время, в котором ты живешь, трудно, должно тоже пройти какое-то время, чтобы можно было оглянуться. И он, этот текст, сидел во мне до 2011 года<sup>3</sup>, двадцать лет после развала прошло. Я его расширила, вставила эпизоды, которые тогда в спешке забыла, он получился в два раза больше»<sup>4</sup>. Наряду с этой, зафиксированной в интервью писательницы, открытой декларацией «автобиографического намерения», имеющего непосредственное отношение к рассматриваемому произведению, стоит обратить внимание и на ее общую творческую установку. В эссе *Из моей зарубежной автобиографии*, предваряющем один из романов, Коль пишет: «По существу, все мои литературные произведения – это фрагменты моей собственной жизни. С единственной, пожалуй, разницей: в какой позиции я выступала – как участник или как наблюдатель. Любой рассказ, новелла, повесть или роман могли бы служить эпизодами автобиографии»<sup>5</sup>. Эти авторские признания дают основания говорить об *Игре в пинг-понг* как о романе *автобиографическом*. Главный герой такого романа обычно наделен определенным сходством с автором, переживает многое из того, что пережил сам автор, но при этом строго не ограничен событиями только личной жизни.

<sup>2</sup> Л. Коль, *Игра в пинг-понг. Исповедь не-Героини*, Хельсинки 1999.

<sup>3</sup> Л. Коль, *Игра в пинг-понг. Исповедь не-Героини. Роман*, Санкт-Петербург 2011. Далее цитируется это издание с указанием номера страницы в тексте в скобках.

<sup>4</sup> Л. Коль, *В исповедальном пинг-понге. Беседу ведет Людмила Луцевич*, «LiteraruS-Литературное слово» 2014, № 4 (45), с. 58, 59.

<sup>5</sup> Л. Коль, *Свидание с героем. Роман-триптих*, Санкт-Петербург 2007, с. 5.

Центральное лицо романа Коль – Надежда Лаптева. В первой части она – автор дневника (повествование ведется от 1-го лица), наделенный автобиографическими чертами и событиями из жизни самой Коль (в тексте частично использован школьный дневник писательницы). Во второй части она – *не-Героиня*, персонаж, созданный успешной писательницей, проживающей за рубежами России, которая на одном из вечеров, организованных в собственном доме на берегу залива (аллюзия на чеховскую *Чайку*) читает собравшейся публике фрагменты из только что законченного романа. Автобиографизм предполагает использование ситуаций, достоверных прежде всего по внутренней мотивировке, кроме того, в современной литературе автобиографизм нередко становится формой авторской образно-словесной игры.

Смысловая доминанта текста часто фиксируется его названием, роман Коль в данном случае не исключение. Общее заглавие состоит из двух частей, на первый взгляд, мало связанных между собой, поэтому, думаю, стоит остановиться на нем несколько подробнее. Семантика первой части названия – *Игра в пинг-понг* – определяется двойной метафорой: 1) *игра* – есть *жизнь* (вспоминается фраза, приписываемая Уильяму Шекспиру: *Вся наша жизнь – игра, а люди в ней – актеры*; у У. Шекспира, как известно, жизнь сравнивается с театром; эта реминисценция по-своему отразится в романе Коль); 2) *игра* – есть спорт, настольный теннис, *пинг-понг (вперед-назад)*; прямой перевод слова с англ. – *стук-стук*, что ассоциируется с известным рассказом Ивана Тургенева *Стук... стук... стук!...* (1870), который писался как «воспоминание молодости»<sup>6</sup>). Тургенев – один из любимых авторов юной героини, чьими произведениями она зачитывалась с девяти лет: «я читала Тургенева и мечтала» (с. 82), впоследствии друзья называли Надю «тургеневской девушкой» (с. 207).

Напомню, что собственно игра в *пинг-понг* основана на перекидывании мячика ракетками через игровой стол с сеткой по достаточно жестким правилам. Поле игры ограничено четким *пространством* –

---

<sup>6</sup> И.С. Тургенев, *Собрание сочинений в 12 т.*, т. 8, Москва 1978, с. 489.

поверхностью стола (размеры стола точно определены: длина – 2,74 м, высота – 76 см от пола, ширина – 1,525 м), границы которого ничем не защищены. Игра ограничена также *временем* (5 или 7 партий, каждая партия длится около 10 минут, в целом максимально – 1,5 часа). Я не случайно остановилась на деталях, касающихся спортивной игры, мыслимой как соревнование, соперничество. В антропологической перспективе понятие *игра* позволяет видеть в ней не только спортивное состязание или ситуативную форму поведения человека, но и один из базовых способов экзистенциальной самопрезентации личности, а также механизм порождения культурных смыслов. С *игрой* связано множество дискурсов: метафорический, социально-психологический, эстетико-культурологический, лингвистический, философско-антропологический, др.<sup>7</sup>

Для понимания жанровых интенций Коль в рассматриваемом произведении необходимо обратить внимание и на название его второй части – *Исповедь не-Героини*. Комментарий, данный писательницей, в этом случае таков: «„исповедь“ – я так назвала, потому что там всё обнажено, искренне, там, мне кажется, не осталось ничего за кадром. А это может быть только на исповеди»<sup>8</sup>. Как видно из пояснения, ни о покаянии, ни о раскаянии (традиционной исповедальной интенции) здесь речь не идет; важнейшее и необходимое условие исповеди для Коль – полная искренность в выражении чувств и мыслей. В повествовании писательница сосредоточивается в равной степени как на событиях внешнего, окружающего ее мира, так и на явлениях, происходящих в глубинах ее собственной души. Сознательно или бессознательно, вольно или невольно, она постоянно возвращается к тем проблемам, которые ее тревожат, волнуют, будоражат сознание. На мой взгляд, название текста, авторские комментарии к нему и само содержание

---

<sup>7</sup> См. об этом: С.С. Аванесов, Е.И. Спешилова, *Антропология игры*, «Вестник Томского государственного педагогического университета» 2012, № 4 (119), с. 208.

<sup>8</sup> Л. Коль, *В исповедальном пинг-понге*, там же, с. 58.

свидетельствуют о том, что *Игра в пинг-понг. Исповедь не-Героини* – достаточно сложное жанровое образование, сути которого более всего отвечает определение *исповедально-автобиографический роман*.

Для уяснения проблемно-тематической основы романа значимо *Предисловие к российскому изданию*, где замысел определен как

попытка удержать в памяти и зафиксировать на бумаге то, что с нами произошло, рассказать о трудном, страшном, незабываемом времени, для многих обернувшемся настоящей трагедией, времени распада страны. И попытка оценить то, что этому предшествовало. [...] Роман не ностальгия по прошлому. Это желание передать мысли, чувства и переживания людей той, канувшей навсегда эпохи, о чем не расскажет никакая история (с. 5).

В *Предисловии* на первый план выдвинуто желание автора актуализировать события сравнительно недавнего времени (хотя повествование в романе – через историю семьи и страны – уходит в достаточно отдаленное прошлое) и воспроизвести максимально точно и подробно внезапно возникший, как казалось, разброд в мыслях, делах и отношениях людей, передать высокое эмоциональное напряжение и в то же время полную беспомощность, обусловленные потерей привычных ориентиров.

Обращает на себя внимание и то, что роман обрамлен двумя формально-содержательными компонентами: *эпиграфом* и *Post Scriptum*, взятыми из некоей неизвестной «современной книги». Эпиграф, вероятно, навеян автобиографической ситуацией:

Один критик пытался восстановить реальную жизнь автора по повести, которая случайно попала к нему в руки. От деталей, которые ему показали абсолютно биографичными, он пришел в ужас и на остальную жизнь автора смотрел не иначе, как разукрасив ее ими. Когда автор об этом узнал, он пришел в ужас от того, как вообще люди читают книжки (*Из одной современной книги*, с. 6).

В этом развернутом эпиграфе упор сделан на том, что автор мыслит свой текст как *роман*. Завершающий же произведение *Post Scriptum*: «Хотя зачем, спрашивается, нужно было автору все так тщательно

замаскировывать в своей повести, если бы детали эти не были автобиографичны?...» *Из той же современной книги* (с. 298), акцентирует автобиографичность этого романа. Явно маркированные, находящиеся в сильной позиции, композиционные элементы дополнительно подчеркивают значимые константы текста.

Название романа *Игра в пинг-понг* метафорически выражает социально-психологическую основу книги с ее определенными ритмами, включающими ежедневную бытовую рутину: встал, почистил зубы, принял душ, позавтракал, ушел, пришел (с. 231); «молча разденемся, молча заберемся под одеяло [...] и вчера, и сегодня, и завтра» (с. 283) и т. д. Муж не-Героини ближе к финалу раздраженно скажет: «Мы играли в пинг-понг [...] и ты меня все время обыгрывала» (с. 231). В данном случае происходит перенос социокультурных значений в план спортивного состязания. Но и сама не-Героиня, при всех ее «победах», далеко не в выигрыше:

Вся жизнь, оказывается, просто игра в пинг-понг, в которой нужно вовремя отбить мячик! Тогда у тебя будет дом с бассейном! Больше ведь ничего в этой жизни не нужно! Вот, оказывается, к чему сводится вся человеческая копошня! Она, похоже, проиграла партию [...]. Она создала иллюзорный карточный мирок, [...] в который играла всю жизнь (с. 290–291).

Метафора здесь выступает и средством выражения мысли, и способом самого мышления не-героини. Жизнь, воспринятая через философскую метафорику как игра, закономерно приводит к созданию «иллюзорного карточного мирка». Именно игра задает в романе перспективу превращения любой деятельности, а по сути всей человеческой жизни, в иллюзию и самообман.

Наряду с аспектом тематическим, название романа заключает в себе и аспект сюжетно-концептуальный. Концептуальный *пинг-понг* исповедального романа – это не только рутинная повседневность, но и непрерывность ритмического движения: «жизнь течет изо дня в день равномерно, по своему заведенному плану: папа работает [...] мама хозяйничает [...] я играю на улице с другими детьми» (с. 14–15);



«пела, как всегда на Руси, про женскую долю, да одиночество» (с. 139), «она двигается словно заводная игрушка, погрузившись в свой мир... люди потоком мимо нее изо дня в день» (с. 247). *Пинг-понг* – это ритмы самой жизни с ее рожденьями, свадьбами, смертями: «за шесть лет произошло много событий [...]. Старуха умерла [...]. Лиля вышла замуж [...], вскоре ее муж утонул [...]. Левка пошел в первый класс» (с. 15–16) и т. д.; это и ритмы эмоциональные: любовь/предательство; надежды/поражения; и этические: правда/ложь; и эстетические: прекрасное/безобразное; это и извечные ритмы в природе. Жизнь являет собой бесконечные процессы повторения, которые при этом никогда не могут быть абсолютными, поскольку объективные факторы постоянно корректируются субъективными с их индивидуальной неповторимостью. В человеческой судьбе общее и единичное, повторяющееся и неповторимое предстает в некоем нерасчленимом единстве. Повторяемость автобиографического романа основывается также на осознании всеобщей связи и взаимозависимости. *Пинг-понг* в романе – это и персонажи-игроки, существующие в едином хронотопе – *весь мир*, но постоянно меняющие свои роли – *игра*: они то подающие, то принимающие; то дающие, то берущие; то нападающие, то обороняющиеся; то, казалось бы, победители, а в конечном итоге все – побежденные, поскольку *время* истекло и уже не «отбить мячик» (с. 290).

Мотив *игры* в романе является сквозным. И если в первой части романа содержание этого мотива определялось преимущественно непосредственными играми детей, то во второй – небескорыстными побуждениями взрослых. На первой же странице девочка играет: «Скок, скок через две ступеньки – за мной по пятам всегда гонится серый волк, поэтому я мчусь вверх стрелой, почти чуя его дыхание у себя за ухом, – и я у своей двери на третьем этаже» (с. 8); далее в сумском доме: «соскакиваю со ступенек и прыгаю по кирпичикам» (с. 27), «прыгаю через веревочку» (с. 35); в новой квартире: «мячик отлетает от стены, я перепрыгиваю через него и со всей силы бью им об пол» (с. 35); во дворе: «сколько игр у нас с мячиком! Из-за спины

левой рукой в стену, правой через голову, из-под расставленных ног, поворот – из-под ног назад, крутой поворот – и в руки поймать, из-под одной ноги, из-под другой [...]. Все быстро, ловко!» (с. 37), «мы играем в лапту [...] главное – вовремя увернуться от мячика» (с. 37). Венчал детские игры – кукольный театр, где ставились русские и западноевропейские сказки, особенно любимые – *Красная шапочка* и *Золушка* (с. 55–56). Когда в результате хрущевской реорганизации школы в программу старших классов было введено производственное обучение, то у школьников появилась «игра „в работу“» (с. 102): нужно было освоить какую-то рабочую профессию. Школы были с разной специализацией: чертежников, продавцов, швей-мотористок, фабричных работниц, наладчиков поточных линий, автоматчиков, токарей, слесарей и проч. (с. 100). Эта игра в работу школьникам нравилась, они соревновались, стараясь выполнить задание как можно качественнее, лучшие даже удостаивались гордого звания «Ударник коммунистического труда» (с. 102).

Бытовые, спортивные, театральные, интеллектуальные, рабочие игры и сопутствующий им азарт имеют немаловажное значение для физического, умственного, психического и эстетического развития Нади; они становятся формами адаптации и ориентации в окружающем ее социальном и физическом мире, методом его познания, а также способом самовыражения.

Взрослые в первой части романа тоже играют, как правило, ради неприхотливого развлечения, чтобы уйти от бытовой скуки. Их вечерние дворовые игры по сути своей безобидные: гитара, лото (с. 81), карты (с. 82), домино (с. 106) – все это широко распространенная форма соседского общения. Зато *игры* второй части романа обретают уже совершенно иную семантику. С переменами, начавшимися в стране в перестройку, на первый план выдвигаются игры политические, экономические, криминальные.

Наряду с Надей/Надеждой, значимым героем романа, является время. Как известно, время в художественном произведении существенно отличается от реального. И в романе в процессе изображения

характера Надежды, различных конкретных ситуаций и общего развития ее жизненного пути можно наблюдать непрерывную игру (*пинг-понг*) со временем: мы видим его сжатие и развертывание, статику и динамику, дискретность и непрерывность и проч. Время мыслится и описывается антропоморфно: скорость его течения осознается автором и персонажами по-разному: время то бежит, то тянется, то останавливается. Сама героиня «бежит по истории ВРЕМЕНИ (выдел. – Л.Л.) – ей еще так много нужно рассказать!» (с. 90) Принцип художественного выражения времени в романе представлен, вроде бы, до обыденности просто: «Люди по-разному относятся ко ВРЕМЕНИ, в котором живут: одни просто существуют в нем, другие его *переживают*...» (с. 158, выдел. – Л.Л.), но, если вдуматься, то по существу – глубоко. Именно отношение ко времени обуславливает как суть самого человека, так и способ его художественного структурирования. Время неразрывно связано с пространством. Для обозначения этого единства Михаил Бахтин ввел понятие художественного хронотопа, в котором «время сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории»<sup>9</sup>. Хронотопическое единство романа, непрерывно видоизменяясь, «втягивается» в жизненный путь героини, соотносится с ним, обуславливает ее характер и судьбу.

*Часть первая* хронологически охватывает преимущественно послевоенный период до перестройки – несколько десятилетий; *Часть вторая* – собственно перестройку – несколько лет. По сути – первая часть – это советская история; вторая – начало постсоветского (капиталистического) периода. При этом наблюдаются постоянные возвращения повествователя к прошлому – к детству Нади (и здесь действует принцип *пинг-понга*). Характерные черты каждого из этих

---

<sup>9</sup> М.М. Бахтин, *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике*, [в:] М.М. Бахтин, *Литературно-критические статьи*, Москва 1986, с. 121–122.

периодов раскрываются на определенном пространстве и имеют свою эмоциональную окраску.

Тональность первой части задается ностальгическим эпиграфом из песни *Под музыку Вивальди*, написанной на стихи Александра Величанского (1940–1990) – пронзительного поэта с неустроенной судьбой, произведения которого при жизни фактически не печатались. Фрагмент стихотворения приводится Коль неточно, вероятно, по памяти: есть сокращения, нарушения строфики и ритмики. Но в данном случае важно то, что именно эти стихи задают необходимый автору эмоциональный – лирический, ностальгический – настрой («Печалиться давайте / Об этом и о том») и имплицитно подводят грустные, но вовсе не безнадежные итоги:

Под музыку Вивальди,  
 Под вьюгу за окном  
 Печалиться давайте  
 Об этом и о том  
 [...]
 И стало нам так ясно,  
 Что на дворе ненастно,  
 Что на дворе ненастно,  
 Как на сердце у нас.  
 Что жизнь была напрасна,  
 Что жизнь была прекрасна,  
 Что все мы будем счастливы  
 Когда-нибудь, Бог даст!

из популярной песни семидесятых годов (с. 7)<sup>10</sup>.

Эта песня (композитор Виктор Берковский) впервые прозвучала в исполнении известных бардов Сергея и Татьяны Никитиных в 1977 году в светлой и тонкой лирической комедии о любви двух немолодых людей режиссера Петра Фоменко *Почти смешная история*.

<sup>10</sup> Ср.: А. Величанский, *Под музыку Вивальди*, Москва 2011, <http://iknigi.net/avtop-aleksandr-velichanskiy/45123-pod-muzyku-vivaldi-aleksandr-velichanskiy/read/page-1.html> [дата доступа: 30.01.2019].

Тональность второй части определяется двумя ироническими эпиграфами: 1) фрагмент из стихотворения Иосифа Бродского *Зимним вечером на сеновале*: Мотылек, мотылек, /от смерти себя сберег, / забравшись на сеновал. / Выжил, зазимовал (с. 143); 2) диалог «русских во франкфурском аэропорту в 199... году»: «– Привет! Вы далеко летите? – В Лондон. А Вы? – Мы в Париж! – А мы потом в Париж!» (с. 143). Эпиграфы, обрамляющие вторую часть, призваны выразить неоднозначную авторскую позицию относительно «перестраивающихся» соотечественников – как оставшихся в стране и благополучно отсидевшихся на своем «сеновале» в период «нечаян», так и внезапно разбогатевших нуворишей, рассыпавшихся по «заграницам». Что касается пространственных параметров, то первый период определяется преимущественно географией Советского Союза, второй – более соотносится с картой Европы.

*Первая глава* завершается началом 60-х годов: «перемены были всюду: меняли деньги, повышали зарплату и цены; колхозникам [...] выдали настоящие паспорта» и проч. (83); *вторая* открывается 1961: «шел 1961 год» (героине 15 лет) и завершается серединой 60-х – периодом обучения на филологическом факультете Московского университета. Повзрослев, Надежда, по собственному признанию, начала сочинять «тексты [...], еще не зная, что из них в конце концов получится» (с. 252)<sup>11</sup>. Но изначально она убеждена в том, что «у писателей

---

<sup>11</sup> Ср. с признанием Коль: «я с самого детства имела в подсознании мысль, что буду писательницей. Когда буду? – трудно сказать, но когда-то. Так это витало в семье. Почему – не знаю. Я даже стихи в детстве не писала, я их вообще не люблю. Когда жила за границей, писала дневники, они сохранились. Читала потом детям, и им очень нравилось слушать. Так это и шло. Сохранился, кстати, и первый дневник, который назывался «Моя жизнь» – такое вот пафосное название десятилетней школьницы. Но сама идея осталась и воплотилась много-много лет спустя. Тема, конечно, не нова, ее в той или иной степени не обошел стороной ни один писатель в своем творчестве. Это самая искренняя тема, потому что каждый хочет осмыслить прежде всего себя в этом мире. Но главное тут, как мне кажется, – то, что идея жила все время, никуда из меня не уходила, просто ждала часа,

лучше всего и правдивее всего получается, когда они пишут о себе, а особенно о детстве – это, видимо, единственная тема, которую они хорошо знают, вот как, например, у Толстого, Аксакова, Тургенева, Шмелева» (с. 254). Восприятие детства, отношение к нему сопровождается устойчивой оценочной характеристикой: «У нее было хорошее детство: веселое, с радостями и огорчениями, маленькими секретами и жгучими тайнами [...], с праздниками, подарками, с дедушками и бабушками» (с. 254). Оценка детства вписывается в популярный в русской культуре миф о «золотом детстве». Хотя бытовые условия жизни маленькой героини были далеко не исключительными. Наоборот, было немало трудностей, типичность которых для большинства московских семей послевоенной поры отмечается неоднократно. Для автобиографического текста важна внутренняя атмосфера радостных детских открытий, в которой пребывала Надя. Из своего дошкольного возраста героиня помнит 12-метровую комнату в коммуналке, где проходила жизнь семьи: «для меня наша квартира [...] была нормальной жизнью – другой я не знала» (с. 11). Повествователь справедливо замечает, что каждая эпоха имеет свое преломление в быту, в формах его организации. При этом дети иначе, чем взрослые, относятся к бытовой жизни: «то, что взрослым кажется в ней трагически невыносимым, детьми часто воспринимается как веселая *игра*» (с. 11). Все в совокупности воссоздает дух времени.

Поначалу жизнь юной героини ограничена «семейным» пространством: комната, коммуналка, затем и отдельная двухкомнатная квартира. Перемещения по Советскому Союзу обусловлены также родственными связями. Летом семейство отправлялось на Украину: «у дедушки и бабушки был в Сумах дом...» (с. 19). Добирались с пересадками – то в Конотопе, то в Белгороде, то в Харькове. Сумский дом (противопоставлен крошечной 12-метровой *комнатке* в Москве) – это настоящая усадьба с галереей и таинственной тенью сада; комнаты

---

когда, наконец, воплотится»; см. Л. Коль, *В исповедальном пинг-понге*, там же, с. 57.

в доме с «высокими двойными дверями с медными ручками», «белой кафельной печью», «гнутыми венскими стульями», странными диковинками типа «серебряного термометра Реомюра» (с. 22); в доме где висят портреты и картины с местными пейзажами, на одной – засыпанная снегом деревня с уютными огоньками в окошках, на другой – «голубое озеро, голубое небо» а вдали «серо-голубой замок» (с. 23). «Что-то волшебное, сказочное» (с. 23) возникало в душе маленькой героини в этом доме, хотя сказок здесь ей никто не рассказывал, они остались в московской комнате с бабушкой Ниной. Сказки те были печальными: «у королевы всегда было грустное лицо, и она часто плакала» (с. 17). Печальной была и судьба самой бабушки Нины, которую вынудили в условиях советского атеистического бытия отказаться от мужа-священника. Сумские же повествования – это уже не сказки, а «рассказы» о реальной любви Проши и Муры (тоже дедушки и бабушки) на основе личных документов – писем, заметок, записок (с. 31). В детской памяти сохранились светлые и теплые впечатления об украинском доме, поездках, городах: Сумы: «чистенький, с опрятными светлыми улицами» (с. 19), Харьков – город, по которому «разлита [...] особенная чуткая тишина» (с. 21). Москва иная: метро, «троллейбусы-автобусы-трамваи», Кремль, большие дома (с. 33). Постепенно семейно-бытовое пространство соединяется с общественно-социальным. В сознании запечатлелись два события 1953 года: умер Сталин, началась школьная жизнь. Упоминание имени Сталина провоцирует появление и далее курсивное присутствие в тексте политического мотива. Детская память сохраняет неясные слухи, отголоски разговоров взрослых о «страшном времени»: о 1937 годе, «органах», тюрьмах, «письме Ленина», «кого-то взяли, кто-то исчез навсегда», «ежовщине» и проч.; навсегда запомнилась поведенческая установка эпохи: «молчание – золото» (с. 44). Но все это «чужая» жизнь в прошлом. А в настоящем своя – живая, активная – жизнь, связанная со школой. Школа – это и четырехэтажное здание, где были прекрасная библиотека, кабинеты биологии, химии, физики, рисования и т. д., и социальный институт образования и строгого воспитания в духе

коллективизма. Надина школа – в силу своего месторасположения на окраине Москвы, у Окружной железной дороги, – обладала некой особенностью. Она оказалась центром района, где многоэтажки москвичей соседствовали с огородами, заборами, колодцами и домами колхозников. Колхоз был отгорожен зеленым забором, за которым шла своя деревенская жизнь. Школа объединяла в своем составе детей города и деревни. Вначале эта разнородность ощущалась остро – как параллельное сосуществование двух миров, но постепенно миры начали «смыкаться». В локальной ситуации, – замечает не без легкой иронии Коль, – в рамках одной, отдельно взятой школы осуществлялась запрограммированная партией «смычка» города и деревни (с. 60).

Москва с ее внутренними городскими топосами (Черемушки, Кунцево) и локусами (продуктовые магазины, детская библиотека, Большой театр, Всесоюзная промышленная выставка, Георгиевский зал Кремля и проч.) фоновое постоянно присутствует в тексте, но главные детские ценности соотносятся с южными поездкам, путешествиями. При этом, в восприятии Нади, *украинское пространство* – солнечное, спокойное, сказочное, а *московское* – холодное, динамичное, реалистическое.

Далее «география» расширяется: у героини возникли возможности более широкого пространственного передвижения, связанные с обучением в Московском университете: фольклорно-диалектологическая практика, когда студенты ездили в русские деревни «собирать фольклор»; поездки со стройотрядами – «на Дальний Восток, на Камчатку на Волгу» (с. 123); путешествия в соцстраны: Венгрию, Чехословакию, Польшу по «студенческому безвалютному обмену» (с. 123). По окончании университета открылись новые возможности – работа за границей. Антропология поездок-путешествий в романе – это опыт героини открытия для себя нового мира, его освоения / присвоения; это и способ утверждения себя в мире, а также основа для формирования личных мифов и легенд. Описания общепознавательного характера – исторического, географического, этнического, эстетического – перемежаются



в тексте с записями, фиксирующими эмоционально-психические, этические самохарактеристики и наблюдения.

Первая часть произведения преимущественно *автобиографическая*. Вторая – собственно *роман*. Принцип *пинг-понга* обуславливает сюжетно-композиционную, эмоциональную, хронотопическую, тематическую организацию текста (отъезды–приезды, встречи–расставания, прошлое–настоящее, созидание–разрушение, героиня–не-Героиня), его тональность (веселое–печальное, комическое–трагическое) и нравственные ориентиры (добро–зло, правда–ложь).

## 2.

Вторая часть романа – *Исповедь не-Героини*, даже на уровне названия, дополнительно педальрует такие моменты в повествовании, как: 1) открытость и откровенность; 2) обращенность к прошлому, к памяти; 3) негатив в авторской оценке главного персонажа – *не-Героини своего времени* (по аналогии / контрасту с лермонтовской иронической оценкой Григория Печорина как *героя своего времени*). Роман Коль пронизан интертекстуальностью: эпитафии, цитации, аллюзии, реминисценции и проч. (тема для самостоятельного исследования).

Эта часть начинается с констатации свершившейся катастрофы. В декабре 1991 года Михаил Горбачев сложил с себя полномочия главы государства, распался Советский Союз. С этого момента в книге максимально актуализируется злободневная социально-политическая мотивика. Коль показывает, как политизируется и напрягается сознание Надежды и ее ближайшего окружения. Этому способствуют медиа: радио, телевидение круглосуточно транслируют тревожные репортажи, подают крайне противоречивую новостную информацию. Сообщение о том, что М. Горбачев потерял власть стало взрывом для всей страны. События, происходящие в Москве: «танки, флаги, люди [...] суета в белом доме» воспринимаются как трагедия – «зрелище театральное и страшное» (с. 144). Жизнь начала стремительно

изменяться: «открывались частные магазинчики [...] предприятия, завязывалась коммерция» (с. 164), появились хваткие молодые люди – «новые русские», «банковские мальчики», которые теперь определяли смысл жизни цинично и однозначно: деньги. Зачастую это были люди с высшим образованием, порой и с защищенной диссертацией, т. е. хваленая русская интеллигенция; она-то и начала стремительно преобразовываться в буржуа. Свои былые мечты о служении народу эти «новые» спешно преобразовывали в элементарную дуальную модель: «банк или торговля». Позиции свои не скрывали, наоборот, выражали откровенно и прямолинейно. Осознанно и демонстративно игнорировали традиционные ценности, выстраивая собственную целевую установку цепочкой: «деньги, деньги, деньги, банк, галстук, костюм, „Мерседес“» (с. 205). Появлялись варианты жизненных схем: «банк, спорт, видео, рок» (с. 205); «пятьсот пиджаков», квартира, евроремонт, «обстановка соответствующая» (с. 204) и проч. В любом случае главное – успеть «деньги навертеть» (с. 204), «в воздухе носилось слово „деньги“» (с. 205). В открывшейся погоне за деньгами «новые русские» ни перед чем не останавливаются. Даже угрозы убийства воспринимаются ими лишь как неизбежный риск за те блага, которые можно купить: «в каждом убийстве [...] деньги замешаны так или иначе – это главный интерес» (с. 204).

В «лихие 90-е» Надежда почувствовала себя «белой вороной»; она сокрушалась по ушедшему, недоумевала, глядя на происходящее. Она по-прежнему считала, что мечтать можно только о чем-то возвышенном: «писатель мечтает о новом романе, артист – о новой роли, ученый – об открытии» (с. 206–207). Друзья называли ее идеалисткой, сохранившей типичное советское воспитание пятидесятых–шестидесятых годов – периода той кратковременной хрущевской оттепели, на которую пришлась ее юность. Тогда началась либерализация и гуманизации общественной жизни, были освобождены и реабилитированы сотни тысяч политзаключенных, появилась некоторая свобода слова и большая открытость миру. Только сейчас, в «новое время», Надежда осознала ценность своего образования,

студенчества, значимость в ее жизни Московского университета – «рассадника вольнодумства» с «либеральными традициями» (с. 112). Она вспоминала своих учителей: выдающегося лингвиста, академика Виктора Владимировича Виноградова, известного лексикографа Ольгу Сергеевну Ахманову, знаменитого пушкиниста Сергея Михайловича Бонди, знатока античной культуры Сергея Ивановича Радцига и др. Университет с его традициями остается для героини тем культурным очагом, огонь которого по-прежнему греет душу, сохраняет ее нравственную сущность. Развал страны, когда все внезапно рухнуло – и вокруг, и в ее личной жизни – воспринят как трагедия, канун конца истории. Надежда ощущает себя почти «по ту сторону» свершившихся трагических событий, у нее нет каких-либо возможностей для действий – распад времен. Однако большинство бывшего советского населения – «совки», вновь училось выживать, стараясь как-то приспособиться к новым условиям. Здесь немало горьких сюжетов и зарисовок – нередко саркастических – образов россиян, чья жизнь изменилась в период начавшейся перестройки.

Во второй части романа, наряду с российским пространством, вырисовывается, а затем и доминирует «иное»: Дания (с. 145), Франция (с. 159), Германия (с. 258). Интеллигенция, прежде всего та, у которой появились «возможности», буквально «разбегалась по разным странам» (с. 159). Победившие «свобода» и «демократия» сделали доступными выезды за границу, хотя и не обусловили внутренней независимости. «Свалившие „за бугор“» и стремительно «размножившиеся на весь мир» соотечественники (с. 167). Надежды создавали за границей некую квазизжизнь с претенциозными «играми в искусство» – со «стихами, музыкой, романсами», картинными выставками-продажами и проч. (с. 167). Теперь уже «интеллигенты-нувориши» заполняют текст романа: поэт, поэтесса, музыканты, певица, филологи, историки, киножурналистка, литературный критик, врач, переквалифицировавшийся в экстрасенса, и проч., и проч. – многие выпускники московских вузов (с. 172). Они время от времени (*пинг-понг*) собирались в доме поэтессы Галы на «вечера» и «тематические

тусовки» (с. 167). В романе подробно описана одна такая вечеринка, которая, – по замечанию одного из участников, – «если перевести на язык драматургии», представляет собой «одноактную пьесу в стиле „гала-концерт“» (с. 169). Авторская ирония содержится в этом странном оксюморе: одноактная – коротенькая пьеса, гала-концерт – грандиозное праздничное шоу. В структуру романа Коль включила обширный, относительно самостоятельный фрагмент, действительно, напоминающий некую театрализованную постановку, с одной стороны, с элементами одноактной пьесы (есть декорации, ремарки, диалоги и монологи персонажей и проч.), с другой – с элементами концерта – с исполнением различных номеров по заранее определенной программе. В составе программы русские романсы, музыка Александра Скрябина, Эдварда Грига, Фридерика Шопена, популярные песни *Калинка* и *Тройка*, кроме того, поэтические чтения и даже вернисаж «художников местного значения» (с. 176). Исполнители разные – талантливые и откровенные халтурщики, реакция слушателей тоже соответственна: от «это же невозможно слушать!» (с. 173) до «он потрясающе играет» (с. 178–179). Вечеринка – это и место для знакомств, любовных интриг и нескончаемых разговоров: о работе, успехах, контрактах, продвижениях, деньгах, эмиграции, проданном магазинчике, разводах, о поэзии и бизнесе, костюмах, дамских туалетах, гомосексуалистах и лесбиянках, о новой книжке стихов хозяйки дома, о новых русских, о миллионах и миллионерах, о скуке... Завершается все это странное действие неожиданным предложением безымянного Музыканта помянуть песней тех ребят, которые гибнут на войне: «давайте споем о них – о тех, кто сейчас там... (Тихо). И – о нас!...» (с. 181). Далее звучит казачья песня.:

Как на грозный Терек,  
 Выгнали казаки,  
 Выгнали казаки сорок тысяч лошадей.  
 И покрылось поле,  
 И покрылся берег  
 Сотнями порубленных, пострелянных людей... (с. 181).

Припев подхватывают все присутствующие хором:

Любо, братцы, любо,  
Любо, братцы жить... (с. 181).

Одноактная пьеса в стиле «гала-концерт», начавшаяся как пародийные игровые потуги на культурное процветание, воспринимается Надеждой иронически. Для нее подобные игры – ни что иное, как уродливая деформация культуры. Но завершается «пьеса» неожиданно: каким-то мгновением эмоционального единения всех присутствовавших в трагической русской песне. Последняя декорация этой пьесы запечатлелась навсегда в памяти Надежды: «комната, как сцена, на которой постепенно гаснет свет, – и группа людей у белого рояля и наряженной елки, а в углу забытый Поэт. И еще – как в настоящих пьесах (а не настоящая ли пьеса это была?) – представлялось, что где-то рядом Неизвестный, в черном и маске, с саркастической улыбкой направляющий лорнет то на одного, то на другого и исчезающий в темноте. «Надежды маленький оркестрик...» (с. 182).

Описанная сцена, бесспорно, символична: свет гаснет, но, вроде, теплится надежда. Однако к концу романа все его пространство заполняет разрастающаяся тема одиночества. Жизнь Надежды, как и жизнь огромной страны, оказалась расколотой на части, одна осталась в прошлом, другая – неприемлемое настоящее. Многое из того, что происходило в стране при тоталитаризме, Надежда оценивала критически, но то, что происходит в «лихие 90-е»: «не хуже ли?» (с. 183), принять не может. Власть она никогда не идеализировала, никогда ей не верила, «но сейчас гасла надежда [...]. Все было потеряно. Никаких иллюзий» (с. 224). Надежда оказалась в полной пустоте, в вакууме. Личное и эпохальное накладывается одно на другое, совмещаясь в чувстве непреодолимого одиночества.

Одна из финальных реплик романа такова: «Ну вот, сцена опустела, актеры ушли, декорации беспомощно повисли» (с. 297). Эта шекспировская реминисценция символизирует рубеж – завершенность

определенного этапа – в жизни личности, в жизни страны, конец эпохи. Что впереди? Вероятно, новые режиссеры, актеры, декорации. Сюжет – трагический *пинг-понг* на ограниченном жизненном поле – вечный.

## ЛИТЕРАТУРА

- Аванесов С.С., Спешилова Е.И., *Антропология игры*, «Вестник Томского государственного педагогического университета» 2012, № 4 (119), с. 208–213.
- Бахтин М.М., *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике*, [в:] М.М. Бахтин, *Литературно-критические статьи*, Москва 1986, с. 121–290.
- Величанский А., *Под музыку Вивальди*, Москва 2011, <http://iknigi.net/avtor-aleksandr-velichanskiy/45123-pod-muzyku-vivaldi-aleksandr-velichanskiy/read/page-1.html>.
- Коль Л., *Гала-концерт*, Хельсинки 1995.
- Коль Л., *Пошлые рассказы*, Хельсинки 1997.
- Коль Л., *Игра в пинг-понг. Исповедь не-Героини*, Хельсинки 1999.
- Коль Л., *Так как брезжит день*, Санкт-Петербург 2001.
- Коль Л., *Аня, Киска, Неливанна, или История моего секса*, Хельсинки 2002.
- Коль Л., *Там, где звенят сосны*, Хельсинки 2004.
- Коль Л., *Когда она придет...*, Санкт-Петербург 2006.
- Коль Л., *Свидание с героем. Роман-триптих*, Санкт-Петербург 2007.
- Коль Л., *Роман с Заграницей*, Санкт-Петербург 2009.
- Коль Л., *У меня в кармане дождь*, Санкт-Петербург 2010.
- Коль Л., *Игра в пинг-понг. Исповедь не-Героини. Роман*, Санкт-Петербург 2011.
- Коль Л., *Земля от пустыни Син*, Иерусалим 2012.
- Коль Л., *На углу острова*, Москва 2013.
- Коль Л., *В исповедальном пинг-понге. Беседу ведет Людмила Луцевич*, «LiteraruS-Литературное слово» 2014, № 4 (45), с. 55–59.
- Коль Л., *Маленький кусочек счастья*, Москва 2015.
- Тургенев И.С., *Собрание сочинений в 12 т.*, т. 8, Москва 1978.

## SUMMARY

### “The whole life, as it turns out, is just a game...”

The article considers some questions of the poetics of the novel *The game of ping-pong. Confession of a non-Heroine*, written by Ludmila Kohl, a modern Russian writer living in Finland. The history of the creation of the work is briefly presented, its genre is defined, the semantics of the text title, as well as its problem-thematic and plot-compositional basis are considered. Particular attention is paid to the motive of the game and aspects of the concept of the game in an anthropological perspective are outlined. Sports, theatre and intellectual games, as much as the accompanying excitement in the first part of the novel, are important for the physical, psychical, mental and aesthetic development of the heroine. Games become forms of adaptation and orientation in the social and physical world, the method of its cognition, as well as the method of self-expression of the heroine. In the second part of the novel, the games get completely different semantics. With the changes taking place in the country, political games are coming to the fore (topical social and political motivation is actualized).

**Keywords:** Lyudmila Kol, game, life, ping-pong, confession, autobiography, novel.

**Ключевые слова:** Людмила Коль, игра, жизнь, пинг-понг, исповедь, автобиографизм, роман.





**НАТАЛЬЯ КНЭХТ**

Национальный исследовательский университет «МИЭТ»:  
Московский институт электронной техники

**ГРАНИЦЫ ПРИСТОЙНОСТИ:  
СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА  
И КОНЕЦ «ВЕЛИКОЙ ГУМАНИСТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ»**

Начало XXI века ознаменовалось ускорением жизни, калейдоскопом сменяющихся событий, имен, плюрализмом идей, появлением противоречащих друг другу теорий. Это коснулось литературы и искусства, что отразилось в критической рефлексии появлением множества добавок «интер», «нео», «пост», «послепост», отражающих исчерпанность жанров, тем, стилей, способов репрезентации привычного пространства. Оказалось, что появление свежего и нового питается за счет уже когда-то созданного. Расширение привычного пространства возможно на границе, отделяющей сознательное от неосознанного и бессознательного, запретное от дозволенного. Либо преступить черту и оказаться над привычной оппозицией «добра» и «зла», «возвышенного» и «низменного», либо слиться с границей, когда начинают размываться четко очерченные контуры и культурные табу, где изнанка есть лицо.

Можно указать на рубеж XVIII–XIX веков, когда появляются отдельные произведения, которые вызывают достаточно регулярные претензии в их аморальности и непристойности не только со стороны

просвещенных критиков искусства, но и со стороны ханжески настроенных читателей. Именно с этим временем связано становление литературы как социального института, ее неизбежное омассовление.

Именно в этот момент, в XIX веке, этическая составляющая искусства вступает в противоречие с общественной моралью. Если вспомнить судебные процессы против *Цветов зла* Шарля Бодлера и против *Мадам Бовари* Гюстава Флобера, обвинения в непристойности художников Эдуарда Моне, Поля Гогена и др., то можно увидеть, что искусство становится социальным фактом, входит в систему социальных отношений<sup>1</sup>.

С тех пор как искусство перестало быть частью практики религиозного культа, когда оно приобретает самостоятельность, его четко выраженная рациональность уходит на второй план, становится скрытой. Эта балансировка в парадоксальном пространстве, на которое указал Иммануил Кант, как пространстве «целесообразности без представления о цели» особенно проявляется, когда идет поиск идеи «нового», которое для себя еще не знает формы. Современное искусство все настойчивее заявляет о своей практической ненужности. Оно не настаивает и не претендует на то, чтобы быть необходимым и насущным для чувства и разума, но обращает внимание на «ценность неценного», повергая читателя-зрителя, воспитанного на понимании искусства исключительно эстетически, в шок. По И. Канту именно деиндивидуализированная (трансцендентальная) чувственность, или «общее чувство» лежит в основании эстетического суждения и имеет двойное измерение. С одной стороны, эта чувственность сакрализуется, связываясь с правдой и искренностью, с другой – может становиться инструментом – производителем властных отношений, латентно включая этическую составляющую. Искусство, становясь социальным институтом, неизбежно связано с политикой

---

<sup>1</sup> О. Аронсон, *Искусство как этика общности*, [в:] *По ту сторону воображения. Современная философия и современное искусство. Лекции*, Нижний Новгород 2009, с. 200.

господствующих ценностей, с художественной индустрией, которая посредством музейной, выставочной и издательской практики, а также политики художественных премий, создает образ актуального искусства, т. е. искусства потребляемого и продаваемого. Однако в самой жизни как она есть, нет предписаний, в ней нарушаются заповеди и ломаются запреты и здесь искусство как опыт (или опыт искусства) связан с критикой сложившихся ценностей, с разоблачением наших представлений о жизни.

В известной работе, ставшей классикой, *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости*<sup>2</sup> Вальтер Беньямин показывает, что в новых социальных и экономических условиях, с изобретением кино и фотографии новые вызовы требуют от искусства иного языка описания. Такие понятия как творчество и гениальность, вечная ценность, таинство начинают устаревать, т. к. современное искусство теряет свою *ауратичность*, проявляющуюся в вещности, рукотворности. Искусство дрейфует из области эстетического в пространство политического, в котором складывается новая этика искусства. Искусство, ориентируясь на «новую чувственность», уходит от традиционных эстетических форм. Оно перестает быть техникой производства образов, но проявляет себя в опыте существования, сознавая себя медиатором сопротивления насилию, которое имманентно структуре общественной жизни и существует в обществе не только как насилие над художником, но и сохраняется на уровне нашего восприятия. Это восприятие проявляется в суждениях жесткой иерархичности критериев гениальности, таланта, мастерства, красоты, отделяя достойных от недостойных. Опыт искусства XX века, подвергая идею прекрасного тотальной критике и нивелируя категорию вкуса, переносит суждения из области эстетической в плоскость этическую, постоянно смещая границу пристойности: «искусство как

---

<sup>2</sup> В. Беньямин, *Искусство в век его технологической воспроизводимости*, Москва 1996, с. 240.

часть жизни неизбежно несет в себе нечто *непристойное*, находящееся за рамками устоявшейся морали»<sup>3</sup>.

Жорж Батай предваряет свое литературоведческое исследование *Литература и Зло*, текстом:

Люди отличаются от животных тем, что соблюдают запреты, но запреты двусмысленны. Люди их соблюдают, но испытывают потребность их нарушать. Нарушение запретов не означает их незнание и требует мужества и решительности. Если у человека есть мужество, необходимое для нарушения границ, – можно считать, что он состоялся. В частности, через это и состоялась литература, отдавшая предпочтение вызову как порыву. Настоящая литература подобна Прометею. Настоящий писатель осмеливается сделать то, что противоречит основным законам общества. Литература подвергает сомнению принципы регулярности и осторожности<sup>4</sup>.

В судьбах европейских писателей XIX века, творчеству которых посвящена книга *Литература и Зло*, Ж. Батай видит опасное, но по-человечески важное устремление к «преступной свободе»<sup>5</sup>.

Проблема преодоления сложившихся в организованном обществе законов и запретов есть вечная проблема, которую пытались решить Георг Гегель, И. Кант, Фридрих Ницше. Обращаясь к этой проблеме в середине прошлого столетия, пытаясь определить смысл литературы, Ж. Батай видит в ней выраженную форму Зла, т. е. «зла с большой буквы», но обладающего высшей ценностью. Эта ценность не в отсутствии морали, но в наличии «сверхнравственности»<sup>6</sup>.

*Человеческое* в человеке проявляется в соблюдении запретов, в следовании системе правил, препятствующих инцесту, убийству, непристойному поведению, поеданию человеческого мяса и пр. Однако обряд жертвоприношения (принесение «сакральной жертвы»),

---

<sup>3</sup> О. Аронсон, *Современное искусство: этика непристойности*, [в:] *Что остается после искусства. Труды ИПСИ*, т. 2, Москва 2015, с. 164.

<sup>4</sup> Ж. Батай, *Литература и Зло*, Москва 1994, с. 12.

<sup>5</sup> Там же, с. 12.

<sup>6</sup> Там же, с. 15.

исполняемый как предписание для почитания «культа мертвых», носит характер преступления. «Самовластное время» праздника не только допускает, но и рекомендует поведение, не укладывающееся в рамки запретов «мирского времени». В основании «священного» лежит жертва. Принесение в жертву, обряд заклания связан с отрицанием одного из запретов. Совершить Зло, значит преступить, стать «выше сущности», налагающей запрет.

К теме запрета и нарушения границ постоянно возвращаются писатели и литературные критики с тех пор, как социолог и антрополог Марсель Мосс в своих эссе и его ученик Роже Кайуа в книге *Миф и человек. Человек и сакральное*<sup>7</sup> заложили теорию нарушения границ, как условия перехода от животного состояния к человеческому. Однако с тех пор как этот переход произошел, на протяжении всей истории человеческая жизнь, основанная на запрете, обречена на нарушение границ.

Анализируя творчество Жана Жене в книге *Святой Жене*, Жан Поль Сартр заключает, что выбор высшего Зла в действительности связан с выбором высшего Добра, т. к. они объединены в своей непримиримости: «опыт Зла, – пишет Сартр, – есть царственное cogito, открывающее совести свою необычность перед лицом Бытия»<sup>8</sup>.

Если обратиться к сократовско-платоновской теории этического рационализма, то проблема соотношения Добра и Зла решается античными философами не столько в практической области фактуального знания (о том, что есть или может быть), сколько переносится в метафизическую плоскость. Зло, Добро (или Благо) являются всеобщими понятиями, или идеями, они есть внутренние стороны единого философского акта – единой точкой которого является контрапункт, слышание, то место созерцания, откуда идея Добра, Блага становится видимой. Добродетельно жить означает жить так, как *должно* (понятие категорического императива у И. Канта), т. е. в соответствии с целями

<sup>7</sup> Р. Кайуа, *Миф и человек. Человек и сакральное*, Москва 2003, с. 296

<sup>8</sup> Цит. по: Ж. Батай, *Литература и Зло*, там же, с. 123.

и ценностями, являющимися нормативным знанием. Платон устами Сократа говорит, что существует всеобщее нормативное знание (о том, как *должно*). И это знание является всеобщим *благом* (одно для всех), абсолютной нормой, нивелирующей правомерность различных стандартов нравственности, или разнообразие маленьких житейских норм. Иначе говоря, чтобы делать добро, быть добродетельным, нужно *знать*, что такое *добро*. И это знание невозможно получить, опираясь на данные экспериментальных или формальных наук. Однако постичь, что такое *благо* невозможно также и с помощью разума, анализируя понятия. Сократ говорит, что с ним беседует его внутренний голос или *демон* (*daimon*). Речь идет о высшей, божественной мудрости, к которой приобщаются путем интуитивного проникновения, откровения или *веры* (И. Кант, Серен Кьеркегор). Это указание на философский акт. Что это за акт? Человеку предлагается знать собственно, как можно знать, т. е. выяснить каково подлинное знание и создать прецедент этого подлинного знания. В философии знание ограничено не другим знанием, а радикальным незнанием. Таким образом, оно является *знанием о незнании*, открывает область *незнаемого*.

Знание сливается с верой и поступком, который с точки зрения частного знания, маленьких житейских норм может показаться неразумным, или даже безумным. Ведь «благо» есть «знание» (истина), а следование правильному знанию необходимо ведет к моральным (справедливым) действиям, которые с необходимостью ведут к счастью. Однако может ли быть счастьем не стяжание власти и прибыли, а бескорыстность жертвы? Сократ, выпивая чашу цикуты, не только отрекается от всякой материальной выгоды, но и отдает свою жизнь, показывая своим ученикам, что это событие и есть благо, связывая счастье с человеческой цельностью и подлинностью, что бы с человеком ни случилось.

Другой пример религиозного подвига и рационального развертывания аргументации в пользу этической непостижимости безумного поступка Авраама (Авраам в земле Мория) дает С. Кьеркегор в *Страхе и трепете*, показывая различие между «этическим обоснованием жертвоприношения и его проторелигиозным содержанием, которое

не поддается переводу на язык общезначимых истин»<sup>9</sup>. Как показывает С. Кьеркегор, общезначимая норма, коррелирующая с общепринятыми законами и правилами, но лишенная личной экзистенциальной страсти, относительна.

Быть анти-философом – это значит мыслить иначе, чем те, кто думает, что можно мыслить без поступка и страсти, что можно мыслить школьно, или только ради системы или «ни для чего», получая удовольствие от игры в философскую спекуляцию<sup>10</sup>.

Во всех приведенных случаях «норма» предстает как образец, как императив, как метаценность, следование которой требует жертв и от общества, и от реальных людей. В наше время обострилось понимание того, что культура (Благо) и насилие (Зло) сосуществуют в рамках единства. Культура, пытаясь ограничить насилие установлением жестких запретов, прибегает к насильственным же механизмам насаждения моральных норм, призванных вытеснить «низменное».

В романе Владимира Сорокина *Норма* нормативная работа культуры представлена и иронично и провокативно. Писатель демонстрирует жизнь обыкновенных советских людей, состоящую из многообразия маленьких частных норм, аддитивно слагающихся в одну большую государственную норму.

Она снова села, выдвинула ящик в тумбе стола:

– Норму вот никак не осилю.

– А ты осиль.

Она вынула пакетик, на котором лежали остатки нормы, стала отщипывать и есть...<sup>11</sup>

Внизу плавала, терлась о гранит разбухшая норма.

– Кирпичик какой-то, Лень...

<sup>9</sup> В. Подорога, *Метафизика ландшафта. Коммуникативные стратегии в философской культуре XIX–XX веков*, Москва 2013, с. 51.

<sup>10</sup> Там же, с. 50.

<sup>11</sup> В. Сорокин, *Норма*, [в:] В. Сорокин, *Собрание сочинений: В 2 т.*, т. 1, Москва 1998, с. 14.

– Слушай, да это же норма.  
Лицо парня стало серьезным<sup>12</sup>.

На пакете было оттиснуто красным: НОРМА  
Пакет был надорван, Георгий заглянул внутрь:  
– Норма... надо же...<sup>13</sup>

Сорокин играет с понятием «нормы», показывая что гражданам *Самого Нормального* государства приходится глотать «норму», испытывая отвращение к ее вкусу и запаху. Но это не праздная игра с языком. Сам прием, который применяет автор можно квалифицировать как насильственный, т. к. он соединяет «несоединимое», вызывая у читателя шок. Автор использует языки новейшей культуры, в том числе и политической, которые в совокупности составляют «новый цинический язык власти» (по удачному выражению Марка Липовецкого). Подрывом внутренних основ этого языка и занимается В. Сорокин, используя привычные технические ходы (приемы) московского концептуализма.

Латентное авторство в ранних произведениях В. Сорокина (*Первый субботник, Оттепель, Норма*) оборачивается невероятно сильным воздействием на читателя. Внешняя благопристойность коллективной речи, за которой прячется автор, внезапно обнаруживает свою изнанку, что вызывает у читателей шок. Речь становится актором, воплощаясь в речи-действии. Писатель сгущает речевые массы коллективной речи, реифицируя их до подобия говорящих индивидов, которых вынуждают съесть и давиться до рвоты собственной речью, переваривать и испражняться ею. Читая *Норму*, мы понимаем, из какого вещества сделаны брикеты – это наговоренное вещество, овнешненный продукт жизнедеятельности, произведенный и поедаемый советскими людьми. Речь становится действием, переводится в перформативный план, что несет разрушительные последствия, т. к. это действие в тексте не подготовлено предшествующим речевым рядом.

<sup>12</sup> Там же, с. 30.

<sup>13</sup> Там же, с. 51.



Это как будто скрытая пружина, неожиданно заработавший механизм, когда в финальных частях другого произведения – *Роман* – главный герой своими действиями напоминает адскую машину – мясорубку, измельчающую персонажей:

Роман стал бить ее наугад и бил до тех пор, пока она не перестала шевелиться. Потом он дважды ударил по голове неподвижно лежащую ничком Полю. Все это время Татьяна стояла за дверью и трясла колокольчиком. Перешагнув через трупы, Роман вышел к ней в коридор и притворил за собой дверь.

Татьяна опустила руку с колокольчиком. Они посмотрели в глаза друг другу. – Ты должна быть всегда рядом, – сказал он. – Я буду всегда рядом, – ответила она и осторожно стерла с его щеки несколько капелек крови и желтовато-розовый кусочек мозгового вещества<sup>14</sup>.

В то же самое время на периферии читательского внимания всплывает догадка: оказывается речь идет о самоликвидации русской литературы и конце романа как жанра. Можно предположить, что завершается многовековая традиция романного жанра, сам романский способ письма и, шире, – «традиционная гуманитарная наука как таковая»<sup>15</sup>.

Роман вздрогнул. Роман пошевелил. Роман качнул. Роман пошевелился. Роман застонал. Роман пошевелил. Роман застонал. Роман пошевелил. Роман дернулся. Роман пошевелил. Роман качнул. Роман пошевелил. Роман застонал. Роман дернулся. Роман пошевелил. Роман дернулся. Роман качнул. Роман пошевелил. Роман дернулся. Роман застонал. Роман пошевелил. Роман вздрогнул. Роман дернулся. Роман пошевелил. Роман дернулся. Роман умер<sup>16</sup>.

Этот прием «шоковой терапии», который называют «фирменным» приемом писателя, В. Сорокин использует в своих ранних произведениях. Внезапность застаёт читателя, настроившегося на дидактический лад, в рассказе «Свободный урок», когда учительница

<sup>14</sup> В. Сорокин, *Собрание сочинений: В 2 т.*, т. 2, Москва 1998, с. 527.

<sup>15</sup> Д. Иоффе, *Прием остранения в русском поставангарде*, [в:] «Это просто буквы на бумаге...» Владимир Сорокин: после литературы, Москва 2018, с. 196.

<sup>16</sup> В. Сорокин, *Собрание сочинений...*, там же, т. 2, с. 265.

нормальным, «деревянным» языком отчитывает нерадивого ученика, а затем в «воспитательных» целях являет ему свои гениталии.

Это иступленное желание автора вызывать шок, не укладываясь в прокрустово ложе общепринятых эстетических и этических норм, воплощать в своем творчестве изнанку литературы, быть может, провоцирует некоторых критиков называть его «самозванным „монстром русской литературы“», а концептуализм характеризовать как «пустотную смехотехнику»<sup>17</sup>. Это заставляет отводить особое место В. Сорокину в эстетике ортодоксального московского концептуализма. С одной стороны, это безусловный дар описания, уважительное отношение к традиции, к представителям «высокого стиля» сталинского соцреализма – Петру Павленко, Семену Бабаевскому, Ивану Пырьеву. Это виртуозность письма: в сорокинской прозе раннего периода встречаются целые пласты идиллического созерцательно-го описания природы. Эти длинные куски текста, существовавшие как бы поверх концептуализма, являли внушительную литературную генеалогию, восходящую к русскому классическому роману. С другой стороны, одновременное наложение на эти культурные слои *экскрементальных* тем и *скатологических*<sup>18</sup> мотивов объясняет радикальный самозапрет на авторство: «писатель осознает себя канализационной трубой, через которую прокачивают каловые массы коллективного бессознательного»<sup>19</sup>.

Однако творчество В. Сорокина не столь однозначно. В ранний период он радикально отказывается от авторства, но начинает ощущать себя писателем, когда литература капитулирует перед более

---

<sup>17</sup> М. Эпштейн, *Норма у Платона и Владимира Сорокина*, [в:] «Это просто буквы на бумаге...» Владимир Сорокин: после литературы, Москва 2018, с. 330–331.

<sup>18</sup> Е. Петровская, *Ужин каннибалов*, [в:] «Это просто буквы на бумаге...» Владимир Сорокин: после литературы, Москва 2018, с. 446.

<sup>19</sup> М. Рыклин, *Медиум и автор: о текстах Владимира Сорокина*, [в:] «Это просто буквы на бумаге...» Владимир Сорокин: после литературы, Москва 2018, с. 32.

технологичными искусствами (телевидением и кино) и перестает быть доминантой русской культуры.

Наступление эры электронных СМИ ознаменовалось появлением в арсенале цифровых технологий более мощных средств воздействия на публику, чем литература, что, безусловно, затруднило работу писателя как медиума. Писатель жертвует повествовательными формами, однако приобретает черты авторства в свой, так называемый *построманный* период, обращаясь к ресурсам театра и кино, когда в новой социокультурной ситуации речь сама вываливается за свои пределы. Неофициальные пласты речи, связанные с низовой культурой повседневности (мат, воровские жаргоны), представляющие изнанку коллективизма, выходят наружу, захватывая сферы бизнеса, искусства, культуры и легитимируют свою *нормальность*: становятся новой речевой нормой. Некоторые из своих фирменных *шоковых* эффектов В. Сорокин использует в сценариях, выступая в качестве драматурга. При этом фекальный пласт, характерный для его ранних текстов, постепенно начинает испаряться: срабатывает «психоаналитическое сближение денег с фекалиями»<sup>20</sup>.

В советские времена литература представляла собой социальный ритуал, акт поедания «нормы», от которого невозможно было откупиться, не потеряв определенный социальный статус. Иллюзия шестидесятников о социальной роли литературы развенчивается В. Сорокиным в понимании и реализации идеологии концептуализма, когда литература представляет собой лишь только «знаки на бумаге». На основе соцреализма он пытается создать новый язык, побуждая читателя догадываться по аналогии с технологическими и идеологическими штампами, представляющими ритмизированный шум, о том, что смысл не обязательно понимать, если овладел формой. В финале рассказа *Геологи*, в пьесах *Доверие*, *Юбилей* и в *Норме* изобретаемый им язык имеет двойственную природу: с одной стороны, он укоренен в коллективных телах (прототипы его носителя социально узнаваемы),

<sup>20</sup> Там же, с. 37.

с другой – несет признаки концептуального авторства. Эта попытка вскрыть глубинный механизм коллективной речи иногда вызывала нравственное осуждение со стороны старшего поколения концептуалистов, что долгое время делало его тексты социально невостребованными. От других концептуалистов – поэтов Игоря Холина, Николая Некрасова, Дмитрия Пригова, Льва Рубинштейна – В. Сорокина отличает желание быть перманентно неприемлемым, создавать литературу как преступление. Однако именно этот посыл роднит его произведения с творчеством Маркиза де Сада, Ф. Ницше, Ж. Батая, Антонена Арто.

Уже в XIX веке Г. Гегель своей системой, основанной на тождестве бытия и мышления, продемонстрировал, что можно не нуждаться в удвоении мироздания. Даже если трансцендентное (Бог) существует, то оно является чистой имманентностью, тем самым Г. Гегель предвосхитил скандальный тезис Ф. Ницше «Бог умер».

С этого момента начинает отпадать необходимость различения истинного и мнимого, реальности и иллюзии, времени и вечности и пр. «Бытие стало разворачиваться в одну сторону, обнажив тем самым, отсутствие изнанки»<sup>21</sup>. Именно об этом, о преобладании *поверхности* пишет Жиль Делез: «нет больше ни глубины, ни высоты – нет ничего, кроме „автономии поверхности“, где обнаруживаются „события, смыслы и эффекты“, не сводимые ни к глубинам тел, ни к высоким Идеям»<sup>22</sup>.

Опыт веры предоставлял человеку христианской культуры *иную оптику* созерцания мира. Предельное смыслополагание верующего человека имело трансцендентное происхождение, что связано с самой природой смысла. Смысл лежит за пределами того, что им наделяется, как писал Людвиг Витгенштейн «смысл мира вне мира»<sup>23</sup>. В наше время, в случае «смерти Бога», все профанизировалось: нет места мистериальности и таинственности. Для «одномерного» и «одномирного» человека «никакого *потустороннего измерения нет*». Современный

<sup>21</sup> Д. Гаспарян, *Введение в неклассическую философию*, Москва 2011, с. 87.

<sup>22</sup> Ж. Делез, *Логика смысла*, Москва 1995, с. 158–164.

<sup>23</sup> Л. Витгенштейн, *Логико-философский трактат*, Москва 1958, с. 96.

человек катастрофически не метафизичен: разрушена метафизическая вертикаль, соединяющая его с *абсолютом*. Постоянные житейские заботы заполняют все жизненное пространство, создают иллюзию смысловой наполненности бытия.

Каков же статус современной литературы и самих литературных персонажей в новых условиях? В отличие от классической, современная литература не работает со смыслами. Место смысла занимает галлюцинация – обнаженный технологический конструкт – *буквы на бумаге*, следуя излюбленной фразе В. Сорокина:

Я получаю колоссальное удовольствие, играя с различными стилями. Для меня это чистая пластическая работа – слова как глина. Я физически чувствую, как леплю текст. Когда мне говорят – как можно так издеваться над людьми, я отвечаю: «Это не люди, это просто буквы на бумаге»<sup>24</sup>.

В другом интервью, апеллируя к аргументам апофатической теологии, он пытается защититься от упреков в аморализме, подчеркивая, что... «То самое Слово, что было у Бога, было вовсе не на бумаге»<sup>25</sup>. Все лежит на поверхности. И подходить к пониманию этой литературы, перетолковывая ее как текст, с помощью герменевтических процедур не эффективно. В ней нет никакой аллегорической надстройки, которая бы несла скрытое сообщение, как это было, например, в текстах средневековой культуры. Неуместен здесь и текстологический анализ, потому что В. Сорокин, работая с крупными языковыми блоками – шаблонами, или общими местами, включая целые дискурсивные образования, использует их только как подручный материал. Определение точности копирования жанра, стиля или речевой практики, равно как и обвинение автора в плагиатировании и компилятивности текстов абсурдно, т. к. В. Сорокин, по остроумному замечанию

<sup>24</sup> Цит. по: М. Липовецкий, *Сорокин-троп: карнализация*, [в:] «Это просто буквы на бумаге...» Владимир Сорокин: после литературы, Москва 2018, с. 100.

<sup>25</sup> «В культуре для меня нет табу...» Владимир Сорокин отвечает на вопросы С. Шаповала, [в:] В. Сорокин, *Собрание сочинений в 2 т.*, т. 1, Москва 1998, с. 20.

Александра Гениса, не писатель в старом, традиционном понимании, но *дизайнер текста*<sup>26</sup>. Он решает другую задачу: заменить смысл эффектом, когда смысл и есть эффект. Галлюцинаторные миры произведений В. Сорокина можно созерцать, прибегая к уже *другой оптике*, настраивая свой когнитивный аппарат, добиваясь правильной фокусировки и понимая литературную конвенцию, предлагаемую автором.

Не случайно многие критики находят сходство современности со Средневековьем, и, проводя параллели, даже называют современную культуру Новым средневековьем. Опуская всевозможные сценарии, подразумевающие возврат современного общества к нормам, практикам или социальным чертам, характерным для Средневековья, обратим внимание на некоторые особенности культурного самосознания средневекового человека и человека эпохи интернета и цифровых технологий. Попробуем сравнить отношение к Слову и работу со Словом тогда и в наше время.

Для сравнения обратимся к светскому памятнику – написанному на латыни – популярных в Средние века *Римских деяний*, имевших хождение в Европе с первых веков христианства. В *Деяниях* довольно полно раскрывается мир средневекового человека – мир странностей, причем не формального, а смыслового свойства, мир чудесного, который, по выражению Сергея Аверинцева, лежит в зазоре «между достоинством смысла и недостойнством знака», ибо любой знак есть явление преходящее, а потому недостаточное для полного выявления смысла<sup>27</sup>. Поэтому люди изначально должны обладать «семиотическим» зрением, чтобы суметь отличить ложь от истины. *Чудесное* сопрягается с идеей *возвышенного*, смысл которой можно передать только иносказанием, обращаясь к метафоре, риторической фигуре или загадке в зависимости от их смысловой нагрузки в тексте.

---

<sup>26</sup> А. Генис, *Страшный сон*, <http://www.srkn.ru/criticism/genis.shtml> [дата доступа: 4.05.2019].

<sup>27</sup> С. Аверинцев, *Поэтика ранневизантийской литературы*, Москва 1978, с. 118, 124.

Любое произведение культуры предполагает сдвиг смыслов, выход за предписанные рамки. В *Деяниях* интересен момент столкновения Божественного Логоса (как его представляли средневековые интеллектуалы) с человеческим словом. Светлана Неретина исследует именно этот момент, игру замысла со смыслом, «когда, собственно, и высекалась искра чуда (явленного в мир Слова), переходя на человеческом уровне в загадочное, замысленное, а на уровне мистическом преобразаясь в идею чуда»<sup>28</sup>. Состав «Римских деяний» отличается пестротой содержания. Это своеобразная «сумма» Средневековья: здесь и анекдоты, и парафразы античных историй, и сказочные ситуации, и свидетельства. *Деяния* состоят из новелл, расположенных так, как если бы писал их человек, не думающий об их возможной публикации, не писатель<sup>29</sup>. Каждая новелла сопровождалась с оборотной стороны текста морализацией, которая переворачивала смысл повествования.

Вот анекдот № 33:

Валерий рассказывает, что некий человек по имени Ператин со слезами сказал сыну и соседям: «Увы, увы мне! В саду у меня растет дерево, приносящее несчастье: на нем повесилась первая моя жена, затем вторая, наконец, третья, и потому я в неутешном горе». Один из слушавших его жалобы, по имени Аррий, говорит: «Я удивляюсь, что ты горюешь в подобных обстоятельствах. Дай мне, будь добр, три побега этого дерева, я раздам их соседям: пусть у каждого будет сук, на котором могла бы повеситься его жена». Так и было сделано<sup>30</sup>.

На первый взгляд в этом анекдоте Валерия нет никакой загадки, но есть ирония, юмор, иносказание, которое расшифрует любой профан, знающий, что с женами не поступают по совету Аррия. Однако остается осадок некоторой неуместности пародирования ситуации:

---

<sup>28</sup> С. Неретина, *Слово и текст в средневековой культуре. История: миф, время, загадка*, Москва 1994, с. 138.

<sup>29</sup> В. Сорокин свои первые произведения тоже писал «в стол», не предполагая их публиковать.

<sup>30</sup> Там же, с. 151.



«из-под дерева виселицы слышен смех»<sup>31</sup>. В диалоге Ператина и Аррия, происходящем на границе жизни и смерти, *трагическое* соседствует с *комическим*. Охватывает суеверный страх, когда пародируется и осмеивается смерть. Излом анекдота, где помещена морализация, переворачивает смысл, происходит сдвиг в понимании. В морализации автор озадачивает читателя, настраивает на серьезный лад, требующий сосредоточенности, напряженности сознания и внимания:

Любезнейшие! Этим древом был крест, на котором висел Христос...

На нем вешаются три жены человека, то есть гордыня, лесные вождения и вождения зрительные. Ведь данный муж ведет же, по миру трех жен: одну – дочь тела, что зовется сладострастием, другую – дочь мира, честолюбие, третью – дочь дьявола, именуемую гордыней. Эти жены, не найдя себе применения, вешаются, когда грешник благодаря Богу устремляется в глубины духовные. Честолюбие вешается на верви презрения, гордыня – на верви унижения, сладострастие – на верви воздержания и целомудрия. Просящий побеги – добрый христианин, который силой воли своей должен жаждать и снискивать их не только для себя, но и для ближних своих. Плачущий же – несчастный, больше пекущийся о телесной усладе, нежели о Духе Святом. И гораздо важнее помочь ему понять, что такое добрый человек, чтобы вел он жизнь честную и добился бы вечной жизни<sup>32</sup>.

Через игровую ситуацию «умным очам» человека открывается «божественно просто» истинное знание, выводящее смысл жизни за пределы чувства и ощущения, и поэтому становящегося «сверхъестественным», возвышенным, метафизическим знанием. Читатель проделывает путь, отправляясь от земных реалий, «телесного низа» до высот Духа, божественной мудрости.

Вернемся к современности. Может ли нас научить чему-либо литература В. Сорокина? Совершенно противоположная установка ожидает современного человека, который разочаровался в непогрешимости разума, удостоверился в античеловеческой природе *рацио*. И если ему

<sup>31</sup> Там же, с. 152.

<sup>32</sup> С. Неретина, *Слово и текст...*, там же, с. 159–160.



предлагается проделать путь постижения истинного знания, опирающегося на разум, который в классической традиции существует на правах сакрального (нравственного, божественного), то в конце восхождения человека будет ждать тяжелое разочарование, обернувшееся абсурдом. Современность обнажила *циничность* разума: угодливую разумность могут использовать различные идеологии и дискурсы, вплоть до бессознательного, когда разум по форме не всегда отличим от бреда. Позади самого разума могут лежать однажды принятые *ценности*, принуждение этического или идеологического свойства. Разум становится инструментальным, прикладным, становится чистым *средством*, но не *целью*, как это было во времена классики во главе с Просвещением<sup>33</sup>. *Нечувствительность* разума к морали подрывает авторитет сократовской веры в тождество рационального и нравственного. Пытаясь рационально осмыслить глубинные программы морали, мы упираемся на не редуцируемые далее пределы, выраженные концептами: «воля к власти», «принцип удовольствия», «жажда признания» и т. д.

Писатель постоянно ведет изучение пределов человеческого, тех глубинных табу, которые управляют поведением, прибегая к аффективным условиям производства воображения<sup>34</sup>.

Если средневековый автор обращался к Духу, то у В. Сорокина побеждает Плоть. Одним из мотивов творчества В. Сорокина является компенсация редуцированности тела, телесности в русской литературе. Он использует прием трансформации вербального в телесное путем перевода дискурсивных и риторических конструкций на язык телесных жестов. Об этом он говорит в одном из интервью: «Я получаю удовольствие в тот момент, когда литература становится телесной и нелитературной»<sup>35</sup>. Перенос дискурсивности на уровень телесности он

<sup>33</sup> М. Хоркхаймер, *Затмение разума. Критика институционального разума*, Москва 2011.

<sup>34</sup> Е. Петровская, *Ужин каннибалов...*, там же, с. 444.

<sup>35</sup> В. Сорокин, *Литература или кладбище стилистических находок*, [в:] С. Ролл, *Постмодернисты о посткультуре*, Москва 1966, с. 123–124.

осуществляет с помощью «материализации метафоры» – центрального тропа в его писательской лаборатории. Этот троп Марк Липовецкий называет *карнализацией* (от лат. *carnalis* – плотский, телесный) и определяет его как индивидуальный метод В. Сорокина в «деконструкции авторитетных дискурсов, символов и культурных нарративов»<sup>36</sup>.

Этот троп, как считает Илья Калинин, наиболее полно отвечает «главному приему поэтической техники Сорокина – трансгрессии и преодолению любых границ» между буквальным и переносным уровнем значения, ментальным и физиологическим, физическим и метафизическим<sup>37</sup>.

Рассуждая об утопии языка произведений В. Сорокина как о месте, где отсутствует различие между буквальным и переносным, И. Калинин выделяет такое пространство, схлопывающееся в линию (складку) «где язык перестает работать как семиотическая система и начинает работать как магический инструмент»<sup>38</sup>. Магическая функция языка здесь проявляется в том, что массовый советский дискурс мог удерживать в знаке прямое и переносное значение. При переключении с метафорического, условного плана в бытовой, повседневный, могло происходить реальное воздействие на положение дел в социуме. Анализируя 7 часть *Нормы*, в которой В. Сорокин сталкивает строчки известного детского стихотворения Зинаиды Александровой с протокольными предложениями репрессивной риторики НКВД, И. Калинин характеризует этот прием как «деконструкцию массового советского дискурса»<sup>39</sup>.

Золотые руки у парнишки, что живет в квартире номер пять, товарищ полковник, – докладывал, листая дело № 2541/128, загорелый лейтенант. – К мастеру приходят понаслышке сделать ключ, кофейник

<sup>36</sup> М. Липовецкий, *Сорокин-троп: карнализация...*, там же, с. 100.

<sup>37</sup> И. Калинин, *Владимир Сорокин: у-топос языка и преодоление литературы*, [в:] «Это просто буквы на бумаге...» *Владимир Сорокин: после литературы*, Москва 2018, с. 137.

<sup>38</sup> Там же.

<sup>39</sup> Там же.

запаять. – Золотые руки все в мозолях? – спросил полковник закуривая? – Так точно. В ссадинах и пятнах от чернил. Глобус он вчера подклеил в школе, радио соседке починил. [...] Мать руками этими гордится, товарищ полковник, хоть всего парнишке десять лет... Полковник усмехнулся: – Как же ей, гниде бухаринской, не гордиться. Такого последыша себе выкормила<sup>40</sup>.

Затем происходит переключение метафорического регистра из условного плана в реальный путем материализация и буквализация идиоматического смысла метафоры. Мощное воздействие на читательское сознание достигается путем столкновения различных идеологических стилей и риторических структур, обнажающих скрывающееся насилие.

Через четыре дня переплавленные руки парнишки из квартиры № 5 пошли на покупку поворотного устройства, изготовленного на филиале фордовского завода в Голландии и предназначенного для регулировки часовых положений ленинской головы у восьмидесятиметровой скульптуры Дворца Советов<sup>41</sup>.

Этот же прием буквализации риторических фигур используется в тематической новелле *Настя*. Сюжет построен вокруг невообразимого события – поедания родителями своей совершеннолетней («новоиспеченной») дочери. Ужин сопровождается некой оргией и отрубанием руки другой девушки – Ариши (еще одна реализованная метафора) – «руки девушки» просит отец Андрей и ее родители дают согласие. Материализация метафоры определяет сюжетную мотивировку происходящего: запекание в печи достигшей совершеннолетия дочери. Шок возникает в результате пугающего контраста двух несоединимых режимов дискурса: воображение читателя представляет этот процесс во всех отвратительных подробностях (гости наслаждаются отдельными частями приготовленного тела вплоть до смакования хрустящей коричневой корочкой испеченной

<sup>40</sup> В. Сорокин, *Норма...*, там же, с. 224.

<sup>41</sup> Там же.

Насти), тем самым вопреки желанию читателя «визуализируется сам вытесненный запрет на поедание себе подобных»<sup>42</sup>. Каннибализм невозможен, однако В. Сорокин пытается вывести на поверхность *бессознательное* самой культуры, тем самым обнажая и исследуя границы дозволенного. Мы понимаем, что за *кажимостью* осознаваемого нами морального чувства скрываются бессознательные пласты культурной памяти, которые последовательно вытесняются и подавляются. Однако выведение на поверхность глубинных табуированных отношений, равно как и обнажение бессознательного политики в других текстах В. Сорокина (*Голубое сало*, *День опричника*) нельзя сводить к легализации запрета пусть даже путем его воображаемого нарушения.

На примере некоторых произведений одного из крупнейших современных русских писателей – В. Сорокина, мы попытались показать, что его творчество демонстрирует возможности литературы в эпоху технологической редукции культуры к материальности и медиальности знака. Исследуя границы пристойности в социокультурном контексте, мы рассматриваем основную интенцию В. Сорокина как попытку проверки литературы на ее способность сопротивляться насилию.

## ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев С., *Поэтика ранневизантийской литературы*, Москва 1978.  
 Аронсон О., *Искусство как этика общности*, [в:] *По ту сторону воображения. Современная философия и современное искусство. Лекции*, Нижний Новгород 2009.  
 Аронсон О., *Современное искусство: этика непристойности*, [в:] *Что остается после искусства. Труды ИПСИ*, т. 2, Москва 2015.  
 Батай Ж., *Литература и Зло*, Москва 1994.

<sup>42</sup> Е. Петровская, *Ужин каннибалов...*, там же, с. 445.

- Беньямин В., *Искусство в век его технологической воспроизводимости*, Москва 1996.
- Витгенштейн Л., *Логико-философский трактат*, Москва 1958.
- «В культуре для меня нет табу...» Владимир Сорокин отвечает на вопросы С. Шаповала, [в:] В. Сорокин, *Собрание сочинений в 2 т.*, т. 1, Москва 1998.
- Гаспарян Д., *Введение в неклассическую философию*, Москва 2011.
- Генис А., *Страшный сон*, <http://www.srkn.ru/criticism/genis.shtml>.
- Делез Ж., *Логика смысла*, Москва 1995.
- Иоффе Д., *Прием остранения в русском поставангарде*, [в:] «Это просто буквы на бумаге...» Владимир Сорокин: после литературы, Москва 2018.
- Кайуа Р., *Миф и человек. Человек и сакральное*, Москва 2003.
- Калинин И., *Владимир Сорокин: у-топос языка и преодоление литературы*, [в:] «Это просто буквы на бумаге...» Владимир Сорокин: после литературы, Москва 2018.
- Липовецкий М., *Сорокин-троп: карнализация*, [в:] «Это просто буквы на бумаге...» Владимир Сорокин: после литературы, Москва 2018, с. 100–121.
- Неретина С., *Слово и текст в средневековой культуре. История: миф, время, загадка*, Москва 1994.
- Парамонов Б., *Чистое искусство Владимира Сорокина*, <http://www.svoboda.org/content/transcript/24202929.html>.
- Петровская Е., *Ужин каннибалов*, [в:] «Это просто буквы на бумаге...» Владимир Сорокин: после литературы, Москва 2018, с. 435–451.
- Подорога В., *Метафизика ландшафта. Коммуникативные стратегии в философской культуре XIX–XX веков*, Москва 2013.
- Рыклин М., *Медиум и автор: о текстах Владимира Сорокина*, [в:] «Это просто буквы на бумаге...» Владимир Сорокин: после литературы, Москва 2018, с. 30–48.
- Средневековые латинские новеллы XIII в.*, Москва 1980, <https://knigogid.ru>.
- Сорокин В., *Литература или кладбище стилистических находок*, [в:] С. Ролл, *Постмодернисты о посткультуре*, Москва 1966.
- Сорокин В., *Норма*, [в:] *Собрание сочинений: В 2 т.*, т. 1, Москва 1998.
- Сорокин В., *Настя*, [в:] *Собрание сочинений: В 3 т.*, т. 3, Москва 2002.
- Сорокин В., *Собрание сочинений: В 2 т.*, т. 2, Москва 1998
- Хоркхаймер М., *Затмение разума. Критика институционального разума*, Москва 2011.
- Эпштейн М., *Норма у Платона и Владимира Сорокина*, [в:] «Это просто буквы на бумаге...» Владимир Сорокин: после литературы, Москва 2018.

## SUMMARY

### **Limits to Propriety: Contemporary Russian Literature and the End of “Great Humanistic Tradition”**

Using the example of some works of Vladimir Sorokin, one of contemporary Russian superstar writers, the author attempts to show that his oeuvre demonstrates the powers of literature in the era of culture’s technologic downgrading to corporeity and mediality of sign. As the paper shows, Sorokin’s oeuvre springs from crisis of “great humanistic tradition”. This explains Sorokin’s renouncing “own” writing style and appeal to relatable literature discourses from the 19th century classics to the socialist realism. Studying the limits to propriety in socio-cultural context the author considers Sorokin’s main intention as an attempt to test literature for its ability to oppose violence. In the paper the author concludes that one should not reduce Sorokin’s taking to surface underlying taboo relations, nor exposal of politics’ irrationality, to legalization of interdict even if by way of its imaginary violation.

**Keywords:** postmodernism, conceptualism, violence, passion, discourse, norma, physicality.

**Ключевые слова:** постмодернизм, концептуализм, насилие, аффект, дискурс, норма, телесность.

**ТАТЬЯНА АВТУХОВИЧ**

Гродненский государственный университет  
им. Янки Купалы

## **НЕВЫРАЗИМО ВЫРАЗИМОЕ В ПОЭЗИИ И ЖИВОПИСИ: ЯЗЭП ДРОЗДОВИЧ И МАРК ШАГАЛ В ЗЕРКАЛЕ ПОЭЗИИ**

Эту статью можно было бы назвать «Говорить – совсем не то, что видеть», если бы французский философ Морис Бланшо уже не использовал в названии своего эссе такую почти провокативную полуафористическую формулу, в очередной раз поставив вопрос о границах разных способов человеческого познания мира. Философ имеет в виду, что, особенно в западной цивилизации, «язык неправоммерно – по необходимости – стал оптической системой, которая, по сути, говорит лишь нашему зрению», между тем «взгляд удерживает нас в пределах некоего кругозора», подчиняя, таким образом, мышление оппозиции света и его отсутствия. В свою очередь, речь, которая, казалось бы, позволяет «видеть вещь со всех сторон» и в словесном творчестве представляется «избавленным от свойственных взгляду ограничений взглядом. Не способом говорить, а трансцендентным способом видеть», на самом деле, по М. Бланшо, «нарушает законы, освобождается от ориентации, дезориентирует». Именно поэтому словесный образ, продолжает М. Бланшо, «есть двусмысленность откровения. То, что, обнаруживая, набрасывает покров; тот покров, который обнаруживает, вновь облакая в двусмысленную

нерешительность слова „обнаружить“», – вот что такое образ. Образ является образом в этой двойственности, не двойником объекта, а исходным раздвоением, позволяющим потом вещи быть изображенной». Слово определяет предмет, то есть устанавливает его пределы. Именно поэтому идеальной целью поэзии (литературы), считает М. Бланшо, является священная речь, о которой Гераклит говорил, что «она „не выставляет напоказ и не скрывает, а указывает“, не говорит ничего сверх того»<sup>1</sup>.

По существу М. Бланшо говорит «о несводимости друг к другу вербального и визуального, слова и зрительного образа, языка и видения в нашем опыте»<sup>2</sup>, а значит об антропологически и цивилизационно обусловленных границах человеческого познания. В применении к искусству и литературе это еще и вопрос о социокультурных, идеологических, ментальных, обусловленных национальным фактором, границах осмысления действительности, когда проблема артикулируется в рамках объектно-субъектных отношений как вопрос не только о видимом-выразимом, но и видящем-выражающем.

В данной статье проблема будет рассмотрена на примере произведений двух художников – всемирно знаменитого Марка Шагала и мало кому известного даже на родине, в Беларуси, Язэпа Дроздовича, а также их восприятия в поэтических текстах русских и белорусских авторов. Возможность и, как представляется, продуктивность такого сопоставительного анализа обусловлена рядом факторов: имеет местосходство, с одной стороны, биографий и творческих интенций (при всей разнице в судьбе, уровне таланта и известности каждого художника), с другой стороны – в направленности и специфике поэтических откликов на их творчество.

---

<sup>1</sup> М. Бланшо, *Говорить – совсем не то, что видеть*, «Новое литературное обозрение» 2011, № 108, <http://nlobooks.ru/node/2421> [дата доступа: 27.09.2018].

<sup>2</sup> А. Скидан, *От редактора*, «Новое литературное обозрение» 2011, № 108, <http://nlobooks.ru/node/2421> [дата доступа: 27.09.2018].



Земляки и почти ровесники (Шагал родился в Витебске 6 июля 1887 года, Дроздович – 13 октября 1888 года на хуторе Пуньки Дисненского повета Виленской губернии, ныне – Витебская область), оба будущих художника были кровно и ментально связаны с местом своего рождения и, так или иначе, стремились выразить дух Беларуси (Дроздович) и ее еврейских местечек (Шагал) в своем творчестве. Для обоих характерно многообразие творческих проявлений: Дроздович занимался живописью и графикой, рисовал декорации к спектаклям и иллюстрации к книгам, учительствовал, писал книги, увлекался теоретической астрономией, проявил себя как этнограф и фольклорист; Шагал тоже оставил богатое наследие в живописи и графике, был художником-монументалистом, занимался сценографией, оформлением спектаклей, витражей, проявил себя в педагогической деятельности, писал стихи и автобиографическую прозу. Для обоих занятия литературным творчеством были не только способом реализации разностороннего творческого потенциала, но и потребностью авторефлексии<sup>3</sup>. Обоим была свойственна мобильность, готовность к постоянным перемещениям и переменам судьбы, в которых и проявляется стремление к творческому поиску и самореализации: Дроздовича биографические обстоятельства и исторические катаклизмы заставляли перемещаться между Витебщиной, Вильно, российским Саратовом, Минском и маленькими белорусскими городками, Белосточчиной, снова Витебщиной; жизнь Шагала связана с Витебском, Петербургом, Москвой, Каунасом, Берлином, затем Парижем, Нью-Йорком, завершившись во Франции. Обоим был присущ общественный темперамент, стремление – особенно после революции – работать на благо родной страны, внести свой вклад в построение нового мира: Дроздович под влиянием идей национального возрождения

---

<sup>3</sup> О связях между живописными и литературными произведениями Я. Дроздовича на тему космоса см.: М. Грудзінава, *Літаратурная творчасць Язэпа Драздовіча: інтэрмедыяльны аспект*, «Весці Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. Сэрыя гуманітарных навук» 2013, № 4, с. 93–97.

создал народную библиотеку, народный театр, работал учителем рисования в Белорусской высшей женской школе, потом в обычных школах, занимался культурно-просветительской деятельностью; Шагал организовал в Витебске художественное училище, в котором сам же преподавал, позже работал в подмосковной еврейской трудовой школе-колонии «III Интернационал» для беспризорников в Малаховке.

Жизнь обоих художников не была простой и тем более легкой. Вместе с тем нельзя не заметить существенных отличий, которые объясняются не только масштабом данного от природы таланта, но и совокупностью обстоятельств, сложившихся в конечном итоге в неповторимый узор судьбы каждого. Этих обстоятельств много, назовем только некоторые, самые очевидные.

Дороги Дроздовича не выходили за пределы достаточно замкнутого национально и ментально ареала, поэтому его развитие как художника происходило только за счет внутренних ресурсов, личностного роста. Отсутствие возможности творческого диалога с иными культурами, новыми веяниями в искусстве по существу предопределило его статус как талантливого, безусловно самобытного, но самородка, который долго оставался недооцененным и потому почти неизвестным даже в своей стране. Однако эта непризнанность и недооцененность объяснялась еще и неразвитостью белорусского национального самосознания, выражавшейся в том числе в безразличном отношении к истории своей страны и ее духовному наследию, с одной стороны, и невысоким уровнем эстетической культуры народа – с другой. Только в стране, где судьба художника определялась мнением чиновников, была возможна ситуация, которая имела место в послевоенной жизни Дроздовича: сделанная им уникальная роспись столовой в деревне была закрашена по приказу полоцкого начальника. В этом контексте логичным выглядит тот факт, что на протяжении всей жизни Дроздович никогда не получал помощи и поддержки ни в какой форме, ни в моральной, ни в материальной. В своем дневнике 1 декабря 1933 года он сделал запись: «А працы на хлеб ніадкуль нідзе не чуваць. Сам ня ведаю, як жыць, што далей будзе. Надвор’е пахмурнае,

акно нізкае, у хаце цёмна і цесна. Думаў узяцца за маляваньне, ды немагчыма. Дзень кароткі, ды і той нельга выкарыстаць»<sup>4</sup>. Эту фразу он мог бы повторять в дневнике каждый день. Вся жизнь «вечного скитальца» была отмечена бездомьем и одиночеством и закончилась в больнице, куда его доставили односельчане, обнаружив лежащим без сознания на деревенской дороге. Судьба провинциального интеллигента, безропотно несущего тяжкий крест таланта и любви к искусству и своей стране, предопределила его посмертный имидж не столько художника, сколько знаковой фигуры белорусской истории:

Вобраз вечнага вандроўніка так моцна зацвердзіўся ў асобе Язэпа Драздовіча, што ўсё астатняе – графічныя лісты, карціны, дываны – пераўтварылася ў дадатковыя складнікі іміджу яго асобы, своеасаблівыя атрыбуты бескарыслівай летуценнасці. Драздовічу ўдалося стварыць са свайго жыцця міф, і гэта атрымалася таму, што мастак здзяйсняў сваю волю і фантазію часам не ў творчасці, а ў жыцці, і нават ахвяраваў ім дзеля сваіх ідэалаў<sup>5</sup>.

Другими словами, житнетворчество и возникший на его основе миф вытесняет в сознании потомков Дроздовича-художника.

На этом фоне судьба Шагала подтверждает тот очевидный и явленный историей всей мировой культуры факт, что талантливому человеку необходимы поддержка и выход за пределы своего окружения, пребывание в творческой среде. С одной стороны, помощь Еврейского общества поощрения художников и многочисленных меценатов и друзей; стипендии, премии, награды, раннее общественное признание, последовавшие за этим выставки, отклики в прессе, интересные и выгодные заказы; с другой стороны, глубокое знание еврейской культуры и религиозных текстов благодаря целенаправленному семейному воспитанию, которое вступало в продуктивное взаимодействие с разными культурными влияниями сначала во время учебы у самобытного и оригинального витебского художника Юдея Пэна,

<sup>4</sup> Я. Драздовіч, <https://drazdovich.by/article/3> [дата доступа: 14.04.2019].

<sup>5</sup> Л. Вакар, <https://drazdovich.by/article/6> [дата доступа: 15.04.2019].

затем учеба у Николая Рериха, Мстислава Добужинского, Льва Бакста в Петербурге; знакомство с художниками и поэтами-авангардистами в Париже; наконец, атмосфера поиска нового искусства в послереволюционной России – в Витебске и Москве, а затем в Европе и Америке – все способствовало быстрому творческому самоопределению и максимальной самореализации художника. Важно, что самоопределение происходило на основе синтеза национальной традиции – еврейского мировидения и модернистских исканий XX века – кубизма и неопримитивизма, диалог с которыми и позволил Шагалу увидеть продуктивную точку роста в своей национальной культуре.

Как и в случае с Дроздовичем, вокруг Шагала тоже сложился миф, в создание которого и он внес свою лепту, с той лишь разницей, что этот миф не вытеснял в сознании публики творчество, а усиливал внимание к нему. Добавим, что если в биографии белорусского художника поражает его одиночество – рядом с именем космовида почти нет имен, как будто он прожил жизнь в своих фантастических видениях, ставших реальностью, то пространство вокруг Шагала оказывается густонаселенным и дружественным, а его мистические, иногда апокалиптические видения, запечатленные на картинах, воспринимаются как отражение фантазмов и фобий, душевных страхов и радостных надежд автора.

В то же время именно несходство биографий парадоксально высвечивает то общее в творческих интенциях художников, что так мощно реализовалось в картинах Шагала и намечено в полотнах Дроздовича. Это общее – сновидческая реальность, в которую преображалась действительность на их полотнах.

Картины Дроздовича, чему бы они ни были посвящены – белорусской природе или фантастическим пейзажам Марса, Луны и Сатурна, изображениям памятников национальной архитектуры или видам фантастических зданий на других планетах, портретам национальных героев или мистическим сюжетам, отсылающим к древней истории Европы или Китая, всегда пронизаны ощущением присутствия неземного, ирреального и непознаваемого Иного. Художник

признавался, что сначала видит свои картины во сне и потом заносит их на полотно. Визионер по складу своего таланта, Дроздович воспринимал мироздание как неразделимое целое, в котором, прорастая друг в друга, сосуществуют видимое и незримое. Стремление художника выразить невыразимое, присутствие тайны в мире приносило в картины Дроздовича тот уникальный сплав, благодаря которому реальность приобретала мистическое звучание, а фантастические (космические) пейзажи «одомашнивались» благодаря изображению существ, напоминающих белорусских крестьян. Картины Дроздовича заставляют вспомнить одновременно и полотна Рериха, и мистические создания Чюрлениса, и фантазии художников Пролеткульта, и наивную живопись Пиросмани, но при этом он ни на кого не похож, сохраняя свое – неяркое, но самобытное лицо<sup>6</sup>. Истоки его творческой индивидуальности – присущее белорусам мифопоэтическое мировосприятие и укорененность в родной земле<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Белорусские искусствоведы подчеркивают близость художественных поисков Дроздовича открытиям европейского авангарда. См.: А. Белявец, *Драздовіч і італьянскі футурызм*, «Мастацтва» 2017, № 7, с. 10–15.

<sup>7</sup> Поэтому вряд ли можно согласиться с утверждением, что «для Язэпа Драздовіча асабіста космас быў паратункам, месцам уцёкаў ад гнятлівай рэальнасці», как считает М. Грудинова (см.: М. Грудзінава, *Літаратурная творчасць...*, там же, с. 95), или романтической попыткой преодолеть личное одиночество через отрицание идеи уникальности человеческой культуры и создание соответствующих миров на других планетах, как считает Л. Вакар (см.: Л. Вакар, *Тыпалагічныя метамарфозы Язэпа Драздовіча*, [в:] *Язэп Драздовіч – асоба, творчасць*, Мінск 1997, с. 18. Идеи космизма были популярны в культуре начала XX века, поэтому обращение белорусского художника к космической теме свидетельствует о его знакомстве с европейской и русской культурой. При этом определяющим фактором все же является своеобразие мироощущения, способность видеть Иное в земном. Несомненно, художник был одарен богатым воображением, умел видеть сны наяву: как отмечает Лия Киселева, предваряя публикацию отрывков рукописи Дроздовича *Жыццё на плянэце Сатурне*, художник часами читал теоретические работы по проблеме освоения космоса и все прочитанное тут же претворялось

Тот же сплав (двойственность откровения) обнаруживает у Шагала Виктор Бычков:

Практически все его творчество – бесконечная поэма этому миру [миру местечкового еврейства. – примеч. Т.А.], написанная образами, символами, метафорами, притчами, пластическими элементами, самым духом и настроениями этого мира. На его художественный язык сильное влияние оказали народное (примитивное и полупримитивное) искусство, провинциальная русская иконопись. Отсюда его свободное обращение с формой, парадоксальное совмещение несовместимых пластических элементов, как бы наложение (своеобразный палимпсест) одних изобразительных элементов и целых сцен на другие<sup>8</sup>.

Шагал считал свою живопись выражением четвертого измерения в искусстве – психического. Отсюда ее метафоричность, отмеченная Андре Бретоном. Метафоричность, обращенная к «сверхъестественному» (*supernaturel*, по слову Аполлинера), увиденному во сне, – Шагал говорил по поводу своих картин на ветхозаветные сюжеты, что «не видел Библию, она мне приснилась»<sup>9</sup>; указания на странные видения, посещавшие его во сне и становившиеся затем сюжетом для картины, нередки в биографии Шагала. В то же время сам Шагал настаивал на своей неразрывной связи с землей: «Неправда, что мое искусство фантастично! Наоборот, я реалист. Я люблю землю»<sup>10</sup>. Это высказывание мастера можно трактовать в том числе и как декларацию особой еврейской ментальности, которую он выразил в своих картинах и в которой парадоксальным образом соединяются приземленный практицизм и мистицизм, радостно-трагическое переживание бытия, упоение мгновением и память о возможной бездне. Жизнь над

---

в «явь-сон». См.: *Касмічная адысея Язэра Драздовіча: малавядомыя тэксты, «Дзеяслоў»* 2018, № 4, с. 179–193.

<sup>8</sup> В. Бычков, *Марк Шагал*, [в:] *КорневиЩе ОА. Книга неклассической эстетики*, Москва 1999, с. 75.

<sup>9</sup> Цит. по: *Марк Шагал: Альбом*; автор текста С. Королева, Москва 2010, с. 34 (серия: *Великие художники*, т. 44).

<sup>10</sup> М. Шагал, *Моя жизнь*, Москва 1994, с. 108.

бездной – отсюда отмеченный Бычковым синтез в его творчестве разных миров – провинциального еврейского быта, Библии, цирка и балагана<sup>11</sup>. Отсюда особая модальность его картин, в которых драматизм и потенциальный трагизм Бытия подсвечен юмором, своеобразной иронией и самоиронией. Отсюда наконец таинственность и смысловая неисчерпаемость картин художника-поэта, на которых

разрозненные фрагменты, мотивы, образы, элементы, детали витебского микрокосма, которыми до предела была наполнена его душа, произвольно наслаиваются друг на друга, образуют самые причудливые сочетания, складываются **в странные, вербально не выражаемые поэмы**<sup>12</sup> (выделено мной – Т.А.).

В этих характеристиках творчества Шагала и Дроздовича отметим разный по форме выражения, но сходный по глубинной сути синтез реального, земного и мистического, сверхъестественного. В случае Шагала имеет место отмеченная Владимиром Соловьевым характерная для иудаизма «вера в невидимое и одновременно желание, чтобы невидимое стало видимым, вера в дух, но только такой, который проникает все материальное и пользуется материей, как своей оболочкой и орудием»<sup>13</sup>; в случае Дроздовича, очевидно, проявляется противоположное желание – остранить видимое, придать ему фантастический облик, независимо от того, какое пространство – земное или инопланетное изображено на картине. При этом если у Шагала акцентирована условность восходящих к иудейской мифологии образов, предполагая их символическое истолкование через установление композиционных связей, образующих подобие нарратива, то у Дроздовича, напротив, на многих картинах имеет место квази-реалистическое изображение, когда присутствие незримого только угадывается и требует иных способов истолкования. При этом Шагала указывал, что противоположность этих двух подходов к созданию

<sup>11</sup> В. Бычков, *Марк Шагал*, там же, с. 76.

<sup>12</sup> Там же, с. 96.

<sup>13</sup> Вл. Соловьев, *Еврейство и христианский вопрос*, Берлин 1921, с. 21.



сверхреалистического искусства, то есть искусства, сочетающего видимое и незримое, в произведениях настоящих мастеров условна, если не мнима: «Однако настоящее сверхреалистическое искусство, по сути своей, простое и прямолинейное, а прямолинейное и простое искусство – поэзия или живопись – в лучших своих проявлениях сверхреалистично»<sup>14</sup>.

Именно эта странность, необычность видения мира порождает проблему интерпретации картин, в процессе которой зритель – профессиональный искусствовед или поэт сталкивается с проблемой непереводимости на язык слов созданных художниками образов.

Безусловно, проблема невыразимости является ключевой для живописи, однако в разные эпохи она характеризуется разной степенью непереводимости. Нарративная живопись реализма и обращенная к иным измерениям живопись модернизма предполагают разный язык описания, разное восприятие и разную степень погружения в созданный художниками мир. Выделенный нами фрагмент цитаты из статьи В. Бычкова, отсылая к известным топосам «поэзия – говорящая живопись» и «живопись – молчаливая поэзия», напоминает об извечном соперничестве живописи и литературы и о попытках поэтов и художников преодолеть границы своего искусства. В то же время семиотичность любого искусства предполагает возможность его истолкования – перевода на язык другого искусства. Об этом в связи с картинами Шагала писала Наталья Апчинская: «Фигуры у художника [...] представляют собой графический знак, который соединяет в себе преходящее и неизменное. Знаковость обуславливает близость изображения к слову, его связь с письменной речью и самой техникой письма»<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> М. Шагал, *Два вида искусства-поэзии. Речь по случаю чествования Шагала и Фефера 30 апреля 1944 года в Нью-Йорке*, [в:] М. Шагал, *Об искусстве и культуре*, <http://www.m-chagall.ru/library/Ob-iskusstve-i-kulture18.html>, [дата доступа: 12.06.2019].

<sup>15</sup> Н. Апчинская, «Горящие огни» Беллы Шагал, [в:] *Шагаловский сборник. Вып. 2. Материалы VI–IX Шагаловских чтений в Витебске (1996–1999)*,



Так появляются поэтические экфрасисы – стихотворения, написанные под впечатлением от картины или произведения визуального искусства и в той или иной мере ориентированные на вербальный перевод или подразумевающие его в качестве цели авторского высказывания. В случае с художниками, о которых идет речь в данной статье, вопрос заключается в том, как поэты решают проблему вербализации скрытого, угадываемого и по существу невыразимого содержания их картин.

Свое восприятие личности Дроздовича и его наследия пытались сформулировать многие белорусские поэты разных поколений, но показательно, что в большинстве случаев их интерпретации не выходили за рамки судьбы художника, трактуемой в актуальном для национального поэтического дискурса аспекте – судьба Беларуси и долг творца. В стихотворениях Анатоля Сыса *Маналог Язэпа Драздовіча*, Виктора Шнипа *Балада Язэпа Драздовіча*, Людмилы Рублевской *Драздовіч хадзіў на палях тваіх цёмных, Айчына...* и Алеся Жыгунова *Маналог Язэпа Драздовіча* разрабатывается общий комплекс мотивов и эмблематических образов, актуализирующих исторический миф Белой Руси: «Погоня», зубр, древние дубы, хранящие в своей тишине «рэха даўніх дзён», память о племенах кривичей и ятвягов, населявших белорусские земли. Фигура художника – скитальца в белой свитке, нищего, отказавшегося от дома, семьи, богатства, вписана в этот миф, сливаясь с мифологическим Велесом, становясь таким же мифом – именем-знаком. Поэтому спутниками скитальца, ищущего в спящей стране следы ее былой славы и величия, становятся природные стихии – такие же, как он, неутомимые путешественники ручьи; падающие звезды; пылающая в темных полях «Папараць-кветка»; ветер, искушающий художника земными благами; «Чорная Плачка» – «найлепшая ў сьвеце жанчына, / Над ім нахілялася, ціха яго цалавала»<sup>16</sup>, утешая того, кто

---

Витебск 2004, с. 3–7.

<sup>16</sup> Л. Рублеўская, *Драздовіч хадзіў на палях тваіх цёмных, Айчына...*, <https://drazdovich.by/article/3> [дата доступа: 2.03.2019].

хотел пробудить в народе память, воскресить забытые в повседневной тяжелой борьбе за существование духовные ценности.

Эти стихи мало связаны с образным рядом картин Дроздовича, они скорее представляют романтический по модальности высказывания поэтический синтез национальных архетипов – фольклорных, литературных и исторических.

Попытка совместить индивидуально-творческую интерпретацию национального мифа с осмыслением картин Дроздовича принадлежит Максиму Танку и Рыгору Бородулину. Так, в стихотворении *Язэп Драздовіч* М. Танк использует известный по мифам и многовековой поэтической традиции топос дарения: в роли дарителя выступает Христос, оказавшийся в момент рождения будущего художника «у пунькаўскім глухім засценку». Дары не называются, но поэт подчеркивает, что именно они, эти «шчодрья дарункі» небесного покровителя, помогли Дроздовичу «у нашым краі» стать не только собирателем сокровищ своего народа и неповторимым творцом, но и «вандроўнікам па космасе бясконцым», который раньше «усіх Калумбаў свету» погостил на других планетах, где, возможно, до сих пор можно найти его следы – забытую картину или «замыславаты кій дарожны / З біклагай ратавальнай акавіты»<sup>17</sup>.

В стихотворении М. Танка очевидно взаимодействие романтического мифа об отмеченности художника и характерного для белорусской творческой интеллигенции национально-возрожденческого мифа о Беларуси как стране, в которой хранятся несметные, но «зачараваныя скарбы». Белорусская «местечковая» ментальность, в которой причудливо соединяются приниженность и амбициозность, проявляется и в поэтическом преувеличении – сравнении Дроздовича с «Колумбами», в утверждении статуса художника как первооткрывателя других планет. При этом в развитии поэтической мысли, в совмещении и «присвоении» (одомашнивании) Иного имплицитно

---

<sup>17</sup> М. Танк, *Язэп Драздовіч*, <https://drazdovich.by/article/3> [дата доступа: 2.03.2019].

выражено интуитивное, но глубокое понимание М. Танком специфики художественного мира Дроздовича: не пытаюсь описывать картины, поэт тем не менее дает о них представление. Закономерно однако, что логика сводного немиметического экфрасиса, каковым является стихотворение М. Танка, определяется не толкованием картин художника, а мыслями автора о судьбе страны и ее талантливых сыновей.

Два стихотворения Р. Бородулина отражают диалог поэта с духовным наследием и жизненным опытом художника – «павятовага Мікеланджела», который водил знакомство «з Сатурнам і Ярылам», но «доля» не позволяла ему в полную силу расправить крылья. В стихотворении *Язэп Драздовіч – павятовы Мікеланджэла* (1992) образ Дроздовича строится на противопоставлении значимости его деятельности как историка и этнографа для страны («І ён, адкопваючы замчышчы й паганішчы, / Вяртаў дамоў крывіцкі дух забраны») и его вынужденно аскетического образа жизни, апостольского служения призванию – и повседневного тяжелого труда. Это противоречие снимается финальным метафорическим переосмыслением паронимического созвучия: «Язэп і хлеб / Перагукаліся Драздовічу. / Духоўны стаў / Ягоны хлеб надзённы»<sup>18</sup>. В более раннем стихотворении *Споведзь калосся* (1978) Р. Бородулин, как и М. Танк, дает поэтический аналог художественного мышления Дроздовича: нагнетая метафорические образы, сопрягая их в антиномические единства, поэт творит мифологизированный мир, который дает представление о взаимопроникновении реального и мистического в картинах художника. Это миф, в котором жизнь и творчество предстают в неразделимой целостности:

Язэп Драздовіч выразаў кійкі,  
Як посахі вяртаня да вытокаў.  
Намацаўшы карэння вузлякі,  
Сягае вольна думка да аблокаў.  
Разьбярства цвёрдасць трэба для рукі.

<sup>18</sup> Р. Барадулін, *Язэп Драздовіч – павятовы Мікеланджэла*, [в:] Р. Барадулін, *Слаўлю чысты абрус*, Мінск 1996, с. 166–167.

Не баючыся клін, ані папрокаў,  
 Вандруюць мастакі, як жабракі,  
 Каб пасля смерці ўзняцца да прарокаў.

З засценка Пунькі – царства бацяна –  
 Відаць Сусвету зорная сцяна,  
 Трысцен, дзе скарб вякоў ляжыць забыта,  
 Руіны Крэва, дрэва таўсціна  
 Таго, якому жаліцца струна.  
 Для споведзі калосся спее жыта<sup>19</sup>.

Как видим, поэтические отклики на творчество Дроздовича отчетливо фиксируют границу между вербальным и визуальным. Поэты не случайно не обращаются к экфрастическим описаниям конкретных картин художника, потому что слово, определяя визуальный образ, лишает его того «невыразимого», которое составляет загадку и определяет притягательную силу визионерского видения мира, свойственного Дроздовичу.

Аналогичные варианты прочтения характерны и для стихов, в которых так или иначе актуализировалось имя и/или творчество Шагала. Можно выделить несколько наиболее характерных направлений и способов такой актуализации. Во-первых, часто Шагал упоминается как некий знак, который метонимически замещает определенный культурный смысл и потому собственно творчество художника предстает в редуцированном виде, подчиняясь авторскому заданию.

Так, в поэме Александра Межирова *Поземка* (2000), посвященной проблеме антисемитизма в России, с одной стороны, картины Шагала (наряду с картинами Бориса Кустодиева), висящие в разгар послевоенной кампании против евреев «на стене вместо Сталина», используются в характерологической функции, определяя одного из персонажей, чиновника от литературы, как состоятельного человека свободных взглядов; с другой стороны, имя Шагала наряду с именами

<sup>19</sup> Р. Барадулін, *Споведзь калосся*, [в:] Р. Барадулін, *Слаўлю чысты абрус*, Мінск 1996, с. 96.

Осипа Мандельштама и неназванного, но узнаваемого благодаря прозрачной реминисценции Бориса Пастернака выступает как напоминание о тех евреях, которые своим творчеством прославили Россию и русскую культуру.

Напротив, у белорусской поэтессы Насты Кудасовой еврейство как знак гонимости сопрягается с мотивом избранности еврейского народа и переосмысливается как продуктивное и гордое одиночество, непокорность и нестигаемость перед обстоятельствами. Имплицитно судьба Шагала и его народа проецируется на судьбу белорусов и становится для автора поведенческой моделью:

З тваёй адзінотай  
да вечнага крочу,  
даверліва ў вочы –  
твая адзінота.  
Скрозь часавых нотаў  
плывуць карагоды...  
Абраным народам –  
твая адзінота –  
усьмешкай дзіцячай,  
магутнасьцю мудрых,  
жыцьцёвым абсурдам,  
адчайным іначай...  
І ўпэўнена бачу  
ў вільготнай прасторы  
няскоранасьць Торы  
ў бязвыйгрышным матчы...  
І чэзнуць турботы  
ў сьвятле тваіх фарбаў...  
Я верую ў праўду  
такой адзіноты!<sup>20</sup>

Стихотворение-инвектива Сергея Петрова *Pictoris confessio* (*Исповедь художника*) написано в 1951 году и направлено против засилья

---

<sup>20</sup> Н. Кудасова, *Марку Шагала*. Ад «Адзіноты», <http://rv-blr.com/verse/show/94682> [дата доступа: 2.03.2019].

«жизнеподобного» искусства в Советском Союзе. Поэт выстраивает свою «галерею» подлинных художников, связывая ее с традицией условного, обращенного к Иному, искусства в европейской и русской средневековой, романтической, модернистской живописи и противопоставляя «мясистым фламандцам» Рубенса и плоским образам Перова. Представление о том, что в искусстве этика доминирует над эстетикой, привело к торжеству массовой культуры, отсутствию вкуса и непониманию цели творчества как выражения индивидуального видения мира, поэтому в бездуховном советском обществе, считает поэт, в свод допущенных к зрителю художников не может попасть Шагал: «Холсты вам только свод законов, / вы – дидактический кагал, / откуда вытурен Филонов, / куда не впущен Марк Шагал»<sup>21</sup>. Имя Шагала, таким образом, для поэта является знаком, с одной стороны, новаторского и элитарного, с другой стороны – не допущенного чиновниками от культуры и потому непонятного простым людям искусства. Очевидно, однако, что на первом плане в стихотворении С. Петрова, равно как у А. Межирова и Н. Кудасовой, стоят личностные – биографические или эстетические проблемы, поэтому имя художника фигурирует в том числе как аргумент от авторитета для доказательства собственной позиции.

Как вариант такого личностного прочтения можно воспринять стихотворение Иосифа Бродского *Псковский реестр* (1964), где упоминается картина Шагала *Купание ребенка*, которую поэт вместе со своей возлюбленной Мариной Басмановой видел во время поездки в Псков и посещения Псковского исторического музея-заповедника: «Припомни Псков, гусей / и, вполнекала, / фонарики, музей, / „Мытье“ Шагала»<sup>22</sup>. В посвященном М. Басмановой стихотворении картина Шагала является не только напоминанием – «свидетелем жизни»,

<sup>21</sup> С. Петров, *Pictoris confessio (Исповедь художника)*, <https://allpoetry.ru/allpoetry/petrov-s-v> [дата доступа: 4.03.2019].

<sup>22</sup> И. Бродский, *Псковский реестр*, [в:] И. Бродский, *Малое собрание сочинений*, Санкт-Петербург 2012, с. 284.

любви, но и эмблемой семейного счастья, того семейного счастья, о котором думает, мечтает лирический герой.

Чаще всего имя Шагала разрабатывается как знак ностальгии, воплощенной в творчестве, выступая обычно в контекстуальной связке с названием его родного города. В *Царскосельской оде* (1961) Анны Ахматовой обещание лирической героини описать родное Царское Село «как свой Витебск – Шагала» актуализирует в образе художника его ностальгическую преданность родному городу, существующему только в памяти и уже ставшему мифом. В стихотворении Роберта Рождественского *Марк Шагал* мотив ностальгии гипертрофирован, вступая в противоречие с исторической правдой и в целом моделью поведения многих эмигрантов, выбиравших для себя судьбу человека мира. Известно, что когда в 1973 году по приглашению Министерства культуры Шагала приехал в Советский Союз, то он посетил только Ленинград и Москву, а от предложения побывать в Витебске отказался: ничего от города детства не осталось, он существует только в памяти, в творческом воображении и, многократно преображенный, давно стал мифом. Именно поэтому, вернувшись домой, Шагал пишет картину *Возвращение блудного сына*, изобразив на фоне Витебска старика, перед которым на коленях стоит его сын. Фабула стихотворения Р. Рождественского, напротив, строится на мелодраматическом рефрене одного и того же вопроса, который трижды задает Шагал гостю из России: «Так Вы не из Витебска?» Образ старого, одинокого, почти выжившего из ума Шагала, живущего только прошлым, в стихотворении Р. Рождественского подчинен авторскому публицистическому заданию и не имеет ничего общего с реальным художником, который активно работал до последних минут жизни. В то же время поэт справедливо подчеркивает значимость витебских мотивов, которые были для Шагала источником вдохновения на протяжении всего творческого пути:

Он в сторону смотрит.  
Не слышит, не слышит.  
Какой-то нездешней далекостью дышит,  
пытаясь до детства дотронуться бережно...

И нету ни Канн,  
 ни Лазурного берега,  
 ни нынешней славы...  
 Светло и растерянно  
 он тянется к Витебску, словно растение...  
 Тот Витебск его –  
 пропыленный и жаркий –  
 приколот к земле каланчою пожарной.  
 Там свадьбы и смерти, моления и ярмарки.  
 Там зреют особенно крупные яблоки,  
 и сонный извозчик по площади катит...<sup>23</sup>

Напротив, Андрей Вознесенский в стихотворении *Васильки Шагала* (1973), написанном под впечатлением встречи с художником, переосмысливая знаменитый синий цвет шагаловских картин как цвет васильков, растущих в полях покинутой, но не забытой родины, – «с Витебска ими раним и любим», параллельно с ностальгическим мотивом развивает мотив земное-небесное: в составе этой оппозиции в семантике синего цвета актуализируется символический смысл божественного присутствия в мире и его творческого воплощения в картинах Шагала. В результате игра предметным и символическим смыслом цвета в стихотворении (синий цвет васильков в поле / синий цвет готических витражей; синий цвет неба и синий цвет васильков в росписи плафона Гранд Опера) парадоксально завершается патетическим утверждением, проходящим через весь текст и отрицающим не только ностальгический, но и сакральный мотив: «Поле любимо, но небо возлюблено. / Небом единым жив человек»; «Родины разны, но небо едино. / Небом единым жив человек». Очевидный космополитический пафос,

<sup>23</sup> Р. Рождественский, *Марк Шагал*, [в:] Р. Рождественский, *Это время*, Москва 1983, с. 13–14. Интересно отметить, что в аналогичном ключе написано стихотворение М. Танка *Марк Шагал*, но версия белорусского поэта обытовлена: он вспоминает своих бывших витебских соседей, но равнодушно комментирует их трагические судьбы. М. Танк не пытается проникнуть в художественный мир великого художника, его стихотворение напоминает репортерский отчет об одной из многочисленных встреч во время поездок за рубежом.



свойственный поколению шестидесятников, утверждает мысль А. Вознесенского, что художник – это человек мира и своим творчеством служит не богу («Не Иегова, не Иисусе»), а человеку и человечеству.

Публицистическое заострение высказывания в стихотворении А. Вознесенского в то же время обнажает, хотя и слишком прямолинейно (иногда даже опускаясь до примитивного юмора в случае буквализации визуальной метафоры, как в строках: «В небе коровы парят и ундины / Зонтик раскройте, идя на проспект»), свойственное Шагалу мифологическое мышление, которое утверждает связь всего сущего в мире, взаимопроникновение видимого и невидимого, материального и духовного<sup>24</sup>.

Нельзя не заметить, что в поэтических экфрасисах картин Шагала, как и в стихах, посвященных его жизни и творчеству, в основном разрабатываются одни и те же мотивы и образы, самые знаковые и потому популярные. В то же время очевидно, что именно знаковые мотивы и образы, функционируя в качестве эмблемы Шагала, легко разворачиваются в нарратив, будь то нарратив личных проблем и переживаний поэта – в таком случае происходит их метафорическое присвоение и переключение в иной ряд, будь то нарратив творческого переосмысления и пересоздания (собственно перевода) – в таком случае образы Шагала оказываются инспирацией для создания оригинального произведения.

Таким знаковым образом – эмблемой шагаловского творчества оказывается полет над городом, который в восприятии поэтов связывается с мотивом чуда, безгреховности, чистоты. Этот мотив в свою очередь осмысливается как идеальное и потому недостижимое состояние, противостоящее реальности и возможное только в детстве или в творческом воображении. Игорь Чиннов в стихотворении *Холодеет душа и близится сумрак...* (1965), иронизируя над романтическими представлениями о возможностях искусства превращать

<sup>24</sup> А. Вознесенский, *Васильки Шагала*, [в:] А. Вознесенский, *Ров*, Москва 1987, с. 625–626.

действительность «в райскую птицу», не без вызова и горького разочарования риторически вопрошает:

Ну что, Пегас, смешная лошадка,  
Ты нас научишь в день пасмурно зыбкий  
Легко летать, как люди Шагала,  
Играть на букете, как на скрипке?<sup>25</sup>

Однако два десятилетия спустя, освободившись от влияния «парижской ноты», провозглашавшей и оплакивавшей смерть искусства, в стихотворении *Еще танцуют смуглые подростки...* (1986) И. Чиннов отказывается от иронии: образы Шагала соединяются с воспоминаниями о собственном детстве и с ощущением его невозвратимости. Стихотворение утверждает силу искусства, преображающего мир, увековечивающего его идеальный, божественный образ, пробуждающего молодое желание жить и любить:

Мне быть святым не хочется.  
Мне снится,  
Что как-то удалось омолодиться,  
С пленительной смуглянкой закружиться  
И что она ко мне равнодушна,  
Что в мире все заоблачно, воздушно,  
Что мы летим, греховны, но безгрешны  
(И поцелуи долги и неспешны) –  
Над крышами костела и вокзала,  
Как легкие влюбленные Шагала<sup>26</sup>.

Сновидческая реальность, запечатленная в стихотворении, с одной стороны, характеризует мифопоэтическую природу творчества Шагала, отсылает к бессознательным его истокам<sup>27</sup>, с другой стороны,

<sup>25</sup> И. Чиннов, *Стихи*, <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%A7/chinnov-igorj-vladimirovich/stihotvoreniya> [дата доступа: 15.05.2019].

<sup>26</sup> Там же.

<sup>27</sup> В психоаналитическом ключе проанализировала картины Шагала и их поэтические экфрасисы в стихах польских поэтов М. Маршалэк. См.: М. Маршалэк, *Прочие картины сновидений. Экфрасисы живописи Марка Шагала в свете*

несет трагическое переживание поэтом приближающегося завершения земного пути. Шагал для И. Чиннова выступает воплощением целостного детского восприятия мира как чуда.

Мотив чудесного преображения мира в связи с творчеством Шагала разрабатывается и как загадка гениальности художника. Юрий Одарченко в стихотворении *После выставки*, создавая своеобразную фантазию (сводный экфрасис) по мотивам картин Шагала, определяет тайну художника как «творческую жуть», которая «только черту на потребу», и в то же время – путь к райскому саду, который «зорко стережет» «зоркий ангел». Но именно «кровавые слезы» художника, которыми расцветает райское дерево, открывает ему путь в небо – бессмертие. Частое у многих поэтов обыгрывание омонимии «шагал – Шагал» у Одарченко встроено в мотив преодоления земного:

Дайте денег, дайте хлеба,  
 Дайте отдохнуть!..  
 Зашагал Шагал по небу  
 Прямо в млечный путь<sup>28</sup>.

Напротив, Семен Липкин в стихотворении *Майская ночь в лесу* (1988), связывая «таинственную каббалу» живописи Шагала с красотой весенней природы, настаивает на органичной, онтологической сущности мастерства художника: и природа, и искусство говорят с человеком на языке красоты, взаимоотражаясь друг в друге: «А что творится с той полянкой, / Где контур сросшихся берез, – / Как будто пред самаритянкой / Склонился с просьбой Христос». «Таинственная каббала» искусства сродни природе, поэтому она невыразима; понять

---

*теории Уильяма Дж. Митчелла и Дж. Эльснера, [в:] Теория и история экфрасиса: Итоги и перспективы изучения. Коллективная монография под научной редакцией Т. Автухович при участии Р. Мниха и Т. Бовсуновской, Siedlce 2018, с. 275–285. В аналогичном аспекте – с точки зрения психоанализа прочитала творчество Дроздовича Галина Горова. См.: Г. Горова, Генезис снобачаных вобразаў космасу Язэпа Драздовіча, «Роднае слова» 2016, № 4, с. 86–90, № 5, с. 84–87.*

<sup>28</sup> Ю. Одарченко, *Стихи и проза*, Paris 1983, с. 44.

и выразить смысл картин Шагала невозможно, как невозможно понять и выразить язык божественных посланий, которые через природу посылает человеку Бог:

О как понять мне эти знаки,  
И огласовки, и цифирь,  
Когда в душистом полумраке  
Ликует птичий богатырь.  
Он маленький, почти бесцветный,  
И не блестящ его полет,  
Но гениально неприметный,  
Он так поет, он так поет...<sup>29</sup>

Отказываясь от экфрастического описания картин Шагала, поэт выражает то чувство радостного упоения красотой мира, которое подвигало художника к творчеству. И в этом отношении стихотворение С. Липкина оказывается конгениальным картинам Шагала. Невыразимое можно выразить только на языке чувства, и слова в таком случае оказываются лишь его имитацией.

Таким образом, анализ стихов, посвященных Дроздовичу и Шагалу, показывает, что в большинстве случаев поэты подменяют рецепцию творчества либо размышлением о жизни художника, подчиняя его собственному публицистическому заданию, либо субъективной фантазией, развивая наиболее знаковые (эмблематические) визуальные образы. Сверхреалистическое искусство Дроздовича и Шагала предполагает создание поэтического текста на языке метафор, оставляющих зазор между видимым и невидимым, выраженным и невыразимым. Этот зазор и определяет направление читательской рефлексии над поэтическим текстом и творчеством художника.

---

<sup>29</sup> С. Липкин, *Майская ночь в лесу*, <https://poemata.ru/poets/lipkin-semen/mayskaya-noch-v-lesu> [дата доступа: 2.06.2019].

## ЛИТЕРАТУРА

- Апчинская Н., *«Горящие огни» Беллы Шагал*, [в:] *Шагаловский сборник. Вып. 2. Материалы VI–IX Шагаловских чтений в Витебске (1996–1999)*, Витебск 2004, с. 3–7.
- Барадулін Р., *Язэп Драздовіч – павятовы Мікеланджэла*, [в:] Р. Барадулін, *Слаўлю чысты абрус*, Мінск 1996, с. 166–167.
- Барадулін Р., *Споведзь калосся*, [в:] Р. Барадулін, *Слаўлю чысты абрус*, Мінск 1996, с. 96.
- Бланшо М., *Говорить – совсем не то, что видеть*, «Новое литературное обозрение» 2011, № 108, <http://nlobooks.ru/node/2421>.
- Белявец А., *Драздовіч і італьянскі футурызм*, «Мастацтва» 2017, № 7, с. 10–15.
- Бродский И., *Псковский реестр*, [в:] И. Бродский, *Малое собрание сочинений*, Санкт-Петербург 2012, с. 284–286.
- Бычков В., *Марк Шагал*, [в:] *КорневиЩе ОА. Книга неклассической эстетики*, Москва 1999.
- Вакар Л., *Выказванні розных асоб пра Язэпа Драздовіча*, <https://drazdovich.by/article/6>.
- Вакар Л., *Тыпалагічныя метамарфозы Язэпа Драздовіча*, [в:] *Язэп Драздовіч – асоба, творчасць*, Мінск 1997.
- Вознесенский А., *Васильки Шагала*, [в:] А. Вознесенский, *Ров*, Москва 1987.
- Горава Г., *Генезіс снобачаных вобразаў космасу Язэпа Драздовіча*, «Роднае слова» 2016, № 4, с. 86–90, № 5, с. 84–87.
- Грудзінава М., *Літаратурная творчасць Язэпа Драздовіча: інтэрмедыяльны аспект*, «Весці Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. Серыя гуманітарных навук» 2013, № 4, с. 93–97.
- Касмічная адысея Язэра Драздовіча: малавядомыя тэксты*, «Дзеяслоў» 2018, № 4, с. 179–193.
- Кудасава Н., *Марку Шагалу. Ад «Адзіноты»*, <http://rv-blr.com/verse/show/94682>.
- Липкин С., *Майская ночь в лесу*, <https://poemata.ru/poets/lipkin-semen/mauskaya-noch-v-lesu>.
- Марк Шагал: Альбом*, автор текста: С. Королева, Москва 2010.
- Маршалэк М., *Прочие картины сновидений. Экфрасисы живописи Марка Шагала в свете теории Уильяма Дж. Митчелла и Дж. Эльснера*, [в:] *Теория и история экфрасиса: Итоги и перспективы изучения*. Коллективная монография под научной редакцией Т. Автухович при участии Р. Мниха и Т. Бовсуновской, Siedlce 2018, с. 275–285.

- Одарченко Ю., *Стихи и проза*, Paris 1983.
- Петров С., *Pictoris confessio (Исповедь художника)*, <https://allpoetry.ru/allpoetry/petrov-s-v>.
- Рождественский Р., *Марк Шагал*, [в:] Р. Рождественский, *Это время*, Москва 1983.
- Рублеўская Л., *Драздовіч хадзіў на палях тваіх цёмных, Айчына...*, <https://drazdovich.by/article/3>.
- Скидан А., *От редактора*, «Новое литературное обозрение» 2011, № 108, <http://nlobooks.ru/node/2421>.
- Соловьев Вл., *Еврейство и христианский вопрос*, Берлин 1921.
- Танк М., *Язэп Драздовіч*, <https://drazdovich.by/article/3>.
- Чиннов И., *Стихи*, <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%A7/chinnov-igorj-vladimirovich/stihotvoreniya>.
- Шагал М., *Моя жизнь*, Москва 1994.
- Шагал М., *Два вида искусства-поэзии. Речь по случаю чествования Шагала и Фефера 30 апреля 1944 года в Нью-Йорке*, [в:] М. Шагал, *Об искусстве и культуре*, <http://www.m-chagall.ru/library/Ob-iskusstve-i-kulture18.html>.

## SUMMARY

### **Inexpressibly Expressive in Poetry and Painting: Yazep Drozdovich and Marc Chagall in the Poetic Reflection**

The article reveals the problem of interpretation of verbal and visual entities – a word and a visual image. The perception peculiarities of Yazep Drozdovich's and Marc Chagall's paintings are represented on the material of the poetic feedback. The common features of the artists' biographies and their artistic intentions preconditioned the nature of the provided comparative analysis. Both artists tended to convert materiality into dreamlike reality. They both synthesized real and superficial, visible and invisible, which led to the problem of interpretation of their paintings. And in their case, the poet faces a special difficulty, namely the uninterpretability of the visual images created by the painters into the language of words. The provided analysis of the poems dedicated to Yazep Drozdovich and Marc Chagall showed that in most cases

the poets substituted art perception, either for their vision of the artist's life structuring it to their own publicist aim, or for their personal fantasies, thus developing the most significant visual images. The art of Drozdovich and Chagall reaches beyond reality and preconditions creation of a literary text formed by the language of metaphors which presupposes the gap among visible and invisible, expressed and inexpressible.

**Keywords:** real, superficial, visual, verbal, image, ecphrasis.

**Ключевые слова:** реальное, сверхъестественное, визуальное, вербальное, образ, экфрасис.





ANNA NOSEK

Uniwersytet w Białymstoku

## OBRAZ DZIECKA W TWÓRCZOŚCI ARTYSTYCZNEJ STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO<sup>1</sup>

W przypadku literatury i sztuki przełomu XIX i XX wieku można śmiało powtórzyć za Jerzym Sosnowskim, że Młoda Polska była „dzieckiem podszyta”. Potwierdza to szereg publikacji na ten temat, między innymi klasyczne już pozycje wieloautorskie, takie jak: *Mit dzieciństwa w sztuce młodopolskiej* (1992)<sup>2</sup>; *Dzieciństwo i sacrum*<sup>3</sup>; czy autorskie, a zwłaszcza monografia Anny Czabanowskiej-Wróbel dotycząca tematyki dziecka w literaturze tego okresu<sup>4</sup> oraz Grzegorza Leszczyńskiego *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze drugiej połowy XIX i w XX wieku*<sup>5</sup>.

Ważność motywu dziecka w sztuce, a zwłaszcza malarstwie polskiego modernizmu poświadczają dzieła Tadeusza Makowskiego „malarza

---

<sup>1</sup> Niniejszy tekst stanowi poszerzoną wersję artykułu mego autorstwa *Dziecko w sztuce Stanisława Wyspiańskiego*, „Próby” 2013, nr 1, s. 35–41.

<sup>2</sup> *Mit dzieciństwa w sztuce młodopolskiej*, red. J. Papuzińska, Warszawa 1992.

<sup>3</sup> *Dzieciństwo i sacrum: studia i szkice literackie*, t. 2, red. J. Papuzińska, G. Leszczyński, Warszawa 2000.

<sup>4</sup> A. Czabanowska-Wróbel, *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2003.

<sup>5</sup> G. Leszczyński, *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze drugiej połowy XIX i w XX wieku. Wybrane problemy*, Warszawa 2006.

dzieci”, Jacka Malczewskiego, Wojciecha Weissa, Witolda Wojtkiewicza, Stanisława Wyspiańskiego.

Jadwiga Zacharska w swym szkicu *Świadectwo dziecka w literaturze Młodej Polski* podkreślała, że duże zainteresowanie dzieckiem na przełomie XIX i XX wieku wynikało z poszukiwania przez twórców tego okresu tego, co indywidualne, pozaracjonalne, związane z intuicją i wyobraźnią<sup>6</sup>. Przede wszystkim wiązało się z chęcią odkrywania tajemnicy istnienia oraz meandrów ludzkiej egzystencji i osobowości, a także z próbą dowartościowania samego dziecka, wskazania jego cech charakterystycznych, a także dynamizmu przemian tej fazy życia. Te ostatnie motywy i wyznaczniki odsyłają już bezpośrednio do spuścizny artystycznej Stanisława Wyspiańskiego, niezmiernie bogatej w ujęcia dzieci, a także macierzyństwa.

Badacze próbujący interpretować dziecięce wizerunki, które wyszły spod pędzla krakowskiego artysty, zwracali uwagę na dramatyzm postaci, ich zróżnicowany charakter, a także tajemniczość i piękno.

W albumie malarstwa Wyspiańskiego z 1925 roku, przygotowanym przez Stanisława Przybyszewskiego i Tadeusza Żuka-Skarszewskiego, czytamy:

W studiach Wyspiańskiego dziecko odgrywa rolę naczelną, a jest to zawsze dziecko-dramat. Dramat – to niemowlę u piersi, w którym chęć życia, instynkt walki o byt, ujawnia się z tak szczerą, bezwzględną, brutalną niemal siłą. Dramat – to dziecko, jakby po raz pierwszy dostrzegające świat zewnętrzny i patrzące nań okiem zdziwionym, olśnionym, w którego głębiach wszczętek myśli się budzi. Dramat – te dziewczęta miejskie, blade, anemiczne, skrofuliczne, wpatrujące się w chudą roślinkę w doniczkę, czy łapczywie wchłaniające całą woń fiołka z głodem, nienasyconym nigdy.

Dramat – te podlotki, zaniepokojone zagadką życia, nieznaną, odgadywaną, zastraszającą, ponętną. Dramat – to Macierzyństwo: psychologiczna zagadka pokoleń, myślą, czuciem i instynktem skupionych około początku

---

<sup>6</sup> J. Zacharska, *Świadectwo dziecka w literaturze Młodej Polski*, [w:] *Dzieciństwo i sacrum. Studia i szkice literackie*, red. J. Papuzińska, Warszawa 1998.

życia, u samego źródła. Czy one ładne? O, nie! Ale piękne, niezmiernie piękne siłą i obnażoną prawdą wewnętrzną, która z nich bucha”<sup>7</sup>.

Słusznie stwierdziła A. Czabanowska-Wróbel, że z analizy listów Wyspiańskiego wynika, iż „spojrzenie malarza było zawsze spojrzeniem dramaturga. Artysta patrząc na dzieci, widzi je w ruchu i działaniu, odtwarza zawsze jakąś akcję dramatyczną”<sup>8</sup>.

Charakterystyczne cechy dzieci w sztuce Wyspiańskiego wyodrębnił też T. Makowiecki w książce *Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*. Zwracał uwagę na ujmowanie osób w zbliżeniu, skupiony wyraz twarzy portretowanych postaci, oczy wółprzymknięte lub zapatrzone w dal nieokreśloną, brak znaków nawiązujących nić porozumienia z widzem, próby odsłonięcia bogactwa świata wewnętrznego, swoiste „odmaterializowanie”. Badacz pisał o tym następująco: „Artysta nie dba o wypukłość, bryłowatość malowanych postaci; przedstawia je płasko i blade, jak cienie. A wszystko po to, aby uchwycić życie duchowe”<sup>9</sup>.

Dziecko w sztuce Wyspiańskiego to inspirujące i otwarte na nowe odczytania zagadnienie interpretacyjne, ewokujące mnogość znaczeń, może właśnie dlatego, że stanowiło dla samego autora *Wesela* tajemnicę, a jednocześnie wartość szczególną, „obiekt”, z którym był emocjonalnie związany. Znajduje to potwierdzenie przede wszystkim w jego malarstwie – Wyspiański z wielką pasją, wielokrotnie portretował zarówno własne, jak i cudze potomstwo, z fotograficzną wręcz dokładnością próbował uchwycić specyfikę dzieciństwa i różnych jego etapów, a także zmienność nastrojów, tak charakterystyczną dla tej fazy życia. W jednym z listów z Francji do Lucjana Rydla pisał o dzieciach następująco: „Jakie to małe, ciekawe, wesołe, dowcipne [...]. Na stopniach katedry [...] zawsze

---

<sup>7</sup> Stanisław Wyspiański. *Dzieła malarzkie*, tekst napisali S. Przybyszewski i T. Żuk-Skarszewski, indeks opracował S. Świerz, Bydgoszcz 1925, s. 64, 66.

<sup>8</sup> A. Czabanowska-Wróbel, „*Dziecko-dramat*”. *Postacie dziecięce w dramatach Stanisława Wyspiańskiego*, [w:] eadem, *Dziecko*, op. cit., s. 160.

<sup>9</sup> T. Makowiecki, *Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*, Warszawa 1964, s. 201–204.

wiele dzieciaków wyprawiających różne figle, bawiących się, śmiejących i beczących na przemian”<sup>10</sup>.

Fascynacja „małym człowiekiem” ujawnia się u tego artysty już w początkach twórczości. W 1894 roku umieszcza on w witrażu *Polonia* nagich chłopców wyciągających ręce ku Madonnie, a rok później chce wprowadzić dzieci wyobrażające Aniołów do kościoła Franciszkanów. Te dwa wczesne ujęcia mają wartość szczególną z tego powodu, że sytuuje się je wobec sacrum. Związek dziecka z sacrum, czy szerzej z transcendencją (podobnie jak motyw nietrwałości tej fazy istnienia) jest bowiem równie ważnym kluczem interpretacyjnym do wielu portretów dziecięcych Wyspiańskiego, jak ich powiązanie z naturą i secesją. Urszula Makowska widzi bowiem w obrazach dzieci, zarówno starszych, jak i najmłodszych przede wszystkim elementy secesyjne. Stąd w swym szkicu *Dziecko w malarstwie polskiego modernizmu* twórczość Wyspiańskiego sytuuje w podrozdziale *Dzieci i rośliny*. Młodsze dzieci, zwłaszcza te z licznych *Macierzyństw*, egzemplifikują, zdaniem badaczki, żywotność i płodność natury, zaś starsze – wanitatywne siły natury, przypominając, według niej, zasuszone kwiaty: „Są równie jak one nietrwałe i kruche”, kiedy opierają w geście znużenia głowę na dłoni, na stole, na poręczy krzesła<sup>11</sup>. Jednak warto zwrócić uwagę, że elementów secesyjnych (takich jak tło, ornament) nie ma na przykład w portretach niemowląt, zwłaszcza wtedy, gdy są jedynym modelem. Motywy kwiatowe pojawiają się zaś w ujęciach dzieci starszych lub tych najmłodszych, ale w otoczeniu osób dorosłych, na przykład matki.

Na brak ornamentu, rekwizytów zwraca uwagę *Główka niemowlęcia*, najbardziej chyba szkicowa, pozbawiona koloru, tła, uchwycona jakby w pośpiechu, sprawiająca wrażenie niegotowej, nieukończzonej. Takie ujęcie najlepiej oddaje istotę dzieciństwa jako fazy nietrwałej, w której człowiek staje się, a nie jest. „Niekompletność” portretu niemowlęcia wskazuje jednocześnie na status niepełnego istnienia, jego nieukształtowanie. Brak

<sup>10</sup> S. Wyspiański, *Listy zebrane*, cz. 2, Kraków 1979, s. 107, 115.

<sup>11</sup> U. Makowska, *Dziecko w malarstwie polskiego modernizmu*, [w:] *Mit dzieciństwa w sztuce młodopolskiej*, Warszawa 1992, s. 26.

dotychczasowych rekwizytów na portretach dzieci najmłodszych świadczy jednocześnie o porażeniu, zdominowaniu autora tematem dzieciństwa, które nie potrzebuje ozdobników. Samo w sobie zachwyca, jest tajemnicą, wartą zgłębienia.

Dzieciństwo nabiera w malarstwie Wyspiańskiego cech autonomicznych, ulega indywidualizacji. Twórca zarzuca wzorzec mały – dorosły, czy klasyczny model dzieci upozowanych, a zauważa specyfikę dzieciństwa jako fazy życia, różniącej się od dorosłości. Ekspozuje naturalność i piękno dzieci najmłodszych, ich pyzate buzie, potargane włosy, usta, do których spontanicznie wkładają palce. Poprzez szeroko otwarte oczy niemowlęcia czy rozchylone usta dużej ilości małych modeli (*Główka Helenki* 1901, *Portret synka* 1901) pokazuje też malarz zdziwienie, a zarazem zaciekawienie dziecka światem.

Indywidualną cechą wczesnego dzieciństwa w twórczości krakowskiego artysty jest też androgynizm, brak ukształtowanej płci. Stąd pojawiają się na portretach chłopcy przypominający dziewczynki (*Portret synka* 1901, *Śpiący Staś* 1904). To podobieństwo podkreślają elementy dziecięcych fryzur (potargane długie włosy) i stroju (luźne sukienki). Tej fazie życia przysługują jednocześnie charakterystyczne kolory: biały, jasne brązy, żółcie, błękity. Jednobarwne stroje, pozbawione ornamentu i ozdób wydobywają delikatność sylwetki, subtelność, piękno jasnych, okrągłych twarzy dziecięcych, a także niewinność i doskonałość.

W ciekawy sposób akcentuje autor *Wyzwolenia* związek najmłodszych dzieci ze sferą sacrum. Widać go w kilku wersjach *Macierzyństwa*, gdzie Wyspiański stylizuje swą żonę na Matkę Bożą trzymającą Dzieciątka Jezus. Ujęcie takie powtarza się także w jego twórczości dramatycznej. W akcie II *Wyzwolenia*, rozdarty, poszukujący swego miejsca Konrad, po starciu z Maskami, wkracza w przestrzeń domu. Widzi izbę mieszkalną i oświetlone drzewko, zawieszane u stropu. „Nad kolebką pochylona matka ssać daje piersi dzieciątka i kołysze się w takt nuconej półgłosem kolędy. Aniołowie to obstąpili kolebkę chórem” – czytamy w didaskaliach<sup>12</sup>. Widok

<sup>12</sup> S. Wyspiański, *Wyzwolenie. Noc listopadowa*, Kraków 1987, s. 125.

ten wywołuje w Konradzie tęsknotę za żoną, dzieckiem, ale też zachwyty nad tajemniczym misterium macierzyństwa, prowadzący do sakralizacji kobiety i dziecka, ich stylizacji na Świętą Rodzinę. Wyspiański wskazuje na ubóstwienie tego, co jest codziennością (dziecko ssące pierś) poprzez zbliżenie kontekstu Bożonarodzeniowego wyczekiwania na Mesjasza, z widokiem matki pochylonej nad kołyską. Dalej Konrad mówi:

Gwiazdka zeszła i świeci,  
nad kolebką dziecięcą,  
nad miłością zabłysła matczyną.  
Światło błysło stuleci,  
Radość nocy tej święcą:  
Gwiazda zeszła nad ŚWIĘTĄ RODZINĄ.

Oto dziecię w kolebce,  
matka nad nim schylona.  
Okolo niej Anieli?  
Domże to mój? Mnie żona?<sup>13</sup>

Oprócz sakralności macierzyństwa eksponuje autor *Wesela* jego piękno i tajemniczość. Doskonale oddaje to obraz *Macierzyństwo* (1905), na którym widzimy oprócz dziecka z matką, dwie identyczne dziewczynki (obraz ten określił sam Wyspiański jako *Żonę z Helenami*). Jedna z nich całkowicie skoncentrowana na misterium macierzyństwa, z zaciekawieniem i ogromnym przejęciem wpatruje się w ssące pierś dziecko, druga zaś – sprawia wrażenie nieobecnej, oddającej się marzeniu i kontemplacji nad fenomenem bycia matką<sup>14</sup>. Wychodzi się tu więc poza mechanistyczne traktowanie przyrody – biologia staje się tajemnicą, którą człowiek obserwuje i zgłębia. Ma też swój estetyczny urok, płynący z piękna samej natury. Usytuowanie postaci matki i dziecka na tle rodzącej przyrody, zastosowanie falistych linii, bogata ornamentyka i zdobienia motywami kwiatowymi, swoista

<sup>13</sup> Ibidem, s. 127–128.

<sup>14</sup> Bardzo ciekawą interpretację tego obrazu jako portretu zdwojonego przedstawił Wojciech Bałus, zob. W. Bałus, *Do granic tożsamości. O portretach zdwojonych Stanisława Wyspiańskiego*, [w:] Stanisław Wyspiański. *W labiryncie świata, myśli i sztuki*, red. A. Czabanowska-Wróbel, Kraków 2009, s. 349–350.

„botanizacja” postaci wskazują na swoiste uwielbienie tego, co naturalne. Chwyty te wpisują się w założenia secesji, budzą skojarzenia z uwagami Petra Wittlicha z jego książki *Secesja*, a zwłaszcza z rozdziału pod znamienym tytułem *Uwielbienie świata organicznego*, w którym mówi się o charakterystycznym dla secesji zainteresowaniu fazami życia, a także macierzyństwem, wpisanym w rytm przyrody<sup>15</sup>.

Charakterystyczna, zwłaszcza dla portretów malarskich jest senność lub stan snu prezentowanych przez Wyspiańskiego postaci (*Śpiący Mitek*, *Śpiący Staś*, 1904, *Śpiące dziecko*). Świadczy to o szczególnym zainteresowaniu autora *Legionu* snem. Wpisuje go także w młodopolską fascynację somnambulizmem czy oniryzmem. Sen to motyw łączony przez twórców modernistycznych ze śmiercią, chęcią ucieczki od świata, nirwaną w przypadku dekadentów, lub ze światem duchowym (wzorzec prerafaelicki)<sup>16</sup>. Nie można jednak do końca stwierdzić, czy sen dziecka w sztuce Wyspiańskiego można interpretować jako wyraz jego izolacji, chęci ucieczki od życia (co łączyłoby dziecko z jednostką modernizmu). Bezdyskusyjny za to jest fakt widocznej w stanie snu tajemniczości małego człowieka oraz duchowej aktywności, która dopiero wtedy może znaleźć ujście (przebywa on bowiem w świecie irracjonalnym, pozazmysłowym, zakrytym przed dorosłymi). Swoistość śpiącego dziecka w sztuce Wyspiańskiego polega jednocześnie na eksponowaniu jego bezbronności, a także nieświadomego otwarcia na świat i transcendencję, które wyraża gest rozłożonych rąk.

Także w późnej fazie dzieciństwa dostrzega Wyspiański elementy charakterystyczne. Ponieważ dzieci starsze sytuują się bliżej dorosłości, ich twarze, zwłaszcza dziewczynek, są pociągłe, mają już ukształtowane, ostrzejsze rysy (*Dziewczynka*, *Popiersie dziewczynki*, *Głowa chłopca*). Uwagę zwracają przeświecające, jasne cery, smutne miny, pozy zdradzające

<sup>15</sup> P. Wittlich, *Secesja. Sztuka i życie*, Warszawa 1987, s. 186.

<sup>16</sup> Zob. rozdział *Somnambulicy. O młodopolskiej konwencji onirycznej*, [w:] M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Wrocław 1985, s. 147–161.



skupienie i zamyślenie, a także bierność czy widoczna na kilku portretach dziecięcych pobożność, poszukiwanie transcendencji przez dzieci (*Portret Helenki*).

Motyw pobożności, a co za tym idzie powaga i smutek starszych dzieci powtarzają się również w dramatach Wyspiańskiego. Oczy wpatrzone w niebo, skupienie i zamyślenie, nadmierna wrażliwość wynikająca z pełnienia funkcji „pośrednika Boga” to cechy charakterystyczne Joasa z dramatu *Sędziowie*. W didaskaliach czytamy, że żydowski chłopiec „patrzy [...] szeroko rozwartymi, jasnymi oczyma; włos rudy o złotawym połysku [...]. Cera przeświecająca, różowa i biała [...], rękawy koszuli nie zapięte, odsłaniające chude, wątłe ciało [...], bose łydki i haftowane pantofelki bez napiętków”<sup>17</sup>. Typ postaci, jaki reprezentuje Joas, czy większość starszych dzieci z pasteli Wyspiańskiego jest charakterystyczny dla malarstwa prerafaelickiego. Chude, wątłe ciało, wiotkość, bladość, a szczególnie biel twarzy miały odkrywać w obrazach prerafaelickich „duchową istotę człowieka”, a same postacie swoim zachowaniem czy wyglądem sugerowały istnienie transcendencji. Maria Podraza-Kwiatkowska zwraca szczególną uwagę na oczy postaci prerafaelickich, przez które następuje kontakt ze światem idealnym<sup>18</sup>. Podobnie jak na większości portretów dziecięcych autora *Akropolis*, są one zazwyczaj jasne, duże, zapatrzona w dal lub w niebo, niewidzące (*Główka Helenki* 1895, 1900, *Dziewczynka w czerwonej sukience* 1895). Zdaniem M. Podraza-Kwiatkowskiej ślepiec, albo „widzący ślepiec”, w sztuce młodopolskiej symbolizował „bądź to niemożność ujrzania prawdy, bądź to nieumiejętność – wobec przecucia istotnej prawdy – adaptacji w świecie otaczającym”<sup>19</sup>. Izolacja większości dzieci z portretów czy dramatów Wyspiańskiego bierze się więc także z ich związku z transcendencją, z boską prawdą, zakrytą przed oczami dorosłych. Podobnie sądzi Jadwiga Zacharska, kiedy pisze, że osamotnienie,

<sup>17</sup> S. Wyspiański, *Sędziowie*, [w:] idem, *Dramaty*, t. 2, Kraków 1970, s. 399.

<sup>18</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994, s. 118–119.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 119.



hermetyczność dziecka modernistycznego ma swe źródło w roli boskiego pośrednika. Jest ono często bezbronne, nieświadome zła, które tylko przeczuwa (jak Joas)<sup>20</sup>. Mimo to staje się narzędziem Boga, jego prawdy (przez co zazwyczaj cierpi lub przynosi zgubę najbliższym). Izolacja i hermetyczność małego człowieka, która na obrazach Wyspiańskiego uwidacznia się choćby w geście zakrycia ust rączką (*Główka dziecka*, 1905) wskazuje także, że „świadomość i doświadczenia duchowe dziecięcych bohaterów są nieprzeniknioną tajemnicą, której oni nie chcą lub nie potrafią przekazać”<sup>21</sup>.

Uwagę widza czy czytelnika zwraca bierność dziecka w utworach Wyspiańskiego, która wiąże się oczywiście z problemem izolacji, ale też przewagą życia duchowego nad realnym. Tak jak na portretach ukazane jest ono w stanie wyczekiwania, zasłuchania, w bezruchu, tak jego aktywność w literaturze „ogranicza się do samego istnienia w określonym kształcie lub biernego uczestnictwa w obrzędzie, do krótkich, jednozdaniowych oświadczeń czy odpowiedzi na pytania”<sup>22</sup>. Zwłaszcza, że niektóre gesty dzieci, na przykład podpieranie ręką głowy, powtarzają się wielokrotnie zarówno na portretach Wyspiańskiego, jak i w dramatach. Ulubionym zajęciem Joasa, oprócz grania na skrzypcach jest „klęczenie na ławie, wspieranie łokciami stołu, a dłońmi twarzy”<sup>23</sup>. Bierność dorastających dzieci, podobnie jak ich „niewidzące oczy”, wiążą się, ze szczególnym rodzajem aktywności, polegającym na wysiłku zapatrzenia w głąb siebie, pracy wyobraźni. W tym sensie naśladują one szczególnie typ człowieka dorosłego, stając się figurą bohatera modernistycznego, który również poszukiwał transcendencji oraz waloryzował działanie w sferze własnej świadomości. Cierpiał też jednokrotnie z powodu swej izolacji, osamotnienia, niemożności porozumienia

<sup>20</sup> O nieświadomości i związanej z tym niewinności dziecka będącego pośrednikiem Boga wspominała J. Zacharska, powołując się zresztą na dziecko z *Achilleis*. O Troillusie Kasandra mówi: „Boś ty niewinny i masz w oczach czystość, / i twój wzrok jest pogodnie patrzący / i żeś ty niewiedzący”. Zob. J. Zacharska, *Świadectwo dziecka*, op. cit., s. 117.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 120.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> S. Wyspiański, *Sędziowie*, op. cit., s. 399.

ze światem i innymi ludźmi. Portrety dzieci starszych, jak sądzi U. Makowska, mają zatem swe korzenie w chorobach i *weltschmerzach* epoki<sup>24</sup>. Sugerują, iż dorastanie to okres trudny, naznaczony nostalgią, cierpieniem i niepewnością.

Ostatnią rzeczą, na jaką warto zwrócić uwagę w twórczości krakowskiego artysty, jest skojarzenie dorastającego człowieka ze śmiercią. Jako *exemplum* można przywołać obraz *Dziewczynki gaszącej świecę*, w dramatach natomiast motyw śmierci dziecka jest obecny stale (pełni jednak nieco inną rolę niż w malarstwie). Gest dziewczyny gaszącej świecę to, zdaniem U. Makowskiej, wyraźna aluzja do czynności pacholącego Thanatosa<sup>25</sup>. Elementami wanitatywnymi są też, według niej: znużenie, płaskie przeźrocyste twarze dzieci, przypominające zasuszone kwiaty, czy pojawiające się motywy ściętych kwiatów. Pokrewieństwo dziecka starszego z pasteli Wyspiańskiego ze śmiercią ma jednak również charakter metaforyczny i można je traktować jako symbol przemiany, przechodzenia w kolejną fazę życia – w dorosłość. Śmierć wiązałaby się zatem z umieraniem w małym człowieku dzieciństwa, czemu towarzyszy nieuchronnie smutek, melancholia. W takim ujęciu widać jednocześnie charakterystyczną w sztuce i literaturze Wyspiańskiego filozofię życia, pojętego jako „proces nieubłaganego spalania się”. Jak stwierdził Jan Błoński: „Jego dzieła plastyczne ukazały ten proces od strony egzystencjalnej i biologicznej – stąd ich melancholia; jego dzieła literackie od strony historii i obowiązku – stąd ich surowy klimat i patos moralny”<sup>26</sup>.

\*

Dziecko w twórczości artystycznej Wyspiańskiego staje się odzwierciedleniem uniwersalnych prawd o życiu, o człowieku, jest też pewnym fenomenem, indywidualium posiadającym cechy nieobecne u dorosłych. Malarz wychwytyje nietrwałość tej fazy życia modela, jej związek ze sferą

<sup>24</sup> U. Makowska, *Dziecko w malarstwie...*, op. cit., s. 32–33.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 27.

<sup>26</sup> J. Błoński, *Wyspiański wielokrotnie*, oprac. i red. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2007, s. 30.

sacrum, a także pokazuje piękno i tajemniczość samego dzieciństwa, które wiąże się z jednej strony z izolacją, nieumiejętnością komunikacji ze światem, z drugiej – otwarciem na świat i transcendencję. Interesujące jest również to, że Wyspiański zauważa i podkreśla, szczególnie na obrazach, wewnętrzne zróżnicowanie samego dzieciństwa, jego kolejne fazy, prowadzące nieuchronnie ku dorosłości.

W artykule poddano analizie wizerunki dzieci w sztuce Wyspiańskiego. Stają się one odzwierciedleniem uniwersalnych prawd o życiu, o człowieku, są też zindywidualizowane, posiadają cechy nieobecne u dorosłych.

#### LITERATURA

- Bałus W., *Do granic tożsamości. O portretach zdwojonych Stanisława Wyspiańskiego*, [w:] *Stanisław Wyspiański. W labiryncie świata, myśli i sztuki*, red. A. Czabanowska-Wróbel, Kraków 2009.
- Błoński J., *Wyspiański wielokrotnie*, oprac. i red. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2007.
- Czabanowska-Wróbel A., *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2003.
- Dzieciństwo i sacrum: studia i szkice literackie*, t. 2, red. J. Papuzińska, G. Leszczyński, Warszawa 2000.
- Leszczyński G., *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze drugiej połowy XIX i w XX wieku. Wybrane problemy*, Warszawa 2006.
- Makowiecki T., *Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*, Warszawa 1964.
- Makowska U., *Dziecko w malarstwie polskiego modernizmu*, [w:] *Mit dzieciństwa w sztuce młodopolskiej*, Warszawa 1992.
- Mit dzieciństwa w sztuce młodopolskiej*, red. J. Papuzińska, Warszawa 1992.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Wrocław 1985, s. 147–161.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994.
- Stanisław Wyspiański. Dzieła malarskie*, tekst napisali S. Przybyszewski i T. Żuk-Skarszewski, indeks opracował S. Świerz, Bydgoszcz 1925.

- Wittlich P., *Secesja. Sztuka i życie*, Warszawa 1987.  
Wyspiański S., *Sędziowie*, [w:] idem, *Dramaty*, t. 2, Kraków 1970.  
Wyspiański S., *Listy zebrane*, cz. 2, Kraków 1979.  
Wyspiański S., *Wyzwolenie. Noc listopadowa*, Kraków 1987.  
Zacharska J., *Świadectwo dziecka w literaturze Młodej Polski*, [w:] *Dzieciństwo i sacrum. Studia i szkice literackie*, red. J. Papuzińska, Warszawa 1998.

## SUMMARY

### Picture of a Child in Stanisław Wyspiański's Art

The article has analyzed images of children in Wyspiański's art. On the one hand, they are the reflection of the universal truths about life and the human being, but on the other hand, they are also individualized and have the characteristics which are not present among adults. The artist portrays the fragility of childhood, its connection with the sphere of sacrum as well as the beauty and mystery which is associated with isolation and the inability to communicate with the world. Moreover, Wyspiański presents a child's openness to the world and transcendence. He emphasizes the diversity of childhood and its successive phases which inevitably lead to adulthood.

**Keywords:** Stanisław Wyspiański, painting, childhood, child.

**Słowa kluczowe:** Stanisław Wyspiański, malarstwo, dziecko.

**ИРИНА ПЛЕХАНОВА**

Иркутский государственный университет

## **ВОПРОШАНИЕ В ЛИРИЧЕСКОМ СОЗНАНИИ: ЦЕЛЬ, СОДЕРЖАНИЕ, ПРЕДЕЛЫ ВОЗМОЖНОГО**

Цель рассуждений – выяснить познавательный потенциал лирики через анализ содержания эвристических вопросов, сформулированных поэтами.

Задачи: 1) выделить эвристические вопрошания из ряда вопросов с сугубо поэтической функцией (риторических, коммуникативных, сюжетоорганизующих); 2) сравнить особенности вопрошания в лирике и прозе; 3) показать характерологические качества вопросов как индикаторов творческой индивидуальности; 4) объяснить феномен уклонения от вопрошания в лирике самого радикального поэтического высказывания. Все вместе должно показать реальные познавательные интенции лирики на материале русской поэзии XIX–XX века – в этом антропологическое содержание темы и ее рассмотрения.

### **1. Вопросы и вопрошания в поэтическом лирическом тексте**

Первое условие выяснение эвристического потенциала вопрошания в лирике – различение художественной функции и познавательной

направленности вопроса, т. е. оценка не яркости «фигуры мысли»<sup>1</sup>, но ее нацеленности на определение эвристических задач и, по возможности, их разрешение. Так, знаменитые строки Владимира Маяковского: «А вы / ноктюрн сыграть / могли бы / на флейте водосточных труб?» (*А вы могли бы?* 1913)<sup>2</sup> – не вопрос, а риторический вызов, они содержат в себе заявку на эвристический образ творчества, но не формулировку объективной проблемы, прежде никем не заявленную. Ни до-, ни послереволюционная лирика В. Маяковского, переполненная сначала взываниями или безадресными lamentациями, а потом политическими призывами, не отмечена вопросами-открытиями. Зато в его стихах обыграны все формы вопросительных конструкций в их экспрессивной или динамизирующей функции. Статистика (см. таблицу в разделе 5. Итоги) показывает особую, в сравнении с другими поэтами, активность вопросного модуса высказываний – при том, что по существу своему все они сугубо утвердительные.

Самые яркие вопрошания являются художественными декларациями – прежде всего, собственной избранности. Так живописно заявлена мессианская роль поэта – единственного собеседника Бога, ибо только он может заново увидеть и оценить Его творение: «Ведь, если звезды / зажигают – / значит – это кому-нибудь нужно? / Значит – это необходимо, / чтобы каждый вечер / над крышами / загоралась хоть одна звезда?!» (*Послушайте!* 1914). Вопрос-обращение выполняет коммуникативную функцию с надеждой на исполнение заветной мечты – прорваться в будущее: «Грядущие люди! / Кто вы? / Вот – я, / весь / боль и ушиб. / Вам завещаю я сад фруктовый / моей великой души» (*Ко всему* 1916). Дореволюционные жалобы соединяют отчаяние и величание: «Пройду, / любвищу мою волоча. / В какой ночи, /

<sup>1</sup> *Риторические фигуры. Фигуры речи*, <https://intellect.ml/ritoricheskie-figury-figury-rechi-4163> [дата доступа: 23.01.2019].

<sup>2</sup> В. Маяковский, *Сборники стихотворений*, [https://royallib.com/book/mayakovskiy\\_vladimir/sborniki\\_stihotvoreniy.html](https://royallib.com/book/mayakovskiy_vladimir/sborniki_stihotvoreniy.html) [дата доступа: 3.02.2019]. Далее цитируется этот источник.

бредовой, / недужной, / какими Голиафами я зачат / такой большой / и такой ненужный?» (*Себе, любимому, посвящает эти строки автор* 1916). После 1917 года поэт спорит уже с недооценкой своего поэтического труда и, соответственно, себя как первого поэта революции: «А что, / если я / народа водитель / и одновременно / народный слуга?» (*Разговор с фининспектором о поэзии* 1926). Вопросная форма диалога использована для отстаивания новой эстетики и поэтики – в виде полемики с условным противником:

Он вошел, / склонясь учтиво. / Руку жму. / – Товарищ – / сядьте! /  
 Что вам дать? / Автограф? / Чтиво? / – Нет. / Мерси вас. / Я – / писатель. / – Вы? / Писатель? / Извините. / Думал – / вы пижон. / А вы... /  
 Что ж, / прочтите, / зазвоните / грозным / маршем / боевым.

(*Птичка божия* 1929)

В «грозном марше» вопросы звучат как призыв, как суггестивное средство мобилизации: «Глаз ли померкнет орлий? / В старое ль станем пялиться? / Крепи у мира на горле / пролетариата пальцы! / Грудью вперед браво! / Флагами небо оклеивай! / Кто там шагает правой? /левой! /левой! /левой!» (*Левый марш* 1918). Нагнетание риторических вопросов-восклицаний соответствует трагическому содержанию темы голода: «Сына? / Отца? / Матери? / Дочери? / Чья?! / Чья в людоедстве очередь?!» (*Сволочи* 1922). Идея превращения гражданского чувства в творческий инстинкт художника высказана в форме вопроса-вызова: «Вы чуете – / слово / пролетариат? / ему / грандиозное надо» (*Верлен и Сезан* 1925). Впрочем, модель коммуникации та же, что и в прошлом, – страдательно-взывающее восклицание, когда абсолютная правота поэта требовала безусловного сочувствия: «Понимаете / крик тысячедневных мук? / Душа не хочет немая идти, / а сказать кому?» (*Надоело* 1916). Главным творческим вопросом всегда оставалась возможность понимания – доверия и эмпатии.

Эвристическая проблематика до 1917 года вся связана с идеей поэзии, творящей энергией взрыва. Утверждается эстетика вдохновенного безобразия, ее эффект – победа в соперничестве с Творцом: «И бог заплачет над моею книжкой! / Не слова – судороги, слипшиеся

комом; / и побежит по небу с моими стихами под мышкой / и будет, задыхаясь, читать их своим знакомым» (*А все-таки* 1914). Единственный вопрос, требующий эвристического усилия от читателя, сформулирован в сакраментальной декларации: «Я люблю смотреть, как умирают дети. / Вы прибою смеха мглистый вал заметили / за тоски хоботом?» (*Я. 4. Несколько слов обо мне самом* 1913). Требуется разгадать смысл вопрошания в его соотношении с предшествующей эпатажной строкой в духе как будто ставрогинских экспериментов. Для самого поэта нет тайны в «словах-судорогах», более того, содержание первого стиха приобретает буквальный смысл, ибо развитие сюжета живописует жертвоприношение невинного дитя-поэта – он заместил собой сбежавшего с иконы бога и «любуется» своей смертью: «Это душа моя / ключьями порванной тучи / в выжженном небе / на ржавом кресте колокольни!». Соответственно, «мглистый вал смеха» звучит как жестокий хохот – отчаянная насмешка над простаком-читателем и над самим собой: поэт знает о грядущей муке и трубит о ней «тоски хоботом».

Сложность конструкции и простота смысла, сохраняющего свое духовное величие, – строй мысли В. Маяковского, он не меняется в зависимости от исторической ситуации. Идея спасения мира силами поэзии трансформировалась после 1917 года в решение политических задач поэтическими средствами, но заданность «агитвопросов» исключала эвристическое познание мира. Поэту оставалось указывать на вопиющее противоречие между идеалом революции и отчуждением государства:

Я / на сложных агитвопросах рос, / а вот / не могу объяснить бабе, / почему это / о грязи / на Мясницкой / вопрос / никто не решает в общемясницком масштабе?!» (*Стихотворение о Мясницкой, о бабе и о всероссийском масштабе* 1921); «Впрочем, / написанное / ни для кого не ново / разве нет / у вас / такого Иванова? / Кричу / благим / (а не просто) матом, / глядя / на подобные истории: / – Где я? / В лонах красных наркоматов / или / в дооктябрьской консистории?!» (*Товарищ Иванов* 1927).

Как поэт и человек В. Маяковский не выносил неопределенности. Поэзия была для него средством примирения противоречий не только



в сфере эстетики (прекрасное / безобразное, натурализм плоти / трепетность чувств, брань / красноречие), но и в самой жизни. Так *Ода революции* (1918) перекрывала пафосом всю трезвую аналитику:

О, звериная! / О, детская! / О, копеечная! / О, великая! / Каким названьем тебя еще звали? / Как обернешься еще, двулика? / Стройной постройкой, / грудой развалин? [...] Тебе обывательское / – о, будь ты проклята трижды! – / и мое, / поэтово / – о, четырежды славься, благословенная! –<sup>3</sup>.

Источником и пределом развития поэтической мысли была вера – в стихи как в революцию. Вступление *Во весь голос* (декабрь 1929 – январь 1930) – исповедь-credo, поэтому оно не содержит ни одного вопроса.

## 2. Проблемное и вопрошающее мышление

Очевиден феномен особой «специализации»: за поэзией как будто не числятся «роковые» вопросы, в которых сформулированы ключевые и трудноразрешимые проблемы национального самосознания. На слуху фразы, вынесенные в названия эпических произведений: романы Александра Герцена *Кто виноват?* (1846), Николая Чернышевского *Что делать?* (1863), поэма Николая Некрасова *Кому на Руси жить хорошо* (1863–1877) с вопросом «Кому живется весело, / Вольготно на Руси?»<sup>4</sup>. В XX веке к ним добавился вопрос Василия Шукшина «Что с нами происходит?» (рассказ *Кляуза* 1974)<sup>5</sup>. Пока не признан насущным пятый «роковой» вопрос от Вячеслава Пьецуха, сформулированный как резюме нового капитализма: «самый великий русский

<sup>3</sup> В. Маяковский, *Ода революции*, [https://royallib.com/book/mayakovskiy\\_vladimir/sborniki\\_stihotvoreniy.html](https://royallib.com/book/mayakovskiy_vladimir/sborniki_stihotvoreniy.html) [дата доступа: 4.02.2019].

<sup>4</sup> Н.А. Некрасов, *Кому на Руси жить хорошо. Поэма*, <https://ilibrary.ru/text/13/p.1/index.html> [дата доступа: 5.02.2019]

<sup>5</sup> В.М. Шукшин, *Кляуза. Опыт документального рассказа*, <http://www.litra.ru/fullwork/get/woid/00746531203161709744> [дата доступа: 5.02.2019].

вопрос: НУ И ЧТО? Вот он наворует. Вот он отучится в Кембридже. Создаст двадцать шесть компаний. Купит себе „Ламборгини-Диабло“. А дальше?»<sup>6</sup>. Видимо, этот пассаж гуманитария пока не нашел жизненного подтверждения и, соответственно, яркого художественного выражения. Все перечисленные вопросы требуют действия.

От лирики не обязательно ждать радикальных социальных вопросов-призывов, но поэты концентрируют боль эпохи в личном проживании конфликтов. За три года до самоубийства В. Маяковский спешил заклеить разочарования новыми лозунгами:

И доносится до нас, / сквозь губы искривленную прорезь / – «Революция не удалась... / За что боролись?...» [...] Нас / дело / должно / пронизать насквозь, / скуление на мелочность / высмей. / Сейчас / коммуне / ценнее гвоздь, / чем тезисы о коммунизме.

(*За что боролись?* 1927)

Сергей Есенин сознавал обреченность живой природы в конфликте с машинной цивилизацией: «Милый, милый, смешной дуралей, / Ну куда он, куда он гонится? / Неужель он не знает, что живых коней / Победила стальная конница?» (*Сорокоуст* 1920)<sup>7</sup>. Борис Пастернак переживал за «вакансию поэта» в обществе, за идеологизацию творчества: «И разве я не мерюсь пятилеткой, / Не падаю, не поднимаюсь с ней? / Но как мне быть с моей грудною клеткой / И с тем, что всякой косности косней?» (*Другу* 1931)<sup>8</sup>. Лирическая рефлексия С. Есенина и Б. Пастернака выразила глубинный смысл исторических перемен, поэты фиксировали события, не оставлявшие места для сантиментов, но необратимые, и трагические риторические ламентации-прозрения, эвристические для ранней советской эпохи, остались в прошлом, как

<sup>6</sup> В. Пьецух, *Наворовал. Купил «Ламборгини». А дальше? Это теперь главный русский вопрос!*, <https://www.kp.ru/daily/24133/353019> [дата доступа: 5.02.2019].

<sup>7</sup> С. Есенин, *Стихотворения. Поэмы* [https://royallib.com/book/esenin\\_serгей/stihotvoreniya\\_poemi.html](https://royallib.com/book/esenin_serгей/stihotvoreniya_poemi.html) [дата доступа: 5.02.2019].

<sup>8</sup> Б. Пастернак, *Другу*, <https://stihi-russkih-poetov.ru/poems/boris-leonidovich-pasternak-drugu> [дата доступа: 5.02.2019].

наивные «жалобы турка». В них нет извечной российской неопределенности, именно это, а не развернутая многословность, при всей чеканности поэтических строк, лишает эти вопросы статуса «вечных». Способна краткая лирика заявить проблемы духовного порядка именно как неразрешимые вопросы?

Проблема получает не изъяснительную, но вопросительную форму выражения вследствие внутренней неопределенности – как в содержании, так и в перспективе развития. Такие вопросы и являются эвристическими *par excellence*: они фиксируют ситуацию, не имеющую однозначного решения, и открывают перспективу на необозримое будущее. Такой вопрос Федор Достоевский вложил в уста Раскольникова: «вошь ли я, как все, или человек? Смогу ли я переступить или не смогу!»<sup>9</sup>. В краткой форме он вылился в афоризм «Тварь дрожащая или право имею?». При всей очевидной аморальности альтернативы, в ней заложена проблема жизненного выбора для человека, наделенного энергией поиска и самосознания. Неопределенная перспектива связана не только с ценой выбора любого из вариантов, но и с требованием отказаться от обоих, ибо предстоит разобраться в содержании подразумеваемых антитез «тварь / человек» и «запрет / право». Таков русский аналог сакраментального «Быть или не быть?» – с религиозным решением, которого не было в *Гамлете*. Анализу всего комплекса проблем посвящен знаменитый роман Ф. Достоевского.

Лирический аналог вопроса можно найти, конечно, в романтизме, заявившем саму возможность такой имморальной альтернативы, придав ей духовный ореол – показав исключительного героя в поиске высших жизненных ценностей, свободы и творчества. В ранней лирике Михаила Лермонтова звучит вопрос-вызов: «Кто может, океан угрюмый, / Твои изведать тайны? кто / Толпе мои расскажет думы? / Я –

<sup>9</sup> Ф.М. Достоевский, *Преступление и наказание*, [в:] *Собрание сочинений в 15 т.*, т. 5, Ленинград 1989, с. 397, <https://rvb.ru/dostoevski/01text/vol5/27.htm> [дата доступа: 3.10.2018].

или бог – или никто!» (*Нет, я не Байрон, я другой...* 1832)<sup>10</sup>. Решением декларации будет жизнь и творчество, воплощение альтернативы в рефлексии и поступках Печорина. Александр Пушкин открыл проблему в сфере творчества, о ней рассуждает Сальери после убийства Моцарта: «Но ужель он прав, / И я не гений? Гений и злодейство / Две вещи несовместные. Неправда: / А Бонаротти? Или это сказка / Тупой, бессмысленной толпы – и не был / Убийцею создатель Ватикана?» (*Моцарт и Сальери* 1830)<sup>11</sup>. Сама фраза у А. Пушкина звучит утвердительно: «Он же гений, / Как ты да я. А гений и злодейство – / Две вещи несовместные. Не правда ль?». Ее опровергает поступком Сальери: «Ты думаешь? (*Бросает яд в стакан Моцарта.*)». Проблема «гений (или тварь дрожащая) и злодейство несовместны (или право имею)?» потребовала от А. Пушкина пространства трагедии с живыми героями и непредсказуемым ответом. Поэт открыл эвристическую ситуацию неопределенности, свободную от моральной дидактики, но осветил ее примером истинного гения и его страдательной жертвой. Вопрос, тем не менее, остается открытым – по крайней мере, для поисков радикально нового в творчестве, и как ответ XX–XXI века дегуманизация искусства стала доминирующей тенденцией<sup>12</sup>.

### 3. Интенсивность и содержательность вопросов как характеристика авторской индивидуальности

Интенсивность и содержательность вопрошания в поэзии – отнюдь не всегда показатели познавательной нацеленности мысли. Интенсивность может быть средством риторики, данью высокой эстетике,

<sup>10</sup> М.Ю. Лермонтов, *Полное собрание стихотворений*, [https://royallib.com/book/lermontov\\_mihail/polnoe\\_sobranie\\_stihotvoreniy.html](https://royallib.com/book/lermontov_mihail/polnoe_sobranie_stihotvoreniy.html) [дата доступа: 3.10.2018]. Далее цитируется этот источник.

<sup>11</sup> А.С. Пушкин, *Моцарт и Сальери*, <https://rvb.ru/pushkin/01text/05theatre/01theatre/0839.htm> [дата доступа: 6.02.2019].

<sup>12</sup> Х. Ортега-и-Гассет, *Дегуманизация искусства*, Москва 2008.

а содержание вопросов – эмоциональным и не обязательно сугубо индивидуальным, что показали рассмотренные стихи В. Маяковского. Более того, количество вопрошаний указывает не на качество таланта, а на особенность художественного мышления. Самосознание в вопросной форме раскрывает свойства психофизики поэта – реакцию на неопределенность, автодиалог, коммуникативность.

Практически все вопрошания в лирике А. Пушкина рождены силой переживаний, настолько острых, что авторы патографий говорят о тревожной, болезненной организации психики поэта<sup>13</sup>. На деле неразрешимые, трагические по силе вопросы или неожиданные для читателя сомнения гения в собственном даре раскрывают живую и страстную натуру, свободную от какой-либо заданности. Об этом говорят стихи, написанные в день рождения, в них поэт переживает мучительное состояние полной неопределенности – творчества, судьбы, призвания:

Дар напрасный, дар случайный, / Жизнь, зачем ты мне дана? / Иль зачем судьбою тайной / Ты на казнь осуждена? // Кто меня враждебной властью / Из ничтожества воззвал, / Душу мне наполнил страстью, / Ум сомненьем взволновал?

*(Дар напрасный, дар случайный... 26 мая 1828)*<sup>14</sup>

Несмотря на безмерное отчаяние, творческая воля следует строгой логике восхождения от неверия в смысл физической жизни и в промысел («дар случайный») к сомнению в происхождении духовных сил. Страстная душа и дерзкий ум последовательно спорят с источником собственной воли, имя Бога или иной силы не названо, сомнение достигает предела. Вопросы звучат как почти упрек мирозданию, но не романтический вызов, ибо поэт сосредоточен в себе и переживает

<sup>13</sup> И. Сироткина, *Классики и психиатры. Психиатрия в российской культуре конца XIX – начала XX веков*, Москва 2009.

<sup>14</sup> А. Пушкин, *Избранные стихотворения*, <https://lib.rmvoz.ru/bigzal/pushkin/izbr> [дата доступа: 6.02.2019]. Далее цитируется этот источник, кроме ссылок на отдельные тексты.

кризис как утрату жизненной воли: «Цели нет передо мною: / Сердце пусто, празден ум, / И томит меня тоскою / Однозвучный жизни шум». Однако тяжкое отчаяние привело не к бессилию и упадку духа, но побудило творческую волю к глубокому погружению в неопределенность и к ее осознанию.

Вопросительные стихи А. Пушкина, как правило, автодиалог, они рождены реальными испытаниями и глубокими переживаниями – тревогами, печалью, сомнениями. В ожидании расплаты за юношеские дерзости *Гавришляды* (1822) написано *Предчувствие* (1928), и риторические обращения к самому себе звучат как заклинание: «Сохраню ль к судьбе презренье? / Понесу ль навстречу ей / Непреклонность и терпенье / Гордой юности моей?». Тридцатилетний поэт принимает возраст зрелости как приурочивание к концу:

День каждый, каждую годину / Привык я думой провождать, / Грядущей смерти годовщину / Меж их стараясь угадать. // И где мне смерть пошлет судьбина? / В бою ли, в странствии, в волнах? / Или соседняя долина / Мой примет охладельный прах?

(*Брожу ли я вдоль улиц шумных...* 1829)

Вопросы перебирают варианты развязки без острой печали, а в *Дорожных жалобах* (1830) тема обреченности решается уже умудренно-небрежно:

Долго ль мне гулять на свете / То в коляске, то верхом, / То в кибитке, то в карете, / То в телеге, то пешком? [...] Долго ль мне в тоске голодной / Пост невольный соблюдать / И телятиной холодной / Трюфли Яра поминать? [...] То ли дело рюмка рома, / Ночью сон, поутру чай; / То ли дело, братцы, дома!... / Ну, пошел же, погоняй!...<sup>15</sup>

Тема любви гораздо драматичнее предвкушений смерти, и безрадостная страсть к Каролине Собаньской отмечена обращением-самоотрицанием: «Что в имени тебе моем? / Оно умрет, как шум печальный / Волны, плеснувшей в берег дальний, / Как звук ночной

<sup>15</sup> А. Пушкин, *Дорожные жалобы*, <http://pishi-stihi.ru/dorozhnye-zhaloby-pushkin.html> [дата доступа: 7.02.2019].

в лесу глухом» (*Что в имени тебе моем?* 1830). Фраза стала вопросом-афоризмом.

Концептуально-публицистически звучат вопросы, в которых решается проблема самоопределения художника в обществе и творческой свободы. Два опыта диалогического обсуждения в спокойно-деловитом *Разговоре книгопродавца с поэтом* (1824) и в резких декларациях *Поэта и толпы* (1828) одинаково представляют нетворческое восприятие стихов как низкую прагматику и бездарность души. Первый диалог отмечен дерзким афоризмом, вложенным, правда, в уста книгопродавца: «Что слава? – Яркая заплатка / На ветхом рубище певца»<sup>16</sup>. Во втором поэт настроен на решительную конфронтацию с толпой, именуемой «чернью». Ее претензии воспроизводят риторику иждивенчества, эксплуатирующую гражданственный пафос:

Зачем так звучно он поет? / Напрасно ухо поражая, / К какой он цели нас ведет? / О чем бренчит? чему нас учит? / Зачем сердца волнует, мучит, / Как своенравный чародей? / Как ветер, песнь его свободна, / Зато как ветер и бесплодна: / Какая польза нам от ней?<sup>17</sup>

Поэт отвечает не только упреками в предпочтении «печного горшка» «кумиру Бельведерскому», он напоминает толпе о миссии священников: «Но, позабыв свое служенье, / Алтарь и жертвоприношение, / Жрецы ль у вас метлу берут?». Так вопросы создают драматургию диалогов. Если же А. Пушкин не достаивает оппонента ответом, как в конфликте с Фаддеем Булгариным, он обращается к самому себе:

Ты сам свой высший суд; / Всех строже оценить умеешь ты свой труд. / Ты им доволен ли, взыскательный художник? // Доволен? Так пускай толпа его бранит / И плюет на алтарь, где твой огонь горит, / И в детской резвости колеблет твой треножник.

(*Поэту. Сонет* 1830)

<sup>16</sup> А. Пушкин, *Разговор книгопродавца с поэтом*, [https://rvb.ru/pushkin/01text/01versus/0423\\_36/1824/0345.htm](https://rvb.ru/pushkin/01text/01versus/0423_36/1824/0345.htm) [дата доступа: 7.02.2019].

<sup>17</sup> А. Пушкин, *Поэт и толпа*, [https://rvb.ru/pushkin/01text/01versus/0423\\_36/1828/0484.htm](https://rvb.ru/pushkin/01text/01versus/0423_36/1828/0484.htm) [дата доступа: 7.02.2019].

Сложность творческой психологии передают экзистенциальные вопрошания в лирике периода первой Болдинской осени. Феноменальный взлет вдохновения в условиях холерного карантина сопровождался переживанием душевной смуты, тревоги и неуверенности в себе. Поэт выговаривает их аллегорически, рисуя зимние видения, в которых он тщетно пытается угадать что-то знакомое – сначала в диалоге с ямщиком, потом силой своего воображения:

Сил нам нет кружиться доле; / Колокольчик вдруг умолк; / Кони стали... «Что там в поле?» – / «Кто их знает? пень иль волк?» [...] Бесконечны, безобразны, / В мутной месяца игре / Закружились бесы разны, / Будто листья в ноябре... / Сколько их? куда их гонят? / Что так жалобно поют? / Домового ли хоронят, / Ведьму ль замуж выдают?  
(*Бесы* 1830)

Вопросная форма, как уже говорилось, наиболее адекватный способ рефлексии в ситуации неопределенности, когда невозможно прояснить смысл событий, их перспективы и свое отношение к ним.

Об этом говорят *Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы* (1830):

Мне не спится, нет огня; / Всюду мрак и сон докучный. / Ход часов лишь однозвучный / Раздается близ меня, / Парки бабье лепетанье, / Спящей ночи трепетанье, / Жизни мышья беготня... / Что тревожишь ты меня? / Что ты значишь, скучный шепот? / Укоризна или ропот / Мной утраченного дня? / От меня чего ты хочешь? / Ты зовешь или пророчишь? / Я понять тебя хочу, / Смысла я в тебе ищу...

Разговорная простота сообразна жизненной достоверности ситуации, но экзистенциальная тревога охватывает поэта. Он угадывает в монотонном звуке маятника разные призывы, отслеживает собственную реакцию. Вопросы предлагают версии ответов, которые не менее загадочны: «Что ты значишь, скучный шепот? / Укоризна или ропот / Мной утраченного дня?» Чем «укоризна» отличается от «ропота»? Неужели время обладает сознанием? Кто-то стоит за ним? Или это только метафора? Неопределенность остается как неразрешимость, углубляется и усугубляется благодаря познавательным вопросам.



Поиск смысла необходим в ситуации, казалось бы, очевидной в своей благотворности, как при завершении *Евгения Онегина*. Стихотворение *Труд* (1830) построено на противоречии торжественного, хотя и нерегулярного гекзаметра с безответными вопросами, рожденными недоумением:

Миг вожделенный настал: окончен мой труд многолетний. / Что ж непонятная грусть тайно тревожит меня? / Или, свой подвиг свершив, я стою, как поденщик ненужный, / Плату приявший свою, чуждый работе другой? / Или жаль мне труда, молчаливого спутника ночи, / Друга Авроры златой, друга пенатов святых?

Вопросы выстраивают знакомую модель рассуждений – варьируют разные ответы, чтобы показать и неожиданность ситуации, и многомерность переживаний – вплоть до странного ощущения собственной ненужности по завершении подвига. Нет только чувства опустошенности, оно неспособно задавать эвристические вопросы. Преодоление пределов – «удел» гения.

Острым чувством избранника судьбы был наделен Лермонтов. Поэт не ощущал ни случайности ее, ни произвола, ни несправедливости. Об этом говорит юношеский риторический вопрос-утверждение, когда поэта волнует не обреченность, но форма развязки: «О! если так меня терзало / Сей жизни мрачное начало, / Какой же должен быть конец?...» (К \*\*\* (*Не говори: я трус, глупец!*...) 1830). Изначальный волевой конфликт с целым миром обрел, благодаря культурному контексту, форму романтического вызова, но исключал подражание и требовал превозмогания образца: «Нет, я не Байрон, я другой, / Еще неведомый избранник, / Как он гонимый миром странник, / Но только с русской душой. / Я раньше начал, кончу ране» (*Нет, я не Байрон, я другой...* 1832). Краткость срока требовала, чтобы все – поведение, стихи, проза – духовно соответствовали принятому образу жизни и творчества. Более того, поэт подгонял судьбу или самого Бога: «Устрой лишь так, чтобы тебя отныне / Недолго я еще благодарил» (*Благодарность* 1840). Соответственно, вопросы, обращенные вовне, носили категоричный, обвинительный характер, а раздумья о себе связаны с осознанием

направленности собственной воли. Неопределенность выделась как разрешимая проблема, и неуверенные вопросы вели к ясным ответам.

Так в юношеском стихотворении *Наполеон* (1829) условный поэт под звуки лиры наивно вопрошает над могилой полководца:

Зачем он так за славою гонялся? / Для чести счастье презирал? / С невинными народами сражался? / И скипетром стальным короны разбивал? / Зачем шутил граждан спокойных кровью, / Презрел и дружбой и любовью / И пред творцом не трепетал?

В ответ является грозная тень и вещает о неподвластности людскому суду:

Умолкни, о певец! – спеши отсюда прочь, – / С хвалой иль язвою упрека: / Мне все равно; в могиле вечно ночь. / Там нет ни почестей, ни счастья, ни рока! / Пускай историю страстей / И дел моих хранят далекие потомки: / Я презрю песнопенья громки; – / Я выше и похвал, и славы, и людей!

Ответ и неожиданный, и закономерный в рамках романтической концепции гения. Знаменательно, что одно из последних и едва ли не последнее стихотворение выстроено по тому же сюжету: лирическая рефлексия начинается с картины ночной гармонии – поэт сознает духовный диссонанс – задает вопросы о его причине – тут же отвечает самому себе. Модель универсальна и для романтической, и для непосредственной рефлексии:

В небесах торжественно и чудно! / Спит земля в сияньи голубом... / Что же мне так больно и так трудно? / Жду ль чего? жалею ли о чем? // Уж не жду от жизни ничего я, / И не жаль мне прошлого ничуть; / Я ищу свободы и покоя! / Я б хотел забыться и заснуть!

*(Выхожу один я на дорогу... 1841)*

Знаменательно, что и здесь поэт выстраивает свое собственное будущее – не «холодный сон могилы», но гармонично-просветленное бессмертие.

Сравнение сходных семантических комплексов (тема – вопросы – разрешение) объективно затруднено разным возрастом и жизненным

опытом М. Лермонтова и А. Пушкина, но вопросы проявляют ментальные и жизненные установки, которые мало меняются впоследствии. Так посещение кладбища рождает у юного М. Лермонтова не умиротворенные чувства, как у зрелого А. Пушкина, а усугубляет презрение к роду человеческому, которому он предпочитает пение мошкары:

Стократ велик, кто создал мир! велик!.. / Сих мелких тварей надмогильный крик / Творца не больше ль славит иногда, / Чем в пепел обращенные стада? / Чем человек, сей царь над общим злом, / С коварным сердцем, с ложным языком?... (*Кладбище* 1830).

Так же и решение темы «поэт и толпа» приобретает у М. Лермонтова непримиримо-воинственный вид в стихотворении *Поэт* (1838). Он первый отождествил поэзию не с орудием, т. е. инструментом для выражения гнева, а с оружием, чья благородная миссия превращала «толпу» в народ, отзывающийся на «мысли благородные». Поэт никак не допускал уход от битв в «звуки сладкие и молитвы», но угроза виделась не в чистом искусстве, а в подкупе – то ли «златом», то ли славой. Серия риторических вопрошаний изобличает измену высшему поэтическому долгу и завершается призывом к духовному возрождению и обретению разящей силы судии и пророка:

В наш век изнеженный не так ли ты, поэт, / Свое утратил назначенье, / На злато променяв ту власть, которой свет / Внимал в немом благоговенье? [...] Проснешься ль ты опять, осмеянный пророк? / Иль никогда на голос мщенья / Из золотых ножен не вырвешь свой клинок, / Покрытый ржавчиной презренья?

Вопросы не нуждаются в ответах, поскольку сами есть кредо гневного обличителя и мизантропа с задатками мессии.

Большинство вопрошаний обращены только к себе, их скорбная риторика фиксирует духовную независимость от «толпы» и ценность раннего прозрения. Юношеский максимализм, помноженный на яркость стиха, дает выразительные образцы мизантропии в вопросной форме. Так начинается *Монолог* (1829): «Поверь, ничтожество есть благо в здешнем свете. / К чему глубокие познания, жажда славы, /

Талант и пылкая любовь свободы, / Когда мы их употребить не можем?». Созерцание грозы – еще один повод испытать собственную стойкость в нападках мира:

Стою – ужель тому ужасно / Стремленье всех надземных сил, / Кто в жизни чувствовал напрасно / И жизньню обманут был? / Вокруг кого, сей яд сердечный, / Вились сужденья клеветы, / Как вкруг скалы остроконечной, / Губитель-пламень, вьешься ты? (*Гроза* 1830).

Сила воли и ясность ума таковы, что поэт отчетливо сознает экзистенциально-позитивный смысл конфликта с миром, как и источник своего вдохновения:

Пора, пора насмешкам света / Прогнать спокойствия туман; / Что без страданий жизнь поэта? / И что без бури океан? / Он хочет жить ценою муки, / Ценой томительных забот. / Он покупает неба звуки, / Он даром славы не берет (*Я жить хочу! хочу печали...* 1832).

Развернутое сравнение с океаном есть ответ на риторический вопрос и самоапология. Образ белого паруса венчает романтическую тему духовного самораскрытия в буре: «Что ищет он в стране далекой? / Что кинул он в краю родном?... // Играют волны – ветер свищет, / И мачта гнется и скрыпит... / Увы! он счастья не ищет, / И не от счастья бежит!» (*Парус* 1832). За ответом отрицательным – «И не от счастья бежит» – следует утверждающий, хотя ситуация неопределенная: «А он, мятежный, ищет бури, / Как будто в бурях есть покой».

Романтические вопрошания красноречивы, но малопознавательны вследствие заданности авторской позиции. Так в знаменитой *Смерти поэта* (1837) событие сводится к конфликту поэта и толпы, виновником трагедии объявляется высший свет, что справедливо лишь отчасти. Инвективы демонстрируют праведный гнев, усиленный лирическим самоотождествлением с жертвой коварства и лицемерия:

Убит!... к чему теперь рыдания, / Пустых похвал ненужный хор, / И жалкий лепет оправданья? / Судьбы свершился приговор! / Не выль сперва так злобно гнали / Его свободный, смелый дар / И для поэти раздували / Чуть затаившийся пожар? [...] Зачем от мирных нег

и дружбы простодушной / Вступил он в этот свет завистливый и душ-  
ный / Для сердца вольного и пламенных страстей? / Зачем он руку  
дал клеветникам ничтожным, / Зачем поверил он словам и ласкам  
ложным, / Он, с юных лет постигнувший людей?...

Собственное раннее разочарование в обманутых надеждах транс-  
лируется в будущее как приговор самой жизни:

И скучно и грустно, и некому руку подать / В минуту душевной не-  
взгоды... / Желанья!... что пользы напрасно и вечно желать?... /  
А годы проходят – все лучшие годы! // Любить... но кого же?... на  
время – не стоит труда, / А вечно любить невозможно. / В себя ли за-  
глянешь? – там прошлого нет и следа: / И радость, и муки, и все там  
ничтожно... // Что страсти? – ведь рано иль поздно их сладкий недуг /  
Исчезнет при слове рассудка; И жизнь, как посмотришь с холодным  
вниманьем вокруг – / Такая пустая и глупая шутка...

(И скучно и грустно... 1840)

Стихи монологичны, живое общение возможно только с без-  
ответной, но самобытной природой, как в *Ветке Палестины* (1837),  
где 10 вопросов перебирают варианты перенесения пальмового листа  
в Россию. Сравнение себя с небесным образом в *Тучках* (1840) при-  
мечательно тем, что ответы на вопросы опровергают это сравнение:

Кто же вас гонит: судьбы ли решение? / Зависть ли тайная? злоба ль  
открытая? / Или на вас тяготит преступление? / Или друзей клевета  
ядовитая? // Нет, вам наскучили нивы бесплодные... / Чужды вам  
страсти и чужды страдания; / Вечно холодные, вечно свободные, /  
Нет у вас родины, нет вам изгнания.

Вопросо-ответная композиционная модель лирической рефлексии  
воспроизводится неизменно. Она динамизирует сюжет и включает  
голоса других героев, так начинается *Бородино* (1837), а в стихотво-  
рении *Валерик* (1841) диалог становится формой оценки трагедии.

Неразрешимый вопрос задан после жестокого описания кровавой  
резни на фоне блистающих вершин Кавказа: «И с грустью тайной  
и сердечной / Я думал: жалкий человек. / Чего он хочет!... небо ясно, /  
Под небом места много всем, / Но беспрестанно и напрасно / Один

враждует он – зачем?». Ответом служит история, связанная с рекой, и она повторяется: «Как месту этому название? Он отвечал мне: *Валерик*, / А перевесть на ваш язык, / Так будет речка смерти: верно, / Дано старинными людьми». В диалоге выясняется, что жертв схватки никто не считал и что потери никого ничему не учат: «Да! будет, кто-то тут сказал, / Им в память этот день кровавый! / Чеченец посмотрел лукаво / И головою покачал». Трагедии не меняют ход жизни.

Сопоставление дискурсивной роли вопросов в лирике А. Пушкина и М. Лермонтова показывает, как поэты сознают себя в ситуации неопределенности. Стихи о вдохновении завершает А. Пушкин поиском, ибо он открыт стихии жизни: «Куда ж нам плыть?...» (*Осень. Отрывок* 1833). Неукротимая во всем воля М. Лермонтова стремится в познании к ясному концу, «как будто в бурях есть покой», как будто ответ задан волей вопрошающего, как в незавершенном стихотворении *Мое грядущее в тумане...* (*Не позже* 1837):

Зачем не позже иль не ране / Меня природа создала? // К чему творец  
меня готовил, / Зачем так грозно прекословил / Надеждам юности  
моей?... / Добра и зла он дал мне чашу, / Сказав: я жизнь твою укра-  
шу / Ты будешь славен меж людей!... // И я словам его поверил, /  
И полный волею страстей / Я будущность свою измерил / Обширно-  
стью души своей.

Единственный диалог, который М. Лермонтов признавал равноправным, был отклик на изъявление Божьего промысла. Его лирические вопросы уступают в разнообразии и по эвристическим перспективам пушкинским вопрошаниям. Причина – не в возрасте, а в замкнутом романтико-эгоцентрическом мышлении.

#### **4. Вопрошание в рамках модели мышления или в пределах системы миропонимания**

В этом разделе рассматриваются только те познавательные вопросы, которые обусловлены философским поиском поэта. Творческое

познание синкретично, художественное открытие предшествует анализу собственной логики, поэтому интересно, какие познавательные вопросы возникают в процессе развития новых идей. Идеи могут быть генерированы направленным поиском мысли или заявлены как концепции, на которых строится миропонимание. Проблема в том, помогают ли вопросы анализу самой идеи – ее критике или развитию и углублению содержания?

Для сопоставления следует обратиться к лирике поэтов, чьи идеи близки по существу, но обусловлены разными типами философского мышления – рефлексией или концептуальностью. Так поэзия Федора Тютчева представляла собой органичную, непосредственную рефлексию целостности мира и своего присутствия в нем: «Все во мне, и я во всем!...» (*Тени сизые смесились...* 1835)<sup>18</sup>. Велемир Хлебников разрабатывал развернутую концепцию всеединства, опираясь на идею языка как прасознания, зафиксировавшего в «корнесловии» память о всеобщем родстве, и «закон чисел» – математические формулы, рассчитывающие ход истории. Обе идеи тоже взаимосвязаны, на что указывает проза: «В статьях я старался разумно обосновать право на провидение, создав верный взгляд на законы времени, а в учении о слове я имею частые беседы с  $\sqrt{-1}$  Лейбница» (*Свояси* Весна 1919)<sup>19</sup>. Идеи в действии представляет поэзия, которая рассматривается как адекватный способ познания мира. В русской поэзии тему всеединства начинал Ф. Тютчев, В. Хлебников стремился дать ей естественно-научное обоснование. Столкнулись ли они с пределами собственного мышления, в том числе в познании самой целостности мира – ее причин, содержания, места человека, роли поэта в раскрытии всеединства? И какова в этом роль вопросов?

---

<sup>18</sup> Ф.И. Тютчев, *Полное собрание стихотворений*, Ленинград 1987, <http://ruthenia.ru/tiutcheviana/stihi/biblpoet.html> [дата доступа: 9.12.2018]. Далее цитируется этот источник.

<sup>19</sup> В. Хлебников, *Творения*, Москва 1987, [https://royallib.com/book/hlebnikov\\_velimir/tvoreniya.html](https://royallib.com/book/hlebnikov_velimir/tvoreniya.html) [дата доступа: 9.02.2019]. Далее цитируется этот источник.

Тютчев принадлежит к натурфилософской, а не мистико-религиозной линии русской мысли, Бог как деятельное начало отсутствует в гилозоистском восприятии природы: «В ней есть душа, в ней есть свобода, / В ней есть любовь, в ней есть язык...» (*Не то, что мните вы, природа...* 1836). Однако в стихотворении *Probleme* (15 января 1833; 2 апреля 1857) свобода природы ставится под сомнение:

С горы скатившись, камень лег в долине. / Как он упал? Никто не знает  
ныне – / Сорвался ль он с вершины сам собой, / Иль был низринут  
волею чужой? / — / Столетье за столетьем пронеслося: / Никто еще  
не разрешил вопроса.

Так сознание поэта одинаково откликается на язык природы и мыслит притчами в духе агностицизма.

Целостность мира открывалась Ф. Тютчеву в сумерках в образе бездны. Она может быть гармонична – в сновидческом восприятии: «Небесный свод, горящий славой звездной, / Таинственно глядит из глубины, – / И мы плывем, пылающею бездной / Со всех сторон окружены» (*Сны* 1829). Рациональное видение, напротив, рождает тревогу:

И человек, как сирота бездомный, / Стоит тепер и немощен и гол, /  
Лицом к лицу пред пропастью темной. // На самого себя покинут  
он – / Упразднен ум, и мысль осиротела – / В душе своей, как в бездне,  
погружен, / И нет извне опоры, ни предела...

(*Святая ночь на небосклон взошла...* Между 1848 и мартом 1850)

Тютчевский человек не задает вопросов о природе бездны ни в сонном забвении, ни когда «в чуждом, неразгаданном ночном / Он узнает наследье родовое». Вопросы исключает способ познания – синкретизм, когда «Мотылька полет незримый / Слышен в сумраке ночном...» и целое переживается в предельной чуткости.

Вторая причина агностицизма раскрывается при созерцании фонтана – падение его мощной струи рождает раздумья об ограниченности познания:



О смертной мысли водомет, / О водомет неистощимый! / Какой закон  
непостижимый / Тебя стремится, тебя мятет? / Как жадно к небу рвешься  
ты!... / Но длань незримо-роковая / Твой луч упорный, преломляя, /  
Свергает в брызгах с высоты

(Фонтан 1836)

Вопрос задан поэтом, он же указывает на причину обрыва в незнание – «незримо-роковую руку», которая в христианской символике означает божью волю<sup>20</sup>. Примечательно, что ограниченность познания не вызывает протеста или отчаяния.

Тоже натурфилософски мыслит В. Хлебников, исключая мистику и причастность богов к действию законов природы: «В гибком зеркале природы / Звезды – невод, рыбы – мы, / Боги – призраки у тьмы» (*Годы, люди и народы...* 1915). Родоначальник русского авангарда революционизировал язык, стихотворную форму, качество лиризма и видение взаимосвязей. Предположение, что эвристическое сознание формулирует парадоксальные вопросы и живет постоянным вопрошанием нового, не подтверждает анализ стихотворений из сборника *Творения*. Данные таблицы в разделе «Итоги» свидетельствуют, что показатели В. Хлебникова примерно равны тютчевским.

Натурфилософия всеединства высказана в диалоге *Учитель и ученик. О словах, городах и народах* (1912). Ученик – *alter ego* автора – вычислил космический закон волновых перемен во всеобщем бытии и в чередующихся поколениях, период крушений в истории – 1383 года. Он предрекает:

в 534 году было покорено царство Вандалов; не следует ли ждать в 1917 году падения государства? [...]. Ясные звезды юга разбудили во мне халдеянина. В день Ивана Купала я нашел свой папоротник – правило падения государств.

В лирике тот же закон перемен переживается как небесное откровение: «Ночь, полная созвездий. / Какой судьбы, каких известий /

<sup>20</sup> Ю.М. Лотман, *Заметки по поэтике Тютчева*, [https://www.booksite.ru/localtxt/lot/man/lotman\\_u\\_m/o\\_po/etah/i\\_poe/zii/o\\_poetah\\_i\\_poezii/27.htm](https://www.booksite.ru/localtxt/lot/man/lotman_u_m/o_po/etah/i_poe/zii/o_poetah_i_poezii/27.htm) [дата доступа: 9.12.2018].

Ты широко сияешь, книга? / Свободы или ига? / Какой прочесть мне должно жребий / На полночь широком небе?» (*Ночь, полная созвездий...* 1912)<sup>21</sup>. Мудрец пророчит о падении некоего государства, поэт гадает, что за этим последует – воля или насилие... В обращении *Перуну* (1913) он как будто ждет ответа от языческого идола о причинах поражений XX века и надеется на возрождение сил:

Бог, водами носимый, / Ячаньем встречен лебедей, / Не предопределил ли ты Цусимы / Роду низвергших тя людей? / Не знал ли ты, что некогда восстанем, / Как некая вселенной тень, / Когда гонимы быть устанем / И обретем в временах рень? / Сил синих снем, / Когда копьем мужья встречали, / Тебе не пел ли: «Мы не уснем / В иных времен начале? (Комментарий лингвистов: «*Ячанье...* *лебедей* – от *ячать* (обл.) ‘жалобно кричать’. *Рень* (древнерус.) – отмель, низкий берег. *Снем* (древнерус.) – сбор (ср. сонм)».

Поэт открыл силу времени и назвал его *Бог 20-го века* (1915): «Как А, / Как башенный ответ – который час? / Железной палкой сотню раз / Пересеченная Игла, / Серея в небе, точно Мгла, / Жила. Пастух железный, что он пас?». У времени физическая природа, ее можно понять и измерить. Сюжет стихотворения показывает, что энергии времени сродни молнии, сжигающей того, кто дерзает просто прикоснуться к ней. Но волю «железного пастуха» можно понять через погружение в соприродную энергию слова. Язык самобытен вследствие родства со временем, он хранит память об изначальном единстве и развивается в превращениях корней: «Склоняясь, иногда немая основа придает своему смыслу разные направления и дает слова, отдаленные по значению и похожие по звуку». Время тоже зигзагообразно, как молния, и его возвратно-поступательное движение передают стихи-палиндромы.

Знаменитый *Перевертень* (*Кукси, кум мук и сук*) (1912) выговаривает языком зауми рефлексия времени-ритма, которое накатывает, как волны, и каждая волна являет единство превращений:

<sup>21</sup> В. Хлебников, *Творения*, там же.

Кони, топот, инок, / Но не речь, а черен он. / Идем, молод, долом  
меди. / Чин зван мечем навзничь. / Голод, чем меч долог? / Пал,  
а норов худ и дух ворона лап. / А что? Я лав? Воля отча!

Вопросы внутри стихов анонимны и передают бессилие перед  
временем как силой смерти. Поэт признавался:

Я в чистом неразумии писал *Перевертень* и, только пережив на себе  
его строки: «Чин зван мечем навзничь» (война) – и ощутив, как они  
стали позднее пустотой: «Пал, а норов худ и дух ворона лап», – понял  
их как отраженные лучи будущего, брошенные подсознательным «Я»  
на разумное небо.

(*Свояси* весна 1919)

Этот вопрос – является ли человек и разум всего лишь орудием  
времени? – по-настоящему взволновал поэта уже во время войны,  
когда он оказался не наблюдателем истории, а пешкой в ее игре:  
«Люди мы иль копыя рока / Все в одной и той руке? / Нет, ниц вемы;  
нет урока, / А окопы вдалеке» (*Тризна* 1915). Вопрос остался без от-  
вета, поскольку касался роли масс. Второй вопрос, связанный с фило-  
софией корневой семантики звука, формирующей смыслы, задан  
в стихотворении-рассуждении *Слово о Эль* (Начало 1920). Это вопрос  
самоопределения: «Я сам из тела сделал лодку, / И лень на тело упа-  
дает. / Ленивец, лодырь или лодка, кто я? / И здесь и там пролита  
лень»<sup>22</sup>. Вопрос остается риторическим, поскольку идея полиморф-  
ного потенциала важнее конкретики превращений. Владеющий этим  
знанием подобен пророку: «Я свирел в свою свирель, выполняя мира  
рок» (*И я свирел в свою свирель...* Начало 1908). Однако судьба пророка  
под конец жизни воспринималась все трагичнее – знание примиряло  
поэта с историей, но история не изменяла своим кровавым законам,  
и поэт протестовал. Лирик восстает против философа: «Если я обращаю  
человечество в часы / И покажу, как стрелка столетия движется, /  
Неужели из нашей времен полосы / Не вылетит война, как ненуж-  
ная ижица?» (*Если я обращаю человечество в часы...* 28 января 1922).

<sup>22</sup> В. Хлебников, *Творения*, там же.

Вопрос исключает из образа всеединства важный элемент – моральное признание закона насилия как действенной силы целого.

### 5. Итоги: цена вопроса в лирике

Статистика активности вопросительных конструкций в лирике, представленная в таблице, дает самую общую картину – в силу не всегда полного объема рассмотрения текстов и неразличимости в цифрах риторических и познавательных вопрошаний. Наиболее достоверны количественные результаты анализа полных собраний стихотворений М. Лермонтова и Ф. Тютчева. Приоритеты художественной или эвристической цели вопросов у разных поэтов были отмечены внутри разделов. Тем не менее, некоторые выводы по рассмотренному материалу могут быть сформулированы.

1*	2*	3*	4*	5*	6*	7*
Пушкин А. <i>Избранные стихотворения</i>	72	25	86	0,35%	3,40	1,19
Лермонтов М. <i>Полное собрание стихотворений</i>	391	153	397	0,39%	2,60	1,00
Тютчев Ф. <i>Полное собрание стихотворений</i>	376	108	246	0,29%	2,28	0,68
Маяковский В. <i>Сборники стихотворений</i>	213	144	502	0,69%	3,50	2,40
Хлебников В. <i>Творения</i>	194	73	169	0,34%	2,30	0,87

\* 1 – корпус текстов поэта (показатель полноты охвата материала), 2 – количество рассмотренных текстов, 3 – количество текстов с вопросами, 4 – количество вопросов, 5 – процент количества текстов с вопросами ко всем текстам, 6 – среднее количество вопросов на 1 текст с вопросами, 7 – среднее количество вопросов на все тексты.

- 1) Показатель 5 – индикатор «естественности» активного вопрошания – сопоставим у поэтов XIX и XX веков, за исключением В. Маяковского, вследствие его ораторских установок.
- 2) Показатель 6 – интенсивность вопрошания внутри текста – в целом сопоставим и демонстрирует активность приема.
- 3) Показатель 7 – «вопросная активность» как общий индикатор динамики и энергетики стихов – в целом, как и следовало ожидать, свидетельствует в пользу авангарда.
- 4) Высокие показатели 6 и 7 у А. Пушкина можно объяснить отзывчивостью поэта, в том числе коммуникативной.
- 5) Сравнение данных В. Хлебникова и В. Маяковского показывает, что авангард не отличается от традиционной поэзии познавательной «вопросной активностью», высокое число дает риторика.
- 6) Такие психологические характеристики, как замкнутость сознания на себя (М. Лермонтов и В. Маяковский), влияют на содержание вопросов, но не на их интенсивность.
- 7) Пределы вопрошания осознаны, как у Ф. Тютчева, или же обусловлены интересами и психофизикой поэтов.
- 8) Только у А. Пушкина вопросы корректируют опыт, а у В. Хлебникова ставят под сомнение универсальность изнутри сложившейся и последовательно разрабатываемой системы собственного миропонимания.
- 9) Для постановки «вечных» неразрешимых вопросов лирике не хватает очевидности – общего опыта и резонанса в восприятии поэтических идей. Вопрос «Люди мы иль копьё рока?» не отвечал массовой рефлексии и не стал формулой общей неопределенности.
- 10) Пределы познания лирики – в стихийно сложившемся миропонимании поэта, в его жизненных интересах. В авторефлексии выражена способность превозмочь их ради истины. Именно этой цели служат эвристические вопросы, и потому они крайне редки.

Статья рассматривает особенности вопрошающего мышления в лирике, его художественные интенции и познавательный потенциал.

Проведен статистический анализ активности вопросительных конструкций в стихах А. Пушкина, М. Лермонтова, Ф. Тютчева, В. Хлебникова, В. Маяковского. Выбор имен обусловлен необходимостью сопоставить классику XIX и авангард начала XX века, поэзию непосредственной и философской рефлексии, чтобы вывести органичную для лирики меру выразительного вопрошания и показать индивидуальную специфику. Различаются функции вопросов и вопрошаний: экспрессивная риторика, коммуникативные призывы, ламентации, диалогическая организация текста и собственно познавательный поиск смысла. Эвристический потенциал поэтической индивидуальности – способность открыться неопределенности и выйти за пределы сложившегося миропонимания в неизвестность. Эвристическое миропонимание реализуется в синкретическом художественном мышлении, познавательная миссия вопросов дополнительная – анализируя, они ищут ключи к осознанию неопределенности и дают модель ее творческого восприятия.

## ЛИТЕРАТУРА

- Достоевский Ф.М., *Преступление и наказание*, [в:] *Собрание сочинений в 15 т.*, т. 5, Ленинград 1989, <https://rvb.ru/dostoevski/01text/vol5/27.html>.
- Есенин С., *Стихотворения. Поэмы*, [https://royallib.com/book/esenin\\_serгей/stihotvoreniya\\_poemi.html](https://royallib.com/book/esenin_serгей/stihotvoreniya_poemi.html).
- Лермонтов М.Ю., *Полное собрание стихотворений*, [https://royallib.com/book/lermontov\\_mihail/polnoe\\_sobranie\\_stihotvoreniy.html](https://royallib.com/book/lermontov_mihail/polnoe_sobranie_stihotvoreniy.html).
- Лотман Ю.М., *Заметки по поэтике Тютчева*, [https://www.booksite.ru/local-txt/lot/man/lotman\\_u\\_m/o\\_po/etah/i\\_poe/zii/o\\_poetah\\_i\\_poezii/27.html](https://www.booksite.ru/local-txt/lot/man/lotman_u_m/o_po/etah/i_poe/zii/o_poetah_i_poezii/27.html).
- Маяковский В., *Ода революции*, [https://royallib.com/book/mayakovskiy\\_vladimir/sborniki\\_stihotvoreniy.html](https://royallib.com/book/mayakovskiy_vladimir/sborniki_stihotvoreniy.html).
- Маяковский В., *Сборники стихотворений*, [https://royallib.com/book/mayakovskiy\\_vladimir/sborniki\\_stihotvoreniy.html](https://royallib.com/book/mayakovskiy_vladimir/sborniki_stihotvoreniy.html).
- Некрасов Н.А., *Кому на Руси жить хорошо. Поэма*, <https://ilibrary.ru/text/13/p.1/index.htm>.

- Ортега-и-Гассет Х., *Дегуманизация искусства*, Москва 2008.
- Пастернак Б., *Другу*, <https://stihi-russkih-poetov.ru/poems/boris-leonidovich-pasternak-drugu>.
- Пушкин А.С., *Дорожные жалобы*, <http://pishi-stihi.ru/dorozhnye-zhaloby-pushkin.html>.
- Пушкин А.С., *Избранные стихотворения*, <https://lib.rmvoz.ru/bigzal/pushkin/izbr>.
- Пушкин А.С., *Моцарт и Сальери*, <https://rvb.ru/pushkin/01text/05theatre/01theatre/0839.htm>.
- Пушкин А.С., *Поэт и толпа*, [https://rvb.ru/pushkin/01text/01versus/0423\\_36/1828/0484.htm](https://rvb.ru/pushkin/01text/01versus/0423_36/1828/0484.htm).
- Пушкин А.С., *Разговор книгопродавца с поэтом*, [https://rvb.ru/pushkin/01text/01versus/0423\\_36/1824/0345.htm](https://rvb.ru/pushkin/01text/01versus/0423_36/1824/0345.htm).
- Пьецух В., *Наворовал. Купил «Ламборгини». А дальше? Это теперь главный русский вопрос!*, <https://www.kp.ru/daily/24133/353019>.
- Риторические фигуры. Фигуры речи*, <https://intellect.ml/ritoricheskie-figury-figury-rechi-4163>.
- Сироткина И., *Классики и психиатры. Психиатрия в российской культуре конца XIX – начала XX веков*, Москва 2009.
- Тютчев Ф.И., *Полное собрание стихотворений*, Ленинград 1987, <http://ru-thenia.ru/tiutcheviana/stihi/biblpoet.html>.
- Хлебников В., *Творения*, Москва 1987, [https://royallib.com/book/hlebnikov\\_velimir/tvoreniya.html](https://royallib.com/book/hlebnikov_velimir/tvoreniya.html).
- Шукшин В.М., *Кляуза. Опыт документального рассказа*, <http://www.litra.ru/fullwork/get/woid/00746531203161709744>.

## SUMMARY

### **Questioning in the Lyrical Consciousness: Goal, Content, and the Confines of the Possible**

The article examines the characteristics of the questioning consciousness in lyrics, its creative intentions, and cognitive potential. The author conducted a statistical analysis of the activity of the questioning constructions in the poetry of A. Pushkin, M. Lermontov, F. Tyutchev, V. Khlebnikov, and V. Mayakovsky. The choice of the names was based on the necessity to compare the classics

of the XIX century and the avant-garde of the early XX century, the poetry of the immediate and philosophical reflection, in order to infer the degree of the expressive questioning natural for the lyrics, and to show the individual specifics. The article differentiates between the functions of the questions and the questionings: expressive rhetoric, communicative appeals, lamentations, dialogic organization of the text, and an actual cognitive search for the meaning. Heuristic potential of the poetic individuality is the ability to open up for the uncertainty and move beyond existing worldview into the unknown. Heuristic worldview manifests itself in the syncretic artistic thinking. The cognitive mission of the questions is additional – by analyzing, they are looking for the keys for the understanding the uncertainty and give the model of its artistic perception.

**Keywords:** lyrics, questions, rhetoric, cognition, ambiguity.

**Ключевые слова:** лирика, вопросы, риторика, познание, неопределенность.



ROMAN MNICH

Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny  
w Siedlcach

«МНЕ КАЖЕТСЯ, Я ПОДБЕРУ СЛОВА...»:  
ТРИ СМЫСЛА СТИХОТВОРЕНИЯ БОРИСА ПАСТЕРНАКА

Творчество Бориса Пастернака сегодня изучено достаточно хорошо: по числу публикаций, посвященных жизни и произведениям, Б. Пастернак может сравниться с такими классиками русской литературы XX века, как Марина Цветаева, Осип Мандельштам, Анна Ахматова или Михаил Булгаков. Достаточно подробно изучена также и биография Б. Пастернака, основные аспекты его поэтики, связь его творчества с музыкой и философией, пребывание поэта в Марбурге, влияние архитектуры и живописи на его творчество<sup>1</sup>. Однако на фоне обобщающих исследований поэтики и стиля Б. Пастернака как-то теряются смыслы отдельных произведений; особенно это касается стихотворений, каждое из которых представляет художественную и смысловую целостность само по себе. В этой связи отмечу, что

---

<sup>1</sup> Из огромного количества публикаций укажу лишь на три монографии, появившиеся в последнее время и учитывающие в какой-то мере перечисленную мной проблематику исследований: 1) Н. Фатеева, *Поэт и проза. Книга о Пастернаке*, Москва 2003; 2) Б. Гаспаров, *Борис Пастернак: по ту сторону поэтики (Философия. Музыка. Быт)*, Москва 2013; 3) Д. Быков, *Борис Пастернак*, Москва 2010.

лирические циклы стихотворений и даже сборники поэтов представляют больший интерес для исследователей их творчества, но в своей совокупности они менее интересуют читателя, который обычно пристрастен к какому-то одному, любимому стихотворению, наиболее полно отвечающему его (читателя) жизненному опыту и настроению.

В русле сказанного присмотримся к такому одному, достаточно известному, стихотворению Б. Пастернака, отражающему отношение поэта к А. Ахматовой, но вместе с тем содержащему и целый ряд других смыслов. Речь идет о стихотворении, озаглавленном *Анне Ахматовой*, которое начинается стихом – *Мне кажется, я подберу слова...* Этот текст был впервые напечатан в 1929 году, и посылая первоначальную редакцию стихотворения А. Ахматовой, Б. Пастернак писал:

Вы знаете, с какой силой живете во мне, как и во всяком, и насколько это лишь естественно, не более того. К этому знанию стихотворение ничего не прибавляет. Затем ясно ли, что речь об особом складе электрической силы, которая выражена не только в Лотовой жене и не в образе соляного столба только, а исходит от Вас всегда и никогда не перестает исходить<sup>2</sup>.

Уже приведенная цитата свидетельствует о том, что в мысли Б. Пастернака его стихотворение выражало *особый склад электрической силы*, которая свойственна настоящей поэзии и настоящим поэтам. Таким образом, сам автор указывал на смыслы текста, выходящие далеко за пределы декларируемой названием стихотворения идеи – представление поэтического образа А. Ахматовой.

Приведу текст стихотворения в окончательном его варианте, в котором обычно он публикуется в сборниках Б. Пастернака:

Мне кажется, я подберу слова,  
Похожие на вашу первозданность.  
А ошибусь, мне это трын-трава,  
Я все равно с ошибкой не расстанусь.

---

<sup>2</sup> Цит. по изданию: Б. Пастернак, *Собрание сочинений в пяти томах*, т. 1: *Стихотворения и поэмы 1912–1931*, Москва 1989, с. 683.

Я слышу мокрых кровель говорок,  
Торцовых плит заглохшие эклоги.  
Какой-то город, явный с первых строк,  
Растет и отдается в каждом слоге.  
Кругом весна, но за город нельзя.  
Еще строга заказчица скупая.  
Глаза шитьем за лампою слезя,  
Горит заря, спины не разгибая.  
Вдыхая дали ладожскую гладь,  
Спешит к воде, смиряя сил упадок.  
С таких гулянок ничего не взять.  
Каналы пахнут затхлостью укладок.  
По ним ныряет, как пустой орех,  
Горячий ветер и колышет веки  
Ветвей и звезд, и фонарей, и вех,  
И с моста вдаль глядящей белошвейки.  
Бывает глаз по-разному остер,  
По-разному бывает образ точен.  
Но самой страшной крепости раствор  
Ночная даль под взглядом белой ночи.  
Таким я вижу облик ваш и взгляд.  
Он мне внушен не тем столбом из соли,  
Которым вы пять лет тому назад  
Испуг оглядки к рифме прикололи.  
Но, исходив из ваших первых книг,  
Где крепи прозы пристальной крупицы,  
Он и во всех, как искры проводник,  
Событья былью заставляет биться<sup>3</sup>.

Первоначальный вариант текста, посланный в цитируемом выше письме Анне Ахматовой, отличался некоторыми образами и общим количеством строк (он был на одну строфу больше). «Движение текста» как создание другого его варианта в этом случае отражает прежде всего трансформацию ряда поэтических образов. Отметим самые существенные семантические и символические сдвиги:

---

<sup>3</sup> Б. Пастернак, *Собрание сочинений...*, там же, с. 227–228.

- 1) Стих *И если не означу существа* поэт заменил на – *А ошибусь, мне это трын-трава*;
- 2) Стих *Колоколов безмолвные эклоги* на – *Торцовых плит загложившие эклоги*;
- 3) Поэт изменил и начало третьей строфы: *Волнует даль*, но за город нельзя, // *Пока внизу гуляют краснобаи – Кругом весна, но за город нельзя. // Еще строга заказчица скупая.*

В окончательном варианте стихотворения отсутствует также и шестая строфа первоначального варианта, где упоминается Нева как символ города, с которым теснейшим образом была связана судьба и слава А. Ахматовой:

Мерцают, заостряясь, острова.  
 Меся песок, клубится малокровье,  
 И хмурит брови странная Нева,  
 Срываясь за мост в роды и здоровье<sup>4</sup>.

Так в общих чертах выглядит история создания текста. Рассмотрим теперь возможные векторы интерпретации этого стихотворения Б. Пастернака.

Самый первый, «лежащий», так сказать, на поверхности смысл стихотворения отражает отношения Бориса Пастернака и Анны Ахматовой, вернее – отношение Бориса Пастернака к Анне Ахматовой: *Таким я вижу облик ваш и взгляд*. Конечно же, о собственно биографическом контексте отношений между двумя поэтами это стихотворение мало что говорит: эти отношения были хотя и дружескими, но сложными<sup>5</sup>. Но мы можем говорить о выраженной в стихотворении своеобразной поэтической робости (*Мне кажется, я подберу слова...*), неуверенности

<sup>4</sup> Первоначальный вариант стихотворения см.: Б. Пастернак, *Собрание сочинений...*, там же, с. 552–553.

<sup>5</sup> Ср. замечание Дмитрия Быкова: «С Ахматовой Пастернака связывают отношения куда более сложные, чем с любым другим поэтом его поколения»; см. также общие размышления на эту тему: Д. Быков, *Борис Пастернак*, Москва 2010 (глава XLVI *В зеркалах: Ахматова*, с. 802–818, приведенная цитата на с. 802).

поэта в том, что он сможет воссоздать истинный облик Анны Ахматовой. Отдельно нужно, очевидно, подчеркнуть также «присутствие» в поэтическом мире рассматриваемого текста Пастернака стихотворения Ахматовой *Лотова жена*. Об этом сказано в последних двух строфах стихотворения Бориса Пастернака, которые выражают как бы преодоление заявленной в начале текста робости (курсив в цитате мой – Р.М.):

*Таким я вижу облик ваш и взгляд.*

Он мне внушен не тем *столбом из соли*,

Которым вы пять лет тому назад

*Испуг оглядки* к рифме прикололи.

Но, исходив из ваших первых книг,

Где крепили прозы пристальной крупницы,

Он и во всех, как *искры проводник*,

*Событья былью заставляет биться.*

Образы *соляного столба* и *оглядки* отсылают читателя к тексту *Лотовой жены*, причем очевидно, что Пастернак имел в виду последний стих стихотворения: *Отдавшую жизнь за единственный взгляд*. Парадоксальным образом, Борис Пастернак, утверждая, что не стихотворение о Лотовой жене напоминает ему об облике Аны Ахматовой, обращается именно к этому стихотворению, вспоминая о других текстах поэта общей фразой – *первые книги*. Отметим также, что образ *искры проводник* связывает смысл стихотворения со строками из цитированного выше письма к самой Анне Ахматовой (вспомним еще раз эту цитату – *особый склад электрической силы*).

За этим первым смыслом стихотворения, или вернее на фоне этого смысла – перед нами в тексте Б. Пастернака предстает второй аспект смысла, выражающий стиль и манеру поэта вообще. Практически, начиная со второй строфы и до шестой, стихотворение повествует о мировидении самого поэта. Этот пассаж открывает своеобразная автопрезентация (*Я слышу мокрых кровель разговор...*), а дальше характернейшие для поэтики Б. Пастернака пейзажи, образы, символы и метафоры: *заглохшие эклоги, заря, звезды, фонари, вехи, ночная даль, острый глаз* и так далее. В этом смысле, независимо от посвящения

Анне Ахматовой, текст стихотворения Пастернака выражает общие его принципы индивидуальной поэтики, сравнимые с теми, которые мы встречаем в других стихотворениях поэта, посвященных М. Цветаевой или Борису Пильняку.

Наконец, третий смысл стихотворения Б. Пастернака отражает его концепцию поэтического языка, связь поэзии с окружающим нас миром и возможность поэтического языка передать эту реальность. В русле таких размышлений вспомним, что русская поэтическая традиция знает несколько классических текстов, посвященных этой проблематике: *Невыразимое (Что наш язык пред дивною природой...)* Василия Жуковского, *Как беден наш язык* Афанасия Фета, *Я слово позабыл, что я хотел сказать...* Осипа Мандельштама. Во всех этих стихотворениях осмысливается возможность поэтического слова по отношению к окружающему миру и человеку в этом мире: способен ли поэтический язык передать и выразить сущность мироздания? Говоря другими словами: насколько наш язык адекватен нашему экзистенциальному опыту?

Рассматривая интересующие нас тексты в этом плане, мы можем определить два полюса, между которыми развивалась теория поэтического языка и которые одновременно представляли два противоположных взгляда на природу, сущность и функцию самого поэтического образа-символа в человеческой культуре во всех ее измерениях: от мифа и языка до познания, искусства и философии. С одной стороны, речь идет о такой концепции/таких концепциях, в которых поэтический образ-символ функционирует как **возможность** выразить невыразимое, «неисчерпаемое и беспредельное в своем значении», «темное в последней глубине», «переживание забытого и утерянного достояния народной души»<sup>6</sup>. Поэтическое слово (символ) указывает на такое бытие (в широком смысле этого слова), которое наш язык или другие формы нашего познания мира (наука, религия, мистика) не в состоянии ни выразить, ни передать. В этом случае мы можем говорить о разного

---

<sup>6</sup> Цитаты из статьи В. Иванова *Поэт и чернь*; см: В. Иванов, *Лик и личины России*, Москва 1995, с. 32–38.

рода онтологических глубинах, которые не поддаются вербализации: *Как беден наш язык*, скажет А. Фет – это очень значимая цитата для такой ситуации. Нельзя выразить словом мистических переживаний человека, но не только – даже при описании научных космологических теорий в XX веке ученые очень часто обращались к символическому языку, пытаясь вербализовать то, что в принципе не могло быть описано словом, ибо оно выходило за границы антропологического опыта (*черные дыры, красное смещение, темная материя*).

С другой стороны, в целом ряде концепций поэтический образ-символ рассматривается, наоборот, как **возможность**, передать и выразить опыт сознания и освоения мира человеком, опыт человеческой культуры во всем ее многообразии: от мифа и языка до познания. В этом смысле самым значимым научным проектом, конечно, была философия символических форм Эрнста Кассирера, но не только она. Если обратимся опять же к примеру из русской поэзии, то именно для подтверждения этого тезиса мы можем привести рассматриваемое стихотворение Бориса Пастернака, посвященное Анне Ахматовой, стихотворение поэта и философа, что в нашем случае особенно важно:

Мне кажется я подберу слова,  
Похожие на вашу первозданность.  
А ошибусь – мне это трын-трава,  
Я все равно с ошибкой не расстанусь...

Перед нами гениально сигнализированная **первозданность бытия** в соотношении с теми словами, которые ее представляют, выражают, даже будучи ошибочными; и именно эти слова «события былью заставляя биться», как скажет поэт в финале стихотворения.

Обозначенные выше два полюса теории поэтического языка отражают противоположные взгляды на природу и сущность поэтического символизма, модифицируя в разных вариантах основное противопоставление и противоречие между **онтологией** и **эпистемологией** символа и символизма вообще. Эпистемология символа тяготеет к рационализации и понятийно-знаковым измерениям, в то время

онтология символа в большей мере связана с неоплатонической традицией и с теологической вертикалью понимания и восприятия. Позиция Пастернака посередине – *Мне кажется* (то есть возможно да, а возможно нет), но даже в случае ошибки – это будет судьбой и удачей – *Я все равно с ошибкой не расстанусь*.

Так, в общих чертах выглядят три интерпретационных смысла посвященного Анне Ахматовой стихотворения Бориса Пастернака. Конечно же, рассматриваемые нами аспекты не исчерпывают всего символического богатства текста великого поэта. Этот текст живет и будет жить своей жизнью, соотносимой с экзистенциальным опытом каждого отдельно взятого читателя.

## ЛИТЕРАТУРА

- Быков Д., *Борис Пастернак*, Москва 2010.  
Гаспаров Б., *Борис Пастернак: по ту сторону поэтики (Философия. Музыка. Быт)*, Москва 2013.  
Иванов В., *Лик и личины России*, Москва 1995.  
Пастернак Б., *Собрание сочинений в пяти томах*, т. 1: *Стихотворения и поэмы 1912–1931*, Москва 1989.  
Фатеева Н., *Поэт и проза. Книга о Пастернаке*, Москва 2003.

## SUMMARY

*I think I'll find the words...:*

### **Three Meanings of Boris Pasternak's Poem**

The article is an interpretation of Boris Pasternak's poem devoted to Anna Akhmatova entitled *Мне кажется, я подберу слова... (I think, I'll find the words)*. The author analyses the poem on three levels: 1) biographical level (personal relationship of the poets); 2) the level of poetics (the poem as an explication of Pasternak's individual style); 3) theoretical level (the poem of Pasternak as



a declaration of *ars poetica*). Particular attention is paid to the literary theory embodied in the poem, which is considered against the background of the Russian poetic tradition of the 19th and 20th centuries (Vasily Zhukovsky, Afanasy Fet, Anna Akhmatova, Osip Mandelshtam).

**Keywords:** Anna Akhmatova, Boris Pasternak, levels of interpretation, *ars poetica*, poetic tradition.

**Ключевые слова:** Анна Ахматова, Борис Пастернак, уровни интерпретации, *ars poetica*, поэтическая традиция.



KRZYSZTOF KOROTKICH

Uniwersytet w Białymstoku

CZY SONIA JEST NIEŚMIERTELNA? O ŚMIERCI  
W TOMIE SONIA ZMIENIA IMIĘ TERESY RADZIEWICZ

1.

Poezję Teresy Radziewicz przepelnia życie, bohaterowie wypełniają liryczną przestrzeń, odsłaniając nie tylko bogate krajobrazy rozmaitych egzystencji, większych i mniejszych, ważniejszych i takich, które pozornie są bez znaczenia, ale większość projekcji zaopatruje w znak, który może prowadzić czytelnika do najważniejszego z tematów literackich – śmierci. Najmniej odniesień do śmierci znalazło się w pierwszym tomie poetyckim T. Radziewicz, zatytułowanym *Sonia zmienia imię*<sup>1</sup>, właściwie można mówić o jednym wierszu, w którym autorka kreśli obraz umierania (*wiersz nie dla*

---

<sup>1</sup> T. Radziewicz, *Sonia zmienia imię*, Łódź 2011. Przygotowany wcześniej przez poetkę tom *Sonia zmienia imię* ukazuje się później niż tom *Lewa strona*, nagrodzony i wydany nakładem Stowarzyszenia Literackiego im. K. Baczyńskiego (Łódź 2009). Dla zachowania właściwego obrazu całości, zwłaszcza rozwoju wyobraźni poetyckiej T. Radziewicz, należy traktować *Sonię* jako pierwszy właściwy zbiór wierszy. Informację tę potwierdza poetka. Kolejne książki poetyckie to: *Samosiejki*, Olkusz 2011; *Rzeczy pospolite*, Warszawa 2014; *pełno światła*, Białystok 2016. W czasie pisania tego szkicu T. Radziewicz przygotowuje szósty tom poetycki, zatytułowany *ś*.

obcych), tak bardzo wyraźny i wyrażony wprost. Zadziwiać może to, że poetka pisze w swoim pierwszym tomie o śmierci bezpośrednio jedynie raz, a w pozostałych jest to jeden z najważniejszych, nurtujących problemów.

Sonia to pierwsza bohaterka literacka Teresy Radziejewicz, powstaje jako obraz rozwijającej się, dojrzewającej wraz z przyrodą (naturą), a pewnie też wraz z jej cyklicznym rytmem szykującej się do odejścia kobiety. Jest bytem rozpoznającym własne ja w procesie ciągłej przemiany, uczy się siebie poprzez lekturę świata. Jest świadoma przynależności do uniwersum, w którym się przegląda i z którym się identyfikuje, jak w wierszu *znaki*, w którym bohaterka oglądając przez otwarte okno świat, w rzeczywistości przeżywa własne ciało, obrazy zewnętrzne układają się na niej i wzbudzają w dziewczynie ekstatyczną wręcz reakcję:

kilka dni temu wieczorem  
przez otwarte okno  
krzyk żurawi  
[...]  
na plecach na szyi na piersiach  
dreszcze<sup>2</sup>.

Zasadą trwania Soni w świecie jest jej zgoda na współistnienie z otoczeniem bez potrzeby ingerowania w nie, bohaterka nie chce zmieniać świata, ale uczy się go i pozwala wnikać w siebie. Przemiana Soni będzie dokonywała się w zgodzie z rytmem natury. Poetka ukazuje tym samym człowieka natury zanurzonego w przyrodzie symbolizującej życie. Człowiek natury jest w poetyckiej wizji bytem powtarzającym pierwotne zbliżenie do przestrzeni zaprojektowanej przez Stwórcę, Sonia przecież to nie tylko bohaterka znająca wieś, ale przede wszystkim ktoś, kto znalazł się na drodze pamiętającej stworzenie świata, być może jest bliska odnalezienia śladów samego Edenu. Dzieciństwo Soni splata się z narodzinami świata, przynajmniej nie ukrywa takich aluzji poetka, wskazująca na wstępie tomu silny

---

<sup>2</sup> T. Radziejewicz, *znaki*, [w:] *Sonia zmienia imię*, Łódź 2011, s. 22. Adres bibliograficzny z tego tomu będę dalej zapisywał w nawiasie pod tekstem cytowanym, podając tytuł wiersza i numer strony.

związek „wariatki” ze światem. Zadziwiać może osobliwość mistycznej wręcz relacji, współlistnienia bohaterki z ogromem świata („cztery strony świata”) tak samo jak umie to czynić z jego drobinami („żyłki”, „liść”), co doskonale widać w wierszu *świat urodził się pomarańczą*:

wariatka usiadła przy drodze  
zszywa stopy ścieżką z dzieciństwa  
rozbiegły się w cztery strony świata

szuka mięty melisy i szaławii  
do szaleństwa wciera w język  
żyłki znajomych smaków

bo świat urodził się pomarańczą  
– śpiewa – ach pomarańczą

smakuje porowate smugi słodczy

jak pomarańcze krążą  
– śpiewa – ach jak krążą

światem kołysze liść  
wariatka pozwala  
podnosić się i opuszczać

(*Sonia zmienia imię, świat urodził się pomarańczą, s. 8*)

Szaleństwo bohaterki ma cechy nie pomieszania zmysłów, ale ich zbierania, układania, odzyskiwania jako utracone dziedzictwo pierwszego człowieka, jedzącego owoc z drzewa poznania. Sonia nie jest wariatką, która oddała się od prawdy, ale człowiekiem do owej prawdy powracającym przez szeroki horyzont wielkiego świata i poprzez szczegóły włókien, żyłek, przydrożnego pyłu<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Na temat natury w kolejnych tomach, zwłaszcza w *Lewej stronie*, obszernie pisze Marek Kochanowski w szkicu *Przeszłość – natura – śmierć. O debiutanckim tomiku Teresy Radziejewicz*, [w:] *Literatura Podlasia – Podlasie w literaturze. Nowoczesność – regionalizm – uniwersalizm*, red. M. Kochanowski, K. Kościewicz, Białystok 2012. M. Kochanowski używa wobec tomu *Lewa strona* określenia „debiutancki”, chociaż w swoim eseju cytuje już tom *Sonia zmienia imię*. Prawdopodobnie nie była powszechna wówczas informacja o kolejności tworzenia obu tomów. O *Lewej*

## 2.

Sonia nazywana bywa na początku cyklu wariatką, można jednak rozumieć jej szaleństwo jako objaw świętości, powtarza bowiem figurę bohatera znanego w kulturze i w literaturze jako jurodiwyj. Boży szaleniec to postać sięgająca tradycją starożytności, swój renesans miała na przełomie wieku XIX i XX. O źródłach i znaczeniu tego zjawiska w kulturze i w religii pisze m.in. Cezary Wodziński, akcentując – co ważne – rolę przemiany w działaniu Bożych szaleńców:

„Szaleństwo Chrystusowe” – przywołajmy raz jeden tę kanoniczną formułę – które chce ożywić obraz samego Chrystusa jako pierwszego Jurodiwego. I, z pewnością, z tego obrazu czerpie blask i moc swojej aureoli. Z tego praobrazu dobywa siłę, by właśnie w rozwieranych przepaściach niesamowitości i potworności otwierać widok na niewidzialne. Ćwiczy się i ćwiczy nas w spoglądaniu „w głąb”, w „bezdeń”, i tylko w ten sposób „wzwyż”. [...] Przebudzone deintocyczne moce, zaznając ekstremów, przemieniają „ludzki świat” w gorejący kocioł, w którym ludzkie stapia się z nie-ludzkim, swojskie z nie-swojskim, tutejsze z nie-tutejszym. Nie w „jedno”, w „wiele”<sup>4</sup>.

Świat Soni-wariatki równie dobrze mógłby być syntezą świata zewnętrznego i jej osobliwości wewnętrznej, zapewne nie dałoby się rozdzielić owych przestrzeni, ale też nie o to chodzi, by niszczyć fenomen mistycznej tkanki, ale by rozpoznawać niezwykle, na miarę Boskich pomysłów, podobieństwo obu światów – ludzkiego interioru z uniwersum kosmosu. Stąd całkiem nieprzypadkowe zestawienie dzieciństwa bohaterki z narodzinami świata, a nade wszystko przenikanie wzajemne przedstawionych przestrzeni oraz wnikanie, w jakimś sensie pochłanianie zewnętrznego świata, choćby to miały być jedynie liście ziół czy słodycz pomarańczy – przypominającej kształtem ziemię, a może sugerującej słońce. Świat jako pomarańcza, pomarańcze krążące, świat jako liść i wreszcie bohaterka pozwalająca się

---

stronie wiele ciekawych uwag napisała także Izabela Fietkiewicz-Paszek w tekście *Portret zbiorowy*, [w:] „Migotania, przejaśnienia” 2010, nr 1.

<sup>4</sup> C. Wodziński, *Jurodiwy. Portret niebywalca*, „Więź” 2000, z. 3 (497), s. 104–105.

kołysać jak liść – istnieją na zasadzie podobieństwa, podobieństwo nie polega na odwzorowaniu zewnętrznych kształtów, ale na przyjmowaniu tej samej zasady bytu, którą okazuje się ruch, zmysły, doświadczanie czasu tu i teraz jako fragmentu wieczności. Bohaterka pozwala zagarnąć się temu kosmicznemu ruchowi tak bardzo, że zatracą granicę własnego „ja”, staje się częścią wszechświata, bo skoro to świat jest kołysany liściem, ona kołysze się wraz z nim – jest wszechświatem. Wiersz kończy się obrazem świata kołysanego liściem, chociaż rozum nakazywałby wierzyć, że świat kołysze liśćmi, łamie trzciny i wyrывa drzewa. Aluzja do Pascalowskiej trzciny, która jest przemijającą, kruchą, ale myślącą częścią Boskiego projektu, mogłaby dopełniać obraz wariatki – nie mniej od owej trzciny potrzebującej mądrości i harmonii z kołysającym – bądź z kołysanym.

Ruch, taniec, liczne gesty, kroki, wędrowanie, wzrastanie i zmniejszanie się, zanurzanie się i metamorfozy – wypełniają opowieść o Soni, która stanie się Sophie (Zofią)<sup>5</sup>. Jest to cykl wierszy zbudowany na czasownikach określających aktywność, odnoszących się do ruchu. Oznaczają one życie, o którym poetka nie musi pisać wprost, ale osadza je w krajobrazie Soni, czyniąc życie wszechobecnym. Intensywność ruchu w poetyckim obrazowaniu nie oznacza jednak zwyczajnej afirmacji życia, nie polega na potęgowaniu, rozmnażaniu bytów (w wierszu *cud* jest mowa o „cudzie mnożenia”), wręcz przeciwnie – poza Sonią nie spotka czytelnik innych

<sup>5</sup> Artur Jan Szcześnie w krótkiej recenzji tomiku *Sonia zmienia imię* podkreśla fenomen przemiany i pragnień bohaterki. Zwraca on jednak uwagę przede wszystkim na aspekt egzystencjalistyczny, za najważniejszy temat uznając życie: „Przemiany te, to nie tylko metamorfozy typu Gustaw – Konrad, zdecydowanie częściej typu Sonia – Sophie. Czy chcę przez to powiedzieć, że po prostu dojrzewamy albo starzejemy się? Raczej zaczynamy coraz bardziej istnieć w kreowanym przez siebie obrazie świata, a wyzwalać się z ram, do których zostaliśmy przymierzeni i dopasowani. Wszyscy jesteśmy Soniami (albo Panami Cogito) w Teatrze Głównie Jednego Aktora zwanym życie” – „Gazeta Współczesna” 20 maja 2011. Autor celnie wydobywa sens przemiany bohaterki, ale aż chciałoby się dopowiedzieć do świetnego nawiązania do bohatera *Dziadów*, iż zanim rozpozna on życie, proces swej przemiany będzie musiał zacząć od symbolicznej śmierci. I nie jest od tego gestu wolna bynajmniej Sonia.

bohaterów, chyba że tych domyślnych, potencjalnych interlokutorów. Intensywność ruchu ma związek z pielęgnowaniem i rozwijaniem zmysłów bohaterki, a także zdolności pozazmysłowego poznawania świata, a tym samym siebie. Nieustanny ruch nie może być przecież gwarancją nieśmiertelności – tego dowiaduje się Sonia, uczy się akceptować przemianę polegającą na dojrzewaniu jej własnej mądrości, aby w rezultacie uzupełnić niekończące się od „milionów lat” metamorfozy. Pisze o tym Radziejewicz w wierszu *dziewczyna z pomarańczami – sonia pada ofiarą oszustwa*, kolejny raz przywołując symbolikę pomarańczy, niewykluczone, że tej samej, która posłużyła Platonowi za symbol nierozdzielnej miłości:

przyzwyczajam się do myśli  
 że w wieczory takie jak ten  
 nie będzie wolno mi żyć

dziewczyno z pomarańczami  
 trzeba miliony lat wstecz  
 odnaleźć odpowiedź

najpierw zmierzę prędkość lotu trzmiela

jak zgodzić się na świat i utratę świata  
 jak zgodzić się na życie i utratę życia  
 jak zgodzić się na siebie i utratę siebie

(*sonia pada ofiarą oszustwa*, s. 29)

Przyzwyczajanie się do myśli jest uwydatnieniem przemiany związanej z imieniem bohaterki, myśl bowiem to substancja tożsamości wpisanej w imię, do którego zmierza Sonia – czyli w Zofię, w mądrość. Myśl, do której się przyzwyczajają, prowadzić ma do odpowiedzi na fundamentalne pytania egzystencjalne, a nawet ów egzystencjalny problem przekraczające – do śmierci. Jednakże owa myśl nie wybiega w przyszłość, nie zderza się z tajemnicą przemijania czy z dramatyзмом nieuchronnej śmierci, ale – jakby na przekór rozumowi – wskazuje bezkres przeszłości, nakazuje potrzebę rozpoznania się w „milionie lat wstecz”.

Co miałyby naiwna Sonia odnaleźć w tak odległej przeszłości, ironicznie skonfrontowanej miarą prędkości lotu trzmiela – jakby rzeczywiście taki



ruch owada mógł coś uzmysłwić młodej dziewczynie, łaknącej zmierzyć się z bezmiarem trwogi właśnie ją ogarniającej? Tytułowe oszustwo to dysonans poznawczy, rozczarowanie, które może towarzyszyć każdemu człowiekowi liczącemu na nieśmiertelność, na stałość i niezmiennność. Sonia jako „ofiara” oszustwa okazuje się mędrcom stawiającym trzy pytania o zdolność tracenia bez rozpacy, o zdolność uwolnienia się z objęć tragizmu.

Bohaterka pyta o zgodę na utratę świata, życia i siebie, wcześniej jednak, w tym samym zdaniu pyta o zgodę na świat, na życie i na siebie. Pytanie jest w istocie zbudowane z dwóch członów – pierwszy oznacza zgodę na to, co jest, drugi określa świadomość przemijania tego, z czym się trzeba najpierw „zgodzić”. Zgoda oznaczałaby tu mądrość, umiejętność rozpoznania świata, afirmację życia oraz akceptację siebie. Utrata zaś to nie zaprzeczenie tego, na co się właśnie zgodziło, ale – w kontekście owych „milionów lat wstecz” – właśnie zgoda na przemianę w coś kolejnego, nowego, być może takiego samego, przyzwolenie na włączenie się w cykl narodzin i śmierci.

Autorka zestawia w symbolicznej opozycji wyrażenia „zgoda” i „utrata”, ukazując konieczność i nieuchronność przemiany wszystkiego, co jest, a także podkreśla rolę mądrości, tej nabywanej wraz z obserwacją świata, która jako jedyna może uwolnić od poczucia tragizmu. Czy można mówić o akcencie stoickim w tym utworze, a także w innych z cytowanego tomu? – nie można wykluczyć, że autorce chodziło właśnie o odzyskanie utraconej harmonii ze światem, ze sobą, wreszcie z życiem, które jest procesem wypełniania się śmiercią. Dziewczyna w wierszu wie, że „nie będzie wolno” jej żyć. Ale przecież pojawia się dyskretnie, mimo wszystko, ten natrętny czas przyszły! Przecież jest mowa o czymś, co „będzie”, choćby było zaprzeczone, to jednak coś będzie. Jeśli „nie będzie wolno mi żyć”, to czy będzie wolno coś innego w zamian, czy jest jakaś alternatywa wypełniająca ów nieznośny zakaz? Trzykrotne pytanie kończące utwór ma formę litanii, mantry, anaforyczność zapowiada powtarzalność i być może nieskończoność.

Zadziwiające jest, należy to podkreślić, że w wierszu o pokonywaniu tragicznego wymiaru śmierci słowo „śmierć” nie pada ani razu. Kilkakrotnie

natomiast pojawia się słowo „życie”. Udało się poetce opisać tytułowe „oszustwo”, którego ofiarą pada nie tylko bohaterka, ale najpewniej większość z nas, polegające na nieumiejętności rozpoznania życia tak, by nie stało się ono przedwcześnie śmiercią. Prestroga dotyczy oszustwa wpisanego w śmierć, zdolną przysłać życie, jeśli troska o utratę okaże się silniejsza od mądrości wpisanej w afirmację przemiany, w akceptację nieuchronnego.

### 3.

*Metamorfozy* to wiersz, w którym śmierć została zastąpiona metaforą snu. Oczywiście można schodzenie w sen, inicjujące tekst, potraktować jako wystarczająco czytelny obraz, niekoniecznie domagający się szukania w nim drugiego planu. Autorka jednak komponuje zbiór precyzyjnie, rozwijając w kolejnym, następującym po tym, utworze obraz rozpoczęty właśnie w *metamorfozach*. Bez wątplenia można uznać wiersz *sonia zanurza się w wodzie* za kontynuację głównego wątku, widoczną także w powtórzeniach fraz: „zapomnieć płynnie” oraz „zapomnieć” (w wodzie). Oba wiersze charakteryzują się oniryczną atmosferą, zbudowaną z archetypicznych motywów, symboli, sięgających tradycji antycznej. Pierwszy wiersz (*metamorfozy*) ukazuje bohaterkę zstępującą w ciemność, w noc, cień, w podziemia. Jest to rodzaj inicjacji związanej z wchodzeniem do środka, w dół, oznacza zstąpienie do początku, do źródła. Greckie określenie takiego ruchu – „katabaza” – wskazywało na symboliczną, często rytualną śmierć, wiązało się z wtajemniczeniem w śmierć jako warunkiem zrozumienia życia. Katabaza miała być początkiem rytualnej przemiany, metanoi uwalniającej od lęku przed śmiercią. Według Adama Winiarczyka terminu „katabaza”

przywykło się używać głównie na określenie zejścia do Hadesu, podróży na „tamten świat”. [...] Z biegiem czasu powstał pewien idealny obraz, chciałoby się powiedzieć stereotyp wrót prowadzących do podziemia, powtarzany z niewielkimi zmianami przez poetów. I tak miejsce to musi odróżniać się swoistą dziką romantyką i budzącym grozę wyglądem. Przeważnie

jest ono otoczone nieprzebytą puszczą. Bardzo często utrudniają drogę do niego rozległe bagna – ogniska chorób i gorączki. Nierzadko też las składa się z cyprysów i cisów – drzew, które zasadzano jako ozdobę grobów<sup>6</sup>.

Bohaterka *metamorfoz* zanurza się w sen, następnie pokonuje „wąskie przejścia” (próg = inicjacja), by wkroczyć w przestrzeń puszczy, między drzewa, ale też niżej, w „grzybnie”, w ciemność. Inicjacyjny charakter opowieści wiąże się z przedstawionym procesem schodzenia bohaterki w stan snu, który ma zadanie nie odebrać jej zdolności poznania, a właśnie „wyzłocić”, „wyjaśnić” – poprzez czasowe zawieszenie zmysłów i zanurzenie w symboliczną śmierć:

nie zatrzymuj jej teraz idzie w sen  
jak w czerń miękka od wilgoci  
może kiedyś się wyzłoci wyjaśni

dzisiaj niech to prześpi  
przypatrzy się później jutro  
trudno to opisać – wąskie przejścia  
tory świerki przy ścieżce  
umierające od dolnych pięter  
gęstsze niż powietrze

w podziemiach w ściółce  
przeciągają się grzybnie  
stygnie czas – najpiękniej byłoby  
zapomnieć płynnie

nie zatrzymuj jej  
niech więc idzie w cień  
może kiedyś wyrośnie  
przestanie śnić  
i powoli zastygnie

w ciekły azot w lód w kamień

(*Sonia zmienia imię, metamorfozy*, s. 40)

---

<sup>6</sup> A. Winiarczyk, *Katabaza w starożytności*, „Studia Filozoficzne” 1989, z. 9, s. 109–110.

Zaskakujące może okazać się skojarzenie tego wiersza z fragmentem *Metamorfoz* Owidiusza, z rozdziału XXVIII zatytułowanego *Mirmidoni*:

Noc nadeszła, sen troski ukoił szczęśliwie;  
 Wtem staje mi przed oczy tenże sam dąb stary  
 Z temiż samemi liśćmi i z temiż konary,  
 Pod nim te same mrówki; i znowu wstrząśniony,  
 Porozsiewał ich roje na bliskie zagony.  
 Te rosną, coraz większe i większe się zdają,  
 Wnet od ziemi się wznoszą, wnet już prosto stają;  
 Każda z nich chudość, czarność i liczbę nóg traci,  
 I tak stopniami w ludzkiej się zjawia postaci.  
 Noc znikła<sup>7</sup>.

Archetypiczne wyobrażenia, tu związane z nocą, snem, drzewami, ciemnością oraz tym, co ukryte, co „pod”, wiążą się z symbolicznym doświadczeniem śmierci, przemiany, w rezultacie z dążeniem do nowych narodzin<sup>8</sup>.

Momentem kulminacyjnym bohaterki wiersza Radziejwicz jest zastygnięcie, przybranie formy kamienia. Wcześniej jednak będzie ona zapominać, jakby skosztowała wody z rzeki Lete, pojawiającej się w wierszu *woda letalna* (s. 32). Nawiązanie do jednej z pięciu rzek Hadesu, sprowadzającej na człowieka niepamięć, jest jednym z wielu nawiązań do tradycji antycznej, wyraźnie obecnej w całym tomie. O ile w wierszu *dziewczyna z pomarańczami* – *sonia pada ofiarą oszustwa* bohaterka miała się ku przeszłości zwrócić, to już w *metamorfozach* okaże się ona balastem, który należy zostawić, by móc przejść próg, by się przemienić. Kluczem przemiany okaże się zapomnienie – jednak o czym miałaby bohaterka zapomnieć?

W *metamorfozach* pojawiła się zapowiedź „płynnego zapomnienia”, a bohaterka zastyga w kamień – niemal jak żona Lota, która, o ironio,

<sup>7</sup> P. Ovidius Naso, *Przemiany*, przekł. B. hr. Kicińskiego, *Życie i poezja Owidjusza* przez K. Morawskiego, Warszawa 1933, s. 118–120.

<sup>8</sup> Więcej na temat czasu oraz motywach przemian we wczesnej poezji T. Radziejwicz pisze J. Taranienko, *Czas i metamorfozy. O poezji Teresy Radziejwicz*, [w:] *Alfabet Białegostoku*, red. E. Limberger, K. Sawicka-Mierzyńska, K. Szyborska, Białystok 2011. Autor stawia słuszną tezę, iż poetka sprawnie oswaja śmierć, czyni z niej temat bliski i mniej dramatyczny.

nie chciała zapomnieć. Wiersz *sonia zanurza się w wodzie* rozpoczyna słowo „zapomnieć”, a tytułowa woda rezonuje z płynnością zapominania, o której mowa w wierszu poprzednim. Symbolika wody jest na tyle bogata, że pierwsze znaczenia przedstawionego obrazu mieszczą się w kręgu semantycznym związanym z oczyszczeniem („podstawia ciche ciało”), a nawet z chrztem („obmywanie z przeszłości”, s. 41). Rytualność czynności podkreślają słowa odnoszące się do rytuałów właśnie: „fala podchodzi nieuchronnie jak codzienne rytuały”. O bogactwie znaczeń mówi nawet „narrator”: „woda niesie wszystkie odcienie znaczeń”.

Jeśli jednak zapomnienie „letejskie” miałyby się stać oczyszczeniem z pamięci, to byłoby to uwolnienie z pamięci o poprzednim życiu, o pierwszym „ja”, właśnie wchodzącym w nową tożsamość, za chwilę potwierdzoną także nowym imieniem. Proces płynnego zapominania może się wiązać z wysiłkiem opisanym w wierszu *dziewczyna z pomarańczami...*, w którym pada trzykrotne pytanie o zdolność człowieka pogodzenia się z utratą<sup>9</sup>. W wierszu ukazującym zanurzanie się Soni w wodę można mówić o utracie najcenniejszego daru, jaki człowiek mógłby chcieć zachować – pamięci. Czy w takim razie utrata pamięci, wyzbycie się wszystkiego, co mogłoby człowieka trzymać przy życiu, wspomnienia, wieczory, wiedzę i świadomość niewiedzy, aż do owej biblijnej nagości, o której mówi w Edenie Adam, może uczynić człowieka naprawdę szczęśliwym?

Rytualne zanurzenie w wodę to także czynność związana z inicjacją, przypominająca albo chrzest, albo, co bardziej prawdopodobne, zanurzenie w śmierć. Autorka nie określa rodzaju wody przyjmującej Sonię, może to być rzeka, jezioro, morze, celem jest znalezienie się „po drugiej stronie”. Dwuznaczność celu nasuwa skojarzenia z drugim brzegiem zbiornika, ale może znaczyć także drugą stronę życia, przejście do życia wiecznego

<sup>9</sup> Na stronie 45 tomu *Sonia zmienia imię* autorka zamieszcza wiersz *sonia podaje się utracie*, rozwijając motyw przemiany, której towarzyszy nadal oszustwo. Jest to wymowne podkreślenie trudu przemiany, związanego z dramatycznym doświadczeniem powtarzalności gestów, cierpienia, szukania zgody z nieodwracalnością tracenia.

(co najmniej zaś innego). Ostatnie słowa wprowadzają porządek wieczności, odnoszą się do czasu uniwersalnego i do nieśmiertelności:

chce być po drugiej stronie  
 klękać z twarzą pokrytą patyną  
 dziwić się nalotem nieśmiertelności

*urodziłaś się wypełniona korzeniami  
 wyrosłaś w białe pędy pękające od zapowiedzi*

(*sonia zanurza się w wodzie*, s. 41)

Jeśli zanurzenie w wodę mogłoby zapewnić nieśmiertelność, to z pewnością nie można mówić o ocaleniu przed śmiercią biologiczną. Sonia nie jest już tak naiwna, aby liczyć na oszukanie śmierci, zwłaszcza, że to śmierć jest największą oszustką.

W kontekście powyższej sceny lirycznej przypomnieć się może obraz filmowy, zawarty w świetnym dziele Stephena Daldry’ego *Godziny (Hours)* z 2002 roku. Jedną z głównych bohaterek, Virginia Woolf, grana przez Nicole Kidman, wchodzi kilkakrotnie do rzeki, najpierw jedynie w swojej wyobraźni, ostatecznie zaś dosłownie, w sukni, zanurzając się w wodzie całkowicie, szuka w niej najwyraźniej uwolnienia od życia. V. Woolf zaczyna w filmie pisać *Panią Dalloway* (1925), bohaterkę targaną uczuciami, szukającą własnej tożsamości, zmagającą się z własnymi wspomnieniami, marzącą o wyzwoleniu z pamięci. Ale autor filmu przypomina też o dzienniku V. Woolf, w którym pisarka formułuje myśl podsumowującą życie: „szaleństwo to wspaniała zabawa”. Chodzi znów nie o szaleństwo jako pomieszanie zmysłów, ale o stan związany z odczuwaniem bólu istnienia, niezgody, buntu. Jako bohaterka w dramacie S. Daldry’a V. Woolf nie umie się uwolnić od przeszłości ani znaleźć harmonii z teraźniejszością, mimo wykonywania tego samego aktu zanurzenia – jest zaprzeczeniem Soni, pogodzonej ze światem.

W zakończeniu wiersza *sonia zanurza się w wodzie* pojawiają się dwa wyrażenia odnoszące się do życia, pierwsze to przedziwny „nalot nieśmiertelności”, drugi to zwrot „urodziłaś się wypełniona korzeniami”. Narodziny i nieśmiertelność nie mają tu jednak charakteru realistycznego, są nacechowane metaforycznością, teatralnością, jest to język symboli, który

prowadzić by mógł do podświadomości. Nalot nieśmiertelności nie musi przecież oznaczać wiecznego życia, wręcz przeciwnie – patyna przywołuje skojarzenia z całunem czasu, który sprowadza wcześniej bądź później śmierć. Narodzenie się z korzeniami także podważa ład rozumu i skłania do rewizji obrazu, raczej jako onirycznego, niż realistycznego. Narodziny w dominium korzeni sugerują ciężenie przeszłości, starości, odnoszą się do tradycji i przodków, tym samym do historii. Nie ma w takim obrazie rysu młodości, życia i przyszłości. Odwrócenie znaczeń jest dyskretne i w sumie mogłoby się okazać niewinne, niedostrzegalne, gdyby nie ów nadrzędny, jakby zawieszony nad opowieścią, problem śmierci.

Poetka, odwracając znaczenia, zamieniając miejscami starość z młodością, życie ze śmiercią, posługuje się ironią jako narzędziem zdolnym przywrócić ostrość widzenia, próbuje w ten sposób poradzić sobie z wagą, powagą i ciężarem tematów. Dystansuje się pozornie wobec śmierci, przywołując pozór nieśmiertelności, a narodziny obarcza jarzmem starości, zupełnie jakby chciała wierzyć, że czytelnik rozpozna w jej języku próbę przetrwania w owej pozornej negacji. Podobnie rozumie negację przez ironię Włodzimierz Szturc, powołujący się na Koheleta: „Negując poprzez ironię to, co przemijające, co należy do *vanitas*, jak rozumiał Kohelet, ocalamy to, co wieczne i trwałe”<sup>10</sup>.

Negacja nie jest regułą w świecie Soni, w swej naturze bohaterka posiadała zdolność afirmacji życia i śmierci, to jednak wiarygodne wydają się momenty ironicznego błysków, świadczących nie tyle o zwątpieniu, co raczej o dynamicznym, zmieniającym się wciąż świecie, za którym nadążyć musi człowiek, jego język, a także jego narodziny i nawet śmierć.

Ironiczne w istocie pytanie o nieśmiertelność Soni, które zostało postawione w tytule szkicu, nie wymaga oczywistych, naiwnych odpowiedzi. Bohaterka nie ma zamiaru oszukać śmierci i dzięki paktom z tajemnymi siłami żyć wiecznie. Bo nie o długość życia chodzi, ale o jego intensywność i jakość. Młoda Sonia dowiaduje się o tym na szczęście na tyle wcześnie, by zdążyć wejść w symbiotyczny związek ze światem, nie musi dlatego z nim

<sup>10</sup> W. Szturc, *Eironeia*, Kraków 2018, s. 59.

walczyć, odtrącać, buntować się czy uciekać. Jest pozytywnym projektem bohatera niezwykle rzadkiego w literaturze, pogodzonego z życiem i ze śmiercią.

Sonia staje się uosobieniem mądrości, więc nie może oszukać nie tylko śmierci, ale i siebie, a tym bardziej życia. Proces jej dojrzewania do nowego imienia, a tym samym do nowej tożsamości i do nowego życia możliwy okazuje się jako wtajemniczenie w pełnię, czyli w życie nieoddzielone od śmierci. Musi przejść przez próg własnej śmierci, rytualizując ją i doświadczając sensu umierania do nowego życia. Poetka nie narzuca ram religijnych, ale pozostawia doświadczenie bohaterki wolne od jednoznacznych skojarzeń teologicznych czy filozoficznych. Może właśnie dlatego śmierć nie pojawia się w tym cyklu jako wydarzenie społeczne czy kulturowe, a bliższa będzie przeżyciu podświadomemu, intymnemu, niemożliwemu do wyrażenia w obrazach. Nieśmiertelność Soni to nie abstrakcja czy kaprys, ale powrót do najbardziej pierwotnej i naturalnej potrzeby człowieka, poszukującego zgody na to, co utracił wraz z rajem.

## LITERATURA

- Alfabet Białegostoku*, red. E. Limberger, K. Sawicka-Mierzyńska, K. Szyborska, Białystok 2011.
- Fietkiewicz-Paszek I., *Portret zbiorowy*, [w:] „Migotania, przejaśnienia” 2010, nr 1.
- Kochanowski M., *Przeszłość – natura – śmierć. O debiutanckim tomiku Teresy Radziewicz*, [w:] *Literatura Podlasia – Podlasie w literaturze. Nowoczesność – regionalizm – uniwersalizm*, red. M. Kochanowski, K. Kościewicz, Białystok 2012.
- Literatura Podlasia – Podlasie w literaturze. Nowoczesność – regionalizm – uniwersalizm*, red. M. Kochanowski, K. Kościewicz, Białystok 2012.
- Ovidius P. Naso, *Przemiany*, przekład B. hr. Kicińskiego, *Życie i poezja Owidjusza* przez K. Morawskiego, Warszawa 1933.
- Radziewicz T., *Samosiejki*, Olkusz 2011.
- Radziewicz T., *Sonia zmienia imię*, Łódź 2011.
- Radziewicz T., *Rzeczy wspólne*, Warszawa 2014.
- Radziewicz T., *pełno światła*, Białystok 2016.



Szczęsny A.J., Recenzja tomu *Sonia zmienia imię*, „Gazeta Współczesna”, 20.05.2011.

Szturc W., *Eironeia*, Kraków 2018.

Taranienko J., *Czas i metamorfozy. O poezji Teresy Radziewicz*, [w:] *Alfabet Białegostoku*, red. E. Limberger, K. Sawicka-Mierzyńska, K. Szymborska, Białystok 2011.

Winiarczyk A., *Katabaza w starożytności*, „Studia Filozoficzne” 1989, z. 9.

Wodziński C., *Jurodiwy. Portret niebywalca*, „Więź” 2000, z. 3 (497).

## SUMMARY

### **Is Sonia Immortal? On Death in Teresa Radziewicz's Poetry Book**

#### ***Sonia zmienia imię [Sonia changes her name]***

Thanatological problems in the first volume, entitled *Sonia zmienia imię* (*Sonia changes her name*) by Teresa Radziewicz, are seemingly not the most important ones. The more amazing is the role that this topic plays in the first poetic period of the poet from the Podlasie region. Death becomes here a discreet, subtle subject. The author uses it as a way of exploring the mystery of life, as well as describing it. The main character of the poetry book is portrayed as a part of nature, the world of harmony and order known from the Arcadian project. Her life is based on metamorphosis, on maturing to the most difficult wisdom, which is the meaning of life revealed in its end, in death. However, the poet does not use either dramatic or apocalyptic imaging – she shows death as an integral part of existence, and she creates her heroine as a universal figure, capable of exhibiting the crucial anthropological, philosophical, existential, and eschatological problems. Radziewicz refers to religious and philosophical themes, but also to literary and artistic ones. Death in *Sonia* is a metaphor of life understood as transformation, maturing, preparation for learning the ultimate truth, returning to the place of origin.

**Keywords:** Teresa Radziewicz, poetry, death, initiation, immortality, anthropology, religion, philosophy.

**Słowa kluczowe:** Teresa Radziewicz, poezja, śmierć, inicjacja, nieśmiertelność, antropologia, religia, filozofia.



JADWIGA GRACLA

Uniwersytet Warszawski

## FAUST DANIŁA CHARMSA – OBRAZ BOHATERA W DRAMACIE ZEMSTA

Dramaturgia Daniła Charmsa wciąż należy do niezbadanych kart literatury rosyjskiej pierwszego trzydziestolecia XX wieku. Sam autor, należący do grupy coraz bardziej rozpoznawanych oberiutów<sup>1</sup>, kojarzony

---

<sup>1</sup> Tak o tej grupie twórców przy okazji premiery sztuki *Tango Oberiu* powiedział jeden z krytyków: „OBERIU – czyli Stowarzyszenie Sztuki Realnej. Czy komuś mówi coś ta nazwa? Trzeba było dziesiątek lat, by dzieła Mikołaja Zabołockiego, Aleksandra Olejnikowa, Jewgienija Szwarca, a przede wszystkim Charmsa i Aleksandra Wwiedenskiego zdobyły rozgłos, na jaki zasłużyły. W latach 20. w Rosji ukonstytuowała się grupa poetycka, z pozoru nie stawiająca sobie żadnych celów. W czasach, kiedy wiersze pisało się w wyższej sprawie, a socrealizm natarczywie pukał do wszelkich drzwi, oni postanowili wychwalać bzdurę. Prawodawca Oberiutów mówił, że interesuje go życie w jego najbardziej absurdalnych przejawach. Od oficjalnej propagandy ważniejszy był brak kiełbasy połtawskiej i kończące się zapasy kwasu chlebowego. Charms i A. Wwiedenski próbowali odizolować się od rzeczywistości rządzonej przez totalitaryzm. Wykpiwali ją, ale nie bezpośrednio. Ich dzieła to początek europejskiej poezji i teatru absurdu. Liczą się pierwsze, często najbardziej absurdalne skojarzenia. Zamiast agitki politycznej Oberiuci podstawiają nam przed oczy krzywe zwierciadło swojej epoki. Wszystko jest wykoślawione, smutne, inne. Próby pozostania obok muszą skończyć się klęską. Wiersze i piosenki Oberiutów pełne są żywiołowego humoru. Spod każdego żartu wyziera jednak lęk. Poeci podskórnie wyczuwają, co ich czeka. Wiedzą, że ogólny

zazwyczaj bywa raczej z tekstami przeznaczonymi dla teatru dla dzieci (czemu sprzyjał jego związek z czasopismami dziecięcymi<sup>2</sup>) i z nieśmiertelną *Elżbietą Bam*. Poza horyzontem badawczym pozostaje jednak reszta, może, dodajmy od razu niezbyt obszerna, spuścizny dramaturgicznej autora. Pamiętać przy tym wypada, że Charms należy do pokolenia pisarzy zbuntowanych wobec zastanych reguł, konwencji i przyjętych norm zachowania. Najbardziej wyrazistym tego przykładem były jego przechadzki po Sankt Petersburgu w stroju Sherlocka Holmesa, z fajką w zębach, umieszczanie na drzwiach kartki z napisem „Mam pilną pracę. Jestem w domu, ale nikogo nie przyjmuję. Nawet nie rozmawiam przez drzwi”, czy wreszcie wizyty w kawiarniach, w których pijał napoje ze srebrnych pucharów przynoszonych ze sobą w teczce<sup>3</sup>. Wszystkie te ekscentryczne

---

kataklizm jest już nieuchronny. Władza, która nigdy się nie myli, a ludziom zapewnia szczęście, zamyka ich w więzieniach, zsyła do łagrów. Umierają w samotności, skazani na zapomnienie. Poezja Oberiutów, z pozoru lekka i beztroska, jest więc świadectwem czasu kłamstwa. Dziś, gdy nie pamiętamy już o futuryzmie, z którego się wywodziła, utwory Charmsa czy A. Wwiedenskiego robią wielkie wrażenie. Czuć, że artyści próbują zagadać katastrofę, dowcipem słumić bezlitosną śmierć. Śmiech Oberiutów chce oswoić nieprzyjazną, zdeformowaną rzeczywistość. Ale w takiej konfrontacji poezja nigdy nie ma szans”. Zob: <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/261942/oberiuci-czyli-zagadywanie-smierci-dowcipem>.

<sup>2</sup> A. Baczewska-Murdzek pisze o tym związku tak: „Warto nadmienić, że z względu na działalność cenzury przez długie dziesięciolecia Charms istniał w świadomości czytelnika rosyjskiego wyłącznie jako autor literatury dziecięcej o zacięciu pedagogicznym. W latach 1928–1941 stale współpracował on z dziećcymi czasopismami »Jeż« (Еж), »Czyżyk« (Чиж), »Świerszcz« (Сверчок), »Zuchy« (Октябрята), pismami redagowanymi m.in. przez Samuela Marszaka, A. Olejnikowa i J. Szwarca. Wydał 20 książek dla dzieci, w których da się już zauważyć charakterystyczną dla jego twórczości skłonność do podejmowania gry z czytelnikiem. Jednak sam twórca, co często podkreślają badacze jego literackich dokonań, utworom adresowanym do dzieci większego znaczenia nie przydawał, albowiem pisane były one przez niego wyłącznie z przyczyn pragmatycznych”. Szerzej zob.: [https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/6604/1/SW\\_17\\_2017\\_A\\_Baczewska-Murdzek\\_Tragikomedia\\_absurdu.pdf](https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/6604/1/SW_17_2017_A_Baczewska-Murdzek_Tragikomedia_absurdu.pdf) [dostęp: 31.01.2019].

<sup>3</sup> В. Глоцер, *Я думал о том, как прекрасно все первое!*, «Новый мир» 1988, № 4, s. 129–160.

zachowania w połączeniu z upodobaniem do dadaistycznych, rzec by można na wskroś przepojonych ideą futurystycznego *zaumu*, eksperymentów słownych zbliżają Charmsa do pokolenia modernistycznej awangardy wbrew rzeczywistości czasowi twórczej działalności.

Charms-dramaturg z kolei jawić się może jako spadkobierca futurystycznych eksperymentów teatralnych i jednocześnie prekursor na gruncie rosyjskim teatru i dramatu absurdu (na wiele lat wcześniej nim ten zaczął święcić triumfy w Europie Zachodniej). Śladów tego właśnie nurtu krytycy dopatrują się w najbardziej znanym jego dramacie *Elżbiecie Bam*, sytuując go między nowatorską formą a wynikiem własnych doświadczeń autora żyjącego w realiach sowieckich, narastającego terroru i wszechogarniającego strachu. Z kronikarskiego obowiązku dodać należy, że jakkolwiek *Elżbieta Bam* jest jedynym na gruncie polskim wystawianym dramatem autora, utożsamiana ona bywa z żartami w stylu Monty Pythona, czyli teatrem absurdu rozumianym w taki sposób:

Teatr absurdu, kino absurdu – to nie są wcale niemądre wygłupy jak niektórzy sądzą. To po prostu wykrywanie absurdalnych aspektów codziennej rzeczywistości. Sztuka wyolbrzymia je, to prawda, ale takie jest prawo sztuki. I żeby móc się tym cieszyć trzeba po prostu stać się trochę dzieckiem, trzeba pójść za Alicją do Krainy czarów<sup>4</sup>.

W definicji tej brakuje jednak jednego z najważniejszych aspektów dramaturgii Charmsa. Wydaje się bowiem, że sednem dramaturgii obieranej jest przekonanie o tym, że „Teatr absurdu to teatr bez świata, jest to próba pokazania nowych relacji, jakie zachodzą między sceną światem i istnieniem”<sup>5</sup>.

Bez świata, bez realiów, bez narzucających się odniesień do przerażającej rzeczywistości funkcjonuje znany niemieckiemu widzowi (nie wystawiono go w Polsce) mini dramat (jego objętość to zaledwie jedna

---

<sup>4</sup> Zob: <http://ata.grotowski-institute.art.pl/uploads/arti-grabowski-homo-absurdus.pdf> [dostęp: 2.04.2019].

<sup>5</sup> Ibidem.

strona formatu A4) *Adam i Ewa*<sup>6</sup>. Nieco bardziej rozbudowany jest tekst, który stanie się przedmiotem niniejszych rozważań – *Zemsta*<sup>7</sup>.

Przywołać wypada w tym miejscu jeszcze jedno stwierdzenie dotyczące dramaturgii absurdu: „Teatr absurdu nigdy nie miał ambicji wyjaśniania czy porządkowania realnego świata”<sup>8</sup>. Charms w swoim tekście nie tworzy więc świata odzwierciedlającego realne uniwersum, nie chce go w żaden sposób udoskonalać, odsłaniać jego wad. Wręcz przeciwnie, poprzez całkowite zerwanie z dotychczasową (klasyczną) praktyką teatralną, operującą językiem zrozumiałym i logicznym i kształtującą uniwersum sceniczne na zasadzie mimesis rzeczywistości i, co niemniej ważne, rysującą je w didaskaliach, Charms ucieka od jakichkolwiek podobieństw do realizmu. Dodatkowo ku dramatowi absurdu ciężać będzie charakterystyczny dla niego a również zapożyczony od futurystów język, który w pełni przecież spełnia założenia trafnie ujęte przez Jana Błońskiego:

Coraz lepiej widać, że prawdziwą nowością było odnowienie języka, bardziej niż zerwanie z „postępującą” budową sztuk. I rzeczywiście – po co, jak egzystencjaliści, bardzo zwarcie i logicznie tłumaczyć, że „piekłem są inni”, skoro można to po prostu pokazać dialogiem, w którym nikt nikogo nie rozumie? Jak mocniej odsłonić alienację człowieka, niż językiem, który nieustannie zdradza ludzkie istnienie, skazując mówiącego na młócenie zużytych formułek, powtarzanie ukutyh przez społeczność zwrotów, gubienie jednostkowości w zamarłej formie?<sup>9</sup>

Wszystkie te elementy odnaleźć można w dramacie Charmsa, który już od samego swojego początku zadziwia ewentualnego odbiorcę. Na kilku zaledwie stronach odnaleźć bowiem można zarówno odniesienia

<sup>6</sup> Wspominałam o nim w tekście: J. Gracla, *Dramaturgia rosyjska we współczesnych Niemczech. Rekonesans badawczy*, „Roczniki humanistyczne KUL” 2017, t. 65, s. 139–147.

<sup>7</sup> Tekst tego dramatu zaczerpnęłam z: <http://www.theatre-library.ru/authors/h/harms> [dostęp: 2.04.2019].

<sup>8</sup> <http://ata.grotowski-institute.art.pl/uploads/arti-grabowski-homo-absurdus.pdf>.

<sup>9</sup> Szerzej na ten temat zob: J. Błoński: *Drugi rzut awangardy*, „Dialog” 1958, nr 8, s. 155.

do najbardziej rozpoznawalnych mitów towarzyszących człowiekowi, jak i umieszczenie go w sytuacji absurdalnej, zawieszenie pomiędzy snem i jawą, w uniwersum przypominającym początek mitu, z którego człowiek nie jest w stanie się uwolnić lub też uwolnić się nie chce. Tekst Charmsa jest przecież transformacją mitu o Fauście – człowieku, który zawiedziony swoimi dotychczasowymi osiągnięciami zawiera układ z diabłem – Mefistofešem oddając duszę w zamian za władzę. Wydaje się, że pierwsza scena dramatu Charmsa nawiązuje właśnie do tego – nie najbardziej przecież znanego literackiego pierwowzoru – to nie Goethowskie niebiosa, lecz świat z dialogu z Mafistofešem zaczerpnięty z dramatu Christophera Marlowe’a, charakteryzowany w taki sposób:

Mefistofel: We wnętrzu żywiołów, tam, gdzie my wieczyste  
 Znosić musimy tortury. Toć powiem,  
 Że piekło nie ma określonych granic  
 W jakimś miejscu stałem; tam jest piekło,  
 Gdzie my jesteśmy, a gdzie zaś jest piekło,  
 Tam i my zawsze przebywać musimy;  
 Wreszcie, gdy cały świat się ten rozpadnie,  
 Gdy się oczyści wszelakie stworzenie,  
 Zostanie piekło tam, gdzie nie ma nieba<sup>10</sup>.

Tam gdzie nie ma nieba, nie ma też Boga, którego brakuje w pierwszych scenach tekstu Charmsa. Zamiast niego pojawiają się Pisarze i Apostołowie, dwie przeciwstawione sobie grupy, z których jedną uznać można za naśladowców, drugą za wyznawców. Która z nich posiada moc twórczenia? Która może kreować świat i tworzyć piękno? Z dotychczasowych doświadczeń wynikać powinno, że mocą taką władają pisarze – twórcy, których rolą i powołaniem jest nie tylko pokazywanie piękna świata, ale, jak chcieli tego symboliści, docieranie do jego sedna, odkrywanie sensów ukrytych, otwarcie mitycznego tam, innego świata, z którego przyjść ma nowe życie. Tymczasem są oni w stanie dostrzec jedynie symbole,

<sup>10</sup> Ch. Marlowe, *Tragiczna historia Doktora Fausta*, <https://docer.pl/doc/xv0nss> [dostęp: 31.01.2019].

nie widzą ich sensu, ani nie potrafią ich wyjaśnić. Nie widzą też związku symbolu z absolutem, są zawieszani w swojej niewiedzy, niedoskonałości, ograniczeni swoim językiem, o którym Faust w zakończeniu powie, że wiersze są piękne i dźwięczne, lecz tylko to jest ich zaletą. Prawdziwą mocą dostrzegania żywiołu obdarzeni zostali ci, których zamiast talentem obdarzono wiarą: Apostołowie wywołujący z nicości i chaosu, z pozornie nieznaczących dźwięków, z języka, który jedynie dla wybranych może coś znaczyć, miano człowieka, zaś z brzmiących niczym zaklęcia zdań – podstawowe elementy świata realnego, mistyczne cztery żywioły: ogień, powietrze, wodę i ziemię. To z tych pierwotnych, elementarnych cząstek rodzi się Faust, stając się niemal piątym z żywiołów, odpowiedzialnym za świat inny, niebieski, niebo, niczym Arystotelesowski eter. Faust Charmsa jest inny niż jego poprzednicy. Nie zakłada się, ani też o nic nie prosi, nie jest w końcu przedmiotem. Nie ma obok niego Mefistofelesa. I nie ma zakładu o jego duszę. Faust Charmsa spotyka jedynie Małgorzatę, Boga, Pisarzy i Apostołów. Jego świat jest więc a priori inny, niepodobny do uniwersum scenicznego znanego z dramatu Marlowa, ale też nie jest odzwierciedleniem uniwersum Goethowskiego. Brakuje w nim drugiej istoty, która mogłaby założyć się z Bogiem.

Świat, w którym uwięzione są postacie stanowi absurdalną pułapkę bytu, rozbijającą dotychczasowe przekonania i wiarę. Pierwszą grupą, która w nią wpada są pisarze. Wydawać by się mogło, że władający mocą tworzenia, władający również językiem – narzędziem tworzenia i poznania. Tymczasem w dramacie Charmsa ich język nie stanowi nawet futurystycznego *sensu stricte* eksperymentu, nie jest próbą stworzenia *zaumu*, nie jest wreszcie na tyle interesujący, by stanowić mógł obiekt rozważań bohaterów sztuki. Ich język jest raczej tym, o czym mówił J. Błński: pułapką, wyrazem bezsensowności ludzkich dążeń, uwięzienia w sytuacji bez wyjścia i bez zrozumienia. Można go również scharakteryzować w sposób typowy dla dramatu absurdu, w którym:

Język nie jest (...) narzędziem komunikacji między widzem a twórcą, przeciwnie, zostaje on użyty, by wzmocnić w nas to poczucie absurdalności w trakcie oglądanego spektaklu. Sprowadzony do oklepanych formuł,



niedający porozumienia między bohaterami, język staje się jeszcze jedną kulą u nogi jednostki. Oderwany od rzeczy, które miał nazywać, pełen pustych frazesów, rani rozmówców, staje się źródłem cierpienia<sup>11</sup>.

Wydaje się, że właśnie dlatego w ich wypowiedziach pojawiają się wymiany samogłoskowe i spółgłoskowe, wskazujące na bezsens ich poczynań ale również na niemożność jakiegokolwiek zmiany i wpływu na cokolwiek. Bodaj najlepszym tego przykładem jest zwielokrotnienie słowa „уходить”, poprzez zamianę najpierw spółgłosek, później samogłosek w obrębie tego samego słowa. Dochodzący, uciekający pisarze, zatracili już umiejętność oddawania się marzeniom i tworzenia iluzji i jednocześnie zostali osadzeni w hierarchii znacznie niżej niż Faust. To on może tworzyć i marzyć, on jest równy Bogu. Pisarze z dramatu Charmsa tracą wszelkie zalety. Kręcą się w kółko, pozbawieni celu i przeznaczenia. Są grupą nie tylko niepotrzebną, ale również, co odzwierciedla ich język, przerażoną w zupełnie nieracjonalny sposób, pozbawioną umiejętności przeciwstawiania się i w konsekwencji również funkcjonowania. Nie potrafią ani tworzyć poezji (ten przywilej ma Faust), ani też obcować z Absolutem. Są niepotrzebni. Jeżeli bez sprzeciwu zostają w stworzonej sytuacji, jeżeli zatracili jakąkolwiek umiejętność wyobrażenia i tworzenia, przestają być potrzebni – są starcami skazanymi na niebyt w przyszłości, ich teksty, choć uznane za piękne, przeżyły się, ich miejsce zajmą zaś teksty człowieka obdarzonego siłą, miłością, wiarą i przekonaniem o własnej wartości – słowa Fausta.

W ostatniej części tekstu dochodzi do specyficznego dialogu Fausta z Bogiem. Czterowersowej wypowiedzi Stwórcy odpowiada człowiek długim monologiem, przerywanym powtarzającym się refrenem, zbudowanym z eksperymentów słowno-dźwiękowych. Obok nich pojawią się jednak fragmenty, które zdefiniują pozycję człowieka wobec Boga i sytuację Fausta, wypowiadającego słowa: „Zgubiłem się w sieci nauk. Jestem komarem,

---

<sup>11</sup> M. Kałuża, P. Mróz, *Motywy nonsensu absurdu w awangardzie teatralnej lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych*, [https://www.researchgate.net/publication/262116716\\_Motywy\\_nonsensu\\_i\\_absurdu\\_w\\_awangardzie\\_teatralnej\\_lat\\_piecdziesiaty\\_i\\_szeszczdziesiaty](https://www.researchgate.net/publication/262116716_Motywy_nonsensu_i_absurdu_w_awangardzie_teatralnej_lat_piecdziesiaty_i_szeszczdziesiaty) [dostęp: 15.04.2019].

ty zaś pająkiem”. Czytelne odniesienie do historii Fausta znanego z literackiego pierwowzoru, jak się wydaje, zostało tu przywołane właśnie po to, by dokonać jego przewartościowania, odwrócenia proporcji i zachwiania uznanych pozycji i relacji człowiek-Bóg.

Oddalając się od biblijnych wyobrażeń o Bogu miłosiernym i wybaczącym i jednocześnie od innych koncepcji zakładających dobroć i miłosierdzie Boga, Faust z dramatu Charmsa ustawiony zostaje w pozycji najbardziej zbliżonej do jednej z pierwotnych koncepcji Kierkegaarda, czyli w dominującym w świadomości i pojmowaniu poczuciu absurdu ludzkiej egzystencji w obliczu wszechmocy Boga<sup>12</sup>. Rozumowanie takie nie do końca jednak zostaje w tekście uprawdopodobnione. Temu, co Faust mówi językiem dostępnym dla każdego człowieka, zaprzeczają zamykające jego wypowiedź eksperymenty słowne, stanowiące odpowiedź lub odbicie, zwielokrotnienie słów Boga. Faust jest mu równy lub też znajdują się na dwóch całkowicie rozbieżnych płaszczyznach. Nie dosięga go również błogosławieństwo kapłańskie: Niech cię Jahwe błogosławi i strzeże! Niech Jahwe rozjaśni nad tobą swe oblicze i niech będzie łaskawy dla ciebie! Niech Jahwe zwróci ku tobie swe oblicze i udzieli ci pokoju!” (Lb 6:24–26). Aaron śpi. W przestrzeni Fausta jest miłość i on sam. W obydwu wypadkach (równości wobec Boga lub istnienia na dwóch płaszczyznach) los Fausta zależy od niego, nawet jeżeli nazywa Boga pająkiem, zastawiającym na niego pułapkę, to przecież nie musi w nią wpaść. Punktem wyjścia tak rozumianego absurdu jest więc:

analiza nie pojęć, a swoistego stanu człowieka, kondycji ludzkiej rozumianej jako zindywidualizowana refleksja człowieka nad własnym istnieniem, egzystencją, w której napięcie wywołuje potrzeba wydobycia szczególnego znaczenia konkretnego życia, tłumaczonego przez odwołanie nie tylko do abstrakcji i pojęć ogólnych, ale i zindywidualizowanej myśli o przeżywaniu, emocjach i cierpieniu<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Zob.: S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie*, przekł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1972.

<sup>13</sup> M. Kałuża, *Elementy filozofii absurdu w dramaturgii Alberta Camusa. Kaligula i Nieporozumienie w kontekście filozofii absurdu*, <https://www.researchgate.net/publication/290086478> [dostęp: 15.04.2019].

Tak rozumiana ostatnia scena dramatu winna stać się również kluczem do zrozumienia tekstu. Faust Charmsa z jednej strony uwięziony jest w pułapce swojej egzystencji, tak jest postrzegany i tak też został zapamiętany przez tradycję literacką. Zakładnik własnego rozumu i jednocześnie zabawka-przedmiot zakładu między Bogiem i Mefistofelesem, w tekście Oberiuty traci status przedmiotu zakładu – nie ma w nim bowiem Mefistofelesa. Jeżeli więc nie ma drugiej strony, jeżeli to nie zakład a jedynie ludzki dramat egzystencji, to stronami staje się człowiek i Bóg. To między nimi toczy się gra i to oni mogą dyktować warunki. Przekonani o wielkości Boga apostołowie i powtarzający swoje słowa poeci stają się jedynie tłem, na którym Faust być może dokonuje swojej tytułowej zemsty. W ostatniej scenie i ostatnich słowach posłuży się po raz kolejny językiem zaumnym, kombinacją z pozoru nic nie znaczących dźwięków. Oczywiście z jednej strony jest to bezpośrednie nawiązanie do teorii dramatu absurdu, w którym język odsłania: nieprzystawalność do rzeczy, atrofia mówienia, ułomność w nazywaniu świata i emocji oraz traci funkcję porozumiewania się i rozumienia. Jest też kwintesencją manifestu oberiutów, egzemplifikacją słów:

Zapomnijcie wszystko to, co przywykliście oglądać we wszystkich innych teatrach. Być może wiele rzeczy wyda się wam bzdurnymi. [...] Jesteście zdziwieni. Chcecie odnaleźć normalną logiczną prawidłowość, którą naszym zdaniem, znacie z życia. Ale nie będzie jej. Dlaczego? Otóż dlatego, że przedmiot i zjawisko przeniesione z życia na scenę tracą swą „życiową” prawidłowość, nabierając innej – teatralnej. Nie będziemy jej objaśniali. Po to, by zrozumieć logikę spektaklu, trzeba go obejrzeć<sup>14</sup>.

Owej logiki, powiązań przyczynowo-skutkowych, brakuje na pierwszy rzut oka i w tym dramacie. Ostatnia scena wypełnia lukę poznawczą, pozwalając na pewnego rodzaju podsumowania. Faust, mówiący w ostatniej scenie językiem niezrozumiałym dla ogółu stanowić może dobitne świadectwo zagubienia człowieka w bezkresie i bezczasie.

<sup>14</sup> <http://www.teatr-pismo.pl/archiwalna/index.php?sub=archiwum&f=pokaz&nr=1657&pnr=70> [dostęp: 15.04.2019].

Niemniej jednak tym właśnie językiem posługuje się na początku sceny Bóg, zaś w kwestiach scenę wieńczących – Faust. Mówią więc tym samym językiem, co paradoksalnie może zakładać możliwość porozumienia, choć tekst eksplicytnie o tym nie informuje, lub też, co wydaje się bardziej prawdopodobne, znajdują się na tym samym poziomie. I chociaż język logiki informuje nas, że człowiek jest komarem, Bóg pająkiem, na poziomie ponadjęzykowym okazuje się, że są sobie równi. Pamiętać również należy, że ich wypowiedzi zostały umieszczone na dwóch przeciwstawnych końcach ostatniej sceny, są więc swoistą kłamrą, elementem łączącym, spajającym, nie zaś rozdzielającym. Faust mówiący językiem Boga, wyzwolony z więzów zakładu, cieszący się życiem i miłością, choć zachowujący świadomość własnych wad w specyficzny sposób mści się, oczywiście nie na Bogu, lecz na swoim stereotypie, na przekonaniu o podporządkowaniu sile wyższej, na idei predestynacji, na egzystencjalnych mitach – stając naprzeciw Boga wyzwala się z pułapki życia i absurdu, zamyka swoją egzystencję świadomy tego, co przeżył, co jest sztuką, a co rzeczywistością. Wbrew przekonaniu o bezsensie życia podnosi się z upadku. Uwięziony w swojej sztuce, w licznych mitach i przesądach mimo wszystko mówi językiem Boga. Czy Bóg więc również jest w pułapce, czy też ludzkie życie nie jest nią do końca? Postawienie tych pytań wyzwala Fausta z dotychczasowych więzów. Jeżeli bowiem można je postawić, zemsta się dokonała, a Faust się uwolnił.

## LITERATURA

- Baczewska-Murdzek A., *Tragikomedia absurdu. „Elżbieta Bam” Daniła Charmsa (reminiscencje na marginesie Procesu Kawki)*, „Studia Wschodniosłowiańskie” 2017, t. 17, [https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/6604/1/SW\\_17\\_2017\\_A\\_Baczewska-Murdzek\\_Tragikomedia\\_absurdu.pdf](https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/6604/1/SW_17_2017_A_Baczewska-Murdzek_Tragikomedia_absurdu.pdf).
- Błoński J., *Drugi rzut awangardy*, „Dialog” 1958, nr 8.
- Brillant-Annequin A., *Teatr absurdu: narodziny współczesnej estetyki*, „Ruch Literacki” 1995, z. 4.
- Esslin M., *Znaczenie absurdu*, „Pamiętnik literacki” 1976, t. 67/3, s. 261–283.

- Esslin M., *Was ist ein Drama*, München 1978.
- Esslin M., *Die Zeichen des Dramas*, Hamburg 1989.
- Esslin M., *Das Theater des Absurden*, Hamburg 1991.
- Gracla J., *Dramaturgia rosyjska we współczesnych Niemczech. Rekonesans badawczy*, „Roczniki humanistyczne KUL” 2017, t. 65, s. 139–147.
- Kałuża M., *Elementy filozofii absurdu w dramaturgii Alberta Camusa. Kaligula i Nieporozumienie w kontekście filozofii absurdu*, <https://www.researchgate.net/publication/290086478>.
- Kałuża M., Mróz P., *Motywy nonsensu absurdu w awangardzie teatralnej lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych*, [https://www.researchgate.net/publication/262116716\\_Motywy\\_nonsensu\\_i\\_absurdu\\_w\\_awangardzie\\_teatralnej\\_lat\\_piedziesiatych\\_i\\_szescdziesiatych](https://www.researchgate.net/publication/262116716_Motywy_nonsensu_i_absurdu_w_awangardzie_teatralnej_lat_piedziesiatych_i_szescdziesiatych).
- Kierkegaard S., *Bojaźń i drżenie*, przekł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1972.
- Krajewska A., *Dramat i teatr absurdu w Polsce*, Poznań 1996.
- Marlowe Ch., *Tragiczna historia Doktora Fausta*, <https://docer.pl/doc/xv0nss>.
- В. Глоцер, *Я думал о том, как прекрасно все первое!*, «Новый мир» 1988, № 4, s. 129–160.
- <http://ata.grotowski-institute.art.pl/uploads/arti-grabowski-homo-absurdus.pdf>.
- <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/261942/oberiuci-czyli-zagadywanie-smierci-dowcipem>.
- <http://www.teatr-pismo.pl/archiwalna/index.php?sub=archiwum&f=pokaz&nr=1657&pnr=70>.
- <http://www.theatre-library.ru/authors/h/harms>.

## SUMMARY

### **Daniil Charms' Faust – Image of the Hero in the Drama *Revenge***

In this sketch, the author attempts to analyze one of Charms' texts. He shows the stereotypical images and verifies them. He also points to the role of experimental vocabulary. Faust from drama is not a God's hostage, but with certain assumptions he can be equal to him.

**Keywords:** spectacle, absurd, myth, Faust, trap.

**Słowa kluczowe:** spektakl, absurd, mit, Faust, pułapka.



**ЕЛЕНА ЛЕПИШЕВА**

Белорусский государственный университет

**ТОПОС ДОМА В ПЬЕСАХ ЕЛЕНА ПОПОВОЙ  
И ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ «НОВОЙ ВОЛНЫ»  
РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ 1970–1980-Х ГОДОВ**

Изучение особенностей развития родственных литератур на современном этапе невозможно без обращения к периоду их тесного взаимодействия, существовавшего в силу исторических и социокультурных причин. Ярким примером являются взаимосвязи русской и белорусской драматургии 1970–1980-х годов, обусловленные единым пространством Советского государства, общими нормативными (соцреалистическими) принципами освоения действительности.

В эти годы в русской драматургии формируется «новая волна» – особое направление, представители которого (Людмила Петрушевская, Александр Галин, Виктор Славкин, Владимир Арро, Алла Соколова, Ольга Кучкина) обновили традицию «критического реализма» (натуралистическое изображение быта, внимание к проблеме «человек и советский социум») интенциями модернизма (элементы драмы абсурда), эстетически ориентировались на драматургию Антона Чехова, Александра Вампилова.

В белорусской драматургии 1970–1980-х годов в силу ряда обстоятельств (интенсивного развития комедии, генетически близкой фольклору, приоритета исторических проблем, связанных с идеей

национально-культурного возрождения) данная тенденция была реализована в произведениях лишь некоторых авторов, среди которых выделяется Е. Попова.

В данной статье мы рассмотрим ее творческое взаимодействие с представителями «новой волны» русской драматургии в 1970–1980-е годы на уровне хронотопа, что методологически обосновано в литературоведении (Зара Минц, Наталья Шутая, Елена Ляхова, Елена Крикливец).

Хронотоп, реализованный в пьесах этих драматургов, обрел непосредственную пространственную конкретизацию через топос *дома*. Его доминирование было вызвано интересом к частной сфере жизни советского человека, «микромасштабу» его повседневного существования, отразившего социальное (и шире – бытийное) неблагополучие.

В пьесах Е. Поповой и представителей «новой волны» топос *дома* преломлялся в различных аспектах: *реальном, перцептуальном, концептуальном*, – нерасторжимое единство которых предопределено родовой спецификой драмы. На *реальном* уровне он воплощал место непосредственного сценического действия (*советская квартира, дача, комната в коммуналке, «угол»*). На *перцептуальном* – передавал авторское видение советского человека и социума через систему лейтмотивов: *дисгармонии, разлада, одиночества*. И наконец, на *концептуальном* уровне топос *дома* представал как архетип, создававший не только авторскую картину мира, но и представления, укорененные в массовом сознании.

Обращение Е. Поповой и русских драматургов к данному топосу осуществлялось в русле традиции А. Вампилова, восходившей, в свою очередь, к чеховской. Великие предшественники воссоздали утрату *домом* сакрального смысла, потерю основополагающих жизненных ценностей (гармонии, порядка, единства рода), что свидетельствовало о разрушении «неповторимого онтологического этоса»<sup>1</sup>. Так, в пьесах А. Чехова лишь наметилась редукция *дома* на уровне быта (вытеснение

---

<sup>1</sup> С.Я. Гончарова-Грабовская, *Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века*, Москва 2006, с. 37.



Прозоровых из дома (*Три сестры*)) и социума (социальная бесперспективность бывших хозяев дома (*Вишневый сад*)), однако не вызывала сомнений духовность героев, воспринимавшаяся как «внутренний дом». Затем, в произведениях А. Вампилова, отразилась окончательная утрата дома, поскольку героини стали бездомными как в прямом (поиск ночлега в пьесе *Старший сын*), так и в переносном смысле (духовная неприкаянность Зилова в пьесе *Утиная охота*).

Логическим продолжением этой тенденции в пьесах 1970–1980-х годов стал дополнительный смысловой акцент топоса дома – двойственность семантического наполнения, созданная контрастным наложением *замкнутого (сценического) / разомкнутого (вне сценического)* пространства, *настоящего / прошедшего* времени, образующих бинарные оппозиции.

В сценическом настоящем времени-пространстве был представлен *дисгармоничный дом*. Чаще всего он выступал в имперсональных инвариантах как *советская квартира, дача*, дисгармония которых частично «уравновешивалась» воспоминаниями героев о *гармоничном доме*.

Так, местом сценического действия стала *советская квартира*, представленная как в творчестве Е. Поповой (*Тихая обитель*, 1976–1977), так и в «новой волне» русской драматургии (*Уроки музыки* (1973), *Лестничная клетка* (1974) Л. Петрушевской, *Ретро* (1979) А. Галина, *Взрослая дочь молодого человека* (1979) В. Славкина). Ее пространству сопутствовал устойчивый комплекс семантических мотивов (стандартность, неуютность, бытовая неустроенность), поданных по-разному, что обусловлено различными ментальными и мировоззренческими установками авторов.

В пьесах Е. Поповой негативные свойства *советской квартиры* «сглаживались», выступали в роли не столько «социальных знаков», сколько знаков «психологических», поскольку демонстрировали «внутреннее» состояние героев (ощущение монотонности, бессобытийности жизни).

Например, в квартире директора ателье Ольги Орешко, где происходило действие в пьесе *Тихая обитель*, акцент падал не на бытовую

безысходность, а на утрату ценностного наполнения, подмену его материальным суррогатом. Дорогие вещи (мебель под старину, хрусталь, дефицитные продукты) не радовали. Об этом свидетельствовали, во-первых, детали внешности персонажей (дочь хозяйки Наташа «не причесана, в старом халатике»<sup>2</sup>), во-вторых, развитие сюжетного действия (несчастливая жизнь семейных пар, проживавших в квартире, ощущение духовного «вакуума» хозяйки – Ольги Орешко).

Это обусловило существенное отличие на уровне языка – отсутствие в пьесах Е. Поповой жаргонной лексики, переизбытка просторечных форм, ставших маркерами пьес представителей «новой волны». Передавая бытовое неблагополучие, нравственно-духовную опустошенность человека, белорусский драматург стремилась сохранить чистоту слова, эстетику художественного высказывания.

В отличие от пьес Е. Поповой, в русской драматургии негативные свойства советской квартиры намеренно подчеркивались. Наиболее ярко это выражено в произведениях Л. Петрушевской, в которых, как отмечали исследователи (Ирина Данилова, Наталья Каблукова, Наум Лейдерман), бытовое пространство раскрывалось как «отчужденный житейский хаос, граничащий с небытием»<sup>3</sup>. Отсюда – иной способ его подачи – «гротескный стиль», давший возможность выразить аномальность привычных жизненных явлений<sup>4</sup>. Так, неуклонное сокращение личного пространства привело к буквальному вытеснению персонажей на периферию: в больницу (*Уроки музыки*), на лестницу (*Лестничная клетка*). Профанация родовых и социальных связей обернулась агрессией, ненавистью, «выясняловкой»<sup>5</sup> (*Я болею за Швецию, Сырая нога, или Встреча друзей*). Отсюда – обилие просторечных форм («ихний» вместо «их», «воще» вместо «вообще»),

<sup>2</sup> Е. Попова, *Объявление в вечерней газете: пьесы*, Минск 1989, с. 125.

<sup>3</sup> Н.Л. Лейдерман, *Паралогии Л. Петрушевской и В. Маканина*, [в:] *Теория жанра*, Екатеринбург 2010, с. 846.

<sup>4</sup> И.Л. Данилова, *Стилевые процессы развития современной русской драматургии*: дис... д-ра филол. наук, Казань 2002, с. 158.

<sup>5</sup> М. Туровская, *Трудные пьесы*, «Новый мир» 1985, № 12, с. 131.

акцентированное нарушение норм литературного языка («пóняла», «навернóе»), использование жаргонной лексики.

Однако, с нашей точки зрения, пьесы Л. Петрушевской и Е. Поповой все же имели точки соприкосновения, связанные с общим восприятием быта: с одной стороны, драматурги показали его разрушающее воздействие, с другой – глубокую человечность. Как отмечает Н. Иванова, в произведениях Л. Петрушевской «отношение к пошлости жизни стало амбивалентным – отрицание соединялось с любованием, насмешка с восхищением, уничтожение с возрождением»<sup>6</sup>. Это позволяет интерпретировать быт как этико-эстетический феномен и выделить аксиологическую установку – «защиту повседневности», восходившую к традиции А. Чехова. Она была реализована через бережное отношение к вещественно-предметному миру: «отвоевывая» личное пространство (*Уроки музыки, Сырая нога, или Встреча друзей*), персонажи русского драматурга демонстрировали не только агрессию, но и попытку в бытовом хаосе найти онтологическое оправдание собственной жизни, единственно доступный их пониманию смысл существования.

Данная установка близка и героям Е. Поповой: квартира Орешко (*Тихая обитель*), несмотря на фактическое отсутствие семейного счастья, в сознании ее обитателей ассоциировалась с «тихой обителью» – метафорой, вынесенной в заглавие пьесы, семантически связанной с авторским концептом «*малые радости*».

Однако художественная реализация «защиты повседневности» в произведениях драматургов различна. Петрушевская воссоздала повседневность как «участок Вселенной, где действуют вечные законы»<sup>7</sup> с помощью нетрадиционного языка мимесиса, подвергнув изображаемого «остранению». Это обусловлено этологическим заданием

<sup>6</sup> Н. Иванова, «Неопалимый голубок»: «пошлость» как эстетический феномен, [в:] *Русская литература XX века в зеркале критики*, Санкт-Петербург 2003, с. 494.

<sup>7</sup> Н.Л. Лейдерман, *Паралогии...*, там же, с. 850.

ее пьес – стремлением показать тщетность попыток изменить жизнь, поскольку герои лишены духовности. Неслучайно желание праздника обернулось распитием спиртных напитков и скандалом (*Сырая нога, или Встреча друзей*), запланированная вечеринка – разговором на лестничной клетке (*Лестничная клетка*).

В то же время Е. Попова осуществила данную стратегию в русле традиционного мимесиса, не нарушив реалистичности изображаемого, что предопределено иной целью – показать психологические противоречия героев, которые, с одной стороны, искали опору в доме («малые радости», «тихую обитель»), с другой – были хронически не удовлетворены, духовно неприкаянны и в конечном итоге покидали дом. Так, Ольга Орешко, несмотря на мечты о домашнем уюте, практически не бывала дома, уехал Прохоров, стремившийся утвердить себя в науке.

Подчеркнем, что подача дисгармоничного дома в пьесах Е. Поповой отличалась от его реализации в белорусской драматургии 1970–1980-х годов. В силу особенностей ее развития (близости фольклору, актуальности проблемы национальной самоидентичности), неустроенность частной жизни воссоздавалась в большинстве пьес «сглажено»: дисгармоничный дом, маркированный отсутствием уюта, тепла домашнего очага, нередко становился *гармоничным*, поскольку неблагоприятная ситуация преодолевалась. Это обусловило более оптимистичную атмосферу пьес, лишенных мотивов хаоса, распада, преобладавших в русской драматургии.

Так, разобщенность семьи окончилась единением во время вечеринки (*И смолкли птицы (І змоўклі птушкі)* (1974) Ивана Шамякина), развод супругов – восстановлением тепла семейных взаимоотношений в общей квартире (*На острие (На вастрыні)* (1982) Кандрата Крапивы), надеждой на воссоединение родителей и детей в общем доме (*Море, отдай перстень (Мора, аддай пярсцёнак)* (1987) Галины Корженевской).

Лишь в творчестве Алексея Дударева трансформация *дисгармоничного* дома в *гармоничный* не получила непосредственного сценического воплощения, что было обусловлено иным типом мироощущения

героев – духовной неприкаянностью. Отсюда – ситуация *утраты* «внутреннего дома», не преодолимая на сюжетном уровне (Буслай проживал в котельной (*Порог*), обитатели социального «дна» – на свалке (*И был день / Свалка*)), но потенциально разрешимая на уровне подтекста (ощущение сопричастности «родному» пространству, связанная с усилением национально-культурного компонента).

Таким образом, воссоздание *дисгармоничного* дома в пьесах Е. Поповой было, с одной стороны, близко «новой волне» русской драматургии (передача дисгармоничного мироощущения советского человека), с другой – белорусской драматургии («сглаженная» подача негативных черт свидетельствовала о том, что дом все же сохранял традиционную семантику «своего», оберегающего пространства).

*Дисгармоничным* домом стала дача, представленная как в пьесах Е. Поповой *Скорые поезда* (1973–1977), так и русских драматургов: Л. Петрушевской *Три девушки в голубом* (1980), В. Арро *Смотрите, кто пришел!* (1981).

Выбор данного места действия свидетельствовал об эстетическом ориентире на творчество А. Чехова (*Чайка, Дядя Ваня, Вишневый сад*), Максима Горького (*Дачники, Чудаки*), акцентировавших такие особенности *усадыбы-дачи*, как временность, утрату крепости и постоянства.

Так, Е. Попова вводит в пространственно-временной континуум пьесы *Скорые поезда* лейтмотив *ухода*: дачу профессора Черепанова постепенно покинули все гости: возвратились к неустроенной жизни Серафима и Алька, вышла замуж Ника, отправился в плавание Трушкин.

В произведениях представителей «новой волны» русской драматургии *дача* также маркирована лейтмотивом *ухода*, воссозданным, однако, как *вытеснение*. Отсюда – эмоциональная атмосфера ненависти, агрессии, ярче всего выраженная в драматургической практике Л. Петрушевской (борьба трех молодых женщин за лучшее место в дачном доме с текущей крышей в пьесе *Три девушки в голубом*).

Как правило, *дисгармоничному* дому (*советской квартире, даче*) был противопоставлен *гармоничный дом*, укорененный в сознании

персонажей – в воспоминаниях о прошлом, в мечтах об «ином», исполненном смысла, существовании. Он был реализован как внесценическое пространство: воплощал традиционные представления о доме, ассоциировался с прошлым, возникая «как лейтмотив, что расширяло локальные пространство и время»<sup>8</sup>. Примечательно, что во многих произведениях *гармоничный дом* ассоциировался с *коммунальным домом*, восприятие которого отражало стереотипы советского массового сознания, поскольку его негативные черты (отсутствие личного пространства, безысходный быт) сочетались с «позитивными» (концепты «общего дома», «общей семьи»).

Так, в пьесах Е. Поповой *Объявление в вечерней газете* (1978) и Александра Казанцева *Старый дом* (1976) *современной квартире* был противопоставлен *старый коммунальный дом*, типичный социокультурный знак советской эпохи. Драматурги существенно обогатили его семантику, выявили амбивалентность: с одной стороны, *коммунальный дом* являлся тесным, сгущенным пространством, лишавшим человека частного существования, с другой – был связан в воспоминаниях героев с атмосферой единения. Однако ракурсы пространственно-временной организации материала, предложенные драматургами, были различны, что обусловило нетождественные смысловые акценты.

В пьесе Е. Поповой *Объявление в вечерней газете коммунальный дом* воспринимался ретроспективно: о нем ностальгировали бывшие жители. Среди них – Ольга, готовая обменять «образцово-показательную» квартиру на комнату в коммуналке, Маргарита Львовна и Виноградов, вспоминая свою неосуществленную любовь, Ильин, оставивший музыку после переезда из старого дома. Невозможность героев обрести счастье вне стен коммуналки обусловила акцент на ее «позитивных» чертах: на близости природе (воспоминания о тополях, росших под окном), на атмосфере праздника, в котором когда-то участвовали

---

<sup>8</sup> С.Я. Гончарова-Грабовская, *Драматургия Е. Поповой (аспекты поэтики)*, [в:] *Русскоязычная литература Беларуси конца XX – начала XXI в.*, Минск 2010, с. 169.

маленькие Ольга и Ильин, «светлые, как ангелы»<sup>9</sup>, а также лейтмотив *единения*, воплощенный в локусе *коридора*:

*Ольга.* Теперь в домах главное – квартиры. В нашем доме главным был коридор. В коридоре готовили еду, растили детей, хранили картошку и кормили кошек. В коридор выходило множество дверей, которые не запирались<sup>10</sup>.

Кроме того, коммунальный дом представал как оберегающее, надежное пространство, что преломлялось как на бытовом (взаимопомощь его жителей), так и на социально-историческом (безопасность послевоенных лет) уровнях. Тем не менее, он являлся реальным пространством, сущность которого отнюдь не идеальна. Отсутствие бытового комфорта, маркером которого стал мотив *холода*, точно подметила Е. Попова: «Старый дом был холодный, сырой»<sup>11</sup>. Поэтому в воспоминаниях некоторых бывших жителей дом ассоциировался не только с локусом уютного просторного *коридора*, но и *сырого подвала*, стены которого протекали.

В отличие от пьесы Е. Поповой *Объявление в вечерней газете*, в пьесе А. Казанцева *Старый дом* (1976) негативные черты *коммунального дома* доминировали, поскольку его образ подан не ретроспективно, а в художественном настоящем времени. Этому содействовало и разделение сценической площадки с помощью бинарной пространственной оппозиции *внешнее (двор) / внутреннее (дом)*. Соотношение *внешнего* («Тихий переулок в центре Москвы») и *внутреннего* («Старый дом – двухэтажный особняк (начало XIX века)»<sup>12</sup>) пространства подчеркивало завуалированность бытовых и социальных коллизий в стенах внешне благополучного дома.

Особую роль играла его экспозиция: как отмечено в ремарке, дом менял свои функции и (как следствие) концептуальные коннотации

<sup>9</sup> Е. Попова, *Объявление в вечерней...*, там же, с. 212.

<sup>10</sup> Там же, с. 207.

<sup>11</sup> Там же, с. 244.

<sup>12</sup> А. Казанцев, *Старый дом: пьесы*, Москва 1982, с. 85.



на протяжении полутора лет. В прошлом это был величественный особняк, где «несколько раз бывал Лев Толстой»<sup>13</sup>, в художественном настоящем – советский коммунальный дом: некогда цельное пространство, вмещавшее просторную залу, величественные колонны (социокультурные знаки XIX века), распалось на ряд искусственно отгороженных друг от друга локусов – отдельные комнаты, формально закрепленные за разными владельцами. В отличие от пьесы Е. Поповой, *коридор* здесь был не идиллическим, объединяющим пространством, а ареной выяснения отношений, где происходили драки, скандалы. Общий дом маркирован мотивами *изменчивости* (о чем свидетельствовала смена жителей комнат), *подслушивания*, *подглядывания* (отражавших вторжение в личное пространство героев). Особую семантическую нагрузку нес локус *чердака* с заколоченной дверью, где юные влюбленные Олег и Саша пытались создать собственный уютный дом.

Лишь в воспоминаниях бывших жителей о молодости коммунальный дом обретал «позитивные» черты («Было что-то удивительно хорошее... Я как о сказке вспоминаю...»<sup>14</sup>), что свидетельствовало об амбивалентности данного образа.

Помимо имперсональных инвариантов *дисгармоничного дома*, в пьесах Е. Поповой и представителей «новой волны» 1970–1980-х годов был представлен антропоцентричный – *утрата «внутреннего дома»*. На реальном уровне ее передавали образы максимально редуцированного личного пространства: *комната в коммуналке*, *«угол»*. На перцептуальном – лейтмотивы *одиночества*, *блуждания*, *подмены*, *неподлинности*, свидетельствовавшие о непреодолимом духовном неблагополучии героев, которое «не уравнивалось» мечтами о *гармоничном доме*.

В этом плане интересна драма Е. Поповой *Жизнь Корицына* (1982), которую выделяет стремление проследить последовательную *утрату «внутреннего дома»* через совмещение трех временных срезов: юности – молодости – зрелости Петра Корицына. Этому содействовала

<sup>13</sup> Там же, с. 121.

<sup>14</sup> Там же, с. 173.



статичность места действия – *комнаты в коммуналке*, в которой на протяжении нескольких десятилетий проживал Корицын с матерью Еленой Казимировной. Окружавший их предметно-вещный мир, несмотря на скудость (недостаток еды), был лишен ощущения безысходности, наполнен трогательно оберегаемой атмосферой уюта. Во втором действии ее создавало освещение: «Сноп света прорывается и сквозь старенькие, пожелтевшие занавески, что сообщает некоторый оптимизм всей обстановке»<sup>15</sup>. Следовательно, смысловой акцент в пьесе падал не на материальную, а на нравственно-духовную неустроенность, безуспешный поиск Корицыным собственной идентичности, преломившийся на различных уровнях топоса *дома*.

На *реальном* уровне совмещение трех временных срезов в едином пространстве (комнате в коммуналке) позволило проследить *последовательную утрату «внутреннего дома»*: в юности герой подавал большие надежды, создал семью; в молодости уволился из института, ушел из семьи, надеясь «найти себя»; в зрелости смирился с жизненным «фиаско», женился на соседке, стал фотографом.

На *перцептуальном* уровне топоса отразилась подсознательная потребность Корицына в изменении социального статуса, воплощенная в лейтмотиве *блуждания*. Он реализован, во-первых, с помощью языка (рассказы Корицына о ночной прогулке под дождем, поездках в Прагу и Белград, мечты посетить Италию), во-вторых, в образе отца (Корицына-старшего) – неудачливого провинциального актера, пребывавшего в постоянном странствии: его судьба спроецирована на жизненный путь сына, впоследствии также отказавшегося от честолюбивых планов, погрузившегося в быт. На микроуровне художественной структуры данный лейтмотив лежал в основе характеристик заглавного героя: «Я бываю как *реактивный*, ты же знаешь!», «После дождя небо очистилось... Посветлело... прямо дохнуло чем-то инопланетным... А мы себе *барахтаемся* в быте, мелочах, глупости...», «Ты всегда *разбрасывался*», «Тут человек *разбит, разорван*

<sup>15</sup> Е. Попова, *Объявление...*, там же, с. 121.

по частям»<sup>16</sup>. Они идентичны характеристикам Корицына-старшего: «человек беспорядочный», «Я еще *потрепыхаюсь*», сопровождавшему его песенному мотиву «Нас качало с тобой, качало, нас качало в туманной мгле» [курсив мой – Е. Л.]<sup>17</sup>.

*Утрата «внутреннего дома»* передана и с помощью лейтмотивов *подмены, неподлинности*, маркировавших ситуации *игры, лицедейства* (клоун-отец, изображение Корицыным слона, выражение лица «как маска» в финале).

Антропоцентричный инвариант топоса *дома* имел место и в «новой волне» русской драматургии (*Чинзано* (1973), *День рождения Смирновой* (1977) Л. Петрушевской, *Звезды на утреннем небе* (1982) А. Галина, *Серсо* (1986) В. Славкина), герои которой также утратили «*внутренний дом*», что привело к максимальной редукции их личного пространства, отсутствию представлений о *гармоничном доме*. Отличия связаны с пространственно-временной организацией материала: действие в произведениях русских драматургов происходило «здесь и сейчас», в художественном настоящем времени, что не позволило проследить последовательную *утрату «внутреннего дома»*.

Например, в пьесах Л. Петрушевской в качестве художественного пространства выступали полупустые *комнаты в коммуналках*, где в состоянии алкогольного опьянения погружались мужчины (*Чинзано*), женщины (*День рождения Смирновой*). Детали предметно-вещного мира отражали скудость быта, гораздо более ярко выраженную, чем в драме Е. Поповой (в частности, в пьесе *Чинзано* интерьер ограничен двумя стульями, подобранными на свалке, садовой скамейкой, ящиком из-под конфет). Они были спроецированы на «неукорененность» в бытии, знаком которой стала отчужденность человека: разрыв межличностных связей (неудачные браки), распад цепи поколений (разобщенность с детьми, отказ хоронить родителей), воплотившиеся в ситуации опоздания на похороны матери (*Чинзано*).

<sup>16</sup> Там же, с. 261, 265, 266, 271.

<sup>17</sup> Там же, с. 285, 295, 287.

*Утрата «внутреннего дома»* локализована и в образах «угла»: диванчика, на котором спал Петушок (Серсо В. Славкина), кровати, привинченных к полу барака, где вынуждены жить проститутки, высланные из Москвы (*Звезды на утреннем небе* А. Галина). О нивелировании представлений героев о *гармоничном доме* свидетельствовали отказ Петушка от права владения усадьбой (Серсо В. Славкина), неверие женщин в любовь, метафорой которой стала звезда на утреннем небе (*Звезды на утреннем небе* А. Галина).

Как видим, анализ топоса дома более детально показал типологические параллели между пьесами Е. Поповой и представителей «новой волны» русской драматургии 1970–1980-х годов на уровне хронотопа, позволяющие судить о существовании в белорусской драматургии интенции критического взгляда на проблему «человек и советский социум».

В конце XX – начале XXI века данная интенция разовьется в тенденцию натуралистического изображения деструктивных социальных явлений, спроецированных на дисгармоничное «присутствие – в – мире» (творческая практика Павла Пряжко, Дмитрия Богославского, Константина Стешика).

## ЛИТЕРАТУРА

- Гончарова-Грабовская С.Я., *Драматургия Е. Поповой (аспекты поэтики)*, [в:] *Русскоязычная литература Беларуси конца XX – начала XXI в.*, Минск 2010, с. 168–180.
- Гончарова-Грабовская С.Я., *Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века*, Москва 2006.
- Данилова И.Л., *Стилевые процессы развития современной русской драматургии: дис... д-ра филол. наук*, Казань 2002.
- Иванова Н., «Неопалимый голубок»: «пошлость» как эстетический феномен, [в:] *Русская литература XX века в зеркале критики*, Санкт-Петербург 2003, с. 484–507.
- Казанцев А., *Старый дом: пьесы*, Москва 1982.

Лейдерман Н.Л., *Паралогии Л. Петрушевской и В. Маканина*, [в:] *Теория жанра*, Екатеринбург 2010, с. 844–854.

Попова Е., *Объявление в вечерней газете: пьесы*, Минск 1989.

Туровская М., *Трудные пьесы*, «Новый мир» 1985, № 12, с. 247–252.

## SUMMARY

### **Topos of Home in Plays by Elena Popova and Representatives of the “New Wave” of Russian Drama of the 1970s and 1980s**

The article presents the results of a comparative study of E. Popova’s plays and representatives of the “new wave” of Russian drama of the 1970–1980-s, which formed the basis of the thesis *Elena Popova’s Play in the context of Russian drama of the last third of the XX – early XXI centuries (hero, conflict, chronotope)* (Minsk, 2018). The obtained data were repeatedly tested at scientific conferences at the University of Bialystok, organized by the distinguished Professor Vanda Supa. The fruitful work of literary lectures has always given the opportunity to clarify, adjust, summarize their own scientific concept, opened up new scientific prospects and contributed to international scientific relations. The collection offers an article, which focuses on the theoretical aspects of the topos of the house, implemented in the dramatic practice of E. Popova (the leading Russian-language playwright of Belarus) and representatives of the “new wave” of Russian drama 1970–1980-s. (Lyudmila Petrushevskaya, Alexander Galin, Victor Slavkin, Vladimir Arro, Alla Sokolova, Olga Kuchkina).

**Keywords:** “new wave” of Russian drama, Belarusian drama, chronotope, topos.

**Ключевые слова:** «новая волна» русской драматургии, белорусская драматургия, хронотоп, топос.

NATALIA MALIUTINA

Uniwersytet w Białymstoku

ОБРАЗ ДОЖДЯ КАК ФЕНОМЕН ВООБРАЖЕНИЯ  
ГРОТЕСКНОГО СУБЪЕКТА В ПЬЕСАХ АЛЕКСАНДРА  
СТРОГАНОВА ЧАЙНАЯ ЦЕРЕМОНИЯ И ДОЛГАЯ ЖИЗНЬ ДОЖДЯ

Явление «гротескного субъекта», привлекшее внимание исследователей новейшей русской драматургии и послужившее формированию научного взгляда<sup>1</sup>, безусловно, вызывает дискуссии в сфере культурной (само)идентификации героя/персонажа пьесы. По сравнению с тем, как изучено подобное явление в контексте драматургии романтизма и модернизма<sup>2</sup> (прежде всего, в аспекте расщепления сознания персонажа и картины мира), проблема «гротескного субъекта» в литературе новейшего времени связывалась такими литературоведами как

---

<sup>1</sup> Речь идет о таких показательных для современного этапа изучения новейшей драматургии работах как *Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков*, вып. 1–2, отв. ред. С. Лавлинский и А. Павлов, Кемерово 2011 (статьи: М. Лагода, А. Павлов, *Гротескный субъект* (с. 291–294); М. Лагода, А. Павлов, *Неосинкретизм драматический* (с. 325–327)). Поставленные вопросы нашли уточнение в статье тех же авторов М. Лагода, А. Павлов, *Неосинкретизм драматический в «Словаре современной драматургии»*, опубликованной в журнале «Миргород», Supplement, N1 (2016), Lausanne–Siedlce 2016, с. 47–50.

<sup>2</sup> Там же.

Натан Тамарченко, Самсон Бройтман, Валерий Тюпа с возрождением в современной литературе «архаического субъектного синкретизма» (Михаил Бахтин)<sup>3</sup>, субъектной «взаимодополнительности двух типов образности» (Игорь Смирнов)<sup>4</sup>, когда «драматический субъект оказывается „носителем“ многосубъектного высказывания» (С. Бройтман)<sup>5</sup>. Подобный эффект «субъектной архитектоники» исследователи связывают с утратой возможности к (само)идентификации личности, кризисом самосознания современного человека<sup>6</sup>.

Значительное расширение сферы использования понятия «гротескного субъекта», выявление его во многих аспектах поэтики произведения (таких как: образ героя/персонажа, сюжет, композиция/архитектоника высказывания в тексте пьесы, приемы создания картины мира в поэтике пьесы), побудило драматургов обозначить контактные зоны его функционирования с такими объектами исследовательского внимания, как: драматический конфликт, неосинкретизм драматический, неосентиментализм, речь персонажей и другие. Весьма показательно, что в сборнике *Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков (2011)* материалы экспериментального словаря русской драматургии рубежа XX–XXI веков содержат две статьи Марии Лагоды и Андрея Павлова *Гротескный субъект* (с. 291–294) и *Неосинкретизм драматический* (с. 325–328). Таким образом, условно разводятся понятия гротескной эстетики и субъектного самосознания, образ «Я» которого в соответствии с традицией гротескной эстетики «строится на переходе границ» (Н. Тамарченко)<sup>7</sup>, а также соотносимая с ними субъектная структура произведения (Н. Тамарченко,

<sup>3</sup> Цит. по М. Лагода, А. Петров, *Неосинкретизм драматический*, «Миргород» 2016, Supplement, № 1, с. 47.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> М. Лагода, А. Павлов, *Гротескный субъект*, [в:] *Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков*, вып. 1–2, отв. ред. С. Лавлинский и А. Павлов, Кемерово 2011, с. 291.

Анастасия Белянцева)<sup>8</sup>, связанная с границами сознания героя/персонажа, и такой феномен поэтики художественной модальности как «неосинкретизм драматический». В широком смысле понятие «неосинкретизм» исследователи (вслед за С. Бройтманом) связывают с феноменом художественной модальности, а также художественного высказывания. Оба явления лучше изучены на материале лирики. В области драматургии подобный вектор анализа отмечаем в работах В. Тюпы, Натальи Агеевой, Сергея Лавлинского, Анны Маронь. При этом, как отмечают авторы статьи, оба понятия можно рассматривать как синонимичные, в чем-то дополняющие друг друга<sup>9</sup>. В той же статье указывается, что они обозначают одно и то же явление, но рассмотренное под разными углами зрения<sup>10</sup>.

Гротескный (субъектный) неосинкретизм, по мнению литературоведов, позволяет осмыслить границы сознания субъектов, сферу их (само)идентификации и ее разрушения, смешение авторского/персонажного и читательского кругозоров, проявления драматического субъекта в качестве носителя многосубъектного высказывания<sup>11</sup>. Выход исследователей в пограничные зоны анализа гротескной субъектности, например, в зону контакта гротескного и фантастического в культуре<sup>12</sup>, способа видения в культуре<sup>13</sup>, позволяет не только увидеть сферы функционирования этого явления в поэтике текста, в художественной и критической интерпретации, но и проанализировать

<sup>8</sup> Там же, с. 291.

<sup>9</sup> М. Лагода, А. Павлов, *Неосинкретизм драматический*, [в:] *Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков*, вып. 1–2, отв. ред. С. Лавлинский, А. Павлов, Кемерово 2011, с. 325.

<sup>10</sup> Там же, с. 326.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> *Гротескное и фантастическое в культуре: визуальные аспекты*, сост. В. Малкина, С. Лавлинский, Москва 2017, <http://www.litres.ru> [дата доступа: 7.12.2018].

<sup>13</sup> *Глаза и зеркало. Зрение и видение в культуре: Сборник статей*, сост. В. Малкина, С. Лавлинский, Москва 2016, <http://www.pda.litres.ru> [дата доступа: 7.12.2018].

различные взаимопроникновения сфер искусств; философско-гуманитарных, антропологических, театральных подходов к их проявлению.

Сосредоточившись на феномене гротескного субъекта в драматургии, литературоведы выявили некоторые особенности структурной организации высказывания в современной драме, которые связаны с размытостью границ между сознанием героев, кругозора читателя/зрителя (например, в пьесе Николая Коляды *Розатка* «кругозор читателя/зрителя начинает „совмещаться“ с кругозором героя-сновидца», который «является еще и „действующим лицом“ собственного сна»)<sup>14</sup>. Также размывается граница между сознанием субъекта речи и его проявлениями как исполнителя роли или носителя маски, режиссера, актера. Особенное внимание обращается на обнаружение персонажем в себе Другого, что дает возможность проследить различные формы кризиса идентичности субъекта речи и самосознания (что не всегда одно и то же) в пьесе.

Гротескное проявление, а, возможно, и обнаружение себя персонажем выявляется, в частности, в несовпадении нестабильных образов Другого в нем и его собственного «Я», которое проявляется все менее отчетливо. Часто говорить об идентичности субъекта высказывания в современной пьесе весьма трудно, и определенным ресурсом для воспроизведения (само)сознания персонажа становится сфера читательской компетенции. Можно думать, что своеобразное «дистраивание» идентичности субъекта осуществляется вследствие все большего участия читателя/зрителя в интеракции.

Выход в сферу художественной модальности высказывания, то есть драматического неосинкретизма, сопряжен также с исследованием явления гротескного и фантастического в современной драме. Не случайно фантастическое при этом понимается как граница между возможным и невозможным, как «синкретический акт», в котором

---

<sup>14</sup> М. Лагода, А. Павлов, *Гротескный субъект*, там же, с. 293–294



«репрезентативный элемент и элемент знания» соединяются в единое целое, обладающее своей особой интенцией<sup>15</sup>.

Поскольку появление фантастического в современной драме связывается исследователями с кризисом идентичности, можно считать продуктивной ситуацию «смещения/совмещения границ» возможного и невозможного: пространственно-временных барьеров (реальных и воображаемых), соответствующих пропорций и форм, естественного и противоестественного, явленных в форме сна, галлюцинаций, кошмара, видения, воспоминания и т. п.<sup>16</sup>

Как неоднократно подчеркивают, опираясь на позицию Цветана Тодорова, авторы статьи, главным условием существования гротескного и фантастического служит визуализация событий<sup>17</sup>. При этом особое значение в поэтике текста пьесы приобретает способ видения героя/персонажа, часто формирующийся как его восприятие и ценностное осмысление бытия в мире, порождаемое в высказывании.

Учитывая особенности ощущения себя и коммуникации гротескного субъекта, персонаж, пребываемый в состоянии кризиса идентичности, пограничья (пространственного, бытового, языкового, ментального) зачастую отождествляет себя с предметом, явлением, состоянием. Подобная оптическая, ментальная, часто, и физическая трансгрессия субъекта высказывания связана с гротескным способом восприятия, представления себя в мире и самого мира. В связи с этим проявляется активность воображения, фантазии. Реализуются те способы коммуникации, в основе которых – способность к имажинации, проективности сознания. Об этом как о связи фантастического

---

<sup>15</sup> С. Лавлинский, В. Малкина, А. Павлов, *Фантастическое как теоретико-литературная и эстетическая категория. Дискурсивно-визуальные аспекты*, [в:] *Гротескное и фантастическое в культуре: визуальные аспекты*, ред. С.П. Лавлинский, В.Я. Малкина, Москва 2017, с. 9

<sup>16</sup> С. Лавлинский, В. Малкина, А. Павлов, *Фантастическое как теоретико-литературная...*, там же, с. 11–12.

<sup>17</sup> Там же.

с феноменом воображения пишет Виктория Малкина<sup>18</sup>. По ее мнению, категория фантастического используется, в данном случае, в качестве инструмента проявления структурно-ценностной организации «остраненного» мира, где привычные (для героя и/или читателя) элементы действительности (часто визуально явленные), а также язык, ее описывающий и выражающий, сочетаются неожиданным/невероятным способом<sup>19</sup>.

При этом стоит учесть, что гротескно-фантастическое видение мира предполагает определенное использование языковых моделей мышления, отражения действительности и ее оценки. Немалую роль при этом играет контекст, а также процессы согласования, включения образа, с которым субъект идентифицирует себя, а также с определенной картиной мира, типом сознания. Освоенный, включенный в контекст (само)идентификации образ активно воздействует и во многом определяет формирование способа видения героя/персонажа. В связи с этим образ-состояние (например, идущего дождя) может задавать параметры способа восприятия себя и мира, языковых моделей существования персонажа/героя в границах деятельности и продуктивности сознания. Зачастую это визуальный образ, который вызывает чувственные и интеллектуально-психологические ассоциации, общие для определенной категории лиц. Освоенный человеческим сознанием феномен дождя довольно продуктивен для современной драматургии и, особенно, кинематографа. Образные ресурсы этого феномена осуществляются, прежде всего, в экзистенциально-психологическом, феноменологическом, перформативном аспектах.

В пьесах барнаульского драматурга, психотерапевта, доктора медицинских наук, создателя теории трансдраматической терапии, Александра Строганова, образы водной стихии и, в частности, дождя

---

<sup>18</sup> В. Малкина, *Гротескное и фантастическое в культуре: визуальные аспекты*, [в:] *Гротескное и фантастическое в культуре*, Москва 2018.

<sup>19</sup> Там же.

во многом определяют способ видения и коммуникации персонажа/героя и формируют картину мира в пьесах в целом.

На основании анализа таких пьес А. Строганова, как: *Чайная церемония* (сон в 2-х действиях), *Долгая комедия дождя* (комедия в 2-х действиях), *Гендель* (драматургия в 2-х действиях), *Сумерки почтальона*, *Игра в слепых* (комедия в 2-х действиях), *Удильщики Милостью Божьей* (комедия в 2-х действиях с вариациями), можно говорить о разной степени ресурсности «водных» образов по отношению к сюжетному действию, к внутреннему экзистенциально-психологическому действию персонажей, в связи с чем возникают феноменологический и психологический контексты их актуализации. Водная стихия предстает в этих пьесах как метафизическая субстанция, «источник космического нарциссизма» (Гастон Башляр), трансгрессивное явление, порождение воображения и мн. др. Составляющей поэтики действия являются, например, мысли о наводнении, переживание состояния погружения в ванну, до края наполненную водой, и ощущение того, как вода бежит на пол, нахождение в пространстве постоянно (как в фильмах Андрея Тарковского) идущего дождя, философствование о воде и музыке (*Гендель*, *Музыка воды* и *Фейерверки на воде*), осознание водного пространства как времени, движения сознания, сферы общения; начала, которое парализует волю, порождает страх...

Учитывая заявленные подходы во вступительной части к явлению драматургического синкретизма, остановлюсь подробнее на образе (феномене) дождя в пьесах А. Строганова как составляющем сознания гротескного субъекта. Представляется интересным рассмотреть образ дождя как специфическую реальность, которая осваивается в переживании, или феномен (согласно мысли Г. Башляра) предсуществующего бытия. При этом принимаем во внимание «онирическую» сущность дождя, его кинетические и пространственные характеристики как средства ментально-чувственного разделения сфер, разграничения миров, интимизации пространства общения...

В пьесе А. Строганова *Чайная церемония* (сон в двух действиях) первое действие начинается ремаркой, в которой сообщается о том,

что китайская церемония (к которой формально относит действие драматург) требует соответствующей настройки зрителя, так сказать, приведения его к медитативно-перформативному состоянию, для чего, как в шаманстве, вызывается дождь. Его влияние напоминает духовную практику (медитацию).

Дождь, чья служба началась, судя по тому, что речь его невнятна, уже давно, настроит вас на требуемый чайной церемонии лад. Только вслушайтесь и постарайтесь ни о чем не думать некоторое время. До тех пор, пока вы не сможете различать в темноте приметы небольшой, пропахшей благовониями комнатки, куда вот-вот войдет Борис<sup>20</sup>.

Борис – главный герой пьесы, явно испытывающий Эдипов комплекс и участвующий (видимо, с целью избавления от него) в действе под условным названием «китайская церемония». Именно медитативное состояние позволяет читателю/зрителю сквозь шум дождя обратить внимание на скрип половиц: входит герой<sup>21</sup>.

На первый взгляд, дождь присутствует в пьесе как феномен, не освоенный человеком. Видимо, поэтому Борис сообщает о субъектной взаимности, создается впечатление, что он и дождь на равных способны испытывать чувства любви.

Борис. Да, с детства люблю дождь. И дождь любит меня. По крайней мере, любил... теперь, кажется, он не отвечает мне взаимностью<sup>22</sup>.

В Воспоминаниях (точнее, *deja-vue*) Бориса дождь также ассоциативно связывается с «ознобом, похожим на страх». Феномен дождя предстает в пространстве внутреннего действия как отраженный (отзеркаленный) образ, который, раз попав в контекст воспринимающего сознания, остается там навсегда. Таким образом, не сознание персонажа (или автора) осваивает стихию дождя в метафизическом

<sup>20</sup> А. Строганов, *Чайная церемония (сон в двух действиях)*, [www.stroganow.ru](http://www.stroganow.ru) [дата доступа: 7.12.2018].

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> Там же.

смысле, а, скорее, дождь как некая самодостаточная сущность овладевает нашим сознанием. Подобная конвергенция коммуникативных практик (осуществляемая в пространстве сознания героя) вызывает множественные идентификации субъекта высказывания, часто фрагментарные, появляющиеся как ассоциативные отражения. Нелинейная картина мира и гротескное сознание персонажа, собственно, и обуславливают невозможность осознания и представления единственного «Я». Распространенные в высказываниях гротескно раздробленные образы сознания и подсознания не позволяют «выстроить» целостную картину действия в пьесе. Не случайно в сознании героини Норы, предстающей то в роли матери Бориса (Майя), то китайки, которая проводит чайную церемонию, то любящей женщины, появляются отраженные образы Бориса из прошлого, и они также сохраняют связь с дождем (например, прогулками Бориса-сына под дождем).

Нора... Я подумала тогда – это не мой сын... Этот человек не мог бы играть Пахульского<sup>23</sup> и плакать при этом, как мой сын, этот человек никогда не мог бы бродить ночь напролет под дождем и возвращаться сияющим, как будто всю ночь он прятал в себе солнце и смеяться так, что всем вокруг становилось радостно и покойно...<sup>24</sup>

Эта реплика героини могла бы, наверное, служить текстом к некоторым сценам из фильмов А. Тарковского.

Трудно не вспомнить, что лейтмотив дождя пронизывает фильмы А. Тарковского, своеобразной пролонгацией визуального ряда которых служат стихи Арсения Тарковского, его отца, также содержащие дождевые образы (как, скажем, в фильме *Зеркало*).

Владимир Соловьев в этих дождевых наслоениях усматривает

образ всеобщего и личного несчастья. От него нет защиты, как от судьбы, он идет не только снаружи, он проникает внутрь, в помещение,

---

<sup>23</sup> Генрих Пахульский, польский композитор конца XIX начала XX века, написал небольшие произведения для фортепиано. Его пьески *За окном дождь*, *Капли дождя* входят в программу ДМШ.

<sup>24</sup> А. Строганов, *Чайная церемония...*, там же.

в интерьер, и вот уже – это в фильме – целые куски штукатурки, подмоченные дождем, отлетают от потолка и медленно, как во сне, падают вниз<sup>25</sup>.

Образ тотального непрекращающегося дождя, возможно, формирует как основу некоей картины мира целый семантический ряд: например, ливень, от которого нет спасения, контаминирует со страхом, отзеркаливающим в себе судьбы поколения. Если принять за основу рассуждений столкновение идеи неподвижности, удваивания, повтора, связанной с зеркалом, и динамики времени, то понятно, что дождь как метафора стирания памяти удачно объединяет оба структурных плана фильма. При этом уместно вспомнить, что кино, как писал сам А. Тарковский, «есть, прежде всего, запечатленное время»<sup>26</sup>. Время является, по сути, главным персонажем его картин.

Дождь в фильмах А. Тарковского к тому же может восприниматься как начало сакрального эроса. Исследователи считают его образом духовного очищения плоти:

Не случайно герои Тарковского, мальчики и мужчины, льнут к воде не к огню... Дождь – это еще и процесс, это безглагольная, но звуком охваченная медитация сама по себе, сама в себе; дождь завораживает, дождь рождает поэтов, ибо он сам – квинтэссенция поэтичности<sup>27</sup>.

В связи с фильмами А. Тарковского стоит вспомнить, что Жиль Делез убедительно писал об особом интересе французской кинематографической школы к «текучей воде»:

вода представляет собой основную среду, из которой можно извлечь движение движимого предмета или же подвижность самого движения: отсюда оптическая и звуковая важность воды в исследованиях ритма<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> В. Соловьев, *Отец и сын: двойной автопортрет*, <http://russian-bazaar.com/ru/content/5628.htm> [дата доступа: 7.12.2018].

<sup>26</sup> А. Тарковский, *Запечатленное время*, «Искусство кино» 2001, № 12.

<sup>27</sup> *Дожди*, [https://www.russkoekino.ru/books/tarkovsky/tarkovsky\\_0081.shtml](https://www.russkoekino.ru/books/tarkovsky/tarkovsky_0081.shtml) [дата доступа: 7.12.2018].

<sup>28</sup> Ж. Делез, *Кино 2. Образ-время*, пер. с франц. Б. Скуратов, Москва 2004, с. 132.

Кроме многого прочего Ж. Делез отмечает, что в воде французская школа находила обетование или признаки иного состояния перцепции: перцепцию более, чем человеческую, уже не скроенную по мерке твердых тел, перцепцию, для которой твердое тело уже не является ни объектом, ни условием, ни средой<sup>29</sup>. Речь идет о тонкой и пространственно обширной перцепции («свойственная „киноглазу“ молекулярная перцепция»)<sup>30</sup>.

Анализируя образ-эмоцию в кино, Ж. Делез, рассматривает короткометражку Йориса Ивенса *Дождь*, в которой видит не детерминированный, конкретный, где-то пролившийся дождь. Собственно, представленные посредством дождя оптические эффекты. «Это множество сингулярностей, представляющих дождь как таковой, чистую возможность или чистое качество, без всякого абстрагирования сопрягающее все возможные дожди и формирующее „какое-угодно-пространство“»<sup>31</sup>. Речь идет о дожде как об аффекте.

Во всяком случае, дождь, как и вода вообще, становятся, что убедительно показал на основе теории А. Тарковского Дэвид Менард, «носителями образов времени», причем поток времени посредством них воспринимается непосредственно через толчек времени (*time-thrust*) или давление времени (*time-presure*)<sup>32</sup>. Такое изображение движения времени позволяет режиссеру передать способ видения, поэтический и, одновременно, лирический взгляд воспринимающего субъекта.

Поэтичность, безусловно, можно считать главной тональностью и атмосферой пьес А. Строганова, в которых присутствуют образы дождя. Как и в поэтических фильмах А. Тарковского ритм в качестве пульсации времени объединяет движение образов в пьесах барнаульского драматурга. Можно отметить, что лирический (или поэтический)

<sup>29</sup> Там же, с. 134.

<sup>30</sup> Там же.

<sup>31</sup> Ж. Делез, *Кино 2...*, там же, с. 170, 171.

<sup>32</sup> Д. Д. Менард, *Физика Кино. Анализ теории Тарковского «давление времени (time-presure)» на основе философии Жюль Делеза*, пер. с англ. Ц. Кацнельсон, [www.situation.ru](http://www.situation.ru) [дата доступа: 7.12.2018].

модус художественности в его текстах становится органичной средой для гротескно расколотого миро-образа и способов его конструирования. Вспомним, что исследователи (в частности, Евгения Вялкова) обращали внимание на то, что гротеск «почти всегда существует под знаком одного или сразу нескольких модусов художественности (например, элегический, идиллический или трагикомический гротески)»<sup>33</sup>. Возможно, процессы идентификации персонажей в рассматриваемых пьесах А. Строганова осуществляются под знаком элегического модуса художественности.

Название комедии А. Строганова *Долгая жизнь дождя* (комедия в 2-х действиях) формирует представление о воображаемых образах-феноменах: дождя, квартиры с глуховатым, чуть треснутым голосом, сна, зеленых яблок, тревоги, которая проявляет себя рычанием дверного звонка, наконец, времени (или как замечено во вступительной ремарке к первому действию «пасмурных времен»). «Времена» как будто сохраняют в себе состояние детства персонажей или, точнее, они не меняются, а остаются теми же, что были много лет назад. Такая обостренная эмоционально насыщенная фиксация феноменов погружает читателя/зрителя в состояние «грезящего сознания»<sup>34</sup>.

В сфере поэтики текста ощущается напряженная пульсация субъектно-объектных отношений. Вспомним, что такая особенность трансформации субъекта, который становится объектом чьего-то влияния, смеха, приложения сил, свойственна комедии. Это поэтическое высказывание, перенасыщенное метафорами, метонимиями, оксюморонами, как будто бы заряженное амплификацией (понимаю под этим термином одно из значений: стилистический прием использования в речи однородных элементов в целях усиления

---

<sup>33</sup> Е. Вялкова, *Гротеск как теоретическое понятие*, [в:] *Гротескное и фантастическое в культуре: визуальные аспекты. Сборник статей*, Москва 2018.

<sup>34</sup> Употребляем это понятие в том значении феноменологии души, в котором оно встречается в работах Г. Башляра; см. Г. Башляр, *Поэтика пространства*, Москва 2014, с. 11.



выразительности высказывания – примеч. Н.М.) вводит нас в состояние грез наяву.

Подобная специфика поэтического воображения описывалась Г. Башляром:

На уровне поэтического образа двойственность субъекта и объекта становится мерцающей, переливчатой, подверженной беспрестанным инверсиям... Образ – слияние чистой, но мимолетной субъективности с реальностью, никогда не достигающей структурной законченности<sup>35</sup>.

Интерсубъективность феноменов может восприниматься как становление нашего внутреннего мира (мира представлений и воображения), ставшего сущностью нашей речи. Образ

делается новой сущностью нашего языка; превращая нас в то, что он выражает, он становится выражением нашего «я», иными словами, он – становление выразительной мощи и становление нашей сущности<sup>36</sup>.

Воображаемое пространство образов визуализирует несколько легко различаемых референций в поэтике пьесы, среди самых внятных пространственных «индексов» – тексты Николая Гоголя и Габриэля Маркеса (особенно различимы, на наш взгляд, «информанты»<sup>37</sup> из романа *Сто лет одиночества* и *Исабель смотрит дождь в Макондо*). Очевидна отсылка к фильмам А. Тарковского, в которых (почти во всех) идут, как уже отмечалось, почти постоянно дожди.

Для драматурга, используя мысль Марии Черняк, по-видимому важна не столько интертекстуальность, сколько игра современных писателей с текстами классиков.

<sup>35</sup> Г. Башляр, *Поэтика пространства*, там же, с. 10, 11.

<sup>36</sup> Там же, с. 16.

<sup>37</sup> Понятия «индекса», «информантов», введенные в научный оборот Ролланом Бартом, используем вслед за М. Черняк («Локальное чутье» *отечественной беллетристики и массовой литературы XX века: взгляд из Петербурга*, [в:] *Топографии популярной культуры*, Москва 2015, с. 101).

В произведениях Г. Маркеса, как неоднократно писали исследователи, бесконечно идущий дождь (подсчитано, что он не прекращается четыре года, одиннадцать месяцев, два дня), передает образ времени. Кроме того, это еще и образная ассоциация с ощущением утраты гармонии, одиночества. В рассказе *Исабель смотрит на дождь в Макондо* в восприятии беременной Исабель начавшийся в страстную пятницу дождь становится каким-то угрожающим, все утопает, растворяется в нем, размывается. Дождь как феномен состояния задает образ мыслей, настроения, экзистенциальных основ бытия. Его связь с внутренним состоянием души неоднократно осознается в монологе Исабель:

Но мы даже не заметили, как глубоко дождь проникает в наши чувства. На рассвете в понедельник, когда мы затворили дверь, чтобы укрыться от резкого, стылого холодка, которым тянуло из патио, наши души уже наполнились дождем доверху...

На рассвете в четверг запахи пропали и исчезло различие между далеким и близким. Представление о времени, уже нарушенное накануне, утратилось окончательно<sup>38</sup>.

В пьесе А. Строганова *Долгая жизнь дождя* одинокая героиня, Растопчина Надежда Сергеевна, постоянно пребывающая в состоянии сна-грезы, бесконечно говорит то по телефону, то сама с собой (или с проходящими в ее воображении гостями). Свое состояние она называет «болезнь дождя», которая распространяется на восприятие себя и мира (героиня не помнит ни одного солнечного дня, за ее окном дождь идет всегда). В высказываниях Надежды распознается игра узнаваемыми клише из произведений Г. Маркеса. Только, как и в любой игре, маркировка времени усиливается: не сто лет одиночества, а тысяча лет...

Надежда... Об этом нельзя прочесть. Одинокая женщина – это... это... Это не роман, это – история болезни... Ну, не знаю, какая болезнь...

<sup>38</sup> Г. Маркес, *Монолог Исабелли, которая смотрит на дождь в Макондо*, [www.litmir.me](http://www.litmir.me) [дата доступа: 20.09.2018].

(Пауза.) Да, тысяча лет... да... да... не знаю, надо подумать. Сейчас подумаю... Нет, не шизофрения... Болезнь дождя... дождя, дождя...<sup>39</sup>

В сознании гротескного субъекта чередуются константный образ дождя и приходящие/уходящие образы ее любовников (Игоря Игоревича Ларкина и Матюши Ласкина), дочери, которую она зовет Верунчик, старого соседа с опереточной фамилией Пеликан, бывшего мужа.

Все в пространстве ее сознания погружено в состояние почти постоянного сна, «однако сон не наступает», как следует из вступительной ремарки к первому действию.

Диалоги Надежды с возникающими в ее сознании гротескными образами обнаруживают ее полную изоляцию от всех, кажется, и от Другого в себе также. Она никак почти не реагирует на поведение Ларкина, идентифицирующего себя путем установления черт подобия/отличия от распространенного представления о Николае Гоголе.

Ларкин. Вот и я говорю, любите меня. Я хороший! Я хороший отец! Я могу быть хорошим, настоящим другом, но никто не слышит, не хочет слышать. Потому что я – не Гоголь, хоть и похож на него, хоть и думаю точно так же, как и он, и когда читаю его. Ловлю себя на мысли, что следующее предложение будет написано так-то и так-то, начинаю читать, оно выходит так-то и так-то<sup>40</sup>.

В калейдоскопе сонных визий, спонтанных образов в сознании Надежды проскальзывает мысль о ее психической болезни. Она признается Ласкину, что покончила с собой двадцать лет назад. В подсознании героини разыгрывается целый спектакль, в котором можно усмотреть вполне убедительную мотивацию ее гротескного видения мира: депрессивное состояние, попытки самоубийства в результате комы, проблемы с памятью. Изложенную мужем Надежды, психиатром Николаем, версию этой ситуации один из воображаемых поклонников,

---

<sup>39</sup> А. Строганов, *Долгая жизнь дождя (комедия в 2-х действиях)*. Пьесы, [www.stroganow.ru](http://www.stroganow.ru) [дата доступа: 20.09.2018].

<sup>40</sup> Там же.

Ларкин, интерпретирует как попытку Николая «присвоить» бывшую жену себе и подчинить ее навсегда.

Состояние Надежды, ушедшей в гротескный мир бессознательных фантазий, сновидений, напоминает об известном Синдроме дождя (или синдроме Саванта), частном случае аутизма, ярко представленном в оскароносном фильме режиссера Барри Левинсона *Человек дождя*. Персонифицированное представление Надежды о бесконечно идущем за окном дожде позволяет воспринимать образ дождя одновременно как сенсорное явление и экзистенциальное впечатление, вобравшее в себя эмоциональную реакцию на него.

Дождь в этой пьесе играет объединяющую мирообразующую роль в гротескном раздроблении сознания Надежды. Он и есть, по сути, главный герой комедии. Это о его долгой жизни, собственно, все время рассуждают в пьесе разные субъекты фантазий героини, которая уже не может вернуться к себе настоящей. В ее грезах дождь предстает как некая сущность, состоящая из жизней людей, живых и тех, которые уже давно умерли. Собственно, об этом рассуждает с Надеждой ее сосед Пеликан.

Пеликан. Ну, предложим, дождь не может длиться вечность, иначе это Потоп, а Потопу быть еще рановато. Однако у этого дождя долгая жизнь, это можно сказать с уверенностью... Как долго она длится?... А вот как долго – твоя жизнь, плюс моя жизнь, плюс еще несколько жизней... и одна из них – Идина... Понимаешь?<sup>41</sup>

Из подсознания героини визуализируется еще один образ гениальной танцовщицы Иды Рубинштейн, также страдавшей психическими расстройствами, в сближении с которым (как с Другим в себе) сознание Надежды пытается обрести свою идентичность. В непрерывном калейдоскопе образов-ролей, с которыми себя сопоставляет в своей гротескной визии героиня, обнаруживается кризис самости, которая «растворяется» в множественных не – я. При этом личностная

<sup>41</sup> Там же.

идентичность (особность), включающая конфигурацию целей, ценностей, убеждений, которые индивид предъявляет миру как свои<sup>42</sup>, напоминает процессы ролевой диффузии, когда гротескный субъект уже не вычленяет своего Я из вихря социальных ролей, масок, воображаемых других Я.

Образ непрерывно идущего дождя в этом театре визий интегрирует и определяет разворачивающиеся процессы воображения. Стираются границы между воображаемыми ролями, масками и сознанием Я героини, растворившемся во многих Других.

Образ Дождя в этой пьесе А. Строганова, как, впрочем, и в пьесе *Чайная церемония* предстает как феномен памяти, восприятия состояния экзистенциальной «временности», в сфере которой воображаемые «Я» персонажей (живых и умерших) существуют в форме речевой актуализации и визуальных представлений.

Образ Дождя подобно некой матрице аккумулирует в себе разные типы сознания, состоящие в отношениях когерентности между собой. Подобный уровень суперсенситивного взаимодействия образов гротескно расщепленного сознания и создает театр воображаемых идентификаций в пьесах драматурга.

## ЛИТЕРАТУРА

Башляр Г., *Поэтика пространства*, Москва 2014.

Вялкова Е., *Гротеск как теоретическое понятие*, [в:] *Гротескное и фантастическое в культуре: визуальные аспекты. Сборник статей*, Москва 2018.

*Глаза и зеркало. Зрение и видение в культуре: Сборник статей*, сост. В. Малкина, С. Лавлинский, Москва 2016, <http://www.pda.litres.ru>.

---

<sup>42</sup> О. Тучина, *Идентичность и самопонимание личности*, «Научная мысль Кавказа» 2014, № 2 (71), <https://cybesleninka.ru/article/n/identichnost-samoponimanie-lichnost> [дата доступа: 7.12.2018].

- Гротескное и фантастическое в культуре: визуальные аспекты*, сост. В. Малкина, С. Лавлинский, Москва 2017.
- Делез Ж., *Кино 2. Образ-время*, пер. с франц. Б. Скуратов, Москва 2004.
- Дожди*, [https://www.russkoekino.ru/books/tarkovsky/tarkovsky\\_0081.shtml](https://www.russkoekino.ru/books/tarkovsky/tarkovsky_0081.shtml).
- Лавлинский С., Малкина В., Павлов А., *Фантастическое как теоретико-литературная и эстетическая категория. Дискурсивно-визуальные аспекты*, [в:] *Гротескное и фантастическое в культуре: визуальные аспекты*, ред. С.П. Лавлинский, В.Я. Малкина, Москва 2017.
- Лагода М., Павлов А., *Гротескный субъект*, [в:] *Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков*, вып. 1–2, отв. ред. С. Лавлинский и А. Павлов, Кемерово 2011.
- Лагода М., Павлов А., *Неосинкретизм драматический*, [в:] *Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков*, вып. 1–2, отв. ред. С. Лавлинский, А. Павлов, Кемерово 2011.
- Лагода М., Петров А., *Неосинкретизм драматический*, «Миргород» 2016, Supplement, № 1.
- Малкина В., *Гротескное и фантастическое в культуре: визуальные аспекты*, [в:] *Гротескное и фантастическое в культуре*, Москва 2018
- Маркес Г., *Монолог Исабелы, которая смотрит на дождь в Макондо*, [www.litmir.me](http://www.litmir.me).
- Менард Д.Д., *Физика Кино. Анализ теории Тарковского «давление времени (time-pressure)» на основе философии Жюль Делеза*, пер. с англ. Ц. Кацнельсон, [www.situation.ru](http://www.situation.ru).
- Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков*, вып. 1–2, отв. ред. С. Лавлинский и А. Павлов, Кемерово 2011.
- Словарь современной драматургии*, [в:] «Миргород» 2016, Supplement, № 1, Lausanne–Siedlce 2016.
- Соловьев В., *Отец и сын: двойной автопортрет*, <http://russian-bazaar.com/ru/content/5628.htm>.
- Строганов А., *Долгая жизнь дождя (комедия в 2-х действиях). Пьесы*, [www.stroganow.ru](http://www.stroganow.ru).
- Строганов А., *Чайная церемония (сон в двух действиях)*, [www.stroganow.ru](http://www.stroganow.ru).
- Тарковский А., *Запечатленное время*, «Искусство кино» 2001, № 12.
- Тучина О., *Идентичность и самопонимание личности*, «Научная мысль Кавказа» 2014, № 2 (71), <https://www.cybesleninka.ru/article/n/identichnost-samoponimanie-lichnost>.
- Черняк М., *«Локальное чутье» отечественной беллетристики и массовой литературы XX века: взгляд из Петербурга*, [в:] *Топографии популярной культуры*, Москва 2015.

## SUMMARY

### **The Image of Rain as a Phenomenon in the Imagination of the Grotesque Subject in A. Stroganov's Plays *The Tea Ceremony* and *Long Life of the Rain***

The article describes the image of rain as a virtual phenomenon of the consciousness in A. Stroganov's plays. It arises in the imagination of the grotesque subject, in whose speeches "Me" and "Other" are simultaneously present. From the poetics of the text, we can assume that the image of rain exists both in the characters consciousness and speech as a kind of independent essence. The impressions of the "other in themselves" contribute to the processes of identifying the heroes of A. Stroganov's plays. The connection between the images of a running rain and the inner state of the characters of the plays is being realized. Rain plays the basic role of the picture of the world in the main characters grotesque consciousness.

**Key words:** grotesque subject, public character, drama character, phenomenon, the image of consciousness.

**Ключевые слова:** гротескный субъект, людальность, персонаж драмы, феномен, образ сознания.





**ВАЛЕНТИНА МУСИЙ**

Одесский национальный университет  
имени И. И. Мечникова

**СЕМАНТИКА ТЕЛА В РОМАНЕ  
АНТОНА ПОНИЗОВСКОГО ПРИНЦ ИНКОГНИТО**

Современные ученые исходят из необходимости учета того, что «человек, а не природа без человека составляет основополагающую модель всеобщей действительности»<sup>1</sup>. Антропологический поворот науки потребовал разработки научных подходов, базирующихся на особенностях переживания человеком себя и окружающего. Телесность – одна из таких особенностей.

**1. Телесность как объект современной гуманитаристики**

Телесность, отмечает Виктор Круткин, «входит во множество контекстов, где обсуждается проблема человека: тело и мысль, тело и чувство, тело и жизнь, тело и смерть, тело и душа, тело и дух, тело и природа, тело и общество, тело и культура и т. д.»<sup>2</sup>. Телесность

---

<sup>1</sup> В.П. Барышков, *Аксиология личностного бытия*, Москва 2005, с. 186.

<sup>2</sup> В.Л. Круткин, *Телесность человека в онтологическом измерении*, «Общественные науки и современность» 1997, № 4, с. 143.

вызывает интерес исследователей в социокультурном, онтологическом, психологическом планах. Отвечая на вопрос о предмете литературной антропологии, Людмила Архипова начинает с телесности и сексуальности, долгое время сохранявших «пограничный», «лиминальный», «непредсказуемый» характер, а потому, как правило, умалчивавшихся<sup>3</sup>. Ученые выделяют внешние и внутренние составляющие телесности. К внешним относят форму тела, украшения (одежда, татуировки), экспрессивные движения (положение тела, мимика, жесты), способы основных двигательных действий. К внутренним – отношение человека к собственному телу и так далее<sup>4</sup>. При исследовании характера самопознания и самопрезентации человека, а также его оценки внешнего мира особую роль играет учет характера его «телесного канона» и «пространства телесного бытия». Категория «телесный канон» была предложена Михаилом Бахтиным. В настоящее время она понимается как «нормативная система установок и представлений относительно внешнего вида тела и его функциональной исполнительности»<sup>5</sup>. Что касается «пространства телесного бытия», то оно, по словам В. Круткина, определяется тем, «что человек считает истиной своего существования и осуществления»<sup>6</sup>. Исследователь литературы, как и философы, социологи, культурологи, психологи и психиатры, учитывает все вышеназванные параметры осмысления телесности, но, в отличие от них, должен идти дальше, поскольку его задача –

---

<sup>3</sup> Л. Архипова, *Рух до антропології через літературу*, [в:] *Людина в часі (філософські аспекти української літератури XX – XXI ст.)*, Київ 2010, с. 52.

<sup>4</sup> Ф.Д. Мухамитянов, *Физическая культура как дисциплинарное пространство формирования телесности*, [в:] *Психология телесности: теоретические и практические исследования*. Материалы международной заочной научно-практической конференции. 25 марта 2008 года, Пенза 2008, с. 107–108.

<sup>5</sup> Н.Б. Кириллова, А.В. Пестова, *Трансформация «телесного канона» в условиях виртуализации социокультурного пространства*, «Человек в мире культуры» 2016, № 3, с. 4.

<sup>6</sup> В.Л. Круткин, *Телесность...*, там же, с. 149.

определение степени художественности произведения. Безусловно, как показывает Наталия Кнэхт<sup>7</sup>, не все способы познания эстетического, «сложившиеся в традиционном литературоведении», можно применить к современной литературе. Да и сама по себе категория «художественность» не нашла пока своей четкой формулировки. И все же есть четкие ориентиры для суждений о ней. По мнению Евгения Черноиваненко, индикатором художественности является продуцирование автором преимущественно эстетических ценностей, господство в произведении плана изображения над планом выражения (авторским отношением)<sup>8</sup>. Поэтому наша цель – не ограничиваясь решением проблем антропологического характера, выявить художественную значимость телесных образов в романе, который стал объектом нашего внимания.

## 2. Повествовательные стратегии в *Принце инкогнито*

В жанровом отношении изданный в 2017 году роман А. Понизовского *Принц инкогнито* имеет много общего с детективом, поскольку построен на противостоянии поджигателя и того, кто взял на себя роль следователя, стремясь предотвратить пожар. Убежденность обоих героев в принадлежности царскому роду делает роман похожим на сказку, в которой присутствуют мотивы изоляции царских детей, переживания ими испытаний вплоть до пребывания в пространстве смерти, противостояния настоящего и ложного героев. В *Принце инкогнито* присутствуют элементы авантюрно-приключенческого, исторического повествования, (плавание эскадренного броненосца

---

<sup>7</sup> Н. Кнэхт, *Пути и перепутья анализа современной русской литературы*, [в:] *Estetyczne modele literatury rosyjskiej*, red. A. Baczevska-Murdzek, W. Biegluk-Leś, E. Pańkowska, Białystok 2018.

<sup>8</sup> Е.М. Черноиваненко, *Литературный процесс в историко-культурном контексте. Развитие и смена типов литературы и художественно-литературного сознания в русской словесности XI–XX веков*, Одесса 1997, с. 428.

«Цесаревич» и его участие в преодолении последствий Мессинского землетрясения), психологического и социально-философского романа.

Повествование в большей части романа (1, 3, 5, 7, 9 и 10 главы) ведется от лица героя. Поэтому назовем еще один аспект жанра этого произведения – исповедь. Герой объявляет себя демиургом, который с помощью огня творит новую историю и текст о ней. Одним из ее участников является Минька, который стоит на верхней палубе броненосца «Цесаревич» (события происходят в 1908 году недалеко от Сицилии) и мечтает о выходе на берег. Поскольку, рассказывая о Миньке, герой употребляет местоимение «мы», можно предположить, что он является тем самым «Его Высочеством», которого Минька мысленно упрекает за «травлю» (то есть обман, байки) об увольнении. Позже обнаруживается, что герой одновременно пребывает в двух различных пространственных (корабль и больница) и временных (начало 1900 и начало 2000 годов) точках. Он одновременно «невозможный матрос», принц инкогнито Гарсия и Гася, пациент отделения для душевнобольных с диагнозом эндогенный мутизм. Что же касается Миньки, то герой выдумал его, чтобы рассказать о себе, но увиденным со стороны. Это, замечает Гася, своего рода «закопченное стеклышко», без которого невозможно смотреть на солнце. Минька «твердолобый и косный», как и большинство людей, с которыми Гася встречался<sup>9</sup>, и застилающие его глаза копоть и сажа – знак его обыкновенности. Поэтому Минька не сразу понимает, кто перед ним, пытается доказать свое превосходство и, потерпев поражение, вынужден признать исключительность Невозможного матроса. Подобная практика «узнавания собственного образа через других»<sup>10</sup>, замечает Елена Савенкова, долгое время воспринималась как естественная. Виртуальность

<sup>9</sup> А. Понизовский, *Принц инкогнито*, Москва 2017, с. 114.

<sup>10</sup> Е.В. Савенкова, *К истории субъекта. Искусство видеть себя*, «Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия: Философия. Филология» 2006, № 1 (4), с. 60.

описываемых Гасей лиц и событий усиливается еще и тем, что он творит историю как текст для своей умершей несколько лет назад матери. Это обращение Гаси к матери и дает основания обозначить большую часть романа как исповедь.

### **3. Место оппозиции «жизнь – смерть» в развитии плана телесности в романе *Принц инкогнито***

Само по себе действие в романе занимает не больше часа: в первых его строках Гася сообщает, что поджигает подушку. В конце девятой главы он признается, что ожидал совсем иного: вместо сияющего пламени получилась грязная каша из тлеющих перьев. Десятая глава представляет собой эпилог: Гасе кажется, что его подданные приветствуют его, он направляется по солнечной дороге к «бесконечному полю расплавленного огня», при этом испытывает жалость по отношению ко всем, кто остается и, по всей вероятности, умирает. Роман заканчивается фразой: «Но все молчат»<sup>11</sup>. По мнению Елены Князевой, которая, обосновывая телесную природу сознания, обращается к анализу опыта умирания, попадание человека «в пространство лучезарного света», «в котором легко передаются мысли, интенсивное и ясное воспоминание своей жизни», является знаком его вхождения «в состояние резонанса с миром»<sup>12</sup>. Этот феномен сознания (перед умирающим проходит чуть ли не вся его жизнь) и является причиной того, что у читателя романа складывается впечатление, что действие длится гораздо дольше, чем это есть на самом деле.

Поскольку в романе передан поток сознания Гаси накануне его смерти, в нем важную роль играет оппозиция «конечное–вечное». Она

---

<sup>11</sup> А. Понизовский, *Принц инкогнито*, там же, с. 277.

<sup>12</sup> Е. Князева, *Телесная природа сознания*, [в:] *Телесность как эпистемологический феномен*, Москва 2009, с. 51.

имеет непосредственное отношение к раскрытию в произведении телесного. Глядя на тлеющие в огне перья, Гася думает о близости собственной смерти и о том, что Миньке, в отличие от него, предстоит бесконечная жизнь:

Я тоже скоро умру.

Какой контраст с Минькой, который выкурил половину вкусной чужой самокрутки и, жмурясь, подставляет лицо полуденному ветерку.

Для Миньки жизнь бесконечна. Она поднимается перед глазами – туда, где смыкаются небо и горизонт<sup>13</sup>.

Как объяснить эту оппозицию (Я – Минька), возникающую в рассуждениях Гаси? Возможно, бессмертие Миньки объясняется осознанием Гасей того, что Минька имеет материальную (а, значит, смертную) форму лишь в его воображении. Кроме того, у них разное мироощущение: Минька не задумывается о быстротечности жизни, поскольку молод и весел, а для Гаси это один из главных вопросов. Чуть позже, поясняя матери, чем он отличается от Миньки, он заметит: «Он хомо вульгарис, он дюжинный человек, человек коллективный»<sup>14</sup>. Можно также предположить, что Гася имеет в виду близость момента уничтожения собственного тела, той формы, которая скрывает его настоящего, «невозможного». Момент коронации для него – это инициация, перемена статуса, а значит, смерть в прежнем состоянии и рождение в новом.

В какой-то момент его рассуждения о смерти даже становятся радостными, так как это для него путь к освобождению в пламени огня от надоевшего ему тела. Подобное состояние описал Гастон Башляр, характеризуя комплекс Эмпедокла: «в утробе огня смерть перестает быть смертью»<sup>15</sup>. Кроме того, смерть для Гаси – это и путь

<sup>13</sup> А. Понизовский, *Принц инкогнито*, там же, с. 9.

<sup>14</sup> Там же, с. 56.

<sup>15</sup> Г. Башляр, *Психоанализ огня*, <https://www.libfox.ru/320625-gaston-bashlyar-psihoanaliz-ognya.html> [дата доступа: 28.08.2018].

к матери. Он убежден, что «высокая» дверь, за которой она ждет его<sup>16</sup> в конце коридора, уже приоткрыта. Однако, с приближением к концу рассказываемой им истории, Гася начинает испытывать отчаяние, представляя смерть как погружение «во мглу, в бесплотное, бледное небытие»<sup>17</sup>, все то, о чем он фантазировал как о «невозможном» и сказочном, теперь кажется ему пустяком.

#### 4. Пространство телесного бытия в романе А. Понизовского

Суть истории, которую рассказывает Гася, заключается в его попытке преодолеть связь с пространством, в котором он пребывает физически, и выйти за пределы Подволоцка, больницы в мир, который он обозначает как «невозможный». Отсюда – оппозиция «идеал–действительность», на которой строится образ пространства телесного бытия в романе.

Во второй главе романа появляется второй герой, Дживан Лу-синян. Его имя заставляет вспомнить легендарного дон Жуана. Правомерность подобной ассоциации подтверждается тем, что он входит в роман покидающим очередную любовницу. Из описания героя ясно, что он не просто уверен в себе – он гордится собой:

Дживан был здоров – для своих сорока в идеальной физической форме. Его успеху у женщин мог позавидовать Ален Делон. Дживан был умен, остроумен, интеллигентен. Пользовался заслуженным уважением на работе. Работа, кстати, самая благородная, можно сказать, гуманнейшая из профессий. Пахал на двух станках: медицинского брата палатного – и процедурного, дежурил почти через ночь и получал, между прочим, больше иного врача. Твидовое пальто, красиво седеющие виски... и все же что-то как будто прокручивалось и проваливалось, и срывалось, и снова прокручивалось в холостую<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> А. Понизовский, *Принц инкогнито*, там же, с. 258.

<sup>17</sup> Там же, с. 268.

<sup>18</sup> Там же, с. 26–27.

Дживан – абсолютная противоположность Гасе, переживающему разрыв между воображаемым образом своего тела и реальным обликом. Однако и для него пространство провинциального городка «чужое», не соответствующее его норме пространства телесного бытия. В Дживане вызывают отвращение густые оливково-бурые лужи, канавы, ржавые гаражи, запах вяло курящейся свалки, сами жители. Как и Гася, твердо веря в собственное избранничество, Дживан готовится к переходу в новую жизнь, где «обещанное золотое должно было вот-вот открыться, осуществиться»<sup>19</sup>. Подобное противопоставление реального идеальному является основанием выделить именно ментальную сторону телесности на первый план в романе *Принц инкогнито*. Начнем с того, как Гася и Дживан относятся к собственному и чужому телу.

## 5. Телесный канон, тело «свое» и «чужое»

Отношение к своему телу имеет принципиальное значение в процессе формирования самосознания личности, складывания отношений человека с другими людьми, определения им своего места в мире. Как показывает Татьяна Леви, оно «чрезвычайно диагностично, так как аккумулирует в себе значимые личностные характеристики и выступает в качестве „лакмусовой бумажки“ психологического здоровья человека»<sup>20</sup>. Отношение Гаси к своему телу предельно объективно (оно для него – нечто постороннее). Подобное «отсутствие контакта с собственным телом, отчуждение от него», по наблюдению Т. Леви характерно для людей, находящихся в депрессивных состояниях (на своих

<sup>19</sup> Там же, с. 25.

<sup>20</sup> Т.С. Леви, *Отношение к телу в структуре самоотношения*, [в:] *Психология телесности: теоретические и практические исследования*. Материалы международной заочной научно-практической конференции. 25 марта 2008 года, Пенза 2008, с. 8.



рисунках они изображают кукольное тело или же тело, скрытое одеждой, маской), при наркомании, шизофрении. Из воспоминаний Гаси следует, что неприятие собственной внешности он переживал с самого детства, тело «стесняло и тяготило» его. Позже неподвижный образ жизни и сахарный диабет превратили Гасю в «раздувшегося ленивца»<sup>21</sup>. Его ноги стали настолько толстыми и тяжелыми, что при ходьбе он их не поднимал, а «перволакивал», как будто передвигался на лыжах<sup>22</sup>.

Разлад Гаси с собственной телесностью настолько силен, что он не просто не отвергает собственный внешний облик, но и с готовностью подвергает свое тело наказаниям. Он вспоминает, что после того, как огорчил мать смехом, он стал ложиться только с краю кровати так, чтобы деревянная рама давила его ребра, и чтобы ему было холодно от стены<sup>23</sup>. Он с восторгом получает «кусочек небытия», который дарит ему Виталька, надавив на солнечное сплетение так, что Гася теряет сознание и на несколько секунд освобождается и от тела, и от пределов комнаты с разошедшимися ящиками, запахом пыли и лекарств. И теперь, приближаясь к финалу своей истории, он все чаще признается, что устал «таскать на себе эту рыхлую тушу», что ему не терпится «вынырнуть из нее, чтобы внутри обнаружился легкий, отлично сложенный, гибкий и мускулистый»<sup>24</sup>, что его тело – это всего лишь «удачно подобранная маскировка»<sup>25</sup>.

Уверенность Гаси в наличии у него иного, абсолютно не похожего на то, что все видят, тела, не случайна. По мнению Валерия Подороги «появление образа тела говорит о том, что границы реального присутствия нашего тела в мире начинают смещаться. Образ тела трансгрессивен по отношению к тому телу, которым мы реально

---

<sup>21</sup> А. Понизовский, *Принц инкогнито*, там же, с. 192.

<sup>22</sup> Там же, с. 90.

<sup>23</sup> Там же, с. 215.

<sup>24</sup> Там же, с. 249.

<sup>25</sup> Там же, с. 265.

наделены»<sup>26</sup>. Собственный облик, формируемый воображением Гаси и представляет собой его телесный канон. Он сохраняет лишь свою фамилию – Гарсия, поскольку она выделяет его из среды всех обитателей Подволоцка и дает основания верить, что он наследный испанский принц, владыка мира, ловкий, смелый. Материализацией этого канона является «невозможный матрос» (так обозначил его для себя Минька, увидев впервые). Между ним и пациентом палаты Гасей нет никакого сходства, ни внешне, ни в поведении, ни в том, как их воспринимают окружающие. Невозможный матрос вообще ни на кого не может быть похож. Поэтому Гасе и трудно описать его внешность. Он делает это путем противопоставления матроса другим. Сравнивая «невозможного» и Миньку, Гася замечает, что, хотя их можно принять за двоюродных братьев, «матрос» – аристократ, а Минька – «дворняжка». А потом он сразу переходит на описание внешности Миньки – сломанного в детстве носа, редких, как у боксера бровок<sup>27</sup>. Второй раз Минька встречает Невозможного матроса в бане после пожара. И вновь его внешность можно представить по тому, что он ни на кого не похож:

У всех мужчин, которых Миньке случалось видеть без верхней одежды, были бурые шеи и заскорузлые руки с обломанными ногтями, кривые мосластые ноги, фурункулы и угри от машинного масла, пятна от угольной пыли, порезы, кровоподтеки... Невозможный матрос выглядел совершенно иначе. Его мокрые темные волосы были гладко причесаны. И весь он, от пояса до подбородка, был шелковым, чистым и складным<sup>28</sup>.

Как правило, воображая свое настоящее тело, Гася фиксирует внимание не на том, как оно выглядит, а на его качествах – силе и ловкости. Так происходит, к примеру, в эпизоде спасения Миньки, свалившегося за борт «Цесаревича»:

---

<sup>26</sup> В. Подорога, *Феноменология тела. Введение в философскую антропологию*, Материалы лекционных курсов 1992–1994 годов, Москва 1995, с. 25.

<sup>27</sup> А. Понизовский, *Принц инкогнито*, там же, с. 64

<sup>28</sup> Там же, с. 66

Я меньше ростом. Я сильный, ловкий, упругий. Я акробат. Я умею стрелять. Исключительно метко. Фехтую. Умею драться. Не просто драться, а джиу-джитсу, как молния. Мои глаза мечут молнии. Я Гарсия<sup>29</sup>.

И лишь в самом конце своей истории Гася начинает по-новому относиться к Невозможному матросу, признав, что одержимость идеей восхождения на престол подавила в нем другие человеческие качества. Теперь внешних проявлений телесности ему кажется недостаточно, и на первый план выходит такое качество, как душевность. Неожиданно для самого себя ему становится весело с Минькой, способным удивляться всему новому.

Представление Дживана о собственном теле абсолютно соответствует тому канону, который он для себя сформировал. Он с гордостью признает, что умеет «держаться», в отличие от ровесников, которые «обрюзгли и расплылись». Он же «сохранил фигуру двадцатилетнего юноши», никогда, даже после двух бессонных ночей не чувствует себя «помятым», даже седина, уже тронувшая его виски, красит его<sup>30</sup>. Такое отношение к телу, когда оно воспринимается как часть «Я», Т. Леви определяет как субъективное<sup>31</sup>. Тело Дживана является его партнером. Тем неожиданнее тоска, в волны которой все чаще погружается Дживан, обнаружив, что мать, оказывается, жалела его. И причиной всему этому является внутренняя несостоятельность Дживана, который дает себе одну за другой клятвы и одну за другой сам их же и нарушает. Она является результатом рассогласованности внешней и внутренней сторон того, что является телесностью героя. В отличие от Гаси, отвергающего свое тело, Дживан себя боготворит, но при этом его собственное «я» ограничивается лишь уровнем физического совершенства. Диалог с внутренним «я» невозможен в силу того, что постоянно откладывается.

---

<sup>29</sup> Там же, с. 233.

<sup>30</sup> Там же, с. 12.

<sup>31</sup> Т.С. Леви, *Отношение к телу...*, там же, с. 7.

Отношение Дживана к Гасе неоднозначно. Он отличает его от других мизераблей, замечая, какие у Гаси «хрустальные голубые глаза, неожиданные на одутловатом лице»<sup>32</sup>. Но, как правило, смотрит на него, как и на остальных мизераблей, свысока. И сравнение себя с Гасей укрепляет в Дживане чувство телесного превосходства:

Он, Дживан, – крепко сбитый, компактный, легкий, быстрый. Гася – чудовищного размера, при этом бессильный. У Дживана острый язык, отточенные формулировки. У Гаси мутизм (возможно, на почве гидроцефалии): он вообще не в состоянии разговаривать. У Дживана было множество женщин – у Гаси отсутствует половое влечение. Дживан в свои сорок лет наслаждается идеальным здоровьем, живет полной жизнью – Гася практически расплывается, распадается, причем не только психически, но и буквально: у него так называемая диабетическая стопа, как с ним ни бьются, уже налицо некроз...<sup>33</sup>

Особенно уничижительно Дживан воспринимает тело Гаси после того, как обнаруживает в его руках зажигалку. Теперь он для него – нечто неодушевленное, «мешок», повторяет дважды Дживан:

Гася похож на огромный обмякший мешок. Он держится за плечо, наклонился, лица не видно: раздавленный мизерабль, самый последний из мизераблей, вот это ничтожное существо – и есть тот страшный злодей, за которым Дживан охотился?

[...] А Дживан шел на принцип, Дживан обещал Тамаре уволиться, если этот *т'опал каклан* отправится в Колываново, – Дживан готов был отказаться от работы, которая кормит его пятнадцать лет, шестнадцать лет, ради этого мешка с дерьмом – и такое предательство?!<sup>34</sup>

Гася оценивает Дживана с не меньшим презрением. Он для него – «смешной коротышка», который пыжится, пытаясь походить на великого сыщика Шерлока Холмса. Можно предположить, что выбор Гасей именно Дживана на роль своего главного противника, узурпировавшего трон, объясняется тем пренебрежением, которое он угадывает

<sup>32</sup> А. Понизовский, *Принц инкогнито*, там же, с. 44.

<sup>33</sup> Там же, с. 191.

<sup>34</sup> Там же, с. 201.

в медбрате. Поэтому в эпизоде воображаемой коронации именно Дживан подвергается особенному унижению. Гася представляет его в мятой, выбившейся из брюк рубашке. Это даже не человек – «человек», что-то жалко лепечущий. Подданные заносят над его головой клинки, но Гася проявляет милосердие и останавливает их, несмотря на то, что этот «слуга», представлявшийся преданным и надежным, попытался воспользоваться их бедственным положением. «Коротышке» сохраняют жизнь и отправляют на вечное поселение в Кольваново.

Осознание собственного избранничества определяет пренебрежительное отношение обоих «принцев инкогнито» к официальным представителям правящих династий. Причем, они главным образом сосредоточены на телесном несходстве монарших особ с каноном. Невозможный матрос поражен, каким «чучелом» выглядит на снимке в газете испанский король с его длинным лицом, торчащими ушами и выпученными глубоко посаженными глазами<sup>35</sup>. Обнаружив в витрине киоска изображение монаршей особы, Дживан поначалу решает, что внешне они похожи: «с таким же твердо очерченным подбородком, с такой же ранней породистой сединой; разве что чуть постарше – лет, может быть, сорока пяти – сорока семи...». Однако затем он снисходительно замечает, что эта особа уступает ему в аристократизме. «Мундир, – отмечает Дживан, – не спасал: простовато, мужиковато смотрелся принц»<sup>36</sup>. Примерно таким же «мужиковатым» выглядит во время смотра на «Цесаревиче» и русский император в своем топорщившемся «не по-морскому»<sup>37</sup> кителе. Следует заметить, что Минька получает возможность увидеть императора непосредственно перед встречей с Невозможным матросом, и это усиливает в нем переживание царственности незнакомца. Во всех этих случаях сравнение с царствующими особами дает героям основание увериться в собственной исключительности.

---

<sup>35</sup> Там же, с. 107.

<sup>36</sup> Там же, с. 13–14.

<sup>37</sup> Там же, с. 61.

Исключена возможность их уподобления кому-либо из тех, кто окружает их в повседневной реальности. Для обоих все телесное, что представляет больницу и шире – весь провинциальный Подволоцк – низкое, а потому отвергаемое. Разговоры, запахи, вид тел в палате вызывает отвращение у Гаси, убежденного в том, что его предназначение вовсе не в том,

чтобы слушать про «крестики» (у медсестер есть тетрадка, они отмечают, кто и сколько раз опорожнился, с этого начинается каждое утро), повторяющиеся по кругу убогие шутки, санитарское обсуждение урожая картошки, крупная, мелкая, уродилась, не уродилась, мычание и хихиканье слабоумных, – все это оскорбляет меня: бесстыдная бледная кожа, грязные волосы, выставленные животы, провисающие штаны, простыни и белье в пятнах, вонючая ветошь на батареях – я больше не хочу смотреть на это уродство, не хочу прикасаться к этому людскому месиву, к этой дряни, будто нарочно созданной для издевательства над нами: Подволоцк, карикатурное «ПЭВЭЗЭЩА» – все это какая-то дикая фантазмагория<sup>38</sup>.

И чуть дальше он очень точно определяет суть отвергаемого им мира: «пустотелый»<sup>39</sup>, поскольку за материальной оболочкой ничего нет.

Отношение Дживана к обитателям Подволоцка такое же. Наблюдая за больными, он замечает лишь «серые лица, сырые, как тесто», для него они «не люди, а каша, размазня с лузгой, с шелухой, пустые мятые оболочки...»<sup>40</sup>. Ненормальность их проявляется в том, что «каждый замурован в себе самом»<sup>41</sup>. Не менее «замурованными» в себе, обезличенными кажутся ему жители городка. Подобное неприятие героями мира, в котором люди лишились душевного тепла, сохранив лишь материальное – тело – имеет основания. Однако оно таит в себе опасность – утрату способности разглядеть индивидуальное в тех,

<sup>38</sup> Там же, с. 108.

<sup>39</sup> Там же.

<sup>40</sup> Там же, с. 187–188.

<sup>41</sup> Там же, с. 78.

в ком оно присутствует. Об утрате этой способности свидетельствует сон героя, в котором он путает жену и заведующую отделением:

Приблизившись, он узнает в ней свою жену. Во сне они незнакомы – и в то же время это его жена. Лицо Джулии исхудало и потемнело, но ее красота, как когда-то давно, обжигает его. Он опускается перед ней на колени и горячо говорит об ошибках, которые он совершил: об изменах, о бездарно потерянном времени; о том, что теперь все будет иначе. Дживан уверен, что она не сможет сопротивляться его порыву, его пламенной искренности – и вдруг понимает, что перепутал: вместо Джулии ему кивает Тамара – тоже смуглая, тоже черно-волосая, но все-таки – как он мог обознаться? Не зная, как выйти из этого неудобного коленопреклоненного положения, он автоматически продолжает что-то говорить, придвигаясь к Тамаре поближе, обращает внимание на ее сильные, хорошо вылепленные икры... Внезапно женщина вскакивает и в гневе бьет по стеклу троллейбуса – это снова жена: он назвал ее чужим именем. Не успевает Дживан снисходительно усмехнуться: неужели она думает своим тонкокостным аристократическим кулачком повредить глубоководное непробиваемое стекло, – как стекло тотчас проламывается<sup>42</sup>.

Ясно, что Дживан продолжает любить свою жену, сохраняющую благородство даже в страдании. Душа Тамары ему безразлична, заведующая интересна ему лишь в физиологическом плане. Сила чувства к Джулии подчеркивается тем, что он «горячо говорит», обращаясь к ней, ее «красота обжигает» его, искренность его слов «пламенная». Неестественность отношений с Тамарой, которая пытается его привлечь, кивает ему, для него самого выражается в замечании «перепутал», в том, что «коленопреклоненное положение» доставляет ему неудобство, что обращается к ней он «автоматически». И все же, даже сознавая ошибку, Дживан продолжает придвигаться к Тамаре, привлеченный ее икрами. И при этом снисходительно усмехается. В этом – знак выбора, который совершает Дживан между телесностью в духовном плане и физиологическом.

---

<sup>42</sup> Там же, с. 186.

## 6. Движения тела как акт самовыражения персонажей в романе А. Понизовского

Одним из актов самопрезентации является поза. Остановимся на семантике позы Гаси:

Над первой койкой у двери, слева, вздымался могучий холм, обтянутый темно-красным истертым вельветом. Это был Гасин зад. Когда полгода назад Гасю привезли в отделение, не нашлось пижамных штанов по размеру: оставили Гасю в домашних. Гася стоял – а может быть, полулежал – в своем фирменном положении: верхняя половина тела была распластана по кровати, лбом и толстой щекой Гася прижимался к подушке, при этом нижняя половина стояла на четвереньках, колени были подогнуты под огромный живот<sup>43</sup>.

С одной стороны, такая поза подчеркивает изоляцию от окружающего, и не только от запахов, которые можно не чувствовать, уткнувшись носом в подушку, но любые другие контакты. Можно также предположить, что в таком положении тела присутствует демонстрация зависимости. Это поза человека, находящегося перед кем-то высшим по статусу. Переживая бесконечные унижения со стороны окружающих, Гася постепенно перестал обращать на них внимание – ведь им доступна лишь его внешняя оболочка, а она для него – «чужое». Таким образом, «фирменную» позу Гаси можно прочесть как отказ от защиты того телесного облика, в котором он явлен миру Подволоцка. Еще одно толкование позы Гаси связано с его увлечением огнем. В эссе *Психоанализ огня* Г. Башляр «рисует» позу человека рядом с источником огня: сидит, опираясь о колени локтями и поддерживая ладонями голову, устремив взор в языки пламени. Поза сидящего на кровати Гаси отличается лишь тем, что его лицо не обращено к пламени, а упирается в подушку. Возможно, это связано с тем, что огонь, который он при этом видит, не реальный, а рисуемый его воображением. Поза Гаси, кроме всего прочего,

---

<sup>43</sup> Там же, с. 43.



близкая позе зародыша, сформировалась у него в детстве, когда он только начал играть роль психически больного, перестал двигаться и, зажмурившись, вжавшись лбом в подушку, представлял себе дворцы, субмарины, грандов и маршалов<sup>44</sup>. А, значит, такая поза позволяла ему пребывать в «невозможном» мире.

Описывая позу Дживана, повествователь чаще всего упоминает о его спине. Однако, в отличие от Гаси, спина которого всегда была согнута и как бы готова к принятию ударов, Дживан держит спину только прямо. Правда, следует признать, что спина Гаси тоже не всегда пребывает в согнутом положении. Она выпрямляется, подобно расправляющейся мантии, когда в его воображении «пустотелый» мир Подволоцка превращается в прах.

Прямая спина Дживана – знак его гордости, сознания собственной значимости. Покидая квартиру очередной любовницы, он лишь на мгновение запрокидывает голову в сторону ее окна и наугад поднимает руку. А затем, решив, что уделил ей достаточно внимания, поворачивается к ней прямой спиной и уходит. Когда кратко излагается история его жизни до приезда в Подволоцк, в трудные для Армении и его семьи годы, вновь упоминается его прямая спина как знак его несломленности и веры в величие собственного будущего. Закономерно, что он и сам обращает внимание на спины других. К примеру, разглядывая в газете фото с пожаров, он замечает не только экипировку (мешковатая, будто не по размеру, хотя и современная одежда) снятого на фоне остатков сгоревшего строения пожарного, но и его спину, которая как будто «выражала недоумение: „А чего тушить-то уже? Все сгорело“»<sup>45</sup>. И тут возникает еще одно значение обращенности к зрителю спиной: безразличие, показательное в целом для поведения и отношения к окружающим Дживана.

В романе еще несколько персонажей характеризуются по их позе. Показной характер раболепной позы Дениса Евтюхова, всей своей

---

<sup>44</sup> Там же, с. 234.

<sup>45</sup> Там же, с. 14.

фигурой и лицом выказывающего исключительное почтение, даже чуть-чуть приседающего коленями и головой, обнаруживается, когда тот с умильной улыбкой подает Дживану ладонь, зная, что между персоналом и пациентами такие контакты не допускаются. И Дживан, остро нуждающийся в помощи «мизераблей», вынужден пожать протянутую руку. Что-то церемониальное напоминает поза произносящего проповеди Кости Сулова. Его и нарекли Кардиналом за то, что он любил стоять посреди больничного коридора, подняв напоминающий скипетр тапок.

О характерологической роли телесного плана в романе А. Понизовского свидетельствует также описание движений тел персонажей. Их можно разделить на несколько разрядов.

1. Движения, которые имеют игровой характер. Большой частью события в романе происходят в отделении для душевнобольных, которым свойственно не разграничивать пространство своего воображения и пространство, в котором они пребывают. Поэтому тот, кто не собирается разрушать иллюзию душевнобольного, может подыгрывать ему. Так Амин Шамилов в ответ на поклон, который «отвесил» ему Кардинал, «будто обмахнув линолеум невидимым плюмажем», протягивает журнал, который тот, «напустив на себя светский тон», забросив «нелепую голенастую ногу за ногу» и откинув «нелепую голову с выставленными ушами», тут же раскрывает перед собой<sup>46</sup>. За происходящим наблюдает Дживан, для которого поза Кардинала «нелепа», поскольку, как он считает, «мизерабль» не может претендовать на светскость.

2. Движения, выдающие желание человека порисоваться. Чаще всего это относится к тому же Амину Шамилову. Он неторопливо запивает свои витамины, которые получает вместо лекарств, а затем, как исправный баскетболист, забрасывает бумажный стаканчик в стоящую в раковине кастрюлю. Своей ловкостью он как бы проводит

<sup>46</sup> Там же, с. 93–94.

черту между собою и остальными пациентами. «Уже одно его плавное перемещение – взмах-подъем-поворот, – исполненное лениво и в то же время компактно и точно, выглядело необычно по сравнению с неуверенно-скованными движениями большинства мизераблей», отмечает Дживан<sup>47</sup>.

3. Действие как акт бунтарства. Гася избирает Амина Шамилова в качестве образца для формирования телесного образа Миньки не только в связи с тем, что он легко управляет своим телом и умен, но, главным образом, потому, что в каждом его движении сквозит пренебрежение к медбрату. Решающую же роль сыграло то, что в первый же день своего пребывания в палате тот принялся внимательно изучать отметину на подоконнике, а затем и сам попытался поджечь дверь в кабинет заведующей. Гасе кажется, что, продолжив начатое им, Амин дал ему знак, указал направление, как действовать дальше, выразил поддержку пока неведомого ему бунтовщика-поджигателя.

4. Чаще всего движения в романе *Принц инкогнито* – знак болезни. Это, к примеру, дрожание рук Полковника, из-за которого таблетки стучат в мензурке, которую он держит, как в погремушке.

5. Движения могут быть знаком агрессии. Так, Дживан с наслаждением представляет себе расправу со «скобарями». Но в реальности он производит вожделенное «хрясь» по отношению к Гасе, когда обнаруживает, что тот является таинственным поджигателем. И здесь сливаются и злость, и обида на обманувшего его «мизерабля», и отчаяние, что ему самому так и не удалось определить, от кого исходит угроза пожара. Ему хочется «отмордовать», «бить ногами» это «бесмысленное животное». Но вместо этого он, «молча и сильно толкает Гасю в грудь, тот отшатывается, но не падает: ощущение, будто вместо боксерской груши ударил в ватный мешок». И, отбросив Гасю в коридор, Дживан захлопывает дверь в кабинет заведующей, чтобы та не поняла, что произошло<sup>48</sup>. Последнее движение обусловлено не

<sup>47</sup> Там же, с. 91.

<sup>48</sup> Там же, с. 202.

сочувствием к Гасе, а страхом перед унижением: ведь все это время он защищал этого «мизерабля» от отправки в Кольваново.

6. Движения, вызванные естественным состоянием страха, обиды, гнева, но неадекватно воспринятые, что ведет к усилению чьего-то неблагополучия. Такой «трагической ошибкой» оказывается реакция Гаси на гнев матери после того, как он решил порадовать Витальку огнем из розетки:

вбегая ко мне, ты так неестественно, так театрально кричала, трясла руками – точно каратист, черный пояс двенадцатый дан, с криком «кийя!» разбивающий одновременно двумя руками две кирпичные башни, ты так энергично и весело колотила и правой и левой, так это у тебя получалось азартно, задорно, так залихватски, что... я не обманываю тебя!... я подумал, ты шутишь, и закатился смехом<sup>49</sup>.

7. Это импульсивные движения, которые открывают настоящие чувства человека. Любовь матери, постоянно кричавшей на Гасю за его проступки, проявляется в тот момент, когда она, обнаружив в квартире вора, бросается сначала к сыну и лишь потом – к ящикам комода.

8. Движения, которые выражают отчаяние человека. Пытаясь заставить Гасю реагировать на окружающее, мать выдергивает шнур компьютера из розетки, сжимает и трясет его... И лишь теперь, в своем мысленном обращении к ней, уже умершей, он признается, как ему было трудно удержаться в роли, избранной для того, чтобы не ходить в школу, бассейн, на улицу, почему он смотрел мимо нее невидящим взглядом.

9. Это пустые движения – та суета, когда люди бессмысленно ходят «туда и сюда», сидят перед подъездами, пьют пиво и играют в карты, от которой пытается освободить себя Гася.

10. И, наконец, противоположные обыденности движения, которые представляют собой ритуал. Таким ритуалом, символическим действием является коронация, к которой готовил себя Гася: «Шаг туда, шаг сюда, пара-тройка условных движений – сесть, встать,

<sup>49</sup> Там же, с. 211.

склонить голову, поднять голову. Присяга: короткая формула, минимум слов»<sup>50</sup>. Но и ритуал утрачивает, в конечном итоге, свою особую ценность для героя.

Особое внимание следует уделить прикосновениям, тем движениям, которые определены статусными отношениями в романе («я и другие больные», «я – и медперсонал»), а также отношениями между персонажами («я и мои союзники», «я и те, кто мне неприятен»). Кроме того, по тому, как человек реагирует на чужие прикосновения, можно судить о нем самом. Для Гаси касания других тел неприемлемы. Он вспоминает, что в фильме *Балтийский флот* его больше всего поразило, что на корабле «невероятных размеров» «матросы все время трутся гуртом, на каждом шагу физически сталкиваются, теснятся». Он же не выносит, когда к нему близко подходит другой человек. Поэтому ему так же неприятна очередь за лекарствами, как раньше – посещение бассейна. Однако, как только он обнаруживает, что в отделении у него появился единомышленник, человек, который не выдал его Дживану, ситуация изменяется, он перестает испытывать отвращение от того, что его задевают чужие люди, дышат ему в затылок. Ему представляется, что его окружают верноподданные, которые прикасаются к нему «на счастье»<sup>51</sup>.

В отделении прикосновений старается избегать не только Гася, но и медперсонал в силу ряда причин как психологического, так и гигиенического характера. При неизбежном контакте с телом пациентов служащие надевают перчатки или же сразу после процедуры тщательно моют руки. С этим правилом и связана провокативность поведения Дениса Евтюхова, о которой шла речь выше. Единственный мизерабль, прикосновений к которому Дживан не старался избегать, был Гася. Нельзя исключить, что где-то на бессознательном уровне медбрат чувствовал, что тот не является «месивом», «кашей», в отличие от других обитателей отделения. Протискиваясь мимо Гаси,

---

<sup>50</sup> Там же, с. 268.

<sup>51</sup> Там же, с. 121.

и придерживаясь за него, Дживан сам удивился, что не испытывает брезгливости. Напротив, он почувствовал «что-то вроде симпатии»<sup>52</sup>. Однако не стоит преувеличивать степень его расположения к Гасе, который для Дживана остается «тушей». Но забота о нем возвышает Дживана, как ему кажется. Поэтому в этом эпизоде касания Гаси он в очередной раз расправляет спину, гордясь своим великодушием.

Не менее значимы в романе А. Понизовского, если вести речь о сематике тела в нем, поцелуи – движения, устанавливающие максимальную близость между людьми.

Это, во-первых, поцелуи, как знак поддержки того, кто временно потерпел поражение. Таков поцелуй руки Невозможного принца сначала монахом-проводником, а затем и Минькой, который, «повинуясь мгновенному чувству, а может быть, подражая монаху», склонился и поцеловал «теплую, влажную от морских брызг, соленую руку»<sup>53</sup>. Но самый яркий эпизод в романе – поцелуй Гасей руки вора. Он вспоминает, как однажды ночью проснулся, обнаружив, что «кто-то черный» шарит в шкафу. Возможно, испугавшись, он издал какой-то писк. И вор стремительно зажал ему рот. Гася чувствовал, какая у того жесткая и мозолистая рука. И в то же время ему показалось, что она теплая и надежная. И в этот момент произошло что-то невероятное:

вместо страха – или вместе со страхом – я ощутил внезапную благодарность... и – как же тебе объяснить?! – ощутил преданность потому, что он был, во-первых, мужчиной, я вообще редко имел дело с мужчинами; во-вторых, небольшого роста; и, в сущности, появился из-под земли, – и заметь: он же не делал со мной ничего плохого, а крепко, надежно, совсем не больно накрывал меня, даже как будто защищал мое лицо своей теплой соленой рукой.

В общем, я изнутри прикоснулся губами к его ладони. Не сильно. Но тронул губами, чмокнул, поцеловал чужому грязному подлому вору руку<sup>54</sup>.

---

<sup>52</sup> Там же, с. 192.

<sup>53</sup> Там же, с. 184.

<sup>54</sup> Там же, с. 223.

В этом поцелуе – и тоска ребенка по отцу (провалившемуся сквозь землю, как говорила ему мать), и, возможно, инстинктивная попытка вызвать к себе милосердие, и то, что, как замечает сам Гася, называется «стокгольмским синдромом» – примирение жертвы с ее мучителем.

## 7. Ольфакторное в *Принце инкогнито* как проявление телесного

Запахи, как индивидуальные, так и коллективные, играют важную роль в создании образа обыденности в романе А. Понизовского. Чисто плотский характер имеет влечение Дживана к Тамаре. Правда, интимной близости с заведующей он до некоторых пор пытался избежать, не желая оказаться в полной завиимости от нее. Поэтому многое в ней он оценивает как отталкивающее. Особенно неприятен ему запах ее волос: «как будто горелый», «как в Степанакерте, когда на скотобойне мололи кости: горелый запах будто бы разъедает тьму»<sup>55</sup>. Запах горелой плоти является одним из ключевых в создании образа обыденности в этом произведении. Начнем с того, что Гася пытается устроить пожар в отделении. Но запах от горящих перьев вызывает в нем лишь отвращение. Как и Дживан, Гася в этот момент вспоминает запах мяскокомбината, но только не в Степанокерте, а на 2-й Аккумуляторной.

Плотским («мясным», по словам Дживана) является запах санитарки тети Шуры. То, что он воспринимает ее всего лишь как телесную массу, подчеркивается и последующим замечанием об издаваемых санитаркой звуках – «ворчит в ответ что-то нечленораздельное»<sup>56</sup>, низводящим находящуюся в постоянном подпитии санитарку до уровня животного.

Образ коллективной телесности в романе *Принц инкогнито* также формируют запахи повседневности, по определению Алексея

---

<sup>55</sup> Там же, с. 204.

<sup>56</sup> Там же, с. 192.

Левинсона, «естественные» и «непроизвольно возникающие». Наиболее насыщенной «не-своими человеческими запахами» средой, пишет исследователь, являются избы, бараки, коммунальные и малогабаритные квартиры. Им присущ «единый и замкнутый объем в сто-полтораста кубометров воздуха на три-пять и более человек». Еще более неблагоприятны в силу условий «навязанной интимности» палаты, казармы, вагоны<sup>57</sup>. Именно такой, наполненной «не-своим» запахом, лишаящей человека интимного пространства, является больница, в которой смешиваются запах медикаментов («сильная горько-сладкая примесь аптеки») и, как и в казарме, нечистых тел и белья, «где на нестиранных простынях спит много давно не мытых мужчин»<sup>58</sup>. Все это делает воздух особенно нестерпимым и опасным. Отказывая Амину, предлагающему проветрить палаты, Дживан вынужден признать, что «паршивец» прав, а также, что именно из-за этой «нехорошей» духоты, возможно, кто-то задумал поджог. Как лошади перед бурей ржут и натягивают постромки, думает он, из-за сгустившегося воздуха начинают кричать и буянить мизерабли<sup>59</sup>.

Показательно, что, воображая жизнь на броненосце «Цесаревич», Гася сравнивает запах в его помещениях с запахом больницы. Но на корабле, убежден он, даже пропотевшие тела не пахнут отвратительно. Ведь это запах тел после работы, нормальной, деятельности здоровых людей. Это трудовой сладко-соленый пот. А в отделении – кислый и горько-больничный<sup>60</sup>. В качестве особенно отвратительного в романе описывается воздух в отделении для хронических душевнобольных в Колыванове, где физическая нечистота наиболее агрессивна к телу. По сравнению с «четверкой» отделение больницы в Подволоцке могло бы сойти за альпийский луг, думает Дживан, вспоминая, как,

---

<sup>57</sup> А. Левинсон, *Повсюду чем-то пахнет*, [в:] *Ароматы и запахи в культуре*, книга 2, Москва 2010, с. 13.

<sup>58</sup> А. Понизовский, *Принц инкогнито*, там же, с. 39.

<sup>59</sup> Там же, с. 144.

<sup>60</sup> Там же, с. 58.



побывав в Колыванове, не мог отмыться от ощущения «скользкой и морщинистой сырной плесени»<sup>61</sup>.

Правда, следует отметить, что Дживан все чаще испытывает отвращение и страх перед всем, что связано с его работой в больнице: с запахами больных, их дыханием, медикаментами – всем тем, что, как ему кажется, отравляет его тело. Он в процентах приводит данные об астме, аллергии, которым подвержены психиатры, контактирующие с нейролептиками. Ему хочется натянуть на себя скафандр, не дышать рядом с мизераблями, от которых, как ему чудится, «тянутся липкие щупальца, волоконца»<sup>62</sup>. По сути, идет речь об отчуждении Дживана от его профессиональной деятельности, а, значит, о неизбежности его фиаско как специалиста.

Исследуя семантику телесного в романе А. Понизовского, мы ограничились лишь несколькими аспектами: отношение героев к собственному телу как проявление их саморефлексии, движения тела как акт самопрезентации персонажей, восприятие ими телесного на уровне запаха. Безусловно, в *Принце инкогнито* могут быть выделены и другие формы выражения телесности: одежда, скрывающая или же каким-то образом представляющая тело, тело как вместилище еды и напитков, звучание тела и так далее. Были выбраны те проявления телесного, которые наиболее тесно связаны с мотивом разобщения, играющим в романе А. Понизовского структурообразующую роль. Они дают основания судить о том, как герои переживают противоречие между желаемым и возможным, как относятся к пространству своей телесности, под влиянием каких факторов был сформирован их телесный канон (идеал) и каков он. Независимо от того, кем себя воображают герои и какова направленность их личности, каждый из них приходит в конечном итоге к заключению, что самое ценное в жизни – легкость и беспечность общения с людьми, «товарищество и азарт», как замечает Гася, возможность в момент горя на кого-либо

---

<sup>61</sup> Там же, с. 89.

<sup>62</sup> Там же, с. 141.

опереться, в чем убеждается Дживан, видящий вокруг себя лишь «белесую пустоту». Но это идеальное состояние не дано пережить ни одному из них. Телесное на ментальном уровне убеждает их в том, что каждый из них – неповторимая индивидуальность и демиург. Но оно вступает в противоречие с физическим телесным, которое подвергается воздействию агрессивной повседневности.

### ЛИТЕРАТУРА

- Архипова Л., *Рух до антропології через літературу*, [в:] *Людина в часі (філософські аспекти української літератури ХХ–ХХІ ст.)*, Київ 2010.
- Барышков В.П., *Аксиология личностного бытия*, Москва 2005.
- Башляр Г., *Психоанализ огня*, <https://www.libfox.ru/320625-gaston-bashlyar-psihoanaliz-ognya.html>.
- Бескова И., *Тело как инструмент познания*, [в:] *Телесность как эпистемологический феномен*, Москва 2009.
- Кирилова Н.Б., Пестова А.В., *Трансформация «телесного канона» в условиях виртуализации социокультурного пространства*, «Человек в мире культуры» 2016, № 3.
- Князева Е., *Телесная природа сознания*, [в:] *Телесность как эпистемологический феномен*, Москва 2009.
- Кнэрт Н., *Пути и перепутья анализа современной русской литературы*, [в:] *Estetyczne modele literatury rosyjskiej*, red. A. Baczevska-Murdzek, W. Biegluk-Leś, E. Pańkowska, Białystok 2018.
- Круткин В.Л., *Телесность человека в онтологическом измерении*, «Общественные науки и современность» 1997, № 4.
- Леви Т.С., *Отношение к телу в структуре самоотношения*, [в:] *Психология телесности: теоретические и практические исследования*. Материалы международной заочной научно-практической конференции. 25 марта 2008 года, Пенза 2008.
- Левинсон А., *Повсюду чем-то пахнет*, [в:] *Ароматы и запахи в культуре*, книга 2, Москва 2010.
- Мухамитянов Ф.Д., *Физическая культура как дисциплинарное пространство формирования телесности*, [в:] *Психология телесности: теоретические*

- и практические исследования. Материалы международной заочной научно-практической конференции. 25 марта 2008 года, Пенза 2008.*
- Понизовский А.В., *Принц инкогнито*, Москва 2017.
- Подорога В., *Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. Материалы лекционных курсов 1992–1994 годов*, Москва 1995.
- Савенкова Е.В., *К истории субъекта. Искусство видеть себя*, «Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия: Философия. Филология» 2006, № 1 (4).
- Черноиваненко Е.М., *Литературный процесс в историко-культурном контексте. Развитие и смена типов литературы и художественно-литературного сознания в русской словесности XI–XX веков*, Одесса 1997.

## SUMMARY

### **Semantics of Body in the Novel by Anton Ponizovsky *Prince incognito***

The body and its semantics are examined in the paper in phenomenological relation. Not only the body, its structure, physical capabilities, external and internal characteristics are considered, but mainly the perception of this body, ways of its modeling and presentation. As a result, the corporeality is understood as the synthesis of the physical and mental. Such approach to the body corresponds to the general anthropological turn of modern science. However, the proposed paper is a study in sphere of literary criticism. That is why the author's goal is to solve not only anthropological, but mainly aesthetic problems.

In the spotlight of the paper is a novel *Prince incognito*, published in 2017. Its author is a modern Russian writer, journalist and TV manager Anton Ponizovsky. On the plot level *Prince incognito* is a novel, on one hand, about the attempt of arson of a hospital psychiatric unit and, on the other hand, about an ascent on the throne of legal ruler. So the action in the novel takes place in two planes: time (the beginning of the 1900's and 2000's) and spatial (warship near the coast of Sicily and hospital in the province). Corporeality is studied in several directions: "nude canon" of heroes, their attitude towards own body as an act of their reflection; attitude of heroes to body of another

person; posture as an act of self-presentation, smells as a sign of reality. A typology of movements is highlight in the paper: movements as a sign of the game, a sign of suffering and illness, a sign of independence, ritual movements, et cetera. As a result author grounds connection between body's semantics and plot motive of alienation in the novel.

**Key words:** corporeality, reflection, self-presentation, author's conception, artistry.

**Ключевые слова:** телесность, рефлексия, самопрезентация, авторская концепция, художественность.

**АРТУР Т. МАЛИНОВСКИЙ**

Одесский национальный университет  
имени И. И. Мечникова

**ЕВРЕЙ КАК ИНОЙ В ИЗБРАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ  
УКРАИНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА: СОЦИАЛЬНО-  
АНТРОПОЛОГИЧЕСКАЯ ИДЕНТИФИКАЦИЯ**

Наряду с представителями других национальностей евреи составляют неотъемлемый атрибут персонажного мира украинской классики. Присутствие персонажа еврейской национальности в произведении – это своеобразный тест не только на авторскую толерантность по отношению к хитрым, изворотливым, прагматически мыслящим и преследующим личную материальную выгоду представителям народа Израилева, но и на готовность расширить границы изображенного мира, сделать их более подвижными и пластичными, склонными к слиянию и размежеванию. Именно в начале XIX века литература освобождается от прежней риторики, в том числе и за счет введения в свой состав инонационального компонента как органически присущего ей и растворенного в тексте.

Галерея персонажей-евреев представляет собой не просто экзотические вкрапления, а повышает социальную валентность текста, его прагматику и связь с действительностью. Благодаря этому текст прочитывается как социальное действие, так как в нем кодифицированы и упорядочены поступки, модели поведения, социально-бытовые

акции и ритуалы. Неотъемлемой частью национального универсума становится еврей как *чужой, иной, другой, не-свой*. Градации между этими понятиями довольно условны и зависят от этической установки автора. Но так или иначе мы имеем дело с пластом текстов, «склонных выпячивать наиболее кодифицированные „аспекты традиции“, „язык“, „туземную теорию“ поведения»<sup>1</sup>.

Чуждость, «туземность», необычность образа еврея в литературе продиктованы набором стандартизованных представлений об этом вечном скитальце, предприимчивом и компромиссном, неуклонно идущем к своей цели. Схематические и эскизные, лишенные глубокой аналитики и психологизма, образы евреев располагаются, как правило, в периферийных зонах текста. Они второстепенны и являются проекцией уже существующих, закрепленных в общественном мнении и устной повествовательной традиции, характеристик и признаков. Предвзятое отношение к евреям, щедро наделяемым негативными качествами, – это следствие существующего стереотипа, вводимого в текст по готовым лекалам. Ориентированный не на саму жизнь, реальный опыт, а на их переосмысление в предшествующей литературе, сложившейся репутации, имиджах, национально-ментальных предрассудках, стереотип вторичен, условен, запрограммирован. Причем его функционирование в традиции, как правило, опосредовано как относительно недавней рецепцией, так и более отдаленными во времени текстами.

[...] референциальный процесс означивания в национальных стереотипах осуществляется не между текстом и реальностью, а между текстом и текстом. Национальные стереотипы – это интертекстуальные конструкты, унаследованные от предшествующей текстуальной традиции, которые полностью затегают непосредственное восприятие действительности<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> П. Бурдые, *Практический смысл*, Москва–Санкт-Петербург 2001, с. 49.

<sup>2</sup> В. Будний, М. Льницький, *Порівняльне літературознавство*, Київ 2008, с. 360.

Закрепленный за еврейскими персонажами антропологический статус не ограничивается набором антисемитских клише, но и демонстрирует (зачастую в развернутой форме) социально-ролевое поведение *чужака*, механизмы его внедрения в социум, ассимиляции с *не-своим* национальным универсумом. Литература первой половины XIX века предоставляет нам разнообразные варианты такого диалога. При всей важности конфессиональных, идеологических факторов консолидирующей остается социальная практика, обмен опытом в торгово-экономической сфере, включение своих правил игры в общение с представителями *не-своего* мира для достижения реального результата, личной выгоды и т. д. Такая сугубо прагматическая тактика характерна для «еврейского» поведения в литературе первой половины XIX века, задолго до появления в дальнейшем серьезного «еврейского вопроса», обросшего сложными идеологическими смыслами.

Мир еврея максимально стереотипен, ценностно задан, однозначен и поляризован; он еще очень далек от психологических и морально-этических коллизий более позднего времени. Григорий Грабович в довольно обстоятельном освещении еврейской темы в украинской литературе говорит о связи стереотипа с народной традицией, отражающей коллективный взгляд на *иного*, консервативную патриархальную психологию. Кодификация негативного отношения к евреям закрепилась еще в *Истории Русов*, в которой представители этнического меньшинства изображены хитрыми исполнителями посредниками, торговцами, ростовщиками, арендодателями и, разумеется, предателями. Наиболее одиозным и неприемлемым для украинского патриархального социума было «скверноприбыточничество», то есть получение прибыли от аренды церквей:

Церкви несогласавшихся на Унию прихожан отданы жидам в аренду, и положена за всякую в них отпаву денежная плата от одного до пяти талеров, а за крещение младенцев и похороны мертвых от одного до четырех злотых<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> *Исторія Русовъ*, Київ 1996, с. 40.

По всей видимости эта деятельность и стала основанием для формирования негативно окрашенного этностереотипа. Деловые качества евреев, их предпринимательская хватка оцениваются с позиций наличествующих в национальной истории кода предательства и тактики Иуды. Специфика украинской рецепции еврейских персонажей в том и состоит, что делец, торговец несет на себе печать «жида», у которого находились ключи от церкви. Однако не во всех текстах этот конфессионально-исторический код присутствует, часто он приглушен либо вовсе не обнаруживается. Но память о нем сохраняется в самой функции, которую еврей выполняет в мире произведения:

его роль функциональна, – либо ускорить развитие сюжета либо проиллюстрировать беззаконие прошлого, – его характер является формальной, шаблонной условностью... он неизменно статичный образ, и преимущественно (хотя и не всегда) этот персонаж имеет лишь едва заметное отношение к какому-нибудь социальному, экономическому или культурному контексту. Он является скорее функцией, символом, а не лицом<sup>4</sup>.

Одной из таких функций предстает надувательство, обман, неизменно ассоциирующиеся с евреем и служащие для него способом выживания. Немыслимый вне «дискурса торга» (термин Татьяны Венедиктовой), еврей постоянно оказывается в ситуациях, связанных с товарно-денежным оборотом, обменом материальными ценностями, оптимизацией направленных на выгодную продажу действий. В этот тип коммуникации вовлекаются и другие персонажи, вследствие чего создаются типологические модели торга. Причем диалог участников торга может и не преследовать конечной выгоды, а быть не более чем сценической площадкой для разыгрывания той или иной акции, действия.

«Надувательство» образует как бы сильный, мажорный модус «торгования», при котором участники коммуникации активно пытаются

---

<sup>4</sup> Г. Грабович, *До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка*, Київ 1997, с. 243.



убеждать друг друга. Это не обязательно грубо-корыстный обман, прекращающийся в момент, когда доверчивый простак «купится» на оболщания обманщика: обе стороны могут отдавать себе отчет в «надувательских» намерениях друг друга и все же продолжать торговаться ради эстетического удовольствия<sup>5</sup>.

В этом случае торг становится необходимым ритуалом в социально-ролевом поведении персонажей, за которыми закрепляется строго определенная функция. В программном и довольно исчерпывающем эту тему очерке Евгения Гребинки *Фактор* представлена типичное «надувательство» евреем проезжающего путешественника. При всей ритуальности происходящего польза и выгода тем не менее определяют исход диалога. «Надобно удивляться находчивости и наглости факторов, с какою они умеют сбить с рук, что им не нужно, особливо если заметят в покупателе *доброто человека*»<sup>6</sup>.

Риторика поведения путешественника и еврея-фактора объединяет прагматический и эстетический моменты, диалог строится как игра, своеобразное кокетство, завершающееся оплатой счетов. Предвзятое и «готовое» отношение к евреям, граничащее с уничижительным обращением с подчиненным с позиций власти, общественной иерархии («Жид!»), не помешало на какое-то время «проиграть» ситуацию «навыворот», поставив себя в добровольную зависимость от хитреца и мошенника. Внешне представитель власти (по всей видимости офицер) атакует, используя ярлыки и риторику превосходства, внутренне же оказывается побежденным прагматизмом представителя низшего социального статуса и этнического меньшинства. Причем диалог ведется в русле заранее заданном и представляет собой не более чем продиктованную законами «трактирного» жанра игровую сценку. Это риторика готовых фраз и речевых клише, в принципе уместных в физиологическом очерке:

<sup>5</sup> С. Зенкин, *По ту сторону торга*, [в:] *Работы о теории*, Москва 2012, с. 500.

<sup>6</sup> Е. Гребінка, *Фактор*, [в:] *Твори у трьох томах. Повісті. Оповідання. Нариси. Статті. Рецензії. Листи*, Київ 1981, с. 418.

- Жид! – кричал молодой человек.
- Что прикажете, ваше высокоблагородие?
- Пока еще благородие, не люблю я лести, ты мне льстишь и норовишь надуть, знаю я вас!
- Как же это можно, ваше благородие? Кто вас может надуть?
- То-то и есть, ты у меня поворачивайся!...
- Я же и поворачиваюсь: с самого утра верчусь перед вашим благородием, как муха в кипятке<sup>7</sup>.

Подлинная церемония надувательства следует за этой преамбулой. Добытые фактором пиво и табак вовсе не соответствуют затребованным постояльцем, следовательно, адекватная оценочная стоимость товара сводится на нет. Она скорее виртуальна, чем реальна и представляет необходимое условие нечестного обмена, надувательства. Такой обмен целиком согласуется с правилами игры, в которую вовлечены клиент и продавец. Не истина, не соответствие «себестоимости» вещи, а толерантное отношение к акту торга определяет коммуникативное поведение торгующихся. Тактика фактора определена тем, что постоялец, несмотря на свою внешнюю суровость, является все же *добрым человеком*. Татьяна Венедиктова, говоря о «переменчиво-игровых» акцентах торга, о гибкости и пластичности «человека-торга», отмечает:

Наличная стоимость» истины определяется не соответствием факту, который ведь все равно никто удостоверить не может, а соглашением с адресатом, в той мере, в какой он расположен и склонен к «торговой игре»<sup>8</sup>.

И далее:

Означающее и означаемое, форма и содержание пребывают друг с другом в том же гибком несовпадении, как цена с товаром или денежная стоимость с потребительской в системе обмена<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Т.В. Венедиктова, «*Разговор по-американски*»: Дискурс торга в литературной традиции США, Москва 2003, с. 98.

<sup>9</sup> Там же, с. 127–128.

Однако не всегда эти составляющие расходятся. Торг подвергается часто переосмыслению, переводясь в этико-психологическую и даже религиозную плоскость. Тактика надувательства практически отсутствует в следующей после трактирного эпизода истории: визите еврея к помещику. В процедуре торга акценты переставляются, жесткие рамки прагматической коммуникации снимаются. Сам по себе коммерческий смысл и цель предприятия нивелируются в общении между двумя людьми вне социально-ролевой заданности. Помещик перевязывает рану искусанного его собакой еврея. Причем все попытки еврея-фактора «восстановить» статусные границы встречают сопротивление находящегося на верху общественной вертикали помещика:

– Можно ли, ваше высокородие, ваше высокоблагородие! На что это похоже, ваше превосходительство! Ваше ли это дело возиться около меня, бедного, вашими благородными ручками!

– Молчи, дурак, не ругайся! – заметил С. – Ручка у двери, ручка у чайника, а у меня рука<sup>10</sup>.

Даже приобретение товара носит игровой характер. Практическая целесообразность купленных вещей («бумажек для измерения температуры») вызывает сомнение и представляет скорее форму вежливости по отношению к пострадавшему фактору. Товарно-денежный обмен в этом эпизоде прочитывается как «несостоявшееся включение предмета в дискурс торга»<sup>11</sup>. Это скорее не торг, а нечто близкое дарственному обмену, в котором вещи освобождаются от их товарной стоимости. Кроме того, каталог находившихся в коробе еврея диковинных предметов и вещей («щекотливых товаров») тоже свидетельствует об их экзотической, сувенирно-подарочной фактуре. «Рублей на двадцать всякой дряни» – это условная формула такого же условного торга, являющегося данью ритуалу, этикету. Их присутствие в данном фрагменте несомненно. Помещик как представитель высокого

<sup>10</sup> Є. Гребінка, *Фактор*, там же, с. 421.

<sup>11</sup> С. Зенкин, *По ту сторону торга*, там же, с. 503.

социального класса «вспоминает» об устоявшемся, продиктованном традицией отношении к евреям и оценивает своего гостя с точки зрения стереотипа:

– Ладно, ладно, знаю я вас, – сказал С. – Плачет от горя, что едет с дарового хлеба-соли... А что ты думаешь, ведь оно может быть! Черт возьми! Мне и не пришлось<sup>12</sup>.

В дальнейшем этот стереотип разрушается. Своим преданным служением помещику в Киеве еврей опровергает весь комплекс негативных о нем представлений. Перед нами довольно явная полемика с «имперско-антисемитским» комплексом, налагавшем табу на изображение еврея в позитивных тонах. Фаддей Булгарин писал: «жиды не могут и не должны быть добродетельными»<sup>13</sup>. У Е. Гребинки идет последовательное развенчание этого стереотипа на уровне девальвации торга, переведенного в иную систему ценностей. Восходящая к Адаму Смиту классическая схема – «дай мне то, что мне нужно, и ты получишь то, что необходимо тебе» – демонстрирует полную несостоятельность. Не обмен товарами, не получение прибыли, а этика и мораль регулируют отношения между сторонами так и не состоявшегося торга. Еврей-фактор отказывается от денежного вознаграждения за свои труды в память о сделанном для него ранее. При этом аргументом выступает состоявшийся торг со «стабилизирующей идеей „справедливой цены“, к которой стремятся прийти в итоге торга, на нее ориентируются, измеряя относительную „справедливость“ той или иной промежуточной оценки...»<sup>14</sup>. Фактор, соотнося себя с другими представителями своей профессии, одновременно мыслит категориями не социальными, а скорее общечеловеческими и даже религиозными:

<sup>12</sup> Е. Гребінка, *Фактор*, там же, с. 422.

<sup>13</sup> Ф. Булгарин, *О цензуре в России и о книгопечатании вообще*, цит. по: В. Левитина, *Русский театр и евреи*, Иерусалим 1988, с. 117.

<sup>14</sup> С. Зенкин, *По ту сторону торга*, там же, с. 504.

– За товары, что вы купили, мне заплатили купцы, а за беганье я ничего не возьму – это моя должность.

– Никогда не забуду, как вы меня кормили Бог знает за что хлебом... Я просил Бога, чтоб он помог отблагодарить вас; Бог услышал мои молитвы: мне на душе было легко служить вам, а вы хотите заплатить мне!<sup>15</sup>

Условно говоря, торг меняет свою стратегию, подставляя на место эквивалентного обмена неэквивалентный. Это торг, перерастающий в дар. С товаров как объектов торга снимается цена, они важны не сами по себе, а как условие межличностного общения. Поступок еврея – это ответный дар на предыдущее гостеприимство помещика.

Переосмысление торга идет в сугубо антропологическом ключе. В финальной сцене еврей предстает не фактором, а прежде всего человеком. В рамках небольшого очерка Е. Гребинка демонстрирует возможность такого превращения, разрушая стереотип, устойчивое представление о факторе как человеке-функции, посреднике, комиссионере, исполнителе поручений. Выписанный по канонам чистой физиологии типаж как бы развоплощается путем снятия ролевых функций и статусных характеристик.

Сходным по структуре предстает ритуал торга в повести Тараса Шевченко *Прогулка с удовольствием и не без морали*. Здесь обнаруживаем все необходимые звенья «экономического» диалога путешественника с фактором в трактире. Наделенный теми же функциями посредника, добытчика редких товаров, перекупщика, еврей остается верным главному принципу – извлечению максимальной выгоды от своей деятельности. Однако выгода не связана с прямым «надувательством» или подменой, это скорее желание получить хорошее вознаграждение за деловитость и прагматизм. Без особого труда добытый в провинции английский портер, оказывается, хранился для перевозимых из Севастополя пленных англичан, а новая неразрезанная книга была в свое время куплена у офицерской вдовы за бесценок.

<sup>15</sup> Е. Гребінка, *Фактор*, там же, с. 424.

Соизмеримость товара и запрашиваемой цены в принципе параллельны идее справедливого торга. Однако услужливость и пронырливость фактора объясняются путешественником не тривиально. Они романтизируются и даже мифологизируются с опорой на литературную традицию. Способность еврея быстро достать необходимые товары возводится к демонической. Складывается впечатление, что в рамках трактирного диалога сознательно разыгрывается вечная ситуация сделки с дьяволом. В диалоге путешественника и фактора присутствует некая преднамеренность, по всей видимости обусловленная риторикой романтизма («Какую же мне задать ему задачу, так что-нибудь вроде пана Твардовского?»<sup>16</sup>). Перед фактором ставятся невыполнимые задания «истинно во вкусе Твардовского», которые оказываются вполне реальными и выполнимыми. Услужливый еврей – «настоящий слуга пана Твардовского». Неоднократно упоминаемое имя inferнального персонажа польских народных легенд и художественной литературы является чисто романтической аллюзией. Оно создает ореол таинственности вокруг обитателей трактира. Впрочем, подобные интертекстуальные вкрапления иллюстрируют скорее вторичность романтизма, его знаковую функцию в тексте. Это своеобразный антураж для обрисовки еврея в демоническом свете. Михаил Вайскопф говорит о целом направлении литературы, использовавшей клише и шаблоны с целью демонизации еврейских персонажей:

Но лишь только вводится в дело овеванный легендами и экзотикой исторический материал или же резко повышается удельный вес какого-либо еврейского лица, как вместе с укрупнением плана срабатывает механизм демонизации, приводимый в действие религиозными шаблонами и юдофобским фольклором<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Т. Шевченко, *Повна збірка творів в 5 томах*. Т. 4. *Повісті. Драматичні твори*, Київ 1939, с. 270.

<sup>17</sup> М. Вайскопф, *Покрывало Моисея. Еврейская тема в эпоху романтизма*, Москва–Иерусалим 2008, с. 143.

Вторичность введенных романтических штампов подтверждается параллельным их снижением, прозаизацией обстановки. Причем для этого также используются стереотипы, перекочевавшие из массового сознания в многочисленные физиологии и нравоописания. В трактирной сцене *Прогулки...* акцент делается на жадности фактора, гипертрофированной любви к деньгам («услужливый за деньги еврей», «сребролюбец»). Установка на снижение изображаемого задана необходимостью «описать белоцерковский трактир со всеми его грязными подробностями». Поэтому «фламандская живопись» повествователя касается всех тех объектов и деталей, которые попадают в поле зрения и направлены на дискредитацию персонажа.

Грязь и отсутствие комфорта в «еврейской обители» являются несомненными признаками чуждости изображаемого. Это некая условная дистанция, граница между «своим» и «чужим». Прислуживает путешественнику «запачканная Геба», «такая грязная, что смотреть было невозможно». Выступая маркером «чужого», грязь тем самым противопоставлена чистоте «своего». Однако эта оппозиция не выглядит столь однозначной в трактирной сцене. Поляризация между «своим» и «чужим» нивелируется в субъективном отношении к представительнице этнического меньшинства, выражении симпатии к ней: «в дверях показалась кудрявая черноволосая прехорошенькая еврейка»<sup>18</sup>. Сам фактор назван «евреем с рыжей бородкой»<sup>19</sup>. Подобные наименования, как пишет Ольга Белова, «не свидетельствуют о фамильярности и не носят пейоративного оттенка, а являются знаком сокращения дистанции, превращая „чужих“ в „своих чужих“»<sup>20</sup>. Переосмысление стереотипа, динамика внутри его содержательной структуры закономерны в контексте полиэтнического социума, в котором

<sup>18</sup> Т. Шевченко, *Повна збірка...*, там же, с. 271.

<sup>19</sup> Там же, с. 268.

<sup>20</sup> О. Белова, *Этнокультурный стереотип: между нормой и антинормой*, [в:] *Норма и аномалия в славянской и еврейской культурной традиции*, Москва 2016, с. 15.

стандартизованные схемы сменяются многомерным и неоднозначным подходом к изображению «чужого».

Ситуация торга в повести Т. Шевченко предстает опосредованной, закамуфлированной полемикой с устоявшимися предвзятыми представлениями об евреях как чужаках. Для автора – представителя новой диалогической эпохи однозначность и полярность межэтнических оценок неприемлема. Используя риторику романтизма, он соотносит эпизодическое лицо фактора с плеядой демонических героев и тут же приземляет его, прозаизирует, обытовляет, приближает к миру «своего». Он не истинный пан Твардовский, а скорее его комический вариант в украинской действительности. Интенции бурлескно-трагестированной баллады Гулака-Артемовского *Пан Твардовский* вполне объясняют «скрытый комизм диалога нарратора с фактором, свернутое гиперболизированное наименование его слугой дьявола»<sup>21</sup>. Демонизация выступает не более чем риторическим приемом, иллюстрирующим близость, соседство персонажей, снисходительно ироническое присваивание «чужого» сферой «своего». В результате маргинальность еврея как чужого оказывается относительной, так как он все более и более встраивается в структуры украинского социума.

Еврейская тема широка, и ее ассимиляция в литературе – от словесных номинаций через разнообразную эмблематику к дискурсивным практикам – довольно отчетлива в корпусе произведений и может быть освещена с антропологических позиций. *Фактор* Е. Гребинки довольно нетипичный текст в том смысле, что в нем присутствует как стереотип, так и его деконструкция. Переосмысление стереотипа в повести Т. Шевченко раздвигает границы «своего» и «чужого», иллюстрируя неоднозначное и непредвзятое отношение к еврею. На фоне подавляющего большинства текстов украинской литературы

<sup>21</sup> О. Боронь, *Поетика повісті Тараса Шевченка «Прогулка с удовольствием и не без морали» (текст, контекст, інтертекст)*, «Слово і час» 2012, № 3, с. 65.



первой половины XIX века с выраженным антисемитским дискурсом *Фактор* и *Прогулка...* – это попытка увидеть в представителе этнического и конфессионального меньшинства не только стереотип, готовую схему, но и человека в его непростых взаимоотношениях с полиэтническим социумом. Неоднозначный подход к персонажу-еврею демонстрируется в контексте социально-ролевого поведения, прагматизма и способности увидеть в ритуалах и дискурсах повседневности бытийный смысл.

## ЛИТЕРАТУРА

- Белова О., *Этнокультурный стереотип: между нормой и антинормой*, [в:] *Норма и аномалия в славянской и еврейской культурной традиции*, Москва 2016, с. 10–21.
- Боронь О., *Поетика повісті Тараса Шевченка «Прогулка с удовольствием и не без морали» (текст, контекст, інтертекст)*, «Слово і час» 2012, № 3, с. 59–69.
- Будний В., Ільницький М., *Порівняльне літературознавство*, Київ 2008.
- Булгарин Ф., *О цензуре в России и о книгопечатании вообще*, цит. по: В. Левитина, *Русский театр и евреи*, Иерусалим 1988, с. 117.
- Бурдые П., *Практический смысл*, Москва–Санкт-Петербург 2001.
- Вайскопф М., *Покрывало Моисея. Еврейская тема в эпоху романтизма*, Москва–Иерусалим 2008.
- Венедиктова Т.В., *«Разговор по-американски»: Дискурс торга в литературной традиции США*, Москва 2003.
- Грабович Г., *До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка*, Київ 1997.
- Гребінка Є., *Фактор*, [в:] *Твори у трьох томах. Повісті. Оповідання. Нариси. Статті. Рецензії. Листи*, Київ 1981, с. 416–424.
- Зенкин С., *По ту сторону торга*, [в:] *Работы о теории*, Москва 2012.
- Исторія Русовъ*, Київ 1996.
- Шевченко Т., *Повна збірка творів в 5 томах. Т. 4. Повісті. Драматичні твори*, Київ 1939

## SUMMARY

### **Jew as *Other* in Selected Works of 19th Century Ukrainian Literature: the Social Anthropological Identification**

A Jew is considered to be the representative of another stranger in the text. The character interpretation takes into account the imagological method. The Jewish theme is broad, and its assimilation in literature – from verbal nominations through various emblems to discursive practices – is quite distinct in the body of works and can be illuminated from imagological positions. *Factor* by Grebinka is a rather non-typical text in the sense that it contains both a stereotype and its deconstruction. Reconsidering the stereotype in Shevchenko's story pushes one's own and others' borders, illustrating an ambiguous and unbiased attitude towards a Jew.

**Keywords:** anthropology, imagological method, stereotype, trade, stranger.

**Ключевые слова:** антропология, имагологический метод, стереотип, торг, чужой.

JOANNA CZURAK

Uniwersytet w Białymstoku

NARRACYJNA REPREZENTATYWNOŚĆ ORAZ PATOS  
SENTYMENTALNOŚCI W LATACH DZIECIĘCYCH  
BAGROWA-WNUKA SIERGIEJA AKSAKOWA

*Lata dziecięce Bagrowa-wnuka* (1858) to powieść autobiograficzna, która łącznie z *Kroniką rodzinną* (1856) oraz *Wspomnieniami* (1856), tworzy autobiograficzną trylogię pisarza. Powieści te powstały w okresie „ponurego siedmiolecia”, kiedy to dzienniki, pamiętniki i inne zapiski o charakterze biograficznym cieszyły się dużą popularnością.

Powieść Aksakowa *Lata dziecięce Bagrowa-wnuka* nosi znamiona sentymentalizmu. Termin ten wylansowany dzięki tytułowi powieści Laurence’a Sterne’a *Podróż sentymentalna przez Francję i Włochy* (1768) „odcisnął piętno na wszystkich kategoriach literackich, poczynając od struktury narracyjnej i koncepcji narratora, przez sposób ukształtowania fabuły, a skończywszy na kategoriach czasu i przestrzeni”<sup>1</sup>.

Dążeniem pisarzy sentymentalnych było kształtowanie u odbiorców przekonań, świadczących o potrzebie autentycznych więzi międzyludzkich, wywoływanie u odbiorcy emocji, takich jak: uczuciowość i wrażliwość. Również u Aksakowa wartości te odegrały znaczącą rolę.

---

<sup>1</sup> M. Dąbrowska, *Dla pożytku i przyjemności. Rosyjska podróż sentymentalna przełomu XVIII i XIX wieku*, Warszawa 2009, s. 47.

W autobiograficznej powieści wskazuje on na ogromną wartość więzi rodzinnych. W sentymentalizmie dokonuje się także zmiana w profilu bohatera literackiego, od tej pory wywodzącego się często z mieszczaństwa, a nawet z ludu. Bohater Aksakowa to człowiek jednostkowy, wyjęty z życia społecznego i obdarzony jedynie takimi cechami, jakie nadała mu natura. Istotną rolę w obrazie odgrywa zespół jego cnót, nie zaś jego socjalny prestiż. Bohater sentymentalny to człowiek skłonny do odczuwania i podążający za sumieniem, posiadający czułe serce, będące siedliskiem danego przez naturę instynktu moralnego oraz źródłem uczuć emocjonalnych.

W *Latach dziecięcych Bagrowa-wnuka* przeplatają się także tradycje innych prądów literackich. Znajdujemy w utworze typowe dla romantyzmu przedstawienie rodzinnych więzi oraz dziecięcą wizję świata, charakterystyczną dla gatunku idylli. Widoczne są tradycje klasycystyczne i barokowe, związane z problemami istnienia oraz filozofia Dobra i Sobotowości. Odnajdziemy w nim również wpływy pisarzy, których dzieła autor powieści czytywał w dzieciństwie. Byli to tacy twórcy, jak: Michał Łomonosow, Gabriel Dzierżawin, Aleksander Sumarokow, Michał Chieraskow, Mikołaj Karamzin, Wiaczesław Szyszkow. Istotne znaczenie odegrali także pisarze, których Aksakow poznał we wczesnych latach swojej działalności literackiej: Mikołaj Szatrow, Mikołaj Iljin, Siergiej Glinka, Michał Zagoskin, Aleksander Pisariew, Aleksander Szachowski.

Problem obecności autora w każdym dziele literackim związany jest z pojęciem fikcji literackiej, która chroni ów podmiot przed oddziaływaniem społecznym, nierzadko umożliwia również artykulację społecznie kłopotliwej prawdy. Literaturę o charakterze autobiograficznym należy rozpatrywać jako ten typ wypowiedzi autorskiej, w którym obecność autora jest poświadczeniem prawdy i wiarygodności przekazywanych treści. W takiej wypowiedzi następuje biograficzne udokumentowanie fikcji<sup>2</sup> potwierdzonej w rzeczywistości lokalnością miejsc, czasu i obyczaju. Autentyzm, przejawiający się na polu tekstowym nasila się tym bardziej,

---

<sup>2</sup> A. Zieniewicz, *Pakty i fikcje. Autobiografizm po końcu wielkich narracji (szkice)*, Warszawa 2011, s. 25.

iż przemawia do odbiorcy nie tyle świadek opowiadanych zdarzeń, lecz sam ich uczestnik. Trudnym zaś wydaje się być zaznaczenie zakresu wpływów autora, gdyż jako osoba „żywa”, realna pozostaje on poza ramami dzieła literackiego.

W *Latach dziecięcych Bagrowa-wnuka* pisarz wprowadza szczegóły objęte gwarancją autentyczności, jako sygnały identyfikujące podmiot z autorem<sup>3</sup>. Zakreślenie pozycji autora w dziele jest o tyle prostsze, iż daje on temu wyraz w „zwrocie do czytelnika”, znajdującym się na początku utworu. W powieści odnajdziemy również stereotypowe podobieństwo postaciowania, tj. bohaterom powieściowym pisarz nadaje cechy członków swojej rodziny, tym samym dokonuje charakterystyki rodu, z którego się wywodzi i z którym się utożsamia. Dodatkowo usytuowanie bohaterów w czasie historycznym nasila dokumentalność<sup>4</sup> i autentyzm powieściowy oraz tworzy swoisty klimat tamtych czasów.

Autor poddaje się autobiografizacji, utożsamia się z bohaterem oraz współtworzy narrację, identyfikując się z opowiadaczem tekstu. Tożsamość narracyjna<sup>5</sup> jest tutaj niczym innym jak zdolnością jednostki do stworzenia historii o samym sobie. Na wzór „triady autobiograficznej”<sup>6</sup> Philippe’a Lejeune’a staje się ona zarazem autorem, narratorem i bohaterem, zaś jej życie tematem opowieści. Tożsamość narracyjna w powieści kształtuje się na skutek oddziaływań rodzinnych i historycznych, opowieści zaczerpniętych z baśni czy literatury. Wyznacza ona w utworze wzorce postępowania oraz ustala hierarchię wartości<sup>7</sup>. Jest to narracja o prostej i spójnej strukturze, określona przez jedną z badaczek narratologii Katarzynę Rosner mianem

<sup>3</sup> S. Jaworski, *Piszę więc jestem. O procesie twórczym w literaturze*, Kraków 1993, s. 54.

<sup>4</sup> R. Lubas-Bartoszyńska, *Miedzy autobiografią a literaturą*, Warszawa 1993, s. 172.

<sup>5</sup> P. Jakubowski, *Pułapki tożsamości. Między narracją a literaturą*, Kraków 2016, s. 8.

<sup>6</sup> P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu o autobiografii*, Kraków 2001, s. 22.

<sup>7</sup> M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000, s. 30.

„narracji zrozumienia”<sup>8</sup>. Narracja jednak sama w sobie skupia się nie tyle na przekazywaniu informacji tekstowej, ile na kwestionowaniu relacji między fikcją a rzeczywistością<sup>9</sup>.

Fikcjonalność utworów autobiograficznych wydaje się być zjawiskiem dość problematycznym. Pojawiające się w powieści „zmyślenie” w polu działania teorii literatury określane jest mianem „autofikcji”. Twórca tego pojęcia odnosi je właśnie do Lejeune’owskiego „paktu autobiograficznego”, kiedy to nie wszystkie założenia tożsamościowe są spełnione, a utwór mimo to uznany jest za autobiografię. Z podobną sytuacją mamy do czynienia w powieści Aksakowa. Nazwisko autora i bohatera nie jest tożsame. Dokonując jednak głębszej analizy powieściowej, możemy wysnuć wniosek, iż nazwisko głównego bohatera – Sierioży Bagrowa (słowo „барение” oznaczało sposób łowienia ryb), jest głęboko nacechowane pisarską filozofią umiłowania przyrody i tym samym uczestniczy w procesie twórczej autokreacji.

Zamierzeniem niezbędnym dla uchwycenia pozycji autora w tekście staje się również minimalny zespół wiadomości<sup>10</sup> o nim, funkcjonujący w świadomości czytelniczej, oraz umiejętność wyłonienia podobieństwa, wpisanego w tekst przez autora dzieła. Zbiór najistotniejszych informacji w znacznym stopniu jest współtworzony i kontrolowany przez samego pisarza. Twórca powieści dokonuje swojego rodzaju autorskiej spowiedzi – rachunku życia<sup>11</sup>. Próbuje też unaocznic odbiorcy swoją tożsamość<sup>12</sup>, siebie jako kogoś niepowtarzalnego, wyjątkowego. Stara się przy tym odpowiedzieć na dwa zasadnicze pytania: „Kim byłem”? „Kim jestem”?

<sup>8</sup> K. Rosner, *Narracja jako struktura rozumienia*, „Teksty Drugie” 1999, nr 3.

<sup>9</sup> M. Loba, *Narracja. Tożsamość. Opór*, [w:] *Horyzonty interpretacji. Wokół myśli Paula Ricoeura*, red. A. Grzegorzczak, M. Loba, R. Koschany, Poznań 2003, s. 68.

<sup>10</sup> M. Czermińska, *Autobiografia i powieść czyli pisarz i jego postacie*, Gdańsk 1987, s. 14.

<sup>11</sup> M. Bachtin, *Autor i bohater w działalności estetycznej*, [w:] idem, *Estetyka twórczości słownej*, Warszawa 1986, s. 194–207.

<sup>12</sup> M. Czermińska, *O autobiografii i autobiograficzności*, [w:] eadem, *Autobiografia*, Gdańsk 2009, s. 7.

Nie zawsze jest on jednak obiektywny<sup>13</sup> wobec przekazywanego obrazu samego siebie sprzed lat. Ja intencjonalnie pisarza zwraca się w kierunku powieści autobiograficznej, dzięki której może wrócić w swej pamięci do minionych lat dziecięcych<sup>14</sup> i kreować zmieniające się koncepcje samego siebie, w tym przypadku retrospektywne. Czas jako kolejne ważne kryterium biografii z jednej strony odsyła do odległej przeszłości, by odtworzyć życie konkretnej osoby, z drugiej zaś oznacza chwilę końcową biografii, którą jest moment pisania. Czas jest ogromną przeszkodą dla opowiadacza i tworzy dystans między autorem a bohaterem, którzy egzystują w różnych rzeczywistościach<sup>15</sup>. Szczegółów o minionym życiu udziela:

[...] ktoś usytuowany w teraźniejszości, bo tkwił wewnątrz przebiegu życia, poddany przepływowi czasu, dopiero uczestniczył w kształtowaniu się sensu (albo doświadczył bezsensu) swego bytu. Pisząc w teraźniejszości może ów sens (albo poczucie bezsensu) całościowo ogarnąć, dzięki temu, że na zamkniętą już przeszłość spogląda z zewnątrz, z dystansu<sup>16</sup>.

Oprócz sensu tożsamościowego oraz wymiaru czasowego istotnym okazuje się również aspekt komunikacyjny. Pisząc o sobie pisarz kieruje swoje dzieło do grona potomnych. Tego rodzaju autorskie wyznanie czy też, jak określają autobiografię literaturoznawcy, duchowa spowiedź autora, pełni nie tylko funkcję artystyczną, ale odgrywa również czynną rolę w życiowej sytuacji pisarza. W przekazaniu swoich myśli, odczuć, wrażeń z przeszłości twórcy pomaga odpowiednio skonstruowana narracja i koncepcja narratora. Narracji jednak nie można porównać z „samym

<sup>13</sup> L.A. Renza, *Wyobraźnia stawia Veto: Teoria biografii*, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1, s. 281.

<sup>14</sup> С.И. Машинский, С.Т. Аксаков, *Жизнь и творчество*, Москва 1973; М.В. Грицанова, *Соотнесение голосов рассказчиков в повести С.Т. Аксакова «Детские годы Багрова – внука»*, [в:] *Проблемы литературных жанров*, Томск 1987, с. 59–60, А.Г. Татьяна, Л.Н. Ранний, Толстой и С.Т. Аксаков. *К проблеме жанра семейного романа*, [в:] *Проблемы литературных жанров*, ч. 1, Томск 1999, с. 259–263.

<sup>15</sup> E. Kasperski, *Autobiografia. Sytuacja i wyznaczniki formy*, [w:] *Autobiografia – przemiany, formy, znaczenia*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2001, s. 18.

<sup>16</sup> M. Czermińska, *O autobiografii i autobiograficzności...*, op. cit., s. 9–10.

życiem”, ponieważ podobnie jak bohater, należy ona do innego porządku rzeczywistości. „By przenieść »fakty z życia« do autobiografii, trzeba je zamienić w jednostki narracji, językowo, stylistycznie i kompozycyjnie »zakodować«, dostosować do całości przekazu”<sup>17</sup>.

Autobiograficzną powieść *Lata dziecięce Bagrowa-wnuka* Aksakow napisał w późnym okresie swojego życia. Miał wtedy ponad 60 lat, cierpiał na zaawansowaną ślepotę. Z pomocą starszej córki i innych członków rodziny udało mu się spisać swoje wspomnienia. Mimo że wielokrotnie zawodziła go pamięć, udało mu się ukazać przeszłość w sposób poetycki oraz żywy. Pisarz opisuje życie bohatera-dziecka od momentu narodzin do momentu ukończenia dziewiątego roku życia.

W swojej powieści twórca ukazuje historię realnej rodziny – tej, w której się urodził i wychował. Dokonuje charakterystyki jej członków, aż po pokolenie dziada Stiepana Michajłowicza Aksakowa. Taki typ autobiografii to kronika rodzinna. Tworząc ją autor opiera się na materiale autobiograficznym. Aksakow tworzył swoje dzieło w okresie, kiedy większość członków jego rodziny jeszcze żyła. Z tego też powodu postanowił on zmienić imiona swoich bohaterów oraz niektóre szczegóły z ich życia. Zmianie uległy również nazwy geograficzne. Niektóre zaś wydarzenia, które miały miejsce jeszcze do momentu narodzin bohatera oparte zostały na rodzinnych wspomnieniach. Prototypami<sup>18</sup> głównych bohaterów byli: dziadek pisarza Stiepan Michajłowicz Aksakow (w powieści Stiepan Michajłowicz Bagrow), jego rodzice Timofiej Stiepanowicz i Marija Nikołajewna (w powieści – Aleksiej Stiepanowicz i Sofja Nikołajewna). Sobie zaś, podobnie jak i dla dziadka, pozostawia imię Siergiej, wymyśla zaś tylko nazwisko. Stąd też tytuł powieści *Lata dziecięce Bagrowa-wnuka*. Tematem przewodnim w powieści stają się jednak nie losy rodziny Bagrowów, lecz okres

<sup>17</sup> E. Kasperski, *Autobiografia. Sytuacja i wyznaczniki...*, op. cit., s. 14.

<sup>18</sup> В.В. Сальникова, *Динамика лексического компонента образно-языковой картины мира ребенка (На материале книги С.Т. Аксакова «Детские годы Багрова-внука»)*, Бирск 2006, s. 49.



dorastania jednego z jej członków, autobiograficznego bohatera, z którym pisarz się utożsamia – Siergieja Bagrowa.

Element autobiograficzny w powieści nie jest zaszyfrowany. W sposób jawny zostają przekazane informacje o ojcu, matce, siostrze i przyjaciółkach. W pamięci Aksakowa bardzo dobrze zachowały się pierwsze wrażenia: obecność matki karmiącej go na rękach, opowieści Pelagii, pamięć o bliskich mu ludziach. Z pomocą pamięci, a nie wymysłu, pisarz buduje wrażenie realności. Wspomniane obrazy przeszłości nie tworzą fabuły, lecz stają się częścią narracji. Dzięki nim poznajemy uczucia i emocje powieściowych postaci. Możemy współodczuwać razem z bohaterem:

Читая ее, вы живете одной жизнью с Сережей, вы посвящаетесь во все тайны восприимчивой души, чувствуете с ним ежедневное расширение его умственного кругозора, обогащение его чувств и нравственных понятий<sup>19</sup>.

W powieści Aksakowa dokonuje się swojego rodzaju eksperyment. Narracja prowadzona jest przez trzy osoby. Jest to bohater, narrator – Bagrow (dorosły bohater) oraz autor – wydawca, jako osoba realna, która przekazuje treść opowiadań młodego Bagrowa. W ten sposób pojawia się „trzech autorów”<sup>20</sup>. Podobnie jak w pierwszej części również w omawianej powieści tekst opowiadań jest zaopatrzony w komentarz wydawcy. Jest to zabieg budujący kompozycję utworu. Na początku tekstu pojawia się zwrot od wydawcy skierowany do czytelników jak również wstęp dorosłego narratora – Bagrowa-wnuka. Manifestowanie własnego istnienia w tekście opowiadania ma na celu odsłonięcie struktury narracyjnej, nawiązanie dialogu między opowiadaczem i czytelnikiem oraz zmuszenie go do aktywniejszej percepcji tekstu. Narrator posiada wiele funkcji<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Н.А. Колодина, *Проза С.Т. Аксакова: конспект и поэтика*, Иваново 2003, s. 164.

<sup>20</sup> Н.Г. Николаева, «Семейная хроника» и «Детские годы Багрова внука», Новосибирск 2004, s. 70.

<sup>21</sup> S. Skwarczyńska, *Konstruowanie w dziele literackim „piętna osobowego” dla słowa okazjonalnego „ja”*, [w:] eadem, *Studia i szkice literackie*, Warszawa 1953, s. 29.

w dziele literackim. Posiada wszechwiedzę, którą to cechę otrzymuje od autora. Ponadto kieruje akcją, dokonuje charakterystyki postaci, ingeruje, wyraża swoje wątpliwości, zapytuje, szydzi, oskarża, broni, interpretuje. Jest on także duchowym przewodnikiem<sup>22</sup> i wyprzedza często czytelnicze pytania i wątpliwości. Zarówno odbiorca, jak i narrator należą do świata poetyckiego i tworzą integralną część dzieła literackiego. Narrator jest jedynie elementem pośrednim między autorem i odbiorcą. Odnosi się on do świata przedstawionego w sposób emocjonalny i relacja ta zajmuje pozycję nadrzędną wobec płaszczyzny zdarzeń przedstawionych. Autor podejmuje się próby przeniknięcia w psychikę bohatera powieściowego, dokonuje analizy uczuć, nurtujących go problemów wieku dziecięcego, zdarzeń wpływających na postawę i światopogląd w przyszłości. Tym samym poznaje samego siebie na drodze psychologicznej introspekcji. Zatem autor zakłada, iż percepcja umysłowa odbiorcy jest zdolna odczuć, zrozumieć niuanse doznaniowe, że odbiorca zdolny będzie do zrozumienia myśli nienapisanych a niewątpliwie wkomponowanych w dzieło literackie<sup>23</sup>.

Tak wnikliwa obserwacja sfery psychologicznej postaci doprowadziła do zmian w zakresie narracji, wyprowadzając na plan pierwszy właśnie narrację pierwszoosobową, zakładającą, iż relacja z osobiście doznanych przeżyć i stanów duchowych będzie najbardziej wiarygodną i przekonującą.

Sama forma publikacji osobistych zapisek, pamiętników czy też rodzinnych wspomnień była bardzo popularna w tym czasie również w literaturze rosyjskiej. Utwory spod znaku ego-literatury były publikowane zazwyczaj po śmierci autora. Wówczas to „perspektywa wspomnienia i porządkowania doświadczeń całego życia podobna jest do przeszłości epickiej. Ja rozdziela się na bohatera minionych zdarzeń i narratora, zapisującego te wydarzenia w jakimś późniejszym momencie życia, kiedy biografia powstaje”<sup>24</sup>. Wyjątkiem były sytuacje, gdy narratorem okazywał się autor.

<sup>22</sup> W.W. Włodarczyk, *Narrator i narracja*, Warszawa 1973, s. 9.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 9–10.

<sup>24</sup> M. Czermińska, *Autobiografia i powieść...*, op. cit., s. 63.

U Aksakowa następuje transformacja tej funkcji, gdyż wydawca zostaje włączony nie tylko w tekst powieści, ale również w twórczą działalność nad tekstem. W obu powieściach wydawca przyjmuje dwie funkcje, jako przyjaciel rodziny, który stara się z maksymalną dokładnością opisać dzieje rodu Bagrowów. Tego typu deklaracja podwyższa dokumentalny status powieści. Pełni również funkcję autora całego tekstu i dzięki temu osiąga pozycje ponad głosem bohatera-Bagrowa. Granica między „ja” bohatera oraz „ja” narratora jest ledwo zauważalna<sup>25</sup>. Narrator odchodzi od swego „ja” terażniejszego w przeszłość i tylko czasami wskazuje na swoją obecność w terażniejszości.

Często zachodzi tak wielkie zbliżenie samego autora i narratora, iż odrębność czy samoistność tychże postaci ulega zatarciu i niwelacji. Niemniej jednak trzeba pamiętać, że narrator to nie porte-parole autora a zatem nie można stawiać znaku równości pomiędzy autorem i narratorem; pierwszy z nich jest wszak postacią żywą, jedną z nas – gdy zaś drugi mając wprawdzie osobowość jest przecież postacią fikcyjną, żyjącą tylko w dziele literackim, ukształtowaną li tylko przez autora z cech przynależnych ludziom<sup>26</sup>.

*Lata dziecięce Bagrowa-wnuka* w porównaniu z *Kroniką rodzinną*, której walory jako dokumentu<sup>27</sup> epoki zostały wysoko ocenione przez krytyków literatury tego okresu, uznana została za powieść autobiograficzną o charakterze faktograficznym. W tekście bardzo często pojawiają się nawiązania do opowieści świadków, wspomnienia członków rodziny, listy, dokumenty rodzinne oraz książki. Najważniejszym potwierdzeniem okazuje się jednak być doświadczenie „wydawcy”, który często się do niego odwołuje. Zaznacza jednak, iż jego relacja nie jest w stu procentach rzetelna, wspomnienia mogą być niedokładne, szczegóły zaś zapomniane.

<sup>25</sup> Л.К. Ишкиняева, *Творчество Аксакова и литературная традиция XVIII столетия*, Ульяновск 2011, s. 156.

<sup>26</sup> H. Markiewicz, *Sposób istnienia i budowy dzieła literackiego*, [w:] idem, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1966, s. 55.

<sup>27</sup> M. Jakubiec, *Literatura rosyjska*, t. 2, Warszawa 1971, s. 30.

Powieść Aksakowa uznana została również za kronikę obyczajów XVIII – XIX wieku. Aby potwierdzić status historyczny opisywanych wydarzeń oraz dodać właściwego kolorytu charakterystycznego dla epoki autor wspomina o życiu wybitnych i znanych w tym wieku postaci z życia literatury i teatru: Nikołaja Gogola, Iwana Turgieniewa, Michaiła Szczepkina. Zainteresowanie literacką działalnością Gogola sięga młodzieńczych lat pisarza.

O dokumentalności świadczy również dokładna i szczegółowa topografia terenu. Pojawiają się opisy miejscowości, nazwy rzek, krain geograficznych, wskazujące, iż wydarzenia rozgrywają się w realnych miejscach. Tu włącza się również głos wydawcy, który wprowadza zarówno nazwy oficjalne, jak i nieoficjalne. Ponadto w leksyce Sierioży Bagrowa pojawiają się zwroty ukazujące stosunki socjalne tych czasów. Możemy wyróżnić takie słowa, jak: император, императрица, государь, государыня, царь, князь, дворянин, господа, барин, барышня, помещик, крестьянин, горничная, слуги, лакеи. Takie nasycenie przestrzeni drobiazgami oraz detalami świata przedstawionego, uporządkowanymi na zasadzie asocjacji, bądź też „falistości”, jak określił to zjawisko Georges Poulet<sup>28</sup>, umożliwiło swobodne wprowadzanie dygresji oraz możliwość szerokiego eksperymentu z narracją. Narrator powieści dodatkowo wskazuje na swój związek z czasem oraz przestrzenią głównego bohatera, co podkreśla jego obecność w wydarzeniach, które osiągają tym sposobem status wydarzeń autentycznych. Narrator utożsamia się z postacią głównego bohatera i relacjonuje jego odczucia w powieści w dowolnym czasie. Jest to działanie wskazujące na autonomię narratora względem wydarzeń świata przedstawionego, dość innowacyjny zabieg pisarza, który wprowadza zjawisko dwoistości czasowej<sup>29</sup>, umożliwiającej narratorowi ingerencję w wydarzenia świata przedstawionego w powieści. Czas narracji oraz czas fabuły żyją samoistnym życiem, przy czym czas fabuły jest czasem wcześniejszym od czasu narracji. Niekiedy narracja przyjmuje charakter asocjacyjny. Wspomnienia o takim

<sup>28</sup> G. Poulet, *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, wyb. J. Błoński, M. Głowiński, Warszawa 1977, s. 405.

<sup>29</sup> W.W. Włodarczyk, *Narrator i narracja*, op. cit., s. 37.

charakterze pobudzone są zazwyczaj jakimś bodźcem w pamięci. Są to literacko-liryczne wstawki w tekście, które osiągają zupełnie inny wymiar w powieści, niż wcześniejsze dokonania na polu autobiografii. Nasycone są tęsknotą i żalem po utraconej młodości, po czasie, który nieubłaganie płynie, po dzieciństwie, które dawno już minęło. Manewr literacki, jakim posłużył się autor występował w twórczości zachodnich sentymentalistów jako zabieg formalny, mający na celu stworzenie specyficznej atmosfery emocjonalnej, odznaczającej się wrażliwością oraz czułością.

Obecność wydawcy jest zauważalna nie tylko w tytułach, podtytułach czy też krótkich zapowiedziach. Często głos wydawcy niezauważalnie zlewa się z głosem narratora, naśladując manierę opowiadań. Wprowadza on wówczas własne rozważania, myśli, wspomnienia, nie zawsze rozdzielając swoją wypowiedź od wypowiedzi bohatera. Wówczas jedna wypowiedź jest prowadzona przez dwie osoby, które wzajemnie uzupełniają swoją relację. Tego typu zabiegi na poziomie powieściowej poetyki służą wyodrębnieniu obecności autora w dziele, a raczej jego fikcyjnej kreacji. Są to tak zwane autobiograficzne ciągi narracyjne, definiowane jako:

[...] fikcjonalne lub niefikcjonalne teksty jednego autora, połączone intencją autobiograficzną, a w konsekwencji posiadające wspólnego lub podobnego bohatera-narratora, powiązane wzajemnymi odniesieniami, a także odznaczające się tożsamością, ciągłością lub powtarzalnością pewnych motywów<sup>30</sup>.

Owa dwupłaszczyznowość wypowiedzi w tradycyjnej powieści autobiograficznej wyrażana jest odpowiednimi środkami stylistycznymi: z jednej strony mowa narratora – narracja, z drugiej zaś – wypowiedzi bohaterów; przy czym wypowiedź narratora jest nadrzędna<sup>31</sup> wobec wypowiedzi bohatera. U Aksakowa obie wypowiedzi uzupełniają się.

Struktura narracji w powieści wydaje się być zawiłą z powodu manieri pisarskiej jaką stosuje Aksakow. Gdyby zrezygnować ze wszystkich

<sup>30</sup> A. Sobiecka, *Powieść teatralna a postawa autobiograficzna*, [w:] *Autobiografizm i okolice. Prace ofiarowane Profesor Małgorzacie Czerwińskiej*, red. T. Sucharski, B. Żynis, Słupsk 2011, s. 104.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 20.

odsyłaczy narratora oraz zlikwidować komentarze wydawcy znajdujące się wewnątrz tekstu, otrzymamy wówczas zupełnie inny tekst:

Здесь происходит тот сдвиг, когда содержательной становится сама манера повествования, когда тематические единицы приобретают вторичный смысл, а элементы формальные, сами по себе не имеющие какого бы то ни было референциального значения, наделяются смысловой функцией<sup>32</sup>.

Jeden z badaczy tekstów autobiograficznych wskazuje, iż powieść *Lata dziecięce Bagrowa-wnuka* można zaliczyć do pseudobiografii<sup>33</sup>.

Псевдобиография – это работа, основанная на автобиографическом материале, которая имитирует автобиографию во всех отношениях, кроме одного: автор и нарратор здесь не одно и то же лицо [...] псевдобиография дает романисту необычную возможность: он может использовать материал своей собственной жизни в повествовательной форме, которая традиционно вызывает у читателей впечатление правдоподобия, но при этом не связана понятием истинности и может создать функциональный мир, характерный для романа... автор псевдобиографии сознательно совмещает материал, взятый из его собственной жизни с материалом, взятым из жизни других, из литературной традиции и из воображения<sup>34</sup>.

Utwory takie posiadają cechy utworów autobiograficznych, lecz są imitacją autobiografizmu. Wyjątkiem jest pozycja autora i narratora, którzy nie są jedną i tą samą osobą. Wybór takiego gatunku dodatkowo daje możliwość opisanie wydarzeń z przeszłości zarówno na materiale ze swojego życia, jak również z życia bliskich mu osób, członków rodziny, bądź po prostu osób żyjących w tym samym czasie. Osoba wydawcy pełni nie tylko rolę autora tekstu, zostaje ona wprowadzona w tekst w celu poświadczenia wiarygodności opisywanych wydarzeń. W tym planie narracyjnym materiał tekstowy rodzinnych opowiadań dokonuje się według

<sup>32</sup> В. Шмид, *Нарратология*, Москва 2003, s. 312.

<sup>33</sup> А. Wachtel, *The Battle for Childhood: Creation of Russian Myth*, Stanford 1990, s. 16, 18.

<sup>34</sup> Ibidem.

praw rządzących tekstem fikcyjnym. Narracja wydawcy oraz narratora zlewają się w jedno. Istnieje jednak taka sytuacja, kiedy głosy te zostają rozdzielone. W niektórych częściach pojawia się głos narratora w postaci Bagrowa-wnuka, w kolejnych dominuje głos wydawcy jako autora, wypierający głos Bagrowa. Narracja staje się monolityczną. Coraz rzadziej wydawca występuje w formie przekazującej opowiadania. Pojawia się mniej komentarzy oraz refleksji lirycznych, odstępujących od głównej kwestii tematycznej. Skupienie się na wąskim temacie jeszcze bardziej neguje konstrukcję kronikalnego opowiadania. U Aksakowa zauważa się obecność komentującego wydawcy jako autora. Wykorzystuje on sposób komentowania poprzez naśladowanie maniery narratora. Narrator pozwala sobie zatrzymać opowiadanie i przenieść się w inną przestrzeń, opisywać wydarzenia wedle uznania (оставим Багрово, и посмотрим, что делается в Уфе) czy wprowadzać nowe postaci w tekst (Но Афросинья Андреевна стоит того, чтоб с нею хоть немного познакомиться).

W *Latach dziecięcych Bagrowa-wnuka* pojawia się także konstrukcja hybrydowej narracji. Następuje to w momencie, gdy w poglądach narratora wyrażają się również poglądy bohatera. Przy czym nie jest to bezpośrednio przejście od punktu widzenia narratora do pojmowania świata przez bohatera, lecz jednoczesne połączenie się głosów. Narracja nie jest wyraźnie rozdzielona między konkretne postaci, lecz zlewa się w jedną wypowiedź. Stąd wrażenie jedności punktu widzenia.

Repliki narratora są nasycone emocjami, jakich doznaje bohater. Trudno jest je oddzielić od replik bohatera, lecz nie mogą one należeć do niego. To właśnie dojrzały narrator komentuje i wyjaśnia zachowanie bohatera. Komentarze tego typu pojawiają się zawsze na początku lub końcu rozdziału i mają formę podsumowania. Dzieje się tak dlatego, ponieważ pomiędzy narratorem a światem przedstawionym istnieje swojego rodzaju intymna więź<sup>35</sup>. Narrator utożsamia swój punkt widzenia z punktem widzenia postaci, postrzega zjawiska i wydarzenia jej oczami i razem z nią odczuwa.

---

<sup>35</sup> K. Budzyk, *Sytuacja Malwiny w powieściopisarstwie polskim*, [w:] idem, *Stylistyka. Poetyka. Teoria literatury*, Warszawa 1966, s. 148.



W powieści pojawia się również taka pozycja dojrzałego narratora, kiedy zatrzymuje własną opowieść i rozpoczyna bezpośrednie rozważania o bohaterze. Rozmyślenia tego typu mają zazwyczaj znaczenie ogólnodydaktyczne. Narracja nie ogranicza się tymi dwoma głosami. Pojawia się jeszcze jeden. Jest to głos autora – wydawcy. Oddzielając od siebie bohatera – Bagrowa i przedstawiając siebie jako wydawcę jego wspomnień, ustala osobisty dystans między swoim bohaterem i osiąga większą możliwość uogólniania i analizowania czynników wywierających wpływ na osobowość bohatera.

W autobiograficznej powieści Aksakowa *Lata dziecięce Bagrowa-wnuka* wnikliwy czytelnik zauważa formującą się osobowość pisarza. Powieść przedstawia zaledwie krótki odcinek życia twórcy – dzieciństwo. Pisarz nie ogranicza się w nim do kronikarskiego opisu epizodów z życia bohatera, lecz stara się zwrócić uwagę odbiorcy na to, co miało decydujący wpływ na ukształtowanie się „ja” autobiografisty; pod kreacją podmiotu konstruuje bogatą, przekonywającą autokreację. W światopoglądzie małego Sierioży zauważamy typowe dla autora zamiłowanie do natury i przyrody, szczególną troskę o trwałość rodzinnych więzów, przywiązanie do siostry i innych członków rodziny. W takim ujęciu autor dąży nie tylko do spełnienia misji biograficznej, ale ma na celu manifestację postaw autorskich. Tym samym daje wyraz temu, iż jest tym, kim jest tylko i wyłącznie w wyniku wpływów innych ludzi i społecznego usytuowania<sup>36</sup> względem nich.

Wizerunek autora wyłania się poprzez sygnały jego aktywnej działalności nad tekstem. Również narracja staje się przedmiotem autorskiej gospodarki. „Ja” narratora zostaje uznane za „ja” reprezentanta autora rzeczywistego. Autor utożsamia się z bohaterem, przyjmuje jego punkt widzenia, relacjonuje jego odczucia i stany ducha; bawi się strukturą narracyjną powieści. Nawiązując dialog między opowiadaczem a odbiorcą, zmusza czytelnika do intensywniejszej percepcji tekstu. Niweluje granicę między

---

<sup>36</sup> T. Tomasik, „Inny” jako kategoria dyskursu autobiograficznego (*Od Marka Aureliusza do Montaigne’a*), [w:] *Autobiografizm i okolice. Prace ofiarowane Profesor Małgorzacie Czermińskiej*, red. T. Sucharski, B. Żynis, Słupsk 2011, s. 37.



mową narratora a mową bohatera i umożliwia luźne przemieszczanie się „ja” narratora w przestrzeni czasowej powieści. Takie zacieranie granic między autorem-narratorem oraz bohaterem powieściowym, umożliwia wzajemną korelację tych kategorii literackich oraz obopólne uzupełnianie się ich na planie powieściowym.

Wypowiedź autorska zgodnie z zapowiedzią nurtów, które – jak sentymentalizm czy romantyzm – wysuwały na czoło postulaty bezpośredniości i szczerości wypowiedzi autorskiej, spowodowały, iż powieść Aksakowa *Lata dziecięce Bagrowa-wnuka* stała się autentycznym i wiarygodnym przekazem doświadczeń piszącego, przepelnionym ekspresją uczuć.

## LITERATURA

- Bachtin M., *Autor i bohater w działalności estetycznej*, [w:] idem, *Estetyka twórczości słownej*, Warszawa 1986.
- Budzyk K., *Sytuacja Malwiny w powieściopisarstwie polskim*, [w:] idem, *Stylistyka. Poetyka. Teoria literatury*, Warszawa 1966.
- Czermińska M., *Autobiografia i powieść czyli pisarz i jego postacie*, Gdańsk 1987.
- Czermińska M., *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.
- Czermińska M., *Autobiografia*, Gdańsk 2009.
- Czermińska M., *O autobiografii i autobiograficzności*, [w:] eadem, *Autobiografia*, Gdańsk 2009
- Dąbrowska M., *Dla pożytku i przyjemności. Rosyjska podróż sentymentalna przełomu XVIII i XIX wieku*, Warszawa 2009.
- Jakubiec M., *Literatura rosyjska*, t. 2, Warszawa 1971.
- Jakubowski P., *Pułapki tożsamości. Między narracją a literaturą*, Kraków 2016.
- Jaworski S., *Piszę więc jestem. O procesie twórczym w literaturze*, Kraków 1993.
- Kasperski E., *Autobiografia. Sytuacja i wyznaczniki formy*, [w:] *Autobiografia – przemiany, formy, znaczenia*, red. H. Gosk, E. Zieniewicz, Warszawa 2001.
- Lejeune P., *Wariacje na temat pewnego paktu o autobiografii*, Kraków 2001.
- Loba M., *Narracja. Tożsamość. Opór*, [w:] *Horyzonty interpretacji. Wokół myśli Paula Ricoeura*, red. A. Grzegorzcyk, M. Loba, R. Koschany, Poznań 2003.
- Lubas-Bartoszyńska R., *Między autobiografią a literaturą*, Warszawa 1993.

- Markiewicz H., *Sposób istnienia i budowy dzieła literackiego*, [w:] idem, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1966.
- Poulet G., *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, wyb. J. Błoński, M. Głowiński, Warszawa 1977.
- Renza L.A., *Wyobrażenia stawia Veto: Teoria autobiografii*, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1.
- Rosner K., *Narracja jako struktura rozumienia*, „Teksty Drugie” 1999, nr 3.
- Skwarczyńska S., *Konstruowanie w dziele literackim „piętna osobowego” dla słowa okazjonalnego „ja”*, [w:] eadem, *Studia i szkice literackie*, Warszawa 1953.
- Sobiecka A., *Powieść teatralna a postawa autobiograficzna*, [w:] *Autobiografizm i okolice. Prace ofiarowane Profesor Małgorzacie Czerwińskiej*, red. T. Sucharski, B. Żynis, Słupsk 2011.
- Tomasik T., *„Inny” jako kategoria dyskursu autobiograficznego (Od Marka Aureliusza do Montaigne’a)*, [w:] *Autobiografizm i okolice. Prace ofiarowane Profesor Małgorzacie Czerwińskiej*, red. T. Sucharski, B. Żynis, Słupsk 2011.
- Wachtel A., *The Battle for Childhood: Creation of Russian Myth*, Stanford 1990.
- Włodarczyk W. W., *Narrator i narracja*, Warszawa 1973.
- Zieniewicz A., *Pakty i fikcje. Autobiografizm po końcu wielkich narracji (szkice)*, Warszawa 2011.
- Грицанова М.В., *Соотнесение голосов рассказчиков в повести С.Т. Аксакова «Детские годы Багрова – внука»*, [в:] *Проблемы литературных жанров*, Томск 1987.
- Ишкиняева Л.К., *Творчество Аксакова и литературная традиция XVIII столетия*, Ульяновск 2011.
- Колодина Н.А., *Проза С.Т. Аксакова: конспект и поэтика*, Иваново 2003.
- Машинский С.И., *С.Т. Аксаков. Жизнь и творчество*, Москва, 1973.
- Николаева Н.Г., *«Семейная хроника» и «Детские годы Багрова внука»*, Новосибирск 2004.
- Сальникова В.В., *Динамика лексического компонента образно-языковой картины мира ребенка (На материале книги С.Т. Аксакова «Детские годы Багрова – внука»)*, Бирск 2006.
- Татьянина А.Г., Ранний Л.Н., Толстой и С.Т. Аксаков. *К проблеме жанра семейного романа*, [в:] *Проблемы литературных жанров*, ч. 1, Томск 1999.
- Шмид В., *Нарратология*, Москва 2003.

## SUMMARY

**Narrative Representativeness and Pathos of Sentimentality  
in *Childhood Years of Grandson Bagrov* by Sergey Aksakov**

*Childhood Years of Grandson Bagrov* by Sergey Aksakov is an autobiographical novel displaying a short period of the author's life, namely childhood. The author does not limit himself to describe episodes from the life of the character in a chronological order, but intends to draw reader's attention to what influenced the author's "self". As the subject, the author attempts to structure rich and convincing autcreation. Passion for nature, special care for the family durability, attachment to sister and to other family members are characteristic for the outlook of the little Serge. In this approach, the author aims not only at describing the biography, but also at manifesting his attitude.

The mental picture of the author emerges from his active work on the text. Also the narrative becomes the subject of the author's management. The "self of the narrator" becomes "self" of the real author's representative. The author identifies himself with the character and his point of view, as well as reports his feelings and state of mind. He also manipulates with the narrative structure of the novel. By establishing a dialogue between the storyteller and the reader, the author forces the reader to a greater perception of the text. He also eliminates the border between the narrator and the character, and also enables the narrator's "self" to shift within the time space of the novel.

The author's statement, according to the trends, such as sentimentality and romanticism, were direct and sincere in its character and entailed that *Childhood Years of Grandson Bagrov* by Sergey Aksakov has become the authentic and reliable vision of the writer's experiences.

**Keywords:** autobiographical novel, autcreation, sentimentality, authenticity, autofiction.

**Słowa kluczowe:** powieść autobiograficzna, autokreacja, sentymentalizm, autentyzm, autofikcja.



NEL BIELNIAK

Uniwersytet Zielonogórski

**DZIENNIK 1901–1903 MAKSYMILIANA WOŁOSZYNA:  
TEKST I JEGO PERYFERIE**

Maksymilian Wołoszyn (właśc. Kirijenko-Wołoszyn) był nieprzeciętną, charyzmatyczną osobowością o wysokiej kulturze osobistej, co często podkreślają zarówno współcześni mu twórcy w swych wspomnieniach (niekiedy biegunowo różnych w ocenie autora *Kimeryjskiej wiosny*)<sup>1</sup>, jak też badacze jego twórczości. Egzemplifikacją niech będą słowa Aleksandry Wieczorek, która tak portretuje rosyjskiego artystę:

Wyrazista, barwna postać tego poety i malarza, historyka sztuki i krytyka z przełomu wieków, uobecnia ważną dla kultury rosyjskiej ideę twórcy wszechstronnego i niezależnego od wszelkich koniunktur, świadomego wagi swego powołania. Przyciąga dziś jego renesansowa osobowość i humanizm, który wskazywał mu cenę człowieczeństwa w złożonej sytuacji historyczno-politycznej porewolucyjnej Rosji, godne uwagi jest jego odpowiedzialne, proekologiczne myślenie o losie ziemi i jego mieszkańcach<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Niepospolitość Wołoszyina przejawiająca się w kontrowersyjnych nierzadko poglądach, zachowaniu i ubiorze silnie oddziaływała na jego środowisko. Mało kto potrafił go zignorować, o czym świadczy pokaźna i różnorodna literatura wspomnieniowa. Zob. *Воспоминания о Максимиллиане Волошине*, сост. и коммент. В.П. Купченко, З.Д. Давыдов, Москва 1990.

<sup>2</sup> A. Wieczorek, *W kręgu tradycji kulturowych: Annienski, Wołoszyn, Gumilow*, Opole 1998, s. 73.

W nieszablonowej biografii Wołoszyna miejsce szczególne zajmuje Paryż. Tu bowiem na początku XX wieku spędził z przerwami kilkanaście lat, doskonaląc swój warsztat twórczy i rozwijając się duchowo. Niemal od razu włączył się w niezwykle intensywne i urozmaicone życie artystyczne i kulturalne francuskiej stolicy zamieszkałej przez twórców i myślicieli z całego świata. Bywał w muzeach, teatrach, atelier, kawiarniach artystycznych, zgłębiając między innymi parnasizm i impresjonizm. Nawiązywał liczne znajomości, w tym z uznanymi przedstawicielami literatury, filozofii i sztuki, by wymienić tylko takie nazwiska jak: Anatol France, Romain Rolland, Pablo Picasso, Diego Rivera czy Rudolf Steiner<sup>3</sup>.

O szczególnym znaczeniu francuskich doświadczeń dla formowania się jego drogi twórczej Wołoszyn pisze m.in. w *Autobiografii* (*Автобиография*, 1925):

Отсюда пути ведут меня на запад – в Париж, на много лет, – учиться: художественной форме – у Франции, чувству красок – у Парижа, логике – у готических соборов, средневековой латыни – у Гастона Париса, строю мысли – у Бергсона, скептицизму – у Анатоля Франса, прозе – у Флобера, стиху – у Готье и Эрредяна... В эти годы – я только впитывающая губка, я весь – глаза, весь – уши<sup>4</sup>.

Nieprzypadkowo odwołaliśmy się tu do literatury dokumentu osobistego<sup>5</sup>, wszystkie niemal jej odmiany gatunkowe odnaleźć można bowiem w spuściznie autora *Kimeryjskiego zmierzchu*, który chętnie sięgał po prozę autobiograficzną i wspomnieniową, regularnie korespondował z dziesiątkami osób i, co istotne, na przestrzeni wielu lat z różną częstotliwością

<sup>3</sup> Г. Филиппов, *Дом в мироздании*, [w:] М. Волошин, *Дом поэта*, Ленинград 1991, s. 11–12; М. Волошин, *Автобиография*, [w:] idem, *Путник по вселенным*, Москва 1990, s. 159–160.

<sup>4</sup> М. Волошин, *Автобиография*, op. cit., s. 159.

<sup>5</sup> W 1990 roku Roman Zimand wzbogacił klasyfikację genologiczną o czwarty rodzaj literacki, który określił mianem „literatury dokumentu osobistego”. Polski historyk literatury zaliczył do niego autobiografie, wspomnienia, dzienniki, pamiętniki oraz formy epistolarne. Zob. R. Zimand, *Diarysta Stefan Ż.*, Wrocław 1990, s. 15.

prowadził dzienniki, które pełniły wielorakie funkcje (zwierzenia, poznanie siebie, zapisu wrażeń z podróży itd.). Pierwsze diarystyczne próby podjął Wołoszyn jeszcze będąc w gimnazjum w 1890 roku, ostatnie natomiast zapisy do dziennika wprowadzał w latach 1930–1931, zarzucał przy tym pisanie niekiedy na kilka miesięcy lub nawet na kilkanaście lat. Nierzadko impulsem do kontynuacji przerwanej diariusza lub rozpoczęcia nowego był jakiś przełomowy moment w życiu diarysty<sup>6</sup>. Takie praktyki diarystyczne nie są jednak niczym szczególnym. Na sporadyczność, niesystematyczność i fragmentaryczność diarystycznej aktywności wskazuje Philippe Lejeune. Francuski znawca pisarstwa autobiograficznego i dzienników osobistych konstatuje bowiem:

Prowadzimy dziennik w okresie jakiegoś kryzysu, w pewnej określonej fazie naszego życia, przy okazji podróży. Bierzemy go do ręki, odkładamy, powracamy do niego na nowo... Rzadko kto narzuca sobie sporządzanie codziennych zapisów przez bardzo długi czas i notowanie maksymalnej liczby rzeczy. Większość diariuszy skupia się wokół jednego tematu, epizodu, wątku życiowego. Kiedy sprawa zostaje zamknięta, zapominamy o dzienniku, a nawet niekiedy – niszczymy go<sup>7</sup>.

Naturalną zatem kolejną rzeczą podczas pierwszego dłuższego pobytu we Francji, który trwał od kwietnia 1901 roku do stycznia 1903 roku, Wołoszyn przystąpił do pisania dziennika (*Дневник 1901–1903*). Jednakże na próżno by szukać w nim słów uznania i podziwu dla francuskiej literatury, kultury i sztuki, cechujących choćby eseje zebrane w tomie *Oblicza twórczości* (*Лику творчества*, 1914). Na diarystyczną materię o często retrospektywnym charakterze składają się bowiem głównie indywidualne doświadczenia diarysty, jego zwykłe, codzienne życie, a na pierwszy plan wysuwają się chęć poznania siebie, jak też ocalenia pewnych zdarzeń od

<sup>6</sup> В. Купченко, З. Давыдов, *Мемуарная проза Максимилиана Волошина*, [w:] М. Волошин, *Путник по вселенным*, Москва 1990, s. 3–4.

<sup>7</sup> Ph. Lejeune, „Drogi zeszycie...”, „drogi ekranie...”. *O dziennikach osobistych*, przekł. A. Karpowicz, M. i P. Rodakowie, wybór, wstęp i oprac. P. Rodak, Warszawa 2010, s. 33.

zapomnienia, co Wołoszyn oznajmia wprost w rozpoczynającej dziennik paryskiej notce z 21 kwietnia 1901 roku: „Мне будет ужасно стыдно, если кто-нибудь прочтет это, но я хочу все подробности зарегистрировать себе на память”<sup>8</sup>.

Analizowany diariusz tworzy jedenaście wpisów o różnej długości (od dwóch krótkich zdań po kilka stron), a jako że w ujęciu Lejeune’a dziennik jest „serią datowanych śladów”<sup>9</sup>, w nagłówku większości z nich umieszczona jest zarówno data powstania, jak też miejsce. Dzięki temu dowiadujemy się, że przeważająca część zapisów powstała we Francji: w Paryżu, Mâcon, Ajaccio. Jednakże dwa wpisy poczynione zostały w Neapolu, a wieńczący diariusz zapis powstał w Koktebelu. Co istotne, diarysta powraca w nich myślą głównie do wydarzeń z paryskiego życia. I choć datowanie ma znaczenie zasadnicze, bywa mniej lub bardziej dokładne, a poszczególne zapisy cechuje niekiedy duża rozpiętość czasowa. Okazuje się bowiem, że rosyjski artysta w 1901 roku umieścił w dzienniku tylko jedną, wspomnianą kwietniową notatkę, po czym zarzucił jego prowadzenie na ponad rok, by wznowić zapisywanie 18 czerwca 1902 roku. Przez następne pół roku w różnych odstępach czasu w diariuszu pojawiło się dziewięć kolejnych wpisów, po których Wołoszyn ponownie zaprzestał pisanie na około sześć miesięcy, by w maju 1903 roku, już po powrocie do Rosji, umieścić w nim ostatni zapis.

Wołoszyn zawiesza prowadzenie dziennika dość niespodziewanie, bez wyraźnej zapowiedzi, co zdaje się być uzasadnione zakończeniem zwrotnego momentu w życiu i powrotem do naturalnego środowiska. I jeśli zamiar zaprzestania kontynuowania wpisów nie został przez diarystę zasygnalizowany, to gest inauguracyjny dziennik został jednoznacznie zaakcentowany, na co dowodnie wskazuje następujący fragment otwierający pierwszy zapis:

<sup>8</sup> М. Волошин, *Собрание сочинений*. Т. 7, кн. 1. *Журнал путешествия (26 мая 1900 г. –?)*; *Дневник 1901–1903*; *История моей души*, сост., подгот. текста, коммент. В.П. Купченко, Москва 2006, s. 112.

<sup>9</sup> Ph. Lejeune, „*Drogi zeszyście...*”, „*drogi...*”, op. cit., s. 36.



Неужели с этого я начну свой дневник? Положим, если уже начинать с чего-нибудь свой дневник в Париже, то именно с этого. Подготовилось это долго. Задолго до Парижа.

Даже сначала и мысль такая была: «Ну вот в Париже». А потом, уже в Париже: «Вот когда Пешковский уедет». И вот несколько минут назад это совершилось. Совершилось совсем просто. Так просто, как всегда бывают простые великие события в жизни. А это во всяком случае принадлежит к важным событиям моей жизни<sup>10</sup>.

Jak wynika z powyższego cytatu, bodźcem do rozpoczęcia prowadzenia dziennika było istotne dla młodego wówczas Wołoszyna wydarzenie, a mianowicie inicjacja seksualna, która stała się pretekstem do autorefleksji, zmieniała ponadto postrzeganie samego siebie, jak też otaczającego świata. O znaczeniu tego zdarzenia dla diarysty świadczy to, że trzykrotnie powraca on do tematu zbliżenia z prostytutką, które określa mianem „истории моего первого грехопадения”<sup>11</sup>. W dwóch wpisach z 21 kwietnia 1901 roku oraz z 5 lipca 1902 roku Wołoszyn szczegółowo opisuje pierwsze spotkanie z paryską kurtyzaną, stara się odpowiedzieć na pytanie, co nim powodowało, jakie uczucia mu towarzyszyły i jaki miało to wpływ na jego życie. W kwietniowej notce artysta krok po kroku odtwarza świeże jeszcze zajście, któremu wtórowały głównie wstyd, ciekawość, niezręczność i konsternacja. Z kolei w lipcowej nie tylko ponownie analizuje wydarzenie, dodając nowe szczegóły (np. sprzeczne uczucia wstrętu i ulgi), lecz także ocenia je z perspektywy dopiero co odkrytej cielesności i jej wpływu na swoje czyny, na co wskazuje poniższy *passus*:

Все время я жил рассудочной частью своего существа. Той, которая создана веяниями времени, общества, воспитания, книг. Это очень просто.

Тело – великая и таинственная основа всего – молчало. И только в этом году я начал узнавать, что оно существует. И я проникся к нему уважением. Старое представление о душе и теле соответствует этим двум «я», живущим во мне<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> М. Волошин, *Собрание сочинений*. Т. 7..., *op. cit.*, s. 111.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 125.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 116.

Po raz ostatni wątek płatnej miłości podejmuje Wołoszyn w zapisie z 9 sierpnia 1902 roku, w którym wspomina ponowne spotkanie z córą Koryntu. Tu także diarysta prezentuje postawę introspektywną, a towarzyszące mu niezmiennie silne uczucie wstydu i skonfundowania sprawia, że czuje się napiętnowany. Ma ponadto wrażenie, że wszyscy znają jego intencje, a on sam obserwuje całą scenę z boku. Takie doznania, jak zauważa Douwe Draaisma, są typowe dla wspomnień związanych z przeżyтыми upokorzeniami. Uczucia zażenowania, konsternacji czy złości są nie tylko niezwykle żywotne, lecz także zapisują się w pamięci podwójnie, również jako zapis z zewnątrz, w którym „zostaje utrwalone, jak inni twoim zdaniem patrzyli na ciebie, gdy to się tobie przydarzyło”<sup>13</sup>.

W centrum zainteresowania diarysty jest zatem, jak się zdaje, kwestia relacji z kobietami. Omówione notki nie wyczerpują jednak tematu. Sąsiadują one bowiem, co ciekawe, z opisem romantycznych uniesień i pierwszego zakochania, jakie przynosi obszerny wpis z 9 września 1902 roku, w którym Wołoszyn odtwarza chwile rodzącego się uczucia do Marii Auer. Diarysta powraca pamięcią do majowych dni, kiedy to nieoczekiwanie dla siebie dostrzegł wyjątkowość Muchy (tak nazywano ją w rodzinnym kręgu) i piękno jej kobiecych kształtów:

И когда я шел от них, то в груди трепетало как пойманная ласточка и земля вихрем летела из-под ног.

«Значит, я влюблен?» – с недоумением думал я. Это было в первый раз в жизни<sup>14</sup>.

Artysta wzbogacił diarystyczny zapis trzema wklejonymi listami od Marii, co dodatkowo podkreśla rangę ich znajomości. Dziennik jest przecież w ujęciu Lejuene'a datowanym śladem, ważne jest zatem również to, co się w nim dodatkowo umieszcza, przekształcając go w swego rodzaju zbiór dokumentów czy świadectw z przeszłości o dużej wartości sentymentalnej.

<sup>13</sup> D. Draaisma, *Dlaczego życie płynie wolniej, gdy się starzejemy*, przekł. E. Jusewicz-Katler, Warszawa 2006, s. 63.

<sup>14</sup> М. Волошин, *Собрание сочинений. Т. 7...*, op. cit., s. 130.

W swej korespondencji Maria uwydatnia m.in. unikalność łączących ich więzi, widzi w Wołoszynie pokrewną duszę, człowieka myślącego i czującego podobnie, wskazując tym samym na pewną szczególną cechę rosyjskiego artysty, jaką była umiejętność nawiązywania przyjaźni z kobietami, opartych na wzajemnym zrozumieniu, respektowaniu odrębności drugiego człowieka, jak też całkowitym zaangażowaniu. Słowa Marii współbrzmia z wypowiedziami wielu bliskich znajomych autora *Kimeryjskiej wiosny*, które pozostały po sobie wspomnienia. Podobne opinie można odnaleźć m.in. w szkicu Mariny Cwietajewej *Żywe o żywym* (*Живое о живом*, 1932). Z kolei Jewgienija Gercyk tak pisze o serdecznej zażyłości łączącej Wołoszyna z przedstawicielkami płci pięknej i o jego przychylności dla młodych adeptek poezji:

На нашей памяти Байолет была первой в ряду тех многих девушек, женщин, которые дружили с Волошиным и в судьбы которых он с такой щедростью врывался, – распутывая застарелые психологические узлы, напророчивал им жизненную удачу, лелеял самые малые ростки творчества... Все чуть не с первого дня переходили с ним на «ты»<sup>15</sup>.

Natomiast z mniej oczywistych przyjacielskich układów z mężczyznanami w diariuszu w notce z 15 października 1902 roku została zasygnalizowana znajomość z Konstantinem Balmontem, która mimo sporych różnic charakterologicznych przerodziła się wieloletnią przyjaźń. Jednakże i tu diarysta skupia się na codzienności uznanego poety z wpisaną weń namiętnością do alkoholu i kobiet.

Bliskie relacje z córką znanego skrzypka i cenionym poetą-symbolistą wytyczają niejako krąg paryskich znajomości Wołoszyna. Ze wzmianek rozrzuconych tu i ówdzie w diariuszu dowiadujemy się, że podczas pobytu we Francji spotykał się on z rodakami reprezentującymi środowisko twórcze. Pojawiają się nazwiska m.in. muzyków (Osip Gabriłowicz), pisarzy i dziennikarzy (Władimir Binsztok, Aleksandr Kosorotow) oraz malarzy i grafików (Jelizawieta Dawidienko, Nikołaj Dosiekin, Aleksandr Jakimczenko, Jelizawieta Kruglikowa).

<sup>15</sup> Е. Герцык, Волошин, [w:] *Воспоминания о серебряном веке*, сост., авт. предисл. и коммент. В. Крейд, Москва 1993, s. 228.

Wymienione nazwiska stanowią tylko ułamek długiej listy przedstawicieli kultury i sztuki, z którymi Wołoszyn obcował w Paryżu. W cechującej go łatwości nawiązywania nowych znajomości i skupiania wokół siebie interesujących ludzi kryje się załazek przyszłego koktebelskiego życia. Rosyjski artysta stworzył bowiem w krymskiej osadzie dom, który przeszedł do legendy ze względu na liczne grono bywających tam wybitnych rodzimych i zachodnioeuropejskich twórców. Właśnie tę skłonność młodego Wołoszyna do organizowania życia artystycznego eksponuje w swoich wspomnieniach Kruglikowa, która odnotowuje, że poznali się wczesną wiosną 1901 roku, gdy przyszedł on do jej atelier na lekcje rysunku. Co istotne, rosyjska malarzka znacząco uzupełnia informacje o kręgu jego paryskich znajomych:

Очень скоро Макс становится центром моего круга знакомых, бесконечно увеличивая его. В мастерской появляются новые лица, русские и французские поэты и писатели – К. Бальмонт, В. Брюсов, Вяч. Иванов, Алексей Н. Толстой, Аничков, Иван Странник, Гофман, Гумилев, Боборыкин, Ковалевский, Александр Мерсеро, Рене Гиль, Садиа Леви, Ган-Ринер, Ромен Роллан, Мередак и многие другие. Из художников в этот период постоянными посетителями бывали: Н.В. Досекин, Б.Н. Матвеев, Шервашидзе, Александр Бенуа, Яремич, Якимченко, Сабашникова, Тархов, Вестфален... [...]. При участии Макса создан Русский Артистический кружок в Париже<sup>16</sup>.

Spośród śladów paryskiego życia, mających wpływ na twórczość Wołoszyna, na pierwszy plan wysuwają się w diariuszu przede wszystkim te związane z jego fascynacją malarstwem. Oprócz spotkań z przywołanymi artystami pędzla diarysta wspomina wizyty w Académie Colarossi, prywatnej szkole artystycznej popularnej wśród zagranicznych studentów, oraz rezydowanie w atelier Dosiekina, które znajdowało się w słynnej Dzielnicy Łacińskiej. Wołoszyna zachwyca zarówno przestrzeń przeszklonego pomieszczenia, jak i widok roztaczający się na inne pracownie, w których można dostrzec gipsowe maski, sztalugi, jak też pochylonych nad nimi

<sup>16</sup> Е. Кругликова, *Из воспоминаний о Максе Волошине*, [w:] *Воспоминания о Максимилиане Волошине*, составл. и коммент. В.П. Купченко, З.Д. Давыдов, Москва 1990, s. 88–89.

malarzy i rzeźbiarzy. Niezwykle ważnym wydarzeniem był dla niego również zakup pierwszych farb olejnych, który zbiegł się z jego dwudziestymi piątymi urodzinami, o czym wspomina w notce z 9 września 1902 roku i powraca do tematu w ostatnim majowym wpisie z 1903 roku:

Я ярко помню те весенние майские дни 1902 г. в Париже. Я ждал письма от Мухи и переживал первое счастье красок. Потому ежедневно ездил по Сене в Шарантон к Скаковским по поручению Качереца и рисовал в Венсенском лесу<sup>17</sup>.

Warto odnotować, że Wołoszyn nie tylko oddawał się regularnym zajęciom w plenerze, malując z natury jak jego ulubieni impresjoniści, lecz w ogóle cechowało go plastyczne ujęcie rzeczywistości. Postrzegał on bowiem świat jednocześnie okiem poety i malarza, stąd subiektywne i niezwykle emocjonalne w swej wymowie deskrypcje, zwłaszcza tętniącej życiem przyrody, nasycone grą światła i cienia, a także barwnych plam, jak też posilkowanie się samym słowem „plama”. W dzienniku można odnaleźć m.in. takie zwroty jak: „пятна света и полосы тени” czy „пятна лиц”. Ponadto sugestywne, przepojone lirycznym pierwiastkiem opisy, w których wrażenia wizualne dopełnione zostały innymi doznaniem sensualnymi, głównie olfaktorycznymi i słuchowymi, dominują w notce z korsykańskiego Ajaccio datowanej na 3 lipca 1902 roku, którą rozpoczyna następujący wyimek:

Всегда тишина. Чуть шевелится что-то человеческое. Вся гора точно старая зацветшая медь. Я люблю эти белесоватые тона светлее неба. И море смеется сквозь ветви. Солнце целует крепко и горячо, а в тени ветер.

Море ласковое, как маленькая девочка. Ласковая краска и ласковый ветер. Переливаются густые и горячие струйки ароматов. Сухие пахучие травы, поседевшие от свету. Даже камни пахнут. Старые камни, разрисованные сухим мхом. Точно остатки византийской иконописи. Желтые. Красные, черные круги... Иду выше<sup>18</sup>.

Wołoszyn zarejestrował ponadto w dzienniku niektóre ze swoich ówczesnych inspiracji literackich i ideowych w formie bezpośrednich

<sup>17</sup> М. Волошин, *Собрание сочинений. Т. 7...*, op. cit., s. 137.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 114.

nawiązań do rodzimych i zachodnioeuropejskich twórców lub też cytatów (nie zawsze dokładnych) z ich dzieł. W notce z 21 kwietnia 1901 roku pojawiają się odwołania do Gleba Uspienskiego i Władimira Sołowjowa. We wpisie z 9 września 1902 roku autor *Oblicz twórczości* przywołuje słowa innego znanego diarysty – Edmonda Goncourta oraz fragment wiersza *One word is too of ten profaned...* (1821) Percy’ego Busshe Shelley’a w przekładzie Balmonta z 1894 roku. Z kolei w ostatnim zapisie z 1902 roku, który został przez diarystę oznaczony wyłącznie miejscem powstania, 9 Rue Campagne Première, można odnaleźć nawiązanie do Platona. Niemniej jednak najwięcej uwagi poświęca Wołoszyn traktatowi *Poza dobrem i złem* (*Jenseits von Gut und Böse*, 1886) Friedricha Nietzschego. W notce z 15 lipca 1902 roku zamieszcza bowiem obszerne fragmenty dzieła niemieckiego filozofa opatrzone swoimi komentarzami. Co więcej, diarysta wręcz utożsamia się z bohaterem Nietzschego:

Вот... Портрет настолько близок и схож, что я не отрываясь прочел три раза и с каждым разом я все больше убеждался в том, что это я. Многое здесь очень нелестно для меня, но справедливо<sup>19</sup>.

Utwór ten, podobnie jak przytaczane w diariuszu *Trzy rozmowy* (*Три разговора*, 1900) W. Sołowjowa, rosyjski twórca odkrył dla siebie podczas pobytu w Azji Środkowej na krótko przed wyjazdem do Francji, o czym wspomina w *Autobiografii*:

1900-й год, стык двух столетий, был годом моего духовного рождения. Я ходил с караванами по пустыне. Здесь настигли меня Ницше и «Три разговора» Вл[адимира] Соловьева. Они дали мне возможность взглянуть на всю европейскую культуру ретроспективно – с высоты азийских плоскогорий и произвести переоценку культурных ценностей<sup>20</sup>.

Zawartość diariusza zależy od jego przeznaczenia, każdy bowiem aspekt aktywności ludzkiej może dać okazję do prowadzenia dziennika. Spośród wielu funkcji, które każdy dziennik pełni jednocześnie, można

<sup>19</sup> М.Волошин, *Собрание сочинений. Т. 7...*, op. cit., s. 123.

<sup>20</sup> М. Волошин, *Автобиография*, op. cit., s. 159.

wyróżnić cztery główne. Trzy z nich zostały tu już wyraźnie zasygnalizowane. Dotyczą one wyrażania siebie (zrzucenie z siebie ciężaru emocji i myśli), refleksji (analizowanie siebie i rozważanie) oraz pamięci (zatrzymanie czasu, skonstruowanie wspomnienia na papierze). Warto jednak przyjrzeć się również ostatniej funkcji, która związana jest z przyjemnością pisania, dziennik może bowiem pełnić funkcję laboratorium dzieła literackiego<sup>21</sup>. I z taką właśnie sytuacją mamy do czynienia w diariuszu Wołoszyna, jako że pojawiły się w nim próbki poetyckie. Kilka wstępnych wersji różnych wierszy diarysta zanotował już w pierwszym wpisie z 21 kwietnia 1901 roku. Wśród nich był m.in. fragment wiersza, który w późniejszym wpisie z 25 lipca 1902 roku wyewoluował w pełną wersję utworu o incipicie *На заре. Свежо и рано*. Z kolei w notce z 9 września 1902 roku Wołoszyn skreślił początkowe wersy wiersza *Спустилась ночь. Погасли краски*, który pełny kształt przybrał dopiero w 1909 roku i został włączony do cyklu *Amori Amara Sacrum*. Co więcej, niektóre z zapisanych przez Wołoszyna w dzienniku myśli stały się także z czasem inspiracją dla jego wierszy. *Ad exemplum* w przywoływanej wcześniej notce z 3 lipca 1902 roku pojawia się zdanie: „Горы из бледного золота и фиалок”<sup>22</sup>, które wyraźnie koresponduje z początkiem drugiej zwrotki wiersza o incipicie *Я вся – тона жемчужной акварели...* z 1903 roku, który brzmi: „Там, где фиалки и бледное золото / Скованы в зори ударами молота”<sup>23</sup>. Podobnie rzecz ma się z opisem burzy uwiecznionym w notce zamykającej dziennik, który współgra z obrazem utrwalonym w wierszu *Рождение стиха* z 1904 roku, który Wołoszyn poświęcił Balmontowi. W diariuszu możemy przeczytać: „И вдруг сразу потемнело. Смолкло. Запах цветов дошел до крика”<sup>24</sup>, a w wersji poetyckiej: „О запах цветов, доходящий до крика! / Вот молния в белом излучении...”<sup>25</sup>.

<sup>21</sup> Por. Ph. Lejeune, „Drogi zeszycie...”, „drogi...”, op. cit., s. 98–100.

<sup>22</sup> М. Волошин, *Собрание сочинений. Т. 7...*, op. cit., s. 115.

<sup>23</sup> М. Волошин, *Дом поэта...*, op. cit., s. 58.

<sup>24</sup> М. Волошин, *Собрание сочинений. Т. 7...*, op. cit., s. 137.

<sup>25</sup> М. Волошин, *Дом поэта...*, op. cit., s. 55.



Kończąc nasze rozważania na temat dziennika Wołoszyna, którego ramy wyznacza pobyt we Francji, wypada nieco uwagi poświęcić samej stolicy tego kraju, która tak fascynowała rosyjskiego artystę. I choć większość wpisów cechuje zaduma diarysty nad własnym postępowaniem i dokonywanymi wyborami, niekiedy na marginesie pojawiają się zapisy wskazujące na dobrą znajomość topografii Paryża. Dla przykładu w zamykającym diariusz zapisie Wołoszyn odnotowuje: „Мы вышли вместе по Cours de la Reine мимо Grand Palais, блестящего экипажами и флагами”<sup>26</sup>. A nieco dalej: „Вечный омнибус Odeon – Place Clichy. Я соскакиваю около N[otre] D[ame] de Lorette. Серенькая Rue St. George”<sup>27</sup>.

Za podsumowanie posłużą nam zatem słowa Kruglikowej doskonale charakteryzujące paryskie życie Wołoszyna. Malarka potwierdza w nich bowiem nie tylko jego dobrą orientację w terenie, lecz także niezwykły zapal do eksploracji nowej okolicy:

Прогулки по Парижу и его окрестностям. Музеи, выставки картин, театры, кафе, кабаре, фуары, рынки и т. п. Макс очень быстро изучил Париж до мельчайших подробностей и придумывал интересные прогулки<sup>28</sup>.

## LITERATURA

- Draaisma D., *Dlaczego życie płynie wolniej, gdy się starzejemy*, przekł. E. Jusewicz-Katler, Warszawa 2006.
- Lejeune Ph., „Drogi zeszyte...”, „drogi ekranie...”. *O dziennikach osobistych*, przekł. A. Karpowicz, M. i P. Rodakowie, wybór, wstęp i oprac. P. Rodak, Warszawa 2010.
- Wieczorek A., *W kręgu tradycji kulturowych: Annienski, Wołoszyn, Gumilow*, Opole 1998.
- Zimand R., *Diarysta Stefan Ż.*, Wrocław 1990.

<sup>26</sup> М.Волошин, *Собрание сочинений. Т. 7...*, op. cit., s. 138.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 139.

<sup>28</sup> Е.Кругликова, *Из воспоминаний...*, op. cit., s. 88.



- Волошин М., *Автобиография*, [w:] М. Волошин, *Путник по вселенным*, Москва 1990, s. 158–163.
- Волошин М., *Собрание сочинений. Т. 7, кн. 1. Журнал путешествия (26 мая 1900 г. –?); Дневник 1901–1903; История моей души*, сост., подгот. текста, коммент. В.П. Купченко, Москва 2006.
- Воспоминания о Максимилиане Волошине*, сост. и коммент. В.П. Купченко, З.Д. Давыдов, Москва 1990.
- Герцык Е., *Волошин*, [w:] *Воспоминания о серебряном веке*, сост., авт. предисл. и коммент. В. Крейд, Москва 1993, s. 223–235.
- Кругликова Е., *Из воспоминаний о Максе Волошине*, [w:] *Воспоминания о Максимилиане Волошине*, составл. и коммент. В.П. Купченко, З.Д. Давыдов, Москва 1990.
- Купченко В., Давыдов З., *Мемуарная проза Максимилиана Волошина*, [w:] М. Волошин, *Путник по вселенным*, Москва 1990, s. 3–16.
- Филлипов Г., *Дом в мироздании*, [w:] М. Волошин, *Дом поэта*, Ленинград 1991, s. 7–26.

## SUMMARY

### *Diaries 1901–1903 by Maximilian Voloshin: a Text and its Peripheries*

A special place in Voloshin's biography is taken by Paris, where he spent a dozen or so years with breaks, perfecting his creative skills and developing spiritually. Impressions from the first long stay in France, which lasted from April 1901 to January 1903, were recorded by the writer in a diary. Journal records are often retrospective and concern mainly individual experiences of the diarist and his everyday life (relations with women, Parisian acquaintances, fascination with painting, poetic exercises). An important role of the diary is the desire to get to know oneself and to save certain events from oblivion.

**Keywords:** Voloshin, journal, France, introspection, remembrance.

**Słowa kluczowe:** Wołoszyn, dziennik, Francja, introspekcja, pamięć.



TATIANA STEPNOWSKA

Uniwersytet Łódzki

## ПРОГНОСТИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ СИМВОЛИКИ В РОМАНЕ БЕЛАЯ ГВАРДИЯ МИХАИЛА БУЛГАКОВА

*Придет ли старое время?  
Настоящее таково, что я стараюсь  
жить, не замечая его...  
не видеть, не слышать!*<sup>1</sup>

Михаил Булгаков

*Белая гвардия* как первый роман Михаила Булгакова занимает особое место в его творчестве. Это не только своеобразная хроника гражданской войны после революции 1917 года, автобиографическая исповедь художника о своих переживаниях этого периода, попытка философски осмыслить случившееся, но и увидеть сквозь хаос войны дальнейшую судьбу родины. Отсюда столько всякого рода символов в тексте романа, расшифровка которых позволяет выявить скрытые в произведении подтексты.

В отличие от большинства исследователей, Евгений Яблоков, как и Лидия Яновская – автор монографии *Творческий путь Михаила*

---

<sup>1</sup> М. Булгаков, *Письмо от 31 декабря 1917 г. Н.А. Земской*, [в:] М.А. Булгаков, *Собрание сочинений в восьми томах*, т. 8: *Жизнеописание в документах*, сост., подготовка текстов, предисловие, коммент., подбор иллюстр. В.И. Лосева, Санкт-Петербург 2002, с. 17.

Булгакова, считает, что работа над романом началась уже в 1920 году, хотя серьезно писатель стал осуществлять свой замысел в 1922 году. Договор на издание романа он заключил с редактором журнала «Россия» Исаем Лежневым в апреле 1924 года. В четвертом и пятом номерах этого журнала было напечатано 13 глав романа (60% текста). Полностью произведение вышло в СССР в 1966 году<sup>2</sup>.

Роману *Белая гвардия* предпосланы два эпитафия. Один – из А. Пушкина: «Пошел мелкий снег и вдруг повалил хлопьями. Ветер завыл; сделалась метель. В одно мгновение темное небо смешалось со снежным морем. Все исчезло. – Ну, барин, закричал ямщик, – беда: буран! (*Капитанская дочка*)»<sup>3</sup>. Здесь ключевыми словами становятся «беда», «буран», символизирующие мир охваченный войной, революцией, контрреволюцией. Смерть матери Турбиных – главных героев в романе, и есть начало того, что предвещает эпитаграф.

По словам Л. Яновской:

Этот эпитаграф многократным эхом отразился в романе – упоминанием Капитанской Дочки и Наташи Ростовской, издавна живущих в книжных шкафах Турбиных; именами русских писателей, как бы связывающих мир романа с русской историей, с великой русской литературой, ее честностью и страстной требовательностью к духовной ответственности человека<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Более подробно об этом смотри: Е.А. Яблоков, *Комментарии*, [в:] М.А. Булгаков, *Собрание сочинений в восьми томах*, т. 1, сост., вступит. ст. и комм. Е.А. Яблоков, Москва 2008, с. 590–682.

<sup>3</sup> М.А. Булгаков, *Белая гвардия*, [в:] М.А. Булгаков, *Собрание сочинений в восьми томах*, том первый, сост., вступит. ст. и комм. Е.А. Яблоков, Москва 2008, с. 32. В дальнейшем все цитаты из произведения даются по этому изданию с указанием в скобках страницы. Анализ текста романа учитывает также финальные главы «журнальной» редакции романа (М.А. Булгаков, *Финальные главы «журнальной» редакции романа «Белая гвардия»*, [в:] М.А. Булгаков, *Собрание сочинений в восьми томах*, т. 1, сост., вступит. ст. и комм. Е.А. Яблоков, Москва 2008). В дальнейшем все цитаты из финальных глав даются по этому изданию с указанием в скобках страницы.

<sup>4</sup> Л. Яновская, *Творческий путь Михаила Булгакова*, Москва 1983, с. 133.

Второй эпитафия в романе еще более мрачный: «И судимы были мертвые по написанному в книгах сообразно с делами своими...». Ссылки на источник здесь нет, так как это известная строка из Апокалипсиса, иначе называемого Откровением Иоанна Богослова.

Оба эпитафия находят свое более развернутое объяснение в тексте романа, в представленных событиях и судьбе героев. В самом начале *Белой гвардии* читатель узнает, что в мае 1918 года во время гражданской войны в Городе (Киев) в семье русской интеллигенции Турбиных умирает мать – Анна Владимировна. С этого момента детям приходится решать все вопросы самостоятельно без поддержки умной и доброй наставницы и полностью отвечать за себя. Смерть матери заканчивает этап их взросления и относительно счастливый период молодости. Одновременно уход матери из жизни является символическим началом гибели всего уклада жизни дореволюционной и довоенной России, Русской империи. Хотя образ матери создан лишь несколькими штрихами и занимает очень небольшое место в произведении, он определяет основной характер его трагической экспрессии. Писатель не дает точного описания внешности матери (в произведении упоминается иногда, что Елена похожа на мать), здесь отсутствует история болезни матери, хотя читатель догадывается, что она умирает мучительной смертью.

Булгаков называет мать «светлой королевой» (с. 33), подчеркивая, как нам кажется, не только славянский тип красоты матери, но, главным образом, ее принадлежность миру света, добра, любви, традиционных семейных русских ценностей. Мать не раз в прошлом спасала детей от смерти во время их детских болезней, сама воспитала их после кончины мужа на благородных, честных людей. В романе Булгаков идеализирует образ матери. В отличие от своего реального прототипа (родная мать писателя – Варвара Михайловна Булгакова<sup>5</sup>) она остается до конца своих дней вдовой, преданной детям.

---

<sup>5</sup> Мать писателя – Варвара Михайловна (в девичестве – Покровская) родилась 5/17 сентября 1869 года в городе Карачеве. 1 июля 1890 года вышла

Турбины такие же «светлые» как их мать. Смерть матери символически предвещает опасности и страдания, которые в будущем ждут ее потомство. Детям предстоит еще более тяжелые испытания, чем ей, «им придется мучиться и умирать» (с. 35), сражаться за Россию в жестокой гражданской войне, отстаивать русский дореволюционный мир, который стараются уничтожить не только немцы, захватившие Город, но возрастающие ряды всякой масти украинских националистов, «новые красные» русские.

Каждый из членов семьи Турбиных символизирует лучшие качества своего народа. Их образы, как и образ матери, содержат определенную долю намеренной идеализации, чем писатель хотел подчеркнуть трагедию лучших представителей дореволюционной русской интеллигенции, на долю которой выпало столько горя и жестокости во времена гражданской войны. Своеобразным продолжением матери, ее двойником в *Белой гвардии* является дочь Елена (24 года, жена Сергея Тальберга). Она становится после смерти матери хранительницей родительского очага, ухаживает за больным старшим братом Алексеем, утешает младшего брата Николая, пытается сохранить хотя бы видимость «нормальной» жизни. Елена следит за порядком в доме, готовит еду, наряжает елку, старается быть верной женой, несмотря на предательство Тальберга, который трусливо бросает ее и сбегает вместе с немцами из Города.

Прототипом Елены большинство исследователей признает сестру Булгакова и жену капитана Леонида Карума – Варвару Афанасьевну.

---

замуж за преподавателя Киевской Духовной академии Афанасия Ивановича Булгакова и переехала жить в Киев. Она родила семеро детей. В возрасте 37 лет она овдовела. В мае 1918 года мать решила на повторное замужество с врачом Иваном Воскресенским. Булгаков не одобрил брака. В романе мать умирает тогда, когда мать писателя выходит повторно замуж. Мать художника скончалась от тифа 1 февраля 1922 года в Киеве. Более подробно об образе матери мы пишем в статье: *Художественные функции образа матери в творчестве Михаила Булгакова (на примере избранных произведений)*, [в:] „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica” 2017, z. 10, s. 55–66.

Она была любимицей Варвары Михайловны. Жила вместе с ней до ее смерти. Как и мать, была человеком религиозным, регулярно ходила в церковь. Неслучайно Елена из романа так пылко молится перед образом Божьей Матери за выздоровление Алексея. Она, как и Варвара, воцерковленный человек. Варвара Афанасьевна описана в воспоминаниях дочери владельца дома на Андреевском спуске номер 13, где снимали квартиру Булгаковы, как очень красивая женщина. «Она была из всей семьи самая изящная, самая хорошенькая»<sup>6</sup>. Елена из романа отличается тоже красотой, утонченностью, образованностью, как и Варвара. Она в то же самое время (май 1917 года) выходит замуж. От нее уезжает муж, хотя не при таких обстоятельствах, как капитан Тальберг от Елены.

Как нам кажется, в образе Елены прослеживаются и некоторые черты характера первой жены писателя Татьяны Лаппы, которая несколько раз спасала писателя от смерти, избавляя его от морфинизма, ухаживая за ним, когда он дважды болел тифом. Татьяна была очень терпеливой и полной самопожертвования женщиной, ничего не требующей взамен для себя.

Если бы не ее забота в первые годы жизни Булгакова в Москве, он бы не смог работать над романом *Белая гвардия*. Считаем также справедливым предположение, что и вторая жена писателя – Любовь Евгеньевна Белозерская отразилась в образе Елены. В это время она тоже находилась в Киеве и неслучайно ей посвящается роман.

В *Белой гвардии* представлен образ еще одной идеальной матери, которая воспитала очень достойного сына. Это Марья Францевна Най-Турс, которой Николка приносит сообщение о героической гибели своего командира Феликса Феликсовича Най-Турса. Она во что бы то ни стало, несмотря на хаос в Городе, после его захвата петлюровцами, хочет найти останки сына и достойно похоронить их. Ее мучает мысль, что сын «Может, лежит на перекрестке, собаки его грызут» (с. 315). Это символический трагический образ матери, которую постигло самое

---

<sup>6</sup> Б.В. Соколов, *Булгаков. Энциклопедия*, Москва 2007, с. 162.

большое горе – смерть и похороны собственного ребенка, образ матери настоящего героя, который отдал свою жизнь во имя спасения других. Если бы не подвиг Най-Турса, Николка и его товарищи погибли бы во время наступления на Город петлюровцев.

Среди русских женских образов в *Белой гвардии* особенного внимания заслуживает сложный образ Юлии Рейсс. Она спасает Алексея от смерти после ранения его петлюровцами. Алексей влюбляется в нее и дарит ей на память браслет своей покойной матери. Этот подарок символически присоединяет Юлию к «светлому» роду Турбиных, ведь она проявила исключительную смелость, спасая от погрома петлюровцев русского офицера. Ее реальным прототипом была, как считают некоторые<sup>7</sup>, дочь покойного полковника Генерального штаба российской армии Владимира Владимировича Рейса из Киева. Наталья жила после развода в описанном в романе доме и, по всей вероятности, была в близких отношениях с Булгаковым до его женитьбы на Татьяне. Юлия Рейсс при всем своем героизме, женщина неоднозначная. Она, как и ее реальный прототип, разведена. Юлия Марковна<sup>8</sup> любовница богатого диверсанта и предателя Михаила Семеновича Шполянского, который после того, как испортил три боевые машины, сбежал к «красным». Она вступает в интимную связь с Алексеем Турбиным, хотя не испытывает к нему особых чувств. Это понимает в финале и Алексей, который говорит ей: «– Ты дрянь и лгунья. Я тебя люблю, гадину» (с. 545).

Братья Турбины (Алексей Турбин – 28 лет, врач-венеролог, Николай – 17 лет, юнкер) становятся символами русского патриотизма,

<sup>7</sup> Я.Ю. Тинченко, *Женский образ в романе «Белая гвардия»*, <http://litresp.ru/chitat/ru/T/tinchenko-yaroslav-yurjevich/belaya-gvardiya-mihaila-bulgakova/15> [дата доступа: 28.10.2019].

<sup>8</sup> В финальных главах «журнальной» редакции романа *Белая гвардия* Юлию Рейсс Булгаков называет Юлией Марковной. 19-ая глава была найдена лишь в 1991 году. Как пишет в своих *Комментариях* Е. Яблоков: «Благодаря этой находке стало возможно уточнить замысел автора *Белой гвардии* на том этапе, когда Булгаков еще мыслил роман как первую часть трилогии о Турбиных» (Е.А. Яблоков, *Комментарии*, там же, с. 729).



преданности русской монархии, мужества русского оружия. Идеализация их образов – это преднамеренное средство художественной избирательности. Писатель не столько, как кажется, хотел возвысить тем самым реальных прототипов Турбиных (Алексей похож на самого писателя, Николай на его младшего брата), свою семью, сколько подчеркнуть ужас хаоса, который начался в России после революции 1917 года. На смену налаженных монархией государственных устоев, которые позволяли более или менее нормально жить даже и не очень богатой интеллигентской семье типа Турбиных, приходят к власти в Киеве, оккупированном немцами, прогерманские консервативные украинские силы под руководством гетмана Павла Скоропадского, потом крайние украинские националисты во главе с Симоном Петлюрой, затем большевики. С 1917 года по 1920 год власть в Киеве менялась 14 раз. Булгаков изобразил в романе один из самых трудных моментов истории русского мира в Киеве – занятие города войсками Петлюры и приход Красной армии. Турбины становятся свидетелями и участниками упадка Российской империи. Они остаются до конца преданными монархии в отличие от их многочисленных антагонистов (например, Тальберга и Шполянского).

Символом дореволюционной России в *Белой гвардии* является сам дом Турбиных, в котором выросли «светлые» герои. Булгаков подробно описывает квартиру на Андреевском спуске № 13, черные стенные часы в столовой, играющие гавот, старинную мебель обитую красным бархатом, знаменитые кремовые шторы, изразцовую печку, бронзовую лампу под абажурам, «лучшие на свете шкафы с книгами, пахнущими таинственным старинным шоколадом, с Наташей Ростовской, Капитанской Дочкой, золоченные чашки, серебро, портреты» (с. 34). Несмотря на весь ужас происшедшего вне дома, он сохраняет до конца свою уютную прелесть, тепло, давая героям хотя бы на минуту чувство безопасности, спасая их от внешнего хаоса, помогая им в трудные минуты отчаяния и болезни. В доме сохраняется чистота и порядок, благодаря усилиям Елены и воспитанницы Турбиных Анюты. Скатерть на столе как и раньше лежит белая и крахмальная, дымится самовар, полы

лоснятся, даже елка украшена как и прежде. «Пусть хоть десять Петлюр в Городе, а здесь, в стенах – Анны Владимировны, он не властен» (с. 530). Дом служит надежным убежищем не только для Турбиных, но и для их друзей: поручика-артиллериста Виктора Викторовича Мышлаевского, поручика Леонида Юрьевича Шервинского, Иллариона Илларионовича Суржанского (Лариосика). Даже сосед Василий Иванович Лисович (Василиса), не принимающий законов жизни Турбиных, после того, как его обворовали, ищет защиты именно в их доме. Здесь сохраняются традиции русского гостеприимства и хлебосольности. Каждый, кто нуждается в помощи (например, приехавший неожиданно из Житомира Лариосик), находит здесь поддержку и помощь. Дом периодически наполняется музыкой, пением, звуками гитары и пианино. Дом живет своей особой налаженной жизнью, дает всем надежду на будущее, помогает исцелиться. Это магическое место, которое по мнению автора «сверхъестественное» (с. 530). Дом — символ жизни, спасения, что подчеркивают стоящие зимой на столе живые цветы «в матовой, колонной, вазе голубые гортензии и две мрачных и знойных росы, утверждающие красоту и прочность жизни, несмотря на то, что на подступах к Городу – кровавый враг» (с. 41–42). Дом – место благословленное Богом из-за честности, мужества и веры его жителей. В конце романа символично автор накрывает дом «шапкой белого генерала» (с. 341). «Словосочетание же „белого генерала“ в таком контексте любому знающему русскую историю напомнит о генерале Скобелеве, который остался в русской истории как „белый генерал“, о победах русского оружия, о славе и величии Российской империи!»<sup>9</sup>.

Булгаков часто в романе прибегает к символике света. Белый цвет указывает на чистоту, правду, непорочность, нетленное совершенство. Он присутствует в заглавии произведения, подчеркивая, что героями романа являются лучшие представители дворянства и интеллигенции, которые в годы Гражданской войны оказались в лагере белого

---

<sup>9</sup> В. Балашов, *Белая гвардия Булгакова – кто она?*, <https://www.proza.ru/2002/10/14-78> [дата доступа: 17.01.2019].

движения. Булгаков был сторонником монархии и считал большевиков силой, которая уничтожает государственный порядок и русскую армию. Разделение на «белых» и «красных» началось в России во время Гражданской войны. В европейской культуре белый цвет традиционно символизировал монархию, красный – восставший против власти народ<sup>10</sup>. «Большевики» во время революции и Гражданской войны использовали красный флаг, белое движение часто сражалось под флагом довоенной Российской империи (бело-сине-красный), так как они считали себя наследниками единой и неделимой России. Во время Гражданской войны «белые» использовали и другие флаги в зависимости от региона. Таким образом, белый цвет в заглавии является скорее символом нравственных и моральных принципов героев, так как писатель понимал, что в белом движении находятся люди не всегда «светлые». Не случайно Булгаков в пьесе, основанной на мотивах романа поменял, и тем самым уточнил, основной его смысл, назвав пьесу *Дни Турбиных*.

Игорь Золотусский в работе *Триптих о Булгакове* справедливо замечает, что «*Белая гвардия*, созданная молодым Булгаковым, несмотря на пролившуюся в ней кровь, роман жизни; *Мастер и Маргарита* – творение отчаявшегося Булгакова – роман смерти»<sup>11</sup>. Согласно исследователю, это обусловлено присутствием Бога в произведении. Он не дает погибнуть Турбиным, чудесным образом исцеляет Алексея, Бог великодушно услышал молитву Елены, которая не только просила чуда, но и раскаялась перед образом Казанской Божьей Матери,

<sup>10</sup> Такого рода «цветовое» разграничение присутствовало уже в Великой Французской революции. Королевские войска носили белое знамя, знак династии французских правителей. Их противники после захвата власти вывешивали красное полотно в окне городской ратуши как знак введения военного времени; (*Кто такие «красные» и «белые»? Гражданская война: Красная Армия и Белая*, <http://fb.ru/article/162551/kto-takie-krasnyie-i-belyie-grajdanskaya-voyna---krasnaya-armiya-i-belaya>) [дата доступа: 17.01.2019].

<sup>11</sup> И. Золотусский, *Триптих о Булгакове*, «Литература» 2001, № 44, <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200104105> [дата доступа: 21.02.2019].

произнося «все мы в крови повинны» (с. 327). *Белая гвардия* наполнена православной символикой. Покойную мать отпевают в церкви Николая Доброго и хоронят ее согласно православной традиции, Николка ищет утешения после смерти матери у отца Александра и тот объясняет ему необходимость смирения с Божьей Волей и убеждает его, что уныние это большой грех. В трудные минуты герои постоянно обращаются за помощью к Богу в отличие от героев *Мастера и Маргариты*, в жизни которых Бог отсутствует, как и у многих жителей СССР в 30-е годы XX века.

Символически над Городом возвышается белый электрический крест «в руках громаднейшего Владимира на Владимирской горке» (с. 82). Памятник Крестителю Руси был воздвигнут в 1853 году. Его электрическое подсвечивание было установлено в 1895 году. Этот крест символизирует и тяжелую участь («тяжелый крест») побежденного, погибающего Киева «матери городов русских», и является главной достопримечательностью Города, его отличительным знаком как места, откуда взяло свое начало православие.

Одним из самых значащих и многогранных символов в романе является Город. «Прекрасный в морозе и тумане на горах, над Днепром» (с. 81). Булгаков восторгается его красотой. «И было садов в Городе так много, как ни в одном городе мира. Они раскинулись повсюду огромными пятнами, с аллеями, каштанами, оврагами, кленами и липами. Сады красовались на прекрасных горах, нависших над Днепром» (с. 81). Город, как и дом Турбиных, становится во время гражданской войны первоначально местом спасения многих жителей Российской империи, бежавших от революции. Большинство беглецов надеется на то, что немцы и гетман защитят их от «красных». «Гетман воцарился – и прекрасно. Лишь бы только на рынках было мясо и хлеб, а на улицах не было стрельбы, чтобы ради самого Господа, не было большевиков, и чтобы простой народ не грабил» (с. 88). Город какое-то время живет своей беспечной жизнью, не понимая или притворяясь, что не понимает, как обстоят дела за его пределами, например, как немцы «грабят мужиков и безжалостно карают их»

(с. 88). Никто не протестует против репрессий украинских мужиков, как и против украинизации русских правительством гетмана в Городе. Поэтому Город – это одновременно символ порочности человеческой природы, предательства и трусости, падения цивилизации. Описания зверских преследований русских офицеров, кадетов, гражданского населения петлюровцами превращает Киев в ад, наподобие библейского Садома и Гоморры, городов проклятых Богом за грехи их жителей, обреченных на гибель. Это особенно демонстрируют сцены, когда отряды радикальных украинских националистов под командой Петлюры начинают зачистку Города не столько от немцев (они покидают его до их прихода), сколько от остатков Белой гвардии, русского дворянства, интеллигенции и евреев.

Как считает Е. Яблоков, что Булгаков, называя Киев просто Городом, подчеркивает аналогию с «античным Римом периода упадка (одно из наименований античного Рима – *Urbs*, лат. *Город*)»<sup>12</sup>. Тем самым, Булгаков предсказывает гибель Российской империи, исход гражданской войны. Поэтому неслучайно писатель заканчивает роман ожиданием прихода в Город красноармейцев. Петлюровцы отступают, убивая еврея. После его смерти «звезда Марс над Слободкой под Городом вдруг разорвалась в замершей выси, брызнула огнем и оглушительно ударила» (с. 340). Это разорвался снаряд, но у читателя создается впечатление, что небеса, сам Марс карает отряд Петлюры – Антихриста. Однако на станции Дарницы уже символично стоит бронепоезд «Пролетарий», над которым блесит Марс в форме пятиконечной звезды. Следовательно, к Городу приближаются новые антихристы. Дуло бронепоезда нацелено на киевский крест Владимира, «отчего станция в ужасе замерла» (с. 343).

Из древних источников мы знаем, что планета Марс (лат. *Mārs* – *старый*) названа в честь древнеримского бога войны, соответствующего древнегреческому Аресу. Иногда Марс называют еще «красной

<sup>12</sup> Е.А. Яблоков, *Комментарии*, там же, с. 602. В тексте романа нигде не выступает название «Киев».

планетой». Это связано с наличием в почве Марса железной руды, поэтому с Земли Марс выглядит красным.

«Интересно, что древнерусское название крови – руда. Красный цвет – цвет крови, которая всегда проливается при любых войнах и охотах, а война это всегда разрушение, уничтожение, порой всего, что создавалось годами, веками»<sup>13</sup>. В финале *Белой гвардии* Марс символично превращается в красноармейскую пятиконечную звезду, предвещая, что власть большевиков будет строиться на крови.

Следует напомнить, что в Древнем Риме пятиконечная звезда была символом бога Марса. Город, как вариант Рима, освещается во сне красноармейца, охраняющего бронепоезд, небом наполненным пятиконечными красными звездами. «Вырастал во сне небосвод невиданный. Весь красный, сверкающий и весь одетый Марсами в их живом сверкании. Душа человека мгновенно наполнилась счастьем» (с. 344). Солдат во сне радуется победе.

Таким образом писатель указывает многозначность символики Марса. Большинство жителей Города ненавидит большевиков. Их победа для них означала бы необходимость бежать из Города, страдать или даже умирать, но для «красных» – это триумф, радость и осуществление мечты. Булгаков, как и его герой Алексей Турбин, был монархистом и всей душой был на стороне «белых». Согласно Булгакову пятиконечные красные звезды на небе являются символом подчинения России власти дьявола, ведь в первые годы после революции пятиконечную звезду часто изображали двумя лучами кверху (перевернутая пентаграмма это известный символ сатанистов). В таком виде звезда была изображена на первом советском ордене Красного Знамени (учрежденным в августе 1924 года)<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Е. Юрьева, *Астрологические беседы. Марс*, <https://www.proza.ru/2010/08/07/501> [дата доступа: 21.02.2019].

<sup>14</sup> И. Мозгунова, *История пятиконечной звезды (часть вторая)*, <http://interesnii-fakt.ru/lyubopytnye-istorii-ob-okruzhayushhix-rukotvornih-predmetax/istoriya-pyatikonechnoj-zvezdy-2> [дата доступа: 23.02.2019].

Красный пятиконечный Марс в *Белой гвардии* предвещает продолжение Апокалипсиса, начатого в Городе петлюровцами. Достаточно вспомнить описание морга, когда Николка вместе с Ириной Най, сестрой погибшего Най-Турса, ищут его тело среди груды трупов:

Вошли в огромную кладовую. Николка мутно видел то, чего он никогда не видел. Как дрова в штабелях, один на других, лежали голые, источающие несносный, душастый человека, несмотря на нашатырь, смрад, человеческие тела. Ноги, заочевенвшие или расслабленные, торчали ступнями. Женские головы лежали со взбившимися и разметанными волосами, а груди их были мятными, жеванными, в синяках (с. 320).

И раньше: «Громадные цилиндры стояли в углах черного помещения и доверху, так, что выпирало из них, были полны кусками и обрезками человеческого мяса, лоскутами кожи, пальцами, кусками раздробленных костей» (с. 319).

Несмотря на свои политические убеждения, Булгаков представил в романе петлюровцев более жестокими и непредсказуемыми, чем большевиков. В финальных главах «журнальной» редакции он представил сцену, когда Алексей Турбин был призван в ряды петлюровцев и после того, как они сбросили его с моста, Турбин мысленно стал просить Бога,

чтобы большевики сию минуту появились в Слободке. Сию минуту. Я монархист по своим убеждениям. Но в данный момент тут требуются большевики. [...] Ах, мерзавцы. Ну и мерзавцы. Господи, дай так, чтобы большевики сейчас же вон оттуда, из черной тьмы за Слободкой, обрушились на мост (с. 560).

Рядом с Марсом в романе присутствует Венера (лат. Venus – *любовь*). В древнеримской мифологии Венера считалась, подобно Афродите у греков, богиней любви и красоты, полей и садов. Она обозначала как положительные, так и отрицательные аспекты женского начала, поэтому была покровительницей целомудрия и божеством гетер. Венера символизировала как небесную, так и земную любовь<sup>15</sup>. Изображая

<sup>15</sup> Венера. Энциклопедия символы и знаки, <http://sigils.ru/symbols/venus.html> [дата доступа: 21.02.2019].



в начале произведения вечернюю Венеру как «звезду пастушескую» Булгаков расширяет ее значение. Традиционно так называли утреннюю Венеру. Ее появление перед восходом солнца было знаком для пастухов, что пора выводить скот на пастбища. Вечерняя Венера – символизирует грусть, печаль, мрак. Именно в таком значении она появляется в начале романа, предсказывая, как и красный Марс, беды и войны, надвигающиеся на Город.

Булгаков не случайно ставит вместе на небе Венеру и Марс. Это символическая пара планет. Венера является своеобразным знаком существенных нравственных перемен в обществе во время войны и революции. Венера дарит героям *Белой гвардии* любовь, которая не столько затрагивает их душу и сердце, но, прежде всего, разрушает их нравственные принципы, пробуждает непреодолимую страсть. Так, например, идеальная жена Карума Елена уступает после побега мужа домогательствам «демона» Шервинского. Юная Анюта становится любовницей поручика Мышлаевского и делает от него аборт, Юлия Рейсс сразу после знакомства с Алексеем Турбиным вступает с ним в интимную связь, а Николка в морге влюбляется в Ирину Най. Василий Лисович мечтает о пышногрудой бабе Явдохе, торгующей молоком и с отвращением смотрит на свою худую жену Ванду, которой, в свою очередь, интересуется подпоручик Федор Николаевич Степанов («Карась»). Даже Лариосик неожиданно влюбляется в Анюту и просит у Елены ее руки, хотя еще недавно страдал от развода с женой.

Война, постоянный страх за собственную жизнь и жизнь своих близких рождает в людях потребность физической близости с другим человеком, потребность хотя бы на миг забыть об окружающем их ужасе и хаосе даже в объятиях не обязательно любимого всем сердцем человека. Люди словно сходят с ума. Ими начинает управлять божество гетер.

В финальных главах «журнальной» редакции в пятиконечную звезду превращается не Марс, а Венера. В римской мифологии утреннюю Венеру называли также Люцифером. Слово состоит из латинских корней *lux* «свет» и *fero* «несу» («несущая свет»). Венера одно из



самых ярких светил на небе, кроме Солнца и Луны. Она вращается в противоположную сторону, чем другие планеты Солнечной системы. Это планета как бы всем планетам «наоборот». Со временем для христиан она стала символом темных сил, демонов. Иногда ее отождествляли со звездой «Польнь» из Апокалипсиса. Следовательно, для Булгакова Венера и Марс предвестники рождения «дьявольской» действительности, которую писатель так ярко изобразил в *Мастере и Маргарите*.

Образ ночного неба с высоко стоящей Венерой и Марсом в начале и конце произведения создают своеобразную художественную раму текста. В блеске этих светил преобразается мир, Город и происходит трансформация героев, которые теряют свою невинность, иллюзии и частично надежду на светлое будущее. Об этом свидетельствуют сны героев в конце романа. Алексей видит во сне как его убивают, Василиса с ужасом наблюдает, как его огород уничтожают поросята с клыками, которые затем нападают на него. Елене снится поручик Шервинский, который говорит ей «— Я демон» (с. 346). Затем она видит во сне мертвого Николку. Только маленькому Петьке Щеглову снятся «легкие и радостные» (с. 347) сны, о том как он находит на зеленом лугу сверкающий алмазный шар. Этим светлым сном заканчивается роман. Люди спят, над ночным Городом возвышается крест Владимира, который издали становится похожим на меч. Это еще один тревожный символ в *Белой гвардии*, но невзирая на всю трагичность романа, писатель заканчивает его оптимистическим прогнозом будущего:

Все пройдет. Страдания, муки, кровь, голод и мор. Меч исчезнет, а вот звезды останутся, когда и тени наших тел и дел не останется на земле. Нет ни одного человека, который бы этого не знал. Так почему же мы не хотим обратить свой взгляд на них? Почему? (с. 348).

Это не риторический вопрос, а своего рода творческая задача, которую поставил перед собой Булгаков. Он до конца своих дней пытался показать, как думают и чем руководствуются люди в переломные моменты своей жизни, призывая их одновременно обратить

свой взгляд на небо, на звезды, следовательно, развивать и обогащать свой дух, а не свою казну. Для писателя духовное гораздо важнее плотского, материального. *Белая гвардия* дает начало поиску ответа на многие исторически-философские вопросы, которые пытался решить писатель в своем дальнейшем творчестве. Наиболее полно это озвучено в *Мастере и Маргарите*, где настоящее, прошлое и трансцендентальное соединяются в неразрывное единство истинного смысла всего происходившего. Призывая читателя, взглянуть на небо, Булгаков указывает необходимость поиска правды об окружающей его действительности путем изучения прошлого и настоящего не только эмпирически и теоретически, но и путем постижения религиозных догм. Только так человек может понять, что в мире постоянно идет борьба добра со злом, чести с бесчестьем. То каким является мир во многом зависит от нравственных выборов каждого человека.

Правы в каком-то смысле те исследователи, которые подчеркивают, что в *Белой гвардии* «Булгаков вместе с Пушкиным решает одну проблему – проблему чести. Честь – „категория дворянская“, за ней знаки, символы-музыка империи»<sup>16</sup>. При всем своем консерватизме и монархизме, как нам кажется, писатель не был склонен отождествлять честь исключительно с дворянским сословием. Булгаков, как и некоторые герои *Белой гвардии*, не был дворянином, но отличался исключительной честностью, что в сталинские времена проявилось особенно наглядно, достаточно, чтобы это понять, более подробно познакомиться с биографией писателя. Подводя итоги, следует подчеркнуть, что *Белая гвардия* роман во многих отношениях символический, в котором Булгаков использовал небесные, земные,

---

<sup>16</sup> Н.Д. Гуткина, *Роман М.А. Булгакова «Белая гвардия» и русская литературная традиция*, автореферат на соискание ученой степени канд. филол. наук, Нижний Новгород 1998, <http://www.dissercat.com/content/roman-m-bulgakova-belaya-gvardiya-i-russkaya-literaturnaya-traditsiya#ixzz5iipu98XI> [дата доступа: 15.02.2019].

христианские и языческие символы для расширения и углубления философского значения описываемых событий, для объяснения своего видения истории и будущего России. Несмотря на весь ужас гражданской войны, писатель верил, что когда-то наступят лучшие времена.

Представляется, что Булгаков был бы весьма крайне удивлен, узнав, что над его родным Киевом в 2014 году снова на небо взошли Марс и Венера, повторяя многие из событий, описанных в романе. Это подтверждает правомерность утверждения, что история любит повторяться, но люди, к сожалению, редко учатся на ошибках прошлого, легко забывая о кровавом опыте своих предков. В статье *Грядущие перспективы* писатель справедливо заметил, что за ошибки прошлого всегда необходимо расплатиться: «Нужно будет платить за прошлое невероятным трудом, суровой бедностью жизни. Платить и в переносном, и в буквальном смысле слова. Платить за безумство»<sup>17</sup>.

## ЛИТЕРАТУРА

- Балашов В., *Белая гвардия Булгакова – кто она?*, <https://www.proza.ru/2002/10/14-78>.
- Булгаков М.А., *Собрание сочинений в восьми томах*, т. 1, сост., вступит. стат. и коммент. Е.А. Яблоков, Москва 2008.
- Булгаков М.А., *Собрание сочинений в восьми томах*, т. 8: *Жизнеописание в документах*, сост., подготовка текстов, предисловие, коммент., подбор иллюстраций В.И. Лосева, Санкт-Петербург 2002.
- Венера. Энциклопедия символы и знаки*, <http://sigils.ru/symbols/venus.html>.

<sup>17</sup> М.А. Булгаков, *Грядущие перспективы*, [в:] М.А. Булгаков, *Собрание сочинений в восьми томах*, т. 1, сост., вступит. стат. и коммент. Е.А. Яблоков, Москва 2008, с. 523. Более подробно пишем об этом в статье «*Nadciągające perspektywę*» i «*Diaboliada*» Michała Bułhakowa jako próba określenia przyszłości Rosji, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica” 2000, z. 2, с. 97–105.

- Гуткина Н.Д., Роман М.А. Булгакова «Белая гвардия» и русская литературная традиция, автореферат на соискание ученой степени канд. филол. наук, Нижний Новгород 1998, <http://www.dissercat.com/content/roman-m-bulgakova-belaya-gvardiya-i-russkaya-literaturnaya-traditsiya#ixzz5iipu98XI>.
- Золотусский И., *Триптих о Булгакове*, «Литература» 2001, № 41, <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200104105>.
- Кто такие «красные» и «белые»? Гражданская война: Красная Армия и Белая, <http://fb.ru/article/162551/kto-takie-krasnyie-i-belyie-grajdanskaya-voyna---krasnaya-armiya-i-belaya>.
- Мозгунова И., *История пятиконечной звезды (часть вторая)*, <http://interesnii-fakt.ru/lyubopytnye-istorii-ob-okruzhayushhix-rukotvornih-predmetax/istoriya-pyatikonechnoj-zvezdy-2>.
- Соколов Б.В., Булгаков. Энциклопедия, Москва 2007.
- Тинченко Я.Ю., Женский образ в романе «Белая гвардия», <http://litresp.ru/chitat/ru/T/tinchenko-yaroslav-yurjevich/belaya-gvardiya-mihaila-bulgakova/15>.
- Юрьева Е., *Астрологические беседы. Марс*, <https://www.proza.ru/2010/08/07/501>.
- Яблоков Е.А., *Комментарии*, [в:] М.А. Булгаков, *Собрание сочинений в восьми томах*, т. 1, сост., вступит. стат. и коммент. Е.А. Яблоков, Москва 2008.
- Яновская Л., *Творческий путь Михаила Булгакова*, Москва 1983.
- Stepnowska T., *Художественные функции образа матери в творчестве Михаила Булгакова (на примере избранных произведений)*, [в:] „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Rossica” 2017, z. 10.

## SUMMARY

**The Prognostic Function of Symbolism  
in Mikhail Bulgakov's *The White Guard***

The article analyses symbols discernible in Mikhail Bulgakov's novel *The White Guard* from the point of view of their prognostic function. The novel starts and finishes with the description of the night sky with the shining Venus and Mars which prophesize tragic events during the civil war in Kiev at the end of

1918 and beginning of 1919. The essay discusses the meaning of such symbols as house, town and family. It simultaneously deals with the symbolism of characters of the novel. The members of the intelligentsia Russian family of Turbin become symbols of the pre-revolutionary Russia, supporters of the monarchy who are doomed to perish after the victory of the Red Army. This idea is indicated by numerous apocalyptic signs and frightening dreams of the characters.

**Keywords:** Mikhail Bulgakov, novel, symbol, Russian Civil War.

**Ключевые слова:** Михаил Булгаков, Белая гвардия, роман, гражданская война, символ.



**АЛЛА БОЛЬШАКОВА**

Институт мировой литературы  
имени А.М. Горького  
Российской академии наук

**ВОЙНА И ДЕРЕВНЯ:  
К СПОРАМ О ПОСТСОВЕТСКОЙ ПРОЗЕ ВИКТОРА АСТАФЬЕВА**

В бесцензурной ситуации конца XX века проза Виктора Астафьева вместе с «возвращенными» текстами Федора Абрамова и других ведущих прозаиков представили новую концепцию Отечественной (шире – Второй мировой) войны. В незавершенной повести Ф. Абрамова *Белая лошадь* (напис. 1967–78 годы, опубл. 1995 год) и прозе Астафьева 1990-х – романе *Прокляты и убиты*, повестях *Веселый солдат*, *Обертон*, *Так хочется жить* и др. (как и ранее в повестях *Усвятские шлемоносцы* Евгения Носова, *Живи и помни* Валентина Распутина) – нашли отражение гибельные повороты в национальном менталитете: крах русского идеализма и русской мечты в ее эстетическом воплощении, уничтожение жизни и красоты (как ее высшего воплощения) военными машинами тоталитарных государств.

Как и ранее в современной пасторали Астафьева *Пастух и пастушка*, перекликающейся с произведениями Эриха Марии Ремарка и Эрнеста Хемингуэя о мировой войне, в новых произведениях Астафьева, «возвращенных» текстах Ф. Абрамова создается собирательный образ выбитого, потерянного поколения (жертвы войны и военной психологии).

Согласно свидетельствам Ф. Абрамова в набросках к *Белой лошади*, посвященной «крушению идеализма поколения 30-х годов в войне»<sup>1</sup>, обратной стороной идеализма была неприспособленность к сложностям реальной жизни, что сказалось в напрасной жертвенности («Рогинский, в общем-то, напрасная жертва... Жертва русской безалаберности и шапкозакидательства»<sup>2</sup>), колоссальных потерях в войне в результате бессмысленного «красивого» героизма.

Такие писатели, как Астафьев и Ф. Абрамов, взяли на себя историко-литературную задачу, не до конца решенную военной прозой 1960-х–80-х: сказать невысказанную, даже самую нелицеприятную правду о войне в дегероизированном, деэстетизированном варианте. Потому сферой действия в новых астафьевских произведениях 1990-х становится обыденная жизнь в казармах нестроевых, запасных полков, будни военной бойни в ее бытовых, порой отвратительно-безобразных сторонах.

В повести *Веселый солдат* Астафьев обращается к вопросу о цене войны и русской победы, внося изменения в стереотипный образ внешнего врага и отражая расслоение внутри сталинского общества на «врагов» и «своих». Он говорит о необходимости победы над дикими инстинктами, внутренним врагом в человеческой душе. Если сюжетную основу повести составляют злоключения героя и его семьи в нелегких послевоенных буднях, ситуациях повседневного выживания (былых героев войны в отнюдь не героической обстановке), то в идейно-содержательных слоях повествования происходит уникальное сопряжение философских (экзистенциальных) и социоисторических пластов. Высшей точкой в оценке исторической реальности и человеческих деяний становится пограничная ситуация меж жизнью и смертью на полях Второй мировой. С этого начинается, в духе старинных русских летописей, и завершается все повествование о «веселом солдате», потомке русских землепашцев, что своей молодой

<sup>1</sup> Ф. Абрамов, *Белая лошадь*, «Знамя» 1995, № 3, с. 121.

<sup>2</sup> Там же.



горячей силой одолел зло фашизма, но ощутил последствия военной психологии в собственной жизни и судьбе отчизны.

Автор вместе с героем-повествователем выступает как участник и наблюдатель событий – их летописец, хроникер. Летописно<sup>3</sup> обрاملенный *Веселый солдат* начинается и завершается одним и тем же эпизодом убийства немецкого солдата на польском поле героем-повествователем: «Четырнадцатого сентября одна тысяча девятьсот сорок четвертого года я убил человека»<sup>4</sup>. Скрываясь за чередой событий, явлений, фактов, автор намеренно отказывается от волевого выстраивания их, нормативной мотивации. Ведь для него главное – *правда жизни, факта. Жизнь должна говорить сама за себя*, без тенденциозной помощи скриптора, воссоздающего ее в своих художественных мирах, на чистом листе бумажного пространства...

Симптоматичны не только высокие летописные тона, в которых предстает рядовая, кажется, ситуация на войне, обретающая здесь статус экзистенциональной, но и модификации дальнейшего контекста этой фразы в начале и конце *Веселого солдата*. В начале за этой фразой следуют три коротких, подобных автоматной очереди и вводящих читателя в атмосферу военного времени: «Я убил человека. Немца. Фашиста. На войне»<sup>5</sup>. В финале, после долгого повествования о судьбе «веселого солдата», вышедшего победителем в этом эпизоде, вводится совсем иная корректировка фразы, обращающая читателя к мирным подосновам человеческого менталитета как исконно земледельческим: «Я убил человека. В Польше. На картофельном поле»<sup>6</sup>. Это уточнение ассоциативно относит читателя к первой части произведения, где дается описание убитого (очевидно, крестьянского происхождения) и крестьянского поля в возрожденческом контексте:

<sup>3</sup> Дух средневековой летописности создается и буквенным воспроизведением летоисчисления.

<sup>4</sup> В. Астафьев, *Полное собрание сочинений в 15 томах*, т. 13, Красноярск 1998, с. 7.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Там же, с. 242.

«Потом крестьяне запашут всех, кто пал на этом поле, заборонят и снова посадят картошку и клевер»<sup>7</sup>.

Колоссальное напряжение, создаваемое через вариативный повтор в начале и финале фраз-доминант, между которыми свертывается и, словно пружина, развертывается основной текст, вносит во все повествование о судьбе «веселого солдата» не только высокий онтологический смысл, но и значение нравственного урока. С высоты вечных этических ценностей, заложенных в генотипе крестьянина-созидателя, судит автор своего автобиографического героя, и суд этот завершается утверждением сопряженности всего и вся на земле: беспечное уничтожение одного ее элемента, в итоге, означает утрату частички самого себя. В символическом плане эта идея претворяется итоговой фразой финала – о потере «веселым солдатом» пальца, некогда нажавшего курок на картофельном поле в Польше...

Близкие к толстовским параметры образа автора проявляются в астафьевской ориентации на восстановление искаженных (в военной ситуации) норм, на онтологизацию семейно-родового времени (в противовес разрушительному ходу истории). Тем не менее, в сравнении с толстовским каноном, астафьевское повествование отличает всемерное – в новой социоисторической ситуации XX века, времени глобальных катастроф, мировых войн и тотальных перемен – усиление напряжения между двумя ликами образа автора: философско-бытийным и социально-историческим, здесь «низведенным» до житейской обыденности – в ее правдивой (иногда до боли!) простоте и открытости.

Идея сотворения человека переходит в пласты внешне обыденной семейной истории, где меж онтологическими моментами деторождения, утраты ребенка и нового рождения возникает внутренняя кульминация, сопровождающаяся «возвращением» немца из пролога и эпилога. «Вскоре после смерти первой и рождения второй дочери произошло мимоходное происшествие»<sup>8</sup> в маленькой избушке возле

<sup>7</sup> Там же, с. 16.

<sup>8</sup> Там же, с. 195.

железной дороги, где претерпевал послевоенное лихолетье «веселый солдат» вместе со своей семьей и куда явился за водой пленный немец с идущего в Германию состава<sup>9</sup>. Финальный мотив убийства немца на картофельном поле словно бы заранее перебивается «бытовой» сценой мирной трапезы («веселый солдат» угощает немца картошкой), в которой оживают мотивы вечного возрождения. Покаянное состояние пленного, твердящего «я ест фашист, слюга Гитлэг... Пес... пес...»<sup>10</sup>, вызывает реакцию повествователя, невольно утверждающего идею онтологической общности людей – «Иоганн..., поднявшись с табуретки, начал мне кланяться и, как дочь моя, без первой буквы говорить: „Пасибо! Большо, гросс пасибо“»<sup>11</sup>.

Симптоматично, что в этой кульминационной (и несущей функцию восстановления гуманистической нормы) сцене встречи «веселого солдата» и живого, кающегося немца символический смысл обрета-ет звукопись как характерное свойство астафьевского стиля – через воссоздание фонетической неправильности. Восстановление (через читательскую активность) утраченного, в речи благодарного немца, фонетического ряда – «с» – «іэ» – «с» – ассоциативно соотносит семантику речевых неправильностей с идеей сотворения человека («как дочь моя»): через утрату разрушительных (соотносимых с фашизмом) смыслов и лексических обозначений, напоминающих эсэсовскую свастику.

<sup>9</sup> Интересно проследить модификацию данной сюжетной ситуации, к которой Астафьев обратился еще в раннем творчестве – рассказе *Последний кусок хлеба*, более облегченно и обытовленно ее воспроизводящем. Тем не менее важно и то, что еще полвека тому назад (по отношению ко времени создания *Веселого солдата*) писатель счел нужным, насколько это было возможно в подцензурных условиях 50-х, запечатлеть сходную ситуацию встречи былых врагов, победителя и побежденного, и выстроить проекцию на их будущие исторические судьбы.

<sup>10</sup> На которое, впрочем, повествователь реагирует самым свойским образом: «Да ладно, хули теперь каяться, скулить, рубай знай картошку» (там же, с. 197–198).

<sup>11</sup> Там же. Здесь и далее курсив в цитатах мой – А.Б.

«Мы ели картошку молча»<sup>12</sup>, – многозначительность повествовательной ремарки обретает смысл рецептивного указателя, побуждающего читателя к актуализации утраченной звукозаписи и восстановлению зашифрованных в речевых лакунах смыслов.

Скрытое авторское лукавство, затейливая игра с читателем во внешне простых и даже «простецких» повествованиях Астафьева проявляется, в первую очередь, на уровне названия нового произведения, сразу вошедшего в разряд шедевров уходящего века. Внимательный читатель астафьевской прозы вполне может задаться вопросом, не следует ли расценивать вынесение в название повести ключевого слова «веселый» как своего рода вербальную (или ментальную?) ловушку – настолько отличается новое словоупотребление от прежних «канонических» смыслов писателя. С другой стороны, знаковость «солдата» в названии вводит астафьевскую повесть в гротескный ряд «бравого солдата Швейка» Ярослава Гашека и «солдата Чонкина» Владимира Войновича, погружая читателя в авантюрно-приключенческую сферу многочисленных «похождений», иронических «приключений» и т. п., как бы выворачивающих наизнанку суровый дискурс советской литературы о войне. Да и в суровости ли дело?

Действительно, на смену уже привычному для читателя автобиографическим повествованиям Астафьева (вроде *Последнего поклона*) герою, Вите Потылицыну, приходит – на правах его художественно обновленного лика – безымянный некто: «веселый солдат», кающийся... в своей неистребимой жизненной энергии и силе, способной перемолоть любые, даже самые тяжелые обстоятельства. Астафьевская установка, нередко побуждающая читателя нажать на «стоп» при столкновении с ключевым словом «весело», «веселый», как бы отступает перед натиском вариативной игры смыслов при сохранении лексической инвариантности. Вспомним, как в одном из описаний старшины Мохнакова в астафьевской *Пастухе и пастушке*

---

<sup>12</sup> Там же.

возникает тема тревожного веселья, жизни как игры с опасностью: «Начал даже синенькой немецкой гранатой баловаться. Граната наподобие пасхального яичка – этакая *веселая игрушка*»<sup>13</sup>. В повествовании 1990-х о той же войне «веселая игрушка» сменяется «веселым солдатом», не на шутку подвергая сомнению традиционный канон военной прозы – вплоть до сомнения в (целесообразности, смысле?) самой истории, исторического пути... Момент, еще более усилившийся в последних произведениях Астафьева начала 2000-х, которые уже можно считать открывающими новое литературное столетие. Так, в рассказе *Пролетный гусь* один из возвращающихся с фронта солдат-победителей – «веселой братвы» в «счастливом эшелоне»<sup>14</sup> внезапно прозревает, что «едут они в никуда, ни к кому», что «ни профессии у него нет, ни образования путного, одни мечты и надежды»: «война – какая это биография? Пустое время, понапрасну для жизни потраченное»<sup>15</sup>.

Дегероизация героя и героического как мета 90-х – не только в творчестве Астафьева, но и в русской прозе в целом (в частности, в ее «задержанных» пластах) – предстает, однако, и как своего рода условность: авторская маска, скрывающая (или открывающая?) глубинные социоисторические и философские пласты, интерпретацию и «хомо советикус», и национального характера.

Все было *веселым* вначале,  
Все стало печальным в конце<sup>16</sup>.

Философская установка из *Прощального* Николая Рубцова («Я слышу печальные звуки, которых не слышит никто»...<sup>17</sup>) претворена в астафьевском сюжете о приключениях и злоключениях автобиографичного «веселого солдата»: удачливого неудачника, с невыразимой печалью

<sup>13</sup> В. Астафьев, *Полное собрание сочинений...*, там же, т. 3, с. 39.

<sup>14</sup> В. Астафьев, *Пролетный гусь*, Иркутск 2001, с. 9–10.

<sup>15</sup> Там же, с. 16–17.

<sup>16</sup> Н. Рубцов, *Стихотворения*, Москва 1977, с. 132.

<sup>17</sup> Там же.

вспоминающего молодую удаль и дерзкую игру страстей – в редкие минуты сельского заката, когда «печально и торжественно все вокруг»<sup>18</sup>.

Обозначенная заглавием авторская маска срабатывает не только на уровне скрытой антиномии смыслов, но и в плане несколько ироничного воплощения одного из гротескных ликов русского «вольного человека» в его удали и веселой силе – к примеру, в обрисовку возвращающегося с фронта старшего сержанта, бабника и балагура, который «все время чуть хмельной, веселый и, как Стенька Разин, удалой»<sup>19</sup>. Пронизывающий астафьевские повествования о войне санпоезд или эшелон, везущий «веселую братву» (*Пролетный гусь*), «веселых» Стенок Разиных (*Веселый солдат*) и т. д., наполняет их духом странствий и вечного брожения, неся в себе и вариативное обыгрывание маски лирического героя в поэзии предшествующих десятилетий. Вспомним рубцовское *На вокзале*:

И опять, веселый и хороший,  
Я умчусь в неведомую даль!...<sup>20</sup>

Веселье, однако, воспринимается порой (к примеру, в другой астафьевской военной повести *Так хочется жить*), и как жизненный почерк «страны Советов»:

Но как же без обмана, без жульничества, без надуваловки жить? Это ж не Страна Советов получится, совсем какое-то другое государство получится... У нас вон как весело все делается!... У нас уж если человеки человека не обидят, так хоть насмешат<sup>21</sup>.

Но «природная активность натуры, склонность к легкомыслию, вранью и веселью»<sup>22</sup> расцениваются и как неотъемлемая часть национального характера, позволяющая выжить в трудных обстоятельствах (в данном случае – помогающая герою «перемочь армейскую надсаду»<sup>23</sup>).

<sup>18</sup> В. Астафьев, *Полное собрание сочинений...*, там же, т. 13, с. 242.

<sup>19</sup> Там же, с. 25.

<sup>20</sup> Н. Рубцов, *Стихотворения*, там же, с. 107.

<sup>21</sup> В. Астафьев, *Полное собрание сочинений...*, там же, т. 11, с. 39.

<sup>22</sup> Там же, с. 35.

<sup>23</sup> Там же.

Сопрягаясь с мотивом пути-дороги – в биографическом или историсофском смысле, – образ «веселого солдата» в его реминисценциях и иронических интерпретациях плутовского, приключенческо-авантюрного и комедийно-сатирического канона вносит в развитие русской прозы второй половины XX века и важнейший недостающий элемент, указывая на пробелы в элегически-замедленных «прощаниях», «последних поклонах» писателей-«деревенщиков» и выводя на первый план требование динамичной сюжетности, преодоления застыло-скорбной окончательности «последних сроков». В этом плане название *Веселый солдат*, в его вариативных отражениях в астафьевских текстах 1990-х, обретает еще одну важнейшую функцию – заглушить былую боль, оживить прежние, потухшие было смыслы, вернуть им былой блеск и манящую игривость свершившегося: не утраты, но удачи; не скорби, кончины, но – безмерности возможностей, открытых исторической действительностью.

Один из индексов-указателей на эту скрытую авторскую установку можно найти в романе *Прокляты и убиты*, где основные трагедийные смыслы время от времени оттесняются альтернативными интенциями автора, умонастроениями героев. Так, один из персонажей, фронтовик Финифатьев, в критической ситуации стремится возродить в себе «веселого солдата», свидетеля и носителя тайной жизни человеческого духа:

Финифатьев затаился в себе, напрягаясь изо всех сил, выуживая из памяти еще и еще что-нибудь *светлое*, хорошо бы *веселое*, чтоб только притихла боль, до крестца уже раскатившаяся, но главное – отогнать бы гибельные предчувствия и липкий этот, капустный озноб<sup>24</sup>.

Название астафьевской повести *Веселый солдат* можно назвать знаковым и по отношению ко всему позднему периоду деревенской прозы. В конце 1980-х и в 1990-х происходит изменение типологии героя, обусловленное уходом с исторической сцены крестьянского

---

<sup>24</sup> Там же, т. 10, с. 641.

сословия, его социальными переориентациями. В *Печальном детективе*, *Людочке*, *Веселом солдате* Астафьева, новых рассказах и повестях Бориса Екимова, Е. Носова, Бориса Можаяева, В. Распутина, «задержанных» повестях и рассказах Ф. Абрамова, Владимира Тендрякова и других произведениях этого периода – через социальное смещение героев, изображение миграционных подвижек – отразился процесс массового раскрестьянивания России, переход крестьян и крестьянских потомков в деклассированное состояние: в иные (по отношению к традиционной деревне), нередко отторгнутые социальные сферы. Впрочем, эта тенденция наметилась еще в 1960-х–70-х – в *Калине красной* Василия Шукшина (о ставшем преступником крестьянском сыне), *Последнем поклоне* Астафьева (где развитие отцовской родовой линии, обусловившей вынужденную миграцию повествователя, обнаруживает девальвацию крестьянского образа жизни, изменения в деревенской психологии).

Переосмысление исторической действительности XX века в русской литературе во многом связано с появлением в середине 1980-х годов трех острокритических произведений ведущих «деревенщиков», вызвавших бурную реакцию читательской аудитории, – это *Печальный детектив* Астафьева, *Пожар* В. Распутина и *Всё впереди* Василия Белова. Дальнейшее движение русской прозы отмечено публикацией в конце 1980-х – начале 2000-х годов «задержанных» произведений «деревенщиков» (*Поездка в прошлое*, *Чистая книга* *Белая лошадь*, *Кто он?* Ф. Абрамова, *Пара гнедых*, *Революция! Революция! Революция!*, *Охота*, *Хлеб для собаки* В. Тендрякова и др.), которые резко изменили привычную для советской критики концепцию русской литературы советского периода. Отчетливо обозначилось неприятие общепринятых (в подцензурной печати прошлых лет) норм и установок, несогласие со многими расхожими во времена комстроительства мифами и версиями. Эта тенденция углубилась в новых произведениях Астафьева, Е. Носова, В. Распутина, Б. Екимова и др. во многом созвучных новым рассказам Александра Солженицына в 1990-х (*Эго*, *На краях*, *Абрикосовое варенье* и др.). Этим произведениям свойственна



установка на разрушение идеологических мифов, восстановление замалчиваемой ранее правды о сложных временах в российской истории XX века – перенос внимания на правду документального, исторического факта.

В противовес соцреалистической лакировке послевоенной реальности в колхозном романе, в русской деревенской прозе 1980-х–90-х возникает смещение в сторону «жестокой реальности», обнажения самой суровой и нелицеприятной правды о национальном прошлом и настоящем. И, в первую очередь, о глобальном раскрестьянивании России в XX веке, распаде традиционного русского села. Исчезновение со страниц произведений «деревенщиков» образа русской деревни, соотносимого с пушкинским «прелестным уголком», сельским локусом старинных усадебных повестей, стало столь очевидным, что в критике сформировалось мнение о завершении «деревенской» прозы как таковой еще в 70-х.

На самом деле всё это – предмет для полемики. К примеру, ограничиваясь лишь 1960-ми–70-ми, авторы книги «Русская „деревенская“ проза» эклектично делят этот хронологический отрезок на два периода, разделяя писателей-«деревенщиков» на два разных по мировоззренческим и художественным установкам лагеря:

Совокупностью своих произведений названные прозаики создали всеобъемлюще-целостный образ русской деревни. Однако если, скажем, Федора Абрамова, Сергея Залыгина, Бориса Можаева по преимуществу волновали социальные драмы и судьбы крестьянского мира за столетия с начала коллективизации, то Василий Белов, Валентин Распутин, Василий Шукшин прежде всего исследовали его вековые этические, экологические, эстетические ценности перед лицом роковой для них исторической ситуации. Соответственно в развитии высокохудожественной «деревенской» прозы можно вычленить два основных периода: с конца 50-х до середины 60-х годов, во-первых, и с середины 60-х до конца 70-х, во-вторых<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> В. Недзвецкий, В. Филиппов, *Русская «деревенская» проза*, Москва 1999, с. 49.

Весьма странным здесь становится выпадение из списка канонических имен – и из книги в целом! – Астафьева, одного из ведущих представителей деревенской прозы, без которого невозможно должное осмысление этого литературного феномена. В целом же, очевидна политизация историко-литературных хронологических границ, т. е. разбивка единого периода на хрущевскую «оттепель» и брежневский «застой». Однако, несмотря на спорность такого дробления (на уровне хронологии и творческих ориентаций), речь здесь правомерно идет о создании в канонических произведениях «деревенщиков» 1960-х–70-х единого образа русской деревни: его исчезновение, по мнению многих исследователей, стало знаком samozавершенности этого литературного направления.

Несмотря на определенную справедливость таких суждений, следует отметить, что меты этого исчезновения несет в себе уже сам канон деревенской прозы 1960-х–70-х. Период 1980-х–90-х становится логическим продолжением этой тенденции, и потому его не следует насильственно отрывать от предшествующей стадии в развитии литературного направления. В характеристики деревенской прозы входят *ситуация испытания* (связанная с *ситуацией выживания* русского крестьянства в голодные годы, в исторических катаклизмах, гонениях и притеснениях, и т. п.), а также *ситуация утраты*, обретающая доминантное значение именно в деревенской прозе, названной потому литературой «последнего поклона», «прощания».

По сути, деревенская проза и начинается с ситуации утраты, заданной еще в *Матренином дворе* А. Солженицына, давшем в начале 60-х импульс для формирования нового литературного направления. Ведь на символическом уровне в рассказе речь идет о сломе традиционного образа русской деревни, здесь сфокусированного в символе дома, двора как векового оплота крестьянской жизни: «А для Матрены было это [т. е. разлом ее дома и отделение горницы – А.Б.] – конец ее жизни всей»<sup>26</sup>. Сходная ситуация проявлялась на уровне разрушения

<sup>26</sup> А. Солженицын, *Матренин двор*, Москва 1991, с. 232.

символа (*Дом, Белая лошадь* Ф. Абрамова), утраты героем родных и близких (смерть жены Ивана Африкановича и утрата семейного счастья в *Привычном деле* В. Белова; смерть Егора Прокудина и утрата надежды на счастье у его возлюбленной в *Калине красной*, самоубийство отчаявшегося Спирьки в *Суразе* В. Шукшина, и т. п.).

В итоговом для канонического периода деревенской прозы *Прощани с Матерой* В. Распутина сходная ситуация означает уже разлом целого деревенского мира, крестьянской вселенной. Разрушение «материальной» оболочки образа деревни, ее визуально-пластических форм здесь становится важным симптомом, сопряженным с эстетикой «задержанного» мига. Сакрализация русской деревни в ностальгических повествованиях «деревенщиков», художественное уравнивание ее с эстетическим идеалом действительно становится симптомом предельности в саморазвитии литературного направления и обуславливает затем его самосвертывание.

С особенной четкостью это видно в таких произведениях, как *Людочка, Прокляты и убиты* Астафьева, где образ деревни, представляя заповедной сферой добра и света, подлинной человечности, отодвигается за пределы отчужденной реальности героев, обретает ностальгический статус на миг обретенного и навсегда потерянного рая. В новелле *Людочка* крайней напряженности достигает типичное для всей деревенской прозы противопоставление города и села. Так, Людочку пускает к себе жить и берет в ученицы старая горожанка, т. к. «угадала в ней деревенскую родню, не испорченную еще городом»<sup>27</sup>. Рассказ переполняют деэстетизированные картины городского распада: «по канаве все равно текло какое-то горячее месиво из грязи, мазута, мыльной воды»; «бесилось, неистовствовало стадо, творя из танцев телесный срам и блуд»<sup>28</sup>. Подобные изображения контрастируют с ностальгическими картинами деревенского детства в воспоминаниях героини – традиционно возвышенными в русской литературе сценами

<sup>27</sup> В. Астафьев, *Полное собрание сочинений...*, там же, т. 9, с. 393.

<sup>28</sup> Там же, с. 395, 398.

сенокоса, купания в родной реке и т. п.: «Ей [Людочке – А.Б.] казалось, что память ее, душа ли продолжают там, в нарядном заречье, и слышат ее там, да отозваться некому»<sup>29</sup>.

В романе *Прокляты и убиты* манящий миг счастья в родной деревне у матери, куда самовольно отлучаются братья Снегиревы из расположения своей роты, оборачивается расстрелом их как дезертиров: действие происходит в военное сталинское время. Заповедная область материнского тепла и любви, где властвуют законы человечности, сталкивается с неумолимым ходом сталинской государственной машины; законы крестьянской целесообразности – с бездушной дисциплиной военного разрушения: «Зачем же и за что убивать людей, да таких еще зеленых? От них может польза быть на войне и дома, в крестьянстве»<sup>30</sup>.

До дому всего шестьдесят верст, до Прошихи-то, – пытаются объясняться Снегиревы. – И решили: туда-сюда за сутки или за двое обернемся, зато молока напьемся. Ну, губахта будет нам... или наряд – стерпим. Мамка увидела нас, запричитала, не отпускает. День сюда, день туда, говорит, чё такого?<sup>31</sup>

Традиционный образ родной деревни в романе вытесняется доминантным в первой книге романа *Чертova яма* хронотопом «ямы» – «казармы»<sup>32</sup>, где содержались в страшных условиях нестроевые полки и которая (в общем контексте повествования) обретает символический смысл братской могилы, изувеченных в сталинские времена судеб: «В этой большой могиле, беспечно именуемой Чертовой ямой, запросто пропадешь»<sup>33</sup>.

И в других астафьевских повествованиях последнего периода на первый план выходят образы разрушенных, покинутых, обезлюдевших

<sup>29</sup> Там же, с. 410.

<sup>30</sup> Там же, т. 10, с. 196.

<sup>31</sup> Там же, с. 193.

<sup>32</sup> Ср. характеристику месторасположения нестроевых войск в последней фразе I главы: «Долго он теперь в этом месте, в этой яме, называемой и без того презренным словом „казарма“, никаких песен не услышит» (там же, с. 32).

<sup>33</sup> Там же, с. 196.

и одичавших русских сел, которые становятся как бы напоминанием о самих себе, былой крестьянской жизни. Так, в *Людочке* Астафьева в реальных (не пропущенных через воспоминания героини) картинах сельской жизни (а точнее – небытия) доминируют образы распада, вырождения:

В родной деревне Вычуган осталось два целых дома... Вся деревня, задохнувшись в дикоросте, с едва натопанной тропой, была в закрепленных окнах... с разваленными оградами дворов и огородных плетней, с угасающими садовыми деревьями... Яблонька на всполье что кость сделалась... Голый плоский ствол остался за расступившимися домами, словно крест с обломанной поперечиной на погосте. *Памятник умирающей русской деревеньке*. Еще одной<sup>34</sup>.

С таких социоисторических позиций вся деревенская проза воспринимается как изображение того, что уже исчезло или исчезает, от чего осталось лишь воспоминание, как в ностальгических реконструкциях «деревни моего детства» у Астафьева, В. Белова, Е. Носова, В. Распутина... Это уже фрагмент, некий остаток или обломок былого, по которому читатель может лишь угадать, воссоздать картины ушедшей жизни. В этом плане всемерно возрастает роль реального читателя: его исторической памяти, сопрягающейся с памятью реального автора и литературного героя-повествователя...

## ЛИТЕРАТУРА

- Абрамов Ф., *Белая лошадь*, «Знамя» 1995, № 3.  
 Астафьев В., *Полное собрание сочинений в 15 томах*, Красноярск 1997–1998.  
 Астафьев В., *Пролетный гусь*, Иркутск 2001.  
 Рубцов Н., *Стихотворения*, Москва 1977.  
 Недзвецкий В., Филиппов В., *Русская «деревенская» проза*, Москва 1999.  
 Солженицын А., *Матренин двор*, Москва 1991.

<sup>34</sup> Там же, т. 9, с. 406.

## SUMMARY

### **War and Village: to Disputes about Victor Astafyev's Post-Soviet Prose**

The article is devoted to the leading representative of the Russian Village prose of the second half of the twentieth century – Victor Astafiev. His prose in the period after the break of the Soviet regime, which made changes to the main conceptual poles of his prose – war and the village, – became the subject of controversy both in the literary-critical audience and in the reading public. Based on the material of the main works of V. Astafiev in the 1990 s, the author reveals the legitimacy of the ideological and artistic changes that occurred in his prose in an uncensored situation, when Russian writers had a unique opportunity to tell the truth about the war and the world of the Stalin period. A special aspect of this article is a dispute with concepts of the Russian Village prose wrongly rejecting both the works by the “villagers” of the post-Soviet period in general, and the work of V. Astafiev of the 1990 s in particular.

**Keywords:** the truth about the war, modifications of the image of village, village prose, image of the author, typology of the hero.

**Ключевые слова:** правда о войне, модификации образа деревни, деревенская проза, образ автора, типология героя.

ЛОЛА ЗВОНАРЕВА

ОЛЕГ ЗВОНАРЕВ

Институт Мировых Цивилизаций (Москва)

«РАБОТАЮЩИЕ ДЛЯ СВОЕГО НАРОДА...».  
СОВРЕМЕННЫЕ ПИСАТЕЛИ  
О ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ

*В литературе есть два течения,  
возвышающее и растлевающее душу.*

И.Я. Билибин, *Из письма художника  
из Каира от 4 июля 1922 года*

В романе живущей в Минске современной писательницы Натальи Батраковой *Миг бесконечности* есть такой эпизод. Профессор Сергей Николаевич Ладышев – отец Вадима, главного героя (1921 года рождения, детдомовец), выпускался из медицинского института по ускоренной программе и сразу попал на фронт в полевой госпиталь. Из выпуска таких же молодых хирургов до конца войны дожили немногие. В самые последние дни войны в Кенигсберге он теряет беременную (на последнем месяце) супругу, то же доктора: шальная мина. Но почти сразу приступает к операции доставленного в госпиталь немецкого подростка, спасает ему жизнь. Подросток, который в будущем тоже стал врачом, профессором, и отблагодарил профессора Ладышева, поставив на ноги его внука (правда, не зная о том, что это за мальчик). После войны профессор осел в Минске, и всю свою научную и практическую деятельность посвятил военной хирургии.

Каждый год 9 мая ездил в Калининград на могилу жены. Женился спустя 25 лет на аспирантке иняза, помогавшей ему с переводами статей с немецкого о военно-полевой хирургии.

Поступок профессора Ладышева – пример человечности. Этот проходной, но знаковый эпизод убеждает читателя – добро обязательно возвращается. Воспитание, пример отца, повлияли на личность главного героя. Отсюда и внутренний стержень, стойкость, принципиальность. А еще помощь людям в сложных ситуациях – личное участие, материальное. Все то же человеколюбие. Эти качества Вадим Ладышев не утратил, став бизнесменом. Бизнес – штука жестокая, многих она переделывает, ломает. Но Ладышева не сломала. Добрые поступки он не афиширует, но те, кому он помог, это знают и ценят. Здесь Н. Батракова, автор романа, выступает как достойная последовательница традиций прозы Василя Быкова.

## 1. О войне против своего народа

Владимир Бутромеев писал роман *Земля и люди* четверть века. Почти весь он был опубликован частями в разные годы в журналах «Неман», «Роман-газета» и «Вестник Европы». Каждая из этих публикаций давала возможность познакомиться с большим объемом текста. Но получить представление об этом произведении можно только сейчас, когда оно вышло полностью и его можно прочесть от начала до конца и только теперь попытаться понять, о чем этот роман. Сразу же встает вопрос о жанре. Что это такое – необычно построенный роман, роман-эпопея, роман-монолог, роман-лубок, насыщенный вставными новеллами, абсурдными фантазмагориями, лирическими и философскими отступлениями и дополненный приложениями? Сам автор определяет жанр как топографию места и времени. Такое определение вынесено на титульный лист. Автору, конечно же известно, значение слова «топография» или термин Михаила Бахтина «хронотоп». И он не мог не видеть некую тавтологию в словосочетании «топография



места». Ведь топография и есть описание места. Но автор явно настаивает на этой тавтологии. И поэтому сразу возникает желание разобраться: зачем он это делает и какой в этом смысл?

Читая роман *Земля и люди*, подпадаешь под влияние хода мысли автора и начинаешь воспринимать мир его глазами и формулировать мысли и впечатления в его стиле. Это помогает понять, что автор под словом «топография» подразумевает прилагательное «топографический», то есть крупномасштабный. Определение жанра самим автором в переводе на более понятный язык должно означать «крупномасштабное, подробное описание места и времени».

Зная все это, иначе воспринимаешь авторское определение жанра «топография места», не обращая внимания на кажущуюся тавтологию. У автора не просто топография места, а топография места и времени. Времени жизни героев романа, времени деятельности его исторических персонажей, в какие бы одежды абсурдного лубка ни наряжал их автор, времени жизни, проживаемой самим автором, и, как очевидно из текста, – собственно времени, сущность которого никак еще не определена и, согласно автору, улавливается только в отзвуке тиканья часов.

На первый взгляд, космизм романа *Земля и люди*, его форма, стиль идет от русской сказки и в еще большей мере – от традиции русской лубочной книги. При внимательном рассмотрении можно увидеть связи со способами понимать и отображать мир, впервые найденными Николаем Гоголем и Андреем Платоновым. Не случайно и то, что сам автор постоянно обращается и к Федору Достоевскому, и к Льву Толстому, то и дело вступая с ними в прямые и косвенные диалоги. Достоевский – один из персонажей романа.

Констатируя появление на литературной карте нового названия – Рясна и ряснянская округа, сразу вспоминаешь округ Йокнапатофа Фолкнера и городок Макондо Маркеса.

Писатель XXI века не может писать, не учитывая опыта Фолкнера и Маркеса, Павича и Джойса. Джойс, и Фолкнер, и Маркес, и Павич – это тот фон, на котором роман *Земля и люди* вырастает из фантазмагорий Н. Гоголя и Андрея Платонова и безответных вопросов

Ф. Достоевского и Л. Толстого. Несостоятельность большей части современной российской литературы – постсоветской литературы, литературы конца XX – начала XXI века уже очевидна. Причина этой несостоятельности в неспособности или в нежелании отвечать на вопросы Л. Толстого и Ф. Достоевского. А писать, да и жить так, словно их не было, не пытаясь отвечать на поставленные ими вопросы, невозможно. Тем более, что ответы на многие из этих вопросов уже дала и продолжает давать сама жизнь.

Лубочно-сказовый космизм романа *Земля и люди* выходит за рамки уже освоенного литературой так называемого магического реализма. Роман *Земля и люди* – это уже абсурдно-фантазмагорический реализм, мираж на краю пропасти, на которой оказалась современная Россия. И роман этот – фантазмагорическое отражение русского XX века в зеркале абсурда бытия наших дней. Это отражение начинает существовать реально по своим внутренним законам и обстоятельствам, условиям и даже по внутренним капризам и прихотям. И эта реальность, абсурдная и фантазмагорическая, становится частью нашей жизни.

Захочет ли, сможет ли современный читатель читать роман *Земля и люди*, увидит ли он себя в этом фантазмагорическом, абсурдном зеркале? Если да, то это внушает надежду, что вопросы, повторяемые автором следом за Л. Толстым и Ф. Достоевским, по крайней мере, не будут забыты. А повторение этих вопросов и есть, по мнению автора романа, единственный достойный предмет для внимания и писателя, и читателя.

## **2. Сын, не забывший заветы отца**

Почему так часто в книгах о войне последних лет мы видим войну глазами детей? Может быть, потому что сегодня в литературе работает среднее и старшее поколение, которое знает о войне домашнюю правду от близки, переживших трагедию 40-х в раннем детстве.

Автор 38 книг и 14 сценариев, опытный прозаик и сценарист, доктор юридических наук Сергей Трахименок нередко возвращается в своем творчестве к событиям Великой Отечественной. В трех его книгах, вышедших в Беларуси в последние полтора десятка лет, идет речь о войне: это сборники повестей и рассказов *Эхо забытой войны*<sup>1</sup>, *Крошки*<sup>2</sup>, *Повести разных лет*<sup>3</sup>. Почему писателя не оставляет память о прошедшей войне? Прочитав его очерк «Капля в океане победы», понимаешь – это завет отца, встретившего 1941-й 16-летним и прошедшего путь от сержанта до командира взвода саперов, вернувшегося с войны на двух костылях. Что касается литературных традиций, то Сергей Трахименок в прозе о войне явно опирается на творческий опыт Эрнеста Хэмингуэя: короткая энергичная фраза, неизменная плотная переплетенность любовных и военных сюжетных линий, неизбежная гибель кое-кого из молодых героев во время боев, свободный монтаж временных пластов. В этой прозе, богатой бытовыми деталями, точными описаниями психологии героев, старинными белорусскими песнями, подкупает глубинное, незаемное знание народной культуры – фольклора.

Основываясь, очевидно, на документальных рассказах очевидцев, судя по всему, ровесников его родителей, писатель, много работающий в кинематографе, в новелле *Родная кривинка* делает органичный монтаж двух временных пластов. Перед читателем предстает спокойная и неторопливая доцент Галина Ефимовна Прошкович, живущая в сегодняшнем Минске, и встающие перед ее внутренним взором и перед нами, читателями, живущие в ее памяти, пластично и ярко выписанные картины прошлого: четырехлетняя Галка вместе с братом Степаном, старшей сестрой и родителями оказалась в «веске» на оккупированной территории. Два враждующих партизанских отряда – под руководством Богдана и Кондрата, мародеры, фашисты, полицаи –

---

<sup>1</sup> С. Трахименок, *Эхо забытой войны*, Минск 2004.

<sup>2</sup> С. Трахименок, *Крошки*, Минск 2013.

<sup>3</sup> С. Трахименок, *Повести разных лет*, Минск 2015.

глазами маленькой девочки мы видим страшноватые будни деревенской семьи, пытающейся выжить в захваченной фашистами Беларуси. К трем имеющимся детям, которых непросто в военное время прокормить, прибавляется четвертая – малышка-новорожденная, дочь руководителя партизан Кондрата, родившаяся в лесу от второй, городской его жены Ксении. Лизу выходили и полюбили как родную (отсюда название рассказа *Родная кривинка*), предчувствуя беду и опасности партизанской жизни, мать героини не хочет отдавать ее родному отцу, намеревающемуся отправить их с женой в тыл. Кондрат, преодолевая сопротивление, почти доходящее до драки с приемной матерью, отбирает дочь, чтобы... бросить ее в болоте и пристрелить во время отступления: отчаянный плач испуганной малышки способен привлечь фашистов и погубить партизанский отряд. Приемная мать так никогда об этом не узнала – сердобольная дочь сочиняла для нее историю про успешно взрослеющую Лизу, которой просто некогда – городская жизнь закрутила. Но и сама Галина о трагической судьбе крохотной Лизы и ее матери Ксении, бросившейся под пули после гибели дочери, узнает только после смерти матери.

Страшная реальность войны деликатно и выразительно воссоздана писателем, сумевшим избежать натурализма, а через емкую детали сказать о самом жестоком и страшном, что стало реальностью на войне – убийстве ребенка во имя спасения других людей от неизбежной гибели (вспоминаются слова Ф. Достоевского о слезинке ребенка). Абстрактный гуманизм отвлеченных философских рассуждений сталкивается с безжалостной военной реальностью, не оставляющей выбора. Писатель не делает каких-либо выводов. В новелле сталкиваются две философии – народная и государственная, военного времени. На чьей стороне читатель – писатель оставляет нам право выбора.

В рассказе *Дело лейтенанта Приблагина* беседа двух случайно встретившихся в вагоне попутчиков также возвращает нас к событиям Великой Отечественной. Влюбленный лейтенант, попытавшийся сделать любимой женщине подарок – золотые часики, обманув старушку, обвиненный в мародерстве и отправленный в штрафбат (на его

любимую красавицу-санитарку положил глаз его начальник), гибель быстро изменившей лейтенанту санитарки после ночи любви с начальником от фашистской бомбы, смерть лейтенанта, вернувшегося с войны живым, но погибшего от горилки зимой первого послевоенного года в двух шагах от родного дома. Да, такая она, печальная правда послевоенной народной жизни. Известный художник Михаил Шемякин, тоже дитя войны, вспоминал в беседе с Лолой Звонаревой: его отец, профессиональный военный, и его однополчане после войны пили и праздновали победу несколько лет подряд, совершенно забывая о детях и нормальной мирной жизни.

Повесть *Белли пуэрри* – так переводится с искаженной латыни выражение «дети войны» – построена как монологи разновозрастных ребятишек, оказавших в трагической реальности мгновенно оккупированной Беларуси начала 40-х годов прошлого века. Делая иностранные слова названием книги (роман нижегородской писательницы Елены Крюковой, также организованный с опорой на монологи детей разных национальностей, пытающихся выжить в 40-е годы прошлого века, называется *Беллона*, именем древнеримской богини войны, входившей в свиту Марса, богини защиты Родины, богини подземного мира), писатели как бы самим заголовком подчеркивают вторжение чего-то чужого, враждебного, непонятного в пространство родного русского языка.

История в истории, многоплановость, ряд картин, открывающихся друг за другом – отличительная черта творческой манеры писателя (здесь его манера ощутимо перекликается с тем, как сегодня работает в детской литературе популярная писательница младшего поколения Дина Сабитова). Опытный кинематографист, С. Трахименок представляет нам сразу нескольких юных героев – их именами названы небольшие главки, на которые разбита повесть. Генка (в начале войны ему 12 лет), Клара (по совету мамы она пытается вести дневник в клетчатой обложке, но записывает лишь самые важные слова, становящиеся эпиграфами к будущей главе «Холод. Детдом. Уроки» или «Немцы. Мотоциклы»), Костя (он чуть постарше, и мы видим происходящее

через страницы его дневника, который он ведет с сентября 1941 года). Трагедию братьев-близнецов – здорового, самоотверженного Лешки и болезненного Васи – мы видим через протокол допроса подследственного Лешки (1930 года рождения), который подробно рассказывает про полную опасностей жизнь вынужденного немецкого диверсанта, спасающего ценой своей деятельности больного брата, которого он мечтает вылечить. И, наконец, самая младшая – ровесница войны Ира, которая родилась в концлагере и не знает другой реальности: ее искренние и забавные монологи, умение в пять лет танцевать на столе, чтобы заработать немного хлеба сестре и маме.

Что больше всего запоминается? Трагические детали. Родная тетка, прогнавшая малышкой со двора, от греха, чтобы не рисковать, не светится перед немцами родством с высокопоставленными коммунистами. Хитроумное выявление руководящих советских кадров благодаря существованию телефона в квартире. Или матушка, с риском для жизни пробующая тушенку, сваренную ею из уже умершей, случайно погибшей коровы, и спокойно оставляющая дочкам наставления – на случай своей возможной смерти из-за отравления мертвечиной.

Все эти детали явно взяты из жизни. Включенные рукой талантливого художника в динамичную, сдержанную, простую и точную по языку прозу они не шокируют – ранят, заставляют вновь и вновь возвращаться в то страшное время. Возвращаться душой и сердцем. А этого, как мы полагаем, и добивался мудрый автор.

Автор 11 книг, статс-секретарь Союза писателей России Павел Кренев посвятил свое творчество Поморью. Но его дед погиб на войне, и память об этом заставляет его, профессионального военного, выпускника ленинградского суворовского училища вновь и вновь возвращаться на фронта Великой Отечественной. Повесть *Боевой рубеж пулеметчика Ботагова* посвящена памяти деда, ей предшествует вполне профессиональное историческое предисловие: что творилось в то время на фронте, кто виноват в поражениях и отступлениях. А потом мы видим ту же войну изнутри – глазами опытного, бывалого (воевал на гражданской) солдата.

Если в случае Василя Быкова, Бориса Васильева мы имели дело с лейтенантской прозой, то тут перед нами – солдатская. Гвардии рядовой пулеметчик Батагов смотрит вокруг и глазами сельского человека, охотника, недостроившего дом, лодку, влюбленного в природу родного Поморья, но и умеющего оценить неброскую красоту здешних, далеких от его малой родины мест. На этом контрасте – красоты весенней пробуждающейся природы – с ее майскими жуками, токующими тетеревами и неизбежной гибелью, понимаемой как плохо подготовленное наступление, без обиды на руководство и жизнь, с легким удивлением опытного человека и построена повесть. Перед глазами готовящегося к последнему бою и смерти солдата проходит вся его недлинная жизнь – и детство, и юность, и работа, и неизбежные конфликты. С достоинством принимает он свою смерть, прося прощения лишь за одно – за порушенные церкви, надругательство над иконами. Принимает смерть с Господом в душе и на устах, удивляя героической гибелью даже жестокосердного противника (вспоминается шолоховская *Судьба человека* – смелость рядового Соколова, отказавшегося выпить за победу доблестных немецких войск). Неожиданен финал – никто не узнал о подвиге пулеметчика, даже пенсию не дали его жене с тремя детьми. Но не в обиде они на отца – образ его живет в их душах, возвращаясь вновь и вновь в места, столь им любимые.

Лирическая повесть Павла Кренева напоминает нам о судьбах миллионов русских солдат, героически погибших и забытых, восстанавливая историческую справедливость – погружая нас в мысли и нехитрые мечты своего героя, автор помогает нам понять и полюбить его, остро почувствовать, как сегодня недостает нам таких основательных, порядочных, неторопливых, навсегда оставшихся на войне.

Рассказ *Дядя Вася* открывает нам еще одну военную страничку в творчестве П. Кренева. Образ фронтовика двоится в глазах юного героя – спаситель от дурацких игр с оружием, герой-фронтовик или убийца отца и предатель? Уверившись в своих подозрениях, мальчик хочет убить человека, который из ревности к бывшей подружке юности донес на задумавшего побег из концлагеря земляка, чтобы добиться

любви его жены и уничтожить соперника. Напуганный детской местью предатель бежит из деревни, самым своим поступком подтвердив верность детских подозрений и собственных пьяных признаний. Подлость и зависть становились на войне смертельной опасностью, открывая возможность незаметно свести счеты с соперником. Судьба догнала и расправилась с «дядей Васей», покончившим с собой на чужом чердаке – муки совести подлые люда напрасно сбрасывают со счетов.

### 3. Дети войны, вспоминаящие ее сегодня

Интересно, что документальная литература (нон-фикшн) настолько потеснила сегодня художественную, что последняя все чаще начинает стилизовать себя под документ. Как прихотливый коллаж – на монологах, дневниковых записях и исповедях построен роман известной нижегородской писательницы Елены Крюковой, лауреата всероссийской Горьковской премии, *Беллона*<sup>4</sup>, предпославшей книге неожиданное посвящение: «Всем детям, пережившим войну. Их глаза глядят на меня»<sup>5</sup>.

Перед читателями в стилизованных под документ детских дневниках («дневник Ники», помеченный датой 29 июня 1941 года, из главы пятой «Родить и убить») нередко открываются драматические сцены оккупированной Беларуси. Одна из центральных героинь книги – белорусская девочка Марыся, жившая в «большой избе в деревне Куролесово, в Полесье»<sup>6</sup>. Ее одну спасает живший в их избе немец, чтобы отправить в Германию на работу, а набитую людьми деревенскую школу, облив бензином, сжигают фашисты.

Читатель оказывается в оккупированном немцами цветущем майском Курске, в тылу страны – в городе Горьком, у газовых камер Освенцима (в романе его называют на польский манер Аушвиц),

<sup>4</sup> Е. Крюкова, *Беллона*, Нижний Новгород 2014.

<sup>5</sup> Там же, с. 7.

<sup>6</sup> Там же, с. 334.



в подвалах, под руинами Сталинграда и на парадном обеде в бункере Гитлера, в итальянском кафе «У черной кошки» во время жестокой драки с местными фашистами, в пустой квартире на окраине Нью-Йорка, где вспоминает свою жизнь оставшаяся в одиночестве после смерти мужа-ветерана войны и дочка старая тувинская балерина Ажыкмаа Хертек, в буддийском монастыре в глубине Тибета, где немецкие посланцы Гитлера ищут для него тайну древней религии.

Война будто специально путает судьбы людей, живущих в разных измерениях. Деревенская девочка из Полесья Марыся, ставшая послушной горничной у надзирательницы концлагеря, спасает двух русских детей и еврейского мальчика Мишу-Моисея, отправляемых в газовую камеру. Автор тщательно отмечает то человеческое, что осталось в сердцах ожесточившихся людей. И безжалостная надзирательница-итальянка по прозвищу Гадюка, сначала в концлагере, а потом, возвращаясь на родину в свое кафе «У черной кошки», спасает и выхаживает крохотного Лео, сына погибшей в камере еврейской девушки Двойры и немца Гюнтера. Писательница показывает: истоки изуродованной психики сегодняшних взрослых спрятаны в их далеком несчастном детстве: Гадюку-Лилиану крошкой бросила мать-певица и зверски избивал жестокий пьющий отец, Ева Браун была нелюбимой младшей дочкой в многодетной семье, и страстно мечтала о колье, как у убитой русской принцессы Анастасии, Гитлера ненавидел отец, видевший в сыне плод измены матери.

Роман написал в стиле популярного у писателей среднего поколения фантастического реализма. При этом Елене Крюковой ближе экспрессионистское письмо, она мастерски стилизует свою прозу – то под документ, дневник подростка девочки Ники, то под монолог влюбленной женщины – жены Геббельса Магды, гордящейся тайным романом с самим фюрером, соперничающей с тридцатитрехлетней Евой Браун и убивающей в финале своих семерых детей, боясь возмездия советских солдат за совершенные фашистами зверства.

На наших глазах любовь и юность преодолевают военное противостояние огромных государств, страстно влюбляются друг в друга

еврейская девушка из Киева Двойра, сумевшая даже в концлагере выходить и спасти сыночка, и истинный ариец Гюнтер Вегелер, русский танкист и немецкая медсестра Инге Розенкранц, вызывающе сообщающая хирургу, доктору Штумпфеггеру, что ее дед – еврей. Но чудес не бывает – война-Беллона (отсюда символическое название романа) убивает и разлучает влюбленных. Перед самым своим финалом, на подступах к рейхстагу она заставляет немца Гюнтера убить своего благодетеля и спасителя Ваню Макарова из деревни Иваново, чтобы самому погибнуть во время этой схватки. Описания увиденного детскими глазами голода в дни ленинградской блокады и зверств фашистов в концлагерях звучит свежо и страшно, а главное – уместно, когда мир вновь оказался на грани войны, и межнациональные конфликты раздирают многие государства.

Существует мнение, что именно благодаря художественной литературе сохраняется достойная память о Великой Отечественной войне в народе. За семейным столом продолжают петь песни военной поры, по-прежнему популярны кинофильмы, созданные на основе литературных сюжетов, использующих события военных лет, – *Судьба человека* Федора Бондарчука, *Иваново детство* Андрея Тарковского, *А зори здесь тихие...* по мотивам повести Бориса Васильева.

Московский специалист по детскому чтению Наталия Казначеева в пособии «*Патриотическое воспитание в процессе преподавания гуманитарных дисциплин в общеобразовательной школе*»<sup>7</sup> уделила особое внимание патриотическому воспитанию старшеклассников на уроках литературы по теме Великая Отечественная война на материале повестей В. Быкова, Игоря Богомолова *Иван*, Константина Воробьева *Это мы, Господи!*, Иосифа Бродского *На смерть Жукова*. И все же необходимо, на наш взгляд, заменить отдельные произведения, включенные в школьную программу, на другие, более остро и проникновенно звучащие сегодня. Может быть, вместо повести *Обелиск* В. Быкова важно

---

<sup>7</sup> Н.Н. Казначеева, *Патриотическое воспитание в процессе преподавания гуманитарных дисциплин в общеобразовательной школе*, Москва 2008.

прочсть, обсудить и проанализировать вместе со старшеклассниками более позднее и зрелое произведение этого же белорусского писателя – повесть *Знак беды*.

Вместо *Живи и помни* Валентина Распутина – более близкий проблемам современных школьников рассказ того же автора *Уроки французского*, проливающий свет на психологическую сложность взаимоотношений учителей с учениками.

Свежее слово о великой Отечественной войне удалось сказать Эдуарду Веркину в повести *Облачный полк*<sup>8</sup>. Роман заставляет вспомнить слова Александра Герцена о рифме через поколение – дедушки лучше понимают внуков, чем отцы – детей.

В последние годы нередко в повести для детей Великая Отечественная проходит как знаковый эпизод. Так, в повести Софьи Радзиевской *Болотные робинзоны*<sup>9</sup> повествование о войне ограничивается тремя эпизодами, но этически чрезвычайно важными. В главе «Они!» мальчишка сталкиваются в лесу с фашистским десантом. Мы видим происходящее глазами Сашки, застрявшего в дупле дуба в поисках меда. Нацисты подзывают ребят, обращаясь по-русски, дают шоколад, а после того, как маленький Митя рассказывает, кто они и где их деревня, десантники их убивают, кроме сообразительного Федоски, успевшего отпрыгнуть в кусты и скатиться в овраг. Второй военный эпизод – переживания Сашки расстрела друзей, гибель сожженной Малинки, тяжелый путь через болота с маленькими детьми на руках, возвращение в дальний лес, где были расстреляны друзья. Похороны друзей – долг оставшегося в живых, по мнению юного героя. Обнаружив среди убитых тяжелораненого Андрейку, подросток Сашка тащит его на остров через лес, болото, прячась от фашистов. Шансов на выживание у Андрейки мало, но Сашке важно попытаться спасти друга. Исследователь детской литературы Наталья Кутейникова подчеркивает этическую значимость поведения юного героя, отмечая, что

---

<sup>8</sup> Э. Веркин, *Облачный полк*, Москва 2012.

<sup>9</sup> С. Радзиевская, *Болотные робинзоны*, Санкт-Петербург 2015.

причины такого поступка кроются в этике предков, отличающейся от навязываемой ныне этике эгоцентристов (Н. Кутейникова, *Навигатор по современной отечественной детско-подростковой и юношеской литературе. Методические рекомендации*<sup>10</sup>).

Молодежная проза тоже обращается к теме войны, так московский прозаик Александр Евсюков в рассказе *Караим* описывает старика, который спустя годы вспоминает, как каждую ночь ходил за «языком», но, к его сожалению, не всегда их живыми доставлял, а за одного, которого посчитали особенно ценным, представили к ордену и выдали, в качестве дополнительной награды, трофей – его «вальтер». Старик всепоминал, что ему, несмотря на ранения, удалось вернуться с войны целым, с руками и ногами (*Контур легенды*, Москва 2017, с. 157–158).

Молодые писатели любят экспериментировать с углом зрения. Так, в рассказе *Черный орел* мы видим русско-финскую войну глазами ее финских участников, от них узнаем и о злоключениях в Хельсинки фантазера-мистификатора американского черного инструктора, приехавшего учить воевать опытных финских военных летчиков имея за душой лишь цирковой опыт и умение стремительно покорять женские сердца. В новелле *Фронт рядом* молодая деревенская женщина Алевтина прячет в сарае юного диверсанта, взорвавшего фашистский склад с оружием, хотя это может стоить ей жизни.

Книги профессора Елены Галицких, писателя Владислава Бахревского убедительно доказали: ранняя проза Альберта Лиханова, посвященная Великой Отечественной войне, звучит сегодня необычайно актуально и таит мощный потенциал воспитательного воздействия на души и сознание школьников младшего и среднего возраста.

Показать юному человеку войну глазами ребенка, его ровесника, вынужденного в войну заниматься тяжелым трудом на заводе, заменив ушедших на фронт отца и брата или с оружием в руках

---

<sup>10</sup> Н.Е. Кутейникова, *Навигатор по современной отечественной детско-подростковой и юношеской литературе. Методические рекомендации*, Москва 2017, с. 23.

противостоять врагу или, подобно героям ранней прозы А. Лиханова, напряженно ощущать смертельную опасность, нависшую над родными людьми и грозящую навсегда вырвать их из семейного круга. Таков, на наш взгляд, по-прежнему весьма перспективный путь вовлечения школьника в трудный и важный разговор о Великой Отечественной войне, способный способствовать духовному возмужанию юного человека, его нравственного роста и его становления как личности. Это убедительно показала и московский журналист Тамара Сталева в книге *Блокадных детей просветленные лица*.

Дитя войны, сын лесника, писатель старшего поколения В. Бахревский в новой повести о войне *Складень* показывает фашистские зверства как возмездие за совершенное в деревне – за разрушенную церковь, за дорогу, вымощенную иконами, по которой ходили всей деревней, смеясь. Почти все односельчане, кроме спасшей изуродованный атеистами складень Аннушки с девятью племянниками, оказываются жестоко убитыми немцами. А умирающий их отец, герой гражданской войны, воспринимает все происходящее – в первую очередь, смерть жены и двух невесток, сгоревших в сарае, в который попала бомба, и как возмездие за тех женщин и детей, которых он убил в юности в чужом ауле в отместку за погибших от рук басмачей товарищей. Здесь заметен скрытый отсыл к трагической судьбе классика русской детской литературы Аркадия Гайдара, погибшего в октябре 1941 года, который в 14 лет, возглавив карательный ЧОНовской отряд, уничтожил хакасское село, в котором убили красноармейца, сбросив трупы женщин и детей в озеро, получившее в народе название «Соленое» (см. об этом документальную повесть Владимира Солоухина *Соленое озеро*), и спустя годы, став взрослым, глубоко переживал содеянное.

В *Героической азбуке* В. Бахревского читаем: «Среди рабочих, снабжавших фронт самолетами, танками, пушками, два с половиной миллиона были подростками до 18 лет. 700 тысяч из них встали за станки в 14 лет»<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> В.В. Бахревский, *Героическая азбука*, Москва 2009, с. 230.

«Война давно прошла, и эти женщины и тетя Поля все еще ее забыть не могут – поют печальные песни, смотрят на фотографии тех, кто так никогда и не состарится. И никогда они ее не забудут, потому что война – это самое страшное», – считает главный герой мальчишечьего романа А. Лиханова *Лабиринт*<sup>12</sup>.

«Хорошо, когда у человека трудное, важное дело. Стыдно, если тебе легко, а твоему отцу на войне трудно», – так формулирует один из нравственных нервов ранней прозы писателя В. Бахревский в книге *Поле жизни Альберта Лиханова*<sup>13</sup>.

Писатель, переживший войну в детстве и всегда помнящий об отце-фронтовике и маме, работавшей в госпитале, убежден – война с фашистской Германией стала главным событием в жизни его поколения, тех, кому суждено было появиться на свет в тридцатые годы прошлого века. Поэтому многие его герои – родом из военного детства. И писатель доказывает нам, что подростки, врасплох застигнутые войной, нередко выдерживали испытание военным лихолетьем с не меньшим достоинством, чем их взрослые современники.

Второклассники Лека с Нюской из повести А. Лиханова *Звезды в сентябре*, не могут равнодушно наблюдать, как похорожки приходят почти в каждую избу в их родной деревне. Они верят, что, если найти звезду, которая упала в лесную чащу, мечты о счастье сбудутся, война закончится, а отцы и братья вернутся домой живыми.

Герой другой повести писателя *Чистые камушки* пятиклассник Михаська дождался отца с войны. Преданный аскетическим заповедям военного времени маленький герой не торопится уступать взрослым, ищущим сомнительные пути к бытовому благополучию и достатку. Он стремится воспитывать собственных родителей – объяснить им недопустимость такого поведения в обществе, над которым страшной тенью еще висят жесткая бескомпромиссность военных лет, где процветание

---

<sup>12</sup> А.А. Лиханов, *Лабиринт. Мальчишечий роман*, [в:] А.А. Лиханов, *Собрание сочинений*: В 6 т., т. 1, Москва 2000, с. 298.

<sup>13</sup> В.А. Бахревский, *Поле жизни Альберта Лиханова*, Москва 2009, с. 12.

и финансовый успех за чужой счет приравнялись к предательству и воспринимались как измена благородным идеалам военного времени.

Писатель убеждает нас, что чуткий к нравственным категориям военного времени юный человек мог быть последовательнее и честнее взрослых, постоянно оценивая любой поступок в контексте происходящего с окружающими его людьми, ограбленными или смертельно ранеными войной.

Через испытание войной, подобно своему автору, проходят все герои дилогии А. Лиханова – романа в повестях *Русские мальчики*. Любимые герои писателя постоянно стремятся, наравне со взрослыми, переживать тяготы военного времени, подставляя плечо слабым и страдающим людям, вне зависимости от их возраста. Коля – из повести *Деревянные кони* – мучительно думает о том, как успокоить и поддержать Ваську, у которого убили отца, а мама собирается замуж за инвалида. Трагическое непонимание между мамой и сыном, не желающим примириться с гибелью на войне любимого отца, и нежелание понять мамино стремление быть счастливой с другим – в центре повести *Теплый дождь*, герой которой решает стать военным в память об отцовском подвиге.

В повести *Магазин ненаглядных пособий* чуть повзрослевший Коля ищет возможности защитить одноклассника Витьку Борецкого, подвергающегося жесточайшей травле со стороны сверстников из-за своего постыдного недостатка, а по сути, как и многие другие персонажи прозы А. Лиханова, раненого войной. Во время последней военной зимы происходит действие в повести *Кикимора*. Любой здоровый мужчина, кто отсиживался в тылу или воровал общественное достояние, воспринимался любимыми героями А. Лиханова, как личный враг.

Неравнодушие к бедам окружающих людей, чуткость и неизменная отзывчивость приводят к тому, что маленький герой повести *Последние холода* пытается спасти Вадика и его сестру Марью, лишившихся сразу и мамы, и продовольственных карточек. Испытание войной помогло ему выработать собственную заповедь – необходимость делиться всем, чем только можно – едой, одеждой, теплом, домом, с теми, кому приходится хуже тебя.



Война вытесняет юного героя А. Лиханова из уютного дома, где уже нет отца, ушедшего на фронт, и он обретает еще одно, духовное пристанище – детскую библиотеку. Коля из повести *Детская библиотека* понимает, что увлеченная служением культуре, Детству, чудесная старенькая библиотекарша, бывшая ленинградская балерина, за свое служение чужим детям и библиотечному призванию во время войны заплатила страшную цену – жизнь внука, которого не уберегла, не смогла защитить от голода и болезней. Но жизнь ее продолжается в благодарных воспоминаниях бывшего юного члена библиотечного актива, влюбленного, благодаря ее влиянию, в книгу навсегда.

Писатель показывает – война обладает страшным свойством догонять людей, отнимая у них близких. Так чуть не произошло с героем романа для детей младшего возраста *Мой генерал*, которому дед генерал доверил «военную тайну». Спустя годы юный герой узнает, что его любимый отец Сергей – не родной, а приемный сын генерала, трехлетним малышом случайно найденный молодым военным на одной из фронтовых дорог в разгар боя с фашистами. Но самый страшный образ изуродованного войной детства появляется в романе писателя «Невинные тайны», где одного из героев Павла Ивановича, по кличке *Пима*, бывшего воина-афганца, а ныне вожатого в летнем детском лагере, преследует воспоминание о двенадцатилетнем мальчишке «с выпученными от страха... черными глазами»<sup>14</sup>, напоминавшими два ствола, в цветастом, когда-то выходном халате. В руках он держал советский автомат, из которого стрелял в советских солдат. Но сделать в испуганного подростка-убийцу ответный выстрел, несмотря на гибель друзей, взрослый герой так и не смог. И образ мальчишки с автоматом преследует его спустя годы.

Постоянное обращение писателей, прошедших войну или переживших ее в детстве, к этому драматическому времени и действенность таящегося в этих текстах воспитательного потенциала, можно

---

<sup>14</sup> А.А. Лиханов, *Невинные тайны. Роман*, [в:] А.А. Лиханов, *Собрание сочинений в 6 т.*, т. 4, Москва 2000, с. 329.



объяснить словами русского философа Евгения Трубецкого, еще в 1918 году утверждавшего:

Именно в катастрофические эпохи человеческое сердце дает миру лучшее, что в нем есть, а уму открываются те глубочайшие тайны, которые в будничные эпохи истории заслоняются от умственного взора серою обыденщиною<sup>15</sup>.

Наверное, именно об этом писал в малоизвестном стихотворении *Ленинградским детям* Корней Чуковский, опубликованном в журнале «Мурзилка» в 1945 году, обращаясь к современным ему ветеранам<sup>16</sup>.

Творческое начало в юном человеке, чутком к исторической драме, пережитой его предками, способно помочь, при поддержке стратегически мыслящих педагогов, ярко выразить патриотическую позицию автора и увлечь ею окружающих его сверстников. Представляется необходимым учесть опыт петербургских учителей, которые активно используют в учебном процессе мемуары писателей и художников, переживших войну и блокаду. Это основанные на документальном материале повести Михаила Кураева из книги *Блок-Ада*<sup>17</sup> и сборник воспоминаний ленинградских писателей и художников *«Ничто не забыто: 320 страниц о 900 днях блокады Ленинграда»*<sup>18</sup>.

Противопоставить навязываемому желтой прессой и ТВ обывательскому идеалу благополучного сибаритского существования в комфортной среде самоотверженное поведение в дни войны известных людей, сознательно отказавшихся во имя идеи и любви к родному городу от вполне безопасного и благополучного варианта развития событий – достойная задача для школьного учителя. В этом плане показательны и имеют значительный воспитательный потенциал

---

<sup>15</sup> Е.Н. Трубецкой, *Смысл жизни*, [в:] *Русские философы. Антология*, Москва 1994, с. 249.

<sup>16</sup> К.И. Чуковский, *Ленинградским детям*, [в:] *Ничто не забыто: 320 страниц о 900 днях блокады Ленинграда*, Санкт-Петербург 2005, с. 300.

<sup>17</sup> М.Н. Кураев, *Блок-ада: Повести*, Санкт-Петербург 2005, с. 120.

<sup>18</sup> *Ничто не забыто...*, там же, с. 5.

недавно выяснившиеся факты из жизни знаменитого в России и Европе художника-мирискусника Ивана Билибина, прославившегося как блистательный иллюстратор русских народных и литературных сказок (Александра Пушкина) в начала XX века, чье имя и прозвище «Иван – железная рука» стало для многих любителей отечественной графики знаковым символом одной из вершин русского искусства всего прошедшего столетия.

Эмигрировавший вскоре после Гражданской войны, благополучно жил и имел много заказов в Париже. Произведения И. Билибина демонстрировались на выставках русского искусства в Брюсселе, Копенгагене, Праге, Белграде. В Париже он показал свои работы в 1931, 1932 и 1936 годах. Но художник сетовал: «Не смотря на громадный интерес жизни в Париже, в мировом центре искусства, мне больше всего не хватает моей страны»<sup>19</sup>.

И. Билибин был востребован французскими издателями. Один из них даже предложил художнику поменять фамилию на французскую: «ваше иностранное имя вызывает недобрые чувства среди собратьев-художников. Bilibin – это звучит чуждо для французского уха». И. Билибин ответил: «*Monsieur*, существует старая рваная тряпка, за которую сражаются, за которую умирают. Эта тряпка называется знамя! Мое имя – это мое знамя»<sup>20</sup>. И менять фамилии не стал.

Одной из последних работ художника оказались оригинальные иллюстрации к сказке Ханса Андерсена *Русалочка*, выпущенные в авторитетном парижском издательстве «Фламарион» в 1937 году. Русалочка в сознании художника олицетворяла традиционные ценности семейной жизни как он ее понимал – верную, преданную любовь. Художник был убежден: «Россия стала гибнуть отчасти от того, что вместо тургеневский девушек появились горьковские Мальвы, героини

---

<sup>19</sup> И.Я. Билибин в Египте. 1920–1925. Письма, документы и материалы, Москва 2009, с. 18.

<sup>20</sup> М.В. Сеславинский, *Рандеву: русские художники во французском книгоиздании первой половины XX века*, Москва 2010, с. 124.

Арцыбашева и пр. и пр.»<sup>21</sup>. Главная идея притчи датского сказочника: цена преданности и истинной любви – жизнь, которую ты готов пожертвовать, как это сделала русалочка, – парадоксальным образом отразилась и в судьбе художника.

Возвратясь в Россию в сентябре 1936 года, И. Билибин стал профессором графической мастерской Института живописи, скульптуры и архитектуры Всероссийской Академии художеств в Ленинграде. В 1939 году получил звание доктора искусствоведения, продолжал иллюстрировать книги и в течение пяти лет преподавал искусство акварели на архитектурном факультете, вместе с другими ленинградскими графиками закладывая основы будущего графического факультета, постоянно подчеркивая свою верность великим традициям русского и европейского искусства<sup>22</sup>.

Вернувшись на родину, художник так шутливо комментировал свою деятельность: «Я работаю теперь для своего народа вместе с Пушкиным и Римским-Корсаковым»<sup>23</sup>. По свидетельству искусствоведа И. Бродского (из воспоминаний *Последние дни Билибина*), из эмиграции И. Билибин привез несколько ящиков с книгами, которыми он очень дорожил: «Книги мои – все, без книг – я ничто»<sup>24</sup>. Когда началась блокада города, И. Билибин отказался от эвакуации («Куда же я полечу без моих книг?»<sup>25</sup>), написав об этом заявление в Академию художеств. Своему ученику он сказал:

Молодой человек, из осажденной крепости не бегут, обороняются. Нет, ни за что не покину теперь Ленинграда! Если бы я это попытался сделать, то что бы сказали обо мне вы, мои ученики?<sup>26</sup>

---

<sup>21</sup> И.Я. Билибин в Египте..., там же, с. 74.

<sup>22</sup> Там же, с. 183.

<sup>23</sup> Цит. по Г.В. Голынец, С.В. Голынец, *Иван Яковлевич Билибин*, Москва 1972, с. 45.

<sup>24</sup> Там же.

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Цит. по: Т.В. Сталева, *Блокадных детей просветленные лица. Художественно-документальные очерки*, Москва 2010, с. 57.

Ленинградский художник Дмитрий Бучкин, чьи воспоминания записала очеркист Т. Сталева, зимой 1941 года иногда встречал знаменитого художника в столовой Академии художеств, где и профессору, и ученику художественной школы полагался обед, состоявший из «тарелки дрожжевого супа, нескольких ложек каши и микроскопического кусочка хлеба»<sup>27</sup>. К испытаниям, которые ожидали художника на Родине, он был внутренне вполне готов, судя по его записям, сделанным еще в 1923 году<sup>28</sup>. Легендарный И. Билибин появлялся в столовой в «серо-синем, еще парижском, пальто с красным шарфом. У него в профессорском подвале был свой особый уголок, где стоял даже стол для работы»<sup>29</sup>. Художник, несмотря на все невзгоды и испытания, не сетовал, был бодр, поддерживал друзей уместной шуткой, продолжая работать – над серией открыток-лубков с батальными сценами на тему защиты города. Иван Яковлевич с «октября [1941 года – прим. авторов] редко покидал академическое убежище. Разве только выйдет выменять выменять кусочки сала на табак»<sup>30</sup>. Как утверждал И. Билибин, «Есть просто жизнь, а искусство для его служителя есть воздух, которым он дышит»<sup>31</sup>. Во время блокады художник продолжал напряженно работать, считая, что «нет счастья вне творчества; оно не изменяет, не обманывает и не заставляет разочаровываться»<sup>32</sup>.

Новый 1942 год Иван Яковлевич встречал все в том же подвале с коллегами-художниками. Он придумал «нарисовать на бумажной скатерти все самые вкусные новогодние яства – копчености, сыры, пироги, красную рыбу, черную икру»<sup>33</sup>. Среди изысканных нарисованных угощений стояли вполне реальные бокалы из богемского хрусталя, а между ними – коптилки.

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> *И.Я. Билибин в Египте*, там же, с. 14.

<sup>29</sup> Цит. по: Т.В. Сталева, *Блокадных детей...*, там же, с. 57.

<sup>30</sup> Там же.

<sup>31</sup> *И.Я. Билибин в Египте*, там же, с. 67.

<sup>32</sup> Там же, с. 147.

<sup>33</sup> Цит. по: Т.В. Сталева, *Блокадных детей...*, там же, с. 58.

Как и все остальные гости, И. Билибин получил от ректора Академии художеств новогодний подарок – «по одной конфете и по бутылке загадочного напитка, напоминающего фруктовую воду»<sup>34</sup>. Тяжело больной Иван Яковлевич написал глубоко проникнутое патриотическим духом приветствие в стихах, назвав его торжественно *Одой*. В новогоднюю ночь художник подарил ее ленинградскому коллекционеру Василию Цветкову. Шуточные высокопарные оды в духе Михаила Ломоносова, как вспоминал Мстислав Добужинский, Билибин сочинял еще в юности<sup>35</sup>.

Художник не мог предположить, что написанный им перед смертью автограф шутливого и явно антифашистского текста будет спустя 65 лет после победы храниться... в Германии в собрании уникальных рукописей известного немецкого коллекционера, члена правления Международной юношеской библиотеки в Мюнхене В. Фогельсгезанга, ставшего инициатором издания в Германии книги о И. Билибине<sup>36</sup>. Ода убеждает в величайшем мужестве ее автора. 7 февраля 1942 года И. Билибин, которого современники называли «первым профессионалом книги», скончался в ленинградской больнице от воспаления легких при полном истощении. Похоронен в братской могиле профессоров Института живописи, скульптуры и архитектуры на Смоленском кладбище в Петербурге.

За несколько дней до смерти И. Билибин рассуждал с друзьями о книгах, о победе, о жизни. Приведем фрагмент из его *Оды*<sup>37</sup>:

Когда презренные тевтоны,  
Как гнусный тать в полночный час,  
Поправ законные препоны,  
Внезапно ринулись на нас;  
Когда сверху стальные враны,  
Бесчисленны аэропланы  
Парят, грохочут и гудят;

---

<sup>34</sup> Там же.

<sup>35</sup> М.В. Добужинский, *Воспоминания*, Нью-Йорк 1976, с. 55.

<sup>36</sup> A. Bode, *Ivan Jakovlevic Bilibin. Der Russische Marchenillustrator*, Wielenbach 1997.

<sup>37</sup> Цит. по: Г.В. Голынец, С.В. Голынец, *Иван Яковлевич...*, там же, с. 245–246.

Бросают смертоносны бомбы;  
О, сколь несчетны гекатомбы  
Зиянья на земле таят!

Когда приходит час желанный,  
Когда неутомимый враг  
Замедлил вдруг свой натиск бранный,  
Остановил железный шаг;  
Когда стеной непроходимой  
Со всех концов земли родимой  
Восстал Российский наш народ;  
Когда, как камни колоссы,  
Вздымаются победы Россы,  
Встречаем мы наш Новый год!

Итак, что изменилось в русских книгах о войне со времен «офицерской прозы» Василя Быкова, Даниила Гранина, Виктора Астафьева? Это нередко проза людей, получивших основательное военное образование или увлеченных историей (полковник, военный юрист С. Трахименок, генерал-майор, военный историк П. Кренев). Автор-повествователь предлагает читателю два взгляда на происходящее: историка, знатока документального материала и художника, умеющего показать происходящее глазами подростка. Война, рисуемая в экзистенциональном ключе, обостряет нравственные проблемы: здесь любое предательство или легкомыслие может быть оплачено человеческими жизнями. Все чаще герои книг о войне – люди совсем юные, и у них обострено чувство справедливости. Нередко в центре повествования – известные люди, новые факты о жизни которых в детстве, ставшие известными лишь в последние годы, помогают иначе оценить причины поступков взрослых. Документы – официальные, домашние, пролежавшие десятилетия в личных архивах и исповеди современников – детей войны позволяют писателям создать правдивое, полудокументальное повествование, открывающее происходящее на новом уровне глубины, а иногда и с учетом новейшего экологического сознания: контраст между живой природой

и вынужденно ранним уходом в мир нестарого человека ощущается в этих текстах особенно остро.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бахревский В. А., *Героическая азбука*, Москва 2009.
- Бахревский В. А., *Поле жизни Альберта Лиханова*, Москва 2009.
- Веркин Э., *Облачный полк*, Москва 2012.
- Голынец Г. В., Голынец С. В., *Иван Яковлевич Билибин*, Москва 1972.
- Добужинский М. В., *Воспоминания*, Нью-Йорк 1976.
- И. Я. Билибин в Египте. 1920–1925. *Письма, документы и материалы*, Москва 2009.
- Казначеев Н. Н., *Патриотическое воспитание в процессе преподавания гуманитарных дисциплин в общеобразовательной школе*, Москва 2008.
- Крюкова Е., *Беллона*, Нижний Новгород 2014.
- Кураев М. Н., *Блок-ада: Повести*, Санкт-Петербург 2005.
- Кутейников Н. Е., *Навигатор по современной отечественной детско-подростковой и юношеской литературе. Методические рекомендации*, Москва 2017.
- Лиханов А. А., *Лабиринт. Мальчишечий роман*, [в:] А. А. Лиханов, *Собрание сочинений: В 6 т., т. 1*, Москва 2000.
- Лиханов А. А., *Невинные тайны. Роман*, [в:] А. А. Лиханов, *Собрание сочинений: в 6 т., т. 4*, Москва 2000.
- Радзиевская С., *Болотные робинзоны*, Санкт-Петербург 2015.
- Сеславинский М. В., *Рандеву: русские художники во французском книгоиздании первой половины XX века*, Москва 2010.
- Сталева Т. В., *Блокадных детей просветленные лица. Художественно-документальные очерки*, Москва 2010.
- Трахименко С., *Эхо забытой войны*, Минск 2004.
- Трахименко С., *Крошки*, Минск 2013.
- Трахименко С., *Повести разных лет*, Минск 2015.
- Трубецкой Е. Н., *Смысл жизни*, [в:] *Русские философы. Антология*, Москва 1994.
- Чуковский К. И., *Ленинградским детям*, [в:] *Ничто не забыто: 320 страниц о 900 днях блокады Ленинграда*, Санкт-Петербург 2005.
- Bode A., *Ivan Jakovlevic Bilibin. Der Russische Marchenillustrator*, Wielenbach 1997.

## SUMMARY

### **“Working For Their Nation...”.**

#### **The Contemporary Writers about the Great Patriotic War**

The article deals with the creative work of Natalya Batrakova, Vladimir Butromeev, Sergey Traximenok, Elena Kryukova, Pavel Krenyov, Sofya Radzievskaya, Aleksandr Evsyukov, Albert Lixanov and Mikhail Kuraev, contemporary Russian-speaking writers inditing about the Great Patriotic War which was ended relatively not long ago. The authors claim the writers draw attention to their heroes showing humanism and patriotism, selflessness and love for their neighbours even in conditions of tragedy and horrors of the war. Considering patriotism and selflessness of their heroes their works are worth to be included in secondary school programme to be studied by pupils. It is concluded in the article that the said character features of the Russian world people to be propagated being the inseparable part of the genetic memory. The mentioned idea is persuasively demonstrated by the recently discovered facts of the life of Ivan Yakovlevich Bilibin, the famous painter, well known in Russia and Europe, who came back from emigration to his Motherland in September, 1936 and perished during the Leningrad blockade on the 7th of February, 1942.

**Keywords:** The Great Patriotic War, N. Batrakova, V. Butromeev, S. Traximenok, E. Kryukova, P. Krenyov, S. Radzievskaya, A. Evsyukov, A. Lixanov, M. Kuraev, I. Bilibin, horrors of war, patriotism, Russian world.

**Ключевые слова:** Великая Отечественная война, Н. Батракова, В. Бутромеев, С. Трахименок, Е. Крюкова, П. Кренин, С. Радзиевская, А. Евсюков, А. Лиханов, М. Кураев, И. Билибин, ужасы войны, патриотизм, русский мир.



IWONA ZDANOWICZ

Uniwersytet w Białymstoku

## ЭКОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМАТИКА ПУБЛИЦИСТИКИ СЕРГЕЯ ЗАЛЫГИНА 90-Х ГОДОВ XX ВЕКА

*Природа – предметна, и давайте же  
говорить теперь уже не о понятиях,  
а о предметах, тех самых,  
которые более всего необходимы  
для существования человека.*

Сергей Залыгин

Творчество Залыгина (1913–2000) – особая и значительная веха в литературном наследии XX века. Писателя характеризуют историческая достоверность и философско-этическая весомость художественного и публицистического творчества. Важнейшие моменты жизненной и творческой биографии художника непосредственно связаны с тревогой за судьбу природы родной страны:

С.П. Залыгин с поразительной устремленностью своей литературно-художественной, научно-общественной деятельности не позволил осуществиться опасным заблуждениям, антинародным акциям: повороту на юг вод Оби до полного их исчезновения в песках Приаралья, а затем еще большей катастрофе – повороту вспять рек европейского Севера России<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> П.А. Гончаров, С.В. Филиппова, *Проблемы изучения творчества С.П. Залыгина*, [в:] *Человек и природа в русской литературе (к 95-летию С.П. Залыгина)*.

Залыгин – это «один из немногих писателей старшего поколения, сумевших соединить литературное слово с практическим делом»<sup>2</sup>. Мы встречаем у него единство профессиональных навыков художника и столь же профессиональных знаний ученого естествоиспытателя<sup>3</sup>: писатель внес большой вклад в развитие экологического движения XX столетия. В течение нескольких лет он возглавлял ассоциацию «Экология и мир»<sup>4</sup>, имеющую международный статус. Интересно

---

*Материалы международной научно-практической конференции*, ред. П.А. Гончаров, Мичуринск 2008, с. 39.

<sup>2</sup> А. Панков, *Умиряющие надежды*, «Литературная газета» 1994, № 14, с. 4.

<sup>3</sup> Залыгин окончил в 1939 году гидромелиоративный факультет Омского сельскохозяйственного института и до начала 1950-х годов в качестве инженера, а затем вузовского преподавателя занимался проблемами мелиорации и природопользования. С 1960-х годов регулярно с профессиональной осведомленностью высказывался о просчетах в системе орошения и гидростроительстве. А. Разувалова, *Писатели-«деревенщики»: литература и консервативная идеология 1970-х годов*, Москва 2015, с. 86, <https://profilib.com/chtenie/96148/anna-razuvalova-pisateli-derevenschiki-literatura-i-konservativnaya-ideologiya-1970-kh.php> [дата доступа: 5.06.2019].

Как специалист-гидролог Залыгин опирается на понятия современного естествознания, ссылается на воззрения крупнейших русских ученых, работавших в сфере научных интересов: геолога и почвовед, основателя русской школы почвоведения и географии почв – Василия Докучаева, метеоролога и климатолога, создателя сельскохозяйственной метеорологии – Александра Воейкова, создателя биохимии, представителя русского космизма и ученика Докучаева – Владимира Вернадского. Представления выражены преимущественно на уровне отвлеченных теоретических обобщений. П.П. Каминский, *Философия природы в публицистике Сергея Залыгина 1960–1990-х гг.*, «Вестник Томского государственного университета» 2013, № 4 (24), с. 119.

<sup>4</sup> Ассоциации «Экология и мир» удалось организовать и провести экспертизу проектов переброски части стока северных рек на юг и сибирских рек в Среднюю Азию и Казахстан. Члены экспертной комиссии занимались также и оценкой проектов каналов «Волга-Дон-2», «Волга-Чограй» и др. Залыгин так пишет об ассоциации: «Она мне близка, мы уже сделали очень много, а когда мы собираемся небольшим нашим ядром, чувство родственности нас не покидает». Но потом писатель добавляет с грустью: «вот уже полгода – год, как исчезли наши противники, и с кем же нам бороться?»

отметить, что в начале 1990-х годов в диалоге с литературным критиком Игорем Золотусским Залыгин сообщил, что считает экологию «своим первым делом»<sup>5</sup>. Его философская и художественная концепция: «природа и человек».

Залыгин обращается к экологической проблематике с середины 1950-х годов (книга очерков *Весной нынешнего года*, статья *Насущные нужды Барабы*, 1954), когда в качестве собкора «Известий» он посещает строительство канала «Волго-Дон», Цимлянской, Волжской, Новосибирской, Усть-Каменогорской, Красноярской ГЭС, где в поле зрения писателя оказывается гигантское по масштабам техническое воздействие на природу. Но его представления о природе как целостная система оформляются с начала 1960-х годов (статья *Писатель и Сибирь*, 1961).

---

Новых проектов природопользования никто не составляет, не утверждает, тем более не исполняет – денег нет, и что же подвергать экспертизе? Ведь недавно это было главное наше дело – общественная экспертиза проектов природопользования, пользования водными ресурсами прежде всего. И наши противники, тот же «Водстрой», нынче совершенно неизвестно чем занимаются, разве только одним-единственным делом – собственным выживанием. Эта проблема решается ими успешно!». Далее Залыгин делает замечание: «Да, нынче мы можем писать, выступать в печати – а кто нас будет печатать? Никому неинтересно, разве только американцам и европейцам, которые используют нас, «Экологию и мир», как материал для своих диссертаций. [...] Мы заняты одним-единственным делом – выживанием. А когда человек в тяжелой болезни борется со смертью, когда выживает – он не думает о своем будущем, все оставшиеся у него силы сосредоточивает на том, чтобы уйти от смерти вот сейчас, вот в эти минуты. При всем том мы совершенно бесполезно затратили и продолжаем затрачивать на экологию много сил и некоторые средства, без конца составляем программы, вырабатываем концепции, и все это – совершенно впустую, неизвестно ради чего. Разве только ради зарплаты». С.П. Залыгин, *Заметки, не нуждающиеся в сюжете*, заметки от 15 августа 1989 года, [http://www.e-reading.club/chapter.php/93174/7/Zalygin\\_-\\_Zametki%2C\\_ne\\_nuzhdayushchiesya\\_v\\_syuzhete.html](http://www.e-reading.club/chapter.php/93174/7/Zalygin_-_Zametki%2C_ne_nuzhdayushchiesya_v_syuzhete.html) [дата доступа: 5.06.2019].

<sup>5</sup> С.П. Залыгин, И.П. Золотусский, *Природа единственна и... не революционна: Диалог*, «Литературная газета» 1992, № 14, с. 5.

Писатель становится одним из самых авторитетных участников экологического движения в России, когда при его непосредственном участии закрывается проект Нижне-Обской ГЭС. В это время публикуются десятки выступлений Залыгина по вопросам экологии. Натурфилософская концепция развивается и достраивается, во-первых, в социально-аналитических статьях, посвященных проблемам природопользования (отношения природы и социума): *Леса, земли, воды* (1962), *Леса, земли, воды и ведомство* (1963), *Дело народное, а не ведомственное!* (1963), *Вода и земля Земли* (1968), *Вода подвижная, вода неподвижная* (1984), *Проект: научная обоснованность и ответственность* (1985), *Водное хозяйство без стоимости... воды?* (1985), *Точка зрения* (1986), *Время больших забот* (1986), *Поворот. Уроки одной дискуссии* (1987), *А что же дальше? Кому нужен и кому не нужен поворот?* (1987), *Разумный союз с природой* (1987), *Экология и культура* (1992), *Откровения от нашего имени* (1992), «*Экологический консерватизм*»: шанс для выживания (1994) и др.; во-вторых, в теоретико-эстетических статьях и эссе (природа как предмет литературы): *Интервью у самого себя* (1969), *НТР и литература. Размышления и догадки* (1973), *Литература и природа* (1980), *Интеллект и литература* (1986), *Литература и природа* (1991) и т. д.<sup>6</sup>

В 1987 году в издательстве «Мысль» выходит книга публицистики Залыгина *Поворот*, включающая программные статьи, опубликованные после апрельского Пленума ЦК КПСС 1985 года, когда партия взяла курс на перестройку. Этот ключевой публицистический сборник писателя составлен по итогам решения Политбюро ЦК КПСС от 16 августа 1986 года, прекращавшего проектные работы по переброске «части стока северных и сибирских рек в южные районы страны» и предусматривавшего более экономное и эффективное использование «имеющихся водных ресурсов» и комплексное использование «всех

---

<sup>6</sup> П.П. Каминский, *Философия природы...*, там же, с. 119.

факторов интенсификации сельскохозяйственного производства»<sup>7</sup>. Исходная точка размышлений в сборнике – осознание губительных экологических последствий ведомственных проектов преобразования природы (бессмысленное строительство плотины в заливе Кара-Богаз, отсекающей его от Каспия, засоление почв при орошении из озера Сасык, трагедия земель Каракалпакии). В книге писатель предостерегает от громадных последствий реализации нецелесообразных проектов переброски вод Дуная в Днепр, полной регуляции стока Енисея каскадом из 12 плотин, Даугавпилсской ГЭС, заградительной дамбы в Ленинграде, Ржевского водохранилища и т. д., аргументируя свои выводы о «расточительном природопользовании» сообщениями центральной печати, вырезками из местных газет, а в области орошения, как специалист, своими наблюдениями: низкая агрокультура при орошении приводит к потере 100 тысяч гектаров продуктивной земли в год (гибели пашен, пастбищ, деградации чернозема, заболачиванию пустыни, сокращению ресурсов пресной воды и т. д.). Залыгин подчеркивает, что деятельность по изменению гидрогеографического ландшафта приводит к изменениям климата<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> С.П. Залыгин, *Поворот (Уроки одной дискуссии)*, [в:] С.П. Залыгин, *Поворот*, Москва 1987, с. 5. Это постановление содержало идеи, сформулированные писателем еще в начале 1960-х годов.

<sup>8</sup> В статье *Поворот (Уроки одной дискуссии)* писатель указывает, что до перестройки «В специально созданном Всесоюзном головном проектно-изыскательском и научно-исследовательском институте по переброске и распределению вод северных и сибирских рек работали [...] 6 тысяч человек, [...] в системе Минводхоза число исследовательских учреждений достигло ста шестидесяти, а общая численность проектировщиков – 68 тысяч человек» (С.П. Залыгин, *Поворот...*, там же, с. 11), при этом ведомство не прекращало усилий по еще большему расширению проектных штатов. Проводниками и последовательными апологетами проекта «переброски» называются министерства мелиорации и водного хозяйства РСФСР и СССР, Союзгипроводхоз, Институт водных проблем Академии наук СССР. К этому полюсу примыкают «колеблющиеся», занимающие выжидательную позицию – ВАСХНИЛ, Институт географии АН СССР. «За были и некоторые ученые, немногочисленные, но с высоким служебным положением» (там же, с. 6). Но также Залыгин

В 1996 году, находясь в инфарктной палате, Залыгин создает свои «заметки по ходу жизни» – *Моя демократия*, где подводит итог в том числе и своей экологической позиции.

Статьи и очерки писателя характеризуются научной аргументированностью, убедительностью, доказательностью: мнение автора всегда основывается на конкретных примерах и точных расчетах. Может быть, поэтому важнейшей отличительной особенностью стилистики манеры публицистики Залыгина некоторые исследователи считают «научность». Леонид Теракопян утверждает: «Рука об руку с Залыгиным-ученым идет Залыгин-публицист»<sup>9</sup>. Это подчеркивает также Андрей Нуйкин, по мнению которого в творчестве Залыгина «слились воедино наука и искусство»<sup>10</sup>. Кроме того, интересно в данном случае отметить позицию самого писателя. В своих выступлениях он неоднократно отмечал, что тема науки понимается им как «нечто общее и обширное»<sup>11</sup>. Художник писал: «Литератор, если он хочет

---

выделяет природоохранную деятельность ученых, писателей, врачей, агрономов, историков, филологов, инженеров, пенсионеров, рабочих, журналистов, выступавших как в частном порядке, так и в составе целых профессиональных сообществ: большинство отделений, ученых советов и институтов Академии наук СССР, Всесоюзное географическое общество, Всероссийское общество по охране памятников истории и культуры, органы местных властей, Союз писателей СССР. Персонально писатель перечисляет некоторых участников экологического движения – Сергея Михалкова, Юрия Бондарева, вице-президента Академии наук СССР академика Александра Яншина, академиков Дмитрия Лихачева, Льва Понтрягина, Георгия Петрова, Николая Красовского, Анатолия Дородницына, Юрия Прохорова, Андрея Тихонова, Виктора Маслова и др.

<sup>9</sup> Л. Теракопян, *Сергей Залыгин. Писатель и герой*, Москва 1973, с. 37.

<sup>10</sup> А. Нуйкин, *Зрелость художника: Очерк творчества С. Залыгина*, Москва 1984, с. 185.

<sup>11</sup> См. С.П. Залыгин, *Интервью у самого себя*, [в:] С.П. Залыгин, *Критика, публицистика*, Москва 1987, с. 12.

Будучи гидромелиоратором по образованию, ученым, на протяжении нескольких лет возглавляющим кафедру мелиорации Омского сельскохозяйственного института, Залыгин отдал науке почти треть своей жизни и не мог не обращаться к обсуждению ее проблем.

выступать по проблемам преобразования природы, должен глубоко изучать материал, должен [...] специализироваться в той или иной области знаний»<sup>12</sup>.

«Научность» публицистики Залыгина во многом определяется использованием в его статьях и очерках научной лексики. Кроме того, для построения своих публицистических текстов писатель неизменно применяет научные методы индукции и дедукции. Он «либо двигается в процессе доказательства собственных рассуждений от конкретных ситуаций к обобщениям, либо вводит конкретные ситуации как моменты разъяснения, аргументации выдвинутых тезисов и положений»<sup>13</sup>.

К специфическим особенностям творческого метода писателя следует отнести также обязательное наличие в его публикациях статистических данных и математических выкладок; они служат иллюстрацией различных идей и положений, защищаемых Залыгиным<sup>14</sup>.

Стремлением к «научности» обуславливается и еще одна важная черта публицистики художника – в его статьях факт всегда рассматривается с нескольких позиций. Несовпадение, диалогичность различных точек зрения является не только выражением множественности истолкования тех или иных идей, это еще и способ доказательства единственно верного мнения, форма раскрытия авторского замысла.

Значимость роли науки в жизни людей для писателя бесспорна, а само обращение к науке вызвано, между прочим, глобальностью постановки вопроса об особом положении науки (и отношении к ней).

На наш взгляд, Залыгин в своем осмыслении науки и научно-технического прогресса углубляет разработку этической проблематики научного знания. При этом, по мере развития его идей, само

---

<sup>12</sup> С.П. Залыгин, *Писатель и Сибирь*, [в:] С.П. Залыгин, *Критика, публицистика*, Москва 1987, с. 281.

<sup>13</sup> Е.В. Петушкова, *Экологические проблемы в отечественной публицистике второй половины XX века (С. Залыгин, В. Астафьев, В. Распутин)*, Тверь 2004, с. 26.

<sup>14</sup> Там же.



понятие науки расширяется, включая в себя новые аспекты осмысления проблемы. Его размышления лежат в русле идей В. Вернадского о ноосфере, по свидетельству которого к началу XX века «проявилась в ясной реальной форме возможная для создания единства человеческая сила – научная мысль, переживающая небывалый взрыв творчества»<sup>15</sup>.

Попытки осмыслить новое положение науки в системе взаимоотношений человека и окружающего мира содержатся во многих статьях и очерках писателя. При этом необычайный интерес Залыгина к данной проблеме сочетается с оригинальностью ее решения. Особенно интересны его рассуждения о науке и природе в публикациях *Леса, земли, воды, Литература и природа* (1980), *Проект: научная обоснованность и ответственность, Разумный союз с природой, Экология и культура*.

По мнению писателя, неудовлетворительность действиями науки (науки в традиционном понимании этого слова) может быть объяснима ее крайней раздробленностью, узкоспециальным характером ее проявлений. В очерке *Литература и природа* он пишет:

Она (наука – I.Z.) рассматривает явление жизни и любого другого существования не в целом, а подразделяя его на части и отсеки так, как это удобно ей самой. Ученые рассматривают какую-то травинку, какой-то древесный листок и видят в нем проявление законов химии, физики, физиологии, механики в то время, как для природы-то это один закон – Закон Существования<sup>16</sup>.

Как известно, во многих научных дисциплинах анализ является одним из основных методов научного познания. В соответствии же с размышлениями Залыгина, жизнь, которая в конечном итоге и представляет объект познания, – это симбиоз, и при том симбиоз самый сложный. Поэтому предельно детализированные специальности,

<sup>15</sup> В.И. Вернадский, *Научная мысль как планетное явление*, Москва 1991, с. 100.

<sup>16</sup> С.П. Залыгин, *Литература и природа*, «Нева» 1980, № 5, с. 171–172.



аналитичность которых устремлена в бесконечность, по сути, отчуждаются от непосредственного объекта своего изучения – от Природы, которая составляет целостное и законченное творение. Кроме того, та обособленность, которая выявляется между различными сферами знания в современной науке, означает наличие субъективного отношения к природе. Тем самым нарушаются естественные связи между человеком и средой, и человек изолируется от всего остального мира<sup>17</sup>.

Анатомирование окружающего, производимое множеством научных специальностей, влечет за собой потерю благоговения перед природой, а это, в свою очередь, непременно приводит к ощущению господства над окружающим миром. На это обращал также внимание крупнейший ученый XX века Илья Пригожин:

Любая наука, исходящая из представления о мире, действующем по единому теоретическому плану и низводящем неисчерпаемое богатство и разнообразие явлений природы к унылому однообразию приложений общих законов, тем самым становится инструментом доминирования, а человек, чуждый окружающему его миру, выступает как хозяин этого мира<sup>18</sup>.

Также крайняя обособленность различных разделов науки, по Залыгину, породила ситуацию двойственности в восприятии достижений научного творчества, и здесь наука должна:

[...] преодолевать те самые проблемы и препятствия, которые сама же веками создавала и все еще энергично создает; правой рукой она разрушает и истощает природу, а левой пытается кое-что восстановить; десять раз она вынуждена сказать «можно», прежде чем недвусмысленно скажет «нельзя»: нельзя загрязнять Байкал, нельзя перегреть атмосферу, нельзя взрывать ядерные устройства<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Е.В. Петушкова, *Экологические проблемы...*, там же, с. 33.

<sup>18</sup> И. Пригожин, И. Стенгерс, *Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой*, Москва 1986, с. 74.

<sup>19</sup> С.П. Залыгин, *Литература и природа...*, там же, с. 171.

Основное же призвание ученого, в котором выражается суть и назначение истинной науки, – это универсальность, умение «мыслить в целом», так, как это проявилось в трудах ученого-энциклопедиста Михаила Ломоносова, затем В. Докучаева, Дмитрия Менделеева, В. Вернадского<sup>20</sup>.

Нельзя не отметить тот факт, что в данных рассуждениях Залыгина предложено новое понимание науки, являющееся прогрессивным по отношению к ее классическому восприятию: наука и научное познание не сводится только к сумме знаний в какой-то конкретной области, но представляют собой процесс постоянного расширения способов видения человеком мира и себя в нем.

Изложение данного тезиса в очерке Залыгина *Литература и природа* сопровождается полемикой самых разных идей, представленных в совокупности их положительных и отрицательных сторон. Именно поэтому в произведении преобладают сложные, «широко разветвленные синтаксические конструкции, создающие атмосферу неторопливого разговора»<sup>21</sup>, глубокого размышления. Диалогичности повествования способствует также включение в текст публицистического выступления вопросов, намечающих основные линии разработки темы.

В этом очерке, как и во всех своих публицистических произведениях, Залыгин стремится создать целостное представление о проблеме. Для этого он обращается к аналитическому разбору ее различных аспектов, использует исторические факты, ссылается на авторитетное мнение. Все это дает возможность представить рассматриваемую им проблему многосторонне, в сочетании субъективных и объективных черт.

Еще более категоричны суждения Залыгина-публициста в его очерке *Разумный союз с природой*. Вслед за В. Вернадским и другими последователями естественнонаучного направления философии

---

<sup>20</sup> Там же, с. 172.

<sup>21</sup> Е.В. Петушкова, *Экологические проблемы...*, там же, с. 34.

космизма он развивает мысль о новой научной вере, новом научном мировоззрении, способном объединить людей в их стремлении к осуществлению целей будущего:

И если в своем неудержимо-бурном развитии наука превратила в нашем сознании землю в почвоведение и геологию, воздух в метеорологию, а воды в гидрологию, то теперь она же обязана снова сблизить нас с природой в ее нераздельно-целостном состоянии, должна научить нас называть вещи своими собственными именами и, если на то пошло, создать новое, современное и социально и научно обоснованное язычество, то есть создать союз человека с природой<sup>22</sup>.

Обращает на себя внимание то обстоятельство, что, являясь сторонником философского учения В. Вернадского в целом, Залыгин, тем не менее, склонен сомневаться в некоторых положениях его концепции. Так, наука рассматривалась академиком как мощная геологическая сила, как природное явление, которое не может быть «антиприродным». Вследствие этого сама мысль о возможности уничтожения человечества предстает в работах В. Вернадского как противоестественная, противоречащая исторически, геологически сложившейся организации миропорядка. В своей книге *Научная мысль как планетное явление* (1936–1938, опубликована только в 1977) ученый писал:

Все страхи и рассуждения обывателей, представителей гуманитарных и философских дисциплин о возможности гибели цивилизации связаны с недооценкой силы и глубины геологических процессов, каким является происходящий ныне, нами переживаемый, переход биосферы в ноосферу<sup>23</sup>.

Для Залыгина, напротив, деструктивная роль науки в биосфере очевидна, поэтому для него вопрос о синтезе всех наук является не столько свидетельством перехода всего живого в новую

<sup>22</sup> С.П. Залыгин, *Разумный союз с природой*, [в:] С.П. Залыгин, *Поворот*, Москва 1987, с. 62. Далее текст очерка Залыгина цитируется по этому источнику. Номер страницы указан в скобках после цитаты.

<sup>23</sup> В.И. Вернадский, *Научная мысль...*, там же, с. 78–79.

геологическую эру, сколько единственным способом решения проблемы дальнейшего продолжения жизни<sup>24</sup>.

Как альтернативу разобщенному существованию самых разных дисциплин писатель выдвигает идею целостной сферы научного знания, где «точные науки ищут союза с науками гуманитарными» (с. 60):

Если последние лет семьдесят в мире науки самой престижной была физика, то в последние годы среди молодежи возрастает и возрастает интерес к наукам гуманитарным, к истории и литературе, к истории искусств, и это есть признак того, что человечество все больше нуждается, если так можно выразиться, в гуманитарной экспертизе всех своих технических идей и проблем (с. 59).

Развитие этой мысли вносит в динамику отношений людей с природой «ту эмоциональность, которая фактически и устанавливает чувство меры в любой человеческой деятельности»<sup>25</sup>. И эмоциональность же обуславливает возникновение этики, которая в течение многих веков составляла основное содержание произведений искусства. Однако теперь, по мнению Залыгина, сфера приложения этики значительно расширилась, и это продиктовано самой действительностью. Этика должна продемонстрировать свои возможности в новом качестве, должна стать:

[...] наукой столь же обязательной, как математика или геология. Этика должна быть связана со всеми нами и покоиться на своей

---

<sup>24</sup> Для доказательства своих взглядов Залыгин использует как средства искусства, так и средства науки: с одной стороны, он ярко обрисовывает картины жизни, с другой – прибегает к строгим приемам анализа и логической аргументации. Нередко для подтверждения собственной точки зрения писатель приводит данные статистики, результаты социологических исследований, выдержки из статей известных ученых, а также обращается к конкретным фактам. Например, повествуя о масштабах вмешательства людей в природный мир, он пишет: «У нас уже затоплено 2600 сел и 165 городов. Площадь под существующими и проектируемыми водохранилищами по суммарным размерам приближается к площадям такого государства, как Франция». С.П. Залыгин, *Разумный союз...*, там же, с. 57.

<sup>25</sup> Е.В. Петушкова, *Экологические проблемы...*, там же, с. 37.

безусловной необходимости. Не будет ее – будет одна только система компьютеров, которая в самом недалеком будущем, может быть, еще в бытность нашего поколения, исчислит войну как единственный результат всех результатов нашего существования (с. 59).

Писатель утверждает о необходимости и важности целостного знания, о союзе «двух культур» – научно-технической и художественно-гуманитарной.

Решение собственно экологических проблем в публицистике художника, основанное на формировании нового мышления, противоположно ведомственному «консерватизму». С одной стороны, оно предполагает реалистический взгляд на вещи – отказ от спекулятивных стереотипов утопического (суть тоталитарного) сознания. С другой стороны – универсализм восприятия мира, взгляд на него как на целое<sup>26</sup>. Условием нового мышления является «демократическое обновление» – возможности выражения общественного мнения:

Значение и настоятельная необходимость в общественном мнении определяются нынче еще и необходимостью видеть действительность такой, какая она есть, без ведомственного лоска и без ведомственной узости, наконец, видеть ее, действительность, не по отдельным частям, а в целом<sup>27</sup>.

По мнению писателя, только общественность как высшая форма социальной интеграции может сформировать универсальный, целостный взгляд на реальность. Общественное мнение формирует систему мировоззрения общества – взгляды на все уровни организации бытия – природного и социального, обуславливая, таким образом, не только познание внешней среды существования общества, но и его самопознание:

И только общество общими усилиями может создать более или менее целостную картину и самого себя, и окружающей его природы, и мира,

---

<sup>26</sup> П.П. Каминский, *Человек, природа, общество в публицистике С. Залыгина второй половины 1980-х гг.*, «Вестник Томского государственного университета» 2009, № 1 (5), с. 99.

<sup>27</sup> С.П. Залыгин, *Поворот...*, там же, с. 23.

и своей страны. Его прямое назначение – воспринимать жизнь в возможно широком и всестороннем плане. И каждую проблему тоже<sup>28</sup>.

Формами такого самопознания являются для писателя литература и публицистика. Гносеологическую природу литературы определяет ее предмет – «эмпирический мир», непосредственная, первичная – дотеоретическая реальность, данная через органы чувств. Реальность понимается как динамическая система постоянного становления и изменения, всестороннее теоретическое обобщение которой средствами науки (систематизация, формализация) невозможно<sup>29</sup>. Залыгин утверждал: «Мир эмпирический, неопознанный, „незаконенный“ в формулах, всегда будет больше опознанного, и все искусство во всех его жанрах и проявлениях тоже никогда не будет поглощено формулами»<sup>30</sup>.

Познание в литературе отличает синтетизм, который достигается при помощи художественного образа. В художественном образе создается целостная, семиотически завершенная модель реальности, обеспечивающая универсальность видения, преодолевающая фрагментарность восприятия, свойственную науке. Образ, отражая частное в бытии, выражает систему отношений этого частного, возведенных до всеобщего<sup>31</sup>. Писатель исходил из того, что «Образ художественного произведения – это ведь не только он сам, а всегда он и его отношение к чему-то. [...] В конце концов, это он и жизнь, он и его отношение к жизни»<sup>32</sup>.

<sup>28</sup> Там же, с. 24.

<sup>29</sup> П.П. Каминский, *Технократическое и гуманитарное: поиск новой парадигмы мышления в публицистике С.П. Залыгина*, «Вестник Томского государственного университета» 2011, т. 10, вып. 6, с. 25.

<sup>30</sup> С.П. Залыгин, *Искусству много дела на земле*, [в:] С.П. Залыгин, *Критика, публицистика*, Москва 1987, с. 42–43.

<sup>31</sup> П.П. Каминский, *Технократическое и гуманитарное...*, там же, с. 25.

<sup>32</sup> С.П. Залыгин, *О художественном языке и художественном образе*, [в:] С.П. Залыгин, *Критика, публицистика*, Москва 1987, с. 26.

Через отношения человека и общества литература выходит к исследованию всей полноты реальности, приближается к пониманию всеобщих закономерностей (отношений) бытия:

[...] для него [писателя – I.Z.] очень важно и понимание, и глубокое ощущение того, как отношение человека к самому себе становится отношением этого человека к миру. [...] А отношение человека к другим людям – опять-таки только часть целого, т. е. часть его отношения ко всему окружающему миру, часть, которая это целое отражает<sup>33</sup>.

Требование всеобщей модернизации подразумевает две стратегии. С одной стороны, собственно организационную – «разработка полноценной системы охраны природы, порядка экспертизы природо-преобразующих проектов, создание природоохранного законодательства»<sup>34</sup>:

Научно-техническая революция потому и революция, что она сегодня определяет пути развития грядущего, и если сегодня не будут найдены вполне доказательные, надежные способы оценки крупномасштабных проектов, то завтра мы можем оказаться в весьма критическом положении<sup>35</sup>.

С другой стороны, стратегию гуманитарную – этическое исправление экологических отношений. Гуманитарная стратегия заключается в выработке человеком «этики производственных отношений» и «культуры взаимодействия с природой» – этос науки (техники), ответственность за продолжение жизни, основанная на осознании глубинной связи человека с природой<sup>36</sup>. Первая же связана с преодолением узкотехнического подхода к природопользованию – мышление не отвлеченными величинами, а реалистическими категориями возможных последствий человеческой деятельности, выработка принципиально

<sup>33</sup> С.П. Залыгин, *Искусству много дела...*, там же, с. 43.

<sup>34</sup> С.П. Залыгин, *Поворот...*, там же, с. 27.

<sup>35</sup> С.П. Залыгин, *Проект: научная обоснованность и ответственность*, [в:] С.П. Залыгин, *Поворот*, Москва 1987, с. 47.

<sup>36</sup> П.П. Каминский, *Технократическое и гуманитарное...*, там же, с. 26.

новой – ценностной – системы критериев оценки таких проектов. В очерке *Проект: научная обоснованность и ответственность* Залыгин писал:

Ведь подобные проекты вовлекают в орбиту своего воздействия такие природные тела и сферы, как живое вещество, атмосфера, поверхностные и подземные воды, почвы на огромных территориях, которые не могут быть оценены в денежных знаках. Следовательно, мы должны создать некую относительную шкалу ценностей природных условий и элементов по степени их «полезности» и, помимо денежного выражения, оценивать проекты еще и по этой шкале<sup>37</sup>.

По мнению писателя, критическое отношение к техническим средствам и методикам обеспечит этика. Он настаивает на выработке особой «философии техники» – как средства с повышенной опасностью и необратимым воздействием, необходимого, но обладающего разрушительным потенциалом в случае неправильного или безответственного использования, – обеспечивающей правильное использование ее возможностей<sup>38</sup>. По наблюдениям литератора:

[...] техника всегда способна двигаться только вперед, осуществляя тот или иной проект и план, но способностью движения «назад», к обратной переделке того, что она уже совершила, к ликвидации последствий, если эти последствия оказались отрицательными, техника не обладает, и уж во всяком случае коэффициент ее полезного действия в этом направлении попросту ничтожен (с. 50).

Литература, по Залыгину, должна взять на себя функцию посредника между обществом, научно-техническим прогрессом и природой. Специфика образного познания в литературе обеспечивает независимый и целостный взгляд на научно-технический прогресс, благодаря чему достигается возможность нравственной коррекции научно-технической рациональности. Писатель утверждал:

<sup>37</sup> С.П. Залыгин, *Проект: научная обоснованность...*, там же, с. 37.

<sup>38</sup> П.П. Каминский, *Человек, природа, общество...*, там же, с. 101.



И вот здесь-то, кажется, и определяется специфическая и едва ли не главная роль литературы: осуществлять преемственность настоящего с прошлым, вписывая человека в природу, в его духовный опыт, не позволяя науке вообразить, что она – сегодняшняя – всесильна и способна вычертить новую и совершенно самостоятельную кривую<sup>39</sup>.

В основе же экологической культуры должно лежать самоопределение человека в бытии, этическое осмысление его нового статуса, средств и возможностей. Залыгин отрицает волюнтаризм в отношениях с природой, требует разделения понятий «можем» и «можно»<sup>40</sup>. По его мысли, человек должен осознать себя неотъемлемой частью природы и восстановить естественные отношения с ней:

Ощущение того факта, что человек и окружающая его природа суть одни и те же химические элементы, что он и она – это единый процесс существования нигде и ни в чем не повторимый, что «быть или не быть?» – вопрос, который нынче в равной мере относится и к нам, и к ней, – ощущение и понимание всего этого только и может этот вопрос решать (с. 62).

Природа, в восприятии Залыгина, – это совершенная динамическая система, в которой все элементы строго упорядочены и уравновешены. Она возникает в ходе компромисса между бытием и небытием при случайном стечении обстоятельств. В результате человеческого развития происходит нарушение равновесия бытия в целом. Все из-за роста потребностей человека, который вызывает рост его производительных сил.

Новые технические возможности подчинения природы своим потребностям приводят к самонадеянности, вере в собственное всемогущество, вследствие чего человек, как часть природы, возвышаясь над ней, утрачивает естественные связи, теряет понимание природных законов и своего места в бытии, а его существование характеризуется

---

<sup>39</sup> С.П. Залыгин, *НТР и литература*, [в:] С.П. Залыгин, *Критика, публицистика*, Москва 1987, с. 76.

<sup>40</sup> П.П. Каминский, *Человек, природа, общество...*, там же, с. 101.

обособленностью, самозамкнутостью. Отрыв от природы приводит и к неполноценности человека как природного существа, утрате опор существования.

Вспомним, что, по В. Вернадскому, имманентным качеством системы бытия является разумное начало. Природа, как высшая разумная организованность, является источником человеческого разума. По Залыгину, лада между природой и разумом, к сожалению, не получилось:

И вместо того, чтобы искать с природой разумного союза, используя для этого все возможности, мы принялись природу покорять... Покорять и покорять. И отдалять себя от нее, забывая о том, что мы – тоже часть природы, и, покоряя целое, мы неизбежно уродуем и ту ее часть, которая – мы сами, и более того – мы опять приходим к той же самой проблеме – «быть или не быть?». И это несмотря на то, что великий Вернадский – наш, и не чей-нибудь соотечественник и что именно он определил: если мы хотим жить дальше, биосфера должна стать ноосферой, сферой разума (с. 51–52).

Далее писатель точно определяет путь, по которому должна искать новых идей проза о природе:

[...] если еще недавно рассказ или повествование о природе были рассказом «биосферическим», рассказом отдохновения, когда на природе человек избавлялся от своих забот, отдыхал душой и телом, мыслью и чувством, набирался сил для дальнейшей жизни, то нынче природа требует от человека огромных ноосферических усилий для ее (и своего собственного) сохранения, она требует и ноосферического рассказа, а в этой перемене мест и ролей опять-таки повинна не она, а мы с вами (с. 52).

Экологическая ситуация и кризис, заключенный в ней, становятся проблемным полем рефлексии писателя о самом широком спектре вопросов общественно-государственного развития. Важным аспектом становится для него социально-политическая проблема восприятия природы. Возможность дальнейшего совместного существования людей и природы оказывается зависящей от различных форм

и проявлений власти, точнее, от способов и методов ее реализации в различных государственных устройствах<sup>41</sup>.

Осмысление процесса коэволюции человеческого общества и природы изначально связывалось с поисками идеального государственного устройства. Еще Иммануиль Кант писал, что:

[...] историю человеческого рода в целом можно рассматривать как выполнение тайного плана природы – осуществить внутренне и для этой цели также внешне совершенное государственное устройство как единственное состояние, в котором она может полностью развить все задатки, вложенные ею в человечество<sup>42</sup>.

В соответствии с подобными суждениями, через достижение совершенного гражданского объединения человеческого рода происходит также достижение неведомой людям природной цели. При этом осмысление проблем государства, власти неразрывно связано с отношением человека к природе, а фактически, учитывая глубину и актуальность вопроса, с борьбой за сохранение жизни на Земле, иначе говоря, с идеей выживания. В данном случае посредником между

<sup>41</sup> Эти идеи были характерны еще для прозы Залыгина 1970–1980-х годов. Герои его произведений обращаются к природе, пытаясь усмотреть в ней изначальный, самый разумный в мире порядок, который смог бы оказать влияние на беспорядок повседневной жизни человеческого общества. Они убеждены, что «в разумном будущем человек сперва положит в основу тот либо другой закон природы, а уже после приспособит к нему свой человеческий закон». С.П. Залыгин, *Комиссия*, с. 23, [http://thelib.ru/books/zalygin\\_serгей/komissiya-read.html](http://thelib.ru/books/zalygin_serгей/komissiya-read.html) [дата доступа: 5.06.2019].

В романе *Комиссия* (1975) даже в преддверии грозных событий крестьяне деревни Лебяжка стремятся к осуществлению справедливой власти, ведь «истинное назначение власти – разумный закон и порядок, а закон и порядок не могут быть без убережения людьми всей природы и земли, на которой они существуют». Там же.

Петр Корнилов, главный герой романа *После бури* (1986), – натурфилософ, одержимый поисками общечеловеческой идеи, раскрывающей смысл всего мироздания.

<sup>42</sup> И. Кант, *Идея всеобщей истории во всемирно-гражданском плане. К вечному миру*, вступит. ст. и примеч. С.Ф. Ударцева, Алма-Ата 1999, с. 60.

природой и государством является наука, которая начинает оказывать существенное влияние на форму власти и процессы принятия решений. На это указывали крупнейшие мыслители. Например, один из выдающихся философов XX века Бертран Рассел (Bertrand Russell) ставил власть в тесную зависимость от значимости научных открытий. Он писал:

Огромное влияние науки поднимает новые социальные проблемы этического характера. Сами по себе открытия и изобретения ученого этически нейтральны. Но власть, которую они придают нам, может быть обращена и к добру, и к злу. [...] Научные результаты делает более опасными страшная сила средств разрушения, все более доступных безответственным политикам. Еще одно отличие заключается в характере современных научных источников власти и управления, неустойчивых и способных к опрометчивым решениям. Мы действительно далеко ушли со времен греков. Ведь одним из самых отвратительных преступлений, которое мог совершить грек во время войны, было уничтожение оливковых деревьев<sup>43</sup>.

В статье *Экология и общество* (1989) Залыгин критикует две общественные системы, действующие до сих пор – капитализм и социализм. Он пишет:

Невольно вспоминаешь, как нас учили в школе, будто у природы нет большего врага, чем от начала до конца хищный собственник

---

<sup>43</sup> Б. Рассел, *Мудрость Запада: историческое исследование западной философии в связи с общественными и политическими обстоятельствами*, Москва 1998, с. 429.

Слова Б. Рассела приобретают особую актуальность по мере осмысления мировых событий первой половины XX века. Именно в это время (1930-е годы) на Западе происходит возвеличивание роли научных специалистов в развитии общества, вследствие которого возникают представления не только о промышленной или технологической, но и о политической власти производственной ученой элиты (так называемая технократия). С развитием подобных взглядов происходила все большая идеологизация (и даже гиперполитизация) науки, а ее достижения рассматривались исключительно с позиции захвата еще большей власти во всех областях жизни.

(капиталист!), для которого его интерес несомненно выше интереса государственного и общественного.

Этот довод был одним из важнейших в пользу социализма, он казался легко доказуемым, более того – казался аксиомой.

Но оказалось, что все то, что принадлежит всем, не принадлежит никому, и этот порядок вещей с наибольшей силой проявился в отношениях нашего общества к природе, когда ни земля, ни леса, ни воды не имеют даже номинальной цены<sup>44</sup>.

Поэтому, по Залыгину, альтернативой для этих устройств является слияние в одно целое экологического движения и государства, которых общей целью было бы выживание. При этом исходным моментом такого единения должна являться изначальная заинтересованность в установлении рациональных, устойчивых отношений с природой. Писатель исходит из того, что:

В нынешней избирательной кампании перед кандидатами в депутаты неизменно нужно ставить вопрос об их отношении к проблемам экологии, а, может быть, и требовать от них собственной экологической программы<sup>45</sup>.

<sup>44</sup> С.П. Залыгин, *Экология и общество*, «Правда», 6.03.1989, с. 4.

<sup>45</sup> Там же.

Впоследствии эта мысль будет неоднократно повторяться в публицистических выступлениях Залыгина. В очерке *Шансы «зеленых» невелики* публицист утверждает: «Уже не раз я говорил: рассчитывать на какое-то улучшение экологической обстановки в мире мы сможем только при условии, что все правительства будут «зелеными». Сегодня это звучит парадоксально, но я уверен: так и будет. Необходимость заставит каждое правительство начинать решение любой проблемы с ее экологического аспекта». С.П. Залыгин, *Шансы «зеленых» невелики*, «Зеленый мир» 1995, № 35, с. 22.

В XX столетии реализация аналогичных моделей власти была предпринята в Европе: 15% от общего числа голосов, принадлежащих в бундестаге «зеленым», позволили им оказывать существенное влияние на принятие политических решений. В России подобные попытки не удались. Существует официально зарегистрированная Российская экологическая партия «Зеленые», в структуре которой действуют две автономные организации: «Зеленая планета» и Конструктивно-экологическое движение Кедр, к которому

Таким образом, традиционные воззрения на взаимодействие государства и природы в публицистике писателя подвергаются существенным изменениям. Собственно политические задачи оказываются подчиненными задачам общеприродным, на которых акцентируется внимание. Будущее людей планируется не с точки зрения удовлетворения их все растущих потребностей, но в соответствии с представлениями об окружающем мире, с учетом природных законов.

Проблема взаимодействия государства и природы становится предметом обсуждения также в очерке *Государство и экология* (1989). Масштабы разрушения природной среды приняли столь угрожающие размеры, что, по мнению Залыгина:

[...] проблема выживания не может быть решена в одной стране: озоновые дыры не различают ни правых, ни виноватых, ни национальности, ни социальной принадлежности людей, [...] тут нет заметной разницы между правыми и левыми, между националистами и космополитами. Все мы в одинаковой степени эгоисты, все живем в долг, за счет своих детей и внуков<sup>46</sup>.

По наблюдению Залыгина, реализация программы создания международной экологической инспекции, основанной на объединении мыслящих сил общества и государства и наделенной властью, может быть осуществлена только при непосредственном участии ученых, задача которых состояла бы в проведении международной экспертизы проектов природопользования. Таким образом, писатель развивает идею главенства науки, разума, идею власти, которую осуществляли бы ученые. Однако, конкретизируя данное заключение, следует указать на то, что в своих публицистических выступлениях Залыгин

---

на протяжении некоторого времени принадлежал Залыгин. По его собственным словам, он вступил в Кедр, потому что «это была единственная экологическая организация, оформленная как партия» (там же). Однако по мере того, как стало ясно, что собственно политические устремления данной организации имеют для нее первостепенное значение, писатель прекратил свое сотрудничество с ней.

<sup>46</sup> С.П. Залыгин, *Государство и экология*, «Правда», 23.10.1989, с. 4.

высказывается от лица «той науки, которая не забывает об инстинкте сохранения человека и человечества, которая стремится не к дроблению и распылению знаний о мире, а к их слиянию, синтезу, не к фрагментарности, а к целостности восприятия сущего»<sup>47</sup>.

В этом главное отличие взглядов писателя от технократических концепций, в соответствии с которыми власть должна была бы осуществляться учеными-практиками, производственниками, руководствующимися соображениями о скорейшем удовлетворении технологических потребностей (в одном из диалогов Залыгин сказал: «Нельзя, чтобы техники распоряжались природой единолично. В этом – угроза для всего мира»<sup>48</sup>).

В очерке *Государство и экология* публицист стремится к диалектическому осмыслению современной ему эпохи. Он рассматривает действительность в двух направлениях: пространственно-временной протяженности (человек – природа – Вселенная) и в культурно-историческом ракурсе, вбирающем в себя представление о непрерывном развитии мира от прошлого к настоящему и будущему. В первом случае Залыгин «исследует связи „по горизонтали“, показывает человека в объективном, не зависимом от него мире. „Вертикальный“ срез дает представление об эволюции человеческого сознания и перспектив развития»<sup>49</sup>.

При обсуждении конкретного вопроса о зависимости жизни природы от формы государственного устройства писатель мыслит крупными категориями: выживание человечества, будущее планеты. Диапазон его рассуждений расширен знанием культуры, международной политики, науки. Залыгин свободно оперирует десятилетиями, историческими периодами и даже эпохами, что помогает ему оценить значимость данной проблемы с высоты общечеловеческого опыта.

<sup>47</sup> Л. Теракопьян, *После итогов, или Все насмарку*, «Литературное обозрение» 1995, № 2, с. 40.

<sup>48</sup> *Природа наш дом. Диалог С. Залыгина и М. Делибеса*, «Литературная газета», 30.04.1986, с. 15.

<sup>49</sup> Е.В. Петушкова, *Экологические проблемы...*, там же, с. 52.

Наряду с конкретными примерами в очерке встречаем также факты-предположения, назначение которых – возбудить воображение читателя. Так, рассказывая о последствиях научно-технического прогресса, публицист предлагает посмотреть, что случится с людьми через некоторое время, если сила человеческого воздействия на окружающую среду не уменьшится:

Мы, старшее поколение, живем за счет генов, которые перешли нам от предшествующих поколений, но нынешние-то новорожденные тех родителей, которые пили отравленную воду, ели продукты, возделанные не столько на почве, сколько на химических удобрениях, дышали заводскими выбросами, – они-то что предадут своим детям? Кого родят? Людей или уже не совсем людей?<sup>50</sup>

Прогноз Залыгина рисует гипотетическое будущее. Он несет в себе предупреждение, в силу чего в авторских рассуждениях появляются дидактические интонации. В очерке *Моя демократия. Заметки по ходу жизни* (1996) публицист дает практическое предложение, осуществление которого должно способствовать разрешению проблемы. По его мысли, разумная власть, опирающаяся на науку и способствующая осуществлению истинно демократического способа жизни, есть естественное природное явление, поскольку:

[...] законы природы – это демократия в ее идеальном воплощении. Ничего более мудрого человек придумать не может, а пытаться это сделать – напрасный, а может быть, и вредный труд. [...] вся природа построена на однажды найденном компромиссе между бытием и небытием, вся она – компромисс между всем и вся, что в ней существует. Демократический компромисс<sup>51</sup>.

Популярность подобных взглядов обусловлена пристальным вниманием к данной проблеме в философии. Как писал В. Вернадский:

---

<sup>50</sup> С.П. Залыгин, *Государство и экология...*, там же, с. 4.

<sup>51</sup> С.П. Залыгин, *Моя демократия. Заметки по ходу жизни*, «Новый Мир» 1996, № 12, [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/1996/12/salyg-pr.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1996/12/salyg-pr.html) [дата доступа: 5.06.2019].



Идея «научного мозгового центра» человечества выдвигается жизнью [...]. Трудно сказать, какую форму она примет в ближайшее время. Но она едва ли даже временно сойдет с исторической арены, на которую вступила. Корни ее тесно связаны с ходом научной мысли и им непрерывно питаются<sup>52</sup>.

Идея устройства государственного аппарата с учетом внедрения во все его структуры элементов науки на протяжении многих веков являлась привлекательной для различных философских учений. В совершенно определенной форме она была высказана еще Платоном в его знаменитом диалоге *Государство* (около 380 до н. э.), где подлинными правителями идеального государства должны были быть мудрецы, философы, те, «кто охотно готов отведать от всякой науки, кто с радостью идет учиться и в этом отношении ненасытен»<sup>53</sup>. Она также заметна в философской антропологии Пьера Тейяра де Шардена, где наука признается не только в качестве средства, но и в качестве цели для построения научного общества будущего. Пока же, по мнению мыслителя, наука используется неадекватно – лишь как «новый способ более легко получить те же самые старые вещи – землю и хлеб»<sup>54</sup>. Но тем самым:

[...] мы запрягаем Пегаса в плуг. И Пегас хиреет, если только, закусив удила, не понесется вместе с плугом. Наступит момент – он необходимо должен наступить, – когда человек, понуждаемый очевидным несоответствием упряжи, признает, что наука для него не побочное занятие, а существенная форма деятельности, фактически естественный выход, открытый для избытка сил, постоянно высвобождаемых машиной<sup>55</sup>.

На наш взгляд, подобное умозаключение может быть подвергнуто сомнению. Ни в работах названных философов, ни в публицистических выступлениях Залыгина нет определения тех критериев, которые, в конечном счете, решают «правильность», «разумность» каких-либо

<sup>52</sup> В.И. Вернадский, *Научная мысль...*, там же, с. 137.

<sup>53</sup> Платон, *Государство*, цит. по: *Философия: Хрестоматия*, с. 4, [http://bookwui.net/book\\_filosofiya\\_676](http://bookwui.net/book_filosofiya_676) [дата доступа: 5.06.2019].

<sup>54</sup> П. Тейяр де Шарден, *Феномен человека*, Москва 1987, с. 219.

<sup>55</sup> Там же.

действий людей по отношению к природе. Абсолютизация рационального начала в отношениях с природным миром происходит всецело из признания авторитета науки. Однако отсутствует высшее начало, способное установить степень истинной целесообразности практической деятельности человека, направленной на среду, которая его окружает.

Кроме того, данные идеи кажутся нам достаточно утопичными. Если обратиться к истории мировой мысли, то можно вспомнить, что все утопии построены на создании образов будущего совершенного государства или мирового устройства, призванных обеспечить процветание людей. Также, несмотря на то, что утопические сочинения отличались друг от друга по характеру предлагаемых решений тех или иных проблем, всем им, как правило, была присуща вера в построение разумного общества.

Аналогичные представления мы находим в публицистике автора *Экологического романа*. В соответствии с его рассуждениями, разумный порядок мироздания есть компромисс между деятельностью людей и деятельностью природы. Однако «в стремлении к бесконечному перераспределению жизненных благ человек революционен. Природа же в процессе своего развития, напротив, эволюционна»<sup>56</sup>, поэтому устранение данного противоречия в действительности недостижимо.

Вследствие этого размышления Залыгина об идеальном устройстве человеческого общества можно рассматривать как одну из многочисленных разновидностей утопии. Тем не менее правильным является осознание того, что экологическая проблема давно вышла за границы ее изначального понимания. Если первоначально экология возникла и понималась как отрасль биологии, как наука, «изучающая связи между живыми существами и окружающей средой»<sup>57</sup>, то в настоящее время многочисленные проблемы во взаимодействии людей

---

<sup>56</sup> Е.В. Петушкова, *Экологические проблемы...*, там же, с. 55.

<sup>57</sup> Ж. Дорст, *До того как умрет природа*, перев. с франц. М.А. Богуславской, Н.Б. Кобриной, Москва 1968, <http://igrunov.ru/vin/vchk-vin-discipl/ecology/books/vchk-vin-discipl-ecol-dorst.html> [дата доступа: 30.03.2019].

с природой придали ей социальную окраску. И экология, по мнению Жана Дорста, это уже не только отрасль науки, а глобальный и интегрированный с рядом других проблем метод мышления<sup>58</sup>.

## ЛИТЕРАТУРА

- Вернадский В.И., *Научная мысль как планетное явление*, Москва 1991.
- Гончаров П.А., Филиппова С.В., *Проблемы изучения творчества С.П.Залыгина*, [в:] *Человек и природа в русской литературе (к 95-летию С.П.Залыгина)*. Материалы международной научно-практической конференции, ред. П.А.Гончаров, Мичуринск 2008, с. 39–46.
- Дорст Ж., *До того как умрет природа*, перев. с франц. М.А.Богуславской, Н.Б.Кобриной, Москва 1968, <http://igrunov.ru/vin/vchk-vin-discipl/ecology/books/vchk-vin-discipl-ecol-dorst.html>.
- Залыгин С.П., *Государство и экология*, «Правда», 23.10.1989.
- Залыгин С.П., *Заметки, не нуждающиеся в сюжете*, заметки от 15 августа 1989 года, [http://www.e-reading.club/chapter.php/93174/7/Zalygin\\_-\\_Zametki%2C\\_ne\\_nuzhdayushchiesya\\_v\\_syuzhete.html](http://www.e-reading.club/chapter.php/93174/7/Zalygin_-_Zametki%2C_ne_nuzhdayushchiesya_v_syuzhete.html).
- Залыгин С.П., *Интервью у самого себя*, [в:] С.П.Залыгин, *Критика, публицистика*, Москва 1987, с. 3–15.
- Залыгин С.П., *Искусству много дела на земле*, [в:] С.П.Залыгин, *Критика, публицистика*, Москва 1987, с. 37–44.
- Залыгин С.П., *Комиссия*, [http://thelib.ru/books/zalygin\\_serгей/komissiya-read.html](http://thelib.ru/books/zalygin_serгей/komissiya-read.html).
- Залыгин С.П., *Литература и природа*, «Нева» 1980, № 5, с. 171–177.
- Залыгин С.П., *Моя демократия. Заметки по ходу жизни*, «Новый Мир» 1996, № 12, [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/1996/12/salyg-pr.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1996/12/salyg-pr.html).
- Залыгин С.П., *НТР и литература*, [в:] С.П.Залыгин, *Критика, публицистика*, Москва 1987, с. 67–78.
- Залыгин С.П., *О художественном языке и художественном образе*, [в:] С.П.Залыгин, *Критика, публицистика*, Москва 1987, с. 23–30.

---

<sup>58</sup> Цит. по: А.П. Удальцов, *Поезд надежды: Экологические меридианы и параллели*, Москва 1984, с. 196.

- Залыгин С.П., *Писатель и Сибирь*, [в:] С.П.Залыгин, *Критика, публицистика*, Москва 1987, с. 269–290.
- Залыгин С.П., *Поворот (Уроки одной дискуссии)*, [в:] С.П.Залыгин, *Поворот*, Москва 1987, с. 5–31.
- Залыгин С.П., Золотусский И.П., *Природа единственна и... не революционна: Диалог*, «Литературная газета» 1992, № 14, с. 6.
- Залыгин С.П., *Проект: научная обоснованность и ответственность*, [в:] С.П.Залыгин, *Поворот*, Москва 1987, с. 32–48.
- Залыгин С.П., *Разумный союз с природой*, [в:] С.П.Залыгин, *Поворот*, Москва 1987, с. 49–64.
- Залыгин С.П., *Шансы «зеленых» невелики*, «Зеленый мир» 1995, № 35, с. 22–28.
- Залыгин С.П., *Экология и общество*, «Правда», 6.03.1989.
- Каминский П.П., *Технократическое и гуманитарное: поиск новой парадигмы мышления в публицистике С.П.Залыгина*, «Вестник Томского государственного университета» 2011, т. 10, вып. 6, с. 23–28.
- Каминский П.П., *Философия природы в публицистике Сергея Залыгина 1960–1990-х гг.*, «Вестник Томского государственного университета» 2013, № 4 (24), с. 119–130.
- Каминский П.П., *Человек, природа, общество в публицистике С.Залыгина второй половины 1980-х гг.*, «Вестник Томского государственного университета» 2009, № 1 (5), с. 91–103.
- Кант И., *Идея всеобщей истории во всемирно-гражданском плане. К вечному миру*, вступит. ст. и примеч. С.Ф.Ударцева, Алма-Ата 1999.
- Нуйкин А., *Зрелость художника: Очерк творчества С.Залыгина*, Москва 1984.
- Панков А., *Умирующие надежды*, «Литературная газета» 1994, № 14, с. 4.
- Петушкова Е.В., *Экологические проблемы в отечественной публицистике второй половины XX века (С.Залыгин, В.Астафьев, В.Распутин)*, Тверь 2004.
- Пригожин И., Стенгерс И., *Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой*, Москва 1986.
- Природа наш дом. Диалог С.Залыгина и М.Делибеса*, «Литературная газета», 30.04.1986.
- Разувалова А., *Писатели-«деревенщики»: литература и консервативная идеология 1970-х годов*, Москва 2015, <https://profilib.com/chtenie/96148/anna-razuvalova-pisateli-derevenschiki-literatura-i-konservativnaya-ideologiya-1970-kh.php>.

Рассел Б., *Мудрость Запада: историческое исследование западной философии в связи с общественными и политическими обстоятельствами*, Москва 1998.

Тейяр де Шарден П., *Феномен человека*, Москва 1987.

Теракопян Л., *После итогов, или Все насмарку*, «Литературное обозрение» 1995, № 2, с. 38–44.

Теракопян Л., *Сергей Залыгин. Писатель и герой*, Москва 1973.

Удальцов А.П., *Поезд надежды: Экологические меридианы и параллели*, Москва 1984.

*Философия: Хрестоматия*, [http://bookwu.net/book\\_filosofiya\\_676](http://bookwu.net/book_filosofiya_676).

## SUMMARY

### **The Issue of Ecology in the Journalism of Siergiej Zalygin of the 1990s**

The article presents the journalism of the end of the 20th century by Sergey Zalygin – a writer and social activist in one person. Zalygin's sketches and articles selected for analysis contain scientific argumentation, and the conclusions contained therein are supported by evidence and alarming statistics: science (especially ethics – the author of *The Ecological Novel* hopes to solve problems related to the further existence of mankind in the synthesis of ethics with natural sciences, and even in the synthesis of “all sciences”) is of great value for the writer. At the same time, the writer amplifies messages that were developed by representatives of Russian cosmism. In other journalistic publications by this writer, the issue of the role of the state in terms of shaping the relationship between man and nature is discussed. According to Zalygin, the current rules in international relations in the context of ecological problems should be reviewed on a global scale.

**Keywords:** Sergey Zalygin, journalism, ecological issues, science, ethics.

**Ключевые слова:** Сергей Залыгин, публицистика, экологические проблемы, наука, этика.



ALEKSANDRA ZYWERT

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

HISTORIA PEWNEGO MANUSKRYPTU  
(DMITRIJ GŁUCHOWSKI, CZAS ZMIERZCHU)

*Życie jest tylko przechodnim półcieniem  
Nędznym aktorem, który swą rolę  
przez parę godzin wygrawszy na scenie  
W nicość przepada...*

W. Shakespeare, *Makbet*<sup>1</sup>

*Nadzieja, naczelne złudzenie ludzkości,  
źródło największej siły i słabości*

Matrix

Dmitrij Głuchowski – to jeden z tych autorów stosunkowo młodego wiekiem i stażem pisarskim pokolenia, którzy już od momentu debiutu literackiego zawładnęli sercami szerokiego kręgu czytelników. Jedni (głównie przedstawiciele młodego pokolenia) go wręcz ubóstwiali, inni (zwłaszcza rosyjscy profesjonalni krytycy literaccy) traktowali z przymrużeniem oka, widząc w sukcesie debiutanckiej powieści *Metro 2033* (*Mempo 2033*, 2005) bardziej fenomen socjologiczny, niż zapowiedź aktywnego funkcjonowania na arenie literackiej nowego twórcy, z czasem (jak się okazuje) coraz lepszego, dojrzalszego i proponującego coraz bardziej zróżnicowane teksty pisarza.

---

<sup>1</sup> W. Shakespeare, *Makbet*, przekł. J. Paszkowski, [http://lektury.kochamjp.pl/teksty/\\_makbet\\_tekst.pdf](http://lektury.kochamjp.pl/teksty/_makbet_tekst.pdf) [dostęp: 1.12.2018].

*Czas zmierzchu* (Сумерки, 2007), druga powieść autora, ukazała się dwa lata po pierwszej części głośnej (a nawet uznawanej dziś za kultową) trylogii *Metro*. Głuchowski nie był jeszcze wówczas doświadczonym twórcą, choć niewątpliwie doskonale wyczuwał gusta szerokiej rzeszy czytelników. Ci ostatni wysoko ocenili utwór<sup>2</sup>, ale krytycy (podobnie jak wcześniej) – niekoniecznie. Jeden z bardziej uznawanych za opinio- twórczych – Lew Daniłkin – wypowiadając się o *Czasie zmierzchu*, zauważył wówczas z niejakim przekąsem, że choć powieść rozeszła się błyskawicznie i najprawdopodobniej to samo stanie się z jej dodrukiem, to sam Głuchowski jest zaledwie nastawionym na sukces zręcznym rzemieślnikiem, który z literaturą nie ma wiele wspólnego<sup>3</sup>.

Sam autor nigdy nie ukrywał, że świadomie porusza się w ramach literatury popularnej, skupiając swoją uwagę na podstawowych i niezmiennie aktualnych (dotyczących przecież także jego) problemach człowieka („ja nie odkrywam Ameryki, mówię o oczywistych, uniwersalnych rzeczach”<sup>4</sup>). O ile jednak w *Metrze* Głuchowski rozważał kwestię miejsca i roli człowieka

<sup>2</sup> Iwan Żukow pisze: „Успех нового романа Дмитрия Глуховского «Сумерки» поставил в тупик аналитиков книжного рынка. Несмотря на рекордно высокую для художественного романа цену, огромный стартовый тираж «Сумерек» уже раскуплен, и издательство «Популярная литература» вынуждено срочно допечатывать новый бестселлер”, И. Жуков, *Глуховский поставил темный рекорд*, <https://vz.ru/society/2008/5/16/168578.html> [dostęp: 1.12.2018].

<sup>3</sup> Jak mówi L. Daniłkin: „Вот мне кажется, Глуховский – такой писатель-фантаст, который врет для пользы. Он ничего, у него фразы такие гладкие [...]. Он принадлежит к тому роду писателей – это касается «Метро 2034» и романа «Сумерки», которые намеренно пишут хит. Им нужен жанр бестселлера. Их не очень занимает собственно литература. В этом нет ничего такого, не то, чтобы я с кафедры клюкой стучу «вон отсюда!»; zob. Л. Данилкин, *Тема: «Что читать?»*, «Разговорчики», № 61, 15.04.2009, <http://www.razgovorchiki.ru/arkhiv/danilkin.htm> [dostęp: 12.12.2018].

<sup>4</sup> L. Anannikova, *Dmitrij Głuchowski, autor cyklu „Metro”: Jestem Rosjaninem, popsutym życiem za granicą, ale rozumiem mentalność Rosjan: wszyscy nas oszukują*, <http://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,22722931,dmitrij-gluchowski-autor-slynnego-cyklu-metro-nikt-z.html> [dostęp: 12.12.2018].



w „świecie po świecie”, tu sięgnął głębiej i poruszył problem sensu jego istnienia w ogóle i zadając pytanie: Co się stanie, jeśli Apokalipsa (jakkolwiek ją rozumieć) naprawdę nastąpi i czym w takim razie jest nasz świat (jeśli w ogóle istnieje)? Realnością? A może tylko iluzją?

Biorąc pod uwagę całość aktualnej twórczości autora, można zaryzykować tezę, że omawiany tekst jest zapowiedzią rozszerzenia spektrum pisarskich zainteresowań Głuchowskiego i jednocześnie etapem kształtowania i wypracowywania stałych motywów (takich jak np. wybraniec-everyman) i chwytów charakterystycznych dla jego utworów. Pierwsza powieść – *Metro 2033* (*Mempo 2033*, 2005) – to klasyczna fantastyka post-apokaliptyczna, w której główny bohater-wybraniec ma do wypełnienia misję uratowania świata.

W tym kontekście *Czas zmierzchu* tak wyraźnie zarysowanego i uwypuklonego motywu misji już nie ma. Główny bohater, owszem, ostatecznie ociera się o kwestię perspektyw przyszłości świata, ale nie występuje w roli potencjalnego zbawcy, a „bohatera z przypadku”. Niewątpliwie przyczyna leży w konwencji utworu. Pod względem gatunkowym jest on tekstem hybrydycznym (z pogranicza fantasy (a ściślej urban fantasy), horroru, powieści obyczajowej, mistycznej, kryminału i thrillera) suto okraszonym nawiązaniem do najbardziej nośnych teorii spiskowych<sup>5</sup> i popularnych legend miejskich, i połączonym wspólnym motywem Apokalipsy<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Szczególne znaczenie w kontekście mentalności współczesnych Rosjan mają, zdaniem Głuchowskiego, właśnie teorie spiskowe, ponieważ mimo zmian ustrojowych, spora część społeczeństwa wciąż żyje w przeświadczeniu, że są permanentnie oszukiwani. Szerzej na ten temat zob. np. L. Anannikova, *Dmitrij Głuchowski...*, op. cit. Notabene, dokładnie ten sam pogląd wyraża Dmitrij Bykow. Zob. np. powieść *Uniewinnienie* (*Оправдание*, 2001).

<sup>6</sup> Jest to zabieg celowy, albowiem, jak wskazuje sam autor, „Сумерки – роман о грядущем конце света, и он в точности описывает и предсказывает все то, что мы сегодня с вами видим в телевизионных новостях: землетрясения, наводнения, ураганы. Природные катастрофы в Мьянме и в Китае... Роман дает собственное объяснение происходящему; zob. И. Жуков, *Глуховский поставил...*, op. cit.

Znalazło się też w niej miejsce dla detali autobiograficznych<sup>7</sup> oraz odwołań do postaci i faktów historycznych<sup>8</sup>.

Znaczący w tym ujęciu jest już tytuł powieści. Zmierzch – to pora przejścia z jednego stanu w inny, chwila niejednoznaczności, w której opozycje dopiero nabierają kształtu, moment idealnie odzwierciedlający istotę pojęcia „wahanie fantastyczne”<sup>9</sup> w połączeniu z perspektywą nieuchronnie

---

<sup>7</sup> W jednym z wywiadów mówi wprost: „У меня не получается носить маски. Я от масок очень скоро устаю, они мне натирают [...]. В романе «Сумерки» мой герой по ночам во снах выгуливает собаку, которая была у него когда-то и умерла – но во снах она к нему возвращается и просится на прогулку. Это моя личная история. Это у меня была собака, и до сих пор, спустя много лет после ее смерти, мне часто снится, как я гуляю с ней. И это короткое, на полстраницы, отступление, которое к сюжету книги никакого отношения не имеет, цепляет иных людей сильнее, чем весь остальной роман. Читатель идет в книгу за переживаниями, за эмоциями. Фальшь и общие места не цепляют и не запоминаются. А коммерческая литература вся собрана из фальши»; Д. Глуховский, *Книги – как душа в консервах. Писатель Дмитрий Глуховский – о планах на бессмертие*, tekst: Э. Чаландзия, <https://rg.ru/2014/02/24/gluhovsky-site.html> [dostęp: 14.12.2018].

<sup>8</sup> Przykładowo, na stronie projektu „Сумерки” autor mówi, że opisana historia została oparta na prawdziwym dokumencie: „Сюжет романа *Сумерки* основан на реальном историческом документе, находящемся в архивах библиотеки Королевского института истории в Мадриде, Испания”; *Сумерки*, <http://www.s-u-m-e-r-k-i.ru/about.htm> [dostęp: 14.12.2018]. Autentyczne są też pierwowzory takich postaci jak Knorozow czy Diego de Landa.

<sup>9</sup> Tzvetan Todorov pisze: „W świecie, który uznajemy za nasz, ten który znamy, bez diabłów, sylfid ani wampirów, ma miejsce zdarzenie, którego nie możemy wytłumaczyć prawami tego bliskiego (oswojonego, znanego) nam świata. Ten, kto postrzega wydarzenie, musi wybrać jedno z możliwych rozwiązań: albo chodzi o iluzję zmysłów, twór wyobraźni i w tym przypadku prawa rządzące światem pozostają niezienne, albo wydarzenie miało naprawdę miejsce, jest częścią składową (należącą do) rzeczywistości, ale wówczas ta rzeczywistość podlega prawom nam nie znanym. Albo diabeł jest jedynie iluzją, tworem wyobraźni; albo istnieje naprawdę, tak jak inne żywe stworzenia, z tą różnicą, że spotykamy go bardzo rzadko. Fantastyka zajmuje czas tej niepewności. Opowiadając się za jedną lub drugą opcją, opuszcza się fantastykę, by wejść do sfery sąsiadującej, l'étrange lub merveilleux. Fantastyka to wahanie odczuwane przez istotę, która zna tylko

zbliżającej się nocy (interpretowanej także jako metafora śmierci). Autor nie ukrywa, że jedną z głównych inspiracji do napisania powieści był fenomen 2012 roku, jednakże *Czas zmierzchu* (w odróżnieniu od powieści *Metro 2033*) nie jest tekstem odtwórczym, a powieścią-metaforą z, jak się wyraża, podwójnym dnem<sup>10</sup>.

Główny bohater – mieszkaniec Moskwy, Dmitrij Aleksiejewicz, zawodowy tłumacz – dostaje zlecenie przełożyć na język rosyjski szesnastowieczny dziennik wyprawy konkwistadora, który na polecenie Diego de Landy przemierza wraz z towarzyszami selwę Jukatanu w poszukiwaniu największej tajemnicy ludu Majów – manuskryptu wyjaśniającego tajemnicę świata i przepowiadającego jego koniec. Tłumacząc kolejne, dostarczane mu cyklicznie rozdziały, bohater nie tylko coraz bardziej wciąga się w opisywaną historię, ale i z rosnącym przerażeniem zauważa, że nic nie jest tak proste i oczywiste, jak mu się wydawało, zaś granica pomiędzy realnością i fantastycznością – to cieniutka nić, którą łatwo można przerwać. Jednocześnie w miarę postępów prac nad tekstem współczesny świat zaczyna chwiać się w posadach – trzęsienia ziemi, nagły wzrost poziomu wód w oceanach, wszystko to zapowiada nieuchronny

---

prawo naturalne, wobec wydarzenia pozornie nadnaturalnego”. T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris 1976, s. 29; cyt. za: M. Niziołek, *Zdefiniować fantastykę, czyli „fantastyczne” (i nie tylko) teorie literatury fantastycznej*, <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/pt/article/viewFile/11499/11178> [dostęp: 14.12.2018].

<sup>10</sup> Autor mówi: „Тут примат идеи. У меня с самого начала был замысел: изобразить сознание отдельного человека как целую Вселенную, провести параллель между человеческой смертью и концом света. Остальноеросло на этот костяк – и майя, и конкистадоры, и телевизионные новости, ясно доказывающие, что планета распадается на куски [...]. *Сумерки* – роман о грядущем конце света, и он в точности описывает и предсказывает все то, что мы сегодня с вами видим в телевизионных новостях: землетрясения, наводнения, ураганы. Природные катастрофы в Мьянме и в Китае... Роман дает собственное объяснение происходящему”; Д. Глуховский, *Интервью*, <https://sfw.so/1148932848-dmitrij-gluchovskij.html> [dostęp: 14.12.2018].

koniec cywilizacji, a wszystko to (jak się wydaje) ma ścisły związek z tajemniczym manuskrypcem.

Bohater i jednocześnie narrator jest wykreowany według stereotypu inteligenta-nieudacznika, który mizernie odnajduje się w warunkach postkomunistycznego kapitalizmu. Niepozorny, nieśmiały, nieco zdeorientowany dobiegający czterdziestki samotny rozwodnik, który mieszka w odziedziczonym po babci mieszkaniu, klepie biedę i (lepiej lub gorzej) próbuje jakoś związać koniec z końcem, by przeżyć kolejny miesiąc. Zwróćmy uwagę, że tego rodzaju typ bohatera nie jest nowością we współczesnej literaturze rosyjskiej. Nieprzystosowanie po okresie nagłej i gruntownej transformacji ustrojowej było domeną znacznej części społeczeństwa rosyjskiego (zwłaszcza inteligencji) i pojawiło się zarówno wcześniej, po objęciu władzy przez komunistów, jak i potem, po upadku ZSRR<sup>11</sup>, i zostało uwiecznione między innymi w utworach takich pisarzy jak Wiktor Pielewin (np. *Generation P (Generation „П”, 1999)*), Siergiej Łukjanienko (*Brudnopis (Черновик, 2005)*), *Czystopis (Чистовик, 2007)*) czy Michaił Jelizarow (*Bibliotekarz (Библиотекарь, 2007)*). Podobnie jak wymienieni twórcy, także i Głuchowski kreuje postać typowego everymana, kolejną wersję „małego człowieka” – nieco bojaźliwego, przeciętnego wizualnie („мое лицо: взлохмаченные волосы [...] мягкий и довольно бесформенный нос,

---

<sup>11</sup> Jest to zrozumiałe, bo jak pisze jeden z badaczy, „W większości państw zresztą społeczeństwa oczekiwały głównie zmiany stylu i sposobu rządzenia, nie mając jasnej wizji szans i zagrożeń, które będą towarzyszyły takim transformacjom. W ten sposób, społeczeństwa w krajach dokonujących przełomu, głosząc potrzebę demokratyzacji, wolności osobistej i poszanowania jednostki poszukiwały jednak jakiejś wizji »socjalizmu kapitalistycznego« – czyli takiego państwa, w którym będzie zapewnione bezpieczeństwo socjalne, otworzą się perspektywy wzrostu gospodarczego i zaniknie »rynek permanentnego niedoboru«. Transformacja systemowa oznacza jednak także nieuchronne przeformatowanie tożsamości – spokojne, nadzorowane bezpieczeństwo zostaje zastąpione przez dynamiczne środowisko dające szanse rozwoju, ale wiążące się z ryzykiem i ciągłą presją konkurencyjną”. W. Mościborski, *Etapy transformacji systemowej w Europie Wschodniej*, <http://www.wojmos.com/texts/politics/Etapy%20transformacji%20systemowej.pl.pdf> [dostęp: 14.12.2018].

округлые щеки, уже хорошо заметная линия второго подбородка”<sup>12</sup>) niedopasowanego nawet przez „zbędne” w warunkach gospodarki rynkowej wykształcenie i zawód, który to człowiek nieoczekiwanie wpada w kłopoty i staje się „bohaterem mimo woli”. Jednocześnie autor, jak się wydaje, nie bez przyczyny wybiera dla Dmitrija zawód tłumacza, bo jak wskazuje Irina Juchnowa, tłumacz jako bohater (zwłaszcza w kontekście dialogu kultur) był na przełomie XX i XXI wieku dość popularnym i nośnym obrazem zarówno w literaturze wysokiej, jak i popularnej<sup>13</sup>.

Niewątpliwie chwytliwym zabiegiem (znacząco podnoszącym atrakcyjność tekstu) jest zastosowanie narracji z punktu widzenia głównego bohatera – narratora-przewodnika, bo ten ostatni, jak słusznie wskazuje Mariusz Kraska, chętnie dzieli się swoją wiedzą, ale my „jako czytelnicy musimy jednak przyjąć postawę zaufania i wiary”<sup>14</sup>. Subiektywna narracja ma w tym przypadku duże znaczenie także w kształtowaniu i odbiorze przestrzeni. Poszczególne jej elementy (zarówno dotyczące świata rzeczywistego, jak i fantastycznego) „są nie tyle z pełną rzetelnością scharakteryzowane, co raczej nazwane albo może – inaczej mówiąc – zobaczone”<sup>15</sup>. Fotograficzność opisu przestrzeni sprzyja skutecznemu zacieraniu granic

<sup>12</sup> Д. Глуховский, *Сумерки*, Москва 2010, s. 15. Wszystkie pozostałe cytaty pochodzą z tego źródła. Strony podaję w nawiasach.

<sup>13</sup> Juchnowa pisze: „Вот далеко не полный перечень произведений, в которых появляется этот литературный герой: М. Гиголашвили *Толмач* (2003); И. Ефимов *Новгородский толмач* (2004); К. Кривцун *Переводчики* (2010); А. Маринина *Стилист* (1996); Д. Рубина *Последний кабан из лесов Понтеверда* (1998); Б. Терехов *Переводчик «Переводчика»* (2009); Д. Трускиновская *Переводчик со всех языков* (2011); Л. Улицкая *Даниэль Штайн, переводчик* (2006); А. Чернобровкин *Толмач* (1995); Е. Чижев *Перевод с подстрочника* (2013); М. Шишкин *Венерин волос* (2002–2004); А. Шувалов *Переводчик* (2009)”. Zob. И.С. Юхнова, *Образ переводчика и проблема межкультурной коммуникации в современной отечественной литературе*, «Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского» 2015, № 2 (2), s. 309, [http://www.unn.ru/pages/e-library/vestnik/19931778\\_2015\\_-2-2\\_unicode/55.pdf](http://www.unn.ru/pages/e-library/vestnik/19931778_2015_-2-2_unicode/55.pdf) [dostęp: 14.12.2018].

<sup>14</sup> М. Kraska, *Na tropie szakala. Gry i konwencje political fiction*, Gdańsk 2003, s. 112.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 122.

pomiędzy realnością a iluzją, bo to swego rodzaju świadectwo obecności sprawia, że odbiorca nabiera przekonania nie tylko o istnieniu konkretnego miejsca, ale też o obecności w nim narratora. Ostatecznie mamy więc do czynienia z iluzją relacji odtwarzania. Jest to szczególnie istotne w kontekście rozwijającej się dwutorowo fabuły – tekst tworzą dwa cyklicznie przeplatające się wątki: współczesny „moskiewski” – dotyczący losów tłumacza i szesnastowieczny „jukatański” – historia dramatycznej wyprawy konkwistadora.

Stylizacja na szesnastowieczny manuskrypt, wpleciony w kanwę utworu na zasadzie „powieści w powieści” – to jeden z najstarszych chwytów o charakterze wielopoziomowego „paktu” naruszającego przyzwyczajenia odbiorcy. Sięgali po nią, z różnych powodów, już autorzy epok przedromantycznych<sup>16</sup>. Typowo postmodernistyczna gra z kategorią autora pozwala Głuchowskiemu uatrakcyjnić tekst, stwarzając iluzję wiarygodności opisywanych wydarzeń. Autentyzm jest tu formą gry stylizacyjnej pojmowanej dosłownie jako kreacja świata, będącego dokumentarnie wiernym wobec rzeczywistości pozaliterackiej. Quasi-dokumentaryzm spełnia tu o tyle istotną rolę, że w kontekście konwencji całej powieści manuskrypt w dużym stopniu zyskuje rangę „przedmiotu przypadkowo znalezionej/otrzymanego”, w którym czai się zło. Jest to chwyt charakterystyczny dla opowieści niesamowitej oraz horroru, spełniający rolę impulsu do tzw. fazowej struktury odkrywania<sup>17</sup>. W tym przypadku spełnia też funkcję cyklicznego suspensu – rozgrywająca się współcześnie akcja zostaje zawieszona i następuje gwałtowny przeskok na płaszczyźnie czasoprzestrzennej (tu: w XVI wiek). Wkroczenie w „inny świat” jest tym gwałtowniejsze, że Głuchowski (wzorem autorów współczesnych horrorów) nie tworzy całkowicie nowej rzeczywistości, a tylko „decyduje się na opatrzenie

---

<sup>16</sup> Szerzej zob. Ż. Nalewajk, A. Wnuk, *Gry z autorstwem: plagiaty, mistyfikacje, pseudonimy, stylizacje*, „Tekstualia” 2015, nr 2 (41), s. 3–6.

<sup>17</sup> Szerzej na ten temat zob. N. Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przekł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004, s. 170–184.

świata realnego własnym znakiem”<sup>18</sup> i osadza akcję w bliskich dla czytelnika realiach. Prezentacja kolejnych rozdziałów manuskryptu i efektów pracy tłumacza nad tekstem „pozwała na potęgowanie grozy poprzez następujące potem burzenie [...] iluzorycznej, jak się okazuje, wiedzy o rzeczywistości”<sup>19</sup>.

Niebagatelne znaczenie ma w tym kontekście także lokalizacja miejsca akcji i szczególne (bo miejscami zwielokrotnione) ograniczenie przestrzeni. Część moskiewska, co charakterystyczne dla Głuchowskiego, rozgrywa się w lwiej części w przestrzeni zamkniętej (granice administracyjne Moskwy), a nawet cyklicznie podwójnie ograniczonej do mieszkania głównego bohatera. Tego rodzaju typowy dla gatunków dystopijnych izolacjonizm w połączeniu z informacjami o charakterze zagrożenia (przepowiednia końca świata, od której nie można uciec, oraz przenikanie elementów świata fantastycznego do realnego) wzmacnia napięcie emocjonalne, wywołuje poczucie osaczenia, niepewności, zagrożenia, uwięzienia i bezradności wobec niebezpieczeństw płynących z zewnątrz. Jest to zabieg celowy, ponieważ w połączeniu z odwołaniami do nieustannie nośnych teorii spiskowych o końcu świata – to forma utrwalania, pełnej nagromadzonych lęków „pamięci zbiorowej”<sup>20</sup>.

Analogiczny chwyt zastosowano w przypadku drugiego wątku. I tu przestrzeń tylko pozornie jest nieograniczona, ponieważ wrażenie ogromu jukatańskiej selwy jest skutecznie zniszczone poprzez opisy nieustannego osamotnienia, lęku i bezsilności przemierzających ją bohaterów. Dodatkowym elementem pogłębiającym wrażenie uwięzienia jest zastosowanie chwytu stylizacji na autentyk – poszczególne partie tekstu

<sup>18</sup> M. Wydmuch, *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Warszawa 1976, s. 171.

<sup>19</sup> A. Gemra, *Horror – zarys problematyki*, „Literatura i kultura popularna” 1999, t. 8, s. 118.

<sup>20</sup> Chodzi tu o odwołanie się do odczucia grozy, osobistego lęku, tego szczególniego rodzaju doświadczeń mentalnych, gdy wydarzenia zapadają głęboko w pamięć dużej zbiorowości, wywołując nie tylko szok, ale głęboką długotrwałą traumę. Por. S. King, *Danse macabre*, przekł. P. Ziemkiewicz, P. Braitner, Warszawa 1995, s. 25–27.



dotyczące przebiegu wyprawy konkwistadora są w utworze Głuchowskiego wydzielone graficznie poprzez cudzysłów, zmianę czcionki (kursywa), stylizację na oryginalną pisownię (w tym zasady gramatyki) oraz brak jakiegokolwiek komentarza. W rezultacie tworzy się wrażenie „globalnej symultaniczności”<sup>21</sup>, która to strategia wytwarza, a potem pogłębia wrażenie konsekwentnego kurczenia się przestrzeni oraz sugeruje istnienie powiązań pomiędzy wydarzeniami rozgrywającymi się we współczesności i przeszłości. Stworzenie iluzji wiarygodności w połączeniu z medytacyjno-rytualnym w swej istocie procesem czytania manuskryptu powoduje, że z czasem wydaje się wręcz pewne, że kolejne kataklizmy, nawiedzające różne regiony ziemi, są wynikiem spełniania się prastarej przepowiedni Majów o końcu świata oraz, że wszystko podlega czyjejś totalnej zewnętrznej kontroli<sup>22</sup>.

Współistnienie tych dwóch przestrzeni realizowane jest według schematu gotyckiego wszechświata, dwuprzestrzeni, która zakłada istnienie sfery racjonalności (przypisanej światu człowieka) i „Inności”, numinosum, czyli „co poza zdolnością ludzkiego pojmowania”<sup>23</sup>, oddzielonych od siebie tzw. progiem (miejsce i nie-miejsce zarazem), symbolem transgresji. Im więcej tekstu zostaje „odkryte” przez tłumacza, tym bardziej jest eksponowany ruch pomiędzy sferami realności i irrealności. Przykładowo, kiedy Dmitrij rozpoczyna pracę nad tekstem, wszystko zdaje się być na swoim miejscu: uliczki Arbatu, budynek dawnej biblioteki dla dzieci, agencja tłumaczeniowa, jej pracownicy. W pewnym momencie jednak sytuacja zaczyna stawać się coraz bardziej zagadkowa: najpierw ktoś morduje

---

<sup>21</sup> Określenie Bruce’a Merry. Zob. B. Merry, *Anatomy of the Spy Thriller*, Dublin 1977, s. 53–54.

<sup>22</sup> Wspomnijmy, że analogiczny chwyt zastosowano choćby w filmie *Niekończąca się opowieść* (*Die unendliche Geschichte*, 1984) w reżyserii Wolfganga Petersena, w którym obrazy sekretnego, utrzymanego w medytacyjnym stylu, czytania książki o Fantazjanie ma wyraźnie inicjacyjny wydźwięk.

<sup>23</sup> M. Aguirre, *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*, przekł. A. Izdebska, [w:] *Wokół gotycyzmów: wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002, s. 17.



pracownika biura, potem zaś, kiedy bohater podejmuje współpracę z inną agencją – ona nagle znika. Kiedy bezskutecznie próbuje się doń dostać, dowiaduje się od strażnika, że nigdy nawet nie istniało piętro, na którym miałyby się mieścić („Какой еще пятый?! Вы на улицу выйдите, товарищ, и посмотрите – в здании всего четыре этажа!” (291)).

Wyeksponowanie naruszenia ludzkiego porządku budzi grozę, ponieważ dobitnie wskazuje na skuteczną ekspansję Inności, a więc rzeczywistości obcej, rządzącej się własnymi prawami, potencjalnie niebezpiecznej. Tworzy się typowo postmodernistyczny labirynt, w którym przestrzeń się odrealnia i nabiera cech anizotropowości<sup>24</sup>. Doskonałym przykładem jest epizod, w którym bohater składa wizytę Knorozowowi-Bogu. Najpierw nieoczekiwanie odkrywa istnienie tajemniczej, nieuwzględnionej na żadnym planie miasta, ukrytej za bramą jednej z arbackich kamienic, ulicy Itzamny. Idąc po niej trafia do Muzeum Biograficznego im. W. Anisimowej. Kiedy doń wchodzi, a potem wsiada do windy, okazuje się, że z wyglądu co najwyżej dziesięciopiętrowy budynek jest *de facto* o wiele wyższy, niż się wydawało<sup>25</sup>:

Лифт – [...] В нем была всего одна кнопка – и ни цифры, ни надписи. [...]

Когда он, лязгнув, пополз вверх, я попробовал прикинуть, сколько этажей может быть в здании музея. Где-то восемь, самое большее – десять.

Прошло три, пять, двадцать минут, а он все поднимался и поднимался, [...] я устал уже считать минуты и удивляться, а лифт все тащился – выше, выше...

Потом он вздрогнул и встал. Это произошло так неожиданно, что я перепугался: застрять где-то на уровне вершины Джомолунгмы было бы сейчас очень некстати (331–332).

<sup>24</sup> Przestrzeń anizotropowa, jak pisze Manuel Aguirre, „posiada różne własności w zależności od kierunku, w którym się ją bada”; *Geometria strachu...*, op. cit., s. 23.

<sup>25</sup> Ten sam chwyt żonglerki przestrzenią zastosował już wcześniej choćby Michaił Bułhakow w *Diaboliadzie* (*Дьяволиада*, 1924) w obrazie kolejnych transformacji urzędu.

Spiętrzeniu labiryntowości sprzyjają również nawiązania do najpopularniejszych teorii spiskowych. Podstawowa – to fenomen 2012, w którym spora część zwolenników „kultury konspiracji”, widziała moment zagłady świata. Tego rodzaju konstytutywny element fabułowórczy jest o tyle nośny, że po pierwsze, sam „konspiracjonizm, opierając się na zasadzie manichejskiej, podporządkowuje rzeczywistości paradygmatycznej zasadzie walki dobra ze złem, co całkowicie wyklucza możliwość niezaangażowanego opisu”<sup>26</sup>. Po drugie, teorie spiskowe przy całej swojej irracjonalności są stosunkowo łatwo przyswajane przez społeczeństwo, ponieważ zapewniają ludziom iluzję kontroli nad własnym życiem, a potencjalnie i nad otaczającą ich rzeczywistością<sup>27</sup>.

Innym przykładem konspiracjonizmu jest nawiązanie do najpopularniejszych legend miejskich dotyczących Moskwy, zwłaszcza tych mówiących o jej drugiej, zagadkowej, nadprzyrodzonej warstwie. Jest to realizowane głównie poprzez sugestywne (bo zakładające, że „mapa jest zjawiskiem pogranicznym i wędrującym, swoistym łącznikiem pomiędzy geografią a innymi dyskursami”<sup>28</sup>) mapowanie przestrzeni wizualizowane przy pomocy toponimów autentycznych (np. Arbat) i fikcyjnych (np. ul. Itzamny), i uzupełnione informacjami bezpośrednio sugerującymi umagicznienie terytorium („длинная улица могла оставаться незаметной для горожан, хотя не исключено, что некоторые категории москвичей о ней хорошо знали, как знали о существовании секретных линий правительственного метро или о действующих ядерных реакторах в черте города” (328)). W ten sposób uplastycznienie obrazu stolicy Rosji eksponuje labiryntowość dwuprzestrzeni, wzmagając jednocześnie poczucie „tragicznej świadomości człowieka zamkniętego w systemie zagmatwanych dróg [...] umieszczonego w łonie »nieuniknionego« systemu, skąd

<sup>26</sup> L. Zdybel, „Teorie spiskowe” jako fenomen globalny: analiza krytyczna i meta-krytyczna, „Kultura-Historia-Globalizacja” 2013, nr 14, s. 322.

<sup>27</sup> Szerzej zob. K. Skarżyńska, *Bin Laden żyje, chociaż jest martwy*, „Więź” 2015, nr 3, s. 194–197.

<sup>28</sup> E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 151.

tylko łaska boska lub ‘szczęście’ w indywidualnych przypadkach będą mogły go wydobyć”<sup>29</sup>.

Proces nieustannego przenikania się światów prowadzący do niemożności okiełznania rzeczywistości dodatkowo wspomagany jest poprzez powodujący zacieranie granic pomiędzy jawą a snem wątek oniryczny. Jest on obecny praktycznie od początku powieści i wraca cyklicznie na zasadzie refrenu łączącego wszystkie epizody w spójną całość. Jest to sen o zmarłym psie bohatera, który powraca i domaga się wyprowadzenia na spacer. Z czasem wizyty te nabierają szczególnego znaczenia, albowiem zwierzę pojawia się w kluczowych dla Dmitrija momentach – ostrzega przed niebezpieczeństwem, a nawet pośrednio pomaga w rozwikłaniu zagadki tajemniczego manuskryptu.

Wspomniane elementy nie utrudniają przyswajania lektury, bo charakterystyczny dla literatury popularnej nacisk na zdarzeniowość i obrazowość (głównie dzięki stereotypizacji i symbolizacji poszczególnych obrazów<sup>30</sup>) sprawia, że powieść nie jest skomplikowana w odbiorze. Głuchowski głównie przyjmuje postawę typowego pisarza akcji i często skupia się bardziej na modelowaniu samej dynamiki procesu zachodzących przemian, niż głębszych rozważaniach filozoficznych (a nawet, jeśli one są, nie wykraczają poza powierzchowne i oczywiste wnioski – głównie lęk przed końcem świata). Potwierdzeniem tej strategii jest choćby obecność licznych nawiązań do dzieł z obszaru szeroko pojętej kultury popularnej. Przykładowo, w powieści można znaleźć sporo motywów zaczerpniętych z popularnych horrorów (także tych bazujących na teoriach zombiecentrycznych<sup>31</sup>) epatujących makabrycznymi opisami nieludzkich męczarni oraz pośmiertnej profanacji ciała. Wspomnijmy choćby utrzymane w estetyce szoku i obrzydliwości spotkanie Dmitrija z martwym policjantem, Nabatczikowem:

<sup>29</sup> P. Santarcangeli, *Księga labiryntu*, przekł. I. Bukowski, Warszawa 1982, s. 285.

<sup>30</sup> Szerzej na ten temat zob. N. Carroll, *Filozofia sztuki masowej*, przekł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2011, s. 193–194.

<sup>31</sup> Szerzej na ten temat zob. K. Olkusz, *Nikt nie jest bez winy. Teorie spiskowe w literackich narracjach zombiecentrycznych*, „Czas Kultury” 2016, nr 2, s. 73–80.

Зловещая темная фигура была почти неподвижна – только чуть покачивалась, словно колеблемая ветром [...].

Рука создания, безжизненно висевшая вдоль туловища, вдруг взлетела вверх и, описав, полукруг, опять обмякла [...]. Это был Набатчиков, безнадежно мертвый, но непостижимым образом удерживающийся на ногах. Незрячие глаза оставались открытыми, но закатились под лоб; на губах и ноздрях запеклась кровавая пена [...]. Колени бедного майора были чуть подогнуты, а всё тело грузно подалось вперед [...].

О боже...

То, что я принял вначале за серебристые переливы тумана, было поблескивающими в свете фонаря еле заметными нитями, уходившими от локтей, запястий, колен, пят, таза, плеч и темени мертвого майора куда-то высоко вверх. На этих нитях и висело его выпотрошенное тело, они же и двигали его, будто огромную марионетку (321–322).

Uzupełnienie obrazu potwornie okaleczonych zwłok o negatywną symbolikę zombie jest o tyle istotne, że figura żywego trupa jest jednoznacznie etykietowana jako element horroru i spełnia tu ewidentnie funkcję lękotwórczą<sup>32</sup>. Jego obraz jest skonstruowany według kanonu tzw. przerażającej metonimii, czyli potwora fobiotwórczego, w którego obrazie najważniejszą cechą jest zespolenie i rozszczepienie potęgujące wrażenie przerażenia i obrzydzenia jednocześnie<sup>33</sup>.

Z kolei w finale powieści można dopatrzeć się analogii z zakończeniem ostatniej części trylogii *Matrix*. Podobnie jak filmowy Neo, także Dmitrij spotyka swojego stwórcę i dowiaduje się, że świat, który uznawał za swój, nie istnieje. Jest on tylko (podobnie jak i sam bohater) wytworem umysłu, snem starego, dogorywającego już, Boga, a przepowiednia Majów – wcale

<sup>32</sup> O założeniach estetyki horroru zob. np. A. Has-Tokarz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2011, s. 208–234.

<sup>33</sup> Jak pisze Noël Carroll, „Metonimia wywołująca przerażenie służy podkreśleniu nieczystej i odstręczającej natury takich istot poprzez powiązanie ich z budzącymi wstręt przedmiotami oraz takimi akcesoriami jak części ciała, szczury, kościotrupy i wszelkiego rodzaju brud. Potwór to połączenie zagrożenia i wstrętu, a wspomniane metody pozwalają intensyfikować obie te właściwości”; N. Carroll, *Filozofia horroru...*, op. cit., s. 93.

nie jest zapowiedzią końca cywilizacji, a odwrotnie – nadzieją odnalezienie sensu życia. Głuchowski pisze:

Они не называют срок! Они запрещают вычислять день гибели мира. Знание – это действительно приговор. Если ты знаешь, сколько тебе отмерено, вся жизнь превращается в ожидание казни в одиночной камере. А что, если в пророчестве сделана очередная вычислительная ошибка?! Нельзя терять веру. [...] пока я не знаю, когда настанет мой час, я вечен! (364)

Ten zaskakujący wniosek dowodzi, że autor co prawda wychodzi od teorii spiskowej, ale tylko po to, by ją ostatecznie zdekonstruować – nie ma żadnej przepowiedni, nie ma daty końca świata. To sami Majowie, błędnie odczytując kalendarz, wpędzili się w pułapkę, z której nie było już wyjścia. Jednocześnie w tym że samym fragmencie dodatkowo zostaje uwypuklony motyw snu. Knorozow-Bóg, wyraźnie stwierdza, że wszystko, co dzieje się na świecie, (a więc i istnienie samego bohatera, który jest jego częścią) – to wytwór jego podświadomości („Я просто сплю, и вы мне снитесь!” (341)), w której ugrzązł i na którą nie ma wpływu. Postrzeganie świata jako snu-więzienia („все это происходит с вами, да и со всей окружающей вас вселенной, потому что я вижу это в своем сне. Следовательно, вселенная и есть я [...]. Это мой вязкий, горячечный бред. Я просто смотрю его, и не в силах что-либо изменить” (345)), dla obu stron, dodajmy, luźno odsyła choćby do tradycji platońskich, a konkretnie do słynnej „jaskini”. Uwięzieni w niej ludzie są niewolnikami własnych zmysłów i nie wiedzą nawet, że realna rzeczywistość – to tylko iluzja, gra pozorów. Żyjąc od początku „w kajdanach”, nawet nie zauważają, że ich moc decyzyjna jest pozorna, a poznanie prawdy niemożliwe.

Analogiczne rozwiązanie zastosowano w *Matrixie*, choć tam kwestia świadomości Stwórcy jest zaprezentowana inaczej – „Bogowie” (Architekt i Wyrocznia – „rodzice” świata) świadomie tworzą tylko coraz doskonalsze wersje programu-ustroju (dlatego Morfeusz, tłumacząc Neo, czym jest Matrix, mówi: „To świat, który umieszczono ci przed oczami, aby ukryć prawdę”, zaś na pytanie o rolę wybrańca odpowiada: „Jesteś

niewolnikiem, Neo. Jak każdy inny<sup>34</sup>). U Głuchowskiego proces ten jest podświadomy, a więc pozostaje poza kontrolą umysłu. W tym układzie wprowadzenie motywu onirycznego po części nawiązuje do teorii symulacji i symulaków Jeana Baudrillarda,<sup>35</sup> po części zaś (choć przewrotnie) do tradycji gnostyckiej, dla których sen stanowi metaforę zniewolenia i niewiedzy, a proces wyzwolenia realizuje się poprzez „posłańca spoza Kosmosu”<sup>36</sup>. W tym układzie posłaniec – Dmitrij – jest przede wszystkim integralną częścią świata-Kosmosu, a więc odkrycie przezeń prawdy (choć w pewnym sensie uwalnia go z okowów rzeczywistości) i zyskanie samoświadomości nie niesie ze sobą radości, a odwrotnie – rozczarowanie, smutek i przeświadczenie o własnej znikomości w wyniku utraty poczucia tożsamości i przynależności do konkretnego realnego świata. Zdekonstruowany zostaje również biblijny mit demiurgiczny – w *Czasie zmierzchu* Bóg nie stworzył świata świadomie, a więc nie ma mowy, by mógł (a co dopiero chciał) cokolwiek podarować człowiekowi.

Przykładów różnego rodzaju aluzji i dalekich nawiązań jest więcej (bo i buddyzm, i filozofia zen, i oparta między innymi na filozofii Arthura Schopenhauera twórczość Leonida Andriejewa z jego fatalistyczną koncepcją świata i człowieka<sup>37</sup>), ale autor celowo nie wnika głęboko w ich istotę, by nie przyćmić prymatu zdarzeniowości i nie usunąć w cień istoty wymowy ideowej powieści. Najistotniejsze jest bowiem, że wszystkie te

<sup>34</sup> *Matrix*, reż. L. Wachowski, L. Wachowski, 1999, [https://www.youtube.com/watch?v=\\_XrKhqC5rQQ](https://www.youtube.com/watch?v=_XrKhqC5rQQ) [dostęp: 14.12.2018]

<sup>35</sup> Zakłada ona, że „terytorium nie poprzedza mapy”, a świat uznawany za rzeczywisty, jest *de facto* hiperrealnością, generowaną „przy pomocy modeli nierzeczywistej i pozbawionej oparcia realności”. J. Baudrillard, *Precesja symulaków*, przekł. T. Komendant, [w:] *Postmodernizm*, red. R. Nycz, Warszawa 1997, s. 176.

<sup>36</sup> Szerzej zob. K. Rudolph, *Gnoza i historia późnoantycznej formacji religijnej*, Kraków 2011.

<sup>37</sup> Można również po raz kolejny przywołać *Niekończącą się opowieść z* (wzorowanym na *Tybetańskiej Księdze Umarłych*) motywem całkowitej niepewności w kwestii przynależności do konkretnego świata. Szerzej zob. A. Baluch, *Sennik lektury na podstawie „Niekończącej się historii” Michela Endego*, [w:] *Fantastyka w obliczu przemian*, red. R. Kochanowicz, D. Mrozek, B. Stefaniak, Poznań 2012, s. 91–99.

fantastyczne historie i literacko-filmowo-filozoficzne aluzje są tylko kostiumem (kolorowym, porywającym, pełnym magii i tajemnicy) oblekającym proste, oczywiste, a jednocześnie najważniejsze dla człowieka pytanie o sens jego istnienia: „Что ждет нас за последней чертой, и стоит ли бояться этого?” (366). Jest ono o tyle istotne, że dotyka kwestii historycznej niepowtarzalności człowieka (dzięki której „jest czymś więcej niż tylko częścią przyrody, jednym z wielu jednakowych osobników jednego gatunku”<sup>38</sup>) w kontekście nieodwołalności nieodwracalnego ukierunkowania jego indywidualnej linii czasu. Teoretycznie człowiek zdaje sobie z tego sprawę, ale niekoniecznie jego życiowym mottem jest *memento mori* (jak np. w eseju o religijności Thomasa Manna, który traktując śmierć jako wieczną zagadkę, nieustannie o niej myśli). Wiedza o śmierci automatycznie wiąże się, co prawda, z uzmysłowieniem sobie własnej czasowości, a ściślej skończoności czasu własnego życia, jednakże w dalszym ciągu otwartym pozostaje problem wyobrażenia sobie świata bez siebie. Skończoność tę – immanentny element odwiecznego koła życia – Głuchowski przedstawia tyleż prosto, co obrazowo:

Ведь вся жизнь человеческая, по сути, есть медленное умирание. Умираем даже не мы сами – постепенно увядает окружающий нас мир. В первые годы нашей жизни и он находится в расцвете. [...] Нас окружают близкие создания – отец, мать, бабушки, дедушки, [...] друзья из детского сада и школы, расцветает первая любовь. Это и есть краеугольные камни, на которых зиждется маленькая Вселенная каждого из нас. [...] Но годы идут, и они – один за другим – покидают нас [...]. И с каждой новой смертью наша Вселенная все больше сдвигается в другое измерение [...]. Первыми уходят бабушки, дедушки, погибает собака, [...] и вместе с ними умирает наше детство. Их смерть – это рубеж: после нее начинается так называемая зрелость.

Потом приходит черед родителей; [...] наконец, муж или жена.

Это последний знак: пора готовиться и нам [...]. В старости мы гораздо больше принадлежим вчерашнему дню, чем настоящему [...]. Когда волны забвения доберутся до капитанского мостика и лизнут наши ноги, надо будет только с достоинством отдать в последний раз

<sup>38</sup> H. Thielicke, *Życie ze śmiercią*, przekł. S. Szczyrbowski, Warszawa 2002, s. 29.



честь и молча закрыть глаза. И тогда мы в свою очередь станем тем рубежом, который обозначит конец детства для наших внуков и начало старости для наших детей (367–368).

Akceptując śmiertelność człowieka, Głuchowski zdaje się być bliski w pewnym stopniu Akuninowi/Czchartiszwilemu, który w *Historiach cmentarnych* (*Кладбищенские истории*, 2005) wskazuje, że tłumienie wiedzy o śmierci (czyli *de facto* relikw utrwalania tabu), w gruncie rzeczy osłabia człowieka, zamiast go wzmacniać. O ile jednak ten ostatni sugeruje pogodzić się (na ile można) z nieuchronnością ostatecznego przemijania, Głuchowski niczego nie przesądza. Uznając, że jedyną rzeczą daną człowiekowi na pociechę jest (jak się wyraża) „легкомысие и неведение [...] нелепая иллюзия бессмертия” (377), pozostawia kwestię „wymiany symbolicznej” nierozstrzygniętą. Tego rodzaju optyka widzenia zbliża Głuchowskiego do L. Andriejewa, który jednoznacznie podkreślał, że „не смерть страшна, а знание ее; и было бы совсем невозможно жить, если бы человек мог вполне точно и определенно знать день и час, когда умрет”<sup>39</sup>. Wychodząc z typowo postmodernistycznego założenia o istnieniu wielości światów, autor przenosi punkt ciężkości z kwestii epistemologicznych na ontologiczne i pyta: „Czym jest świat? Jakie światy istnieją, jak są ustanawianie i czym się różnią? Co się dzieje, gdy dochodzi do konfrontacji między nimi?”<sup>40</sup> i co człowiek ma w nich do zrobienia? Nieprzypadkowo w finałowej scenie powieści Dmitrij siedzi w oczekiwaniu na śmierć na dachu moskiewskiego wieżowca, wierząc że nie jest to absolutny koniec wszystkiego. Prawda o świecie, jak zdaje się sugerować autor, może być rozczarowująca, ale zawsze pozostaje nadzieja, że kres nie istnieje.

Reasumując, powieść Głuchowskiego jest istotna z kilku powodów. Po pierwsze, idealnie wpisuje się w powszechnie poruszany w społeczeństwach ery postindustrialnej temat śmierci jako społecznego tabu. Po drugie,

<sup>39</sup> Л. Андреев, *Рассказ о семи повешенных*, [w:] Л. Андреев, *Повести и рассказы*, Москва 1957, s. 380.

<sup>40</sup> В. McHale, *Пowieść postmodernistyczna*, przekł. M. Płaza, Kraków 2012, s. 14.



w pewnym stopniu obala tym samym mit o wyłącznie „uspokajająco-rozrywkowym” charakterze literatury popularnej. Po trzecie wreszcie, kompilacyjny charakter powieści jest doskonałym przykładem (potwierdzonej kolejnymi utworami) ewolucji autora i poszukiwań w różnych obszarach gatunkowych. Niezwykle ciekawym na tym tle chwytem jest sposób realizacji iluzji wiarygodności poprzez zastosowanie chwytu „powieści w powieści”. Autentyzm historii stylizowanej na przekaz reporterski automatycznie wprowadza wielość narracyjną, uaktywnia terytorium „pod spodem” („kojarzonego tradycyjnie [...] z domeną zmarłych, krainą ciemności, budzącą lęk i poczucie zagrożenia”)<sup>41</sup>, co pogłębia sytuację uwięzienia w labiryncie świata dotąd postrzeganego jako oswojony i bezpieczny. Jest to więc kolejne potwierdzenie tezy, iż „groza budzi się nie w wyniku zaprezentowania nowego [...] świata, przyszłości, czy przeszłości. Horror współczesny dotyka życia »tu i teraz«, zamyka czytelnika w teraźniejszości: jest [...] przypowieścią o dzisiejszym świecie”<sup>42</sup>. Oczywiście, jak wykazano, Głuchowski nie pisze klasycznego horroru, niemniej obiektywizacja irracjonalnego idealnie odpowiada paradoksowi, że w każdej fikcji kryje się ziarno prawdy.

## LITERATURA

- Anannikova L., *Dmitrij Głuchowski, autor cyklu „Metro”: Jestem Rosjaninem, popsutym życiem za granicą, ale rozumiem mentalność Rosjan: wszyscy nas oszukują*, <http://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,22722931,dmitrij-gluchowski-autor-slynnego-cyklu-metro-nikt-z.html>.
- Aguirre M., *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*, przekł. A Izdebska, [w:] *Wokół gotycyzmów: wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002, s. 15–32.

<sup>41</sup> K. Olkusz, *Konglomerat niesamowitości: „Domofon” Zygmunta Miłoszewskiego jako gra z klasycznym modelem literatury weird fiction*, „Literatura i kultura popularna” 2009, t. 15, s. 113.

<sup>42</sup> A. Gemra, *Horror – zarys...*, op. cit., s. 118.

- Baluch A., *Sennik lektury na podstawie „Niekończącej się historii” Michaela Ende*, [w:] *Fantastyka w obliczu przemian*, red. R. Kochanowicz, D. Mrozek, B. Stefaniak, Poznań 2012, s. 91–99.
- Baudrillard J., *Precesja symulaków*, przekł. T. Komendant, [w:] *Postmodernizm*, red. R. Nycz, Warszawa 1997, s. 175–189.
- Carroll N., *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przekł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004.
- Carroll N., *Filozofia sztuki masowej*, przekł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2011.
- Gemra A., *Horror – zarys problematyki*, „Literatura i kultura popularna” 1999, t. 8, s. 105–124.
- Has-Tokarz A., *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2011.
- King S., *Danse macabre*, przekł. P. Ziemkiewicz, P. Braitner, Warszawa 1995.
- Kraska M., *Na tropie szakala. Gry i konwencje political fiction*, Gdańsk 2003.
- Matrix*, reż. L. Wachowski, L. Wachowski, 1999, [https://www.youtube.com/watch?v=\\_XrKhqC5rQQ](https://www.youtube.com/watch?v=_XrKhqC5rQQ).
- McHale B., *Powieść postmodernistyczna*, przekł. M. Płaza, Kraków 2012.
- Merry B., *Anatomy of the Spy Thriller*, Dublin 1977.
- Mościborski W., *Etapy transformacji systemowej w Europie Wschodniej*, <http://www.wojmos.com/texts/politics/Etapy%20transformacji%20systemowej.pl.pdf>.
- Nalewajk Ż., Wnuk A., *Gry z autorstwem: plagiaty, mistyfikacje, pseudonimy, stylizacje*, „Tekstualia” 2015, nr 2 (41), s. 3–6.
- Niziołek M., *Zdefiniować fantastykę, czyli „fantastyczne” (i nie tylko) teorie literatury fantastycznej*, <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/pt/article/viewFile/11499/11178>.
- Olkusz K., *Konglomerat niesamowitości: „Domofon” Zygmunta Miłoszewskiego jako gra z klasycznym modelem literatury weird fiction*, „Literatura i kultura popularna” 2009, t. 15, s. 105–130.
- Olkusz K., *Nikt nie jest bez winy. Teorie spiskowe w literackich narracjach zombiecentrycznych*, „Czas Kultury” 2016, nr 2, s. 73–80.
- Rybicka E., *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.
- Rudolph K., *Gnoza i historia późnoantycznej formacji religijnej*, Kraków 2011.
- Santarcangeli P., *Księga labiryntu*, przekł. I. Bukowski, Warszawa 1982.
- Shakespeare W., *Makbet*, przekł. J. Paszkowski, [http://lektury.kochamjp.pl/teksty/makbet\\_tekst.pdf](http://lektury.kochamjp.pl/teksty/makbet_tekst.pdf).
- Skarżyńska K., *Bin Laden żyje, chociaż jest martwy*, „Więź” 2015, nr 3, s. 194–204.
- Thielicke H., *Życie ze śmiercią*, przekł. S. Szczyrbowski, Warszawa 2002.

- Wydmuch M., *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Warszawa 1976.
- Zdybel Z., „Teorie spiskowe” jako fenomen globalny: analiza krytyczna i meta-krytyczna, „Kultura-Historia-Globalizacja” 2013, nr 14, s. 313–339.
- Андреев Л., *Рассказ о семи повешенных*, [w:] Л. Андреев, *Повести и рассказы*, Москва 1957, s. 376–444.
- Глуховский Д., *Интервью*, <https://sfw.so/1148932848-dmitrij-gluxovskij.html>.
- Глуховский Д., *Сумерки*, Москва 2010.
- Глуховский Д., *Книги – как душа в консервах. Писатель Дмитрий Глуховский – о планах на бессмертие*, tekst: Э. Чаландзия, <https://rg.ru/2014/02/24/gluhovsky-site.html>.
- Данилкин Л., *Тема: «Что читать?»*, «Разговорчики», № 61, 15.04.2009, <http://www.razgovorchiki.ru/arkhiv/danilkin.htm>.
- Жуков И., *Глуховский поставил темный рекорд*, <https://vz.ru/society/-2008/5/16/168578.html>.
- Интернет-проект „Сумерки”, <http://www.s-u-m-e-r-k-i.ru/about.htm>.
- Юхнова И.С., *Образ переводчика и проблема межкультурной коммуникации в современной отечественной литературе*, «Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского» 2015, № 2 (2), с. 309, [http://www.unn.ru/pages/e-library/vestnik/19931778\\_2015\\_-\\_2-2\\_unicode/-55.pdf](http://www.unn.ru/pages/e-library/vestnik/19931778_2015_-_2-2_unicode/-55.pdf).

## SUMMARY

### **A Story of a Certain Manuscript (Dmitry Glukhovsky, *Dusk*)**

In the context of genre classification *Dusk* (*Сумерки*, 2012, 2007) is a hybrid of fantasy (urban fantasy), a horror story, a novel of manners, a mystery story, a detective and a thriller. The work is fraught with references to the most popular conspiracy theories and urban legends, which share the motif of the apocalypse.

All the fictitious stories as well as literary and film references appear to be a mere costume (colorful, engaging, full of magic and mystery), which hides the very simple, however paramount for the human being, question of the meaning of life. Glukhovsky's novel is important for several reasons. First, it ideally suits the commonly discussed in the post-industrial era subject of

death as a social taboo. Second, to a certain degree it refutes the myth of the exclusively entertaining and soothing character of popular literature. Third, the form of a compilation is a perfect example of the author's experimenting within the area of literary genres.

**Keywords:** Dmitry Glukhovsky, apocalypse, life, death.

**Słowa kluczowe:** Dmitrij Głuchowski, apokalipsa, życie, śmierć.

ТАТЬЯНА КОМАРОВСКАЯ

Белорусский государственный  
педагогический университет

## РЕЦЕПЦИЯ ЕВРОПЕЙСКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ДИСКУРСА В СОВРЕМЕННОМ АМЕРИКАНСКОМ ЖЕНСКОМ РОМАНЕ

В конце XX века классика переживает свое новое возрождение благодаря популярности интертекстуальной формы адаптации классических сюжетов. Один из основоположников рецептивной эстетики Ханс Роберт Яусс объясняет этот феномен тем, что классика медирует между «горизонтом прошлого опыта и горизонтом текущих ожиданий», соединяя т. о. «нормативную природу прошлых веков с будущими возможностями»<sup>1</sup>. Эта ее особенность позволяет повествователю переосмыслить классику с позиции настоящего. Стратегия изменения точки зрения повествователя способствует обновлению истории, предлагает новые перспективы, способные трансформировать проблемы гендера, класса или расы<sup>2</sup>.

Американская литература первоначально развивалась под влиянием литературы европейской, в первую очередь английской.

---

<sup>1</sup> H.R. Jauss, *Tradition, Innovation, and Aesthetic Experience*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1988, Vol. 46, No. 3, с. 375-377.

<sup>2</sup> J.A. Schiff, *Contemporary Retellings: A Thousand Acres as the Latest Lear*, "Critique: Studies in Contemporary Fiction" 1998, Vol. 39, Issue 4, с. 368.

Но даже превратившись в мощную самостоятельную литературу, одну из наиболее значительных литератур мира, она, особенно в эпоху глобализации, не может не использовать образцы литературы европейской. Следующие книги, созданные американскими писательницами на рубеже XX/XXI веков, дают нам убедительные примеры этого влияния.

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

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

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

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

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

*Частная жизнь* является сатирическим пародированием и традиционного романа о судьбе ученого и его верной подруги. Эндрю, муж Маргарет, выдающийся ученый, астроном и физик. Он постоянно

развивает перед ней свои теории, но она воспринимает и его, и их как часть своих супружеских обязанностей. Она не проникается интересами и идеями мужа. Положение усугубляется тем, что ученый мир не принимает теорий Эндрю, и Маргарет, читая его книгу и разгромные статьи о ней, начинает понимать со временем, что ее муж неправ, что он отстал от движения науки, что он слишком закоснел в своих теориях и к тому же психически не совсем здоров – у него мания преследования с юности на основе своей непризнанной гениальности. Его заклятым врагом со временем становится Эйнштейн, предложивший совсем иную концепцию мироздания. Эйнштейн, понятно, об этой оппозиции и не ведает. Читая письма матери мужа, Маргарет понимает, что ее просто использовали – мать Эндрю, он сам. Ее превратили в домашнюю прислугу, к тому же муж заставлял ее целыми днями печатать свои «бессмертные» труды. Итак, традиционный роман о семейном союзе, основанном на любви и преданности мужу и его идеям, перерастает в нечто совсем другое – героиня *Частной жизни* – женщина, вынужденная служить мужу и его делу против своей воли, просто потому, что другого пути она в жизни не видит.

**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 современным положением женщины в мире. Феминистская проблематика занимает большое место в ее творчестве (романы *Рассказ служанки* (1985), *Похитительница женихов* (1993), *Кошачий глаз* (1988)).

В романе *Похитительница женихов* три героини романа противостоят одной демонессе, одной «черной» Зинии, воплощению Зла. Она разрушила их жизни, втершись в доверие, вызвав в них жалость своим якобы бедственным положением, уничтожила их устоявшуюся жизнь с мужем или любимым. Все трое были добры и терпеливы по отношению к ней, проявляли сочувствие и понимание. Она жила в их домах за их счет, затем предавала своих подруг-благодетельниц, уходила, уводя за собой их возлюбленных. Как ей это удавалось?



Она была очень сексуальна, она владела искусством обольщения мужчин. Значит, в отношениях этих трех героинь с их любимыми был какой-то изъян.

Все три пары состояли из женщин, которые были сильнее этих мужчин и полностью растворялись в своей любви к ним. Их мужчины были, почти все, нахлебниками, они не ценили своих возлюбленных, которые своей любовью и заботой лишали их чувства ответственности за их жизнь. Эти женщины были слишком хороши по отношению к своим возлюбленным («белые героини», без изъяна), они изливали свою любовь на своих мужчин, не требуя ничего взамен, и мужчины ее принимали как данность. Но совершенство утомляет. Авантюристка Зиния была им вызовом, она обещала приключение – терпкое блюдо после пресной спокойной любви, и она умела выставить своих благодетельниц в невыгодном свете. Она обещала реальную жизнь. И они шли за ней. Порок более привлекателен, чем добродетель. Она развращала их. Двое из этих мужчин уже не могли вернуться к своим бывшим возлюбленным. Муж Тони смог вернуться только в силу своей полной бесхребетности и неприспособленности к жизни. Мич (муж Роз) покончил жизнь самоубийством. Билли (возлюбленный Кэрис) был выдан Зинией властям США как уклонист от призыва во время войны во Вьетнаме. Что же представляли собой эти три женщины? Писательница дает в романе подробный психологический анализ личности каждой из них. Все они были травмированными с детства существами, у каждой был сильнейший комплекс неполноценности.

Заглавие романа является аллюзией на одну из сказок братьев Гримм, *Похититель невест*, в которой привлекательный молодой человек входил в доверие к девушкам, объявлял себя их женихом, а затем увозил их в свой замок и там предавал мучительной смерти – по аналогии с тем, как поступала с соблазненными мужчинами Зиния. На смысл, который вкладывает в свой роман автор, указывают и эпиграфы к роману: слова Оскара Уайльда «Иллюзия – это первое из всех удовольствий» и Джона Уэста «Змея, которая не кусается, ничему не может научить».

Писательницы США испытывают особую привязанность к сказкам братьев Гримм. Так, в романе Дж. Смайли *Гренландцы* возникает сюжет одной из сказок Гримм – о ложной невесте. Эту сказку героиня романа, Маргрет, рассказывает своим племянникам. Действие романа происходит во второй половине XIV века, и появление этого древнегерманского сюжета в романе можно объяснить общностью культурного наследия германских и скандинавских народов в средние века (гренландцы XIV века являлись предками переселенцев из Норвегии).

Еще один важный интертекстуальный мотив *Похитительницы женихов* – мотив зеркала, отсылающий нас к *Алисе в стране чудес* Льюиса Кэрлла. Истинное положение вещей становится ясным для героинь, когда они смотрятся в зеркало. Так одна из них видит в зеркале якобы покойную Зинию в начале романа, «воскресшую», чтобы снова вредить своим бывшим подругам.

После фиаско своей замужней жизни Роз рассуждает: мужчина любит либо женщину на пьедестале, либо на коленях, простирающую к нему руки в мольбе. И с тоской вопрошает: когда же будет по-другому, когда они будут строить отношения на равных. И тут же отвечает на свой вопрос: новая женщина уже появляется. Это дочь Кэрис Августа, ее подрастающие девочки-близнецы. Они – другие, они смотрят прямо в глаза мужчинам, устанавливая этим как бы равенство между полами. А на похоронах Зинии вдруг все три подруги, жизни которых она сломала, говорят о благодарности ей и о том, что они гордятся ею. Почему?

Зиния раскрыла им глаза на их собственные жизни, которые прошли вдали от реальности, от которой они прятались. Увлечение войнами Тони, индуизм и мистика Кэрис, любовь к нестоящему ее Мичу у Роз были своеобразными формами эскейпизма. Во-вторых, Зиния была женщиной, которая сама творила себя и свою жизнь, была настоящим бойцом, хотя цели, которые она преследовала, были аморальны. Она сумела многих победить в жизненной борьбе благодаря своему уму и своим не лучшим качествам: коварству, умению

обманывать людей, втираться к ним в доверие и т. д. Но эта «черная» героиня единственная состоялась как человек, как женщина в противовес «белым» добродетельным героиням романа. Она покоряла мужчин сменой привычного им гендерного стереотипа поведения. Во всех своих романах М. Этвуд делает упор на нравственную проблематику. В этом романе противопоставляет добродетельным героиням женщину абсолютно аморальную, намеренно отрицающую все нравственные нормы, настолько она ценит способность своей героини к самореализации и ее стремление к независимости.

**Джейн Гамильтон** в настоящее время является, пожалуй, самой выдающейся наследницей пуританской традиции в американской литературе, наследницей Натаниэля Готорна, Генри Джеймса с ее пристальным интересом к тайнам человеческой души и глубинным анализом нравственной проблематики. Что есть Добро и Зло, как закрадывается Зло в душу человека – вот основные вопросы, которые она разрабатывает в своей первой книге *The Book of Ruth (Книга Руфи, 1988)*. Если первая книга посвящена исследованию пределов зла и его последствий, то вторая, *Когда Маделайн была молода*, пределов добра и его распространению на жизни и души людей. Третья книга, *Карта мира*, – более изошренному исследованию проблемы вины, прощения, искупления.

Имя героини первой книги – Ruth Gray – передает различные стороны ее личности: ruth – исполненный сострадания, сочувствующий; gray – серый. Ее имя подтверждает себя только в ее отношении к мужу; а вот фамилия очень точна: она ни белая (безгрешная), ни черная (носительница зла), в ней смешано и то, и другое. И еще окружение воспринимает ее как «серую» личность, т. е. не ярко выраженную.

Писательница ювелирно точно прослеживает формирование характера и личности своей героини. Руфь была ребенком своеобразным. От отца она переняла талант фермера; ей было свойственно образное мышление, а не логическое, даже слова она воспринимала прежде всего как графические образы, по облику их написания.

Отсюда – ее отставание в школе. Никто из учителей не удосужился проявить к ней индивидуальный подход, ее стали считать заторможенной, отстающей в умственном развитии. Дети были жестоки к ней, она стала жертвой класса, особенно после того, как отец их бросил и ей пришлось носить обноски других детей, которые мать подбирала в Армии Спасения, а одноклассницы узнавали в них свои старые наряды. Мать тоже считала ее заторможенной, несуразной неумехой, и она, в отсутствии моральной поддержки, ожесточилась против всех, более всего ненавидя собственного брата, который был очень способным к наукам и которого обожала мать. Будучи старше и сильнее, она беспощадно била его в детстве. Отсюда ее отношение к изгоям общества, например к Гитлеру. Защищая их, она, таким образом, защищала себя.

Учитывая особенности мировосприятия Руфи (превалирование образного восприятия мира вследствие задержек развития абстрактного мышления), она была изначально склонна к литературе и литературному творчеству. Согласно Джамбаттисте Вико, «невольная образность и метафоричность делала древнего человека поэтом. Он мог воспринимать мир только в образах»<sup>3</sup>. Руфь тоже была таким «изначальным поэтом», о чем свидетельствует поэтичность ее восприятия мира, ее огромный интерес к книгам, которые она воспринимала на слух, слушая записи книг Чарльза Диккенса, Дж. Остин вместе с миссис Финч, слепой соседкой, за которой она присматривала. Но о ее талантах никто не знал. Руфь тяжело реагирует на постоянные унижения социального и личного плана. У нее вырабатывается очень низкая самооценка: юная девушка не может себе представить, что кто-то может обратить на нее внимание, что она может кому-то понравиться. После окончания школы она работает вместе с матерью в химчистке, и через пару лет, в течение которых она чувствует, что жизнь проходит мимо, мчится по шоссе, в то время как она сидит

---

<sup>3</sup> Цит. по А.С. Козлов, *Зарубежная литература и литературоведение*, Севастополь 2009, с. 37.

в химчистке, происходит неизбежное – она влюбляется в первого встречного, с которым ее познакомила ее единственная, непутевая подруга.

Ее избранник Руби – тоже аутсайдер, как и она, но покруче. С детства психически неуравновешенный, агрессивный, не желающий работать (т. е. выполнять то, что от него требуется условиями работы и людьми, которые следят за соблюдением этих правил), не могущий, возможно, работать, потому что он не мог запомнить последовательность простых действий, т. е. человек с признаками олигофрении, незрелая личность – чуть что, он плакал или напускал в штаны, плакал при мысли о смерти и ее неотвратимости – таков избранник Руфи, которого она полюбила всем сердцем и который ухватился за нее вследствие своей полной личностной и материальной несостоятельности. К моменту их знакомства он уже состоял на учете в полиции, был без работы, привлекался за нападение на своих бывших хозяев, которые выгоняли его с работы за безобразные действия и за лень. Лентяй, человек без чувства ответственности, без чувства времени. Мать Руфи права, говоря о том, что он «без царя в голове». К тому же пьяница и наркоман. Естественно, этот брак не мог не закончиться катастрофой. Через четыре года психически неустойчивый Руби в порыве ярости от постоянных, но справедливых попреков Мэй, зверски убивает ее и пытается расправиться и с Руфью, но ей удается вырваться и вызвать полицию.

Интересно отметить, как влюбленная в Ч. Диккенса героиня (и стоящая за ней писательница) тонко воссоздает его творческую манеру в описании Руби. Например, описывая своего мужа, все его «особенности», т. е. пороки, и говоря о его любви к птицам, о том, что он был добр и к ней, героиня говорит о людях, бывших нанимателях, которых он старался избегать, и в манере Ч. Диккенса со скрытым юмором замечает: «I guess there were individuals who didn't care to discover his good points»<sup>4</sup>. О нанимателе Руби, когда он звонил

<sup>4</sup> J. Hamilton, *The Book of Ruth*, New York 1988, с. 153.

по телефону в ярости от того, что последний не явился на утреннюю дойку, Руфь говорит:

He didn't understand that Ruby was without the sense of time. Ruby loves to nap for one thing, but he also doesn't go by the earth's rhythm, sleeping by night and getting up with the morning. And it's no deep secret that he drinks more than he should. I wanted to quiet Mr. Buddles down so I could explain my husband, but he always threatened Ruby before he offered him one last chance<sup>5</sup>.

В манере Ч. Диккенса Дж. Гамильтон отмечает какую-либо одну черту, характеризующую персонаж, и постоянно упоминает о ней как о его опознавательном знаке: огромные, изуродованные работой руки Мэй, вызывающие к чувству вины ее дочери; Элмер, большой и молчаливый, как тень, слишком широко расставленные голубые глаза Руби (признак ненормальности, психической неполноценности), постоянные плачи-истерики героини, свидетельствующие о ее личностной несостоятельности.

Интересную эволюцию проходит образ героини-рассказчицы. В начале книги мы видим созревшую, умудренную жизненным опытом героиню, зрело рассуждающую о Зле, «Meanness» человеческой природы, говорящую о том, что ее угнетает чувство вины перед матерью; но по мере развертывания сюжета писательница воспроизводит жизнь рассказчицы и развитие ее души, ее интеллекта, воссоздает ее духовную жизнь, ее реакции в тот или иной период ее жизни, и делает это мастерски. Книга заканчивается тем, что Руфь пытается понять и произошедшую с ней трагедию, и себя самое, чтобы быть в состоянии правильно воспитать своих детей, освободившись от подавляющего влияния матери. Она надеется на то, что сумеет расправить крылья, уйти от любящей ее тети Сид и попробовать жить с детьми самостоятельно. И думает о том, что она напишет книгу о своей жизни в манере Ч. Диккенса. Читатель понимает, что героиня состоялась в конце концов как личность – он читает ее книгу – *Книгу*

---

<sup>5</sup> Там же, с. 151.

*Руфи*. *Книга Руфи* – роман воспитания. Пороки воспитания анализируются в романе на основе экспозиции трех личностей: Руфи, Руби и Мэта. Руфь, отсталая в развитии, как считают все, и блестящий Мэт с высокоразвитым интеллектом явно противопоставлены. Между тем в нравственном плане у них много общего. Оба они лишены родственных привязанностей, оба отвергают свою семью: мать, сестру/брата. Оба в этом отношении ущербны. Мэй отдала всю свою любовь Мэту, который ее не ценил и не принял, дочь считала, что мать ее не любит. Отделившись от семьи, Мэт поменял одну букву в своей фамилии и стал Grey – отчетливая аллюзия на героя романа Оскара Уайльда. Благодаря этой аллюзии, он приобретает новые качества: он прекрасен снаружи, что и отмечено в романе, но пуст, холоден внутри, лишен корней и родственных привязанностей.

Итак, на основе анализа этих трех романов мы видим, что европейская литература, в частности английская литература являются своеобразной матрицей для американской женской литературы, заимствуя и интерпретируя по-своему созданные в ней сюжеты и образы при помощи аллюзий, реминисценций, пастиша (*Частная жизнь* Дж. Смайли), переосмысливая классические фольклорные и литературные сюжеты, пародируя названия известных произведений (*Похитительница женихов* М. Этвуд), цитируя Ч. Диккенса и отсылая нас к О. Уайльду в *Книге Руфи* Д. Гамильтон.

## ЛИТЕРАТУРА

Козлов А.С., *Зарубежная литература и литературоведение*, Севастополь 2009.

Atwood M., *The Robber Bride*, New York 1993.

Hamilton J., *The Book of Ruth*, New York 1988.

Jauss H.R., *Tradition, Innovation, and Aesthetic Experience*, “The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1988, Vol. 46, No. 3.

Schiff J.A., *Contemporary Retellings: A Thousand Acres as the Latest Lear*, "Critique: Studies in Contemporary Fiction" 1998, Vol. 39, Issue 4.  
Smiley J., *Private Life*, New York 2010.

## SUMMARY

### **Reception of the European Literary Discourse in Modern American Women's Novel**

European literature, and English literature in particular have always been the matrix of a kind for American women's literature. It's shown in the article how the American women's novel adopted and reinterpreted the plots and characters of English literature (*The Private Life* by J. Smiley), reconstructed classic folklore and literary plots using parody for wellknown titles (*The Robberbride* by M. Atwood), quotes Dickens and Oscar Wilde in *The Book of Ruth* by J. Hamilton.

The main theme of Jane Smiley's novels – the fate of a woman, her way to selfidentification is revealed in *The Private Life* historically, that is, the action of the novel takes place at the end of the 19th – the first half of the 20th century. The first part of the novel is a parody at J. Austen's novels. Margaret, the main character of *Private Life*, reminds of the heroines of J. Austen – a clever, wellread, intellectual person. According to the tradition of J. Austen's novels she gets her prize at the end of this part-a rich and handsome young man as the husband. The story of her married life is the denunciation of the institution of marriage as Smiley sees it.

Feminist issues are dealt with in many novels by Margaret Atwood: *The Handmaid's Tale*, *The Robberbride*, *Cat's Eye*. In *The Robberbride* three heroines of the novel oppose one devilish heroine, Zenia, the embodiment of evil, who destroyed their lives by tempting and taking away their husbands or the beloved one. So the writer takes the title and reinterprets the plot of the fairytale by brothers Grimm to express her idea of the necessity of selfrealization for women. It's noteworthy to point out how masterfully the heroine, Ruth (or, rather, the writer Jane Hamilton who created her) recreates Dickens's style, his irony in her book and makes allusions to Oscar Wilde in the novel *The Book of Ruth*.



**Keywords:** reception, European literary discourse, feminist problematic, psychological trauma, self-realization, independence.

**Ключевые слова:** рецепция, европейский литературный дискурс, феминистская проблематика, психологическая травма, самореализация, независимость.



## INDEKS OSOBOWY

### A

---

Abramow Fiodor 343–344,  
352–353, 355  
Achmanowa Olga 83  
Achmatowa Anna 127, (177–185)  
Agiejewa Natalja 231  
Aguirre Manuel 424–425  
Aksakowa Marija 296  
Aksakow Siergiej (291–305)  
Aksakow Stiepan 296  
Aksakow Timofiej 296  
Akunin Boris (właśc. Grigorij  
Szałwowicz Czchartiszwili)  
432  
Aleksandrowa Zinaida 106  
Anannikowa Ludmiła 416–417  
Andersen Hans Christian 378  
Andriejew Leonid 430, 432  
Andrzejuk Izabella 56  
Aniczkow Jewgienij 316  
Apczinskaja Natalja 120  
Archipowa Ludmiła 250  
Aronson Oleg 90, 92  
Arro Władimir 215, 221  
Artaud Antonin 100  
Arystoteles 55  
Astafjew Wiktor (343–357), 382  
Atwood Margaret 440, 443, 447  
Auer Maria 314–315

Austen Jane 438, 444  
Awaniesow Siergiej 70  
Awierincew Siergiej 102  
Awtuchowicz Tatjana 111, 131

### B

---

Bachelard Gaston 235, 240–241,  
254  
Bachriewskij Władisław 372–374  
Bachtin Michaił 75, 230, 294  
Baczewska-Murdzek Agnieszka  
204, 251  
Badhwar Neera Kapur 55  
Bakst Léon 116  
Balmont Konstantin 315–316,  
318–319  
Baluch Alicja 430  
Bałaszow Wit 330  
Bałus Wojciech 142  
Baradulin Ryhor 122–124  
Barthes Roland 241  
Bartosik Rita 58, 65  
Barysznikow Władimir 249  
Bataille Georges 92–93, 100  
Batrakowa Natalja 359, 360  
Baudelaire Charles 90  
Baudrillard Jean 430  
Bauman Zygmunt 50, 62

- Benjamin Walter 91  
Benois Alexandre 316  
Bergson Henri 310  
Biegluk-Leś Weronika 251  
Bielancewa Anastasija 231  
Bielawiec Alesia 117  
Bielniak Nel 309  
Bielowa Olga 287  
Biełow Wasilij 352–353, 355, 357  
Bierkowskij Wiktor 76  
Bilibin Iwan 359, 378–381  
Binsztok Władimir 315  
Bisson Melissa 48  
Blanchot Maurice 111–112  
Blum Lawrence 55  
Błoński Jan 146, 206, 208, 300  
Boborykin Piotr 316  
Bode Andreas 381  
Bogomołow Igor 370  
Bogosławskij Dmitrij 227  
Bogunia-Borowska Małgorzata  
53, 56  
Bolszakowa Ałła 343  
Bondarczuk Siergiej 370  
Bondariew Jurij 390  
Bondi Siergiej 83  
Boroń Ołeksandr 288  
Borowski Mateusz 146  
Bourdieu Pierre-Félix 278  
Bowsunowskaja Tatjana 131  
Boy-Żeleński Tadeusz 62  
Braitner Paweł 423  
Breton André 118  
Briusow Walerij 316  
Brodskij Iosif 77, 126, 133, 370  
Brojtman Samson 230, 231  
Buchalik Małgorzata 48, 50  
Buczkin Dmitrij 380  
Budnyj Wasyl 278  
Budzyk Kazimierz 303  
Bukowski Ignacy 427  
Bułhakow Afanasij 326  
Bułhakowa Julija 328  
Bułhakowa Warwara 325  
Bułhakow Michaił 177, (323–  
339), 425  
Bułharyn Tadeusz 159, 284  
Butromiejew Władimir 360  
Byczkow Wiktor 118–120  
Bykow Dmitrij 177, 180, 417  
Bykow Wasilij 360, 367, 370, 382
- C**
- Caillois Roger 93  
Carroll Lewis 442  
Carroll Noël 422, 427–428  
Cassirer Ernst 55, 183  
Chagall Marc (111–120) 124–132  
Chardin Teilhard de 409  
Charms Danił (203–211)  
Chieraskow Michaił 292  
Chlebnikow Wielemir 167,  
170–174  
Cholina Arina 100  
Chopin Fryderyk 84  
Cwietajewa Marina 177, 182, 315  
Cwietkow Wasilij 381  
Czabanowska-Wróbel Anna 137,  
139, 142  
Czałandzija Eteri 418  
Czechow Anton 215–216, 219, 221  
Czermińska Małgorzata 293–295,  
299  
Czerniak Maria 241  
Czernobrowkin Aleksandr 421  
Czernoiwanienko Jewgienij 251  
Czinnow Igor 129–130  
Cziżow Jewgienij 421

Czukowskij Korniej 377  
 Czurak Joanna 291  
 Czyżowa Jelena 61

**D**

Daldry Stephen 198  
 Daniłkin Lew 416  
 Daniłowa Irina 218  
 Dawidienko Jelizawieta 315  
 Dawydow Zachar 309, 311, 316  
 Dąbrowska Magdalena 291  
 Deleuze Gilles 100, 238, 239  
 Dembska Janina 45  
 Dickens Charles 444–447  
 Dienieżkina Irina 48, 63  
 Dierżawin Gawriił 292  
 Dobużynskij Mstisław 116, 381  
 Dokuczajew Wasilij 386, 394  
 Dorodnicyn Anatolij 390  
 Dorst Jean 411  
 Dosiekin Nikołaj 315–316  
 Dostojewski Fiodor 155, 361–  
 362, 364  
 Draaisma Douwe 314  
 Drozdowicz Jazep (111–124)  
 131–132  
 Duda Katarzyna 45  
 Dudariew Aleksiej 220

**E**

Epsztejn Michaił 98, 109

**F**

Fatiejewa Natalja 177

Faulkner William Cuthbert  
 (właśc. nazwisko Falkner) 361  
 Fet Afanasij 182–183  
 Fietkiewicz-Paszek Izabela 190  
 Filippowa Swietłana 385  
 Filippow Władimir 353  
 Flaubert Gustave 90, 310  
 Fomienko Piotr 76  
 France Anatole 310

**G**

Gabriłowicz Osip 315  
 Gadacz Tadeusz 62  
 Gajdar Arkadij 373  
 Galin Aleksandr 215, 217,  
 226–227  
 Gasparian Diana 100  
 Gasparow Boris 177  
 Gauguin Paul 90  
 Gautier Théophile 310  
 Gazda Grzegorz 424  
 Gemra Anna 423, 433  
 Genet Jean 93  
 Gercyk Jewgienija 315  
 Ghil René (właśc. René Guilbert)  
 316  
 Giddens Anthony 49  
 Gienis Aleksandr 102  
 Gigołaszwili Michaił 421  
 Glinka Siergiej 292  
 Głocer Władimir 204  
 Głowiński Michał 300  
 Głuchowskij Dmitrij (415–436)  
 Gofman Gans 316  
 Gogol Nikołaj 241, 243, 300  
 Gołyniec Galina 379, 381  
 Gołyniec Siergiej 379, 381  
 Goncourt Edmond 318

Gonczarowa-Grabowska Swie-  
tłana 216, 222  
Gonczarow Pawieł 385–386  
Gorbaczow Michaił 81  
Gorowa Galina 131  
Gosk Hanna 295  
Grabowicz Grigorij 279–280  
Gracla Jadwiga 203, 206  
Grieg Edvard 84  
Grimm, bracia 441, 442  
Grudinowa Margarita 117  
Grzegorzcyk Anna 294  
Gułak-Artiemowskij Siemion 288  
Gumilow Nikołaj 316  
Gutkina Natalija 338

## H

Hamilton Jane 443, 445–448  
Has-Tokarz Anita 428  
Hawthorne Nathaniel 443  
Hegel Georg Wilhelm Friedrich  
92, 100  
Hemingway Ernest 343, 363  
Hercen Aleksandr 153, 371  
Heredia José-María de 310  
Herer Michał 47  
Horkheimer Max 105  
Hornowski Tomasz 61  
Hornung Magdalena 55  
Hrebinka Jewhen 281, 283–285,  
288  
Hrudzinawa Marharyta 113

## I

Iljin Nikołaj 292  
Ilnińkyj Mykoła 278

Ioffe Denis 97  
Iszkiniajewa Lilija 299  
Ivens Joris 239  
Iwanowa Natalia 219  
Iwanow Wiaczesław 182  
Iwaszkiewicz Jarosław 210  
Izdebska Agnieszka 424

## J

Jabłokow Jewgienij 323–324,  
328, 333, 339  
Jakimczenko Aleksandr 315–316  
Jakubiec Marian 299  
Jakubowski Piotr 293  
James Henry 443  
Janiszyn Aleksandr 390  
Janowska Lidija 323–324  
Jaremicz Stiepan 316  
Jauss Hans Robert 437  
Jaworski Stanisław 293  
Jefimow Igor 421  
Jekimow Boris 352  
Jelizarow Michaił 420  
Jesienin Siergiej 154  
Jewsiukow Aleksandr 372  
Joyce James 361  
Juchnowa Irina 421  
Jurjewa Jelena 334  
Jusewicz-Katler Ewa 314

## K

Kacnelson Calij 239  
Kalinin Ilja 106  
Kałuża Maciej 209–210  
Kaminskij Piotr 386, 388,  
397–401

Kant Immanuel 90, 92–94, 403  
Karamzin Nikołaj 292  
Karpowicz Agnieszka 311  
Kasperski Edward 295–296  
Kazancew Aleksiej 222–223  
Kaznaczejewa Natalja 370  
Kiciński Brunon, hrabia 196  
Kidman Nicole 198  
Kierkegaard Søren 94–95, 210  
King Stephen 423  
Kirilłowa Natalja 250  
Knecht Natalija 251  
Kniaziewa Jelena 253  
Kochanowicz Rafał 430  
Kochanowski Marek 189  
Kociewicz Katarzyna 189  
Kojder Andrzej 52–53, 58  
Kolada Nikołaj 232  
Kolina Jelena 48  
Kol Ludmiła (właśc. Ludmi-  
ła Chołod) 67–70, 76–78,  
80–81, 84  
Kołodina Nadieżda 297  
Komarowskaja Tatjana 437  
Komendant Tadeusz 430  
Korotkich Krzysztof 187  
Koschany Rafał 294  
Kosorotow Aleksandr 315  
Kowalczyk Stanisław 51  
Kowalewskij Paweł 316  
Kowalska Martyna 57  
Kozłow Aleksiej 444  
Krafiwa Kandrata 220  
Kraska Mariusz 421  
Krasowskij Nikołaj 390  
Krejd Wadim 315  
Krieniow Paweł 366–367, 382  
Krikliwiec Jelena 216  
Kriukowa Jelena 365, 368–369  
Kriwcun Konstantin 421

Kruglikowa Jelizawieta 315–316,  
320  
Krutkin Wiktor 249–250  
Kudasowa Natasza 125–126  
Kukuczkińska Olga 215  
Kunz Tomasz 50  
Kupczenko Władimir 309,  
311–312, 316  
Kurajew Michaił 377  
Kustodijew Boris 124  
Kutiejnikowa Natalja 371–372

## L

Lachowa Jelena 216  
Lejderman Naum 218–219  
Lejeune Philippe 293, 311–312  
Lepiszewa Jelena 215, 226  
Lermontow Michaił 155–156,  
161, 163, 166, 172–174  
Leszczyński Grzegorz 137  
Levine Timothy 48  
Levinson Barry 244  
Lewinson Aleksiej 272  
Lewi Sadia 316  
Lewi Tatjana 256, 259  
Lewitina Wiktorija 284  
Leżniew Isaj 324  
Lichaczow Dmitrij 390  
Lichanow Albiert 372–376  
Limberger Estera 196  
Lipkin Siemion 131–132  
Lipowieckij Mark 96, 101, 106  
Loba Mirosław 294

## Ł

Łagoda Marija 229–232

Ławlinskij Siergiej 229–231, 233  
 Łomonosow Michaił 292, 394  
 Łosiew Wiktor 323  
 Lotman Jurij 169  
 Łucewicz Ludmiła 67  
 Łukjanienko Siergiej 420

## M

Majakowski Władimir (150–154)  
 157, 172–174  
 Makowiecki Tadeusz 139  
 Makowska Urszula 140, 146  
 Makowski Tadeusz 137  
 Malczewski Jacek 138  
 Malinowskij Artur 277  
 Maliutina Natalia 229  
 Małkina Wiktorija 231, 233–234  
 Mandelsztam Osip 125, 177,  
 182  
 Mann Thomas 431  
 Marinina Aleksandra 421  
 Markiewicz Henryk 299  
 Marlow Christopher 207–208  
 Marlowe Christopher 207  
 Maroń Anna 231  
 Márquez Gabriel García 241–  
 242, 361  
 Marszak Samuel 204  
 Marszałek Maria 130  
 Maśłow Wiktor 390  
 Maszynskij Siemion 295  
 Mauss Marcel 93  
 McHale Brian 432  
 Menard David 239  
 Mendelejew Dmitrij 394  
 Merry Bruce 424  
 Mersero Aleksandr 316  
 Michałkow Siergiej 390

Mieżyrow Aleksandr 124, 126  
 Minajew Siergiej 51, 62  
 Minc Zara 216  
 Mnich Roman 131, 177  
 Monet Claude 90  
 Morawski Kazimierz 196  
 Mościborski Wojciech 420  
 Mozgunowa Irina 334  
 Możajew Boris 352–353  
 Mrozek Dorota 430  
 Mróz Piotr 209  
 Muchamitianow Fanis 250  
 Musij Walentina 249

## N

Nalewajk Żaneta 422  
 Naso Ovidius Publius 196  
 Niedzwiedzkij Walentin 353  
 Niekrasow Nikołaj 100, 153  
 Nierietina Swietłana 103–104  
 Nietzsche Friedrich Wilhelm 92,  
 100, 318  
 Nikitina Tatjana 76  
 Nikitin Siergiej 76  
 Nikołajewa Natalja 297  
 Niziołek Małgorzata 419  
 Nosek Anna 137  
 Nosow Jewgienij 343, 352, 357  
 Nujkin Andriej 390  
 Nycz Ryszard 430

## O

Odarczenko Jurij 131  
 Olejnikow Aleksander 203–204  
 Olkusz Ksenia 427, 433  
 Ortega y Gasset José 156



**P**

Pachulski Henryk 237  
Pahl Ray 56  
Papuzińska Joanna 137–138  
Paris Gaston 310  
Pascal Blaise 62  
Pasternak Boris 125, 154,  
(177–185)  
Paszkowski Józef 415  
Pavić Milorad 361  
Pawłow Andriej (229–233)  
Pazgan Jan 52, 57  
Pen Yehuda 115  
Petersen Wolfgang 424  
Petlura Semen 329, 333  
Picasso Pablo 310  
Piecuch Wiaczesław 153–154  
Pielewin Wiktor 61, 420  
Piestowa Aleksandra 250  
Pietrow Siergiej 125–126  
Pietrowskaja Jelena 98, 105, 108  
Pietruszewskaja Ludmiła 215,  
217–219, 221, 226  
Pietuszkowa Jelena 391, 393,  
394, 396, 407, 410  
Pilniak Boris 182  
Pisariew Aleksandr 292  
Platon 94, 192, 318, 409  
Plechanowa Irina 149  
Płatonow Andriej 361  
Płaza Maciej 432  
Płuciennik Jarosław 424  
Podmiotko Paweł 51  
Podoroga Walerij 95, 257–258  
Podraza-Kwiatkowska Maria  
143–144  
Ponizowskij Anton (251–273)  
Pontriagin Lew 390  
Popowa Jelena 215–227

Poulet Georges 300  
Priażko Paweł 227  
Prigow Dmitrij 100  
Prigożyn Ilja 393  
Prochorow Jurij 390  
Przybyszewski Stanisław 139  
Przylipiak Mirosław 422, 427  
Puszkina Aleksander 156–159,  
163, 166, 172–174, 324, 338

**R**

Radcyg Siergiej 83  
Radziejewicz Teresa 187–189, 192,  
196  
Radziejewskaja Sofija 371  
Rasputin Walentin 343, 352–353,  
355, 357  
Razuwałowa Anna 386  
Remarque Erich Maria 343  
Renza Louis 295  
Reszko Barbara 59  
Rimskij-Korsakow Nikołaj 379  
Riner Gan 316  
Rivera Diego 310  
Robski Oksana 49–50, 56  
Rodak Magda 311  
Rodak Paweł 311  
Roerich Nikołaj 116–117  
Rolland Romain 310, 316  
Roll Serafima 105, 109  
Rosner Katarzyna 294  
Roźdiestwienskij Robiert 127–128  
Rubcow Nikołaj 349–350  
Rubina Dina 421  
Rubinsztejn Lew 100  
Rubleuskaja Ludmiła 121  
Rudolph Kurt 430  
Russell Bertrand 404

Rybicka Elżbieta 426

Rydel Lucjan 139

Ryłkin Michaił 98

## S

Sabasznikowa Margarita 316

Sabitowa Dina 365

Sade Donatien-Alphonse-François  
de 100

Salnikowa Wiera 296

Sanajew Paweł 61

Santarcangeli Paolo 427

Sartre Jean-Paul 93

Sawicka-Mierzyńska Katarzyna  
196

Sawienkowa Jelena 252

Schiff James 437

Schopenhauer Artur 430

Shakespeare William 69, 415

Shelley Percy Bysshe 318

Siesławinskij Michaił 378

Sirotkina Irina 157

Skarżyńska Krystyna 426

Skidan Aleksandr 112

Skoropadski Pawło 329

Skriabin Aleksandr 84

Skuratow Boris 238

Skwarczyńska Stefania 297

Sławkin Wiktor 215, 217,  
226–227

Smiley Jane 438–439, 442, 447

Smirnow Igor 230

Smith Adam 284

Sobańska Karolina 158

Sokołowa Ałła 215

Sokołow Boris 327

Sokrates 94

Sołowjow Władimir 119, 237–238

Solżenicyn Aleksandr 58, 352,  
354

Sorokin Władimir 61, (95–108)

Špidlík Tomáš 45

Spieszysłowa Jelizawieta 70

Stagiryta, zob. Arystoteles 56

Stalewa Tamara 373, 379–380

Staniewska Anna 55

Stefaniak Beata 430

Steiner Rudolf 310

Stengres Izabella 393

Sterne Laurence 291

Stieszuk Konstantin 227

Strannik Iwan 316

Stroganow Aleksandr (229–245)

Sucharski Tadeusz 301, 304

Sugiera Małgorzata 146

Sumarokow Aleksandr 292

Sys Anatol 121

Szachowskij Aleksandr 292

Szamiakin Iwan 220

Szarota Piotr 47–49, 56

Szatrow Nikołaj 292

Szczepkin Michaił 300

Szczęsny Artur 191

Szczyrbowski Stanisław 431

Szemiakin Michaił 365

Szerwaszydze Aleksandr 316

Szewczenko Taras 285–288

Szmid Wolf 302

Sznip Wiktor 121

Sztompka Piotr 56

Szturc Włodzimierz 199

Szuskzyn Wasilij 153, 352–353

Szulżycka Alina 49

Szutaja Natalia 216

Szutta Natasza 54

Szuwałow Aleksandr 421

Szwarc Jewgienij 203–204

Szymborska Karolina 196

Szyszkina Michaił 55, 421  
Szyszkow Wiaczesław 292

## Ś

Świerż Stanisław 139

## T

Tamarczenko Natan 230–231  
Tank Maksim (właśc. Jauhien Iwanawicz Skurko) 122–123, 128  
Taranienko Janusz 196  
Tarchow Nikołaj 316  
Tarkowski Andriej 235, 237–239, 241  
Tatjanina Anna 295  
Thielicke Helmut 431  
Tichonow Aleksandr 390  
Tiendriakow Władimir 352  
Tierakopian Leonid 390, 407  
Tieriechow Boris 421  
Tinczenko Jarosław 328  
Tiupa Walerij 230–231  
Tiuczew Fiodor 167–168, 170, 172–174  
Todorov Tzvetan 233, 418–419  
Tołstoj Aleksiej 316  
Tołstoj Lew 224, 361–362  
Trachimienok Siergiej 363, 365, 382  
Trubieckoj Jewgienij 377  
Truskinowskaja Dalija 421  
Tuczina Oksana 245  
Turgieniew Iwan 69, 78, 300  
Turkle Sherry 61  
Turowskaja Maja 218

## U

Udalcow Arkadij 411, 413  
Ulicka Ludmiła (46–60), 421  
Uspienski Gleb 318

## V

Vico Giambattista 444

## W

Wachowski Lana 430  
Wachowski Lilly 430  
Wachtel Andrew 302  
Wajskopf Michaił 286  
Wakar Ludmiła 115, 117  
Wallace Patricia 61  
Wampiłow Aleksandr 215–217  
Warecki Marek 51–52, 60  
Wasiljew Boris 367, 370  
Weiss Wojciech 138  
Westfalen Antonina 316  
West George Stephen 441  
Wiałkowa Jewgienija 240  
Wieczorek Aleksandra 309  
Wieliczanski Aleksandr 76  
Wieniediktowa Tatjana 280, 282  
Wierkin Eduard 371  
Wiernadskij Władimir 386, 392, 394–395, 402, 408–409  
Wilde Oscar 441, 447  
Winiarczyk Adam 194, 195  
Winogradow Wiktor 83  
Wittgenstein Ludwig 100  
Wittlich Petr 143  
Włodarczyk Walerian 298, 300  
Wnuk Agnieszka 422

Wodziński Cezary 190  
 Wojekow Aleksandr 386  
 Wojtkiewicz Witold 138  
 Wołoszyn Maksimilian (właśc.  
 Kirijenko-Wołoszyn) (309–  
 320)  
 Worobjow Konstantin 370  
 Woskriesienskij Iwan 326  
 Wozniesienskij Andriej 128–129  
 Wwiedenskij Aleksandr 203–204  
 Wydmuch Marek 423  
 Wypiański Stanisław (137–147)

Z

Zabołocki Mikołaj 203  
 Zacharska Jadwiga 138, 144–145  
 Zagoskin Michaił 292

Załygin Siergiej 353, (385–413)  
 Zdybel Lech 426  
 Ziemkiewicz Paulina 423  
 Zieniewicz Andrzej 292, 295  
 Zienkin Siergiej 281, 283–284  
 Zimand Roman 310  
 Zołotousskij Igor 331, 331  
 Zwonariowa Łoła 359, 365  
 Zwonariow Oleg 359  
 Zywert Aleksandra 415

Ż

Żukow Iwan 416–417  
 Żukowskij Wasilij 182  
 Żuk-Skarszewski Tadeusz 139  
 Żygunow Aleś 121  
 Żynis Bernadetta 301, 304