

Literatura rosyjska:
idee, poetyki,
interpretacje

Biblioteka
Przeglądu
Rusycystycznego
Nr 24

Pod redakcją
Piotra Fasta

Literatura rosyjska: idee, poetyki, interpretacje

*Księga ofiarowana
Pani Profesor Alicji Wołodzko-Butkiewicz*

pod redakcją
Piotra Fasta
Ludmiły Łucewicz
Barbary Stempczyńskiej



Katowice 2018

Opiniowała do druku
KATARZYNA JASTRZĘBSKA

Projekt okładki i stron tytułowych
MAREK J. PIWKO

Zdjęcie na okładce
TAMARA BRZOSTOWSKA-TERESZKIEWICZ

© Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, Katowice 2018

ISBN 978-83-7164-972-1

Publikacja dofinansowana przez
UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH



oraz

WYDZIAŁ LINGWISTYKI STOSOWANEJ
UNIWERSYTETU WARSZAWSKIEGO



„Śląsk” Sp. z o.o. Wydawnictwo Naukowe
ul. Juliusza Ligonia 7, 40-036 Katowice
tel. (032) 258-07-56, fax 258-32-29
e-mail: biuro@slaskwn.com.pl
<http://www.slaskwn.com.pl>

Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych
40-032 Katowice
pl. Sejmu Śląskiego 1/419
www.opcje.net.pl
stowarzyszeniew@gmail.com





PANI PROFESOR ALICJA WOŁODŹKO-BUTKIEWICZ

SPIS TREŚCI

O NIEJ...

WIKTORIA ŚLIWOWSKA

 Nasza staromodna przyjaźń... / 13

LUDMIŁA ŁUCEWICZ

 О Пани Профессор с любовью...
 (маленькие лирические заметки) / 17

PIOTR FAST

 Odpowiedzialność za słowo:
 о sprawach i dziełach Pani Profesor Alicji Wołodźko-Butkiewicz / 25

Bibliografia prac Profesor Alicji Wołodźko-Butkiewicz

(oprac. Iwona Krycka-Michnowska) / 37

...DLA NIEJ

БОРИС ЕГОРОВ

 Два эссе о любви / 53

IZABELLA MALEJ

 Dostojewski — mizogin mimo woli (refleksja postbierdajewowska) / 75

ВЛАДИМИР КАНТОР

 Чернышевский и Достоевский: параллели / 101

MARTA ŁUKASZEWICZ

 Образ „доброго пастыря” в романе Николая Лескова *На ножах* / 131

JULIA DAMM-ZIEJA

Фауст и Мефистофелес в романе Валерия Брюсова *Огненный ангел* / 149

IWONA KRYCKA-MICHNOWSKA

Polemika wokół pisarstwa kobiet w Rosji na przełomie XIX i XX wieku

Przypadek Zinaidy Gippius / 173

НАТАЛЬЯ ВОЛОДИНА

Стихотворение Игоря Северянина *Канон Св. Иосафу:*

поэтический и религиозный контексты / 189

МАРИЯ МИХАЙЛОВА

К вопросу творческой эволюции Георгия Чулкова / 199

LUDMIŁA ŁUCEWICZ

«Деловая беседа» писателя и политика в очерке Дмитрия

Мережковского *Иосиф Пилсудский* / 217

PAULINA BARANOWSKA

Jak jest zrobione *Miasteczko Gorkiego?* / 235

BRONISŁAW KODZIS

Пьеса Андрея Ренникова

Беженцы всех стран (*Индийский бог*) — опыт интерпретации / 249

ЕВГЕНИЙ ЯБЛОКОВ

Музыка шахмат (Шахматный дискурс

в драме Михаила Булгакова *Кабала святош*) / 263

IWONA ANNA NDIAYE

Muzułmański Wschód w emigracyjnej poezji Nadieżdy Teffi / 279

JOLANTA BRZYKCY

Obraz łagru w twórczości Borisa Filippowa / 291

ANDRZEJ POLAK

O postkolonializmie i Czeczenii. Uwagi na marginesie

lektry opowieści Władimira Makanina *Кавказский пленный* / 313

ALDONA BORKOWSKA

Межтекстовые связи в автобиографической прозе

Виктора Астафьева / 343

ЛЮДМИЛ ДИМИТРОВ

Непоявляющийся герой в драме (на примерах русской классической, болгарской и словенской драматургии) / 359

JOANNA PIOTROWSKA

«Ключ к стихам — [...] то, что человек думает о себе или о своей жизни»:
О поэтических принципах Григория Дащевского / 379

ТАТЬЯНА ЩЕДРИНА

Перевод как форма герменевтической рефлексии, или «эзопов язык»
интеллектуальной культуры советской эпохи / 391

ВАЛЕНТИНА СОБОЛЬ

З віднайденого в архіві Олександра і Тетяни Кошиців / 403

BEATA WALIGÓRSKA-OLEJNICZAK

Oczy, uszy, nosy. Strategie wizualizacji w wybranych opowiadaniach
Nikołaja Gogola i dziełach René Magritte'a / 419

Noty o autorach / 433

O NIEJ...

Wiktoria Śliwowska

NASZA STAROMODNA PRZYJAŹN...

Przyjaźń... Na jej temat zabierają głos uczeni i celebryci. Jedni powołują się na Arystotelesa, drudzy wyliczają, jak liczny może być krąg znajomych jednej bądź dwojga razem zamieszkałych osób. Spośród przysłów najchętniej przywoływanie bywa to o beczce soli. Także – jak wiele innych – już nieaktualne. W naszej – mojej i Renego – diecie sól od dawna przestała odgrywać taką jak ongiś rolę. Internet – a wraz z nim media społecznościowe – zmieniły też sposób zawierania znajomości. Wszelako przyjaciele – wybrańcy spośród dobrych znajomych – pozostali.

Nasza staromodna przyjaźń z Magdą – bo tak zwali prof. Alicję Wołodźko-Butkiewicz wszyscy znający Ją bliżej – ciągnie się już od półwiecza z hakiem. Móglby ktoś powiedzieć, że z racji obranego zawodu byliśmy na siebie skazani. Ale to nie tak. Zajmować się Rosją, jej dziejami i kulturą, w epoce zadeklarowanej odgórnie przyjaźni polsko-radzieckiej, nie było wcale rzeczą prostą. Nieprzypadkowo Magda i René próbowali rozpocząć pracę na Uniwersytecie Warszawskim w katedrze językoznawstwa, znacznie bardziej neutralnego niżli historia literatury, zwłaszcza współczesnej. Bezskutecznie zresztą – oboje z tego samego powodu, którego nie chcę tu zgłębiać. Podobnie dla mnie jako dziejopisa Rosji bezpieczniej było zająć się odległą epoką aniżeli przełomem XIX i XX stulecia. Mieliśmy wszyscy troje za sobą studia w ZSRR – my w Leningradzie u schyłku epoki Stalina, kiedy generalissimus zasłynął jako

„wielki językoznawca” i wypowiedział walkę „biezrodnym” kosmopolitom oraz lekarzom-trucicielom, wzmagając terror; Magda – na Uniwersytecie Moskiewskim w czasach, gdy Nikita Siergiejewicz demaskował „kult jednostki” i nastąpiła krótkotrwała, jednakże nader znacząca dla naszego, październikowego pokolenia, „odwilż”.

Dzieliło nas dziesięciolecie, ale dla pokolenia ważny jest nie kalendarz, lecz przełomowe dla kształtowania tożsamości generacji wydarzenia historyczne, a były nimi kolejno odwilż i związane z nią rosyjscy „szestidesiatnicy”, powstanie na Węgrzech i utrata złudzeń w sprawie „polskiej drogi do socjalizmu”, interwencja w Czechosłowacji, blaski i cienie „Solidarności”, stan wojenny i pieriestrojka, transformacja i III RP, kolejne nadzieje i kolejne rozczarowania, wreszcie pozytywy i negatywy wieku emerytalnego itd., itd. Odwilżowym nastrojom zawdzięczaliśmy naszą bliższą znajomość.

Mieszkaliśmy wtedy blisko: my w odbudowanym bloku na tyłach Nowego Świata, Magda z bratem Michałem i matką, panią Cecylią, w ponurej na polu rozwalonej kamienicy przy ulicy Żurawiej. Dobrze zapamiętałam ten dom i tchnące życzliwością nader skromne mieszkanie rodziny Wołodźków.

Było to na początku lat sześćdziesiątych, w roku bodaj-że 1962. Magda rozpoczęła pracę na UW, a my właśnie wróciliśmy z dłuższego pobytu stażowego w Moskwie. Przywieźliśmy ważący 16 kg magnetofon „Jauza” i mnóstwo ogromnych szpul nagrani (zapisie) rosyjskich bardów z Bułatem Okudżawą na czele. Michał i Magda pojawiły się, by ich słuchać, przegrywać, uzupełniać. Nagrania były domowe, słabe pod względem technicznym. Obok coraz liczniejszego grona piosenkarzy-poetów popularnością cieszył się folklor więzienny i łagierniczy, teksty autentyczne (jak np. *Taganka*) oraz pisane pod białtych (jak np. *Towarisch Stalin, wy bolszoi uczonyj*). Telewizja była w powijakach, popołudnia i wieczory wypełniały spotkania, a nagrania

stanowiły atrakcję nie do pogardzenia. Przywożone płyty i nagrania przegrywaliśmy (mistrzem był tu brat Magdy) i wymienialiśmy ze znajomymi. Słuchaliśmy razem także licznych podówczas piosenkarzy francuskich (takich jak Georges Brassens i Léo Ferré), a także idoli młodzieży, zarówno polskich (np. Karin Stanek, Czerwone Gitary), jak i zagranicznych (na czele z Beatlesami). W tych upodobaniach nie byliśmy rzecz jasna odosobnieni.

Szły one w parze z pracami stricte naukowymi i popularnonaukowymi. One też umacniały naszą przyjaźń. O kim, co i jak się pisze, kogo recenzuje i tłumaczy – przy konieczności liczenia się z cenzurą i nadgorliwymi kolegami-rusycystami – wzmacniało lub osłabiało więzi. W naszym przypadku w sposób istotny wzmacniało. Cała nasza trójka z pasją oddawała się pracy, dużo publikowała, redagowała, przekładała, pokonując piętrzące się przeszkody. A było ich niemało ongiś i po dzień dzisiejszy nie brakuje. Konieczność rezygnowania z tematów tabu i omijania niektórych nazwisk, jaka trapiła nas w PRL-u, w III RP ustąpiła miejsca sterowanej odgórnie rusofobii, oddziałującej niekorzystnie na rynek wydawniczy. Mam nadzieję, że zasłużona Pani Profesor zgodzi się ze mną, jeśli napiszę, że kroczyliśmy przez całe nasze życie zawodowe tym samym torem uzupełniając się wzajemnie, świadomi, że nigdy nie zabraknie nam tematów ani do pracy, ani do rozmowy. Ciesząc się każdym sukcesem któregoś z nas.

Jubileusz Renégo, urodzonego w 1930 roku, przypadał na początek lutego 2000 roku. I przeszedł niezauważony. *Liber amicorum* ukazała się dopiero w 2004 roku, tym razem z okazji jego 50-lecia pracy naukowej i dydaktycznej na Uniwersytecie Warszawskim. Nieprzypadkowo. Od dwóch lat dyrektorem Instytutu Rusycystyki UW była bowiem Profesor Alicja Wołodźko-Butkiewicz, a jej zamieszczona w tomie rozmowa z jubilatem, ukierunkowana kolejnymi pytaniami, stanowi świadectwo przyjacielskiej wiedzy o nas obojgu.

Wspominając przeszłość, należy napomknąć o stanowiących podwaliny przyjaźni cechach jej charakteru: odwadze zabierania głosu wbrew obowiązującym w danej chwili regułom, co narażało Ją często na ostracyzm, występowaniu w obronie słabszych, lojalności, a także pamięci o innych, kiedy potrzebują pomocy w chorobie, osamotnieniu. Jej telefon jest zawsze dostępny i zawsze go odbiera, a maile nigdy nie pozostają bez odpowiedzi.

Ludmiła Łucewicz

О ПАНИ ПРОФЕССОР С ЛЮБОВЬЮ...
(МАЛЕНЬКИЕ ЛИРИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ)

Мое активное общение с Пани Профессор пришлось как раз на то замечательное десятилетие, когда она руководила Институтом русистики Варшавского университета.

* * *

Первые впечатления, которые нередко бывают обманчивы, на этот раз оказались совершенно верными, и с течением времени лишь укрепились, конкретизировались, обросли фактами, углубились и расширились. Пани Директор — и это чувствуешь сразу — личность самобытная, неординарная, со своим взглядом на мир, историю, события, на близкое и дальнее окружение, на человека, профессию. Это личность природно творческая, причем не только в научных изысканиях или педагогических экзерцициях, но и в таком непростом деле как выстраивание взаимоотношений с людьми. Она и мыслит как-то неформально, в ней нет абсолютно банальности, зато есть безусловная смелость, чтобы жить и действовать в соответствии со своими взглядами, не бояться чьих-то суждений/осуждений, не ориентироваться на чужие/чуждые мнения и оценки.

* * *

Первоначальное наше знакомство заочное — переписка: вроде бы, деловая, но вместе с тем и не очень, достаточно корректная, с соблюдением этикета, но при этом, что меня немного удивляло, по внутренней атмосфере вполне дружеская, почти задушевная. При личном знакомстве — вдумчивый взгляд человека, немало видевшего и знающего, однако при этом ни грамма официального равнодушия и — я это сразу почувствовала, — обладающего самым живым и непосредственным интересом к тому, кто находится рядом. Тебя внимательно слушают и, как оказывается, уже не менее внимательно читают. На встрече с членами кафедры (это был период, когда достаточно гармонично сочетались научно-педагогический опыт известных в филологическом мире профессоров с поисками новых методов обучения только оперившихся молодых деятельных докторов) я рассказала о своих научных интересах, ответила на вопросы и вскоре — при взаимной, как мне показалось, симпатии — стала сотрудником Института. Работа желанная, любимая, безмерно интересная — важная составляющая моей жизни.

* * *

Пани Директор очень ценила и всячески поддерживала любую научную инициативу. Сама блистательный инициатор и инспиратор, она искала действенное средство для живого научного единения своего коллектива. Исходя из профессиональных интересов, прежде всего членов Кафедры истории русской литературы, она предложила на выбор несколько перспективных конференционных тем. Кафедралы почти единогласно избрали — *Эго-документ и литература*. И этот замечательный про-

ект был стремительно запущен в жизнь. Конференции, организуемые в Институте русистики, сразу же привлекли самое пристальное внимание литературоведов (а также лингвистов, культурологов, философов, психологов) не только Польши и России, но и многих западноевропейских и американских ученых, приобретая солидный международный авторитет. Интерес к теме захватил самые разные учебно-научные слои и уровни в Институте, были объявлены соответствующие спецкурсы и спецсеминары, в результате через некоторое время было защищено множество, действительно, оригинальных работ — магистерских, докторских, хабилитационных.

Естественно, каждая конференция сопровождалась изданием поконференционных сборников научных статей и материалов, над которыми трудился небольшой редакторский коллектив, руководимый Пани Профессор. Входя в состав редколлегии, я близко познакомилась с Пани Профессор как с первоклассным редактором.

* * *

Изначально сложилось так, что все свои писания я отсыпала и отсылаю на суд Пани Профессор (как и она мне свои). При нашем несомненном взаимном уважении и заинтересованности никакого благодушия или снисхождения в оценках никогда не было. А было со стороны Пани Профессор поразительно верное и я бы сказала *проникновенное* редакторское восприятие текста. С такого типа редакторством, несмотря на то, что к тому времени я уже издала несколько монографий в серьезных издательствах, я столкнулась тогда впервые и аналогов, кстати сказать, до сих пор так и не встретила. Пани Профессор как редактору присуще не только умение высоко профессионального видения текста и соответственно его оценки и безукоризненной правки

(этим Пани Профессор владеет виртуозно), но также способность моментально ухватить наиболее значимое, выплытить, подчеркнуть достоинства. Более же всего я ценю совсем редкое свойство — обнаружить и показать автору какие-то скрытые им от самого себя сомнения, недодуманные принципы-позиции, завуалированные, внутренне противоречивые или неопределенные оценки. Такое редакторство дорого стоит!

В первое время я порой слышала слегка насмешливое: *к чему эти эпитеты в научном тексте?* И я старалась от них избавляться. А иногда нескрываемо ироничное: *уберите эти красавицы, глупо!* Действительно, глупо, лучше убрать. Бывало и довольно жесткое: *слабо ориентируетесь в польской научной литературе...* И приходилось рыться в польских специальных источниках. А при подготовке последней статьи и вовсе раздраженное — *почему не проконсультировались с историками?* — или даже так: *некоторые выражения коробят...* и проч., и проч.

Так и идет до сегодняшнего дня — искренне, чисто-сердечно, прямодушно — ради авторской пользы. И дай Бог каждому такого Читателя и такого Редактора!

Не скрою, через два года совместной работы я услышала от Пани Професор: *Поймите, это не мы вам, а вы нам делаете честь.* Думаю, не стоит объяснять, что при очередном «внушении» я с благодарностью вспоминаю эти слова.

* * *

Работа на других и для других — нормальное состояние Пани Директор. В первую очередь помочь — ученикам, коллегам, сотрудникам... И всегда — рука на пульсе. Это значит — в курсе всех мало-мальски значимых литературных событий; непрекращающееся ни на один день чтение всех новинок, это, по возможности,

реальные знакомства с молодыми и не очень авторами и, как следствие, многочисленные — самые интересные — гости в Институте: русские писатели, поэты, переводчики, литературные критики, университетские профессора. Сколько удивительных людей довелось узнать в то замечательное десятилетие!

* * *

И только ночами Пани Профессор кропотливо трудится над своими переводами, статьями, монографиями... Интереснейшая из ее книг — *Od pieriestrojki do laboratoriów netliteratury. Przemiany we współczesnej prozie rosyjskiej* (Warszawa 2004, 438 с.), создавалась фактически у меня на глазах. Были прочитаны, десятки раз перечитаны и детально проанализированы практически все более или менее значимые литературные тексты, появившиеся в 1990-е гг., досконально изучены разнообразные литературно-критические, публицистические выступления, научные статьи и монографические исследования. Из всего гигантского подготовительного материала в книгу вошла в лучшем случае десятая часть. В конечном итоге монография выстроена таким образом, что в центре ее оказались самые сущностные на тот момент явления современной русской литературы и необычайно сложные процессы, сопутствующие ее болезненной трансформации. Основной костяк составили разделы, где представлены:

- отношения современной литературы к традиции (*Отвергнутые достижения*),
- история развития и проблемы сетевой литературы (*Опасения и надежды*),
- процесс объединения литератур: эмигрантской и отечественной (*Возвращения*),
- внутренние разногласия относительно смены литературных парадигм (*Постмодернистские игры*),

- нивелирование статуса высокой литературы и небывалый рост литературы массовой (*К новым переделам*),
 - проза молодых писателей (*Колесо истории*).

При этом эстетическая неоднородность, многослойность, эклектизм русского литературного процесса демонстрируется как отобранным материалом, так и характером его структурирования: анализируются произведения авторитетных прозаиков-традиционалистов (Александр Солженицын, Виктор Астафьев), популярных постмодернистов (Владимир Сорокин, Виктор Пелевин), эмигрантов «третьей волны» (Сергей Довлатов, Юрий Дружников), специалистов детективного жанра (Александра Маринина, Дарья Донцова, Борис Акунин), новых реалистов (Олег Павлов, Роман Сенчин), писателей поколения next (Ирина Денежкина, Сергей Шаргунов). Большинство авторов, как и их произведения, на тот момент фактически впервые становятся предметом специального исследования в русском и польском литературоведении; кроме того, в монографии по сути дебютно представлена проблематика, обусловленная сетературой — литературой новых технологических возможностей (с весьма ценным *Приложением*, включающим выходные данные разнообразных филологических web-документов).

Книга получила очень высокую оценку специалистов как в Польше, так и за ее пределами.

* * *

Потребность истинного интеллигента, а именно таким и является Пани Профессор, служить делу, а не лицам. И отсюда постоянный поиск единомышленников — в любых сферах, которые определяют жизненную заинтересованность — научную, педагогическую, редакторско-издательскую, просветительскую, переводческую...

-
- Находила ли союзников, надежных сообщников?
 - Безусловно. И всегда очень дорожила и дорожит ими.
 - Ошибалась? Обольщалась?
 - Конечно. К сожалению, нередко. Но никогда не разочаровывалась окончательно. Просто узнавала и понимала реальную цену. И прощала. Никогда не изменяя своим человеческим принципам.

* * *

Поражает ее гигантская эрудиция — знает все о польской, русской, европейской истории, культуре, литературе, причем в каких-то немыслимых деталях, частностях, подробностях. И в этом отношении настоящий человек мира. При этом всегда привлекает, обезоруживает какая-то по-детски серьезная честность и открытость этому миру, готовность легко, свободно, с юмором, а порой и с острой иронией говорить о самой себе; а тебе — при случае или без — какие-то простые, добрые и светлые слова, от которых хочется жить.

* * *

Отличительная особенность — уникальная природная способность к реальному диалогу, к со-беседованию, независимо от того (наблюдаю это бесчисленное множество раз), кто собеседник — абитуриент, правдой или неправдой, стремящийся стать студентом, маститый писатель, авторитетный ученый с мировым именем, старая, забывшая все и вся, подруга... Эта внутренняя предрасположенность к человеку и определяет суть личности Пани Профессор чуть ли не на генетическом уровне...

Пани Профессор, для Вас, о Вас — всегда с любовью!

Piotr Fast

ODPOWIEDZIALNOŚĆ ZA SŁOWO:
O CZYNACH I SPRAWACH
PANI PROFESOR ALICJI WOŁODŹKO-BUTKIEWICZ

Pani Profesor Alicja Wołodźko-Butkiewicz — Pani Magda, jak do Niej i o Niej mówimy — należy do nielicznej grupy polskich badaczy, którzy na bieżąco śledzą rosyjskie życie literackie. Jestem głęboko przekonany, że najlepiej ze wszystkich naszych rusycystów orientuje się w tym, co się w literackiej Rosji dzieje.

Jak wiadomo, pozycję niekwestionowanego znawcy w naszej branży osiąga się dzięki długoletniemu wysiłkowi — sumiennej edukacji, rozległym lekturom, dziesiątkom, jeśli nie setkom zapisanych lekturowych doświadczeń: analiz, interpretacji, syntetycznych przybliżeń. Niczego nie dostaje się tu za darmo. Zawodowa droga Pani Profesor była dłuża i niełatwia: jej rusycystyczno-literaturoznawcza przygoda rozpoczęła się na studiach na Uniwersytecie Warszawskim, skąd po dwóch latach nauki „oddelegowano” ją na dalszą edukację do Moskwy (Uniwersytetu im. Michaiła Łomonosowa). Magisterium uzyskała na tej uczelni w roku 1962. Przywiozła z Rosji nie tylko uniwersytecki dyplom, ale także kajet pełen adresów ludzi, z którymi później utrzymywała przyjacielskie stosunki — z wieloma do dzisiaj. Dzięki tym relacjom moskiewskie środowiska literackie było wciąż Jej środowiskiem.

Po powrocie z Moskwy została zatrudniona na warszawskiej rusycystyce, której wówczas, jeśli dobrze pamiętam, przewodził profesor Antoni Semczuk. Zajmowała się wtedy tematami jak na tamte czasy rewolucyjnymi (czy wręcz —

kontrrewolucyjnymi). Materiałem jej pierwszych prac stała się twórczość nieanalizowanych jeszcze w tamtych latach poetów i pisarzy skupionych w działającej poza oficjalnym życiem literackim grupie Oberiu. Na temat oberiutów opublikowała wówczas w „*Slavii Orientalis*” pionierskie studium, które zyskało w światowej slawistyce spory rezonans. Stanowiło rodzaj badawczego cymelium i przez długie lata było jednym z niewielu źródeł wiedzy na ten temat – wskazywano je powszechnie jako lekturę do zajęć z historii dwudziestowiecznej literatury rosyjskiej. Przed uzyskaniem stopnia doktora ogłosiła też artykuł – jeden z niewielu w tamtych czasach – o mało znanej wówczas poetce Marinie Cwietajowej.

Chyba można zaryzykować tezę, że ówczesna adeptka rusycystycznego literaturoznawstwa miała szczęście – mogła terminować u bardzo znanego tłumacza i znawcy literatury rosyjskiej Seweryna Pollaka, z którym pracowała jako asystentka i sekretarz literacki. Poznała wówczas wielu wybitnych polskich i zagranicznych humanistów, pisarzy, tłumaczy. Jedną z tych osób była Anna Achmatowa, która w 1964 roku mieszkała przez kilka dni w salonce na Dworcu Gdańskim, kiedy wracała z Włoch, gdzie odebrała głośną nagrodę literacką Premio Etna-Taormina (nawiasem mówiąc, kilka lat temu w Taorminie postawiono popiersie Anny Andriejewny). Wprawiała się też w sztuce translatorskiej, co zaowocowało po latach licznymi tłumaczeniami (o czym dalej).

Szukając tematu na większe studium, młoda asystentka podjęła badania nad rosyjską powieścią wojenną, która stanowiła w latach sześćdziesiątych jeden z centralnych nurtów piśmiennictwa w Rosji. Na podstawie rozprawy *Rosyjska powieść wojenna 1956–1968*, przygotowanej i obronionej pod kierunkiem profesora Antoniego Semczuka, uzyskała w 1972 roku stopień doktora. Jak pisze promotor, autorka w tej pracy „zawarła interesujące obserwacje o rozwoju literatury rosyjskiej w piętnastoleciu po ogłoszeniu odwilży

politycznej i kulturalnej w ZSRR; temat wojny [...] pozwalał poczynić spostrzeżenia o wzrastającym w społeczeństwie krytycyzmie wobec przeszłości, o kształtowaniu się tam postaw kontestacyjnych, a następnie coraz wyraźniej opozycyjnych. [...] analiza prozy wojennej [...] pozwalała na obalenie wielu propagandowych mitów, [...] sygnalizowała też narastanie u elit umysłowych postaw negatywnych wobec rzeczywistości radzieckiej [...]" . Analizy dotyczące tych kwestii Pani Profesor przedstawiła w kilku publikacjach (w znaczących periodykach i monografiach zbiorowych przygotowanych przez Uniwersytet Warszawski i Uniwersytet Śląski), w których wskazywała na przykład na to, że odzwierciedlane w tej literaturze opozycyjne postawy doprowadziły do powstania tzw. trzeciej fali emigracji rosyjskiej. Niemal od początku swojej drogi zawodowej Pani Profesor zajmowała się również krytyką literacką. W latach 1964–1983 opublikowała kilkadziesiąt szkiców komentujących współczesną literaturę rosyjską (m.in. w „Nowych Książkach”, „Tygodniku Kulturalnym”, „Książkach dla Ciebie”). Publikacje te zapewniły jej rozpoznawalną pozycję w polskim środowisku krytycznym, co zaowocowało propozycją objęcia redakcji przekładów w Państwowym Instytucie Wydawniczym – w tamtych czasach czołowym polskim wydawnictwie publikującym tłumaczenia z obcych literatur. Pani Profesor przyjęła tę ofertę, rozstała się z uniwersytetem i niemal na dziesięć lat związała z PIW-em, dzięki czemu zarządzała znaczącym sektorem tłumaczonej w naszym kraju literatury. W tym czasie podjęła też prace przekładowe: opublikowała wiele tłumaczeń z literatury rosyjskiej – m.in. powieści I. Griekowej, Rimmy Kandiełaki, Władimira Tiendriakowa, studium Borisa Bursowa o Dostojewskim. Najbardziej znaczące z tych przekładów to *Golgota* Czyngiza Ajmatowa oraz opowiadania składające się na tom *Zagroda Matriomy* i publicystka Aleksandra Sołżenicyna z lat 1973–1980. Do tego zestawu dołączają później kolejne książki, na przykład nagrodzone tłumaczenie największej

powieści Jurija Drużnikowa *Anioły na ostrzu igielnym* czy wydana niedawno *Ulica generalów: próba wspomnień* Anatolija Gładilina (nieco manieryczne wspomnienia ważnego twórcy tzw. prozy młodzieżowej lat sześćdziesiątych, a później głośnego emigracyjnego publicysty). Pracując w PIW-ie, Pani Magda przygotowała, zredagowała i przetłumaczyła wiele tomów opowiadań rosyjskich, które stanowiły dla mnie wówczas bardzo ważne źródła wiedzy o najnowszej literaturze rosyjskiej.

Po zakończeniu przygody edytorskiej – w roku 1992 – Pani Profesor wróciła do pracy w Uniwersytecie Warszawskim. Podjęła wówczas badania, które docelowo stały się podstawą jej monografii habilitacyjnej, zatytułowanej *Pasierbowie Rosji. O prozaikach trzeciej emigracji*. Jej bohaterami byli pisarze, którzy emigrowali z Rosji w okresie „zastoju”, czyli w dwudziestoleciu od połowy lat siedemdziesiątych do połowy lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Twórczość tego pokolenia – m.in. Władimira Maksimowa, Zinowija Zinika, Siergieja Dowłatowa, Juza Aleszkowskiego – była wtedy w naszym kraju niemal zupełnie nieznana. Teraz otrzymaliśmy całościowe jej opracowanie, uwzględniające okres od powstania czasopisma „Kontinent” (1974) do śmierci jego założyciela i redaktora naczelnego Władimira Maksimowa (1995) i – co istotne – dowodzące znacznego zróżnicowania rosyjskiej emigracji, zarówno w sferze artystycznej, filozoficznej i światopoglądowej, jak i – co podawano w wątpliwość – politycznej (pewnie dlatego nie przyjdzie nam do głowy, by zaliczyć Panią Profesor do tego nurtu polskiej rusycystyki, który każe się nazywać „emigrantologią”). Autorka podjęła tu polemikę z uproszczoną wizją rosyjskiej emigracji literackiej, przekonującą uzasadniając pogląd o jej znacznym dystansie wobec kwestii politycznych i wysokiej randze dokonań literackich. Ważnym elementem tego studium jest także omówienie powiązań pisarzy rosyjskiego wychodźstwa z polską literaturą emigracyjną, w szczególności współpracy czasopisma

„Kontinent” z „Kulturą” Jerzego Giedroycia. *Pasierbowie Rosji...* to nie tylko pionierska w naszym kraju próba syntezy literatury rosyjskiej trzeciej fali emigracji rosyjskiej, ale najprawdopodobniej pierwsza praca z tego zakresu wolna od politycznych i ideologicznych zaciętrziewień.

Po uzyskaniu na podstawie tej książki w roku 1995 stopnia doktora habilitowanego Pani Profesor kontynuowała pracę nad twórczością emigrantów, skupiając uwagę na kilku z nich: przedmiotem Ojej badań stała się głównie proza Siergieja Dowłatowa, zmarłego w roku 1990, oraz nieznanego jeszcze wówczas w Polsce prozaika Jurija Drużnikowa, który między innymi dzięki publikacjom i przekładom Pani Magdy zyskał w naszym kraju znaczną popularność.

Kolejne prace Pani Profesor dotyczą rosyjskiej literatury najnowszej – do ich powstania przyczyniła się niewątpliwie jej niesłabnąca aktywność krytycznoliteracka. W 2004 roku ukazała się więc ważna monografia *Od pieriestrojki do netliteratury. Przemiany we współczesnej literaturze rosyjskiej*. Ta obszerna książka stanowi reakcję zarówno na sytuację we współczesnym rosyjskim życiu literackim, jak i na stan polskiej świadomości w tym zakresie. W poprzedzających ukazanie się tej książki dziesięcioleciach literatura rosyjska niemal zupełnie zniknęła bowiem z naszych księgarni. Sytuacja zaczęła się nieco zmieniać dopiero na początku lat dwutysięcznych – w ostatnim piętnastoleciu pojawiło się sporo przekładów z najnowszej literatury rosyjskiej, przy czym tłumaczeni autorzy reprezentują różne orientacje artystyczne i różne pokolenia. Dla przykładu wystarczy przywoić choćby spolszczenia literatury popularnej – kryminały i powieści sensacyjne Borisa Akunina, Aleksandry Marininy czy Darii Doncowej. Ale też sporo fantastyczki i przede wszystkim utworów reprezentujących nurt neorealistyczny, wzorowany na dawnych tradycjach rosyjskiej klasiki – takich jak powieści wspomnianego już Jurija Drużnikowa czy Wasilija Aksjonowa z głośną epopeją *Moskiewska saga*. Do polskiego czytelnika dotarły

też teksty charakterystyczne dla najnowszych trendów artystycznych w Rosji, zdominowanych przez głośnych, obficie u nas tłumaczonych postmodernistów — Wiktora Pielewina, Władimira Sorokina i Wiktora Jerofiejewa. Dużo pracy włożono także w spopularyzowanie współczesnej dramaturgii rosyjskiej w wydaniu takich twórców jak Nikołaj Kolada, Iwan Wyrypajew czy Jewgienij Griszkowiec, którzy zagwarantowali sobie stałe miejsce w repertuarach polskich teatrów. A to i tak zaledwie niewielki wycinek tego, co się dzisiaj w Rosji literackiej dzieje. Cały obszar nowej literatury rosyjskiej to dziedzina, w której trudno zdobyć orientację nawet bardzo pilnemu i upartemu czytelnikowi. Ale powiedzieć o Pani Profesor, że jest tego rodzaju czytelnikiem, to mało powiedzieć. Dlatego też Jej książka to intelektualne remedium na naszą poznawczą niemoc. Pani Profesor postawiła sobie za cel prezentację przemian zachodzących w tej literaturze od połowy lat osiemdziesiątych, kiedy rzucone przez Michała Gorbaczowa hasła pieriestrojki i głasnosti pozwoliły na podjęcie burzliwych rewindykacji literackich, ujawniających ogromną liczbę utworów dotąd nieznanych, zapomnianych, wstydlie ukrywanych przez rządów życia literackiego, zakazanych. Wśród nich znalazło się najważniejsze bodaj z odkryć tego czasu — głośna dziś na całym świecie epopeja Wasilija Grossmana *Życie i los. Rosja*, w której literatura niemal zawsze odgrywała rolę społecznego sumienia i nauczycielki życia, zachłysnęła się wówczas twórczością powracających emigrantów (Sołżenicyna, Mamlejewa, Wojnowicza), ale też odkrywającymi zupełnie zapoznane obszary rzeczywistości utworami Wasilija Grossmana, Jurija Dombrowskiego, Władimira Dudincewa, Wiktora Astafjewa, Anatolija Pristawkina i wielu, wielu innych. Ogromną karierę zrobiły powieści (jak m.in. wspominana już tu, tłumaczona przez Panią Profesor *Golgota Czyngiza Ajmatowa*) podejmujące nową problematykę społeczną — narastające zagrożenie narkomanią, prześladowania religijne, życie marginesu społecznego itp.

Tak zwana czernucha, czyli literatura mierząca się ze społecznymi patologiami, na jakiś czas znalazła się w centrum uwagi czytającej publiczności.

Poczucie wolności, jakie opanowało pisarzy w latach osiemdziesiątych, pozwoliło na pełne drwiny odcięcie się od przymusów realizmu socjalistycznego, który stał się już niemal wyłącznie obiektem konceptualistycznych gier.

Pojawiły się jednak także manifestacje ideologicznej i artystycznej dezynwoltury. Nurt opisywany jako postmodernistyczny, któremu poświęcono w Rosji bardzo wiele uwagi, zaczął zdobywać coraz bardziej znaczącą pozycję na literackim rynku. Przeciwstawił się on kilku powszechnie akceptowanym nurtom realistycznym i stał się powoli sztandarem nowych czasów. Pisarstwo Wiktora Pielewina, Władimira Sorokina, Dmitrija Prigowa czy Jarosława Mogutina, epatujące wulgarnością (pisze się o „prozie fekalnej”) i „terenowymi badaniami nad rosyjskim seksem”, zdobywało jednak coraz więcej czytelników, którzy w niekonwencjonalności tej prozy, jej niezależności od wszelkich (głównie dawnych) norm i kanonów upatrywali szansę na nowe, adekwatniejsze rozpoznanie rzeczywistości.

Pani Profesor Wołodźko opisuje te wszystkie zjawiska, najwięcej uwagi poświęcając ich recepcji krytycznoliterackiej. Ogólnie mówiąc, przyjęta przez nią metoda polega nie na bezpośrednim omawianiu utworów czy zjawisk literackich, lecz na analizowaniu krytycznych reakcji na nie. Na tym etapie naszej wiedzy o literaturze rosyjskiej wydaje się to metoda o tyle skuteczna, że przynosi nam wiedzę faktograficzną, bez ogarnięcia której nie ma żadnych szans na głębsze rozpoznania zachodzących w Rosji procesów literackich ani na pogłębione interpretacje.

Książka Pani Profesor, dając panoramicznygląd literatury rosyjskiej końca wieku dwudziestego, ma równocześnie inną wielką zaletę – podejmuje opis takich zjawisk, które są dla ówczesnej literatury rosyjskiej najbardziej charakterystyczne. Poza prezentacją wybranych zagadnień

pieriestrojki, rosyjskiego postmodernizmu i stosunku ówczesnej literatury do tradycji literackiej oraz procesu scalania literatury krajowej z emigracyjną, wchodzi także w domeny najbardziej interesujące (przynajmniej dla mnie): charakterystyczny również dla literatury polskiej i zachodniej proces zacierania się granic między tzw. literaturą wysoką i popularną; prozę najmłodszych autorów, dwudziestoparolatków, którzy (tak zwane pokolenie next, jak u nas Maślowska czy Nahacz) opanowali znaczny segment literackiego rynku — szczególnie w kręgach rówieśników — i dość udanie mówili głosem swojego pokolenia o sprawach dla niego najważniejszych; rosyjski literacki internet.

Ostatni ze wskazanych kręgów zainteresowań Pani Profesor to w tej książce rzecz najbardziej poznawczo frapująca. RusLitNet albo „sietieliteratura”, ja nazywa się to zjawisko w Rosji, to ogromna i bardzo mało zbadana przestrzeń. Jak to zwykle bywa w internecie, amatorskie portale, gdzie każdy może „powiesić” swój „opus”, sąsiadują z profesjonalnymi stronami znaczących literackich periodyków, wydawnictw, autorów, czytelni i bibliotek. W rosyjskim internecie, jeśli się ma pewną orientację, można znaleźć właściwie wszystko — teksty utworów, niemal komplet poświęconych im wypowiedzi krytycznych, polemiki, komentarze i zestawienia bibliograficzne. Pani Profesor omawia głównie polemiki krytyczne, które zmierzają do zdiagnozowania sytuacji panującej w literaturze rosyjskiej. Charakteryzuje działalność najbardziej znaczących i ekspansywnych krytyków, ale wiele uwagi poświęca także przemianom dawniej tak znaczących dla życia literackiego Rosji czasopism. Sporo miejsca w tej książce zajmuje także literacka zawartość RusLitNetu. Autorka referuje jego ewolucję: od pełnego entuzjazmu amatorskiego boomu przez częściową profesjonalizację, aż do manifestacji zawiedzionych nadziei. Charakteryzuje najważniejsze portale — warto wskazać choćby „Żurnalnyj zał” Gleba Pawłowskiego, ulokowany na portalu czasopisma „Russkij žurnal”, czy największą

elektroniczną bibliotekę w Rosji, którą do dziś można znaleźć pod adresem www.lib.ru. Ta część rozprawy jest na gruncie polskiej rusycystyki bezwzględnie nowatorska i informacyjnie nad wyraz nośna.

Bardzo przydatnym źródłem wiedzy jest także zamieszczony tam zestaw aneksów, które stanowią doskonały przewodnik dla czytelników zainteresowanych życiem literackim Rosji.

Mam wrażenie, że książka Pani Profesor Alicji Wołodźko-Butkiewicz przez długie lata będzie ciągle jednym z podstawowych kompendiów, skutecznie uzupełniającym *Historię literatury rosyjskiej XX wieku* przygotowaną pod redakcją Andrzeja Drawicza.

Scharakteryzowanemu tu studium oraz znacznej w przeciągu kilku dziesięcioleci aktywności naukowo-badawczej nadal towarzyszy systematycznie uprawiana przez Panią Profesor działalność krytycznoliteracka. Również dzisiaj obserwuje ona przemiany najnowszej literatury rosyjskiej i omawia je w licznych teksthach publikowanych w czasopismach. Tę działalność popularyzatorską, bo tak można by ją chyba potraktować, to niebagatelna część jej rusycystycznej aktywności, za którą należą się jej specjalne podziękowania – ciągle cierpimy bowiem na deficyt kompetentnej krytyki komentującej życie literackie Rosji.

Działalność naukowo-badawcza, krytyczna i translator-ska to nie wszystkie sfery aktywności Pani Profesor. Przez dziewięć lat Alicja Wołodźko-Butkiewicz zarządzała także warszawską rusycystyką – i były to dla tej instytucji lata nad wyraz płodne, z którymi nie da się porównać ostatniego okresu działalności Instytutu. Dzięki Jej przedsiębiorczości i rozległym kontaktom w rosyjskim środowisku literackim oraz literaturoznawczym warszawski ośrodek odwiedzali często niezwykle interesujący goście – pisarze, krytycy, działacze kultury. Nie muszę mówić o pozytkach płynących z tego rodzaju „bliskich spotkań” – dla studentów wręcz nieocenionych, bo inspirujących do podejmowania prób własnych literacko-naukowych rozpoznań.

Pani Magda, poszukująca zawsze problemów i tematów, które mogłyby zainspirować starszych i młodszych pracowników Instytutu, zaproponowała warszawskim rusycystom temat, który na wiele lat zorganizował ich działalność naukową i który przyciągnął liczne grono badaczy z wielu ośrodków akademickich w kraju i za granicą. Zagadnienia ego-dokumentów wpisały się w ten sposób trwale w zestaw tematów podejmowanych przez polskich rusycystów.

Rezultatem tych działań było kilka monografii zbiorowych przygotowanych pod redakcją Pani Profesor. Z Jej inicjatywy powstała także polska wersja *Encyklopedii Michaiła Bułhakowa*, w której opublikowała obszerny szkic o polskiej recepcji tego pisarza.

Jeśli do tych wszystkich prac dodać nieustającą działalność dydaktyczną (w tym nietypowe dla rusycysty zajęcia, na przykład kurs literatury powszechnej), stada magistrantów, pracę z doktorantami, to jawi się przed nami obraz kobiety niemal heroicznej, nieustannie czynnej, zapracowanej, zaczytanej, zawsze pogranżonej w sprawach literatury i życia — w tym także życia ludzi, którzy ją otaczali i otaczają. Ciągle kieruje pracami adeptów naszej dyscypliny, opracowuje recenzje w postępowaniach awansowych, zasiada w Komitecie Słowianoznawstwa PAN, występuje na konferencjach, podpowiada, krytykuje, zachęca... Ma licznych przyjaciół, choć nie brakuje też takich, którzy za Nią nie przepadają. Pani Magda jest bowiem człowiekiem o ostrym i „zjadliwym” umyśle („nasza zjadliwa mądrość” — pisał Miłosz), bezpośrednim i wykładającym swoje sądy prosto w oczy. cieszy się jednak w naszym środowisku wielkim autorytetem i nie mniejszą popularnością — widać jest jakaś sprawiedliwość na tym świecie...

Obserwując dzieła i sprawy Pani Profesor Alicji Wołodźko-Butkiewicz, stajemy przed absolutnym fenomenem — kobietą, która mimo dość już przecież poważnego wieku, zachowała chęć do pracy, myślową niezależność, świeżość

spojrzenia i sądów (w czasach, które wielu skłaniają do postaw konformistycznych), a przede wszystkim zdolność rozmawiania z ludźmi i umiejętność słuchania ich.

Dla wielu z nas, a szczególnie dla naukowej młodzieży, Pani Profesor Alicja Wołodźko-Butkiewicz stanowi i **stanieć** będzie trudny do naśladowania wzór.

Dzięki, Pani Magdo, za to wszystko.

BIBLIOGRAFIA PRAC PROFESOR ALICJI WOŁODŹKO-BUTKIEWICZ

MONOGRAFIE

Pasierbowie Rosji. O prozaikach trzeciej emigracji, Warszawa 1995,
288 ss.

Od pieriestrojki do laboratoriów netliteratury. Przemiany we współczesnej prozie rosyjskiej, Warszawa 2004, 436 ss.

REDAKCJA NAUKOWA PRAC ZBIOROWYCH

Literatura i literaturoznawstwo na styku kultur Polski i Rosji. Inspireacje, więzi, animozje. Humor językowy jako atrybut kultury etnicznej (Studia Rossica XIII), red. A. Wołodźko-Butkiewicz, W. Zmarzer, Warszawa 2003.

Dawni i nowi. Szkice o literaturze rosyjskiej. Liber amicorum. Tom jubileuszowy dedykowany Profesorowi René Śliwowskiemu (Studia Rossica XIV), red. A. Wołodźko-Butkiewicz, Warszawa 2004.

Rosja literacka. Od Karamzina do Sołżenycyna. Księga poświęcona Profesorowi Tadeuszowi Szyszko z okazji 45-lecia pracy naukowej (Studia Rossica XV), red. A. Wołodźko-Butkiewicz, Warszawa 2004.

Dzieło Antoniego Czechowa dzisiaj (Studia Rossica XVI), red. A. Wołodźko-Butkiewicz, L. Łucewicz, Warszawa 2005.

Dzienniki pisarzy rosyjskich (Studia Rossica XVII), red. A. Wołodźko-Butkiewicz, L. Łucewicz, Warszawa 2006.

Glottodydaktyka i jej konteksty interkulturowe. Księga pamiątkowa ofiarowana Profesorowi Władysławowi Figarskiemu w siedemdziesiątą

- rocznicę urodzin* (Studia Rossica XVIII), red. A. Wołodźko-Butkiewicz, W. Zmarzer, Warszawa 2006.
- Dzienniki, notatniki, listy pisarzy rosyjskich* (Studia Rossica XIX), red. A. Wołodźko-Butkiewicz, L. Łucewicz, Warszawa 2007.
- Русская литература в европейском контексте. Сборник научных работ молодых филологов*, red. L. Łucewicz, A. Wołodźko-Butkiewicz, Warszawa 2008.
- Memuarystyka rosyjska i jej konteksty kulturowe*, t. 1–2 (Studia Rossica XX), red. A. Wołodźko-Butkiewicz, L. Łucewicz, Warszawa 2010.
- Autobiografie pisarzy rosyjskich* (Studia Rossica XXI), red. A. Wołodźko-Butkiewicz, L. Łucewicz, Warszawa 2012.
- Polska–Rosja: dialog kultur. Tom poświęcony pamięci Profesor Jeleny Cybienko* (Studia Rossica XXII), red. A. Wołodźko-Butkiewicz, L. Łucewicz, Warszawa 2012.

ANTOLOGIE

- Antologia radzieckiego eseju literackiego. W poszukiwaniu syntezы, wyboru dokonała i wstępem opatrzyła A. Wołodźko*, Warszawa 1979.
- Dzień, jak co dzień: opowiadania 1978*, wyboru dokonała A. Wołodźko, Warszawa 1980.
- Długie sny: opowiadania 1979*, wyboru dokonała A. Wołodźko, Warszawa 1982.
- Michaił Bułhakow, *Dzieła wybrane w czterech tomach*, t. 1: *Niezwykłe przygody doktora. Proza autobiograficzna*, t. 2: *Biała gwardia i inne dzieła prozą*, t. 3: *Mistrz i Małgorzata*, t. 4: *Szkarłatna wyspa. Utwory dramatyczne*, wybór i opracowanie A. Wołodźko-Butkiewicz, Warszawa 1994.
- Pieśni Słowian Wschodnich. Antologia nowej prozy rosyjskiej*, wybór i posłowie A. Wołodźko-Butkiewicz, Warszawa 1995.

STUDIA I ARTYKUŁY

- Poeci z Oberiu, „Slavia Orientalis” 1967, nr 3, s. 219–227.*
- O Marynie Cwietajowej* (współautorka: Janina Wichowa), „Slavia Orientalis” 1969, nr 1, s. 117–128.

- Tendencje rozwojowe radzieckiej powieści wojennej w latach 1965–1970,* w: *Tradycja i nowatorstwo w literaturach słowiańskich XX wieku*, red. E.Z. Cybienko i in., Warszawa 1976, s. 295–309.
- Ideały i żywi ludzie. W kręgu bohaterów radzieckiej prozy wojennej*, w: *Studia Rossica I*, red. E. Lorenc, Warszawa 1976, s. 259–269.
- Двадцатипятилетие варшавской русистики*, „Известия Академии Наук СССР. Серия литературы и языка” 1976, t. 35, nr 6, s. 570–572.
- W oczekiwaniu na nową „Wojnę i pokój” (nurt batalistyczny prozy radzieckiej lat 70-tych)*, „Przegląd Humanistyczny” 1977, nr 11, s. 81–92.
- Motyw dezertaera w literaturze radzieckiej o Wielkiej Wojnie Narodowej (ewolucja postaci)*, w: *Postać w literaturze rosyjskiej XX wieku: analizy i przekroje*, red. S. Poręba, Katowice 1983, s. 131–140.
- Nurt wojenny radzieckiej prozy rosyjskiej lat siedemdziesiątych (próba typologii form)*, w: *Powieść rosyjska XIX i XX w.*, red. S. Poręba, Katowice 1984, s. 127–139.
- Trzecia fala emigracji rosyjskiej. Problemy badawcze*, „Przegląd Ruskocystyczny” 1993, nr 1–2, s. 87–92.
- Kłęska urodzaju. Recepja literatury rosyjskiej w Polsce w latach 1989–1995*, w: *Literatura rosyjska na emigracji, współcześni pisarze rosyjscy w Polsce, frazeologia i frazeografia: materiały konferencji naukowej (9–10 listopada 1995 r.)*, red. W. Skrunda, W. Zmarzer, (Studia Rossica III), Warszawa 1996, s. 221–227.
- Burzenie mitów czyli o twórczości Jurija Drużnikowa*, w: *Pisarze nowi, zapomniani i odkrywani na nowo*, red. P. Fast, A. Skotnicka-Maj, Katowice 1996, s. 177–185.
- Польша и Россия: взгляд в будущее*, w: *Славянский альманах 1997*, Москва 1998, s. 295–299.
- В поисках утраченной правды (о творчестве Юрия Дружникова)*, w: Юрий Дружников, *Собрание сочинений в 6 томах*, t. 1, Baltimore 1998, s. 7–27; przedruk w: „Перекрестки эпох” [Moskwa] 2003, nr 4, s. 96–107.
- Pisarze trzeciej emigracji wobec tradycji puszkowskiej*, „Acta Polono-Ruthenica”, t. 3: *Aleksander Puszkin a Słowiańszczyzna: w 160 rocznicę śmierci poety (10 II 1837 – 10 II 1997)*, s. 217–226.
- Rosyjska literatura popularna lat 90. Fenomen Aleksandry Marininej*, w: *Rosyjskie ślady Andrzeja Drawicza. Materiały z sympozjum*,

- które odbyło się 22 maja 1998 r. w Uniwersytecie Opolskim w pierwszą rocznicę śmierci Andrzeja Drawicza, red. A. Wiczorek, Opole 1999, s. 93–99.
- „Земля, окутанная дымкой слова”. О Николае Морицене и его поэзии, w: *W kraju i na obczyźnie: literatura rosyjska XX wieku*, red. W. Skrunda, (Studia Rossica VI), Warszawa 1999, s. 279–289.
- „Большой выход у сатаны” барона Брамбуса, w: *Książki nieznane, książki zapomniane...*, red. B. Stempczyńska, Katowice 1999, s. 16–23.
- Literatura rosyjska w świadectwach polskich krytyków literackich*, w: *50 lat polskiej rusycystyki literaturoznawczej*, red. B. Stempczyńska, P. Fast, Katowice 2000, s. 245–255.
- Brodski w negatywie (nieprzyjaciele i oponenci poety)*, w: *Brodski w analizach i interpretacjach*, red. P. Fast, J. Madloch, Katowice 2000, s. 147–164.
- Rosyjski Internet literacki — obawy i nadzieję*, w: *O literaturze rosyjskiej nowej i dawnej*, red. W. Skrunda, (Studia Rossica XI), Warszawa 2000, s. 259–269.
- „Россия лучшие видна издалека” (Юрий Дружников и его критики), w: *Феномен Юрия Дружникова*, red. Л. Звонарева, Warszawa–Moskwa–Riazań 2000, s. 7–24.
- Польские встречи с Юрием Дружниковым, w: *Кризис или метаморфозы. Судьба романа на рубеже веков*, red. Л. Звонарева, В. Ольбрыйх, Warszawa–Moskwa 2001, s. 3–5.
- Z przemian w życiu literackim Rosji lat 90. XX wieku — czasopisma literackie nowe i odnowione*, w: *Literatura rosyjska w kontekstach międzykulturowych*, red. J. Lukszyn, W. Figarski, J. Koźbiał, J. Lewandowski, Warszawa 2001, s. 341–353.
- Еще раз о войне. «Веселый солдат» Виктора Астафьева, w: *История в зеркале литературы и литературоведения. Сборник докладов международной научной конференции*, red. Л. Звонарева, Ф. Апанович, Gdańsk 2002, s. 253–260.
- „Projekty literackie” Borisa Akunina, „Przegląd Rusycystyczny” 2003, nr 1, s. 62–78.
- „Grabarz literatury rosyjskiej?” (Spory wokół Władimira Sorokina), „Przegląd Rusycystyczny” 2003, nr 3, s. 71–84.
- Bułhakow w Polsce*, w: Boris Sokołow, Michał Bułhakow. Leksykon życia i twórczości, Warszawa 2003, s. 403–410.
- Творчество Михаила Булгакова — ключ к сближению польской и русской культуры, w: *Studio Polonorossica. K 80-letniu*

- Елены Захаровны Цыбенко: Сб. статей, red. В.А. Хорев, Moskwa 2003, s. 402–410.
- Miedzy literaturą elitarną a popularną. Ironiczna proza Władimira Tuczkowa*, w: *Dawni i nowi. Szkice o literaturze rosyjskiej*, red. A. Wołodźko-Butkiewicz, (Studia Rossica XIV), Warszawa 2004, s. 189–198.
- Prorok we własnym kraju (Aleksander Sołżenicyn – lata dziewięćdziesiąte)*, w: *Rosja literacka. Od Karamzina do Sołżenicyna. Księga poświęcona Profesorowi Tadeuszowi Szyszko z okazji 45-lecia pracy naukowej*, red. A. Wołodźko-Butkiewicz (Studia Rossica XV), Warszawa 2004, s. 241–256.
- Czytając Gogola. „Taras Bulba” w przekładzie Aleksandra Ziemnego*, w: *Recepja, transfer, przekład*, t. 2, red. J. Koźbiał, Warszawa 2004, s. 173–180.
- Rosyjscy tłumacze literatury polskiej u progu nowego stulecia, „Recepja – Tranfer – Przekład”* 2005, nr 1(4), s. 5–16.
- Два свидетельства советской эпохи — два характера (дневники Юрия Нагибина и Николая Эйдельмана)*, w: *Dzienniki pisarzy rosyjskich*, red. A. Wołodźko-Butkiewicz, L. Łucewicz, (Studia Rossica XVII), Warszawa 2006, s. 581–589.
- Илья Эренбург и Тадеуш Бой-Желенски — параллели судеб и переводческого творчества*, w: *Glottodydaktyka i jej konteksty interkulturowe*, red. A. Wołodźko-Butkiewicz, W. Zmarzer, (Studia Rossica XVIII), Warszawa 2006, s. 325–333.
- „Почтенный дневник, склад моих мыслей и людей” (О Поденных записях Давида Самойлова)*, w: *Dzienniki, notatniki, listy pisarzy rosyjskich*, red. A. Wołodźko-Butkiewicz, L. Łucewicz, (Studia Rossica XIX), Warszawa 2007, s. 163–179.
- Literatura rosyjska na przełomie wieków — stan po transformacji ustrojowej, „Przegląd Humanistyczny”* 2007, nr 2(401), s. 1–19.
- Puszkin nieodgadniony, „Poezja Dzisiaj”* 2007, nr 60/61, s. 144–148.
- Польская литературоведческая русистика — заметки о ее прошлом и настоящем*, w: *Philologica LXIV: Ruská literatura v súčasnej literárnovednej reflexii*, red. O. Kováččová, Bratislava 2008, s. 31–46.
- Polonistyka rosyjska w pierwszej dekadzie XXI wieku (uwagi polskiego rusycysty), „Acta Polono-Ruthenica”* 2008, t. 13, s. 233–247.
- Взгляд на русскую литературу XX века глазами польских литературоведов, критиков и переводчиков*, w: *Język rosyjski w przestrzeni językowej i kulturowej Europy i świata. Człowiek*.

- Świadomość. Komunikacja. Internet, red. L. Szypielewicz, Warszawa 2008, s. 129–138.
- Антони Слонимски и Россия, w: Польская культура в русском сознании, red. В.А. Хорев, Н.М. Филатова, Москва 2009, s. 47–64.
- Badania nad literaturą rosyjską XX wieku w okresie przeobrażeń (po roku 1990). Nowe koncepcje periodyzacji, nowe podręczniki, „Przegląd Humanistyczny” 2009, nr 2(413), s. 1–10.*
- „Соблазны мемуариста”, или о воспоминаниях Наума Коржавина, w: *Memuarystyka rosyjska i jej konteksty kulturowe*, t. 2, red. A. Wołodźko-Butkiewicz, L. Łucewicz, (Studia Rossica XX), Warszawa 2010, s. 235–243.
- Borys Ryży i jego poezja (wstępne rozpoznanie problemów badawczych)*, w: Trójkąt inny: Rosja — Polska — Niemcy. Księga poświęcona Profesorowi Antoniemu Semczukowi z okazji osiemdziesiątych urodzin, red. M. Semczuk-Jurska, R.-D. Kluge, Tübingen 2010, s. 121–130.
- Kilka słów o moim mistrzu*, w: Trójkąt inny: Rosja — Polska — Niemcy. Księga poświęcona Profesorowi Antoniemu Semczukowi z okazji osiemdziesiątych urodzin, red. M. Semczuk-Jurska, R.-D. Kluge, Tübingen 2010, s. 131–132.
- O konieczności kształcenia w Polsce tłumaczy rosyjskiej literatury pięknej (refleksje tłumacza-praktyka)*, w: *Translatoryka. Koncepcje — Modele — Analizy. Księga jubileuszowa ofiarowana Profesor Barbarze Kielar z okazji 80. rocznicy urodzin*, red. S. Grucza, A. Marchwiński, M. Płużyczka, Warszawa 2010, s. 164–173.
- Fenomen „szestidesiatniczstwa” pięćdziesiąt lat później. Zamiast wstępów*, „Przegląd Rusycystyczny” 2011, z. 2, s. 5–10.
- Polska w recepcji inteligencji rosyjskiej lat 60. XX wieku — polska recepcja rosyjskich „szestidesiatników”*, „Przegląd Rusycystyczny” 2011, nr 2, 68–78.
- Symbolika zamieci w literaturze rosyjskiej — od Puszkina do Sorokina*, „Przegląd Humanistyczny” 2011, nr 4, s. 3–13.
- Świat poetycki Nauma Korżawina*, w: *Na pograniczu nauk i kultur: tom poświęcony Profesorowi Bronisławowi Kodzisowi*, red. M. Giej, T. Wielg, (Studia i Szkice Slawistyczne XI: Literatura. Kultura. Język) Opole 2011, s. 333–341.
- Mit pokoleniowy w autobiografiach „szestidesiatników”*, w: *Autobiografie pisarzy rosyjskich*, red. A. Wołodźko-Butkiewicz, L. Łucewicz, (Studia Rossica XXI), Warszawa 2012, s. 235–243.

Radzieckie lektury obowiązkowe w Polsce w latach 1945–1953, „Przegląd Rusycystyczny” 2012, nr 1/2, s. 87–103.

Spojrzenie na prozę rosyjską: rok 2012 i lata pobliskie, „Slavia Orientalis” 2013, nr 4, s. 513–529.

PRACE KRYTYCZNOLITERACKIE

- (Rec.) Jurij Bondariew, *Bataliony proszą o ogień*, „Nowe Książki” 1964, nr 22.
- (Rec.) Николай Алексеевич Трифонов, *Русская литература XX века (дореволюционный период)*, Москва 1962, „Slavia Orientalis” 1965, nr 3.
- Dzieło Szotochowa, „Tygodnik Kulturalny”* 1965, nr 50 (444).
- (Rec.) Wiktor Koniecki, *Oszronione druty, „Przyjaźń”* 1965, nr 38.
- (Rec.) Ludmiła Polak, Алексей Толстой — художник, „Slavia Orientalis” 1966, nr 1.
- (Rec.) Jadwiga Szymak, *Twórczość Ilii Sielwińskiego na tle teorii konstruktywizmu (1915–1930)*, „Slavia Orientalis” 1967, nr 1.
- Poezja radziecka dzisiaj, „Książki dla Ciebie”* 1968, nr 8.
- (Rec.) Andrzej Drawicz, *Literatura radziecka 1917–1967. Pisarze rosyjscy*, Warszawa 1968, „Slavia Orientalis” 1969, nr 3.
- Andriej Wozniesienski, „Książki dla Ciebie” 1968, nr 8.
- Pierwsze spotkanie z poetą (Siergiej Jesienin), „Książki dla Ciebie”* 1968, nr 10.
- Wiatr od wschodu. Pisarze polscy o rewolucji październikowej, „Książki dla Ciebie”* 1969, nr 9.
- Literatura rosyjska dnia dzisiejszego. Wieś odkryta na nowo, „Zielony Sztandar”* 1969, nr 90.
- Opowiadania wojenne* (wybór A. Drawicza, Warszawa 1970), „Książki dla Ciebie” 1970, nr 7.
- Biografia Turgieniewa* (rec. Antoni Semczuk, *Iwan Turgieniew*, Warszawa 1970), „Książki dla Ciebie” 1970, nr 8.
- Fiodor Dostojewski, „Książki dla Ciebie” 1970, nr 1.
- Sedno rzeczy* (rec. Marian Piechal, *Pelagia — uczennica diabła*, Łódź 1970), „Książki dla Ciebie” 1970, nr 6.
- Nowelistyka radziecka 68* (rec. *Nocny kogut*, Warszawa 1970), „Książki dla Ciebie” 1970, nr 9.
- Proza Gierasimowa* (rec. Iosif Gerasimow, *Pięć dni odpoczynku*, Warszawa 1970), „Książki dla Ciebie” 1970, nr 10.

- Romans z Dostojewskim* (rec. Mój biedny Fiedia. *Dziennik Anny Dostojewskiej*, Warszawa 1971), „Książki dla Ciebie” 1971, nr 8.
- Z prozy radzieckiej ostatnich lat*, „Książki dla Ciebie” 1971, nr 3.
- Niezwykli moskwińczycy* (rec. Gieorgij Bieriozko, *Siodmy stopień wolności*, Warszawa 1970), „Książki dla Ciebie” 1971, nr 1.
- Jurij Bondariew*, „Książki dla Ciebie” 1971, nr 3.
- Proza Wasilija Biełowa* (rec. Wasilij Biełow, *Ludzka rzecz*, Warszawa 1971), „Książki dla Ciebie” 1971, nr 5.
- W poszukiwaniu człowieczeństwa* (rec. Wasilij Aksionow, *Szkoda, że was tam nie było*, Warszawa 1971), „Książki dla Ciebie” 1971, nr 6.
- Odwet* (rec. Jurij Bondariew, *Krewni*, Warszawa 1971), „Książki dla Ciebie” 1971, nr 7.
- W świecie wilczych praw* (rec. Ahto Levi, *Notatnik szarego wilka*, Warszawa 1971), „Książki dla Ciebie” 1971, nr 9.
- Codziennałość i egzotyka* (rec. Jurij Trifonow, *Zamiana*, Warszawa 1971), „Książki dla Ciebie” 1972, nr 2.
- Warszawa w balladzie i w piosenke* (rec. Bronisław Wieczorkiewicz, *Warszawskie ballady podwórzowe*, Warszawa 1971), „Książki dla Ciebie” 1972, nr 4.
- Na mapie literatur ZSRR. Wielonarodowość literatury radzieckiej*, „Książki dla Ciebie” 1972, nr 8.
- Bajka i nie-bajka* (rec. Czyngiz Ajtmatow, *Biały statek*, Warszawa 1972), „Książki dla Ciebie” 1972, nr 5.
- Czas wojny i współczesność* (rec. Jurij Bondariew, *Gorący śnieg*, Warszawa 1972), „Książki dla Ciebie” 1972, nr 7.
- Aleksander Grin*, „Książki dla Ciebie” 1972, nr 8.
- O prawdziwym człowieku* (rec. Borys Polewoj, *Opowieść o prawdziwym człowieku*, Warszawa 1972), „Książki dla Ciebie” 1972, nr 6.
- Radziecka proza wojenna, cz. 1: Patos i prawda faktu, „Wojsko Ludowe”* 1974, nr 5.
- Radziecka proza wojenna, cz. 2: Pokolenie frontowe, „Wojsko Ludowe”* 1974, nr 6.
- Radziecka proza wojenna, cz. 3: Konstanty Simonow, „Wojsko Ludowe”* 1974, nr 8.
- Z perspektywy dziesięcioleci (Radziecka proza wojenna)*, „Wojsko Ludowe” 1974, nr 9.
- Za Uralem* (rec. Mikołaj Woronow, *Chłopcy z Żelaznej Góry*, Warszawa 1974), „Nasz Klub” 1974, nr 7.

- Z nowelistyki radzieckiej* (rec. Pogodny dzień. Opowiadania, Warszawa 1974), „Nasz Klub” 1974, nr 10.
- Romeo i Julia z Czukotki* (rec. Jurij Rytcheu, Śnieżny wilkołak, Warszawa 1983), „Przegląd Tygodniowy”, 27 listopada 1983, nr 48.
- Los człowieka* (proza M. Szołochowa), „Polityka” 1984, nr 9.
- Litwa literacka*, „Polityka” 1984, nr 44.
- Nakazy moralne Władimira Tiendriakowa*, „Polityka” 1984, nr 37.
- Czasy i ludzie* (rec. Jurij Trifonow, Stary, Warszawa 1983), „Przegląd Tygodniowy”, 22 lipca 1984.
- Nowa proza radziecka (pokolenie czterdziestoletnich)*, „Polityka” 1985, nr 18.
- Klasyka od nowa*, „Polityka” 1985, nr 44.
- Puste oczy* (Wiaczesław Kondratiew), „Polityka” 1985, nr 15.
- Literatura rosyjska w Polsce w 1982 (przegląd zagadnień)*, „Rocznik Literacki” 1983.
- Literatura rosyjska w Polsce w 1983 (przegląd zagadnień)*, „Rocznik Literacki” 1984.
- Literatura rosyjska w Polsce w 1984 (przegląd zagadnień)*, „Rocznik Literacki” 1985.
- Forum* 1986, „Miesięcznik Literacki” 1987, nr 5.
- „Szafot” Czyngiza Ajmatowa, „Miesięcznik Literacki” 1987, nr 6.
- Forum*, „Miesięcznik Literacki” 1989, nr 5.
- Przeklęte problemy. Proza rosyjska ostatnich lat*, „Ex Libris” 1993, nr 41.
- Śmiech Dowłatowa*, „Ex Libris” 1993, nr 37.
- Izaak Babel: portret na tle Łubianki, „Nowa Res Publica” 1994, nr 12.
- Narokow i jego „Wielkości urojone”*, w: Mikołaj Narokow, *Wielkości urojone*, przełożyła i opatryzyła posłowiem A. Wołodźko, Warszawa 1994.
- Rozterki emigranta* (rec. Zinowij Zinik, Grzybowstąpienie, Warszawa 1994), „Ex Libris” 1994, nr 59.
- To koniec naszej historii. Rozmowa z Władimirem Maksimowem*, „Wiadomości Kulturalne” 1994, nr 31.
- Ślepy tor? (O prozaikach trzeciej emigracji)*, „Wiadomości Kulturalne” 1995, nr 9(40).
- Był sumieniem Rosji (O Włodzimierzu Maksimowie)*, „Wiadomości Kulturalne” 1995, nr 17.
- Recepcja literatury rosyjskiej w Polsce po roku 1989*, „Wiadomości Kulturalne” 1995, nr 31.

- Od książek popularnych po elitarne w literaturze rosyjskiej*, „Wiadomości Kulturalne” 1997, nr 11.
- Rusycystyczna spuścizna Andrzeja Drawicza*, „Wiadomości Kulturalne” 1997, nr 25.
- W Moskwie i okolicach. Co czytają Rosjanie?*, „Wiadomości Kulturalne” 1997, nr 4 (nr 1 aneksu *Wiadomości Rosyjskie i Inne*, red. A. Drawicz).
- Moskiewskie Targi Książki* 1997, „Wiadomości Kulturalne” 1997, nr 41, s. 7.
- Smutno bez Dowołatowa*, „Wiadomości Kulturalne” 1997, nr 46, s. 9.
- Ciąg dalszy książki — Internet*, „Dekada Literacka” 1999, nr 9/10.
- Euterpe znad Newy, „Poezja Dzisiaj”* 2000, nr 9/10, s. 131–136.
- Aleksander Timofiejewski — poeta zapoznany*, „Poezja Dzisiaj” 2002, nr 25–26.
- Szlachetne opętanie Juliana Tuwima, „Poezja Dzisiaj”* 2002, nr 27–28.
- Widok z okien Internet-city, „Tygiel Kultury”* 2002, nr 10/12.
- O polskich i rosyjskich stereotypach etnicznych* (rec. Виктор Хорев, *Польша и поляки глазами русских литераторов. Имагологические очерки*), „Przekład — Recepja — Transfer” 2005, nr 2(5).
- (Rec.) А.В. Шунков, *Жанр послания в русской литературе XVII века (на материале эпистолярного наследия царя Алексея Михайловича)*, w: *Dzienniki, notatniki, listy pisarzy rosyjskich*, red. A. Wołodźko-Butkiewicz, L. Łucewicz, (Studia Rossica XIX), Warszawa 2007.
- Czytamy Rosjan* (rec. P. Fast, *Rozumem Rosji nie ogarniesz... Szkice o książkach*, Mikołów 2010), „Twórczość” 2011, nr 7.
- Polska literatura XX wieku 1890–1990* (rec. В. Хорев, *Польская литература XX века: 1890–1990*, Москва 2009), „Przegląd Humanistyczny” 2010, nr 2(419).
- Co słyszać w rosyjskim internecie literackim?*, „Opcje” 2013, nr 3.
- Nasz przyjaciel René Śliwowski (1930–2015)*, „Slavia Orientalis” 2016, nr 1.

POSŁOWIA I WSTĘPY POPULARNONAUKOWE

Wstęp do: Zofia Kowalewska, *Wspomnienia z dzieciństwa*, przeł. E. Rojewska-Olejarczuk, Warszawa 1978.

Wstęp do: Mikołaj Gogol, *Szynel*, Warszawa 1979.

- Wstęp do: Mikołaj Gogol, *Szynel: opowiadania*, przeł. z ros. J. Tuwim, J. Wyszomirski, Warszawa 1983.
- Wstęp do: Antoni Czechow, *Trzy siostry*, przeł. N. Gałczyńska, Warszawa 1983.
- Wstęp do: A pośród lat echami wojna grzmi, Warszawa 1985.
- Wstęp do: Wiaczesław Szyszkow, *Włóczędzy*, Warszawa 1985.
- Wstęp do: Aleksander Grin, *Biegnąca po falach*, Warszawa 1987.
- Wstęp do: Leonid Sołowiow, *Przygody Hodży Nasreddina*, Warszawa 1990.
- Posłowie do: Władimir Tiendriakow, *Na szczęśliwej wyspie komunizmu*, Warszawa 1991.
- Pieśni Słowian Wschodnich. Antologia nowej prozy rosyjskiej, wybór i posłowie A. Wołodźko-Butkiewicz, Warszawa 1995.
- Na tropie czerwonych mitów. O eseistyce Jurija Drużnikowa, w: Jurij Drużnikow, *Rosyjskie mity. Od Puszkina do Pawłika Morozowa*, Warszawa 1998.
- Słowo wstępne, w: *Memuarystyka rosyjska i jej konteksty kulturowe*, t. I i II, red. A. Wołodźko-Butkiewicz, L. Łucewicz, (Studia Rossica XX), Warszawa 2010.

PRZEKŁADY

- Rimma Kandełaki, *Pierwsze spojrzenie na świat*, przeł. A. Wołodźko, Warszawa 1977, 222 ss.
- Aleksander Borszczagowski, *Krąg światła i inne opowiadania*, przeł. I. Bajkowska, W. Kindler, A. Wołodźko, Warszawa 1980, 257 ss.
- Borys Bursow, *Osobowość Dostojewskiego*, przeł. A. Wołodźko, Warszawa 1983, 632 ss.
- Włodzimierz Tendriakow, *Sześćdziesiąt świec*, przeł. A. Wołodźko, Warszawa 1984, 137 ss.
- Irina Grekowa, *Statek wdów*, przeł. A. Wołodźko, Warszawa 1984, 191 ss.
- Radij Pogodin, *Modry kogut mojego dzieciństwa*, przeł. D. Wawiłow, A. Wołodźko, Warszawa 1986, 186 ss.
- Leonidas Jacinevičius, *Herbata o piątej rano*, przeł. A. Wołodźko, Warszawa 1986, 277 ss.
- Radij Pogodin, *Tam, za czarcim łęgiem*, przeł. A. Wołodźko, Warszawa 1987, 141 ss.

- Aleksander Sołżenicyn, *Zagroda Matriony i inne opowiadania*, przeł. H. Broniatowska, T. Butkiewicz, W. Karaczewska, E. Rojewska-Olejarczyk, A. Wołodźko, W. Woroszylski, Warszawa 1990, 165 s.
- Czyngiz Ajtmatow, *Golgota*, przeł. A. Wołodźko, Warszawa 1991, 326 ss.
- Aleksander Sołżenicyn, *Żyj bez kłamstwa. Publicystyka z lat 1973–1980*, wybór, wstęp oraz przekład A. Wołodźko, Warszawa 1993, 178 ss.
- Ives Lance, *Chaldejczyk i aktorka*, przeł. A. Wołodźko, Warszawa 1993, 193 s.
- Mikołaj Narokow, *Wielkości urojone*, przeł. i opatrzyła posłowiem A. Wołodźko, Warszawa 1994, 413 ss.
- Larysa Wasiliewa, *Kremlowskie żony*, przeł. A. Wołodźko-Butkiewicz, Warszawa 1995, 464 ss.
- Irina Gołownika, *Pokonani*, (przeł. pod ps. Jadwiga M. Jędrzejewska), Warszawa 1996, 869 ss.
- Aleksiej Słapowski, *Wiśniowy sadek: komedia w dwóch aktach*, przeł. A. Wołodźko, „Dialog” 1996, nr 1, s. 51–78.
- Natalia Kazmira, *Zakładnicy wolności*, przeł. A. Wołodźko, „Dialog” 1996, nr 1, s. 85–94.
- Larysa Wasiliewa, *Kremlowskie dzieci*, przeł. A. Wołodźko-Butkiewicz, Warszawa 1997, 332 ss.
- Mikołaj Zienkowicz, *Kremlowska księga zamachów*, (przeł. pod ps. Jadwiga M. Jędrzejewska), Warszawa 1997, 275 ss.
- Inessa Jażborowska, Anatolij Jabłokow, Jurij Zoria, *Katyń: zbrodnia chroniona tajemnicą państwową*, przeł. M. Putrament, A. Wołodźko, Warszawa 1998, 432 ss.
- Jurij Drużnikow, *Anioły na ostrzu igielnym*, przeł. A. Wołodźko-Butkiewicz, Kraków 2001, 501 ss.
- Boris Sokołow, *Michaił Bułhakow. Leksykon życia i twórczości*, Warszawa 2003, przeł. A. Wołodźko-Butkiewicz, J. Skrunda, I. Krycka, 420 ss.
- Jurij Blinow, *Drogi Czubarowa: opowiadania*, przekł. i red. wersji polskiej A. Wołodźko-Butkiewicz, Warszawa 2005.
- Wiaczesław Kozłakow, *Maryna Mniszczek*, przeł. A. Wołodźko-Butkiewicz, Warszawa 2011, 382 ss.
- Lena Muchina, *Dziennik czasu blokady: zapiski nastolatki z oblężonego Leningradu*, przeł. A. Wołodźko-Butkiewicz, Warszawa 2014, 336 ss.

Anatolij Gładilin, *Ulica generałów: próba wspomnień*, przeł. A. Wołodźko-Butkiewicz, Warszawa 2014, 278 ss.

PRACE NIEOPUBLIKOWANE

Русская литература от древности до наших дней. Учебник для студентов, cz. 1, Warszawa 2000 (skrypt, 90 ss.).

ROZMOWA

Następcy Bułhakowa i Puszkina, rozmowę przeprowadziła Małgorzata Kąkiel, „Przegląd” 2014, nr 16, s. 32–36.

Opracowała
Iwona Krycka-Michnowska

...DLA NIEJ

Борис Егоров

ДВА ЭССЕ О ЛЮБВИ

ПАТРИОТИЗМ И ЛЮБОВЬ

Начнем со словарных определений. Хорошую подборку синонимов к патриотизму находим в словаре Владимира Даля: «Патриот — любитель отечества, ревнитель о благе его, отчизнолюб, отечественник или отчизник»¹. В XIX веке слова «патриот» и «патриотизм» были книжными, литературными, а «любовь к отечеству» была куда более популярной. Заметим, что в Словаре языка Пушкина² слова с корнем «патриот» встречаются всего десяток раз; «родина» — 22 раза, «отечество» же во много раз больше — 128. А во второй половине XX века, наоборот, «патриотизм» стал более массовым, чем «любовь к родине» и «любовь к отечеству». Возможно, сыграла роль большая краткость понятия по сравнению с оборотом в три слова. Но, наверное, подействовала и большая содержательность термина: в XX веке широко распространилось понятие «малой родины» — местности, города, села, даже иногда улицы и дома, где вырос говорящий. Поэтому «местный патриотизм» расширил понятие «патриотизм» просто.

¹ В. Даль, Толковый словарь живого великорусского языка, в 4 т., т. 3, П, Русский язык, Москва 1980, с. 24.

² Здесь и далее см. соответствующие словарные гнезда в издании: Словарь языка Пушкина, в 4 т., 2-е изд., доп., отв. ред. В.В. Виноградов, Азбуковник, Москва 2000.

Интересно, что любовь к малой родине в литературном наследии — понятие довольно молодое. Михаил Строганов, издавший *Полное собрание стихотворений* известного современника Александра Пушкина — Петра Плетнева³, считает этого поэта родоначальником понятия (см. его стихотворения *К моей родине. Элегия* (1820) и *Родина* (1823) — о последнем высоко отзывался Пушкин): и уже после Плетнева на эту тему писали Евгений Боратынский, Петр Вяземский и особенно — Пушкин с его знаменитыми строками: «Любовь к родному пепелищу, // Любовь к отеческим гробам»⁴ (1830). Таким образом, патриотизм стал значительно более емким понятием.

Еще более широкое понятие — любовь (если у Пушкина слово «отечество» встречается 128 раз, то «любить» — 614, «любовь» — 630 раз, т.е. на целый порядок выше). За формулировкой опять обратимся к Далю: любить — «чувствовать любовь, сильную к кому привязанность, начиная от склонности до страсти; сильное желание, хотенье; избрانье и предпочтенье кого или чего по воле, волею (не рассудком), иногда и вовсе безотчетно, безрассудно»⁵. Очень обширно и точно сказано. Я бы только одно уточнение внес — «сильную к кому привязанность» расширил бы, включив и неодушевленный объект: «сильную к кому или чему привязанность», ведь ниже и сам Даль пишет: «предпочтенье кого или чего».

Любовь включает необычайно широкий круг объектов: кроме патриотической любви мы знаем любовь к Богу и религиозному миру (читайте Новый Завет!); конечно — к людям (здесь и само понятие возникло,

³ См. П.А. Плетнев, *Полное собрание стихотворений*, сост. вступ. ст., comment. М.В. Строганов, Лимариус, Минск 2014.

⁴ А.С. Пушкин, *Два чувства дивно близки нам...* // А.С. Пушкин, *Полное собрание сочинений*, в 16 т., Изд-во АН СССР, Москва–Ленинград 1937–1959, т. 3, кн. 1. *Стихотворения, 1826–1836. Сказки*, 1948, с. 242.

⁵ В. Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка...*, т. 2, И–О, Русский язык, Москва 1979, с. 282.

и вообще здесь гнездятся самые сложные любовные явления); к животным (вспомним тургеневского *Муму*, рассказы Сетона-Томпсона и т.п.), к природным предметам (значительная часть мировой поэзии посвящена природе), даже к вещам (гоголевский Тарас Бульба, презрев смертельную опасность — догоняли польские полки — стал искать в траве потерянную любимую ляльку, т.е. трубку, с табаком).

Сильные любовные чувства могут, к сожалению, смешиваться с противоположными сферами, прежде всего с ненавистью. Здесь возможны и парадоксальные сочетания противоположностей во взаимоотношениях любящей пары, отображеные еще в стихах знаменитого римского поэта в I веке до н.э. у Катулла («Да, я люблю; люблю и ненавижу, // Да, ненавижу; ненавижу и люблю»), и эгоистическая любовь к своему, разогревающая ненависть к чужому (немецкие фашисты при болезненном германском патриотизме, точнее сказать — при шовинизме, яростно ненавидели до полного ослепления все не-германское, закончив призывами и практикой уничтожения целых наций, им чужих). За последнее время в печати стал появляться даже новый термин — «этнофилетизм», негативно оценивающий эгоистическую любовь к своему этносу (лучше бы назвать — «этнофильство», но в обоих случаях для уяснения своего отношения к термину необходим контекст; так что лучше пользоваться давним понятием «шовинизм»).

Христианское мировоззрение и мирочувствование отличаются от других религий прежде всего тем, что утверждают любовь как основу жизни и потому борются с ненавистью («Христос это любовь» — всю жизнь проповедовал устно и письменно дорогой мне архимандрит Феодор, Александр Бухарев; официальная Церковь далеко не все принимает у несчастного архимандрита, но не сомневаюсь, в своем кредо он твердо стоит на христианском фундаменте). Интересно, что в Библии слова

«ненависть», «ненавистный», «ненавистник» встречаются только в Ветхом Завете; несколько употреблений слова «ненавидеть» в Новом Завете демонстрируют не только негативную оценку ненависти, но и христианское прощение: «благотворите ненавидящим вас» (Мф 5:44; Лк 6:27). Аналогичный контраст мы видим в использовании слова «враг»: в Ветхом Завете оно встречается 247 раз, в Новом — всего 29. Насколько Ветхий Завет суровее и ожесточеннее Нового! Надо, правда, учесть, что Ветхий Завет по объему текста в три раза больше Нового Завета. И еще не забывать, что я использую русский перевод Библии: в греческом подлиннике возможны несколько иные толкования слов и их смысловых границ⁶.

В противовес «ненависти», диспропорция употребления «любовных» слов в Ветхом и Новом Заветах показывает противоположное соотношение. В Ветхом Завете «любить» встречается 74 раза, «любовь» — 29; в Новом «любить» — 70, «любовь» — 102. Забавно: слово «любовник» (конечно, в связи с блудницами) встречается 8 раз и только в Ветхом Завете!

Классики русской литературы убедительно следуют в своем творчестве христианскому мировоззрению и мирочувствованию. В Словаре языка Пушкина ярко отражена противопоставленность любви и ненависти: слово «ненависть» встречается 29 раз, «ненавидеть» — 32; «любовь» же — 630, «любить» — 614. Разница ровно двадцатикратная! Существенно в то же время, что Пушкин шел к христианскому мировосприятию постепенно. В черновых набросках к выдающемуся позднему стихотворению *Вновь я посетил...* (1835) он вспоминает свой юношеский облик:

⁶ После моего доклада на данную тему в ЛГПУ им. А.И. Герцена доцент Ю.В. Балакшина заметила, что в самом конце Евангелия от Иоанна в обеденной беседе Христа с учениками употребляется два понятия любви: *агапэ* (*αγάπαω*, любить как «ценить, высоко ставить») и *филео* (*φιλέω*, любить как «радушно принимать, целовать»), в русском тексте эти различия никак не обозначены.

...всяк предо мной
Казался мне изменник или враг.

...
И бурные кипели в сердце чувства
И ненависть и грезы мести бледной...⁷

Сколько и через какие нужно было пройти жизненные бури, чтобы наконец просить Бога: «И дух смиренния, терпения, любви // И целомудрия мне в сердце оживи» (*Отцы пустынники и жены непорочны..., 1836*).

Показательно у Пушкина постоянное связывание любви с *сердцем*. Они действительно близки в нашем сознании, понятия «мой любимый» и «мой сердечный» — синонимы; редкая любовная песня обходится без образа сердца — в том числе в советское время: *Сердце, тебе не хочется покоя...* Так что и в безрелигиозную эпоху мы находим в нашем физиологическом корпусе источник, ядро великого чувства. И совершенно реально любовь можно воспринимать как возникшую в сердце, в груди: когда вспыхивает и горит сильное любовное чувство, именно в груди появляется нервное стеснение, давление, жжение... Правда, если подходить к любви с медицинской точки зрения, то материальная основа любовного чувства находится не в сердце, а в голове, в определенных участках головного мозга. Ученые к XXI веку уже точно определили эти участки, открыли химические вещества, образующиеся там в периоды наших любовных переживаний. Правда, обычный человек, не отягощенный научными познаниями, понятия не имеет ни об участках мозга, ни о разных дофаминах и серотонинах; ему для теоретического плана в материальном отношении вполне достаточно незабываемого ощущения в груди. Это не отменяет незабываемых ощущений в груди

⁷ См.: Н.Я. Соловей, *О рукописях стихотворения А.С. Пушкина «Вновь я посетил...» // Пушкинский сборник, ГПИ им. А.И. Герцена, Ленинград 1977, с. 21–48.*

как у неотягощенных, так и у отягощенных научными познаниями людей — о таинственных участках мозга!

Конечно, если посмотреть исторически, обратиться к древним, то у них мы найдем прежде всего серьезную и фундаментальную материальную подкладку — сексуальную основу жизни; в относительно бездуховном мире лишь постепенно вырабатывались психологические притяжение и избирательность (впрочем, исследования последних десятилетий показывают, что уже у неандертальцев не исключены элементы духовной жизни). А потом человечество создало (или это привнесено Богом?) душу и дух, которые присвоили себе любовь и сердце... И тогда материальное стало иногда даже игнорироваться как низменное начало.

Все же не будем отторгать сердце и любовь от материальности. Замечательно охарактеризовал свою любимую Борис Чичибабин, подчеркивая двойную сущность родного человека: «с душой Христа и телом Афродиты». Бывало он был и еще более материален. В самом эротическом, по моему мнению, стихотворении XX века («Мне с тобой никогда...», начало 1960-х годов) он совершенно наглядно, предметно телесен. А вот Пушкин был виртуозно способен обходиться без телесности. Тоже, как полагаю, в самом эротическом стихотворении — но уже XIX века — «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением...» (1830) он материален, но абсолютно не телесен: поэт смог чуть ли не физически описать любовные объятья, не упомянув ни одной части человеческого тела.

Но все-таки душа и дух — главные хозяева любви нового времени. Занимаясь частотными словарями русских поэтов, я выделял самые часто встречающиеся имена существительные. И вот что получилось: у Пушкина — день, любовь, душа, ночь, взор, пора, конь; у Тютчева — жизнь, небо, душа, любовь, свет, сон, Бог; у Хомякова — небо, Бог, сердце, душа, мир (общество), сила, песня. Душа присутствует у всех, а любовь у Хомякова общепонятно

заменена *сердцем*, но таким образом у всех трех поэтов *душа и любовь* господствуют в самых началах громадных списков имен существительных. Очень показательно!

Из всех видов любви самые мощные и глубинные — любовь к Богу, к родине, к человеку. Любовь к Богу — древняя любовь, она запечатлена и в Новом Завете, и в трудах выдающихся богословов. Каждый верующий может рассказать о своем чувстве, хотя далеко не каждый будет обнародовать свои сокровенные переживания.

Патриотизм относительно позднее понятие: надо было появиться пространственным участкам, воспринимаемым как свое, родное. Интересно, что понятие «отчество» еще отсутствует в Ветхом Завете, оно появляется в Новом: в Евангелиях и в посланиях апостола Павла. Так что можно было бы сказать, что патриотизм возник в христианскую эру. Но все-таки следует учесть, что уже значительно раньше у древних иудеев и древних греков существовала очень сильная и крепкая любовь к родному краю; может быть, еще не была выработана похожая на наш словарь терминология, но чувство, несомненно, уже существовало.

Стало ли чувство патриотизма (и соответственно — понятие, обосновавшее это чувство) природным, генетическим для человека? Очевидно, нет: жизненные впечатления и воспитание создают его и усиливают (может быть, в особых случаях и ослабляют). Но у меня есть глубокое убеждение, что сформированная веками и тысячелетиями генетическая структура человека получила определенные задатки нервно-психологической системы, которые способствуют появлению и развитию патриотизма. И здесь в самом деле большую роль играют жизненная практика человека и воспитание, семейное и социальное.

Очень важны при этом достойные общественно-политический статус в стране и ее экономическое состояние, развивающие чувство гордости за свою родину (а это

чувство — важная подпитка патриотизма). Негативные явления, конечно, не способствуют качественному воспитанию. Недавно опубликовали замечательную фразу Юрия Гагарина (в пересказе его племянницы Тамары Филатовой): «[...] о каком воспитании патриотизма у молодежи может идти речь, если был взорван храм, построенный на народные деньги в честь победы в Отечественной войне 1812 года»⁸. Речь идет о московском Храме Христа Спасителя.

И все же глубокое, укоренившееся чувство патриотизма не может быть поколеблено никакими потрясающими воображение негативными фактами. Актриса и поэт Любовь Юльевна Зубова, познавшая аресты и расстрелы близких, сама пережившая тюрьмы и ссылки, заканчивает свои воспоминания выводом: «Я горжусь своей Родиной и горжусь, что мне посчастливилось родиться в России»⁹.

Чувство патриотизма, несомненно глубже и сильнее классового и социально-политического сознания. Абсолютный противник большевизма генерал Деникин в тяжелую годину Великой Отечественной войны готов был помочь (и помогал, как мог) Советской России. То же можно сказать о Рахманинове.

Однако имеются патологии, прежде всего — недоразвитость или даже полная неразвитость патриотизма (как и отмеченных выше психологических задатков этого явления). Если есть люди с нарушениями зрительных нервов, так называемые дальтоники, то почему бы не быть и дальтоникам патриотизма? Среди проповедующих нарочитый отказ от любви к родине, т.е. так называемый космополитизм, наверное, есть и не больные, а просто

⁸ М. Позднякова, *Настоящий русский парень. Почему для первого полета выбрали именно Гагарина*, «Аргументы и факты», 2016, № 14, с. 46.

⁹ См. Н.В. Лукина. *Поэтесса, прошедшая ГУЛАГ*, «Петербургский исторический журнал» 2016, № 1, с. 220.

прохиндеи, политические деятели, которым по каким-то причинам выгодно такое проповедовать, но я знал и реальных дальтоников, утверждавших отсутствие в их душах патриотизма. Наверное, такому дальтонизму может особенно способствовать не ограниченный пространством бродячий образ жизни, т.е. отсутствие родных мест (это значимо и для отдельных индивидуумов, и даже для коллективов). Интересно, занимался ли кто-нибудь исследованием цыганских общин с точки зрения наличия у его членов патриотизма? Опять же предположение: у подобных людей патриотизм геометрический (государство, область, город или селение), может быть, заменяется этническим?, любовью к своему племени?, любовью к цыганскому бродяжничеству? У обычных же людей оба патриотизма сливаются: вижу вокруг себя массы, любящие и родину, и свою нацию. Кстати сказать, в XX веке началось «оседание» цыган в конкретных городах и поселках, этот процесс будет продолжаться, и, может быть, бродяжничество как массовое явление исчезнет?

Но мы должны учитывать и развитие другого бродяжничества: индивидуальное или массовое перемещение людей внутри страны или за ее пределы (по самым разным причинам и поводам). Будет ли оно сохранять (или развивать) патриотическое чувство? А как быть с космонавтами, надолго покидающими Землю? Как будут чувствовать себя люди в звездолетах, покинув солнечную систему и рассматривая Землю как обычную звездочку на Млечном Пути? Это проблема, которую космонавты обсуждают еще на Земле.

Равноценен ли патриотизм в различных социальных слоях общества? В последние годы появилась в России довольно обширная группа толстосумов, переводящих свои капиталы за границу, посылающих детей учиться в американские и английские университеты, выискивающих каждый свободный день, чтобы отправиться развлекаться за рубеж, и все это создает впечатление,

что богатство порождает космополитов, равнодушных к отечеству. Недавно на эту тему появилась специальная статья Михаила Веллера *Россия — лишь территория кормления?* «У крупного капитала нет родины»¹⁰, — резюмирует автор. Вряд ли можно согласиться с таким обобщением. Наши знаменитые толстосумы прошлых веков — Строгановы, Морозовы, Рябушинские, Третьяковы и т.д. — были настоящими патриотами, так что дело не в богатстве, а в каких-то социально-исторических явлениях, обусловивших появление нынешних миллионеров.

Если известна патология отсутствия патриотизма, то вполне возможна и патология чрезмерности. Некоторые деятели славянофильской ориентации, особенно Константин Аксаков, идеализировали отечественную историю, считали, что Россия предназначена Богом сокровищем и проповедовать христианство для всего мира, что русский народ христианский не только по исповеданию, но и по всей своей жизни, по крайней мере — в своих жизненных устремлениях. Не зря все же даже такой столп славянофильства, как Алексей Хомяков, сам иногда грешивший историческими и социальными утопиями, все же активно упрекал Аксакова за его чрезмерность в этом вопросе.

Патриотизм становится особенно заметным в трудные периоды жизни отечества, а также при пребывании вне родного края. Мои родственники, два брата Коженковы, работавшие в знаменитом Краснознаменном ансамбле песни и пляски Александрова, после Великой Отечественной войны много гастролировали за границей, и их рассказы о русских эмигрантах, посещавших их концерты, впечатляли. Особенно потрясал меня рассказ о двух нестарых белоэмигрантах в Шанхае, которые прямо на спектакле умерли от сердечного волнения.

¹⁰ М. Веллер, *Россия — лишь территория кормления?* «Аргументы и факты» 2016, № 13, с. 37.

Я это очень хорошо понимаю и чувствую, так как сам испытал сильную тоску по родине, находясь за границей. И даже живя на территории Советского Союза вне Российской Федерации. В 1945 году я после двух эвакуационных военных лет в Ташкенте возвращался домой через казахские пески и степи. И вот когда где-то под Оренбургом зелено вспыхнула молодая березовая роща, я истерично разрыдался. Сам удивился взрыву чувств: взрослый мужчина, достаточно собранный и спокойный, вдруг плачет, как ребенок.

Любовь к родине — сильная любовь. Она бывает сильнее страха смерти. Известны крылатые слова революционного Дантона. В ответ на советы друзей бежать из Франции, где ему грозит казнь (Робеспьер убирал всех своих противников), Дантон произнес: «Разве унесешь Родину на подошвах сапог?». И остался, и взошел на гильотину.

Чрезвычайно выразителен лозунг испанских республиканцев, сражавшихся с армией Франко: «*Patria o muerte!*» («Родина или смерть!»). Лозунг очень многозначный. Его можно истолковать, во-первых, как призыв настойчиво добиться победы, в противном случае бойцов ожидает смерть; во-вторых, поражение в борьбе означало смерть республике, нельзя этого допустить. Можно найти в лозунге и достаточно потаенный смысл, акцентируя контрастность понятий: *родина* и *смерть* — антонимы; но антонимы также *любовь* и *смерть*, т.е. *родина* здесь — аналог *любви*. И недаром оба эти понятия так слитны. Исходя из любимой архимандритом Феодором христианской формулы «Христос — это любовь», можно сказать: «Патриотизм — это Любовь». Собственно говоря, выражение «любовь к родине» содержит тот же самый смысл.

Если при патриотизме появляется ненависть к другим народам и странам, то это разрушает патриотизм, он превращается в пейоративное понятие «шовинизм». На-

стоящий патриот, любя родину, понимает и чувствует, что другой, «чужой» может так же сильно любить свою родину, и это вызывает не раздражительное отталкивание, а уважение и симпатию: тот такой же, как я, он тоже любит и отдает себя любимому.

Есть однако исключение: если «чужой» оказывается не любящим мир, а явно ненавидящим чужое ему, т.е. *твое*, и агрессивно нападающим на *твое*, готовым уничтожить *твое*, то ты имеешь полное право совсем не по-толстовски ответить насилием на насилие. Жестокая горьковская формула, понравившаяся Сталину: «Если враг не сдается, его уничтожают» (так называлась статья Максима Горького, напечатанная в 1930 году одновременно в «Правде» и «Известиях»), в тогдашних условиях начинавшегося террора отвратительна, но, к великому сожалению, в трудных, критических случаях она оказывается необходимой. Вряд ли в современной борьбе человечества с террористами может быть применена более мягкая формулировка.

Учтем, что христианство, не принимая насилия, негативно относится к мрачной формуле Горького. Но может ли и христианство обойтись без насилия? Ведь Христос, изгоняя торговцев из храма, применил к ним насилие: «[...] выгнал всех продающих и покупающих в храме, и опрокинул столы меновщиков и скамьи продающих голубей» (Мф 21:12). Есть в Новом Завете одно странное место, где речь идет не просто о насилии, но даже о казни; Христос на пути в Иерусалим рассказывает притчу, и там некто обратился к предстоящим: «[...] врагов же моих тех, которые не хотели, чтобы я царствовал над ними, приведите сюда и избейте предо мною» (Лк 19:27). Конечно, это притча, и один близкий мне богослов даже утверждал, что тут есть намек на Страшный Суд. Да, на Страшном Суде насилие предполагается очень жестоким: «[...] изыдут Ангелы, и отделят злых из среды праведных, и ввергнут их в печь

огненную: там будет плач и скрежет зубов» (Мф 13: 49–50). Так что Новый Завет демонстрирует сложное отношение к насилию. Последующие века еще больше усугубили эту сложность, особенно при страшных войнах, когда Церковь оказывается включенной в борьбу своего народа.

Мои личные убеждения бывают, видимо, не всегда христианскими: считаю, что в безвыходных ситуациях смертельного врага надо уничтожать. Утешительно прибегаю к такой мысли: вражеское нашествие и насилие — дьявольское произведение, а силовая борьба с дьяволом — христианский завет.

СТИХОТВОРНАЯ ЭРОТИКА ДВУХ ПОЭТОВ: ПУШКИН И ЧИЧИБАНИН

В юные годы Пушкин отдал дань стихотворной эротике и, явно не предполагая эти произведения печатать, свободно и «неприлично» расковывался в интимных описаниях. Но стихотворение зрелых лет «Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем...», хотя и осталось в архиве поэта ненапечатанным, создавалось очень деликатно и теоретически могло появиться в свет при жизни автора. Пушкин был гениален в разных аспектах творчества — и вот создал для обнародования, казалось бы, совершенно непечатные вещи... Считаю, что поэт смог представить миру самое значительное эротическое стихотворение XIX века. Вот его текст:

Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем,
Восторгом чувственным, безумством, исступлением,
Стенанием, криками вакханки молодой,
Когда, виясь в моих объятиях змией,
Порывом пылких ласк и язвою лобзаний
Она торопит миг последних содроганий!

О, как милее ты, смиренница моя!
 О, как мучительно тобою счастлив я,
 Когда, склоняся на долгие моленья,
 Ты предаешься мне нежна без упоенья,
 Стыдливо-холодна, восторгу моему
 Едва ответствуешь, не внемлешь ничему
 И оживляешься потом все боле, боле —
 И делишь наконец мой пламень поневоле!¹¹

Этому стихотворению уже посвящено несколько научных исследований. Так, Людмила Татару детально проанализировала текст с лингвистической точки зрения¹², Наталья Ботвинник — с точки зрения компаративиста: рассмотрела пушкинский текст как противовес аналогичному произведению Константина Батюшкова и даже — собственному раннему стихотворению поэта о Лайсе (1819)¹³. Несколько строк данному стихотворению посвятил Александр Кущнер в статье *Два Пушкина*, где прежде всего обратил внимание на табуированность темы: «В этих стихах рассказано такое, о чем не говорят»; а далее отметил новаторство поэта и невозможность подобных описаний в прозе: «„И оживляешься потом все боле, боле...“ — этот стих своей интонацией воспроизводит то, что в прозе, конечно, выглядело бы чудовищно...»¹⁴. С последним суждением можно и спорить: талантливый прозаик может так же виртуозно представить нам «запретный плод» (см. хотя бы *Лолиту* Владимира Набокова).

¹¹ Впервые опубликовано: А.С. Пушкин, «Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем...», «Библиографические записки» 1858, № 7, стб. 203. См. также: того же, *Полное собрание сочинений*, в 10 т., т. 3, ред. Б.В. Томашевский, Изд-во АН СССР, Москва, 1957, с. 531.

¹² Л.В. Татару, *Нarrативный анализ лирической поэзии. (Стихотворение А.С. Пушкина «Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем»)*, «Новый филологический вестник» 2011, № 4, с. 102–118.

¹³ Н.М. Ботвинник, *О стихотворении Пушкина «Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем»* // Временник Пушкинской комиссии 1976, Наука. Ленингр. отд-ние, Ленинград 1979, с. 147–156.

¹⁴ А.С.Кущнер, *Два Пушкина*, «Вопросы литературы» 1976, № 6, с. 130–131.

Да, пушкинское стихотворение — заметный спор-ответ на переводную эпиграмму Батюшкова (из наследия поэта VI века Павла Сиденциария), опубликованную в брошюре *О греческой антологии* (1820), изданной Дмитрием В. Дашковым. Греческий автор и Батюшков воспевают немолодую возлюбленную, полную пламенных чувств, и противопоставляют ее неопытной молодке, стыдливой красавице с холодными поцелуями¹⁵. А Пушкин, наоборот, предпочитает стыдливую и якобы холодную смиренницу страстной, иступленной вакханке. Вакханку поэт видит молодой, а не «осенней» подругой, смиренница же у него лишена указаний на возраст, но, думается, ей еще далеко до осени.

Очень хочется предположить, что Пушкин подразумевал свою молодую жену. Любопытно, что Давид Самойлов, серьезно интересовавшийся этим стихотворением, был убежден в этом: «Это уже поздний период, когда он женился на Наталии Nikolaevne»¹⁶. Но в некоторых списках (ведь подлинник стихотворения не известен) указана точная дата — 19 января 1830 года, так что поэт мог тогда лишь мечтать о семейной жизни...

¹⁵ Ср. К.Н. Батюшков:

Тебе ль оплакивать утрату юных дней?
Ты в красоте не изменилась
И для любви моей
От времени еще прелестнее явилась.
Твой друг не дорожит неопытной красотой,
Незрелой в таинствах любовного искусства.
Без жизни взор ее стыдливый и немой,
И робкий поцелуй без чувства.
Но ты, владычица любви,
Ты страсть вдохнешь и в мертвый камень;
И в осень дней твоих не погасает пламень,
Текущий с жизнию в крови.
(Май 1817 — начало 1818).

К.Н. Батюшков, *Избранные сочинения*, сост. А.Л. Зорина, А.М. Пескова, Правда, Москва 1986, с. 222.

¹⁶ См. В. Перельгин, *Мой дневник*, «Вышгород» 2015, № 4, с. 35.

Главное же отличие пушкинского стихотворения от оспариваемого предшественника таково: поэт противопоставляет однообразному состоянию вакхического восторга явную сюжетную протяженность. Драматург в художественном творчестве, Пушкин и в своем как бы поэтическом отображении жизненной ситуации представляет нам драматическую структуру: от завязки — через развитие действия и кульминацию — к финалу.

Интересно сравнить рассмотренный текст со стихотворением Бориса Чичибабина¹⁷ «Мне с тобой никогда...» (начало 1960-х годов), по моим представлениям — самым выдающимся эротическим стихотворением XX века (следует заметить, что его смелые описания было бы невозможно опубликовать в XIX веке, да и в XX это было бы непросто; при жизни Чичибабина оно не было напечатано). Привожу текст стихотворения полностью:

Мне с тобой никогда
не знавать ни беды, ни печали.
С бубенцом твоих губ
я безбожной зимы избежал.
Как из лесу цветы,
твои белые ноги свисали
и с веселым лицом
ты лилась в мои ночи, свежа.
Перед милой тобой
все красавицы мира — неряшки.
Если был бы я Пушкин,
из ада пришел бы пешком.
У тебя от желанья
по телу проходят мурашки
и смеющийся рот
золотится веселым пушком.
Хорошо нам с людьми.
Но бывает, что нет моей мочи.
Среди белого дня
запираюсь с тобой, как сектант.
Ты снимаешь часы.
Твое сладкое имя — для ночи. (106)

¹⁷ См. о нем: Б.Ф. Егоров, *Творческая жизнь Бориса Чичибабина*, Росток, Санк-Петербург 2016.

Мне его до конца
в твои жаркие щеки шептать.
Я беру твои бедра.
Венера сникает тряпичницей.
Ты черемухой пахнешь,
с тобою тягаться не ей.
Ты трепещешь и стонешь.
Ты вся в лихорадке тропической.
Ты — богиня погони.
Ты — женщина жизни моей.
Мы знакомую комнату
пламенем плоти колеблем,
и в горящих кудряшках
клубится твоя голова.
Мои губы бегут
по твоим колыхливым коленям,
и на горле горят,
и бесстыжие шепчут слова.
Кто тебя научил?
У кого свои чары ты черпала?
Заслони наготой
от грядущих смертей и неволь.
Красоту наших ласк
повторяет лукавое зеркало.
С любопытством шальным
мы, хмеля, косимся в него.
И пронзенные молнией,
полные сладкой истомой,
друг у друга в руках
отдыхаем, слабы и тихи.
Но уже к нам стучат.
Появляется кто-то бездомный,
ставит водку на стол
и читает плохие стихи.
О спасибо тебе
за твое торжество! О еще б раз!
О безумная щедрость,
что целого мира милей.
В каждом взоре моем —
твой огнем обрастающий образ,
твое светлое лицико, —
женщина жизни моей¹⁸.

¹⁸ Б.А. Чичибабин, Собрание стихотворений, <http://www.rulit.me/books/sobranie-stihotvorenij-read-432196-184.html> (4.11.2017).

Как видно, по объему чичибабинское стихотворение значительно больше пушкинского — в нем 64 строки (у Пушкина — 14), это фактически сюжетный рассказ, да еще и с прологом (первые 16 строк) и эпилогом (последние 12). Пушкинскому относительно спокойному и обширному александрийскому стиху (6-стопный ямб и рифмующиеся двустишья) у Чичибабина противостоит чередование двухстопных и трехстопных анапестов (с редкими исключениями), что создает динамический напор, не ослабеваемый даже если при произнесении сливать нечетную и четную строки в одну большую пятистопную (возникает ассоциация с пастернаковской поэмой *Девятсот пятый год*, где разделение и слияние строк двухстопного и трехстопного анапестов организует мощный ритмический поток).

Но наиболее продуктивно сравнение поэтов в плане содержания. Оба стихотворения посвящены объятьям любящих, поэтому естественны ожидания в них как телесности, так и душевной влюбленности. У Пушкина главное место занято телесностью, которая однако изображается не плотью тел, а движениями и нервно-психическим антуражем. Глубокой духовности здесь вообще нет, а сердечная душевность, косвенно описываемая во второй части стихотворения, отдана лишь ему, любовнику.

У Чичибабина телесность выражена значительно более подробно и материально. На протяжении всего текста названы различные части женского тела: губы, ноги, лицо, рот, щеки, бедра, кудряшки, голова, колени (самая любимая часть женского тела у поэта!), горло. Телесность здесь весомо занимает первое место. И все стихотворение представляет собой серию зрительных образов, почти фотографически изображающих материальные картины свидания. Нет, часто даже кинематографически: ведь изображаются динамические, поведенческие отрезки времени.

Отметим еще обширное включение материальных пяти органов чувств. Чичибабин вообще был склонен к синэстезийному слиянию: в стихотворении *Приготовление борща*, созданном тоже в 1960-х годах, великолепно участвуют все пять органов чувств. В рассматриваемом тексте очень ярко выражены четыре, а пятое, гастроомический вкус, представлено метафорически: «сладкое имя», «сладкая истома».

Еще одно важное замечание. Чичибабин на протяжении всей жизни может быть назван *природником*, поэтом, чрезвычайно интенсивно включавшим природу в свое творчество. И в данном стихотворении уже в первой строке любимая помогает герою справиться с безбожной зимой, а потом ее белые ноги сравниваются с лесными цветами.

Но и о духовности-душевности есть что сказать. Бог появляется косвенно, первый раз — в «бездожной зиме» (неясно, что это такое: скорее всего, это означает «очень плохая»), второй — возлюбленная названа «богиней погони», т.е. царицей страстных объятий. А кроме того она оказывается женственнее Венеры (и всех красавиц мира!).

Значительно больше участвует в действии Дьявол. Любовнику, видимо, предстоят адские муки, и он готов из преисподней пешком прийти к любимой (почему-то соединяя себя с Пушкиным). Сплошной пожар на протяжении почти всего рассказа (пламенем плоти, горящих кудряшках, на горле горят, пронзенные молнией, отнем обрастающий образ) тоже вызывает адские ассоциации (вспомним, что и у Пушкина присутствует *пламень!*). А в звучании *чар-чер* в строке «У кого свои чары ты черпала?» ведь мерещится *чорт*.

Но общая тональность стихотворения совсем не дьявольская, она хотя и переходит изо дня в ночь (мои ночи, для ночи), но *светлая*: светлое лицико. И обильно насыщено стихотворение весельем, любимым состоянием поэта на протяжении всей его жизни: веселым лицом,

смеющийся рот, веселым пушком. И получается, что в адски пламенных страстиах происходит светлое, веселое, добре еднение двух любящих натур.

Забавно, что зеркало использовано не в обычном мистическом и негативном плане, а как помощник желаемого повтора («О еще б раз!»), как дубликат «красоты наших ласк». Красота, эстетика объятий — это уже переход от телесности к душевности.

А на следующем этапе жизненного пути, с конца 60-х гг., Чичибабин совершил настоящую революцию, он серьезно углубит душевность и духовность любовной лирики, и его возлюбленная «Лиличка-реченька» будет представлена «с душой Христа и телом Афродиты».

DWA ESEJE O MIŁOŚCI

Streszczenie

W pierwszym eseju autor analizuje znaczącą cechę rosyjskiej mentalności, kultury i poezji, jaką jest patriotyzm. W rozważaniach tych wykorzystuje materiały ze słownika Władimira Dala i słownika języka Puszkina oraz wybrane fragmenty rosyjskiej poezji.

Drugi esej zawiera analizę dwóch wierszy: „...Нет, я не дорожу мяте́жным наслажде́нем” Aleksandra Puszkiна oraz „Мне с тобой никогда...” Borisa Cziczibabina. Autor uważa je za niezwykle znaczące dla rosyjskiej liryki erotycznej i ukazuje specyfikę ekspresji form cielesnych i duchowych, charakterystycznych dla podjętej w XX wieku tradycji poezji XIX-wiecznej.

TWO ESSAYS ABOUT LOVE

Summary

The meaningful constants of Russian mentality, culture and poetry are considered in the first essey *Patriotism and love on the basis of dictionary materials* (Explanatory dictionary of Vladimir Dahland *Dictionary of language of Pushkin*) and poetical sources.

Second essey *The versicular erotica of two poets* are considered two poems: “Нет, я не дорожу мяте́жным наслажде́нем...” of Alexandre

Pushkin and “Мне с тобой никогда...” of Boris Chichibabin. The author attributes both poems to the prominent phenomena of the Russian erotical lyrics and shows the specificity of expression of corporal and spiritual forms for the 20 century’ poet in comparison to the 19 century’ poet.

Izabella Malej

DOSTOJEWSKI — MIZOGIN MIMO WOLI
(REFLEKSJA POSTBIERDIAJEWOWSKA)

[...] trzeba się szczerze przyznać do wszystkiego: nie wiem, czy z powodu rozstroju nerwowego, czy pod wpływem nowych wrażeń w nowym mieszkaniu lub niedawnego przygnębienia, zacząłem po mału i stopniowo, w miarę jak nadciągała noc, zapadać w ten dziwny stan duchowy, [...] który nazywam m i s t y c z n y m l e k i e m. Jest to nieznośny, męczący strach przed czymś, czego sam nie mogę określić, przed czymś niepojętym i nie istniejącym w normalnym porządku rzeczy, ale co na pewno, może nawet w tej chwili, stanie się, jakby na urągowisko wszystkim dowodom rozumu, przyjdzie do mnie i stanie przede mną jako fakt nieodparty, straszliwy, potworny i nieubłagany. Ten strach zazwyczaj wzmagają się coraz bardziej wbrew wszelkim argumentom rozsądku, tak że wreszcie rozum, mimo że w takich chwilach nie jest jeszcze całkiem zmącony, traci wszelką odporność na wrażenia. Nie ma posłucha, staje się niepotrzebny, i to rozdwojenie jeszcze bardziej wzmacnia bojaźliwą rozterkę oczekiwania. Wydaje mi się, że coś podobnego odczuwają po części ludzie lękający się umarłych. Ale w mojej rozterce nieokreśloność niebezpieczeństwa jeszcze bardziej potęguje udrękę¹.

W tych słowach, będących autocharakterystyką jednego z bohaterów *Skrzywdzonych i poniżonych* (Униженные и оскорблённые, 1861) Fiodora Dostojewskiego ujawniona zostaje kreacyjna funkcja sił nierzeczywistych, ambiwalentnych i niepojętych, prowadzących człowieka poprzez odczucia lęku i rozdwojenia na skraj otchłani, do głębin duszy cierpiącej. Dlatego droga, jaką w swym życiu pokonuje człowiek, jest u Dostojewskiego zawsze drogą cierpienia.

¹ F. Dostojewski, *Skrzywdzeni i poniżeni*, przeł. W. Broniewski, w: tegoż, *Dzieła wybrane*, t. 5, PIW, Warszawa 1987, s. 59–60.

Nie bez racji wszak mianuje Nikołaj Bierdziejew rosyjskiego pisarza „artystą podziemnych poruszeń ducha”², który wystawiając protagonistów swojej prozy na oddziaływanie „ognistego wichru”³, podejmuje próbę rozwiązyania zagadki człowieka. Stąd też, podkreśla filozof,

[...] jest to twórczość prorocka, która wyjawia naturę człowieka, bada ją nie w jej przeciętności, nie w powszednim życiu, nie w normalnych i unormowanych formach jej istnienia, a w podświadomości, w szaleństwie i przestępstwie. W szaleństwie, a nie w zdrowiu, w przestępstwie, a nie w podporządkowaniu prawu, w podświadomości, żywiole nocy, a nie w żywiole dnia, w świetle świadomie zorganizowanej duszy ukazuje się głębia natury człowieka, badane są jej granice⁴.

Jednym z wcieleń owych trzech żywiołów, a więc szaleństwa, występuku i mroków nieświadomości, staje się u Dostojewskiego zasada kobieca. Swoje znaczenie szczególne ujawnia ona w pełnym napięć i dychotomii sporze z zasadą męską. Rozgrywa się on poprzez konfrontację kobiecego żywiołu nocy z męskim żywiołem dnia, natury i rozumu, popędem *id* i *ego*. Kołem zamachowym staje się w tym starciu lęk dnia w obliczu nocy, lęk przed wywołującym bojaźń, ale i słodką rozkosz popędem seksualnym.

Lęk seksualny w korelacji z ambiwalencją sądów o kobiecie przywodzi do postawy mizoginicznej, pojawiającej się już w mitach, atoli uświadamianej jako zjawisko kulturo-psychologiczne od czasów nowożytnych⁵. Warto przypo-

² M. Bierdziejew, *Światopogląd Dostojewskiego*, przeł. i oprac. H. Paprocki, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2013, s. 12.

³ Określenie Bierdziejewa — tamże.

⁴ Tamże, s. 12–13.

⁵ Zob. K.M. Rogers, *The Troublesome Helpmate: A History of Misogyny in Literature*, University of Washington Press, Seattle 1966; W. Lederer, *The Fear of Women*, Grune and Stratton, New York 1968; D.H. Coole, *Women in Political Theory: From Ancient Misogyny to Contemporary Feminism*, Wheatsheaf, Sussex 1988; R.H. Bloch, F. Ferguson (red.), *Misogyny, Misandry, and Misanthropy*, University of California Press, Berkeley 1989; R.H. Bloch, *Medieval Misogyny and the Invention of Romantic Love*,

mnieć, że płeć żeńska uosabiana była w najdawniejszych wierzeniach w postaci dobrej Bogini-Matki – dawczyni życia oraz opiekunki płodów rolnych. W swych antypodycznie lokowanych wcieleniach przedstawiała pokusy przywodzące mężczyzn do zguby, jawiąc się jako istota nie z tego świata, demoniczna. Przykładem ilustrującym mizoginiczne wyobrażenia demonów kobiecości jest Lamia, królowa libijska, której powabowi nie zdołał oprzeć się sam Zeus. Hera z zazdrości przemieniła ją w widmo i zamordowała jej dzieci. Zrozpaczona Lamia wstąpiła na drogę wiecznej zemsty, sprowadzając na ciężarne kobiety poronienia, młodzieńców zaś uwodząc i pożerając jak modliszka. Lamia bywa także utożsamiana z Lilith – bóstwem asyryjsko-babilońskim, która według legend żydowskich była pierwszą żoną Adama i matką trojga złych duchów (Lilin, Szedim oraz Rudin). W wierzeniach dawnych Słowian Lamia przekształca się w nocnego wampira lub koszmar, nieraz pojawia się także jako strzyga. W wieku XV lamiami były demony przybierające postać staruch, które porywały dzieci, by pożreć je na ucztach sabatu. Pogłos tych wszystkich wyobrażeń złej, niebezpiecznej i kuszącej kobiecości odnajdziemy w modzie literackiej, zainicjowanej w XIX stuleciu, a osiągającej apogeum na przełomie XIX i XX w. Ikoną stała się wówczas postać kobiety fatalnej, bezwzględnej uwodzicielki, zniewalającej i niszczącej mężczyzn swoją demoniczną naturą⁶.

University of Chicago Press, Chicago 1991; K.A. Ackley, *Misogyny in Literature: An Essay Collection*, Garland, New York 1992; Ch. Kramarae, D. Spender (red.), *Routledge International Encyclopedia of Women*, Routledge, New York–London 2000, s. 1374–1377; D.G. Gilmore, *Mizoginia czyli męska choroba*, przeł. J. Margański, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003; Н. Пушкирова, *Русская женщина: История и современность, Два века изучения „женской темы” русской и зарубежной наукой*, Ладомир, Москва 2002.

⁶ Szerzej patrz: H.R. Hays, *The Dangerous Sex: The Myth of Feminine Evil*, Putnam, New York 1964; G. Ritz i in. (red.), *Nowa świadomość płci w modernizmie. Studia spod znaku gender w kulturze polskiej i rosyjskiej u schyłku stulecia*, Universitas, Kraków 2000; I. Malej, *Eros w symbolizmie (filozofia – literatura – sztuka)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego,

Wspólny mianownik, łączący myślenie o zasadzie żeńskiej jako o demonicznej, pięknej i niebezpiecznej sile, której płeć przeciwna nie jest w stanie się oprzeć, stanowi tutaj tendencja właściwa dla szczególnego typu wyobraźni twórczej, którą można określić, posługując się językiem psychiatrii, jako wyobraźnię schizoidalną lub introwertywną. Cechuje ją skłonność do fantastyki, mitologizacji własnych przeżyć i ich symbolicznego, nierealistycznego wyrazu w dziele literackim. „Fantastyczny realizm” Dostojewskiego o proweniencji psychologicznej proponuję uznać za realizację tego właśnie modelu postrzegania kobiecości.

Uczucia, jakie mężczyźni protagonisti żywią wobec kobiet w utworach Dostojewskiego, są skrajnie ambiwalentne, rozpięte pomiędzy aprobatą i niezgodą, pragnieniem i obrzydzeniem, bojaźnią i pokusą, materią i duchem. Nic więc dziwnego, że rozdrojenie emocjonalne staje się udręką najważniejszych bohaterów pisarza. Nie stanowi tu wyjątku nawet książę Myszkin – święty szaleniec, kochający dwie kobiety jednocześnie – Nastazję Filippowną i Agląję. W przekonaniu Bierdajewa Dostojewski pokazuje na przykładzie relacji łączących ten szczególny trójkąt miłosny tragedię miłości bez wyjścia, niemożność zrealizowania się człowieka w miłości płciowej na drogach życia⁷. Miłość

Wrocław 2008; D. Szymonik, *Od Pięknej Damy do Jawnogrzescznicy. O „srebrnowiecznej” koncepcji kobiety i kobiecości*, w: M. Cymborska-Leboda, A. Gozdek (red.), *Kobieta i/lub Inny. Mit i figury kobiecości w literaturze i kulturze rosyjskiej XX-XXI wieku (w kontekście europejskim)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2008, s. 187–188; E. Komisaruk, *Od milczenia do zamilnienia. Rosyjska proza kobieca na początku XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009; B. Stelingowska, *Modernizm kobiety w literaturach słowiańskich (na przykładzie twórczości Marii Komornickiej i Anny Mar)*, Stowarzyszenie tutajteraz, Siedlce 2015.

⁷ M. Bierdajew, *Światopogląd Dostojewskiego...*, s. 62; B.H. Капдаполицева, Женщина: хозяйка, героиня, муза... (o стереотипах женского поведения), „Вестник ТГУ” 1999, nr 4 (<http://cyberleninka.ru/article/n/zhenschina-hozyayka-geroinya-muza-o-stereotipah-zhenskogo-povedeniya> (25.07.2017); M. Михайлова, Диалог мужской и женской культуры

płciowa, oparta wszak na pożądliwości seksualnej, prowadzi Myszkina⁸, tak samo zresztą jak Rogożyna, pragnącego pościąć Nastazję Filippowną, Wiersiłowa, zakochanego w Katarzynie Nikołajewnej, Mitię Karamazowa, oczarowanego Gruszeńką, czy wreszcie Stawrogina, pożądającego wiele kobiet jednocześnie, do stanu utraty własnej integralności, do zbruksania wartości człowieka jako osoby. Stąd też w powieściach Dostojewskiego dwóch mężczyzn kocha tę samą kobietę, rywalizując o jej wzgłydy. Rywalizacja ta kończy się jednak zawsze tragicznie: aktem morderstwa lub samobójstwa, co oznacza także porażkę samej miłości, a ścisłeji – miłości wynikającej z popędu fizycznego, działającego w oderwaniu od pierwiastka duchowego. Miłość nie ma zatem u Dostojewskiego wartości samej w sobie, pojawia się jako doświadczenie tragiczności życia ludzkiego, sama tragiczność natomiast wynika z doświadczenia wolności. Tego rodzaju dialektyczność, typowa dla światopoglądu Dostojewskiego, sytuuje zasadę żeńską, zdaniem Bierdajewa, w relacji do zasady męskiej jako drugorzędną. Miłość bowiem okazuje się tragedią ducha męskiego, nie kobiecego, kobieta zaś nie zajmuje miejsca samodzielniego, jawiąc się jako satelita męskich bohaterów. Dlatego też Bierdajew konstatauje, że antropologia Dostojewskiego, to wyłącznie męska antropologia:

⁸ в русской литературе Серебряного века: „Cogito ergo sum” – „Amo ergo sum», „Russian Literature. North-Holland” 2000, t. 45, s. 47–70.

⁸ Księciem Myszkinem kierują, jak potwierdzają to badania zorientowane w kierunku psychoanalizy, wyparte pragnienia seksualne, które rodzą przemoc i agresję, prowadząc zarazem do niezborności wewnętrznej. Zob. E. Dalton, *Unconscious Strukture in the Idiot. A Study in Literature and Psychoanalysis*, Princeton University Press, Princeton 1979. O predylekcji Myszkina do wzruszenia erotycznego pisze też Michał Kruszelnicki w artykule *Labirynty Myszkina* (Podróż Szestowowska), „Przegląd Rusycystyczny” 2017, nr 1, s. 26–52. Wśród dostojeuskologów, zwłaszcza związanych z nurtem religijnym, pokutuje podgląd o „aseksualnej” naturze tego bohatera. Zob. Н.О. Лосский, *Достоевский и его христианское мировоззрение*, Издательство имени Чехова, Нью-Йорк 1953; Е.М. Метинский, *Заметки о творчестве Достоевского*, РГГУ, Москва 2001.

[...] kobieta interesuje Dostojewskiego wyłącznie jako moment w losie mężczyzny, w drodze człowieka. Duszą ludzką jest przede wszystkim męski duch. Zasada żeńska jest jedynie wewnętrznym problemem w tragedii męskiego ducha, wewnętrzną pokusą. [...] Los mężczyzny jest zawsze tragiczny. Kobieta jest jedynie wewnętrzną tragedią mężczyzny⁹.

Jeśli skorelujemy to umniejszenie znaczenia kobiety jako istoty ludzkiej, polegające na odebraniu wartości duchowej i osobowej, z ujęciem miłości jako przejawem samowoli człowieka, niszczącej i rozdwajającej naturę człowieka (czyli mężczyzny), to zrozumiemy naturę mizoginii. Klucz do niej daje nam Dostojewski, kreując ambivalentną strukturę psychiczną swoich bohaterów. Problem miłości i dyskursu płci zajmuje w tym kontekście miejsce centralne.

Bierdajew przekonuje, że relacje miłosne łączące męskich protagonistów z kobietami należy postrzegać w prozie Dostojewskiego jako pretekst do ukazania tragicznego i samotnego losu mężczyzny. Kobieta, niezależnie od jej statusu rodzinnego czy społecznego, jest jedynie napotkaną na drodze życia trudnością, sama kobieta bowiem pisarza nie interesuje. Czy też ująć należałoby to inaczej: kobieta interesuje Dostojewskiego li tylko jako wewnętrzny przejaw losu mężczyzny. Wydaje się nawet, że ocena Bierdajewa zmierza ku twierdzeniu, że u Dostojewskiego kobiety są dla mężczyzn przeszkodami na drodze do osiągnięcia ideału duchowego. Jak przekonuje filozof: „w swojej twórczości Dostojewski ukazuje tragiczną drogę ducha męskiego, co dla niego jest drogą człowieka. Na tej drodze kobieta gra dużą rolę. Jednak kobieta jest tylko pokusą i namiętnością mężczyzny”¹⁰. Kobieta, będąca zatem żywiołem, staje na drodze mężczyzny, by go ściągnąć w dół, unieszcześniwić.

⁹ M. Bierdajew, *Światopogląd Dostojewskiego...*, s. 62. O antropologii Dostojewskiego zob. także: K. Nowikowa, *Antropologia Dostojewskiego, „Logos i Ethos”* 2006, nr 1; L. Budrecki, *Antropologia filozoficzna Dostojewskiego, „Literatura na Świecie”* 1983, nr 3, s. 275–283.

¹⁰ M. Bierdajew, *Światopogląd Dostojewskiego...*, s. 63.

„Mężczyzna u Dostojewskiego jest przykuty do kobiety przez namiętność”¹¹ — dodaje Bierdajew. Wybawieniem dla mężczyzny mogłaby stać się absolutna jedność z zasadą żeńską, atoli histeryczna, naderwana natura kobiety to uniemożliwia. Takie stanowisko rosyjskiego myśliciela tłumaczy, dlaczego w twórczości autora *Białych nocy* na próżno szukać kultu wiecznej kobiecości lub choćby jego echa¹². Nie można uznać za jej pogłos nawet postaci Soni Marmieladowej ze *Zbrodni i kary* (*Преступление и наказание*, 1866), która towarzyszy wprawdzie Raskolnikowowi na drodze do zbawienia, lecz nie jednocozy się z nim w pełni jako dopełnienie androgynicznej natury człowieka¹³. W ich relacji brakuje wyraźnie miłości erotycznej, jedności fizycznej, bez której, jak uważał Władimir Sołowjow, niemożliwe jest osiągnięcie symbiozy duchowej, idealnej, dającej poczucie pełnej szczęliwości¹⁴. Bohaterowie prozy Dostojewskiego znajdują się więc w specyficznej pułapce emocji: zniewoleni przez kobiecą namiętność, pozostają tragicznie rozdwojonymi ludźmi, bezskutecznie poszukującymi swojego dopełnienia, swojej Dziewicy. W rezultacie człowiekiem jest dla pisarza nie kobieta, nie androgynos, a wyłącznie mężczyzna. Kobieta zaś okazuje się godna uwagi o tyle, o ile reprezentuje żywioł i atmosferę, w której dokonuje się los mężczyzny, jako los osoby *par excellence*. Wydaje się, że Bierdajew krytykuje Dostojewskiego nie tyle

¹¹ Tamże.

¹² Problem obecności i roli Sofii-Mądrości Bożej w twórczości Dostojewskiego podejmuje Dorota Jewdokimow (tejże, *Sofijność w twórczości filozoficznej i literackiej Fiodora Dostojewskiego*, „Idea. Studia nad Strukturą i Rozwojem Pojęć Filozoficznych” 2006, nr 18, s. 93–107).

¹³ Konceptowi androgynie Bierdajew przypisywał, w ślad za Jakubem Boehme, znaczenie prymarne. Czytaj szerzej na temat androgynii: K. Mrówka, *Androgyn. Rzecz o ontologii płci*, Polgres Multimedia, Szczecin 2005; W.O. Doniger, *Women, Androgynes, and Other Mythical Beasts*, University of Chicago Press, Chicago 1980.

¹⁴ В. Соловьев, Смысл любви, w: В.П. Шестаков (oprac. wstęp), *Русский Эрос, или Философия любви в России*, Прогресс, Москва 1991, s. 19–77.

za zbyt małe zainteresowanie duszą kobiety (gdyż kobieta jest w niewielkim stopniu osobą), ile za zastąpienie opisu androgynicznej natury człowieka opisem tragiczmu miłości. „Człowiek – podkreśla filozof – pozostaje tragicznie rozdwojonym mężczyzną, który nie ma swojej Sofii”¹⁵, czyli Mądrości Bożej, będącej personifikacją najwyższej mądrości i twórczej miłości Boga, zasady stworzenia świata. Bierdajew żywi przekonanie, że pisarz w niewystarczający sposób uświadadniał sobie, iż natura człowieka jest androgyniczna, stąd też człowiekiem jawił się dlań nie *androgynos*, lecz mężczyzna. W tej krytyce Dostojewskiego, Bierdajew podąża tropem własnego stosunku do kobiecości, w którym nie brakuje zacięcia mizoginycznego¹⁶. Wspomnę tylko, że w rozważaniach myśliciela na temat płciowej dyferencjacji człowieka ujawnia się wyrazista tendencja do deprecjonowania kobiety poprzez korelację z niszczącą siłą popędu seksualnego. Bierdajew stwierdza, że kobieta, jako nosicielka żywiołu płci, jest „znacznie mniej człowiekiem”¹⁷, aniżeli mężczyzna. Z tego wynika niezdolność kobiety do zrozumienia potrzeb mężczyzny, jego intelektualnych i duchowych ambicji:

¹⁵ M. Bierdajew, *Światopogląd Dostojewskiego...*, s. 63.

¹⁶ Piszę o tym w artykułach: *Kategoria płci w twórczości Nikolaja Bierdajewa*, w: A. Ksenicz, B. Tichoniuk (red.), *Literatury i języki wschodniosłowiańskie z perspektywy początku XXI wieku*, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2007, s. 63–71; *Filozofia nierządu: z rozważań Nikolaja Bierdajewa o kobiecie upadłej, miłości i małżeństwie*, w: M. Aleksienko, M. Horda (red.), *Słowo. Tekst. Czas. Materiały IX Międzynarodowej Konferencji Naukowej*, Print Group, Szczecin 2008, s. 69–76; *Piękno w anthroposie. Z rozważań Nikolaja Bierdajewa o erotyce, sztuce i teurgii*, „Scripta Neophilologica Posnaniensia” 2012, t. 12: H. Chałacińska, S. Puppel, B. Waligórska–Olejniczak (red.), *Etos piękna w nauce, sztuce i kulturze. Materiały Humanistycznego Centrum Badań „Dyskurs Wielokulturowy”*, s. 127–136.

¹⁷ M. Bierdajew, *Twórczość i płeć. Pierwiastek męski i żeński. Ród i osoba*, w: tegoż, *Sens twórczości. Próba usprawiedliwienia człowieka*, przeł. H. Paprocki, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2001, s. 183.

Kobieta ze swej natury zawsze żyje czymś jednym, nie ogarnia wielości. Kobieta słabo rozumie zdolność mężczyznę do ogarniania pełni bytu. [...] W naturze mężczyznę silniejsze jest poczucie osoby [...], większa zdolność do ogarniania w każdym czasie całej pełni bytu duchowego¹⁸.

W historycznym, jak go nazywa Bierdajew, żywiole kobiecej miłości „jest coś strasznego dla mężczyznę, coś groźnego i pochłaniającego, jak ocean”¹⁹. Dlatego też konieczne jest odrzucenie przez mężczyznę erotycznego ubóstwienia płci i kobiecości, przezwyciężenie determinizmu płci. Nie jest to atoli możliwe bez miłości płciowej, prowadzącej do fizyczno-duchowej jedności obu zasad, kobiecej i męskiej. Nietrudno w takim myśleniu dostrzec pułapkę wykluczającą się sprzeczności, z której Bierdajew jako filozof-anthropolog nigdy się nie uwolnił.

Znamienne, że sam Dostojewski żył w ciągłym rozdwojeniu psychicznym, pozostając w braku, po Bierdajewowsku rozumianej, jedności z żeńską częścią swojej natury. Z licznych zapętleń miłosnych, w jakie wkłał się pisarz przez całe swoje życie, dość wspomnieć fascynację Anną Korwin-Krukowską, Polką z pochodzenia, której ojciec był generałem rosyjskim w stanie spoczynku. Dostojewski opisał ową miłość jako Aglaję z *Idioty*. Gdy książę Myszkin cierpi z powodu rozdarcia miłosnego pomiędzy Aglają a Nastazją Filipowną, to serce Dostojewskiego szamocze się pomiędzy dwoma ich prototypami: Anną Korwin-Piotrowską, zwaną pieszczołwiem Aniutą, oraz Apolinarią Susłową. Warto tu na marginesie zauważyć, że te doświadczenia emocjonalne, wprojektowane przez pisarza w *Idiocie*, ze względu na przesunięcie czasowe (znajomość z Aniutą przypada na rok 1865, a powieść została rozpoczęta w dwa lata później) noszą charakter wspomnień, a co za tym idzie – przeżyć retrospekttywnych, przepracowywanych na nowo. Dostojewski, liczący sobie wówczas lat 44 prosi młodszą od siebie

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże, s. 184.

o połowę Aniutę o rękę, ta jednak nie waha się odmówić. Jakże znamienne wybrzmiewa motywacja tej odmowy:

Szanuję go bardzo, kocham jego geniusz — pisze Aniuta o Dostojewskim. Ale on potrzebuje kobiety, która by żyła tylko jego osobą, która poza nim nie miałaby innego życia. On jest taki nerwowy, drapieżny, on chce wessać mnie w siebie²⁰.

Niedoszła żona Dostojewskiego wybornie zatem wyczuła jego psychotyczną osobowość, której jednym z ważniejszych przejawów były skłonności masochistyczne. Jednak dla naszych rozważyń zdecydowanie większe znaczenie ma predylekcja do podporządkowania sobie kobiety, okiełznania żywiołu natury, odebrania jej indywidualności, co przejawiało się w poszukiwaniu kobiety, która ulegałaby Dostojewskiemu we wszystkim. Dążenie to ziściło się w osobie drugiej żony, Anny Snitkin, która pokochała pisarza miłością absolutnie bezwarunkową²¹.

Zjednoczenie płci prowadzące do stanu szczęliwości jest niemożliwe w twórczości Dostojewskiego, jak podkreśla Bierdajew, nie z winy mężczyzn, lecz z winy kobiety, a ścisłej — z winy histerycznej, nadłamanej i pożądliwej natury kobiety. Wyjątek wśród postaci kobiecych stanowi Sonia, której natura nie zdradza żadnej z cech tego negatywnego katalogu, a która stąpa wprawdzie po ścieżce nierządu, lecz jest to nierząd usprawiedliwiony — służy utrzymaniu rodziny i wzmacnieniu wiary w boskie miłosierdzie²². Postać

²⁰ Cyt. za: S. Cat-Mackiewicz, *Dostojewski*, Universitas, Kraków 2013, s. 179.

²¹ Zob. A. Dostojewska, *Mój biedny Fiedia: Dziennik*, przekl. R. Przybylski, PIW, Warszawa 1971.

²² Bierdajew potępiał zjawisko prostytucji, dostrzegając jej obecność także w relacjach intymnych małżonków, jeśli sprowadzają się one li tylko do uprawiania seksu, co prowadzi do rozpadu osobowości. Zob. M. Bierdajew, *Światopogląd Dostojewskiego...*, s. 68–70. O chrześcijańskim wymiarze prostytuowania się Soni pisze Danuta Polańczyk w książce „*Zbrodnia i kara*” Fiodora Dostojewskiego (Biblioteka Wysyłkowa, Lublin 2005).

Soni Bierdajew pomija jednak milczeniem, koncentrując swoją uwagę na ideale Sodomy. W rozważaniach filozofa rosyjskiego o błędzeniu i rozdrożeniu zasady męskiej, która — oderwana od zasady żeńskiej — zostaje zdominowana przez lubieżność, ta zaś przechodzi w nierząd, będący, jak chce Bierdajew, „pokusą niebytu”²³, miejsce refleksji nad kobiecością zajmuje problem tragedii duszy mężczyzny, zniewolonej przez niepohamowaną namiętność. Sytuacja niemożności zjednoczenia z zasadą kobiecą na drodze ku duchowej pełni rodzi w męskich bohaterach podszytą nienawiścią agresję wobec kobiet. Dlatego też przejawów mizoginii należy poszukiwać u Dostojewskiego w psychologii mężczyzn, jako przykładzie „psychozy na tle tożsamości płciowej”²⁴. Przymijmy ona wówczas nie tyle postać nienawiści do kobiet, ile uprzedzenia seksualnego, zasadzającego się na wrogości w stosunku do płci żeńskiej. To z kolei rodzi w mężczyźnie namiętną potrzebę okiełznania kobiecości, podporządkowania jej sobie, zniewolenia, a tym samym — unieszkodliwienia, choćby za cenę życia własnego lub innych. Światło na ten mechanizm rzuca perspektywa psychicznej ambiwalencji (miłość–nienawiść), będąca siłą sprawczą działań bohaterów rosyjskiego pisarza. Znamienne, że jako przyczynę ich cierpienia wskazuje Dostojewski namiętność do kobiety, wzbudzającą emocje ambiwalentne, tyleż dramatyczne, co rozkoszne, dynamiczne, niestałe i niezniszczalne jednocześnie²⁵. Pożądanie i odraza zapętlają się więc w relacjach pomiędzy płciami w nieroz-

²³ M. Bierdajew, *Światopogląd Dostojewskiego...*, s. 68.

²⁴ A. Jukes, *Why Men Hate Women*, Free Association Books, London 1994, s. xxvi.

²⁵ Za przykład niech posłuży w tym punkcie rozważań fragment jednego z listów Dostojewskiego do drugiej żony Anny: „Ściskam mocno moją Ańkę. Całuję Cię mocno za bardzo, bardzo, bardzo. [...] Piszesz, że ciągle śnisz, że ja Cię nie kocham. I ja ciągle, każdej nocy widzę obrzydliwe sny, koszmary, że Ty mnie zdradzasz z innym. Jak Boga kocham, męczę się strasznie” — F. Dostojewski, *Listy*, przeł. i komentarz oprac. Z. Podgórzec i R. Przybylski, PIW, Warszawa 1979, s. 592.

wiązywalny węzeł psychicznych dychotomii. Ich podłożem, jak chce Freud, jest lęk kastracyjny, który stanowi główne następstwo kompleksu Edypa. W eseju *Dostojewski i ojcobójstwo* austriacki psychoanalityk wskazuje na rolę popędów w życiu osobistym pisarza, dostrzegając zarazem ich projekcję w twórczości literackiej²⁶. Lęk kastracyjny to, zdaniem Freuda i jego następców, element uniwersalny w rozwoju psychicznym mężczyzny. Będąc w wieku 4–6 lat każdy chłopiec doświadcza pożądania seksualnego matki i wkracza na ścieżkę rywalizacji z ojcem o jej względy. Jednocześnie przeżywa on uraz psychiczny powodowany lękiem przed zemstą ojca za tę osobliwą usurpację i roi sobie, że ojciec pozbawi go penisa. Uznawszy ów lęk kastracyjny za immanentny składnik osobowości Dostojewskiego i główną przyczynę tłumienia pragnień seksualnych w stosunku do matki oraz buntowniczych uczuć wobec ojca, Freud dowodzi, że zarówno miłość, jak i nienawiść zostają przez Dostojewskiego-chłopca wyparte, co owocuje w życiu dorosłym zachowaniami psychotycznymi²⁷. Należy nadto pamiętać o szczelinie chtonicznej, jaka rozwarła się w psychice Dostojewskiego-młodzieńca w momencie realnej śmierci ojca (w roku 1839). Urojone pragnienie śmierci rodzica staje się

²⁶ Zob. S. Freud, *Dostojewski i ojcobójstwo*, w: tegoż, *Sztuki plastyczne i literatura*, przekl. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009, s. 231–244. Zob. też: H. Pongs, *Psychoanaliza i literatura*, przekl. M. Szalsza, w: P. Dybel, M. Główiański (wyb., red., oprac.), *Psychoanaliza i literatura*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001, s. 68–73; B.C. Ефремов, *Достоевский: психиатрия и литература*, Издательство „Диалект”, Санкт-Петербург 2006.

²⁷ Dowodzą tego fakty z biografii pisarza, jak i wątki literackie, ukazujące dominację męskich przyjaźni, spolegliwość wobec rywali o względy tej samej kobiety. Piszę o tym szerzej w artykule *Gra popędów. Freud o Dostojewskim* (w druku). Na uwagę zasługuje w tym kontekście także charakter skomplikowanych relacji Fiodora z rodzicami, prowadzących do rozpięcia psychicznego przeszłego pisarza pomiędzy dwoma biegunami: nienawiści i lęku oraz szacunku i uwielbienia (zob. A. Miller, *Głęboka cześć dla rodziców i jej tragiczne skutki (Dostojewski, Kafka, Nietzsche)*, w: tejże, *Bunt ciała*, przekl. A. Gierlińska, Wydawnictwo Media Rodzina, Poznań 2006, s. 31–34). Patrz też: B. Bursow, *Osobowość Dostojewskiego*, przekl. A. Wołodźko-Butkiewicz, PWN, Warszawa 1983.

w momencie zabójstwa Michała Dostojewskiego przez podanych mu chłopów nieodwracalnym faktem, co wyzwała w pisarzu ataki epiletyczne, odczytywane przez Freuda jako przejawy nerwicy. Nie mogąc poradzić sobie ze stanem wewnętrznej niezborności, Dostojewski doświadcza czegoś na kształt ustawicznego psychicznego Ukrzyżowania, co odzwierciedla oscylacja pomiędzy sadystycznym *superego* i masochistycznym *ego*²⁸.

Skłonności sadystyczne Dostojewskiego, wyrażające się w jego stosunku do bliskich mu osób, w sprawianiu im bólu psychicznego i fizycznego, w świadomym wyrządzaniu krzywd, w agresywności, które w kolejnych etapach pogłębiania się psychopatii zostaną przenicowane pędem do samozniszczenia, stanowią także przejaw lęku wobec kobiet, a ścisłej – poczucia wstępnej wobec nich słabości, do której Dostojewski nie chciał nigdy przyznać się przed samym sobą, wybrawszy wyparcie. Idąc tropem rozważań Freuda²⁹, można przypuszczać, że pisarz cierpiał na zaburzenia płciowe, nie mogąc pogodzić się z tym, że kobieta będąca jego obiektem seksualnym jest kimś innym niż matka. Mając zakodowane w psychice skojarzenie erosu z kazirodczym obiektem z dzieciństwa, Dostojewski projektuje życie miłosne swoich bohaterów jako pasmo udręk, co oznacza, że seks pozostaje dla nich czymś brudnym, przerażającym i zgubnym. Namiętność degraduje zatem w ujęciu Rosjanina nie tylko ciało, ale także, a wręcz przede wszystkim, duszę. Znerwicowany, przeżywający wielopoziomowy konflikt (seksualny, emocjonalny, etyczny) mężczyzna, dążąc do satysfakcji erotycznej, musi poniżyć obiekt swojej miłości. W powieści *Gracz* (Izrok,

²⁸ Szerzej patrz: T. Małyszek, *Romans Freuda i Grady: Rozważania o psychoanalizie*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2014, s. 63–75.

²⁹ Zob. S. Freud, *O szczególnym typie wyboru obiektu u mężczyzn*, przeł. R. Reszke, w: tegoż, *Dzieła. Życie seksualne*, t. 5, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999; tegoż, *O najpowszechniejszym poniżeniu życia miłosnego*, przeł. R. Reszke, w: tamże.

1867) nieczysta, zdegradowana poprzez zepchnięcie do podziemia miłość fizyczna zostaje przez pisarza wyartykułowana w kontakcie z francuską prostytutką, będącą *alter ego* Susłowej, której Dostojewski pożądał szaleńczo, tak samo, jak szaleńczo uprawiał hazard w jej towarzystwie. Osobowość Susłowej i swój do niej stosunek Dostojewski dzieli na pół, kreując dwie postaci powieściowe: Polinę, córkę generała o charakterze jednorodnym z despotycznością i nieobliczalnością swojej realnej kochanki, oraz wspomnianą prostytutkę. Dostrzegalny w tym ujęciu kontrast psychiczny i rozdzielenie obiektów miłości, psychiczne „rozszczepienie” między obiektem czystym, pierwotnym a obiektem skalanym, wtórnym może być odczytane jako literacka ekwiwalencja mizoginicznego kompleksu madonny-nierządnicy, ujawniającego się w tego rodzaju dychotomicznych wizjach, do jakich predylekcję w swojej twórczości wykazuje Dostojewski. Znamienne, że źródło owej dwoistości bije z rzeczywistości:

Далее последовали другие, вовсе неожиданные „сюрпризы”. Однажды Полина [Суслова] застала Федора Михайловича в гостиной — он, не вставши по обыкновению ей навстречу, сидел сутулый, раздраженный, барабанил пальцами по столу и тяжко молчал, глядя на нее мрачным взглядом. „Поля, — вдруг сказал он ей. — Я ведь совсем не такой, как ты обо мне думаешь! Надо нам все это кончать, Поля!” Она застыла, пораженная. Несколько минут он внимательно разглядывал ее, потом вдруг вскочил, опрокинул стул, бросился на нее, подавляя, оскорбляя и игнорируя ее сопротивление и крик. Чем дальше, тем чаще просыпалась в нем эта темная, зловещая сторона его натуры „сладострастника”, о которой она поначалу, разумеется, и не подозревала. Довольно скоро к этому прибавилась еще и грубая, совершенно безосновательная ревность — к студентам, к Полонскому, к брату. Лицо его в моменты припадка ревности было отталкивающим, голос звучал визгливо и совершенно побабы. Опомнившись, он хватался за голову, извинялся, стоял на коленях, плакал, исповедовался...³⁰

³⁰ Е. Невская, *Разум и чувствительность*, „Вокруг света” 2003, <http://www.vokrugsveta.ru/vs/article/454/> (9.07.2017)

Psychoanaliza mianuje takie zachowania projekcjami stłumionych pragnień lub też przemieszczaniami³¹, poprzez które wewnętrzne konflikty obiektywizują się w geście złożenia ofiary. W przypadku Dostojewskiego można mówić, jak się wydaje, o złożeniu w ofierze kozła ofiarnego z kobiecości poddanej męskiej agresji prowadzącej do gwałtu. Jeśli mówimy o postawie mizoginicznej, a z taką właśnie mamy tu do czynienia, zostaje na kobietę przeprojektowane kategoryczne, nieznoszące sprzeciwu męskie libido wraz z prymitywnymi pragnieniami, impulsami, odruchami, których mężczyzna sam nie może zaakceptować — przede wszystkim namiętność seksualna i urojenia nią prokurowane.

Motywem będącym peregrynacją fantazji mizoginistycznych Dostojewskiego jest pajęk³², przyjmujący w utworach kształt psychopatycznej halucynacji, stanowiącej efekt frustracji męskich protagonistów. Jak potwierdzają badania naukowe, mężczyźni w większym stopniu niż kobiety doświadczają seksualnej potrzeby, a zatem i stanów na-

³¹ Zob. A. Freud, *Ego i mechanizmy obronne*, przeł. M. Ojrzyńska, PWN, Warszawa 2004; H. Grzegorowska-Klarkowska, *Mechanizmy obronne osobowości*, PWN, Warszawa 1986; J. Strelau, *Psychologia. Podręcznik akademicki*, t. 2, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2000, t. 2, s. 616–617.

³² Motyw pajaka doczekał się licznych interpretacji, których autorzy zgodni są co do tego, że stanowi on dla Dostojewskiego ważny znak o charakterze symbolu, a to decyduje o jego wielopoziomowym potencjale semantycznym. Zob. np.: J. Kisiel, *Symbolika pajaka w twórczości Dostojewskiego*, w: J. Dobieszewski (red.), *Wokół Tolstoja i Dostojewskiego*, „Almanach Myśli Rosyjskiej”, Wydawnictwo Wydziału Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2000; M. Cielecki, *Dreamcatcher. Pajęczyna snów Dostojewskiego*, „Znak” 2009, nr 1; M. Michalska-Suchanek, *Przestrzeń artystyczna dzieł Fiodora Dostojewskiego (na wybranym materiale): między wcielonym piekiem a rajem*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 2013, nr 23, s. 23–37; T.A. Kacatkina, *Демаль-вецъ*, <http://www.fedordostoevsky.ru/research/aesthetics-poetics/143/> (24.07.2017). Jednym z pierwszych, który zwrócił uwagę na obraz pajaka w systemie artystyczno-światopoglądowym Dostojewskiego, był Wasilij Rozanow. Zob. B.V. Розанов, *О творчестве Ф.М. Достоевского: сборник статей*, Директ-Медиа, Москва–Берlin 2015, s. 256, 319.

pięcia emocjonalnego, graniczących nierzadko z psychozą lub depresją, czym można tłumaczyć stałe zainteresowanie mężczyzn seksem³³. Zrodzona z niezaspokojonego popędzu płciowego frustracja prowadzi do złości wobec obiektu powodującego zahamowania, a następnie – do wybuchu agresji w stosunku do niego. Cytowany wcześniej opis zachowania Dostojewskiego stanowi zatem przykład układu emocjonalnego bodziec–reakcja, który pozwala interpretować wrogość do kobiety jako afektywne następstwo frustracji, wynikającej z nagiej potrzeby osiągnięcia całkowitej satysfakcji seksualnej. Tymczasem jest ona niemożliwa, nie tylko z powodu hamującego oddziaływanego zakazów społecznych, moralnych itp., lecz także z przyczyn czysto psychodynamicznych. Podług Freuda większość mężczyzn nigdy nie spełni się całkowicie w życiu seksualnym, gdyż seks, zważywszy na pozostałości utrwaleń edypalnych, jest zawsze substytutem, nigdy spełnieniem³⁴. To tłumaczy złość Dostojewskiego na kobietę, która jest wprawdzie dla niego seksualnie podniecająca, lecz zarazem udaremnia – jako namiastka obiektu pierwotnego – całkowite zaspokojenie. Warto w tym kontekście podkreślić, że źródłem takiego zachowania są wewnętrzne konflikty, a nie męskie megalomania. Mizoginia jest więc męską nieuleczalną chorobą, której symptomem, jak wszelkiego zła w powieściach Dostojewskiego, staje się pająk.

Już Dmitrij Mereżkowski, zdaniem Cata-Mackiewicza, zauważył, jak wielką fascynację żywili Dostojewski do tych zwierząt-tkaczy, pisząc po wielokroć

[...] o szkaradnych, olbrzymich pajakach, których boją się ludzie, które ludzie widzą we śnie, które jak moc piekielna zstępują na ziemię

³³ J. Dollard, E.N. Miller, H.O. Mowrer, R.R. Sears, *Frustration and Aggression*, Yale University Press, New Haven 1939. Konfrontacji z wynikami badań naukowych nie wytrzymuje żywione przez Bierdajewa przekonanie, o tym, że natura kobiety jest zdecydowanie bardziej seksualna i popędliwa od męskiej.

³⁴ S. Freud, *O najpowszechniejszym poniżeniu życia miłosnego...*, s. 189.

i usiłują chwycić człowieka w swą odrażającą władzę. Mereżkowskim nie przyszło jednak do głowy, że te pajęki to reminiscencje z Semipałatyńska, tego kraju skorpionów, falangi i wszelkiego rodzaju pajaków jadowitych. [...] Charakterystyczne dla Dostojewskiego, że pamiętał nie barwę czy słońce, nie orła czy tygrysa, lecz pajęki³⁵.

Jednak pajęki przywędrowały do imaginarium powieściowego Rosjanina nie tylko z doświadczeń katorgi, lecz także z Biblii, o czym Cat-Mackiewicz już nie wspomina. Pajęki, jak i robactwo na równi z kobietami-łotrzykami są w Biblii wyraźnie negatywnie nacechowane i obciążone winą. „Złe” kobiety kuszą niewinnych mężczyzn, namawiają do grzechu (jak pramatka Ewa) lub same posuwają się do zbrodni (jak Salome), a nawet skalpują i kastrują biblijnych bohaterów (Sodoma i Gomora). Współczesne nam badaczki amerykańskie przekonują, że w Starym Testamencie nie brakuje świadectw męskiej niechęci wobec płci żeńskiej³⁶. Dość przywołać opowieść z Księgi Rodzaju, będącą inwersją prawdziwych narodzin: Ewę stworzył Bóg na podobieństwo Adama z jego ciała (żebra), co sugeruje, że kobieta zostaje pozbawiona zdolności do prokreacji i tym samym staje się istotą drugorzędną, podporządkowaną temu, z którego ciała się wyłoniła. W konsekwencji, z takiego ujęcia kobiecości i roli samej kobiety jako towarzyszki życia mężczyzny z piętnem wtórności wyrasta przekonanie, że źródłem cielesności kobiety są genitalia, postrzegane jako pułapka zastawiona przez szatana na mężczyzn. Seks zatem demaskuje się w opowieściach biblijnych jako źródło skażenia, kobiety natomiast jako jego nosicielki przyjmują rolę kusicielek, winnych zgubie mężczyzn. Odzwierciedla to szczególnie dobrze manichejski, zgodny z zamysłem Boga,

³⁵ S. Cat-Mackiewicz, *Dostojewski...*, s. 101–102.

³⁶ Zob. K. Rogers, *The Troublesome Helpmate...*; L. Coole, *Women in Political Theory: From Ancient Misogyny to Contemporary Feminism*, Wheatsheaf, Sussex 1988. Por. też M.Z. Brettler, P. Enns, D.J. Harrington, *The Bible and the believer. How to read the Bible critically & religiously*, Oxford University Press, Oxford 2015.

podział na mężczyznę (ducha) i kobietę (ciało), do którego Dostojewski w swojej twórczości niejednokrotnie nawiązuje³⁷. Od teologicznych mizoginów z apostołem Pawłem na czele różni jednak autora *Braci Karamazow* to, że posądza on o grzeszne i złe oddziaływanie każdą niepohamowaną namiętność, nie tylko kobiecą, lecz także męską. Daje temu wyraz zwłaszcza w *Spowiedzi Stawrogina*³⁸, w chwili, gdy ów wspomina swoje przebudzenie:

Poczucie szczęścia, jakiego dotąd nie znałem, przeszyło mi serce aż do bólu. Zbliżała się wieczór. Przez okno mojego maleńkiego pokoiku, poprzez zieień stojących na framudze kwiatów wdzięrał się ukośny snop promieni jaskrawo zachodzącego słońca oblewając mnie jasnością. Czym przedzej zamknąłem oczy, pragnąc, aby sen, który minął, powrócił, gdy nagle w jaskrawym blasku ujrzałem jakiś malusieńki punkcik. Nabierał kształtów i niespodziewanie zupełnie wyraźnie rozpoznałem w nim maleńkiego czerwonego pajęczka. Od razu przypomniał mi się ów pajęczek, którego obserwowałem na listku geranii, gdy podobnie jak teraz przez okno wdzięrały się promienie zachodzącego słońca. Poczułem przeszwywający, kłuący ból i usiadłem na łóżku... (Oto co mi się wówczas przydarzyło!)³⁹.

Czerwony pajak symbolizuje tu lubieżność, tak samo jak we *Wspomnieniach z domu umarłych* (Записки из мертвого дома, 1860–1862), gdzie okrutnego i rozpustnego mężczyznę porównuje Dostojewski do pajaka. W Biblii ten architekt pajęczyny wypełnia rolę ambiwalentną, oznaczając człowieka pracowitego, misternie tkającego swoją pajęczynę życia, jest to jednak życie nie z Bogiem, lecz obok Niego.

³⁷ O manicheizmie Dostojewskiego czytaj: P. Skórzyński, *Dostojewski, czyli manicheizm*, „Czas Kultury” 1995, nr 5, s. 38–43.

³⁸ Spowiedź Stawrogina jako część *Biesów* nosi w niektórych wydaniach inny tytuł — *U Tichona*. Część ta, uznana za zbyt drastyczną, została usunięta w pierwszym wydaniu powieści („Русский вестник” 1871–1872). Po raz pierwszy ukazała się drukiem w roku 1922. Współcześnie publikuje się ją bądź oddzielnie, bądź jako aneks do *Biesów*.

³⁹ F. Dostojewski, *Biesy*, przeł. T. Zagórski, Z. Podgórzec, w: tegoż, *Dzieła wybrane*, t. 4, PIW, Warszawa 1987, s. 694.

Dlatego życie Stawrogina pozbawione jest „żywego życia”⁴⁰, przypomina wegetację, sam bohater pokonuje jego kolejne stadia, które pogłębiają rozkład osoby już za życia, przybliżając nieuchronnie do samobójczej śmierci. On sam, na podobieństwo pająka, poluje na swoje ofiary, nie wiedząc wszakże, iż tka pułapkę także dla siebie samego. Zgubę szykuje bohaterowi jego demoniczna natura, negatywna nie tylko w stosunku do innych, ale również w stosunku do człowieka, w której się narodziła. W przypadku Stawrogina-pająka, działa zatem ta sama, co we wcześniejszych utworach Dostojewskiego, chtoniczna zasada negacji⁴¹: człowiek z podziemia nie godzi się na życie i odrodzenie, ani dla siebie, ani dla innych, i to w takim samym stopniu, co dla siebie, tak i dla innych. „Osobowość rozpada się w nim wskutek negacji, a inni tylko powiększają jego samotność, gdyż on sam, jak właściciel, zmienia ich w sobowtóry swego niewolnictwa”⁴². Stawrogin, na podobieństwo człowieka

⁴⁰ Prawdę „żywego życia” sformułował Porfiry Pietrowicz w rozmowie z Raskolnikowem: „[...] nie mądrkuj pan zawile; oddaj się życiu wprost, bez rezonerstwa, nie bój się: ono samo wyniesie na brzeg i postawi na nogi” — F. Dostojewski, *Zbrodnia i kara*, przeł. Cz. Jastrzębiec-Kozłowski, w: tegoż, *Dzieła wybrane*, t. 1, PIW, Warszawa 1987, s. 472.

⁴¹ Por. rozmowę Raskolnikowa ze Swidrygajłowem:

„— Nie wierzę w przyszłe życie — rzekł Raskolnikow.

Swidrygajłów siedział zamyślony.

— A co będzie, jeżeli tam są tylko pająki albo coś w tym rodzaju — powiedziała zmienacka [...] — Wieczność zawsze nam się przedstawia jako idea, której niepodobna pojąć, jako coś olbrzymiego, olbrzymiego! Ale czemuż koniecznie olbrzymiego? Proszę sobie wyobrazić, że raptem, zamiast tego wszystkiego, będzie tam jedna izdebka, coś jak wiejska łaźnia, zakopcona, a we wszystkich kątach — pająki; i oto masz pan całą wieczność. Mnie się to czasem przywiduje, wie pan”. F. Dostojewski, *Zbrodnia i kara...*, s. 298.

⁴² E. Paci, *Związki i znaczenia. Eseje wybrane*, wybrał, przeł. i wstępem opatrzył S. Kasprzysiak, Czytelnik, Warszawa 1980, s. 211. W takiej postawie człowieka z podziemia można dostrzec też przejaw wolnej woli, rozumianej po Schopenhauerowsku. Pisze o tym Ryszard Przybylski (tegoż, *Dostojewski i „przeklęte problemy”*. Od „Biednych ludzi” do „Zbrodni i kary”, PIW, Warszawa 1964, s. 207–210).

z podziemia, jest człowiekiem odtrąconym, który pała żądzą władzy, wola posiadania wyrasta zaś w nim na demonicznym wyborze zła. Obaj, Stawrogin i bohater *Notatek z podziemia* (Записки из подполья, 1864), wyobrażają sobie miłość jako walkę, która rozpoczyna się zawsze od nienawiści i kończy podbojem duchowym⁴³. Dość przypomnieć, że takiego samego czerwonego pajęczka, również w promieniach zachodzącego słońca, obserwował Stawrogin w pamiętny tragiczny wieczór, gdy z porażającym spokojem czekał na samobójstwo Matrioszy – dziewczynki, którą wcześniej zgwałcił. Halucynacyjne spotkania z pajakiem przypominają Stawroginowi, że swoją siłę do niesienia zguby innym, także swój okrutny stosunek do kobiecości, czerpie ze zła, z mroków nieświadomości, z podziemi własnej duszy, do których przyjdzie mu kiedyś powrócić. Pająk jawi się przeto jako posłaniec szatana i innego wymiaru rzeczywistości, będąc zwierzęciem z tego świata, daje jednocześnie świadectwo wieczności, bynajmniej nie rajskiej.

Spotkanie każdego z bohaterów Dostojewskiego z pajakiem, czy to Kiriłłowa, czy Myszkina, czy Raskolnikowa, Dymitra Karamazowa, czy wreszcie Stawrogina jest spotkaniem z awersem własnej duszy, a więc także z popędami ukrytymi w jej podziemiach. Popędliwość natury wszystkich tych bohaterów wynika z jedności z mrokiem, będącym naturalnym środowiskiem pająka, czyhającego w kącie na swą ofiarę. Życie męskich protagonistów prozy Dostojewskiego przypomina życie pajków właśnie, do czego w akcie spowiedzi przed Sonią przymyka się otwarcie Raskolników: „Ale zeźliłem się [...]. Właśnie z e ź l i ł e m s i ę (dobre to słowo!) Zaszyłem się w kąt jak pająk”⁴⁴. Jako człowiek-pająk, Raskolników pojął, że

[...] władza tylko temu idzie do rąk, kto śmie nachylić się po nią i wziąć. Jeden, jeden tylko warunek obowiązuje: wystarczy odważyć

⁴³ Por. F. Dostojewski, *Notatki z podziemia*, przeł. G. Karski, w: tegoż, *Gracz. Opowiadania 1862–1869*, PIW, Warszawa 1964, s. 153–155.

⁴⁴ F. Dostojewski, *Zbrodnia i kara...*, s. 428.

się. Po raz pierwszy w życiu powziąłem wtenczas jedną myśl, której przede mną nikt i nigdy nie powziął. Nikt! Nagle, jasno jak słońce, ukazało mi się: czemuż dotychczas ani jeden człowiek nie ośmielił się i nie ośmiela, idąc obok całej tej głupoty, najprościej w świecie porwać ją za ogon i wyrzucić do diabła! Ja... zapragnąłem poważyć się i zabić...⁴⁵

[...] zabiłem dla siebie — wyjaśnia dalej Raskolnikow, dla siebie tylko, a czy stałbym się później czyimś tam dobrotczyią, czy też całe życie, jak pajęk, wciążałbym wszystkich w sieć i ze wszystkich wysysał soki — to w onych chwilach musiało mi być obojętne!...⁴⁶

Tożsamość, rzec możliwa, ideowa z pajękiem ujawnia nam tajemnicę Raskolnikowa, która polega na tym, że walczą w nim dwie siły: diaboliczna i boska, materialna i duchowa. Zło, uosabiane przez pajęka, zagnieździło się w nim i będzie rozwijać się aż do katartycznego snu na katordze, dobro zaś, które żyje poza nim, zadręcza jego duszę. Pajęk jest zatem obcym w świadomości Raskolnikowa, który wziął się z jego własnej nieświadomości. W stosunku do Soni ujawnia się to samo rozdrojenie wewnętrzne Raskolnikowa, które symbolizuje pojawienie się pajęka jako rezydenta nieświadomości. Zauważ tylko, że Raskolnikow miota się w relacjach z Sonią od obojętności, chłodu emocjonalnego i nienawiści (wstrętem napawała go myśl o tym, że mógłby dotknąć dłoni Soni) do gorączkowego wyznania winy, błagania o wybaczanie i pełnego ukojenia w symbolicznym połączeniu się z Sonią na katordze poprzez złączenie dloni:

Zawsze wyciągała do niego rękę nieśmiało, czasem nawet nie podawała jej całkiem, jak gdyby w obawie, że on ją odepnie. Raskolnikow zawsze brał jej dłoń jakby z obrazu, witał ją zawsze jakby z irytagią, czasami milczał uporczywie przez całą wizytę. Bywało, że truchlała przed nim i odchodziła głęboko zasmucona. Teraz jednak ich ręce się nie rozłączyły [...]).⁴⁷

Można powiedzieć, że Raskolnikow, aż do końcowego zbliżenia i „pogodzenia się” z Sonią ucieka przed nią, co

⁴⁵ Tamże, s. 429.

⁴⁶ Tamże, s. 430.

⁴⁷ Tamże, s. 559–560.

można rozszerzyć na ucieczkę przed czyhającą z zewnątrz (morderstwo starej lichwiarki Alony i jej siostry Lizawety) i od wewnętrz (Anima), niebezpieczną, jak mniema Raskolnikow, kobiecością, zagrażającą jego męskim ideałom, jego nadczłowieczeństwu. Paranoiczny strach nie raz opanowuje Raskolnikowa i nie jest to, jak wolno przypuszczać, li tylko strach przed karą za popełnioną zbrodnię. Wszak bohater *Zbrodni i kary* dopuszcza się przemocy na kobietach, nie morduje lichwiarza, lecz lichwiarkę, popełnia podwójne morderstwo, jakby chciał zabić odczuwaną w sobie kobiecość raz na zawsze. Można to odczytać jako wyraz lęku przed atakiem wrogich, nieświadamianych sił i przed potencjalnym poniżeniem przez kobietę. Raskolnikowa napędza zatem nie tylko przeklęta idea, lecz także ukryty strach przed upokorzeniem, sama zbrodnia zaś, jak i ambiwalentny stosunek do Soni, stanowią psychiczne ekspozycje lęków kastracyjnych. Ponadto: działania Raskolnikowa wydają się wynikać ze stanu bezbronności, co świadczyłoby o paraboliczności jego męskiej samooceny. Żyjący mrzonkami o byciu nadczłowiekiem, Raskolnikow ujawnia w swym zachowaniu po dokonaniu zbrodni, w grze, jaką narzuca mu śledczy Porfiry, ogromną wrażliwość i zagubienie, stając się z mordercy ofiarą. Psychiczne udręki Raskolnikowa wynikają z bezbronności, z ogromnej aktywności zadawnionej w nim kobiecości, do której istnienia w sobie samym nie miał odwagi się dotychczas przyznać. Ta wewnętrzna kobiecość, której realnym symbolem jest Sonia-Anima, stanowi impuls pierwotny, wskazując na podatność bohatera na samą zmysłowość (której wszak Sonia jest całkowicie pozbawiona, przypominając wyglądem bardziej dziecko, niż kobietę), popędy regresywne, cofające do pierwotnego stadium bezkształtu i infantylności, co sprawia, że Raskolnikowowi towarzyszy poczucie, iż został zamieniony w coś bezwartościowego. Tego rodzaju regresywne pragnienia bohater odczuwa jako bolesny powrót do pierwotnego stanu poprzedzającego bycie mężczyzną, do okresu dzieciństwa,

a więc do stanu bliskich związków z kobiecością. Ukojenie przynosi dopiero pobyt na katordze, który w sensie symbolicznym wypełnia funkcję psychicznej jedności z Animą, zaakceptowania kobiecej części męskiej natury, co prowadzi do wygaszenia w Raskolnikowie lęków mizoginicznych.

* * *

Bierdajewa, który uważał siebie za kontynuatora światopoglądu Dostojewskiego, fascynowała wulkaniczna natura pisarza, wyjątkowy dynamizm ducha, płomienny wicher idei, wcielony w twórczość prozatorską:

Dostojewski był człowiekiem ognistym — podkreślał filozof — spalanym przez wewnętrzną namiętność duchową, jego dusza była w ogniu. Z płomienia piekielnego jego dusza wstępuje ku światłości. Wszyscy bohaterowie Dostojewskiego to on sam, jego własna droga, różne strony jego istoty, jego męki, jego poszukiwań, jego cierpiętniczego doświadczenia. [...] Powieści Dostojewskiego są tragediami, ale tragediami szczególnego rodzaju. Jest to wewnętrzna tragedia jedynego losu człowieka, jego ducha ludzkiego, ukazywana z różnych stron w różnych momentach jego drogi⁴⁸.

Postrzegając świat prozy Dostojewskiego jako świat przeżyć wewnętrznych samego autora, zyskujemy możliwość obcowania z podziemnymi, jak zwała je myśliciel rosyjski, poruszeniami ducha, które w języku psychoanalizy zyskały miano nieświadomości. Nie mniej ważne jest także spostrzeżenie Bierdajewa mówiące o tym, że dla Dostojewskiego człowiekiem, a więc nosicielem pierwiastka osobowego, duchowego jest wyłącznie mężczyzna, nie *androgynos* i nie kobieta. Jeśli jednak za niemożność osiągnięcia ideału androgynicznego na drodze jedności zasadą męskiej z zasadą kobiecą Bierdajew Dostojewskiego upominał, to dzielił z nim przekonanie, że duszą ludzką w znacznie wyższym

⁴⁸ M. Bierdajew, *Światopogląd Dostojewskiego...*, s. 12.

stopniu jest męski niż kobiecy duch. Takie, w swej istocie asekuracyjne podejście do zasady żeńskiej, która przysparza mężczyźnie najwięcej cierpienia, kształtuje u obu Rosjan poczucie lęku wobec kobiety, jako zagrażającej męskiemu Logosowi. Nadrzędnym uczuciem staje się wówczas strach przed wchłonięciem przez mroczną, namętną naturę kobiety granic męskiego ego, form i struktur oraz przed powrotem do nicości. Życie w lęku jest życiem wewnętrznie niezbornym, rozdwojonym, przejawem owej dialektyki, w której Bierdajew dostrzegał symptomy geniuszu pisarza. Obu, Bierdajewa i Dostojewskiego, łączy uprzedzenie do kobiety, które wypływa z poczucia niepewności i obaw przed zdominowaniem. Istotą mizoginizmu staje się przeto dążenie do okiełznania potencjalnie niebezpiecznej kobiecości. Jest jednak pewna różnica pomiędzy mizoginizmem Bierdajewa a mizoginizmem Dostojewskiego. Jeśli bowiem ten pierwszy prezentuje postawę mizoginyczną, będącą uświadadamianym elementem głoszonej filozofii, to w odniesieniu do pisarza należy mówić, jak sądzę, o mizoginycznym stanie emocjonalnym, przez samego Dostojewskiego uświadadamianym, pojawiającym się *ad hoc*. Symptomy tego stanu, rozsiane po twórczości autora *Biesów*, pozwalają dostrzec w nim mizogina mimo woli, który nie umiał odtańczyć kobiecości tkwiącej w jego własnej naturze. Próbując okiełznać pulsującą w nim samym namętność, Dostojewski przekraczał wszelkie granice, nie znajdując wszakże ukojenia:

A najohydniejsze jest to, — pisał autor *Sobowtóra* — że z usposobienia jestem podły i zbyt łatwo poddaje się namętnościom. We wszystkim dochodzę do ostateczności, przez całe życie zawsze przekraczałem granice⁴⁹.

Usiłując zerwać krępujące więzy namętności, Dostojewski pograżała się w nieświadomości, co straciło go ostatecznie w otchłań udreki.

⁴⁹ Cytat z listu Dostojewskiego do Apołłona Majkowa z 28/16 sierpnia 1867 roku (F. Dostojewski, *Listy...*, s. 204).

ДОСТОЕВСКИЙ. МИЗОГИН ПОНЕВОЛЕ
(ПОСТБЕРДЯЕВСКИЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ)

Резюме

Федора Достоевского и Николая Бердяева объединяет стремление к разгадке сущности человека. Российский философ утверждал, что творчество Достоевского выявляет человеческую натуру, исследует ее не в повседневной жизни, а в подсознании, в безумии и преступлении. Воспринимая мир прозы Достоевского как мир внутренних переживаний самого автора, мы получаем возможность общения с подпочвенными, по словам Бердяева, движениями духа, которые на языке психоанализа определяются как бессознательность. Не менее важным является также замечание Бердяева о том, что для Достоевского человеком, сиречь носителем личностного духовного элемента, является исключительно мужчина. Упрекая Достоевского, утверждающего невозможность достижения андрогинического идеала в ходе единства мужского и женского принципов, Бердяев вместе с тем разделял его убеждение, что человеческой душой в значительно большей степени является мужской дух. Такой подход к женскому принципу, доставляющему мужчине страдания, формирует у обоих россиян чувство страха перед женщиной, угрожающей мужскому логосу. Главенствующим чувством становится страх перед поглощением мужского этого мрачной, страстной женской натурой и перед возвращением в небытие. Жизнь в страхе — это жизнь внутренне раздвоенная, это проявление диалектики, в которой Бердяев находил симптомы писательского гения. Обоих, Бердяева и Достоевского, объединяет предубеждение к женщине, вытекающее из чувства неуверенности и опасения попасть под женское доминирование.

DOSTOYEVSKY. MISOGYNIST INVOLUNTARILY
(POST-BIERDIAYEV REFLECTION)

Summary

Fyodor Dostoevsky and Nicolai Bierdiayev unite the quest to solve the mystery of man. The Russian philosopher claimed that Dostoyevsky's work unveils the nature of man, examines it not in ordinary life but in subconsciousness, in madness and crime. By perceiving the world of Dostoyevsky's prose as a world of inner experiences of the author himself, we gain an opportunity to commune with the underground, as Bierdiayev called it, movements of the soul, which in the language of

psychoanalysis became known as unconscious. It is equally important that Bierdiayev's observation that for Dostoevsky a man, i.e. a bearer of the personal and spiritual element, is solely a male. Bierdiayev admonished Dostoyevsky for failing to achieve the androgynous ideal through the unity of the male principle with the female principle, despite that he shared with him belief that the human soul is much more male than the female spirit. Such an approach to the female principle which causes suffering to a man, shapes in both Russians a feeling of fear for a woman, as endangerment to a man's logos. The overwhelming feeling becomes the fear of man's ego being absorbed by the dark, passionate nature of the woman and before returning to nothingness. Life in fear is an internally divided life, a dialectic manifestation in which Bierdiayev perceived the symptoms of the writer's genius. Both, Bierdiayev and Dostoevsky combine prejudice against woman, which comes from a sense of uncertainty and fear of dominance.

Владимир Кантор

ЧЕРНЫШЕВСКИЙ И ДОСТОЕВСКИЙ: ПАРАЛЛЕЛИ

«РОМАН УЧИТ, КАК БЫТЬ СЧАСТЛИВЫМ»

В нашей гуманитарной науке, да и публицистике, стало банальным уже соотнесение заглавий двух романов — Александра Герцена и Николая Чернышевского. Повторю эту банальность: «кто виноват?» и «что делать?» — два основных вопроса русской культуры. Причем подтекст этого сопоставления очевиден — социально-гражданственный. На мой взгляд, проблема, поставленная двумя писателями-философами, много серьезнее и глубже. Герцен предложил искать виноватого в бедах человеческой жизни и предложил негативную теодицею. В России виноватой, на его взгляд, оказалась империя, на Западе — буржуа, а в судьбах человечества — Бог. Чернышевский, не просто сын протоиерея, но и человек глубоко верующий (об этом чуть позже), считал порочной саму идею искать виноватых вовне, надо делать себя, тогда и жизнь наладится, не искать, кто виноват, а делать нечто, ибо план Бога по созданию мира был разумен. Как и Августин, он снимал с Бога вину за мировое зло. Поиск виноватых приводит к расправам, гибели невинных, особенно в случае народных мятежей. Это был явный конфликт двух самых влиятельных среди молодого поколения идеологов. Роман *Что делать?* вызвал раздражение и изумление у литераторов старшего поколения, самым главным упреком автору стал упрек

в том, что Чернышевский изобразил людей, которые не сознают жизненных трагедий, с легкостью их преодолевая. К концу знаменитого романа Герцена *Кто виноват?* его герои оказываются в состоянии непоправимо разрушенных судеб. Герои романа Чернышевского, несмотря на то, что роман начинается с самоубийства, полон несчастий и бед, траура и печали, написан узником Петропавловской крепости, тем не менее «счастливые люди», как их назвал Николай Страхов:

Роман учит, как быть счастливым. На нем надписано: *из рассказов о новых людях*. Можно было бы совершенно верно заменить: из рассказов о счастливых людях, которые до того умны, что умеют всегда счастливо устроить свою жизнь. И в самом деле, они удивительно счастливы. Известно, что жизнь человеческая подвержена многоразличным бедствиям и страданиям, что жить на свете трудно. Новым людям жизнь легка; весь роман, в котором они изображены, состоит из рассказа о том, как искусно они умеют избегать всякого рода неудобств и несчастий. Например — неудобство, которое составляет канву всего романа, заключается в том, что жена одного из героев, Лопухова, влюбляется в его приятеля, Кирсанова. Случай весьма обыкновенный и обыкновенно приносящий с собою немало тревог и затруднений. Но у новых людей дело обходится благополучно в высочайшей степени. Лопухов совершает фальшивое самоубийство и тайком уезжает за границу. Таким образом, его жена получает возможность вступить в законный брак с Кирсановым. Сам же Лопухов богатеет в Америке, приезжает в Петербург под видом американца и находит себе здесь другую, новую подругу жизни¹.

Более того, герои романа становятся своего рода русскими американцами, умеющими сами строить свою жизнь (*the self-made men*). Этот пафос предвещал то несостоявшееся будущее России, которое перед Первой мировой войной померещилось русскому обществу и вызвало в 1914 г. стихотворение Блока *Русская Америка*.

¹ Н.Н Страхов, *Счастливые люди* // А.А. Демченко (сост., вступ. ст., комм.), Н.Г. Чернышевский: *pro et contra*, Демченко, РХГА, Санкт-Петербург 2008, с. 561.

Для верующего человека мир устроен так, что внутри него можно правильно строить правильные отношения. На вопрос Герцена «кто виноват?», ответ один — виновато мировое устройство, или, если угодно, Бог. Значит, разумно-положительное действие здесь невозможно. Но на вопрос Чернышевского «что делать?», есть ответ: в Божьем мире можно строить правильные отношения. Страдания героев преодолеваются по евангельскому слову, которое и в страданиях находило счастье:

Блаженны изгнанные за правду, ибо их есть Царство Небесное. Блаженны вы, когда будут поносить вас и гнать и всячески неправедно злословить за Меня. Радуйтесь и веселитесь, ибо велика ваша награда на небесах, так гнали и пророков, бывших прежде вас (Мф 5:10–12).

Публика восприняла роман как полемику с Тургеневым:

Современная Чернышевскому критика сопоставляла *Что делать?* С романом Тургенева *Отцы и дети*, указывая на полемическую направленность романа *Что делать?* против *Отцов и детей*. Прямой отпор тургеневскому изображению «нигилизма» не был главной целью романа Чернышевского, но многое в нем, несомненно, давало повод к противопоставлению этих произведений. Чернышевский хотел показать в своем романе настоящее лицо новых людей, с их особой моралью, с их стремлениями и надеждами, со всей сложностью их внутреннего мира; изобразить их схватку с «допотопными» людьми, с отживающим крепостническим обществом не как борьбу отцов и детей, а как столкновение социальных сил².

К пониманию «новых людей» я, разумеется, еще вернусь, к революционизму они не имеют никакого отношения. Пока же отмечу, что Чернышевский творил в определенном контексте. Из его дневников известно, что он очень воспринял *Двойника* Достоевского, пере-

² Н.В. Богословский, Николай Гаврилович Чернышевский. 1828–1889, Молодая гвардия, Москва 1957, с. 305.

сказывал его с таким восторгом, что слушатели решили, что он пересказывает свое сочинение. Из *Отцов и детей* тянутся две фамилии — Кирсанов и Лопухов, но очень переосмысленные. Кирсанов Чернышевского тоже европейски ориентированный герой, но не барин, а работник. А Лопухов вырастает из фразы Базарова, что, мол, умру, а на могиле лопух вырастет. Лопух вырос и стал одним из благороднейших героев русской литературы³. Но гораздо интереснее не влияние на Чернышевского, а влияние его романа на всю последующую русскую литературу. Бахтин заметил, что Чернышевский задал русской литературе проблему — написать идеологический роман. Роман Чернышевского вызвал не просто отклики, полемические и положительные, но создал некий уровень обсуждения мироздания и России. Те вопросы и ответы, которые в нем прозвучали, задали некую совершенно не существовавшую в такой степени и силе парадигму, в которой необходимо было отныне рассуждать. Если говорить без скидок, то этот уровень и эту проблематику из его современников одолел только Достоевский.

ЕВАНГЕЛЬСКАЯ ТЕМА

Говоря о влиянии этого романа, не надо забывать, что это единственный завершенный, а главное, опубликованный при жизни автора художественный текст. Тем ошеломительнее его длившийся почти столетие читательский успех, а также влияние на специфику и уровень русской литературы, так сказать, «постчернышевской эпохи». Чтобы понять этот успех, зацепимся

³ См. «Сама фамилия Лопухова как бы вырастает из пренебрежительной фразы Базарова о мужике: „Ну, будет он жить в белой избе, а из меня лопух расти будет; — ну, а дальше?”». Г.П. Верховский, *О романе Н.Г. Чернышевского «Что делать?»*, Ярославское книжное издательство, Ярославль 1959, с. 11–12.

за сведения о том, как его воспринимала публика тех лет. Современник и противник Чернышевского, профессор Цион, иронизировал: европеец «спросит вас: кто такой Чернышевский? Вы ему ответите и скажете, что Чернышевский написал плохой, по мнению самих же нигилистов... роман *Что делать?*, сделавшийся, однако, евангелием нигилистов»⁴. Вот это слово «евангелие» многое объясняет. Но взятое всерьез, а не в травестийном духе. Мыслитель своим романом актуализировал Новый Завет, ибо его новые люди должны были возвещать совершенную жизнь. Стоит отметить, что Святое писание он знал практически наизусть. Скажем, Чернышевский предлагал учить иностранные языки по проповеди Христа: «В качестве практического приема при изучении языка Николай Гаврилович рекомендовал считывание книг с **хорошо знакомым текстом, всего лучше Евангелия**»⁵ (выделено — В.К.) А вот как он описывает изучение иностранных языков новыми людьми:

У Кирсанова было иначе: он немецкому языку учился по разным книгам с лексиконом, как Лопухов французскому, а по-французски выучился другим манером, по одной книге, без лексикона: *Евангелие — книга очень знакомая*; вот он достал Новый Завет в женевском переводе, да и прочел его восемь раз; на девятый уже все понимал, — значит, готово (Чернышевский, с. 192) [выделено мной — В.К.]⁶.

Роман Чернышевского буквально пронизан евангельскими реминисценциями. Услышав рассказ Катерины

⁴ И.Ф. Цион, *Нигилисты и нигилизм*, «Русский вестник» 1886, № 6, с. 776–777.

⁵ В.А. Обручев, *Из пережитого // Н.Г. Чернышевский в воспоминаниях современников*, Художественная литература, Москва 1982, с. 256.

⁶ Н.Г. Чернышевский, *Что делать?*, вступ. ст. и примеч. П. Николаева, Художественная литература, Москва 1969. Здесь и далее роман цитируется по этому изданию, с указанием в тексте в скобках фамилии автора и номера страницы.

Полозовой о Чарльзе Бьюмонте и сообразив, что это Лопухов, вернувшийся с того света, Вера Павловна кричит Кирсанову: «Ныне Пасха, Саша; говори же Катеньке: воистину воскресе» (Чернышевский, с. 411).

Входя в пространство этого романа, читатели поневоле входили в евангельское пространство. Но в Евангелии показано распятие и воскресение героя — Христа. А в романе? Почему это Евангелие? Но вдумаемся: есть ведь общий текст судьбы. В этот текст входит и роман, и продолжение жизни автора. Текст романа — это проповедь, гражданская казнь и каторга — это распятие. Нельзя вообразить Благую весть без распятия и воскресения. Так же трудно оторвать каторгу автора от его романа. Сюжет распятия и сюжет воскресения входят в текст Евангелия. Однако в романе Чернышевского звучит надежда, что чаша будет пронесена мимо. Об этом последняя глава *Перемена декорации*, где показано, что автор романа выходит на волю. О скором выходе на волю он писал и жене. Но судьба оказалась жестче и мудрее. Если ты уж замахнулся быть учителем людей, то получи по полной программе. И казнь была. Герцен сравнил позорный столб Чернышевского с крестом, на котором распяли Сына Человеческого. А потом была каторга, или, говоря словами Достоевского, «мертвый дом», то есть тот свет. А уж потом — воскресение.

Но как же призыв к революции, который вычитали в романе и охранители, и молодые инакомыслы? Посмотрим, какое поведение пропагандировалось в романе. С французской песенкой вводится в роман Вера Павловна. Но как он переосмыслияет эту очень жестокую песенку французского простонародья, санкюлотов, призывающих «всех буржуа — на фонарь» (*tous les bourgeois à la lanterne*) и припевом — «дела пойдут» (*Ça ira!*). То есть повесим — и дела пойдут. Чернышевский революционность, тем более жестокость из этой песенки полностью элиминирует.

В то же самое утро, часу в 12-м, молодая дама сидела в одной из трех комнат маленькой дачи на Каменном острову, шила и вполголоса напевала французскую песенку, бойкую, смедую. «Мы бедны, — говорила песенка, — но мы рабочие люди, у нас здоровые руки. Мы темны, но мы не глупы и хотим света. Будем учиться — знание освободит нас; будем трудиться — труд обогатит нас, — это дело пойдет, поживем, доживем:

Ça ira,

*Qui vivra, verra*⁷.

Мы грубы, но от нашей грубости терпим мы же сами. Мы исполнены предрассудков, но ведь мы же сами страдаем от них, это чувствуется нами. Будем искать счастья, и найдем гуманность, и станем добры, — это дело пойдет, — поживем, доживем. Труд без знания бесплоден, наше счастье невозмож но без счастья других. Просветимся — и обогатимся; будем счастливы — и будем братья и сестры, — это дело пойдет...» [...]. Смелая, бойкая была песенка, и ее мелодия была веселая (Чернышевский, с. 29–30).

То есть необходимо избавиться от грубости и невежества и трудиться, тогда дела пойдут. Вполне буржуазный пафос. И никакой революции! Надо полагать, что его расчет был на знание реального текста этой песни, очень популярной среди радикалов, да и просто образованных людей. Этот контраст должен был подчеркнуть антиреволюционный пафос романа. Поразительно, но никто не увидел. Самостоятельность мысли радикалы приняли за революционаризм. Возможно, дело все-таки в мифологическом сознании россиян, о которых писал в свое время Хомяков, что мы еще не вышли из эпохи сказочности и саг. И на эту мифологическую основу легла позиция правительства. Судьба писателя дописала его роман.

Сошлюсь на аналитическую формулу Адольфа А. Демченко:

Факт участия влиятельных чиновников в пропуске романа на лицо. И не только напечатали его, но еще разрешили оставить под ним полную подпись автора, политического узника. Какими-

⁷ Дело пойдет, // Кто будет жить — увидит.

то тактическими соображениями хозяева положения руководствовались определенно. Какими же? Вспомним, как Долгоруков и Потапов опасались изъявлений общественного недовольства или даже протеста в первые дни после ареста Чернышевского и Серно-Соловьевича. Снять напряженность в обществе, продемонстрировать объективность и гуманность правительства в отношениях к политическим заключенным (обоим предоставили право писать и печататься), закрепить в общественном мнении мысль об отсутствии предвзятости в разбирательстве их следственных дел — такова, думается, ближайшая тактика властей в данном конкретном случае. И в известной мере власти добились своего. После появления в печати романа за подписью Чернышевского слухи о скором его освобождении явно усилились. [...] Несмотря на достигнутые некоторые результаты, власти в конечном счете просчитались с опубликованием романа. И эта досада, возможно, отразилась на той торопливости, с какой следователи взялись за разработку обвинительных материалов⁸.

Если поначалу публика после выхода романа надеялась на выход из крепости автора, то она ошиблась. А раз писателя казнили, то, конечно, он революционер. **Власти нарывались на мифологическое сознание общества, сами при этом создав миф о Чернышевском-революционере** [выдел. — В.К.]. Никто не ожидал, что безвинный арест превратит мыслителя в революционера-страдальца, а каждое его слово будет читаться именно в этой программе, предложенной самим правительством. Так и было прочитано, испугались романа, который не был антиигилистическим, но прочитан игилистически по воле самих властей.

И теперь мы подходим к самой главной теме предлагаемого текста — теме, о которой я уже говорил, теме новых людей. Именно этот образ больше всего смущил российское общество. Именно новым людям романа противопоставил Достоевский своего подпольного героя.

⁸ А.А. Демченко, Н.Г. Чернышевский. Научная биография. Часть третья. 1859–1864, Изд-во Сарат. ун-та, Саратов 1992, с. 214.

ПОДПОЛЬЕ КАК МЕСТОРАЗВИТИЕ

Что пишут исследователи? Вот, например, Григорий Тамарченко:

В *Записках из подполья*, написанных уже после выхода романа *Что делать?*, Достоевский полемизирует с этической теорией Чернышевского во всей ее сложности и объеме. Поэтому полемика утрачивает свой чисто публицистический характер и ведется новыми художественными средствами и приемами. Такая художественная полемика с автором *Что делать?* привела Достоевского к новому этапу его творческого развития как романиста. Для всех романов зрелого Достоевского *Записки из подполья* послужили идеологическим этюдом. Разум отнюдь не всесилен в общественной истории, так же как в душе и в поведении современного «развитого» человека⁹.

Еще раз подчеркнем, что роман Чернышевского положил начало философскому тренду в русской классической литературе. Достоевский, как ни странно покажется многим, даже достоеведам, ища «человека в человеке», видел реального человека как носителя зла. Владимир Соловьев писал, что Достоевский

[...] слишком хорошо знал все глубины человеческого падения; он знал, что злоба и безумие составляют основу нашей извращенной природы и что если принимать это извращение за норму, то нельзя прийти ни к чему, кроме насилия и хаоса. Пока темная основа нашей природы, злая в своем исключительном эгоизме и безумная в своем стремлении осуществить этот эгоизм, все отнести к себе и все определить собою, — пока эта темная основа у нас налицо — не обращена — и этот первородный грех не сокрушен, до тех пор невозможно для нас никакое настоящее дело и вопрос *что делать* не имеет разумного смысла. Представьте себе толпу людей, слепых, глухих, увечных, бесноватых, и вдруг из этой толпы раздается вопрос: что делать? Единственный разумный здесь ответ: ищите исцеления; пока вы не исцелитесь,

⁹ Г.Е. Тамарченко, «Что делать?» и русский роман 60-х годов // Н.Г. Чернышевский, *Что делать? Из рассказов о новых людях*, Наука, Ленинград 1975, с. 771.

для вас нет дела, а пока вы выдаете себя за здоровых, для вас нет исцеления¹⁰.

В утверждении, что вопрос «что делать?» не имеет разумного смысла, пока нет *делателей*, очевиден намек на полемику Достоевского с Чернышевским. Сын саратовского протоиерея верил в возможность жизни по христианским заповедям. Но Достоевский сформулировал в *Записках из подполья*, причем достаточно твердо, невозможность христианского подвижничества. Все дальнейшее творчество он посвятил поиску такого подвижника. Как писал Лев Шестов:

Ему самому страшно было думать, что «подполье», которое он так ярко обрисовывал, было не нечто ему совсем чуждое, а свое собственное, родное. Он сам пугался открывшихся ему ужасов и напрягал все силы души своей, чтоб закрыться от них хоть чем-нибудь, хоть первыми попавшимися идеалами. Таким образом и создались фигуры князя Мышкина и Алеши Карамазова. Отсюда и неистовые проповеди, которыми переполнен его *Дневник писателя*. Все это лишь хочет напомнить нам, что Раскольниковы, Иваны Карамазовы, Кирилловы и другие действующие лица романов Достоевского говорят сами за себя и ничего общего с их автором не имеют. Все это лишь новая форма примечания к *Запискам из подполья*¹¹.

В *Записках из подполья* герой грозится разрушить не только Добро фурьеристов и социалистов, но и вообще Добро как таковое. Безымянный герой Достоевского поворачивает проблему: он просто не находит Богу оправдания. И характерно, что герой — без имени: его устами словно говорит человек как таковой. Герой повести, бедный и униженный, не верит, что, узнав свои нормальные интересы, «человек тотчас же перестал бы делать пакости, тотчас же стал добрым и благородным»

¹⁰ В.С. Соловьев, *Три речи в память Достоевского* // того же, *Полное сочинений в 10 т.*, т. 3, Книгоиздательское Товарищество Просвещение, Санкт-Петербург 1911–1913, с. 210.

¹¹ Л. Шестов, *Достоевский и Нитше (философия трагедии)* // того же, *Сочинения*, Раритет, Москва 1995, с. 27.

(Достоевский, т. 4, с. 465)¹². А потому восклицает, что из принципа противодействия Зло будет делать, и совершает его, поглумившись над человеческим достоинством проститутки Лизы. Его речи воспринимают обычно только как полемику с социалистами, но в письме к брату от 26 марта 1864 года сам Достоевский назвал их «богохульством»¹³.

Злобно-ироничный Владимир Набоков пишет об этом герое:

К концу 2-й главы мы узнаем, что человек из подполья начал писать мемуары, чтобы поведать миру о радостях падения. [...] Неудовлетворенные желания, страстная жажда отомстить, сомнения, полуотчаяние, полувера — все это сплетается в один клубок, порождая ощущение странного блаженства в униженном существе. Но бунт этого человека основан не на творческом порыве, он просто неудачник, моральный урод, в законах природы он видит каменную стену, которую не может пробить¹⁴.

Стоит добавить, что, создавая мир, Бог создал и законы природы. Так что перед нами явный богооборец.

¹² Ф.М. Достоевский, *Полное собрание сочинений в 30 т.*, В.Г. Базанов (отв. ред.) и др., Наука, Ленинградское отделение, Ленинград 1972–1976. Здесь и далее произведения Достоевского цитируются по этому изданию с указанием фамилии автора, номера тома и страницы в тексте в скобках.

¹³ Современная исследовательница отметила, что богооборчество воспринимается писателем как явление опасное, нечто вроде «заразной болезни». Богооборец, по мнению Достоевского, — это прежде всего человек духовно больной и глубоко несчастный. Завладев внутренней сущностью человека, богооборчество незамедлительно начнет просачиваться во внешний мир с целью изменить его, разрушить, переделать. Вот откуда возникает это страстное желание всех богооборцев переустроить мир согласно своей воле, своему желанию или капризу. «Богооборец — это человек, в котором происходит не только внутренняя борьба между добром и злом, Богом и дьяволом, но и он сам противостоит всему миру, не принимая и не понимая его». О.С. Кулибанова, «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского в контексте авторского мифа о богооборчестве, <http://www.dissercat.com/content/zapiski-iz-podpolya-fm-dostoevskogo-v-kontekste-avtorskogo-mifa-o-bogoborchestve> (25.10.2016).

¹⁴ В.В. Набоков *Лекции по русской литературе*, Азбука, Санкт-Петербург 2012, с. 190.

Невольный вопрос: как наши критики могли расценивать аргументы этого «неврастеника, отчаявшегося, озлобленного и до ужаса несчастного»¹⁵, как серьезное возражение идеям Чернышевского, основанным на разуме. Как говорил Томас Манн, эта патологическая ненависть к разуму есть реакция первобытных инстинктов толпы. И ведь самое поразительное, что Достоевский не берет этого героя в союзники себе. Все же вопреки Шестову положительные герои русского гения — это «книжные люди» (Томаш Масарик), князь Мышкин, старец Зосима, Алеша Карамазов...

Но стоит все же понять, откуда взялось словечко «подполье», которое далее стало символом укрытия для людей, ведущих противоправительственную деятельность. Адольф Л. Бем полагал, что это из пушкинского *Скупого рыцаря*: «Пускай отца заставят / Меня держать, как сына, не как мышь, / Рожденную в подполье»¹⁶. Это возможно, если учесть, насколько тексты Достоевского пропитаны реминисценциями из Пушкина. Но мог Достоевский это словечко взять и у поэтического учителя Пушкина, Василия Жуковского, опубликовавшего в 1831 году в журнале «Европеец» поэму *Война мышей и лягушек*, где были строчки героя-мыши Петра Долгохвоста: «Был я воспитан / В нашем столичном **подполье** [выдел. — В.К.] премудрым Онуфрием-крысой»¹⁷. Тексты Жуковского были, как известно, семейным чтением в детстве Достоевского. Взаимовлияние Пушкина и Жуковского тоже очевидно. Действительно, у обоих поэтов идет речь о «мыши», живущей в подполье. Но мышью называет себя и подпольный человек. Важно подчеркнуть, что

¹⁵ Там же, с. 189.

¹⁶ А.С. Пушкин, *Собрание сочинений в 10 т.*, т. 4, ред. Д.Д. Благой и др., Государственное издательство художественной литературы, Москва 1960, с. 310.

¹⁷ В.А. Жуковский, *Полное собрание сочинений и писем в 20 т.*, т. 4, *Стихотворные повести и сказки*, ред., сост. А. Янушевич, Языки славянских культур, Москва 2011, с. 82.

человеческое в высшем смысле не составляет его сути, в этом человеке невозможно найти человека, как о том мечтал Достоевский. Однако приверженность парадоксалиста к подполью имеет и мотив, важный для нашей темы. Напомню, что Верочка в романе Чернышевскогочувствовала себя освобожденной из подвала, и мечтала и всех других освобождать из подвала:

Снится ей, что она заперта в сыром, темном подвале. И вдруг дверь растворилась, и Верочка очутилась в поле, бегает, резвится и думает: «как же это я могла не умереть в подвале?» — «это потому, что я не видала поля; если бы я видела его, я бы умерла в подвале». [...] И Верочка идет по городу: вот подвал, — в подвале заперты девушки. Верочка притронулась к замку, — замок слетел: «идите» — они выходят. Вот комната, — в комнате лежат девушки, разбиты параличом: «вставайте» — они встают, идут, и все они опять на поле, бегают, резвятся, — ах, как весело! с ними вместе гораздо веселее, чем одной! Ах, как весело! (Чернышевский, с. 114–115).

Почти каждый эпизод из жизни подпольного «парадоксалиста» — это ответ на аналогичную жизненную ситуацию героев из *Что делать?* Вот эпизод с Лопуховым:

Какой человек был Лопухов? — Вот какой: шел он в оборванном мундире по Каменно-Островскому проспекту (с урока, по 50 коп. урок, верстах в трех за Лицеем). Идет ему навстречу некто осанистый, моцион делает, да как осанистый, прямо на него, не сторонится; а у Лопухова было в то время правило: кроме женщин, ни перед кем первый не сторонюсь; задели друг друга плечами; некто, сделав полуоборот, сказал: «что ты за свинья, скотина», готовясь продолжать назидание, а Лопухов сделал полный оборот к некоему, взял некоего в охапку и положил в канаву, очень осторожно, и стоит над ним, и говорит: ты не шевелись, а то дальние протащу, где грязь глубже (Чернышевский, с. 192).

Достоевский рисует зеркальный эпизод с героями из подполья.

Парадоксалист мечтает доказать свое социальное равенство, отстоять свое человеческое достоинство и тоже

переживает подобное же столкновение с существом выше его по социальному статусу, с офицером, который «ни в каком случае дороги не уступал». Подпольный человек мечтает доказать свое человеческое достоинство, но... не может:

Я упивался моей злобой, на него глядя, и... озлобленно перед ним каждый раз сворачивал. Меня мучило, что я даже и на улице никак не могу быть с ним на равной ноге. «Отчего ты непременно первый сворачиваешь? — приставал я сам к себе, в бешеной истерике, проснувшись иногда часу в третьем ночи. — Отчего именно ты, а не он? Ведь для этого закона нет, ведь это нигде не написано? Ну пусть будет поровну, как обыкновенно бывает, когда деликатные люди встречаются: он уступит половину, и ты половину, вы и пройдете, взаимно уважая друг друга». Но так не было, и все-таки сворачивал я, а он даже и не замечал, что я ему уступаю. И вот удивительнейшая мысль вдруг осенила меня. «А что, — вздумал я, — что, если встретиться с ним и... не посторониться? Нарочно не посторониться, хоть бы даже пришлось толкнуть его: а, каково это будет?». Дерзкая мысль эта мало-помалу до того овладела мною, что не давала мне покоя. Мечтал я об этом беспрерывно, ужасно и нарочно чаще ходил на Невский, чтоб еще яснее себе представить, как я это сделаю, когда буду делать. Я был в восторге. Все более и более мне казалось это намерение и вероятным и возможным. [...] Уж я ль не приготовлялся, я ль не намеревался, — кажется, вот-вот сейчас состукнемся, смотрю — и опять я уступил дорогу, а он и прошел, не заметив меня. Я даже молитвы читал, подходя к нему, чтоб бог вселил в меня решимость. Один раз я было и совсем уже решился, но кончилось тем, что только попал ему под ноги, потому что в самое последнее мгновение, на двухвершковом каком-нибудь расстоянии, не хватило духу. Он преспокойно прошел по мне, и я, как мячик, отлетел в сторону. В эту ночь я был опять болен в лихорадке и бредил. И вдруг все закончилось как нельзя лучше. Накануне ночью я окончательно положил не исполнять моего пагубного намерения и все оставить втуне и с этой целью в последний раз вышел на Невский, чтобы только так посмотреть, — как это я оставлю все это втуне? Вдруг, в трех шагах от врага моего, я неожиданно решился, зажмурил глаза и — мы плотно стукнулись плечо о плечо! Я не уступил ни вершка и прошел мимо совершенно на равной ноге! Он даже и не оглянулся и сделал вид, что не заметил; но он только вид сделал, я уверен в этом. Я до сих пор в этом уверен! Разумеется,

мне досталось больше; он был сильнее, но не в том было дело. Дело было в том, что я достиг цели, поддержал достоинство, не уступил ни на шаг и публично поставил себя с ним на равной социальной ноге (Достоевский, т. 4, с. 490–492).

Достоевский нарисовал совершенно другой тип человека, вероятно, более реальный, если вспомнить формулу Канта «об изначально злом в человеческой природе», (добавлявшего, что из такого кривого дерева, из которого сделан человек, нельзя выточить что-то абсолютно прямое), о злодействах, переполняющих человеческую историю, о чем говорится уже в книге Бытия, о распятии Христа... Его герой не просто антигерой, для Достоевского он выразитель подлинного смысла человеческого существа, которое и слабо, и чудовищно. Он не способен на смелость и на христианское сострадание, тем более на спасение другого. Герои Чернышевского только и делают, что спасают ближних (Лопухов Верочку, Кирсанов Настю Крюкову и т.д.). Парадокалист не может и НЕ ХОЧЕТ спасти Лизу (ситуация — насмешливый парофраз отношений Кирсанова и Насти), которая при этом изображена как почти трагическая романтическая героиня, с возвышенной душой, но попавшая в беду. «Глаза у ней были светло-карие, прекрасные глаза, живые, умевшие отразить в себе и любовь, и угрююю ненависть». Характерная деталь: ее держит в высоком тоне письмо студента, всерьез влюбившегося в нее, не зная, что она проститутка:

Она как-то стыдливо опустила свои сверкающие глаза, когда кончила рассказывать. Бедненькая, она хранила письмо этого студента как драгоценность и сбетала за этой единственной своей драгоценностью, не желая, чтоб я ушел, не узнав о том, что и ее любят честно и искренно, что и с ней говорят почтительно (Достоевский, т. 4, с. 530–532).

Так что парадокалисту не жуткую проститутку надо спасать, а женщину благородную. Но — НЕТ:

Спасать! — продолжал я, вскочив со стула и бегая перед ней взад и вперед по комнате, — от чего спасать! Да я, может, сам тебя хуже. Что ты мне тогда же не кинула в рожу, когда я тебе рацей-то читал: «А ты, мол, сам зачем к нам зашел? Мораль, что ли, читать?». Власти, власти мне надо было тогда, игры было надо, слез твоих надо было добиться, унижения, истерики твоей — вот чего надо мне было тогда! Я ведь и сам тогда не вынес, потому что я дрянь, перепугался и черт знает для чего дал тебе сдуру адрес. Так я потом, еще домой не дойдя, уж тебя ругал на чем свет стоит за этот адрес. Я уж ненавидел тебя, потому что я тебе тогда лгал. Потому что я только на словах поиграть, в голове помечтать, а на деле мне надо, знаешь чего: чтобы провалились, вот чего! Мне надо спокойствия. Да я за то, чтобы меня не беспокоили, весь свет сейчас же за копейку продам. Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтобы мне чай всегда пить. Знала ль ты это, или нет? Ну, а я вот знаю, что я мерзавец, подлец, себялюбец, лентяй. Я вот дрожал эти три дня от страха, что ты придешь. А знаешь, что все эти три дня меня особенно беспокоило? А то, что вот я тогда героем таким перед тобой представился, а тут вот ты вдруг увидишь меня в этом рваном халатишке, нищего, гадкого (Достоевский, т. 4, с. 543).

И мерзкая его истерика с диким восклицанием, что ему не дают быть добрым. Кто виноват? Бог?

Тогда она вдруг бросилась ко мне, обхватила мою шею руками и заплакала. Я тоже не выдержал и зарыдал так, как никогда еще со мной не бывало... — Мне не дают... Я не могу быть... добрым! — едва проговорил я, затем дошел до дивана, упал на него ничком и четверть часа рыдал в настоящей истерике. Она припала ко мне, обняла меня и как бы замерла в этом объятии (Достоевский, т. 4, с. 545).

Повторю, что не очень понятно, почему его сентенции приводятся всеми исследователями как мудрые возражения идеи разума, проповедуемой Чернышевским. Идея разума как основы христианского послания классическая, высказанная апостолом Иоанном: «Мы знаем, что мы от Бога и что весь мир лежит во зле. Знаем также, что Сын Божий пришел и дал нам свет и разум»

(1 Ин 5:19–20). Естественно, что богоуборец-парадоксалист выступает против разума. Подпольный человек по сути дела первый вариант Великого Инквизитора, который говорил Христу:

Клянусь, человек слабее и ниже создан, чем Ты о нем думал! Может ли, может ли он исполнить то, что и Ты? Столь уважая его, Ты поступил, как бы перестав ему сострадать, потому что слишком много от него и потребовал, — и это кто же, тот, который возлюбил его более самого себя! Уважая его менее, менее бы от него и потребовал, а это было бы ближе к любви, ибо легче была бы ноша его. Он слаб и подл (Достоевский, т. 9, с. 288).

Вот антигерой начинает с себя, и показывает, что это невозможно. Он понимает, что он сам преступник, и приходит к выводу Великого инквизитора:

Ну, попробуйте, ну, дайте нам, например, побольше самостоятельности, развязите любому из нас руки, расширьте круг деятельности, ослабьте опеку, и мы... да уверяю же вас: мы тотчас же попросимся опять обратно в опеку (Достоевский, т. 4, с. 549).

Мечта подпольного парадоксалиста в том, чтобы он мог (продолжу цитирование Набокова) «после каждого отвратительного поступка [...] уползти **обратно в свою нору** и [...] предаваться ненавистной сладости порока»¹⁸ (выделено — В.К.). Достоевский понимал вполне отчетливо: зло в самом герое, а не вокруг.

РАЗУМНЫЙ ЭГОИЗМ И ЗОЛОТОЕ ПРАВИЛО ХРИСТИАНСКОЙ ЭТИКИ

Западные слависты видят в идеях Чернышевского лишь эгоизм, который, конечно же, ужасен:

¹⁸ В.В. Набоков, *Лекции по русской литературе...*, с. 189.

В вере Чернышевского и нигилистов в возможность построения будущей страны счастья на основах эгоизма и рационализма Достоевский не видел ничего, кроме демонизма. Позднее в *Записках из подполья* Достоевский выразит мысли, наносящие основательный удар идеям Чернышевского¹⁹.

Российские исследователи вспоминают хотя бы благородных предшественников идеи разумного эгоизма. Исток ее ищут то у Гельвеция, то Милля, то у Фейербаха. И это справедливо. Но западные всю «вину» сваливают на Чернышевского, следуя худшим интерпретаторам мыслителя.

Но почему бы не обратиться к первоисточнику — к святой книге. Ведь идея эта родилась еще в Ветхом завете. **«Люби ближнего твоего, как самого себя»** (Лев 19:18). И уже стало обязательным принципом в Новом Завете: **«Возлюби ближнего твоего, как самого себя»** (Мф 22:39). Иными словами, чтобы возлюбить ближнего как самого себя, нужно для начала любить самого себя. Если ненавидишь себя, то и ближнего будешь ненавидеть. Вот вам и объяснение разумного эгоизма. Это вроде бы просто, но понимается с трудом, отсюда все перверсии в трактовке отношений Достоевского и Чернышевского. Ведь и Чернышевский хотел «искать человека в человеке».

Разумеется, в основе их миропонимания и мироощущения, как людей выраставших на христианских заветах, лежала основная проблема — проблема моральной заповеди христианства:

Иисус сказал ему: возлюби Господа Бога твоего всем сердцем твоим и всею душою твою и всем разумением твоим: сия есть первая и наибольшая заповедь; вторая же подобная ей: возлюби ближнего твоего, как самого себя; на сих двух заповедях утверждается весь закон и пророки (Мф 22:38—40).

И вот ответ Достоевского, человека, уже пережившего приговор к расстрелу, четыре года каторги, потом сол-

¹⁹ П.Н. Воге, *Достоевский: свержение идолов*, Всемирное слово, Санкт-Петербург 2003, с. 111.

датчину, трагический роман, брошенного возлюбленной и вернувшегося в Россию к телу умершей жены, которой он изменял:

16 апреля. Маша лежит на столе. Увижу ли с Машей? Возлюбить человека, как самого себя, по заповеди Христовой, — невозможно. Закон личности на земле связывает. Я препятствует. Один Христос мог, но Христос был вековечный от века идеал, к которому стремится и по закону природы должен стремиться человек (Достоевский, т. 20, с. 172).

То есть для земного человека, христианская норма выступает в принципе лишь как идеал.

На ту же тему размышления в дневнике юного и влюбленного в будущую жену Николая Чернышевского. Он тоже считает, что с такой силой эта заповедь могла быть выражена только Богочеловеком. Но при всех колебаниях и понимании сложности для человека исполнять то, что задал как задачу Сын Человеческий, он утверждал: «знаю, напр., господство и достоинство и божественное назначение любви и ценю ближнего наравне с собою»:

Что касается до другого, по моему мнению, коренного догмата христианства — помочи Божьей, сверхъестественного освящения, что и составляет собственно то, что есть сверхъестественного в христианской религии (хотя, однако, и догмат любви, и «ты должен не делать другому того, чего не хочешь, чтобы он делал тебе», в котором я решительно убежден, также, по моему мнению, не мог быть провозглашен Иисусом Христом в такой ясности, в такой силе, не мог быть положен так ясно им в основание своего учения об обязанностях человека, если бы он был просто естественный человек, потому что и теперь еще, через 1850 лет, нам трудно еще понять его и особенно трудно убедиться в том, чтоб человечество могло быть устроено по этому закону, а не [по] закону хитрости и своекорыстия, и особенно трудно нам убедиться в том, что можно жить и действовать в своей частной, личной жизни по этому началу истины, правды, добра, любви, — все это показывает такую зрелость и величие и вместе такое отсутствие всякой мечтательности, от которой не может удержаться естественный человек, одаренный такими благородными убеждениями, что нельзя не видеть в человеке, который так

говорит, человека неестественного); так, что касается до этого догмата благодати, освящающей человека, я решительно нисколько не отвергаю его и готов даже по теории защищать его, но сам по опыту я не убежден в этом так твердо, как в других вещах, т.е. я говорю по внутреннему опыту, по которому знаю, напр., господство и достоинство и божественное назначение любви и ценю ближнего наравне с собою²⁰.

Это то, что он реализовал в романе *Что делать?*

Интересно, что оба мыслителя внимательно и доброжелательно приглядывались друг к другу, даже в состоявшейся единственной встрече, несмотря на взаимное недопонимание, они расстались мирно, можно сказать, дружелюбно. Достоевский вынес из этой встречи важное убеждение, что к кровавым прокламациям «Молодой России» Чернышевский никакого отношения не имел. Неслучайно в черновиках к *Бесам* Петр Верховенский (Нечаев) называет Чернышевского «ретроградом», противопоставляя ему разрушение всеобщее:

В сущности мне наплевать; меня решительно не интересует: свободны или несвободны крестьяне, хорошо или испорчено дело. Пусть об этом Серно-Соловьевичи хлопочут да ретрограды Чернышевские! — у нас другое — вы знаете, что чем хуже, тем лучше (по-моему, все с корнем вон!) (Достоевский, т. 11, с. 159).

Отношения их были непростыми. В начале 60-х Достоевский откровенно поддержал Чернышевского в его полемике с Катковым. Но после ареста и публикации романа Достоевский публикует начало романа *Крокодил*, который он так и не дописывает. И в шаржированном герое читатели хотели видеть Чернышевского, пытавшегося из утробы крокодила (читай — из Петропавловской крепости) учить образованное общество, как надо жить. Впоследствии Достоевский

²⁰ Н.Г. Чернышевский, *Дневник второй половины 1848 г. и первой половины 1849 //* того же Полное собрание сочинений в 16 т., т. 1, ГИХЛ, Москва 1949, с. 132–133.

яростно отрицал такое понимание *Крокодила*, говоря, что никогда бы не посмел так изобразить человека, идущего, как и он сам, через Петропавловскую крепость на каторгу. Но Достоевский — писатель многосмысленный. Мог и изобразить так Чернышевского, но, будучи чрезвычайно автобиографическим (не по фактам, а по чувствам и идеям), мог и себя самого иметь в виду, себя, бывшего каторжника, обращающегося к публике со словом поучения. Думаю, что отчасти прав Туниманов, говоривший о жесте поддержки Чернышевского:

Какими бы мотивами ни руководствовался автор *Дневника писателя*, принимаясь в 1873 г. за «литературные воспоминания», несомненным является факт, что не ради самооправдания потребовал он старую историю с *Крокодилом*. Не отрицая «радикальных» расхождений с убеждениями Чернышевского, Достоевский осмелился заявить в прикровенной (вынужденно) форме свое личное несогласие с политическими обвинениями, выдвинутыми против автора *Что делать?*, об уме, таланте, личности которого он вспомнил с уважением, симпатией и даже неожиданной теплотой. Слова Достоевского о Чернышевском — акт человеческой солидарности с литератором другого «лагеря». Большую силу мнению Достоевского придавала его собственная судьба — бывшего каторжанина и ссыльного. В истории литературных и личных отношений Достоевского и Чернышевского это, возможно, самая волнующая и значительная страница²¹.

Но к 1873 году уже окончательно стало ясно, что к бесам Чернышевский отношения не имеет никакого. Если к этому добавить его странное пророчество, сделанное еще до ареста Чернышевского в полемике с Катковым. Напомню, что в 1861 буквально взрыв вызвала статья Чернышевского *Полемические красоты*. В статье критик наотмашь бил по литературным противникам с таким презрением, что раздражение вызвала даже не столько его позиция, сколько очевидно сквозившее

²¹ В.А. Туниманов, *Чернышевский и Достоевский* // Н.Г. Чернышевский, Эстетика. Литература. Критика, Наука, Ленинград 1979, с. 207–208.

в его словах чувство превосходства, в каком-то смысле чувство Учителя, попавшего в класс к детям, которые не хотят учиться элементарным вещам. Не было журнала, который не ударил бы в ответ заносчивого критика. За исключением Достоевского!

Достоевский же в статье *По поводу элегической заметки «Русского вестника»* написал так:

А знаете ли, что мы вам скажем в заключение? Ведь это вас г-н Чернышевский разобидел недавно своими «полемическими красотами», вот вы и испустили свой элегический плач. Мы, по крайней мере, уверены в этом. Он даже не удостоил заговорить с вами языком приличным. Такая обида! Нам можно говорить о г-не Чернышевском, не боясь, что нас примут за его сейдов и отъявленных партизанов. Мы так часто задевали уже нашего капризного публициста, так часто не соглашались с ним. И ведь престранная судьба г-на Чернышевского в русской литературе! Все из кожи лезут убедить всех и каждого, что он невежда, даже нахал; что в нем ничего, ровно ничего нет, пустозвон и пустощет, больше ничего. Вдруг г-н Чернышевский выходит, например, с чем-нибудь вроде «полемических красот»... Господи! Подымаются скрежет зубовный, раздается элегический вой... «Отечественные записки» после этих красот поместили в одной своей книжке чуть не шесть статей разом (да, кажется, именно шесть и было) единственно о г-не Чернышевском, и именно с тем, чтобы доказать всему свету его ничтожество. Один шутник даже сказал, что в той книжке «Отечественных записок» только в Десяти итальянках и не было упомянуто имя г-на Чернышевского. Но если он так ничтожен и смешон, для чего же шесть статей в таком серьезном и ученом журнале, да еще разом, в одной книжке? То же и в Москве: там тоже было вроде маленького землетрясения. Писались даже отдельные брошюры о г-не Чернышевском. К чему бы, кажется, так беспокоиться? Угадать нельзя. Странная, действительно странная судьба этого странного писателя!.. (Достоевский, т. 19, с. 177).

Его расхождение, как видно, шло по другой линии.

Замечу, что Достоевский вошел в литературу романом *Бедные люди*, где жалость к бедным людям требовалась как норма гуманного человека. Напомню известный анекдот советского времени. Это анекдот о революции

1905 или 1917 годов: старая барыня, дочь декабриста, спрашивает служанку, чего хотят бунтари — «Чтобы не было в России богатых». Барыня отвечает: «А мой отец хотел, чтобы не было бедных». Не будем здесь говорить о декабристах, но вот кредо положительного героя романа *Что делать?* Лопухова: «Я совершенно разделяю желание бедных, чтоб их не было, и когда-нибудь это желание исполнится: ведь раньше или позже мы сумеем же устроить жизнь так, что не будет бедных» (Чернышевский, с. 85). И Верочка думает: «Да, вот хорошо будет, когда бедных не будет, никто никого принуждать не будет, все будут веселые, добрые, счастливые...» (Чернышевский, с. 89). Умилительны обычные комментарии типа: «Эта и следующие строчки — описание революционного переустройства общества». Но это же против *Бедных людей*. Достоевский их жалеет, хотя и там страсти, но бедность непреодолима. У него никто из героев не богатеет. У Чернышевского все герои способны преодолеть свою бедность. Они работники в той области, за которую нарождающееся буржуазное общество уже стало платить. В статье *Не начало ли перемены?*, написанной накануне его ареста, Чернышевский очень жестко отнесся к подобному «розовому» (воспользуясь словом Леонтьева) гуманизму: «Забудем же, кто светский человек, кто купец или мещанин, кто мужик, будем всех считать просто людьми, и судить о каждом по человеческой психологии, не позволяя себе утаивать перед самими собою истину ради мужицкого звания»²².

И далее он выдвигает совсем неожиданный тезис: «Дюжинные люди делают только то, что заведено, а масса людей во всяком звании — дюжинные люди»²³. Что это значит? Строго говоря, возникает тема массового общества. Но, как мы понимаем, еще время восстания

²² Н.Г. Чернышевский, *Не начало ли перемены?* // того же, Полное..., т. 7, ГИХЛ, Москва 1950, с. 862.

²³ Там же, с. 866.

масс не пришло, буржуазию он к дюжинным людям не относил. Очевидно, это тема, которая для Чернышевского составляла проблему европейской истории, по крайней мере с распятия Христа, когда «дюжинные люди» распяли Спасителя. Этим дюжинным людям и противопоставлены новые люди.

НОВЫЕ ЛЮДИ КАК ПОДВИЖНИКИ

И все же понятие «новые люди» требует серьезной реконструкции. В советской, да и не только советской, науке это символ русской радикальной молодежи, готовящей Россию к революционному перевороту. В очередной раз перечитывая *Что делать?* я чувствовал, что камертоном к этому чтению должно быть чтение Евангелия. Вслушаемся в слова Чернышевского в романе:

Мало их, но ими расцветает жизнь всех; без них она заглохла бы, прокисла бы; мало их, но они дают всем людям дышать, без них люди задохнулись бы. Велика масса честных и добрых людей, а таких людей мало; но они в ней — тein в чаю, букет в благородном вине; от них ее сила и аромат; это цвет лучших людей, это двигатели двигателей, это соль соли земли (Чернышевский, с. 272–273).

Это, конечно, рассказ о христианском подвижнике, где слова Христа усилены: не просто «соль земли», но «соль соли земли». Вариант новой Нагорной проповеди. Прислушаемся и к этому тексту:

Блаженны изгнанные за правду, ибо их есть Царство Небесное. Блаженны вы, когда будут поносить вас и гнать и всячески неправедно злословить за Меня. Радуйтесь и веселитесь, ибо велика ваша награда на небесах: так гнали и пророков, бывших прежде вас. Вы — соль земли. Если же соль потеряет силу, то чем сделаешь ее соленою? (Мф 5:10–13).

Подпольный человек, выступая против добра как основы жизни, отрицает возможность новых людей с их

установкой на добро для других, как Великий инквизитор говорит о невозможности для всех следовать путем Христа. Слишком сильны гонения.

Именно о гонениях на новых людей пишет Чернышевский, не за то, что они сделали нечто преступное, а за то, что они **другие**:

Недавно родился этот тип и быстро распложается. Он рожден временем, он знамение времени, и, сказать ли? — он исчезнет вместе с своим временем, недолгим временем. Его недавняя жизнь обречена быть и недолгою жизнью. Шесть лет тому назад этих людей не видели; три года тому назад презирали; теперь... но все равно, что думают о них теперь; через несколько лет, очень немного лет, к ним будут взывать: «спасите нас!», и что будут они говорить будет исполняться всеми; еще немного лет, быть может, и не лет, а месяцев, и станут их проклинать, и они будут согнаны со сцены, опшканые, страмимые (Чернышевский, с. 194).

Таков же и Рахметов, которого автор именует «необыкновенный человек». Но он такой же. Просто градусом выше. Хотя в примечаниях советских специалистов все время говорится, что Рахметов готовит себя к русской революции, но он странник, пришелец, взыскиющий Града Небесного. Быть может, реформатор, как Сперанский²⁴. Ему все любопытно, но интереснее прочего Североамериканские штаты:

[...] через год во всяком случае ему «нужно» быть уже в Североамериканских штатах, изучить которые более «нужно» ему, чем какую-нибудь другую землю, и там он останется долго, может быть, более года, а может быть, и навсегда, если он там

²⁴ Надо сказать, что у Чернышевского была статья о Михаиле Михайловиче Сперанском *Русский реформатор*, написанная совсем незадолго до ареста (1861 г.), авторе проекта конституции, отвергнутой Александром I. Более того, со Сперанским (кстати, тоже сыном священника и выпускником семинарии) его связывала семейная история. В 1817 году Сперанский, тогда бывший Пензенским губернатором, звал отца Чернышевского служить к себе в канцелярию. Гаврила Иванович отказался, рекомендовав на это место другого человека, который дослужился до тайного советника.

найдет себе дело, но вероятнее, что года через три он возвратится в Россию, потому что, кажется, в России, не теперь, а тогда, года через три-четыре, «нужно» будет ему быть (Чернышевский, с. 271).

Это вариация судьбы Лопухова, который прошел школу США и вернулся в Россию. Он из тех, о ком сказано в Евангелии, которые «говорили о себе, что они странники и пришельцы на земле» (Евр 11:13). Неслучайно архимандрит Феодор (Бухарев) считал Рахметова христианским подвижником. Он думает о ближних, это его дело, никакой революции. Например, Рахметов упрекает Веру Павловну, что она решила оставить мастерские, и возводит ее дело по организации мастерских на уровень абсолютно богоугодного дела:

Это учреждение вы подвергали риску погибнуть, обратиться из доказательства практичности в свидетельство неприменимости, нелепости ваших убеждений, средством для опровержения идей, благотворных для человечества; вы подавали аргумент против святых ваших принципов защитникам мрака и зла. Теперь, я не говорю уже о том, что вы разрушали благосостояние 50 человек, что значит 50 человек! — вы вредили делу человечества, изменили делу прогресса. **Это, Вера Павловна, то, что на церковном языке называется грехом против духа святого, - грехом, о котором говорится, что всякий другой грех может быть отпущен человеку, но этот - никак, никогда** (Чернышевский, с. 281–282) [выделено — В.К.].

То есть «особенный человек» Рахметов находится внутри христианской системы ценностей, о чем свидетельствует язык, на котором он говорит. Стоит отметить, что он читает, попав в дом Веры Павловны:

[...] он преспокойно ушел в кабинет, вынул из кармана большой кусок ветчины, ломоть черного хлеба, — в сумме это составляло фунта четыре, уселся, съел все, стараясь хорошо переваривать, выпил полграфина воды, потом подошел к полкам с книгами и начал пересматривать, что выбрать для чтения: «известно...», «несамобытно...», «несамобытно...», «несамобытно...», «несамобытно...» это «несамобытно» относилось к таким книгам,

как Маколей, Гизо, Тьер, Ранке, Гервинус. «А, вот это хорошо, что попалось». — Это сказал он, прочитав на корешке несколько дюжих томов *Полное собрание сочинений Ньютона*; — торопливо стал он перебирать темы, наконец, нашел и то, чего искал, и с любовною улыбкою произнес: — «вот оно, вот оно», *Observations on the Prophethies of Daniel and the Apocalypse of St. John*, то есть *Замечания о пророчествах Даниила и Апокалипсиса св. Иоанна*. [...] Он с усердным наслаждением принялся читать книгу, которую в последние сто лет едва ли кто читал, кроме корректоров ее: читать ее для кого бы то ни было, кроме Рахметова, то же самое, что есть песок или опилки. Но ему было вкусно (Чернышевский, с. 256).

Почему-то никто это не отмечал. Хотя для Чернышевского указание на ту или иную книгу чрезвычайно важно.

Напомню, что Чернышевский долго занимался русскими летописями. Вот строчки из его дневника:

21 год моей жизни. 12 июля 1848, 2 часа ночи. — Встал, стал до чая разрезывать летопись Нестора (завещание Мономаха), дорезал.

13-го [августа], 3' часа. — Утром писал Нестора.

20-го [августа]. — Весь день как-то Нестор не писался, только до кончила прежний полулист и начал и дописал до конца 78-ю стр.²⁵.

Стоит высказать еще одно предположение, что Чернышевский, конечно, читал *Повесть временных лет* (так же называемую *Первоначальная летопись* или *Несторова летопись*), ибо она входила в *Ипатьевскую летопись*. Студент Чернышевский долго занимался *Ипатьевской летописью*. Работа (*Опыт словаря к Ипатьевской летописи*) была начата Чернышевским под руководством профессора Измаила И. Срезневского; опубликована в 1853 году в *Прибавлениях* ко 2-му тому «Известий Императорской Академии наук по отделению русского языка и словесности».

И вот строчки, где впервые в русской литературе появляется понятие «новые люди»:

²⁵ Н.Г. Чернышевский, *Дневник второй половины...*, с. 90.

На следующий же день вышел Владимир с попами царицыными и корсунскими на Днепр, и сошлось там людей без числа. Вшли в воду и стояли там одни до шеи, другие по грудь, молодые же у берега по грудь, некоторые держали младенцев, а уже взрослые бродили, попы же, стоя, совершали молитвы. И была видна радость на небе и на земле по поводу стольких спасаемых душ; а дьявол говорил, стеная: «Увы мне! Прогнан я отсюда! Здесь думал я обрести себе жилище, ибо здесь не было учения апостольского, не знали здесь Бога, но радовался я служению тех, кто служил мне. И вот уже побежден я невеждой, а не апостолами и не мучениками; не буду уже царствовать более в этих странах». Люди же, крестившись, разошлись по домам. Владимир же был рад, что познал Бога сам и люди его, посмотрел на небо и сказал: «Христос Бог, сотворивший небо и землю! **Взгляни на новых людей этих** и дай им, Господи, познать тебя, истинного Бога, как познали тебя христианские страны. Утверди в них правильную и неуклонную веру, и мне помоги, Господи, против дьявола, да одолею козни его, надеясь на тебя и на твою силу». И сказав это, приказал рубить церкви и ставить их по тем местам, где прежде стояли кумиры²⁶ [выделено — В.К.].

Вот эта правильная и неуклонная вера, о которой мечтал князь Владимир, не могла, разумеется, стать общим правилом жизни «дюжинных людей»²⁷.

Но именно ее попытался оживить на новом историческом витке Чернышевский, знавший об удавшихся

²⁶ Повесть временных лет // Д. Лихачев, Л. Дмитриев (сост.), Памятники литературы Древней Руси. Начало русской литературы. XI — начало XII века, Художественная литература, Москва 1978, с. 133.

²⁷ Здесь стоит сослаться на религиозного мыслителя ХХ века, чтобы стал более внятным смысл понятия «новые люди»; это не натяжка автора, желающего прочитать Чернышевского как религиозного мыслителя: «Я назвал Христа „первым моментом“ нового человека. Он, конечно, гораздо больше, чем „первый момент“, не просто один из новых людей, но новый Человек. Он источник, центр и жизнь всех новых людей. [...] Новые люди появляются тут и там, во всех уголках Земли. Некоторых из них, как я уже отметил, трудно пока распознать. Но есть и такие, которых вы узнаете довольно легко. Кто-то из них иногда встречается нам. Даже голоса их и лица отличаются от наших: они сильнее, спокойнее, счастливее, светлее». К.С. Льюис, Просто христианство, Гендальф, Москва 1994, <http://psylib.org.ua/books/lewis02/txt04.htm#11> (25.10.2016).

попытках подобного рода — лютеранстве, старообрядчестве и пр. Он понимал, разумеется, всю невероятную трудность этого преображения, но хотел верить в ее возможность. Можно было, конечно, совершить некую подстановку, предложив новый вариант христианства — толстовство. Но для сына саратовского протоиерея, которого называли надеждой православной церкви, это было бы кощунством. Другой русский гений, тоже мечтавший о возрождении и укреплении христианства в России, однако, показал, что подобная победа в этом мире невозможна, ибо мир во зле лежит и князь мира сего дьявол. А царство Христа не от мира сего, и Христос вынужден уступить Великому инквизитору, который, как сказал Алеша Карамазов, «не верует в Бога, вот и весь его секрет!». А верующему уготована тюрьма, позорный столб, каторга, одним словом, Голгофа.

CZERNYSZEWSKI I DOSTOJEWSKI: PARALELE

Streszczenie

W artykule została podjęta próba innego odczytania recepcji „nowych ludzi” Czernyszewskiego w powieści Dostojewskiego *Notatki z podziemia*. Termin „nowi ludzie” pochodzi z Ewangelii. W Rosji został po raz pierwszy użyty przez księcia Władimira podczas chrztu Rusi. Autor podkreśla, że nowi ludzie nie są źli, lecz, jak dowodzi Dostojewski, że zwykły człowiek nie jest w stanie istnieć na takim poziomie duchowości.

CHERNYSHEVSKY AND DOSTOYEVSKY: PARALLELS

Summary

In his article the author tries to give a new interpretation of the perception of “new people” Chernyshevsky in the Dostoevsky’s novel *Notes from underground*. The term “new people” has a gospel background. In Russia it was first used by prince Vladimir Baptized. Dostoevsky shows that an ordinary man cannot exist on such a spiritual level.

Marta Łukaszewicz

ОБРАЗ «ДОБРОГО ПАСТЫРЯ»
В РОМАНЕ НИКОЛАЯ ЛЕСКОВА НА НОЖАХ

Вплоть до середины XIX века представители православного приходского духовенства редко появлялись в русской литературе, а их изображение было, за редкими исключениями, сатирическим. Лишь на рубеже 1850–1860-х годов, когда в обществе стал возникать определенный интерес к планируемым преобразованиям церкви, в беллетристике начали появляться персонажи из духовного сословия — сначала семинаристы, затем священники. В этот период было опубликовано свыше десяти произведений из жизни духовенства, чаще всего критически-обличительных, а в 1870-е годы их число продолжало расти.

Одной из характерных черт церковной беллетристики второй половины XIX века была типизация, на которую обратили внимание как современные критики и публицисты¹, так и исследователи XX–XXI веков, изучающие особенности построения образа священника в художественных произведениях. Например, Александр Розов выделил типы «пастыря доброго», «старых и молодых священников» и «пастыря-идеалиста»²; а автор данной статьи в кандидатской диссертации рассмотрела комплементарные образы «священника-начальника» и «сми-

¹ См. напр. А. Попов, *Типы духовенства в русской художественной литературе за последнее 12-летие*, б.и., Казань 1884.

² А.Н. Розов, *Священник в духовной жизни русской деревни*, Алетейя, Санкт-Петербург 2003, с. 192–214.

ренного священника», характерные для обличительной тенденции в изображении духовенства³.

Николай Лесков, безусловно, выделяется на фоне беллетристики из духовного быта широтой кругозора, крупностью художественного таланта и уникальностью мировоззрения. Однако и его литературная деятельность определялась как журнально-газетными дискуссиями, касающимися церковной проблематики, так и современным ему литературным процессом, в том числе творчеством литераторов второго ряда⁴. Поэтому в его произведениях можно обнаружить названные типы духовных лиц, правда, обычно видоизмененные и психологически углубленные⁵. Это касается и образа «доброго пастыря», который появляется уже в дебютном рассказе Лескова *Погасшее дело* (1862), затем выводится в романах *На ножах* (1870–1871) и *Соборяне* (1872), а также в повести *Некрещеный поп* (1877).

В статье мы сосредоточимся на анализе способа изображения одного из персонажей антинигилистического романа *На ножах* — о. Евангела Минервина, который играет незначительную роль в развитии сюжета, но выполняет важную идеологическую функцию в качестве одного из положительных образов — людей «старой русской правды»⁶, противопоставленных группе нигилистов.

³ M. Łukaszewicz, *Obraz приходского священника в русской беллетристике 60-х – 70-х гг. XIX века*. Кандидатская диссертация, Warszawa 2009, с. 117–118.

⁴ На эту тему см. Е. Пульхритудова, *Творчество Н.С. Лескова и русская массовая беллетристика* // В. Богданов (сост.), *В мире Лескова*, Советский писатель, Москва 1983, с. 149–185.

⁵ M. Łukaszewicz, Хроника Н.С. Лескова «Соборяне» в контексте современной беллетристики о жизни духовенства // M. Łukaszewicz, J. Celmer, J. Piotrowska (red.), *Русская литература: тексты и контексты*, т. 1, Instytut Rusycystyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011, с. 74–77.

⁶ См. Ж.-К. Маркадэ, *Творчество Н.С. Лескова. Романы и хроники*, пер. А.И. Попова, Е.Н. Березина, Л.Н. Ефимов, М.Г. Сальман, Академический проект, Санкт-Петербург 2006, с. 149.

Значимость героя в романе определяется не столько событийным планом, сколько сферой ценностей и идей.

Наталья Старыгина в монографии *Русский роман в ситуации философско-религиозной полемики 1860–1870-х годов* называет о. Евангела праведником-церковнослужителем⁷, чьей основной содержательной функцией в произведении является участие в споре о человеке⁸. Исследовательница рассматривает образ как в системе персонажей романа *На ножах*, так и шире — в общественной жизни, в связи с развернувшейся в 1860-е годы в русской культуре полемикой на тему сущности человека, когда сталкивались антропологические взгляды нигилистов и антнигилистов. Первые исходили из тезиса о том, что человек является частью природного мира и подчинен исключительно его законам, вторые — из принципа христианской антропологии, где человек представляет собой образ и подобие Божье, соединяя телесное и духовное начала. Положительные персонажи антнигилистических романов были, по мнению Старыгиной, воплощением этих идей, являя христианское убеждение в превосходстве духа над телом и возможности «подчинить животное начало в человеке духовному»⁹.

Важно при этом отметить, что связанная со священником антропологическая проблематика звучит в романе уже при первом упоминании его имени, когда майор Форов в беседе с Гордановым и Синтианиной, по поводу провинциальной жизни и изменяющихся нравов говорит, что его «приятель поп Евангел того убеждения, что всякий человек есть только ветхий Адам»¹⁰. В этих словах

⁷ Н.Н. Старыгина, *Русский роман в ситуации философско-религиозной полемики 1860–1870-х годов*, Языки славянской культуры, Москва 2003, с. 180–181.

⁸ Там же, с. 196.

⁹ Там же, с. 186.

¹⁰ Н.С. Лесков, *На ножах* // того же, *Собрание сочинений в 12 т.*, т. 8, Правда, Москва 1989, с. 146. В дальнейшем сноски на этот источник даются в тексте в скобках с указанием тома и страницы.

заключено представление об извечной предрасположенности людей к злу и греху, но в них можно увидеть и косвенное напоминание о «новом Адаме» — Иисусе Христе, благодаря которому возможно искупление совершенного зла и преодоление греховных наклонностей. Эти два варианта жизненного пути — подчинение своим страстям или их преодоление во имя высшего идеала — обусловливают, как мы считаем, аксиологическую значимость персонажей романа.

Характеризуя образ о. Евангела, Старыгина указывает на использованные в произведении способы его идеализации, которые реализуются на нескольких уровнях, начиная с имени и фамилии¹¹. Так, «Евангел» означает «приносящий добрую весть»¹² и отсылает к Евангелию, а «Минервин» образовано от имени древнеримской богини мудрости и указывает на умственные способности, любознательность и довольно широкие познания героя. В то же время, это одна из типовых духовных фамилий, охарактеризованных Борисом Унбегауном, выделившим среди них девять классов, в частности, группу, связанную с античными традициями¹³.

Приемы идеализации присутствуют и в описании внешности героя. Как отмечает Старыгина, в его характеристиках преобладают положительные определения, связанные с тремя ключевыми для этого образа понятиями: света, добра и радости¹⁴. Приведем несколько примеров:

Висленев очутился лицом к лицу с белокурым, средних лет мужчиной [...] с изрядною окладистою бородой и светло-голубыми глазами (8; 194).

¹¹ Н.Н. Старыгина, *Русский роман...*, с. 190–191.

¹² Н.А. Петровский, *Словарь русских личных имен*, Русский язык, Москва 1980, с. 101.

¹³ Б.О. Унбегаун, *Русские фамилии*, Прогресс, Москва 1989, с. 170–181.

¹⁴ Н.Н. Старыгина, *Русский роман...*, с. 191.

Поэтический отец Евангел явился с целым запасом теплоты и светлоты [...] весь сияя радостию и доброжеланиями (9; 56) и др.

Отметим такую любопытную особенность, как широкая колористика, даже пестрота священнической одежды: о. Евангел носит зеленый полосатый подрясник, напоминающий женское платье, и голубую кашемировую рясу на коричневом подбое.

Одной из главных личностных и ценностных характеристик героя является глубокая вера, определяющая его высказывания и поступки. В романе он выступает одним из проповедников христианских ценностей, наряду с Александрой Синтяниной и Катериной Форовой. Поскольку важной составляющей антинигилистического романа как полемического жанра являются идеологические споры, священнику приходится не единожды защищать веру от нападок нигилистов. Так, в разговоре с Иоасафом Висленевым, последовавшем после их первой встречи, о. Евангел указывает на значение христианства для формирования нравственности человека:

- Дела милосердия ведь возможны и без христианства.
- Возможны, да... не всяк на них тронется из тех, кто нынче прогается.
- Да, со Христом-то это легче, — поддержал Евангел.
- [...]
- А со Христом жестокое-то делать трудней, — опять подкрепил Евангел (8; 201).

Лесков наделяет священника позицией, которую и сам считал главной в христианстве: герой отмечает его роль в воспитании милосердия и действенной любви к ближнему, что ведет к ограничению врожденной жестокости человека.

На любовь как основу христианства Евангел указывает и в разговоре с майором Филетером Форовым и генеральшей Синтяниной, вновь подчеркивая ее активный

характер, выражающийся во взаимопомощи и заботе о другом человеке. Он приводит почти дословно цитату из послания апостола Павла к галатам (Гал 6: 2): «вы тяготы друг друга носите, так и исполните закон Христов» (9: 78), считая такое проявление любви условием достижения единомыслия, воспринимаемого им не как данность, а как задача для людей. Сюжетным воплощением этой мысли являются отношения священника с майором, которые Лесков называет дружбой «противомышленников, соединившихся в единомыслии любви» (9; 78). Такое единство идейных противников было для писателя особенно важным и значимым, и он много-кратно с грустью писал о болезненной вражде и разъединенности русского общества пореформенной эпохи¹⁵.

Другого вопроса касается спор о Евангела с Форовым, в котором священнику приходится защищать представление о справедливом Боге и Его участии в судьбах мира. Майор, который чуть раньше открыто заявляет о своем неверии в Бога, здесь выступает скорее с позиции деизма, декларируя, что «никакой всемогущий опекун в дела здешнего мира не мешается» (9; 65). Евангел для своей теодицеи выбирает форму сократического диалога и проводит при этом аналогию с явлениями повседневности. Он указывает, прежде всего, на ограниченность человеческого понимания и рассказывает историю-притчу о том, как женщина для того, чтобы накормить больную собаку, вынуждена убить курицу и сделать из нее похлебку. То, что для курицы является жестокостью и несправедливостью, более высокое и умное существо, т.е. человек, находит правильным и добрым. Евангел на этом завершает свои рассуждения, не расставляя точки над i, но его идеологический противник не в состоянии возразить на них. Беседа завершается интересным поворотом: священник упрекает Форова в его нежелании признаться, что

¹⁵ Наиболее ярким воплощением этой проблематики является авторский сборник *Русская рознь* (1881).

его души «коснулось святое сомнение в справедливости рутины безверия» (9, 67), что обыгрывает противоположную и более распространенную ситуацию, когда верующий отвергает любые возникающие сомнения. Здесь же таким слепо верующим и поэтому боящимся свободомыслия представлен атеист, а доктриной становится безверие. Важно, однако, отметить и то, что дискуссия, в которой собеседники апеллируют к разуму, завершается ссылкой на чувства как на равнозначному аргументу: «а вы баба, ибо боитесь свободомыслия и бежите чистого чувства» (9; 67).

Отец Евангел, как отмечает Старыгина, гармонично сочетает рациональное и эмоциональное, ум и сердце¹⁶; разум и веру, добавим от себя. Ему свойственно поэтическое восприятие мира и восхищение его красотой и могуществом. Эпитетом «поэтический» он определяется в романе несколько раз («поэтический отец Евангел» (9, 56), «поэтический поп» (9, 56, 78, 284), «поэтический и глубоко проникавший в самую суть вещей Евангел» (9, 79)), а в разговоре с Форовым и Ларисой священник высказывает убеждение в величии и значении красоты, которая призвана действовать на «высшие регистры» (9, 203) человека и приближать его к Богу. Красота в его представлении гармонически связана при этом с истиной и добром, а главными сферами ее проявления, неоднократно воспеваемыми героем, являются женщины и природа.

Женщин он называет «прелестнейшими творениями» и «нашими мироносцами», способными своим воздействием смягчать нравы мужчин и побуждать их к благородным поступкам. Также в разговоре с Форовым он указывает на чувствительность женщин и их склонность к плачу как на качества, не позволяющие окончательно утвердиться злу и жестокости в мире. Наконец, на свадьбе Ларисы священник восторженно

¹⁶ Н.Н. Старыгина, *Русский роман...*, с. 191.

декламирует стихотворение Владимира Бенедиктова *К женщине*, где поэт называет женщину «жемчужиной в венке творений», «любовью», призванной разделять радости и скорби мужчины.

Отметим, что убеждениям Евангела противостоит в романе мнение Форова, воспринимающего женскую красоту как силу по крайней мере подозрительную, воздействующую на мужчин разрушительным образом. Майор при этом противопоставляет друг другу такие свойства, как красота, ум и добродетель, считая их в женщинах в принципе несовместимыми. В то же время для Евангела эти качества, наоборот, исходно связаны друг с другом, а их разделение происходит вследствие неправильного воспитания — «виновата не природа [...] а виноваты в том люди» (9; 202). Иллюстрацией этих положений являются в произведении женские образы: с одной стороны, праведницы Александра Синтиянина, Катерина Форова и попадья, с другой — «страстные женщины» Лариса Висленева, Глафира Бодростина и Алина Фигуринга¹⁷.

Для характеристики взглядов о. Евангела на женщин особое значение имеют эпизоды, изображающие его семейную жизнь, а также рассказы самого героя о жене. Отношения супругов, как видно из текста, трогательны; они ласково называют друг друга «паиньками», в их жестах и словах очевидны взаимная любовь, привязанность, уважение и нежность: «заговорила она, ласково глядя на мужа и на майора» (9, 68); «продолжал он, тихонько с нежностью и восторгом трогая жену за ее свежий раздвоившийся подбородок» (9; 69). Евангел называет свою жену «преумной», «превосходной», «прелестью», «министром юстиции», хотя в то же время в разговоре с Форовым признается, что она на самом деле «дурочка», не в силах думать рационально и логически, зато обладает «естественнym чувством», сердечной интуици-

¹⁷ См. Н.Н. Старыгина, *Русский роман...*, с. 207–237.

ей, которые позволяют ей говорить и поступать мудро. Он относится к ней со снисхождением, как к существу, по природе более слабому и хрупкому (используя библейскую метафору «скудельного сосуда»), но способному победить свои телесные немощи и подчинить их духовному началу.

Об этой победе духа над телом свидетельствует рассказанная Евангелом история его брака, когда в течение трех лет из семи попадья была влюблена в гусара, «ис сохла вся, до горловой чахотки чуть не дошла, и все у меня на груди плакала» (9; 70). Однако в конце концов она оказалась в состоянии преодолеть свою слабость, и этот опыт страданий и взаимных жертв (Евангел был уже готов отпустить жену ради ее счастья) позволил супругам достичь изображенной в романе семейной идиллии. Тем не менее, как подчеркивает повествователь, несмотря на свою заботу и любовь, попадья не в состоянии понять стремления мужа, поэтому его «потягивало в поля, помечтать средиочных звуков» (9; 79). Что важно, такое «несовершенство» супружеских отношений рассматривается Евангелом как вполне нормальное и даже необходимое: во взаимных уступках и снисхождении к слабостям другого муж и жена, по мнению самого героя, реализуют призыв апостола Павла носить тяготы друг друга.

Областью раскрытия прекрасного является для Евангеля и природа, в которой герой видит совершенное творение Бога, способное приблизить человека к Творцу и дать ему подлинную свободу. Он противопоставляет ее городу, воспринимаемому как вместилище греха, несогласия, в итоге — как источник смерти. При этом о. Евангел возводит свои убеждения не к руссоистской концепции естественного человека и развратающего влияния цивилизации, а к Библии, в которой братоубийца Каин назван строителем первого города (Быт. 4; 17). К городской цивилизации о. Евангел относит

также постройку Вавилонской башни и последовавшее за ней смешение языков, рассеяние людей, потерявших общий язык, в то время как природа связана для него с образом рая, фигурой кроткого Авеля и Гефсиманским садом — местом спасительного страдания Христа.

Жан-Клод Маркадэ отмечает свойственное о. Евангелу космическое чувство живой жизни, крепко соединенное в нем с привязанностью к России и укорененностью в русской земле, видя в этом определенное сходство с основными положениями почвенничества¹⁸. В отличие от изображенных в романе нигилистов, превозносящих Запад и пренебрегающих Россией, о. Евангел способен увидеть красоту и богатство русской почвы, как в прямом (растущие на ней полевые целебные травы), так и в переносном (народ: русские крестьяне и солдаты) смыслах.

Восхищение природой выражается не только в словах, но и в образе жизни, в деятельности о. Евангела. Он любит проводить время в саду, в лесу, на полях, где, по замечанию Стыригиной, чувствует себя как дома¹⁹: переходит реку вброд, не боится грозы и дождя. Благоговейное отношение героя к природе и ее восприятие как Божьего храма не препятствует, однако, и практическому к ней подходу: о. Евангел, вместе со своим другом Форовым, удит рыбу, прекрасно знает целебные свойства полевых трав. Его рассказ об обычных растениях, в которых Висленев увидел лишь «будущий квас, и спирт, и будущее сено» (8; 202), является настоящим гимном природе и народной медицине.

Наряду с поэтичностью и сердечностью, о. Евангел отличается также глубоким умом, хорошим образованием и начитанностью. Он отлично разбирается не только в таких традиционных церковных науках как святоотеческие предание, но знает также современную

¹⁸ Ж.-К. Маркадэ, *Творчество Н.С. Лескова...*, с. 152.

¹⁹ Н.Н. Стыригина, *Русский роман...*, с. 192.

библейстику и философию, интересуется свежими выпусками журналов. В разговоре с Иоасафом Висленевым герой упоминает *Сущность христианства* Людвига Фейербаха, труды Эрнеста Ренана и богословов тюбингенской школы, а также ряда французских проповедников: Жан-Батиста Массильона, Жак-Бениния Боссюэ, Фелисите Робера де Ламенне, и выдающихся русских пастырей: митр. Филарета (Дроздова) и архиеп. Иннокентия (Борисова). При этом он не просто усваивает прочитанное, но способен сравнить и критически оценить его. В частности, работу Фейербаха о. Евангел считает примитивной и упрощенной, сопоставляя ее с трудами представителей тюбингенской школы; кроме того, он проводит аналогию между проповедниками разных эпох, например, находит общие черты в стиле Иоанна Златоуста, Массильона и архиеп. Иннокентия.

О. Евангел демонстрирует также хорошее знание художественной литературы: в разговоре с Висленевым он называет комедии Николая Львова, рассказы Чарльза Диккенса, на свадьбе Ларисы читает наизусть стихотворение Владимира Бенедиктова *К женщине*, в разговорах с Форовым цитирует фрагмент поэмы Алексея Толстого *Иоанн Дамаскин* и, на французском языке — отрывок из Клемана Маро, поэта первой половины XVI века²⁰, правда, «произнося варварским, бурсацким языком французские слова» (8; 409). Широта кругозора и культурность делают образ этого духовного пастыря полемическим по отношению как к изображенным в романе невежественным нигилистам, так и к распространенному в беллетристике того времени стереотипу

²⁰ А.В. Мангиева отмечает особую любовь семинаристов к поэзии и даже к самостоятельному сочинению «виршей», см. А.В. Мангиева, *Духовное сословие на Урале в первой половине XIX века (на примере Пермской епархии)*, УралНauка, Екатеринбург 1998, с. 198. Поскольку зубрежка была основной формой обучения в семинарии, по-видимому, заучивание наизусть даже длинных стихотворений не представляло для ее выпускников особой сложности.

священника — недоучки и пьяницы (о. Евангел почти не пьет алкоголя).

Необходимо подчеркнуть, что идеализирующие тенденции в изображении о. Евангела смягчаются в романе бытовой составляющей, занимающей важное место в структуре образа героя. Об этом свидетельствует то, что первые упоминания о священнике в высказываниях других персонажей характеризуют его как важного участника антропологической полемики (приведенные слова Форова о «ветхом Адаме») и праведника — Лариса в разговоре с братом называет его прекрасным человеком, который «все на свете понемножку умеет» (8; 188), но первое появление в качестве действующего лица происходит скорее в комической обстановке: Иосаф Висленев, приняв копающего червей священника за свою тетушку, колет его пальцами под бока. Из последующего затем разговора и характеристик о. Евангела мы узнаем о его простых привычках и развлечениях (он ходит босиком, с удовольствием играет в горелки, удет рыбу, предпочитает скромную пищу), внимании к бытовым мелочам (в отличие от Форова он в состоянии перечислить платья, которые носит жена майора). Эта двойственность — соединение высоких христианских качеств и серьезных богословски-философских взглядов с простым, наивным, иногда даже комическим бытовым поведением — определяет, на наш взгляд, главную специфику построения образа о. Евангела, позволяющую Лескову избежать пафоса и чрезмерной идеализации.

Представленные нами характеристики героя дают возможность отметить, что в нем индивидуальное преобладает над типичным, человеческое над сословным. Второе выражено в первую очередь в имени и фамилии персонажа и некоторых особенностях его речи. В высказываниях о. Евангела можно заметить признаки клерикальной стилистики: в них появляются церковнославянизмы («друже Филетер» (8; 198), «Сей молодец

яко старец» (8; 205)) и библеизмы, употребляемые как серьезно («не ядый о Господе не ест, ибо лишает себя для Бога, и ядый о Господе ест, ибо вкушая хвалит Бога» (9; 65)), так и щутливо, в контексте, относящемся к сфере быта («Да у тебя и в баклажке-то оскудение израилево» (8; 197)), а также латинские выражения («quod licet bovi, non licet Jovi» (8; 201)) и семинарские поговорки («Это по-нашему называется: укравши Часовник, „услыши Господи правду мою” воспевать» (9; 258)).

Особенно подчеркнутым семинарский слог становится в большом письме Евангела, отправленном генералу Синтиянину с женой в Петербург. Стиль этого письма определяется самим повествователем: «с [...] духовно-поэтическим юмором, путавшимся в тяжелых фразах семинарского построения» (9; 387). К его характерным чертам можно причислить усложненный синтаксис с инвертированным порядком слов и переносом глагола на последнее место в предложении, по образцу латинского языка:

Превелелебному Генриху в сем деле и говорить нечего, какая благая часть досталась: столь славной и богатой жены мужем он, я мыслю, и не чаял сделаться, а Глафире Васильевне тоже нескудная благодать, ибо она сим оборотом все взоры отвела от всего ей неподобного, да и мужа получила вежливого, который ее от всех тяжестей управления имениями и капиталами ее вполне освободил, и даже собственноручные ее расходы, говорят, весьма точною цифрою ограничил, так что она от всех ныне соблазнов гораздо независимее (9; 388).

Кроме того, следует отметить использование устаревших слов, особенно местоимений («коих», «сим», «оной»), славянизованных морфологических форм («наказующу», «убогия», «ея») и церковнославянизов («узилище», «година», «вкупе», «паки»), библейских фразеологизмов и образов («сосуд скудельный», «мироносица», «довольно нам сказать расслабленному: „Возьми одр твой и ходи”» (9; 389)), богослужебных определений,

используемых в шутливом контексте («здесь он [...] прописал целую ночь, [...] творя сей седален на хвалитех, он получил там сильную простуду» (9; 391)). В то же время, в письме появляются также выражения разговорные («его отец Кондратий щелкнул не с правой стороны на левую, а с левой на правую» (9; 391)) и образно-поэтические («надо бережно обращаться с соплетением жил, связующих дикое мясо с живым организмом, и ради спасения сего организма потерпеть иногда и гадкое мясо дикое» (9; 389)).

Устные высказывания о Евангела лишены столь яркой стилистической окраски и выдержаны в нейтральном стиле, с использованием разговорных слов и выражений. В то же время, они заметно индивидуализированы, отличаются лиризмом и образностью, отражая поэтическую составляющую характера героя. Эти черты особенно видны в монологе, восхваляющем целебные свойства русских полевых трав, а также в словах, посвященных женщинам («Женщины — это прелесть! Они наши мироносицы» (9; 67)) и красоте природы («Люблю эти звуки, — тихо молвил Евангел, — и ухожу часто сюда послушать их; а на полях и у лесов, на опушках, они еще чище. Где дальше человеческая злоба, там этот язык сейчас и звучнее» (9; 77)).

Индивидуальное, человеческое доминирует над словесным даже при характеристике пастырского служения о. Евангела и его отношения к церковным обычаям. С одной стороны, он представлен как настоящий пастырь, научивший глухонемую Веру читать и писать по им самим изобретенному методу, в повседневных разговорах нередко упоминающий о Боге и старающийся показать Его доброту и справедливость, совершающий все предписанные духовному лицу таинства и обряды (в романе упомянуты исповедь, Евхаристия и венчание). С другой стороны, его взгляды на ряд вопросов не вполне соответствуют строгим церковным нормам,

но скорее основаны на снисхождении к человеческой слабости. Так, он дружит с четой Форовых, хотя они долгие годы живут вместе без заключения брака; когда же этот момент наконец наступает, Евангел в ответ на сожаление Катерины, что она не успела исповедаться перед венчанием, без формального совершения таинства покаяния прощает ее грехи; рассказывая об отношениях с собственной женой и ее влюбленности в гусара, герой признается, что, видя ее страдания, был готов отпустить ее. В письме Синтияниным он говорит о своем снисходительном отношении к самоубийцам, а на вопрос Форова о посте он «шутя успокоил его словами, что „не ядый о Господе не ест, ибо лишает себя для Бога, и ядый о Господе ест, ибо вкушая хвалит Бога“» (9; 65). Наконец, его беседы с крестьянами, которых он уговаривает не соглашаться на убеждения Горданова, желавшего обманом отнять у них землю, навлекают на него подозрения в подстрекательстве к бунту и он, таким образом, получает репутацию «агитатора» и «бунтовщика».

Представленная характеристика Евангела как пастыря, в особенности его определение как «начитанного и либерального» (9; 65), позволяет увидеть в нем черты, свойственные появившемуся в 1860-х – 1870-х гг. новому поколению православных священников, которые стремились преодолеть разрыв, отделявший их от остальной части общества, и с этой целью усваивали себе светские нормы поведения, знакомились с популярными книгами и выступали сторонниками серьезных преобразований правового статуса и бытовых условий духовного сословия. В то же время, в его облике есть много традиционного (внешний вид, в частности, типичная священническая одежда, семинарский стиль его письменных высказываний, простота повседневной жизни), а представленный выше нестрогий, «либеральный» подход к пастырской практике опирается на характерный для

православия принцип икономии²¹ и четкое разделение главного и второстепенного в церковном учении.

Таким образом, можно сказать, что описанный Лесковым в романе *На ножах* «добрый пастырь» сочетает в себе черты традиционные и современные. Именно выдвижение на первый план личностного начала позволило писателю отойти от сложившегося стереотипа в изображении представителя духовенства и создать оригинальный художественный образ.

POSTAĆ «DOBREGO PASTERZA»
W POWIEŚCI NIKOŁAJA LESKOWA NA NOŻE

Streszczenie

Artykuł poświęcony jest analizie postaci ojca Ewangelia Minerwina, jednego z bohaterów powieści Nikołaja Leskowa *Na noże*, przedstawionego jako literacki typ «dobrego pasterza». Ma on przede wszystkim znaczenie ideologiczne, reprezentuje bowiem obrońców tradycyjnych wartości, przeciwstawionych w utworze skrajnie niemoralnym nihilistom. Charakteryzuje go głęboka wiara, przekonanie o miłości bliźniego jako podstawie chrześcijaństwa, szerokie czytanie oraz zamiłowanie do piękna. Jako duszpasterz o. Ewangiel jest zwolennikiem cerkiewnej zasady ekonomii, czyli wyrozumiałego podejścia do ludzkich słabości. Dla uniknięcia idealizacji Leskow wprowadza do charakterystyki bohatera elementy komiczne, obecne przede wszystkim w opisach jego życia codziennego oraz sposobie mówienia i pisania. Pozwala to na wykreowanie przekonującej postaci z krwi i kości oraz uniknięcie moralizowania i podniosłości.

²¹ Икономией называется один из главных принципов православной пастырской практики, заключающийся в отступлении от безусловного и точного исполнения канонического права с целью «достижения условий спасения для членов Церкви в каждом отдельном случае». См. свящ. Д. Пашков, Икономия // Патриарх Моск. и всея Русси Кирилл (общ. ред.), Православная энциклопедия, т. 22, Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», Москва 2010, с. 51.

THE IMAGE OF “GOOD SHEPHERD”
IN NIKOLAI LESKOV’S NOVEL *AT DAGGERS DRAWN*

Summary

The article is devoted to the analysis of a literary character of Rev. Evangel Minervin from Nikolai Leskov’s novel *At Daggers Drawn*, who is presented as a “good shepherd”. The priest belongs to a group of defenders of traditional values who oppose the extremely immoral nihilists. Thus his main function is the ideological one: he presents positive Christian outlook underlining the fundamental role of the faith, unity and love of neighbor. As a pastor, he is an advocate of *oikonomia*, i.e. compassionate, tolerant attitude toward human weakness. He is also a well-read and educated man with poetic soul, but the description of his everyday life and way of speaking and writing is slightly comical. It allows Leskov to create a convincing, multidimensional character and to avoid moralizing and pathos.

Julia Damm-Zieja

ФАУСТ И МЕФИСТОФЕЛЕС В РОМАНЕ
ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА *ОГНЕННЫЙ АНГЕЛ*

Фаустианские мотивы в романе Валерия Брюсова *Огненный ангел* («Весы», 1907–1908)¹ издавна привлекают внимание исследователей². К моменту обращения русского писателя к фигурам Фауста и Мефистофеля эти персонажи уже обладали так называемой «заведомо двойной» структурой: комплекс представлений, который с ними соотносился, состоял из сведений «легендарных» (мифологических, фольклорных, литературных) и «реальных». В случае Фауста историческая «реальность» определялась главным образом его изображением в первом жизнеописании, которое было опубликовано Иоганном Шписом в 1587 году (где появляется и Мефистофелес). На этот источник указывает сам Брюсов

¹ В дальнейшем текст романа цитируется в статье в скобках с указанием номера тома и номера страницы по изданию: В.Я. Брюсов, *Огненный ангел* // того же, *Собрание сочинений в семи томах*, т. 4, подгот. текста Е.В. Чудецкая, З.И. Ясинская, Художественная литература, Москва 1974.

² См. например: А. Левинсон, *Валерий Брюсов. Огненный Ангел. Повесть XVI века, в двух частях*. Москва. Книгоиздательство «Скорпион» // «Современный мир», март 1909, с. 124–126; А. Белецкий, *Первый исторический роман В.Я. Брюсова* // В.Я. Брюсов, *Огненный ангел*, Высшая школа, Москва 1993, с. 380–421; З.Е. Либинзон, *Фауст в восприятии и изображении В. Брюсова* // Я.И. Хачикян (ред.-сост. и др.), *Брюсовские чтения 1983 г.*, Советакан грох, Ереван 1985, с. 330–343; Б.И. Пуришев, *Брюсов и немецкая культура XVI века* // В.Я. Брюсов, *Собрание сочинений*, т. 4, с. 328–341; Г.Г. Ишимбаева, *Русская фаустиана XX века*, Флигтта, Москва 2002.

в *Предисловии к русскому изданию*: «[...] образ Фауста [...] довольно близко напоминает того Фауста, какого рисует нам его старейшее жизнеописание (написанное Шпессом [*sic!*] и изданное в 1587 г.)» (4; 8), а также в *Объяснительных примечаниях*, отмечая и другие источники информации о Фаусте (4; 319). Брюсов констатирует, что о Фаусте в XVI веке писали многие: аббат Иогганн Триттгемий, Конрад Муциан Руф, Иоганн Гаст, Иоганн Вир (Вейер), Мартин Лютер, Филипп Меланхтон, но часто путая Фауста старшего и младшего (4; 319).

В письме Вячеславу Иванову Брюсов подчеркнул, что его способ трактовки фаустианской темы в романе *Огненный ангел* не имел своей целью подражание Гете:

Чулков упрекает моего Мефистофелеса за то, что он «глупее» Мефистофелеса Гете. Считаю такое замечание также «глупым». Мой Мефистофелес жил за 300 лет до Гете и предугадывать его не мог никак. Сколько смею судить, мой Мефистофелес весьма похож на того, которого изображали и описывали в своих книгах, письмах и мемуарах писатели XVI в., — а на Мефистофеля Гете он похожим и не собирался быть. Если исторический Мефистофель не столь блестящ, как «бес» Гете, моя ли вина³.

Однако исследователи, несмотря на это пояснение Брюсова, отмечают влияние трагедии Гете на роман писателя. На формальные сходства, связанные с совпадением количества глав и сцен в произведениях Брюсова и Гете указывает, в частности, Степан Ильев⁴. Фаустовские мотивы присутствуют не только в тех главах романа, где непосредственно действуют Фауст и Мефистофелес, но и в описаниях взаимоотношений любовного треугольника (Рупрехт, Генрих, Рената), а также Агриппы из Неттесгейма.

³ В.Р. Щербина (глав. ред.), *Валерий Брюсов*, Наука, Москва 1976 (*Литературное наследство*, т. 85), с. 519.

⁴ С.П. Ильёв, *Архитектоника «Огненного ангела» Валерия Брюсова* // В.С. Дронов (отв. ред.), *Валерий Брюсов. Проблемы мастерства*, Изд. Ставропольского пед. ин-та, Ставрополь 1983, с. 109–110.

Далее попытаемся выяснить, какие элементы доминируют в структуре фаустианских персонажей. Для этого, обратившись к сопоставительно-сравнительному методу, рассмотрим соответствующие сцены и эпизоды романа Брюсова в соотнесении с народной книгой и трагедией Иоганна Вольфганга Гете.

Имя доктора Фауста упоминается на титульном листе романа Валерия Брюсова *Огненный ангел*, а затем вместе со своим спутником этот персонаж появляется в XI–XIII главах. В главе XI Мефистофелес представляет Рупрехту — главному герою романа — своего товарища Иоганна Фауста; такое же имя носит герой и в народной книге; а в трагедии Гете использовано имя «Генрих». Как отметил Зиновий Либинзон, Фауст и Агриппа — это образы одного плана; Брюсов, возможно, считал, что Гете назвал своего Фауста Генрихом в память о Генрихе Корнелии Агриппе Неттесгеймском⁵. Слово «Фауст» происходит от латинской формы *Faustus* и имеет значение «счастливый», «приносящий счастье». В первом письменном упоминании 1507 году историческое лицо именуется магистром Георгиусом Сабелликусом Фаустусом-младшим (*Magister Georgius Sabellicus Faustus junior*). «Фаустус» указывало на то, что он считал себя гуманистом, «Сабелликус» — на то, что он родом из страны Сабинов, где жители уже давно знали магию. Некоторые считают также, что «Фаустус» это гуманистическое прозвище, а подлинная фамилия звучала по-другому⁶.

Спутник Фауста в *Огненном ангеле* представлен как Мефистофелес, но, как выясняется, это не имя, а прозвище: «В детстве звали меня Иоганном Мюллином, но более привычно мне шуточное прозвище Мефистофелес, под которым и прошу меня жаловать» (4; 202). При этом Брюсов «играет» с читателем, так как в *Объяснительных*

⁵ З.Е. Либинзон, *Фауст в восприятии и изображении В. Брюсова // Я.И. Хачкин (ред.), Брюсовские чтения..., с. 341.*

⁶ W. Kunicki, *Slowo wstępne //* того же, *Historia o doktorze Faustusie*, Wrocław 2002, s. 19–20.

примечаниях указывает на того, кто скрывается под этим именем и фамилией — Иоганн Мюллин (у французов — *maître Jean Mullin*) — лейтенант мастера Леонарда (4; 309). Таким образом, и прозвище, и «подлинное имя» намекают на принадлежность Мефистофелеса к злым силам. Инфернальные коннотации смягчает определение — «шуточное». Спутник Фауста двойственен: он предстает то как обычный человек (слуга, плут, шутник,), то как дьявол — Иоганн Мюллин, Мефистофелес (падший ангел, один из семи великих князей преисподней⁷). Лео Руйкби обращает внимание на множество (не менее 19) вариантов этого имени и приходит к заключению, что семантика имени полностью и окончательно не постижима⁸. Войцех Куницки, прелагая также несколько версий интерпретации этого имени, подчеркивает его неопределенность⁹. Неоднозначное имя создает вокруг героя атмосферу недосказанности и таинственности — прием, многократно использованный Брюсовым.

Первая встреча Рупрехта с Фаустом и его спутником, описанная в главе XI, происходит в «реальности» романного хронотопа в Кельне, когда Рупрехт, удрученный после исчезновения Ренаты, бродит по городу. Внешний вид Фауста и Мефистофелеса впечатляет Рупрехта: с первого взгляда они ему показались «весьма замечательными» (4, 201). Уже в экспозиции появляются намеки на легенду о Фаусте, согласно которой, он продал свою душу дьяволу. По словам рассказчика, Фауст с его благородством и самоуверенностью производил впечатление человека, который ставит выше всего знание и который настолько дерзок, что готов продать свою душу, ради достижения полноты познания; при этом на его лице отражается утомленность, «словно у человека уставшего повелевать»

⁷ G. Davidson, *Mefistofeles* // того же, *Słownik aniołów w tym aniołów upadłych*, пер. J. Ruszkowski, Zysk i S-ka, Poznań 2003, с. 201.

⁸ Л. Руйкби, *Фауст*, пер. Д. Кунтапов, Вече, Москва 2012, с. 136–140.

⁹ W. Kunicki, *Przypisy* // того же, *Historia o doktorze Faustusie...*, с. 212.

(4; 201). Мефистофелес представляет Рупрехту своего спутника так: «Вот это — мой друг и покровитель, человек достойнейший и ученейший, доктор философии и медицины, исследователь элементов, Иоганн Фауст, имя, которое вы, быть может, слышали» (4; 202). Мефистофелес намекает на известность Фауста, поддерживая таким образом уже возникшую легенду.

Сам Мефистофелес высок и худ (4; 201) — это признаки, характерные для дьявола. Как отмечает Максимилиан Рудвин,

Дьявол изображается чаще всего худощавым [...] «Дьявол», сказал Цезарий Гейстербахский в XIII в., обычно является настолько худым, что не бросает тени (*Dialogus miraculorum*, III). Такой признак дьявола является наследием древнего демона голода, будучи тенью, он не отбрасывал тени¹⁰.

Мефистофель одет в монашеское платье. Отмечалось, что Дьявол любит наряжаться в облачения священников¹¹. В монашеском платье Мефистофелес бывал и в *Истории о докторе Фаусте...*: «Вскоре после того обратился тот дьявол и дух в серого монаха»¹². Аналогичный мотив появляется и в трагедии Кристофера Марло¹³. Рупрехт обращает внимание на то, что Мефистофелес легко изменяет свой облик «[...] все существо его [Мефистофелеса — Ю.Д.-З.] каждый миг меняло свой внешний вид, так же как его лицо — свое выражение» (4, 201). Согласно Рудвину,

¹⁰ M. Rudwin, *Diabeł w legendzie i literaturze*, przeł. J. Illg, Znak, Kraków 1999, с. 58.

¹¹ Там же, с. 61.

¹² *История о докторе Фаусте, знаменитом чародее и чернокнижнике*, пер. Р. Френкель // Б.И. Пуришев (ред.), *Немецкие шванки и народные книги XVI века*, Художественная литература, Москва 1990, с. 510.

¹³ «Исчезни, бес, и облик измени: / Чтоб мне служить, ты слишком безобразен; / Вернись ко мне монахом-францисканцем: / Священный облик подобает бесу». К. Марло, *Трагическая история доктора Фауста*, пер. Е. Бирукова, ГИХЛ, Москва 1961, с. 222.

Сатана является полиморфным существом и равен Юпитеру в искусстве внешнего перевоплощения, обладает умением почти неограниченных вариаций и трансмутаций, которой пользуется, что вызывает великое смущение среди смертных¹⁴.

Обладая протеевой натурой, возможностью легко перевоплощаться, Мефистофель участвовал в шабаше в качестве лейтенанта мастера Леонарда. Он сумел своим голосом околдовать Руппрехта и заставить его стать проводником: «Была в голосе монаха необыкновенная вкрадчивость, или, вернее, было в нем какое-то магическое влияние на душу, потому что сразу почувствовал я себя словно запутавшимся в неводе его слов [...]» (4; 202). Определение «магическое» в данном случае может пониматься не только метафорически, но и как реальное умение использовать гипноз для воздействия на окружающих. Во время первого же разговора обнаруживаются свойственные Мефистофелю двуличие и ироничность:

Монах удвоенной любезностью, под которой могла скрываться и насмешка, возразил мне — Мы вовсе не хотели вас обидеть. Но, по всему судя, вы не очень радостны, а мы зато — веселые ребята, живем каждой минутой, не думая о следующей (4, 202).

Мефистофель обычно представляется «скромным схолярем»¹⁵, тем самым не без иронии ставит себя в оппозицию по отношению к Фаусту, которого называет «ученейшим». Однако, как отмечает Руйкиби, термин *scholasticus* применялся также для обозначения преподавателя риторики или грамматики¹⁶, что может являться ироническим намеком на дьявола, славящегося как искусный ритор. Мефистофелес заявляет, что излишний

¹⁴ M. Rudwin, *Diabeł w legendzie i literaturze...*, с. 48.

¹⁵ Одежду школьара носит также при первой встречи с Фаустом Мефистофелес в трагедии Гете. Ср. «Фауст: Вот, значит, чем был пудель начинен! / Скрывала школьара в себе собака?» И.В. Гете, *Фауст*, пер. Б.Л. Пастернака, АСТ, Москва 2005, с. 49.

¹⁶ Л. Руйкиби, *Фауст...*, с. 78.

пирронизм (учение, согласно которому, нельзя достичь полного познания вещей и окружающего мира) помешал ему стать теологом. Таким образом, он стремится представить себя как отражение Фауста в кривом зеркале. Фауст именно познание ставит выше других ценностей и ищет ответы на вопросы о строении вселенной. Следовательно, образ Мефистофелеса строится по принципу «перевертыша», представляя «перевернутое» *alter ego* Фауста. Поведение Мефистофелеса, направленное на привлечение внимания (с щутками, фокусами, иронией по отношению к окружающим и самоиронией), контрастирует со сдержаным, а порою высокомерным поведением спутника.

Оба персонажа постоянно противопоставляются друг другу, что вполне вписывается в культуру описываемой эпохи. Михаил Бахтин, изучая народную культуру Средневековья и Ренессанса, отмечал как характерное явление наличие «пар, построенных на контрастах»¹⁷. Экспозиция героев содержит как антитетические черты — благородство и высокомерие Фауста, остроумие и шутливость Мефистофелеса; так и общие — присущие обоим таинственность и двойственность. Фауст и Мефистофелес получают в экспозиции, согласно терминологии Лидии Гинзбург, свои «первоначальные формулы», «индекс, направляющий и организующий дальнейшие строение»¹⁸.

Очень существенным является отношение рассказчика к персонажам, так как все сведения о них и их интеракции с другими персонажами передаются сквозь призму Рупрехта. Отношению рассказчика к новым знакомым писатель отводит много внимания, демонстрируя его неоднозначность. Совершенно очевидно, что Фауст и Ме-

¹⁷ М.М Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса* // того же, *Собрание сочинений в семи томах*, т. 4(2), Языки славянских культур, Москва 2010, с. 217.

¹⁸ Л.Я. Гинзбург, *О литературном герое*, Советский писатель, Ленинград 1979, с. 17–18.

фистофелес тесно связаны с миром магии, но попытки Рупрехта выяснить какие-либо подробности о новых спутниках, безуспешны. Они как бы намеренно скрывают истинную информацию о себе, способствуя распространению сплетен и легенд. В результате Рупрехт постоянно находится в замешательстве. Это особо заметно в сцене угощения зимой гостей трактира свежим виноградом. С присущим ему рационализмом Рупрехт скептически относится к шуткам Мефистофелеса, считая его проказы скорее фокусами ловкого шарлатана. Вместе с тем, он чувствует себя сбитым с толку, так как не в состоянии решить, где правда, а где ложь в рассказе Мефистофеля о маленьком духе, который передал виноград с другого края света: «Как всегда в речах Мефистофеля, нельзя было при этом определить, говорит ли он, насмехаясь, или от души, но я не стал настаивать на объяснениях» (4; 208). В дальнейшем Рупрехт вовсе отказывается от попыток получить какие-либо разумные объяснения по поводу фокусов: «Вернувшись наверх, я на этот раз поостерегся расспрашивать Мефистофеля, уже зная его манеру отвечать ничего не значащими шутками» (4; 213).

Отношение Рупрехта к обоим персонажам неоднозначно, но вместе с тем различно. Рупрехт считает себя спутником Фауста, членом его свиты. Его впечатляет образованность доктора Фауста, который вырастает до роли оппонента, равного Агриппе из Неттестейма. Суждения Фауста о науке и магии (как науке для посвященных, обладающих определенным умением и талантом) Рупрехту интересны и близки. Он даже защищает Фауста (когда граф фон Веллен делится с ним своими подозрениями), говоря, что «[...] о докторе Фаусте успел я [Рупрехт — Ю.Д.-З.] составить суждение самое лестное [...]» (4; 223). Однако это не означает, что у Рупрехта нет сомнений относительно честности Фауста, напротив, согласие Фауста на проведение опыта с вызыванием духа Елены Прекрасной сильно подорвало доверие к нему:

Но в тот час, под влиянием подозрений графа, мне предсталось, что доктор, согласясь на просьбу, обличил себя, как продажного шарлатана, ибо только они одни способны в любой час и в любом месте вызывать призраки, — так что готов я был поставить его на одну доску с плутами, разъезжающими по деревням для распродажи разных амулетов, целебных пластырей, волшебных пильюль, неразменных талеров и прочего (4; 225).

Общее негативное впечатление слаживает прощальная речь Фауста, где опровергаются подозрения в том, что он заключил пакт с демоном, отдав в залог собственную душу, и утверждается, что, если бы и сделал это, то не был бы наказан Богом за такую сделку. Речь Фауста приходится по вкусу Рупрехту, который сам во время шабаша отказался от всех святынь. Как гуманисту ему близки суждения Фауста о том, что

[...] человек сотворен по образу и подобию самого творца и поэтому есть в нем свойства, непонятные не только демонам, но и ангелам. Ангелы и демоны могут стремиться лишь к своему благу, первые — во славу божию, вторые — во славу зла, но человек может искать и скорби, и страдания, и самой смерти (4; 232).

Согласно этим убеждениям, человек одарен огромной мощью и ему отведена исключительная роль во вселенной. Он более универсален по сути своей, чем ангелы и демоны, так как способен к чувствам, неизвестным ни первым, ни вторым. Слова Фауста произвели на Рупрехта большое впечатление, поскольку прозвучали в унисон его собственным мыслям:

Эту свою прощальную и как бы напутственную речь ко мне доктор Фауст произнес с большим одушевлением, и я ею был искренно затронут, ибо многое в ней было словно мои собственные мысли, так что душа моя, слыша их, дрожала, как дрожит струна при звуке другой, настроенной ей в лад (4; 232).

По-иному воспринимал Рупрехт Мефистофеля. Остроты Мефистофеля и способ его поведения смущали

Рупрехта, но в то же время оказывали на него некое магическое воздействие, которому невозможно противиться: «Присутствие Мефистофеля всегда словно связывало все мои движения прочными веревками [...]» (4; 232). В свою очередь Мефистофелес чувствовал в Рупрехте определенную угрозу и относился к нему с подозрением, иронией и насмешкой.

Оценивая свое знакомство с Фаустом и Мефистофелем, Рупрехт во всем дурном обвиняет Мефистофеля: «[...] я спешу здесь засвидетельствовать, что все дурное в поступках двух моих спутников всецело отношу я на счет Мефистофеля одного» (4; 233). Мнение Рупрехта о докторе Фаусте неоднозначно. Однако оно свидетельствует и о том, что Рупрехт увидел в нем явление феноменальное, непознанное и вместе с тем величественное:

Что же касается самого доктора Фауста, то в разное время думал я об нем разное, но в конце концов должен признать, что мой испытательный лот не измерил всех глубин его жизни и его души и что в моей памяти его образ стоит поныне, словно на горизонте тень Голиафа (4; 233).

Упоминание о героическом Голиафе придает образу Фауста особое значение. Рупрехт, несомненно, чувствует мощь и масштаб лиц, с которым познакомился. Однако в конечном итоге он так и не может ответить себе на вопрос, с кем имел дело: «Что до меня, то я, всматриваясь в моих недавних спутников, старался теперь уловить в них черты, создавшие народную мольбу об них, и должен был сознаться, что пищи для разных догадок давали они немало» (4; 233). Рупрехт обращает внимание на отдельные детали, касающиеся его лица, характера одеяния, манеру держаться, жесты. Фауст «[...] одетый как обычно одеваются доктора, с небольшой курчавой бородкой, — производил впечатление переодетого короля. Осанка его была благородна, движения — самоуверенны» (4; 201). Описание очень неопределенное и двойственное. С одной стороны, благородство осанки, самоуверенность в движениях — свидетельство силы,

власти (свойства короля), с другой — курчавая бородка и плащ, производящие несколько легкомысленное впечатление (переодетый король). То, что Фауст обычно ведет себя сдержанно, с достоинством, соответствует чернокнижнику, магу, но не шарлатану, которым он прослыл. Фауст часто скуп на слова, в особенности по отношению к лицам, которых плохо знал, чаще всего на любые вопросы он отвечал «кратко и с достоинством» (4; 216), хотя в определенных ситуациях мог демонстрировать свои необыкновенные интеллектуальные способности.

Существенным элементом фаустианской легенды является, как известно, тяга к знаниям. Эта черта непосредственно присуща Фаусту и специально подчеркивается в книге Шписа *История о докторе Фаусте*, знаменитом *чародее и чернокнижнике*: «[...] доктор Фауст [...] захотел постигнуть все глубины неба и земли»¹⁹. Безграничное стремление к познанию становится доминантой образа Фауста. Это свойство присуще Фаусту Гете²⁰, оно же структурирует образ Фауста, созданный Брюсовым. На сходства и различия в трактовке этой черты Фауста в разных источниках — историческом, в народной книге, у Гете и Брюсова, обращает внимание Пуришев:

Титаническое дерзание Фауста, пожелавшего «проникнуть и изучить все основания неба и земли», представляется автору страшным грехом. Он не устает поносить дерзкую самонадеянность ученого, которая, по мнению автора, и довела его до гибели. У Брюсова, разумеется, эта тенденция отсутствует. Но его Фауст не отрывается от XVI века, не превращается в могучее олицетворение ищущего человечества, как это произошло у Гете [...]. В некотором отношении он, пожалуй, даже ближе к историческому Фаусту, чем к герою народной книги²¹.

¹⁹ *История о докторе Фаусте...*, с. 509.

²⁰ «Я богословьем овладел, / Над философией корпел, / Юриспруденцию долбил / И медицину изучил. / Однако я при этом всем / Был и остался дураком. / В магистрах, в докторах хожу». И.В. Гете, *Фауст...*, с. 17.

²¹ Б.И. Пуришев, *Брюсов и немецкая культура...*, с. 338.

В романе при обращении к Фаусту обычно отмечается его ученое звание, используются почтительные и вежливые формулы типа: «ученейший доктор» (4; 218), «высокочтимый доктор» (4; 219), «уважаемый доктор» (4; 224). Исторический Фауст, как известно, получил блестящее образование. Согласно *Истории о докторе Фаусте...*, Фауст был усыновлен своим дядей, который жил в Виттенберге и именно в этом городе, как можно предполагать, обучался в университете, где выделялся среди окружающих своими способностями:

Так как у Фауста был быстрый ум, склонный и приверженный к науке, то вскоре достиг он того, что ректоры стали его испытывать и экзаменовать на степень магистра и вместе с ним еще 16 магистров, которых он всех превзошел и победил в понятливости, рассуждениях и сметливости. Таким образом, изучив достаточно свой предмет, стал он доктором богословия²².

Потом, однако, наступает резкая перемена в его интересах: «Попал он в дурную компанию, кинул Святое писание за дверь и под лавку и стал вести безбожную и нечестивую жизнь»²³. Он начал интересоваться магией и «не захотел он более называться теологом, [...] именовал себя доктором медицины, стал астрологом и математиком, [...] врачом»²⁴. В *Фаусте* жажда знаний, как и в народной книге, является причиной, по которой Фауст обращается к магии²⁵. Липински, характеризуя трагедию Гете, отмечает, что Фауст пришел к пределам своих познавательных возможностей. Он овладел университетскими знаниями, доступными в ту эпоху, окончил четыре факультета, но разочаровался в фило-

²² *История о докторе Фаусте...*, с. 508.

²³ Там же, с. 508.

²⁴ Там же.

²⁵ «И к магии я обратился, / Чтоб дух по зову мне явился / И тайну бытия открыл. / Чтоб я, невежда, без конца / Не корчил больше мудреца, / А понял бы, уединясь, / Вселенной внутреннюю связь, / Постиг все сущее в основе». И.В. Гете, *Фауст...*, с. 17–18.

софии и теологии, хотя, именно в сфере теологии он добился высшего в тогдашней системе академического звания доктора²⁶. В романе Брюсова главный герой неоднократно подчеркивает разносторонность знаний Фауста:

[...] доктор Фауст оказался собеседником занимательнейшим. [...] я мог убедиться, что области грамматики и натуральной философии, математики и физики, астрономии и юдициарной астрологии, всех медицин и прав, теологии, магии, экономии и других искусств равно знакомы моему спутнику, как хорошему хозяину свой огород (4; 210–211).

Взаимные отношения персонажей в романе затемнены. Мефистофелес называет Фауста «другом», что предполагает равенство в отношениях; «покровителем» (4; 204), что говорит о зависимости одного от другого; наконец, господином, которому он служит, что предполагает полное подчинение. Однако из реплик Мефистофелеса явствует, что стабильности в отношениях между спутниками нет: «Ваше дело, доктор, приказывать, а мне — повиноваться, и я вам покорный слуга, пока не случится какой-либо случайной перемены в наших отношениях» (4; 209). Здесь содергится намек на то, что после назначенного срока Мефистофелес полностью завладеет душою Фауста. А пока дьявол вынужден выполнять пожелания Фауста.

Путешествуя по свету, наблюдая за жизнью людей, Фауст пришел к простому умозаключению: есть ценности, которые невозможно измерить ни в денежном эквиваленте, ни в эквиваленте силы/ власти. Человеческие чувства живут по своим, абсолютно неведомым законам, и даже дьявол тут бессилен. Внешне Фауст индифферентен: «Фауст говорил мало, словно бы ничто в мире не

²⁶ K. Lipiński, *Bóg. Szatan. Człowiek. O Fauście J.W. Goethego. Próba interpretacji*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie, Rzeszów 1993, c. 52.

занимало его, ничего не отрицал, но и не подтверждал ничего» (4; 205). Но это безразличие, безучастность, равнодушие к жизни оказываются мнимыми на фоне такого признания: «Я желал бы испытывать в пути и в жизни как можно больше всякого рода неприятностей, больших и малых, тогда, быть может, знал бы я и радости» (4, 214). Здесь на первый план выдвигается жажда полноты жизни и незнание/непознанность человеческого счастья.

Фауста очень интересовала магия. Свои воззрения по этому вопросу он изложил в прощальном разговоре с Рупрехтом. Фауст неустанно подчеркивает, что главным стремлением человека должно быть стремление к знаниям, познание тайн вселенной, ради этого стоит даже пожертвовать «вечным блаженством», «спасением собственной души». По словам самого Фауста, он сумел познать «природу и пределы» нечистой силы, и на собственном опыте убедился, что возможности дьявола ограничены, что договор с ним ничего не дает настоящему магу на пути истинного познания мира; дьявол — только фокусник, плут мошенник, который обманом может достать «несколько пригоршней краденых монет» (4, 231). Фауста влечет цель грандиозная — познать абсолютно все, обладать абсолютно всем, и на этом пути демоны — только слуги, но не властители:

Разве не жаждет человек познать все тайны всей вселенной, до самого конца, и обладать всеми сокровищами, безо всякой меры? Истинный маг всегда смотрит на демонов как на силы низшие, которыми можно пользоваться, но подчиняться которым было бы неумно [...] (4; 231).

В своих устремлениях Фауст сравнивает себя с «создателем», а жертвование своей душой уподобляет жертве Иисуса: «Как господь вседержитель сына своего единородного принес в жертву за сотворенный им мир, так мы порою приносим в жертву нашу бессмертную душу

и тем уподобляемся создателю» (4; 231–232). В этих признаниях получили отражение великие идеи эпохи Возрождения, когда человек надеялся уникальными, недоступными обычному разуму, созидательными способностями и возможностями.

Но эти проникновенные признания Фауста высмеивает Мефистофелес, стремясь, как и подобает дьяволу, дискредитировать речь Фауста с помощью прямого издавательства:

— Прекрасно, доктор, превосходно! Вы рождены, чтобы с церковной кафедры доводить своими проповедями до слез толстящих прихожанок. Время еще нешло, у меня много добрых знакомых в папской курии, и я могу устроить вас прелатом на доходное место! (4; 232).

Но по существу он подтверждает суждение Фауста о бессмысленности заключения сделки с демоном:

— Сколько бы ни потели вы, господа, над формулами и сколько бы ни упражнялись в магическом опыте, все равно уловите вы в свои сети только какую-нибудь жалкую тварь из бесовского мира, ради которой и трудиться не стоило. А уж с теми, кто посильнее, не вам тягаться, если не оковали их ни Адам, ни Соломон, ни Альберт Великий! (4; 205).

В противовес серьезному тону Фауста, комментариям Мефистофеля присущи грубоватость и дерзость. Благодаря этому возникает пространство театральной игры, карнавальность, модифицирующие художественные образы.

«Веселые ребята» (4; 202) — так называет Мефистофелес себя и своего спутника. Но, как отмечает Либинзон, доминирует Мефистофелес: он «в эпизодах с Фаустом несет всю комическую нагрузку; фокусник и проказник, он инициатор всех проделок»²⁷. В романе Брюсова он

²⁷ З.Е. Либинзон, *Фауст в восприятии и изображении В. Брюсова...*, с. 338.

демонстрирует свои шутовские умения²⁸. В фаустовской легенде в одном образе сочетаются черты комического дьявола, ренессансного шарлатана и демонического шута, мастера магии, заключившего договор с темной силой²⁹. Шут — это сложная фигура. Согласно Монике Шнайдерман, он мог отождествляться с Богом, демиургом или дьяволом. Это существо одновременно божественное и дьявольское. «Исключеннное», сакральное, принадлежащее к *illud tempus*, значит, к праначалам человеческой вселенной. Шут находится в состоянии «между»: между вселенной и хаосом, жизнью и смертью, мудростью и глупостью, культурой и натурой, духом и телом³⁰. Именно такую роль посредника играет Мефистофелес, если считать его дьяволом, заключившим пакт с человеком.

Ключевой сценой романа, где участвуют Фауст и Мефистофель, является опыт вызывания духа Елены Прекрасной в замке графа фон Веллена. Этот опыт, имевший некие внешние сходства с предыдущими проделками Мефистофеля, в то же время имел существенные отличия, так как преследовалась цель продемонстрировать знания и умения Фауста в области магии. Обратим внимание на то, что при создании сцены вызывания духа Елены Прекрасной Брюсов опирался на два эпизода, описанных Шписом в *Истории о докторе Фаусте...*, а именно на *Историю о докторе Фаусте и императоре Карле V* и на главу *Как Фауст в фомино воскресенье вызвал заклинаниями Елену*. С одной стороны, эта сцена похожа на сцену вызывания Елены в немецком шванке, с другой — напоминает сцену вызывания духов для Карла V. Проанализируем сходства и различия.

²⁸ Роль шута принимает на себя Мефистофелес и в трагедии Гете, см. *Императорский дворец*.

²⁹ M. Słowiński, *Błazen. Dzieje postaci i motywów*, Prolog, Warszawa 1993, с. 196, 198.

³⁰ M. Sznajderman, *Błazen. Maski i metafory*, Iskry, Warszawa 2014, с. 31.

Обращаясь с просьбой к своему гостю, граф фон Веллен упоминает более ранние опыты вызывания духов Faустом:

Нам известно, уважаемый доктор, что в области магии вы достигли успехов блестательных [...]. Известно нам также, что на просьбы других лиц явить свое искусство вы не отвечали отказом, и, например, князю Ангальтскому дали возможность воочию увидеть Александра Великого Македонского и его супругу,вшими заклинаниями возвращенных из теней Орка под свет Гелиоса (4; 224).

Разговор с графом во многом сходен с разговором Faуста с Карлем V, во время которого император просил Faуста вызвать духи Александра Великого и его супруги:

[...] император позвал Faуста в свои покои и сказал: ему-де известно, что Faust человек сведущий в чернокнижии и при нем находится дух-прорицатель, и посему хотел бы он, чтобы Faust показал ему свое искусство, а он, император, никакого вреда чинить ему не будет и ручается в том своей императорской короной. На это Faust сказал, что готов повиноваться его императорскому величеству. [...] мое милостивое желание состоит в том, чтобы представил ты мне вид, образ, осанку и движенья Александра Великого и его супруги, какими они были при жизни, и я мог тем самым убедиться, что ты в своем искусстве опытный мастер»³¹.

В обоих случаях вельможа взывает к себе Fausta, восхваляет его умения и просит вызвать духи из прошлого. В истории, описанной Шписом, Faust сам решает удовлетворить желание одного из студентов увидеть образ Елены:

[...] один из них [студентов — Ю.Д.-З.] сказал, что он ни одну женщину не желал бы так увидеть, как Прекрасную Елену из Греции, из-за которой погиб славный город Троя [...]. На что доктор Faust ответил: «Раз уж вы так жаждете увидеть прекрасный образ царицы Елены [...] то я ее вам представлю [...], подобно тому

³¹ История о докторе Fauste знаменитом чародее и чернокнижнике..., с. 570–571.

как я сделал по желанию императора Карла Пятого, показав ему Александра Великого и его супругу³².

Фауст в романе Брюсова и в *Истории о докторе Фаусте...* (эпизод с Карлом V) советуется со своим спутником: «Между тем Мефистофелес, встав, подошел кFaусту и начал что-то говорить ему убедительно на ухо [...]» [4; 225]; «После того пошел Faуст из царских покоеv переговорить со своим духом [...]»³³. Элемент коммуникации присутствует в обоих текстах. В главе *Как Faust в фомино воскресенье вызвал заклинаниями Елену*, Мефистофелеса нет. В описанной Брюсовым сцене Faуст, как и герой немецкого шванка, ставит определенные «условия»:

Я очень предупреждаю вас, милостивые господа, что, пока явление будет среди нас, вы не должны произносить ни слова, тем более не обращаться к нему с речью, не должны его касаться и вообще вставать с места, — в этом вы должны нам дать обещание. Граф за всех ответил, что они согласны на такие условия [...] (4, 226).

То же самое наблюдается в *Истории о докторе Фаусте и императоре Карле V Шписа*:

[Фауст – Ю.Д.-З.] воротился к императору и сказал, что сделает все по его желанию, только с тем условием, чтобы его императорское величество ни о чем не спрашивал и не заговаривал, что ему император и обещал³⁴.

Такие же условия ставит Faust студентам, следуя желанию которых, он и вызывает Елену: «Потом Faust наказал, чтобы ни один из них не смел говорить, и не вставал из-за стола, и не позволил себе приветствовать ее [Елену – Ю.Д.-З.]»³⁵.

³² Там же, с. 589.

³³ Там же, с. 571.

³⁴ Там же.

³⁵ Там же, с. 589.

Магическому опыту во всех сценах предшествуют объяснения: «Сейчас я заставлю явиться перед вами воочию царицу Елену, супругу царя Менелая, дочь Тиндара и Леды, сестру Кастора и Поллукса, — ту, которую в Греции звали — прекраснейшей» (4; 226). У Шписа Елена также представляется студентам, которые будут являться свидетелями появления: «Елены, Менелаевой супруги и дочери Тиндара и Леды, сестры Кастора и Поллукса (той, что будто была красивее всех в Греции)»³⁶.

Фауст Брюсова объясняет жителям и гостям графа:

Царица явится перед вами в том самом виде и образе, какой она имела при жизни, и обойдет ваши ряды, позволяя вам смотреть на себя, и останется в вашем обществе около пяти минут, после чего должна будет исчезнуть снова (4; 226).

У Шписа Фауст объясняет, что у студентов будет возможность, «собственными глазами узреть ее дух в той оболочке и в том образе, как она была при жизни»³⁷. Более подробные объяснения предшествуют сцене с Карлом V:

[...] [Александра Великого и его супруги — Ю.Д.-З.] бренные тела не могут восстать из мертвых или вновь ожить, это совершенно невозможно. Но древние духи, видевшие Александра и его супругу, те могут принять такой вид и образ и превратиться в них. С их помощью я доподлинно покажу вашему величеству Александра Великого³⁸.

Опыт, описанный Брюсовым, отличается от обоих опытов, представленных Шписом, тем, что Фауст не играет в нем доминирующей роли. Он сам кажется удивленным ходом опыта:

³⁶ Там же, с. 589.

³⁷ Там же, с. 589.

³⁸ Там же, с. 571.

[Елена] приблизилась к доктору Фаусту, который, насколько то можно было рассмотреть в полумраке, в величайшем волнении бросился вперед и простер руки к призраку. Это движение меня поразило очень, так как давало заключить, что для самого Фауста явление было неожиданностью (4; 227).

В описаниях Шписа элемент эмоциональной реакции Фауста отсутствует. Однако из *Истории о докторе Фаусте...* узнаем, что призрак Елены (на что намекает в романе Брюсов) так понравился Фаусту³⁹, что он попросил своего духа еще раз призвать Елену для того, чтобы она стала его любовницей:

Для того чтобы разнудались у несчастного Фауста плотские страсти, припомнил дух ему [...] Елену Греческую [...]. Потому стал он упрашивать на другой день своего духа привести ему Елену, чтобы взять ее в наложницы. Так оно и случилось, и эта Елена была точно в таком образе, как он ее вызывал к студентам, милая и прелестная на вид. Когда доктор Фауст это увидел, так она его сердце пленила, что стал он с ней грешить, и держал при себе как свою наложницу, и так ее полюбил, что ни на мгновенье не мог с ней разлучиться. А в последний год она от него забеременела и родила ему сына [...]⁴⁰.

В *Огненном ангеле* появлению призрака Елены греческой предшествуют явления, которые предзначают приход демонов:

[...] после, в разных углах комнаты, вдруг послышались те самые потрескивания и постукивания, которые мне уже доводилось слышать с Ренатою и которые мое сердце встретило тоскливым биением. Потом медленно поплыли через всю комнату светящиеся звезды, исчезая внезапно, и, несмотря на то, что тогда я уж не был новичком в явлениях магических, невольная дрожь овладела мною. Наконец, в отдаленном углу белесоватое облако отделилось от полу и, зыбясь и колыхаясь, стало подыматься, расти и вытягиваться, принимая форму человеческой фигуры.

³⁹ В трагедии Гете, Фауст, видя Елену, впадает в экстаз; см. *Рыцарский зал*.

⁴⁰ *История о докторе Фаусте...*, с. 602–603.

Спустя несколько мгновений пропало из облака лицо, пряди тумана сложились в складки одежды, и словно живая женщина поплыла к нам, смутно видимая в глубоком сумраке комнаты (4, 226–227).

Появлению духов в описаниях Шписа (в отличии от романа Брюсова) не предшествуют никакие особые явления: «Когда же он [Фауст — Ю. Д.-З.] снова вернулся, царица Елена следовала за ним по пятам, и была она так дивно хороша собой, что студенты не знали, в умели они или нет, так они смутились и воспламенились»⁴¹. Об опыте призыва Александра Великого у Шписа сказано так: «Тогда доктор Фауст растворил дверь, и вскоре вошел император Александр полностью в том виде и образе, как он выглядел при жизни»⁴². Возможно, все эти «потрескивания и постукивания» Брюсов ввел для того, чтобы ритуализировать сам процесс появления демонов, и тем самым этот эпизод прочнее связать с главной сюжетной линией романа. Рупrecht подробно описывает облик Елены:

Елена, сколько я мог запомнить, была не высока ростом и одета в мантию темно-пурпурную, в том роде, какие изображал художник Андреа Мантеня; волосы ее, цвета золотистого, были распущены и столь длинны, что падали ей до самых колен; были у нее черные как уголь глаза, очень яркие губы маленького рта, белая, изгибающаяся, как у лебедя, шея, и весь облик вовсе не царственный, но пленительный до крайности (4; 227).

Вводя это описание, русский автор, явно опирался на Шписа:

Явилась эта Елена в драгоценном черном платье из пурпурса, волосы у нее были распущены, они чудно, прекрасно блестели, как золото, такие длинные, что падали ей до самых колен. Были у нее черные как уголь глаза, пригожее лицо, круглая головка, губы красные, как вишни, маленький рот, шея как у белого

⁴¹ Там же, с. 589.

⁴² Там же, с. 571.

лебедя, красные щечки, как розочки, необыкновенно красивое светлое лицо, и сама она была высокая, стройная, статная, так что нельзя было в ней найти никакого изъяна⁴³.

При сравнении двух фрагментов, видно, что они близки, но, если у Шписа доминирует канон царственной красоты безо всякого «изъяна», то у Брюсова на первый план выдвинута женская пленительность.

Сцена вызывания Елены Прекрасной напоминает не только описания из народной книги, но также и из трагедии *Фауст* Гете. В части второй *Рыцарский зал Фауст* у Гете вызывает призраки Париса и Елены Прекрасной. Согласно Липинскому, вид Елены убеждает Фауста в том, что он обрел новую область деятельности — мир искусства. Фауст пытается поймать призрак Елены, он, однако, исчезает, что следует понимать как неосторожную попытку завладения идеалом красоты без предшествующей внутренней подготовки⁴⁴. В целом же реминисценции на трагедию Гете не столь многочисленны, в сравнении с заимствованиями из книги Шписа.

Итак, можно констатировать, что Брюсов при структурировании своих «фаустианских» героев стремился к созданию относительно самостоятельных образов (каждый из персонажей обладает своими индивидуальными чертами, свойствами, качествами), но и осуществлял постоянное сопоставление, сравнение этих двух «веселых ребят». Автор активно использует антитезу, контраст как при описании внешних черт, жизненных приоритетов, поведения героев, так и в оценках их рассказчиком. Фауст и Мефистофель, на наш взгляд, значимые персонажи романа не только в смысловом плане, но и плане художественного структурирования. При их создании писатель наиболее активно опирался на разнообразные источники, среди которых доминируют фольклор

⁴³ Там же, с. 589–590.

⁴⁴ K. Lipiński, *Bóg. Szatan. Człowiek...*, с. 140.

(народная книга о Фаусте) и литературная традиция, связанная с трагедией Гете.

FAUST I MEFISTOFELES W POWIEŚCI WALEREGO BRIUSOWA OGNISTY ANIOŁ

Streszczenie

W artykule przeanalizowane zostały postaci Fausta i Mefistofelesa z powieści Walerego Briusowa *Ognisty anioł*. „Faustowscy bohaterowie” Briusowa to samodzielne obrazy literackie, które jednocześnie są ze sobą nierozerwalnie związane, połączone na zasadzie antytezy. Faust i Mefistofeles mają istotne znaczenie zarówno dla semantycznej, jak i artystycznej warstwy utworu. Kreując swoich bohaterów, Briusow wykorzystywał różnorodne źródła folklorystyczne i literackie, zwłaszcza zaś niemiecką „książkę ludową” (*Volksbücher*) o Fauście i tragedię Goethego.

FAUST AND MEPHISTOPHELES IN VALERY BRYUSOV'S NOVEL THE FIERY ANGEL

Summary

The subject of the article is an analysis of the Faust and Mephistopheles, characters of Valery Bryusov's novel *The Fiery Angel*. Bryusov's "Faustian characters" are independent literary images, vivid characters, which are inseparably connected, compared and linked on the basis of contrast. Faust and Mephistopheles are crucial elements of the novel, not only from a semantic but also from an artistic point of view. In the process of creating his protagonists Bryusov used different types of sources, folklore (German chapbook — *Volksbücher*) and literature (famous tragedy by J.W. Goethe).

Iwona Krycka-Michnowska

POLEMIKA WOKÓŁ PISARSTWA KOBIET
W ROSJI NA PRZEŁOMIE XIX I XX WIEKU
PRZYPADEK ZINAIDY GIPPIUS

Starożytny grecki poeta Symonides, który utożsamił kobietę z fundamentalnym złem, utrzymywał, że została ona stworzona z odrażających, wzbudzających wstręt lub pogardę zwierząt: brudnych świń, leniwych osłów, krzykliwych małp i żądących osł¹. Niepochlebnie pisali o niej także Hezjod i Homer. Odmienne miejsce zajęła kobieta w „ontologii” Platona i jego ucznia Arystotelesa. Ten pierwszy – autor rewolucyjnych jak na owe czasy poglądów – był zwolennikiem idei równości płci, prawa kobiet do samorealizacji i wolności. Uważał, że w państwie idealnym kobiety mogłyby pełnić funkcje zarezerwowane dotąd dla mężczyzn, mają bowiem predyspozycje do wszystkich typów zajęć. Arystoteles natomiast stał na stanowisku, że kobieta jest nieudanym, niepłodnym mężczyzną i dowodził jej wybrakowania czy też upośledzenia. Filozof sądził, że w odróżnieniu od obdarzonego pozytywnymi atrybutami mężczyzny cechuje ją bierność, uległość, chytrość i zachowawczość².

Ambivalentny stosunek do kobiety, którą zazwyczaj uważano za innego (obcego), charakteryzuje niemal całą historię cywilizacji chrześcijańskiej. Z jednej strony była ona demonizowana, z drugiej zaś przypisywano jej sens

¹ Zob. L. Kiejsik (oprac. i red.), *Kobiety w filozofii. Filozofowie o kobietach. Eseje subiektywne*, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2012, s. 5.

² Tamże, s. 24, 30.

zbawczy. Utożsamianą z biblijną Ewą kobietę oskarżano o uległość wobec podszeptów szatana oraz obarczano winą za upadek pierwszego człowieka, a zarazem kojarzono ją z Maryją, Matką Zbawiciela. Kobieta była postrzegana jako źródło grzechu i śmierci oraz źródło życia wiecznego. To podwójne wartościowanie — jak zauważa Maria Janion — znalazło odzwierciedlenie w języku: był to nie tylko język, który ją poniżała, ale także — język kultu bądź egzorcyzmu³.

Ze szczególną siłą owa dwuznaczność ujawniła się na przełomie wieków XIX i XX. W wielu środowiskach intelektualnych, a zwłaszcza filozoficznych, następuje wyraźna dewaluacja kobiecości, dominuje pogarda, wrogość oraz chorobliwy wstęp do kobiet, które są traktowane jako reprezentantki niższego gatunku. Ich ontologiczną niepełnowartościowość starali się zresztą udowodnić w mizoginicznych wypowiedziach już XIX-wieczni myśliciele: zwłaszcza Artur Schopenhauer i Friedrich Nietzsche, którzy kształtowali życie kulturalne epoki. Jednak za ukoronowanie mizoginii należy uznać poglądy Ottona Weiningera zawarte w książce *Płeć i charakter*.

Popularność zyskał pogląd, że kobieta winna pełnić w społeczeństwie rolę podrzędną, ponieważ w odróżnieniu od mężczyzny — bytu metafizycznego, uosobienia ducha i kreatywności — nie ma duszy i ideałów. Ucieleśnia materię, naturę, zwierzęcość oraz świat pierwotny i żywiołowy, toteż kieruje się ślepym popędem. Rzekomo skłonną do kłamstwa, spisku i zagłady mężczyzn kobietę kojarzono z bezwzględną wobec nich, demoniczną *femme fatale*, modliszką, wampirem, wiedźmą, Chimerą, Salome czy Lilith.

Ówczesną kulturę zdominował męski uniwersalizm. Charakterystyczne (*notabene* nie tylko dla tej epoki) było przekonanie, że kobiety pozbawione są pierwiastka twórczego oraz nie dorównują mężczyznom pod względem intelektualnym. W najlepszym razie kobieta miała być — jak twierdził Scho-

³ Zob. M. Janion, *Kobiety i duch inności*, Sicl, Warszawa 2006, s. 22.

penhauer – „dużym dzieckiem” lub „szczeblem pośrednim między dzieckiem i mężczyzną, który jest właściwym człowiekiem”, wątpliwe zaś walory rozumu nie predestynowały jej „do wielkich prac, ani duchowych, ani fizycznych”⁴.

Zarazem jednak zaznaczyła się tendencja do sakralizacji czy też apoteozy kobiecości: kobietę zaczęto traktować jako istotę wyższą, mistyczną, mającą zdolności profetyczne oraz przynoszącą zbawienie. Do uwznięcia pierwiastka kobiecego w Rosji przyczyniły się zwłaszcza koncepcje religijno-filozoficzne Władimira Sołowjowa, który utożsamiał go z żeńską hipostazą Absolutu – Sofią. Problematykę sofiologiczną, która w znacznym stopniu sformowała kulturę Srebrnego Wieku, myśliciel podjął w wygłoszonym w 1878 roku w Petersburgu cyklu *Wykładów o Bogoczłowieczeństwie (Чтения о Богочеловечестве)*, rozwijali ją natomiast później Paweł Fłorienski, Siergiej Bułgakow, Lew Karsawin, Jewgienij Trubieckoj i in. Dla Sołowjowa, który kojarzył Sofię z tajemniczą istotą rodzaju żeńskiego, nawiedzającą go w wizjach mistycznych, była ona jednocześnie Duszą Świata, idealną ludzkością i „Wieczną Kobiecością”⁵.

Kobiety aktywnie współtworzyły kulturę Srebrnego Wieku; pojawiło się wówczas wiele barwnych indywidualności, wokół których koncentrowało się życie artystyczne i intelektualne epoki. Prowadziły salony literackie, były twórcami, intelektualistkami, „kapłankami”, mistycznymi siostrami i ukochanymi, by przypomnieć postacie Zinaidy Gippius, Lidii Zinowjewej-Annibał, Lubow Mendelejowej, Niny Pietrowskiej, Anastazji Czebotariewskiej czy Anny Minclowej⁶.

⁴ A. Schopenhauer, *O kobietach*, w: tegoż, *W poszukiwaniu mądrości życia. Parerga i paralipomena*, t. 2, przeł. J. Garewicz, ANTYK, Kęty 2004, s. 517–519.

⁵ Szerzej na ten temat zob. A. Walicki, *Zarys myśli rosyjskiej. Od Oświecenia do Renesansu religijno-filozoficznego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 534–537.

⁶ Zob. np. T. Klimowicz, *Nawiedzone (Baszkircewa — Piotrowska — Lwowa)*, „*Studia Rossica Posnaniensis*” 1993, nr 24, s. 83–97.

Szczególnie intensywnie pisarstwo kobiet zaczęło się rozwijać w Rosji. Pozbawione możliwości zabierania głosu w sferze publicznej starały się one wyrazić swą podmiotowość poprzez twórczość. Na niwie literackiej zadebiutowała cała plejada autorek: Anastazja Wierbicka, wspominane już Zinaida Gippius i Lidia Zinowjewa-Annibał, Lidia Czarska, Nadieżda Teffi, Jewdokija Nagrodska, wreszcie – Marina Cwietajewa i Anna Achmatowa, które wyrażały kobiecą samoświadomość i życie wewnętrzne; część z nich podjęła temat własnej cielesności i seksualności.

Wokół ich twórczości rozgorzała na przełomie wieków polemika, która stanie się przedmiotem refleksji w nimiejszym artykule. Jako materiał egzemplifikacyjny posłuży dorobek Zinaidy Gippius – pisarki i zarazem krytyka literackiego, głównym zaś celem będzie ustalenie pozycji, jaką zajęła ona w debacie. Z jednej strony zreferowana zostanie recepcja twórczości tej autorki, z drugiej zaś – jej sądy na temat spuścizny literackiej kobiet oraz etosu pisarza. Można wysunąć hipotezę, że, choć podobnie do innych autorek Gippius była obiektem wypowiedzi o charakterze mizoginijnym, jej dyskurs sytuuje się bliżej obszaru androcentrycznego.

Pisarstwo kobiece w Rosji (i nie tylko) postrzegane było wówczas jako wyzwanie, naruszenie norm społecznych, rosyjski dyskurs krytycznoliteracki, podobnie jak polski, zdominowała natomiast strategia mizoginiczna, uwydatniająca wtórność oraz brak jego wartości, zarówno w wymiarze estetycznym, jak i społecznym⁷. Twórczość tę interpretowano przez odniesienie do perspektywy androcentrycznej, którą traktowano jako obowiązującą. German Ritz przypomina, że kształtujący się na gruncie męskiego dyskursu płciowego głos kobiety był początkowo wobec niego wtórny, toteż „problem wszystkich form literatury

⁷ Problem ten omawia szczegółowo Ewa Komisaruk w monografii *Od milczenia do zamilnienia. Rosyjska proza kobieca na początku XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009, s. 30–35 i in.

kobiecej na przełomie wieków [...] polegał na przejściu od mówienia o kobiecicie do mówienia jako kobieta". Strategią niezbędną by osiągnąć ten cel, były nierzadko różne formy transgresji płciowej⁸.

Określenie „kobieta-autor” odbierane było niemal jak oksymoron, a pisarkę nierzadko traktowano jako typ psychotyczny; już zresztą Wissarion Bielinski uznał parające się literaturą kobiety za odrażające i ułomne wyjątki wśród twórców⁹. Jawiły się one – przekonuje Ewa Komisaruk – „jako dziwaczne *curiosum*, zasługujące, jeśli nie na potępienie, to przynajmniej na dezaprobatę”¹⁰. Wysunięto tezę, że podjęcie aktywności męskiej prowadzi kobietę do „inwersji i perwersji”¹¹, co skłoniło wiele pisarek do maskulinizacji żeńskich nazwisk bądź używania pseudonimów uniemożliwiających lub utrudniających zdefiniowanie ich płci¹².

W takiej atmosferze na przełomie lat 80.–90. XIX wieku debiuje Zinaida Gippius. Wkrótce ekstrawagancka pisarka zostaje uznana przez wielu za jeden z symboli rodzącego się dekadentyzmu. Twórczość ta wzbudza zainteresowanie głównie jego przeciwników, zazwyczaj krytyków i publicystów związanych z nurtem narodnickim – takich jak Nikołaj Michajłowski, Aleksandr Skabiczewski, Angiel Bogdanowicz. Autorzy recenzji, którzy doszukiwali się w utworach Gippius przede wszystkim świadectwa degeneracji kultury, nierzadko zastępowały rzetelną analizę opowiadań ironicznym przekazem ich treści. Aprobatę krytyków zyskiwały

⁸ G. Ritz, *Młoda Polska a transgresja płciowa*, przeł. M. Łukasiewicz, w: tegoż, *Nić w labiryncie pożądania. Gender i płeć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s. 111–112.

⁹ Zob. K. Эконен, *Теорец, субъект, женщина. Стратегии женского письма в русском символизме*, НЛО, Москва 2011, s. 132.

¹⁰ E. Komisaruk, *Od milczenia do zamilknięcia...*, s. 48.

¹¹ Zob. K. Kłosińska, *Kobieta autorka*, w: A. Nasiłowska (red.), *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, IBL, Warszawa 2001, s. 96.

¹² Zjawisko to, dobrze znane w całym XIX stuleciu, na przełomie wieków urosło niemal do rangi tradycji.

realistyczne sceny z życia codziennego, negatywnie zaś oceniano wpływ na pisarkę nowych „izmów”¹³.

Symptomatyczna dla tego nurtu krytyki jest opinia Nikołaja Michajłowskiego z 1896 roku na temat pierwszego zbioru opowiadań Gippius – *Новые люди*. W recenzji zatytułowanej *Литература и жизнь* uznał ją za autorkę opowiadań „drugiego sortu” oraz wskazał na pustkę wyzierającą z jej twórczości. W analizowanych utworach nie dostrzegł głębszej treści, odnotował natomiast egocentryzm i manieryczność pisarki, jej rzekome dążenia, by za wszelką cenę zostać zauważoną oraz zająć ważną pozycję w środowisku literackim¹⁴.

Krytyk zdął się wypowiedzieć również o wierszach Gippius, dopatrując się w nich „kapryśno-histerycznej nuty”, co niewątpliwie nosi wydźwięk mizoginiczny, hysteria w modernizmie wpisywała się bowiem w kategorię „wybrakowanego” kobiecego bytu. Brak rytmu przy jednoczesnym zachowaniu rymu oraz epifory w głośnym, ultradekadenckim wierszu *Песня* (1895) dały Michajłowskiemu asumpt, by porównać go z epigońskimi wierszami zdegenerowanego bohatera *Braci Karamazow*, niewydarzonego „poety” Pawła Smierdiakowa. Z kolei w wierszu *Цветы ночи* krytyk dopatrzył się „gorączkowego bredzenia oraz monologu chorego, cierpiącego na manię prześladowczą”¹⁵. Michajłowski w swej recenzji posłużył się argumentami *ad personam*, stereotypowymi obrazami i kliszami; wysunął sugestie mające świadczyć o upadku moralnym i zaburzeniach emocjonalnych autorki.

W duchu krytyki mizoginicznej oraz głębokiej negacji dekadentyzmu utrzymane były także wypowiedzi Nikołaja

¹³ Zob. A. Скабичевский, *Литература в жизни и жизнь в литературе* (Критические письма). Письмо третье, w: А.Н. Николюкин (oprac., wstęp. kom.), З.Н. Гиппиус: *pro et contra*, РХГА, Санкт-Петербург 2008, s. 57–83.

¹⁴ Zob. Н. Михайловский, *Литература и жизнь*, w: А.Н. Николюкина (oprac., wstęp. kom.), З.Н. Гиппиус: *pro et contra...*, s. 40–56.

¹⁵ Tamże, s. 42–44.

Sokołowa, Wiktora Burienina i Aleksandra Izmajłowa. Ten ostatni, choć podkreślał talent Gippius oraz wyrażał opinię, że „wśród współczesnych poetek jest ona jedną z najbardziej uzdolnionych”, jej opowiadania uznał za „typowe dla damskiego pióra”. Z pobłażliwym lekceważeniem dowodził, że „odzwierciedliły się w nich wszystkie słabe, nierzaz wręcz żałosne strony literatury kobiecej”:

Kobieta nie jest winna tego, że życie przeznaczyło jej inną rolę i nie rozwijało w niej talentu literackiego. [...] Pisarz pisze o tym, co zaobserwował. Nie trzeba chyba przypominać, że pole widzenia pисzącego mężczyzny [...] jest o wiele szersze niż wąskie poletko życia rodzinnego, w które została wciśnięta kobieta¹⁶.

Niektórzy z krytyków, jak choćby Boris Glinski, starając się ośmieszyć autorkę *Nowych ludzi* i zdepresjonować jej twórczość, siegali po terminologię z dziedziny psychiatrii¹⁷. Postrzeganie dekadentów jako ludzi zdegenerowanych i chorych psychicznie spopularyzowała głośna książka Maxa Nordau *Zwyrodnienie*, do utrwalenia tego stereotypu przyczyniły się zaś sądy kontrowersyjnego psychiatry Iwana Sikorskiego, który na podstawie analizy „literatury psychopatycznej” zdiagnozował na początku XX w. nową jednostkę chorobową – *idiophrenia paranoides* – szczególny stan umysłu podobny do obłąkania. Autorów „literatury psychopatycznej” wyróżniać miały specyficzne zdolności w sferze myślenia symbolicznego oraz „myślienie paranoidalne”, syntetyzujące manię wielkości z manią prześladowczą¹⁸.

Dorobek literacki Gippius negatywnie oceniali głównie zwolennicy estetyki realistycznej, którzy zarzucali jej zma-

¹⁶ Zob. A. Измайлова, *Высокнутые души* (Беллетристика З. Гиппиус), w: А.Н. Николюкин (oprac., wstęp. kom.), З.Н. Гиппиус: *pro et contra...*, s. 483–492; s. 485. Tu i dalej przekład autorki artykułu.

¹⁷ Zob. Б.Б. Глинский, *Болезнь или реклама*, w: А.Н. Николюкин (oprac., wstęp. kom.), З.Н. Гиппиус: *pro et contra...*, s. 36–39.

¹⁸ Zob. И. Сикорский, *Русская психопатическая литература как материал для установления новой клинической формы — Idiophrenia paranoides*, „Вопросы нервно-психической медицины” 1902, nr 1, s. 5–48.

nierowanie i historyczność oraz odnotowywali stagnację jej potencjału. Autorzy polemicznych tekstów wyrażali także opinie o wtórności poglądów religijno-filozoficznych pisarki wobec idei Mierieżkowskiego oraz sugestie, że jej krytyka jest mniej interesująca niż wiersze bądź opowiadania¹⁹.

Jednocześnie już na początku drogi twórczej Gippius dostrzeżono jej znaczącą rolę w procesie formowania się rosyjskiego symbolizmu, uznając ją za „najwybitniejszą przedstawicielkę” tego kierunku w beletryściece oraz jedną z prekursorek budzącego ostre spory modernizmu²⁰. O ile jednak w kręgach modernistycznych podkreślano jej zasługi dla rozwoju nowych prądów duchowych i kierunków literackich (o jej dorobku pozytywnie wypowiadali się m.in. Andriej Bieli, Michał Kuzmin, Akim Wołynski, Walerij Briosow, Innokientij Annienski), o tule w kręgach hołdujących estetyce realistycznej, gdzie dekadentyzm utożsamiano z aberracją psychiczną, deprecjonowano jej twórczość i osobę²¹.

Na uwagę zasługuje fakt, że Gippius była obiektem krytyki mizoginicznej także jako dojrzała pisarka. W połowie lat 30. Władisław Chodasiewicz, podążając za myślą Weiningera, utrzymywał, że ma ona naturę po kobiecemu

¹⁹ Zob. В. Львов-Рогачевский, *Лирика современной души*, w: А.Н. Николюкин (опrac., вstęp. ком.), З.Н. Гиппиус: *pro et contra...*, s. 278; Н. Абрамович, „Подстриженные сады” молодой поэзии и беллетристики З. Гиппиус, w: А.Н. Николюкин (опrac., вstęp. ком.), З.Н. Гиппиус: *pro et contra...*, s. 229–230; А. Белый, *Литературный дневник* (1899–1907), w: А.Н. Николюкин (опrac., вstęp. ком.), З.Н. Гиппиус: *pro et contra...*, s. 215–218; П. Пильский, *Об Антоне Крайнем* (З. Гиппиус) и о нашем времени, w: А.Н. Николюкин (опrac., вstęp. ком.), З.Н. Гиппиус: *pro et contra...*, s. 297–305.

²⁰ Zob. np. А. Богданович, „Зеркала”, w: А.Н. Николюкин (опrac., wstęp. kom.), З.Н. Гиппиус: *pro et contra...*, s. 84–89.

²¹ Szerzej temat ten został omówiony w artykule: I. Krycka-Michnowska, *Recepcja twórczości Zinaidy Gippius w prasie rosyjskiej przelomu XIX–XX w.*, w: J. Piotrowska, F. Winokurow (red.), *Prasa w rosyjskim procesie historycznoliterackim. The Press in the Russian Historical-Literary Process*, Wydawnictwo Naukowe IKSI UW, Warszawa 2017, s. 85–97.

uległą i naśladowczą, jej sądami kieruje natomiast w najlepszym razie kobiety kaprys²². W ostrej polemice zarzucił jej skrajny subiektywizm, uleganie wpływom estetyki Dmitrija Pisariewa z jej prymatem treści nad formą, moralizatorstwo, niestałość poglądów oraz ich wtórność wobec idei religijno-filozoficznych Władimira Sołowjowa, Wasilija Rozanowa i Dmitrija Mierieżkowskiego²³.

Podobnie jak polscy krytycy twórczość Elizy Orzeszkowej, rosyjscy – pisarstwo Gippius, która podejmowała tematykę uniwersalną, sytuowali bliżej obszaru męskiego. Zwracali uwagę na nasycenie ideowe jej utworów, ich programowość, przeintelektualizowanie. Zresztą została ona przez Jelenę Kołtonowską uznana za „najmniej kobiecą spośród beletrystek”²⁴. Świadczy o tym także opinia zaprzyjaźnionego z nią Józefa Czapskiego, który po przeczytaniu zbioru opowiadań *Лунные муравьи* w liście do pisarki z 10 kwietnia 1921 roku stwierdził, że jest ona „do szpiku kości mężczyzną”²⁵.

Szczególną wartość w wyznawanej przez Gippius aksjologii stanowiły wolność oraz równość, co potwierdzają jej liczne wypowiedzi, zarówno w dokumentach osobistych, jak i w krytyce oraz publicystyce. Pisarka, choć nieprzychylnie odnosiła się do ruchów emancypacyjnych, dążyła do przekroczenia granic wyznaczonych kobietce przez społeczeństwo, złamania stereotypów i konwencjonalnych zachowań, w tym również na niwie literackiej. W artykułach różnych lat niejednokrotnie polemizowała z krytykami, którzy skupiali uwagę nie na tekstach, lecz ich autorkach. Sze poglądy na temat kobiecości w kontekście rozważań

²² В. Ходасевич, *О форме и содержании*, w: А.Н. Николюкин (oprac., wstęp. kom.), З.Н. Гиппиус: *pro et contra...*, s. 638–639.

²³ Tamże, s. 636–640. Zob. także: В. Ходасевич, *Еще о писательской свободе*, w: А.Н. Николюкин (oprac., wstęp. kom.), З.Н. Гиппиус: *pro et contra...*, s. 641–646.

²⁴ Е. Колтоновская, *Женские силуэты (Писательницы и артисты)*, Просвещение, Санкт-Петербург 1912, s. VI.

²⁵ Zob. Т. Пахмусс, Зинаида Гиппиус. *Нуратія двадцятого века*, Peter Lang, Frankfurt a. Main 2002, s. 156.

o sztuce zawała głównie w przesyconym gorzką ironią eseju o znamiennym tytule *Зверебог* (*О половом вопросе*) z 1908 roku, po latach powróciła do tego tematu w artykule *О женском поле* (1923).

Pisarka, która odnotowuje dramatyczne rozdrojenie w postrzeganiu kobiety — tendencję do jej reifikacji bądź animalizacji z jednej strony i deifikacji, z drugiej — zdecydowanie sprzeciwia się temu zjawisku. Wspierając się teorią Weiningera, głosi pogląd o androgynicznej, męsko-żeńskiej naturze każdego człowieka. Jest jednak przekonana, że twórczy, aktywny i indywidualny charakter ma zasada męska, kobieta zaś może tworzyć jedynie poprzez jej aktywizację w swym własnym „ja”:

Każda „kobieta” posiada coś jeszcze oprócz „płci żeńskiej”. I właśnie od tego „czegoś” zależy twórczość. Tylko od niego. Co prawda, jest ono zazwyczaj niewielkie, dominujący pierwiastek „kobiecy” przytacza to coś lub zabarwia po swojemu...²⁶

Gippius twierdzi, że w osobowości przeciętnej kobiety zasady twórczej jest na tyle mało, że zwykle nie wystarcza, by wykazała się ona kreatywnością i przewyciążyła wrodzoną skłonność do naśladowictwa. Toteż z ironią reaguje na określenie „twórczość kobieca”:

„Kobieca myśl”, „kobieca twórczość”, „kobiecy ruch” (emancypacja), rozwój — to wszystko największe absurdy, gdyż w „Kobiecym” nie ma ani rozumu, ani siły twórczej [...]. Jeśli [...] kobieta jakoś czasem mówi, myśli i rozwija się — to działa w niej zasada męska [...]. Lecz jest ona w niej mała; w praktyce zacięra się, absolutnie nie jest brana pod uwagę; stąd wynika całkowita niewiara w kobietę tworzącą, myślącą.

„Twórczości kobiecej” nikt nawet nie ocenia. Ocenia się kobietę, a nie jej utwór. Jeśli chwali — to właśnie kobietę: o proszę, baba, a mimo wszystko coś umie²⁷.

²⁶ З.Н. Гиппиус, *О женском поле*, w: теже, *Мечты и кошмар. Неизвестная проза 1920–1925 годов*, oprac., wstęp. kom., А.Н. Николюкин, Росток, Санкт-Петербург 2002, s. 304.

²⁷ теже, *Зверебог. О половом вопросе*, w: теже, *Собрание сочинений*, т. 7: *Мы и они. Литературный дневник. Публицистика 1899–1916 гг.*,

Samą siebie postrzega jako wyjątek, o czym świadczy jej wypowiedź w jednym z dzienników: „W swoim sposobie myślenia, w mych pragnieniach i duchu jestem bardziej mężczyzną; ciałem — jestem bardziej kobietą. Ale są one tak zespalone, że już nic nie wiem”²⁸.

W artykułach krytycznych różnych lat pisarka wyraża protest przeciwko utożsamianiu zasadę męskiej jedynie z mężczyznami, żeńskiej — z kobietami oraz sprzeciwia się protekcyjności krytyków wobec nich. Domaga się analogicznego traktowania autorów i akceptowania prawa symetrii w literaturze: „Nie chodzi o to, że ‘mężczyzna’ napisze lepiej, lecz o to, że w istocie nigdy nawet nie porównujemy, kto napisał lepiej, Tania czy Wania; [...] Mamy dwie miary [...], jedną dla Wań, drugą dla Tań”²⁹.

W takim kontekście podejmuje kwestię stosowania przez kobiety pseudonimów literackich. Sama, jak wiadomo, posługiwała się licznymi męskimi pseudonimami³⁰, co tylko częściowo można wytlumaczyć jej skłonnością do mistyfikacji oraz przywdziewania masek. Używanie pseudonimów miało przede wszystkim sprzyjać przezwyciężaniu marginalizacji pisarek, umożliwić dotarcie ich tekstów do szerokich kręgów odbiorców oraz pozwolić na formułowanie wobec nich pozbawionych uprzedzeń opinii³¹.

Zinaida Gippius była cenionym, choć surowym krytykiem literackim, co doskonale ilustruje jej stosunek wobec pisarstwa kobiet. Jak już wspomniałam, oponowała przeciwko „specjalizacji płciowej”, wysuwając postulat równości

oprac., kom., indeks nazwisk Т.Ф. Прокопов, Русская книга, Москва 2003, s. 325.

²⁸ Z. Hippius, *Contes d'amour*, w: tejże, *Between Paris and St Petersburg. Selected Diaries of Zinaida Hippius*, red. i przel. T. Pachmuss, University of Illinois Press, Urbana-Chicago-London, 1975, s. 77.

²⁹ З.Н. Гиппиус, *О женском поле...*, s. 303.

³⁰ Najbardziej znane pseudonimy Gippius to: Anton Krajnij, Towarischcz Gierman, Lew Puszczin, Lew Denisow, Roman Arienski, Anton Kirsza, Witowt, Nikita Wieczer, Aleksiej Kiriłłow, X.

³¹ З.Н. Гиппиус, *Зверебоз. О половом вопросе...*, s. 330.

kobiet i mężczyzn wobec sztuki: „Sztuka ma prawo nie liczyć się ani z płycią żeńską, ani z męską, nie uznawać dwóch miar, lecz tylko jedną, własną”³² — przekonywała. Stawiała twórcom (podobnie zresztą jak sobie samej) wysokie wymagania. Choć twierdziła, że każda kobieta jest w stanie napisać jedną dobrą książkę — „księgę swojego życia”, a „kobieca powieść” ma zawsze charakter ponadczasowy³³, zazwyczaj oceniała negatywnie (bądź ignorowała) poczytne na przełomie wieków beletrystki, jak choćby Anastazję Wiericką, Annę Mar, Lidię Zinowjewą-Annibał, Jewdokię Nagrodską, Jekatierinę Bakuninę czy Ninę Pietrowską, manifestujące w swych utworach specyficzny rodzaj uczuciowości. Sądziła, że trywializują one zarówno literaturę, jak i miłość i kobiecość, która powinna pozostać tajemnicą. Jej krytyczny stosunek do tego typu pisarstwa doskonale wyraża ironiczna recenzja powieści *Любовь к шестерым* (1935) Jekatieriny Bakuniny:

Opowiada starsza kobieta. Ma męża, troje dorosłych dzieci, kochanka, starego Żyda, i jakiegoś jeszcze garbatego człowieka o niewiadomym przeznaczeniu. To jest właśnie owa „miłość do sześciorga”. O miłości, nawiąsem mówiąc, nie ma tu mowy; doznań fizjologicznych, które opisuje dama, chyba nie można odniesić do tego pojęcia. Jeśli autorka zamierzała odsłonić „tajemnicę kobiecości” [...], to sposób trzeba uznać za beznadziejny. „Kobiece” pozostaje kobiecym, dopóki milczy. Gdy zaczyna mówić o sobie, przeistacza się w „babskie”. I staje się w najwyższym stopniu nieinteresujące. [...] Z literaturą wszystko to, oczywiście, nie ma związku [...]³⁴.

Dobitnie pisarka wypowiada się także o twórczości Olgi Szapir: „Otworzyć [książkę — I.K.-M.] można, przeczytać

³² З.Н. Гиппиус, *О женском поле...*, s. 304.

³³ Zob. З.Н. Гиппиус, *Литературный дневник*, w: tejże, *Собрание сочинений*, t. 7..., s. 386.

³⁴ З.Н. Гиппиус, Е. Бакунина. *Любовь к шестерым. Роман*. Париж, 1935, w: tejże, *Арифметика любви. Неизвестная проза 1931–1939 гг.*, oprac., wstęp, koment. А.Н. Николюкин, Росток, Санкт-Петербург 2003, s. 502–503.

trudno, zrozumieć, o co chodzi — właściwie się nie da”³⁵. Z kolei Zinowjewą-Annibał, w oparciu o analizę jej opowiadań, protekcyjonalnie uznaje za „niegłupią, wspaniałą, prostą kobietę”, umiejającą „nieźle pisać” oraz sytuuje wśród niekulturalnych autorów, którzy sztukę zastępują fizjologią i patologią³⁶.

Zarówno w krytyce literackiej, jak w diaryście i korespondencji Gippius wielokrotnie podejmowała kwestie etosu pisarza, pośrednio poruszając problem własnej tożsamości. Starała się odpowiedzieć na pytanie, czym jest literatura, oraz określić stojące przed nią zadania. Poruszała zagadnienie charakteru aktu twórczego, piękna oraz stosunku sztuki do rzeczywistości.

Poglądy estetyczne autorki ewoluowały, jednak ich zasadniczy zrąb wykryształował się na przełomie wieków. Pisarka zaczęła wówczas głosić pogląd o wyjątkowej misji kulturowej sztuki oraz przekonywać o konieczności kształcania przez literaturę, która miała stać się narzędziem przemiany świata i człowieka, „nowej świadomości religijnej”. Swe sądy na ten temat zebrała w *Dzienniku literackim* (1908), gdzie propagowała program estetyczny symbolizmu. Postulowała konieczność rozwoju kultury, poszukiwania wiecznego piękna oraz syntez wartości duchowych i materialnych, ideałów estetycznych z etycznymi³⁷. Podkreślała wyjątkową rolę literatury, a co za tym idzie kwestię odpowiedzialności artysty. Dążyła do harmonii między formą a treścią, domagała się wartości moralnych w literaturze oraz odpowiedzialnego postugiwania się słowem-orążem.

Wierna idei sztuki teurgicznej, androgyncznej koncepcji człowieka oraz szczególnego posłannictwa pisarza negowała twórczość autorek, które pragnęły znaleźć jej źródła

³⁵ З. Гиппиус, *О литературной прозе*, w: та же, *Собрание сочинений*, т. 7..., с. 349.

³⁶ Тяже, *Братская могила*, w: та же, *Собрание сочинений*, т. 7..., с. 273–274.

³⁷ Зоб. та же, *Современное искусство*, w: та же, *Собрание сочинений*, т. 7..., с. 34–37.

w doświadczeniu czysto kobiecym, krytykowała zwłaszcza wprowadzanie do utworów literackich tematów związanych z kobiecą seksualnością i epatowanie cielesnością:

Arcybaszew [...], Błok — wszyscy oni jednakowo odnoszą się do kobiety realnej [...], jak do abstrakcyjnej Kobiecości, a do Kobiecości — jak Weininger do swojego „K”. Powiem więcej: same kobiety traktują siebie w analogiczny sposób. Utwory takiej Niny Pietrowskiej *Sanctus Amor* nie są niczym więcej jak samoobiektywizacją kobiety, uznającej płeć za swą [...] istotę...³⁸

Zwracała uwagę na uprzedmiotowienie kobiet nie tylko przez mężczyzn, lecz także przez nie same oraz postulowała potrzebę zmiany ich postrzegania, konieczność odejścia od stereotypowego utożsamiania ich z seksualnością, czystą płciowością, światem natury, materią. Sprzeciwiała się odwiecznej ambiwalencji w traktowaniu kobiety: jako obiektu wzgardy i odrazy, niemal jak zwierzęcia lub przedmiotu uwielbienia i szacunku, prawie jak bóstwa. Chciała, aby wreszcie dostrzeżono w niej człowieka.

Zinaida Gippius, która nieradko doświadczała opresji ze strony krytyki mizoginicznej, protestowała przeciwko ignorowaniu w kobiecie pierwiastka twórczego, jednak zgodnie z duchem epoki utożsamiała go z zasadą męską, a jej dyskurs zbliża się do obszaru androcentrycznego, uznawanego za uniwersalny. Analogicznie do innych kobiet-krytyków — Jeleny Kołtonowskiej, Olgi Szapir czy Aleksandry Kołontaj — Gippius była daleka od apologii twórczości kobiecej, jednak wyraźnie podkreślała, że niedopuszczalne jest, by to płeć decydowała o nastawieniu krytyka do tekstu. Podobnie jak później Virginia Woolf twierdziła, że koniecznym warunkiem prawdziwej twórczości i wielkiego umysłu jest androgyniczność, której doszukiwała się w innych i zwłaszcza w sobie samej.

³⁸ З.Н. Гиппиус, *Зверебог. О половом вопросе...*, с. 331.

ПОЛЕМИКИ ВОКРУГ ЖЕНЩИН-ПИСАТЕЛЕЙ В РОССИИ
В КОНЦЕ XIX – НАЧАЛЕ XX ВЕКА
– СЛУЧАЙ ЗИНАИДЫ ГИППИУС

Резюме

Предметом исследования в настоящей статье является полемика вокруг творчества женщин в России на рубеже XIX и XX вв. Она представлена на примере литературного наследия Зинаиды Гиппиус — писательницы и критика. Главная цель статьи — определить позицию, которую она заняла в ходе диспута. С одной стороны, изложена рецепция творчества автора, с другой — его суждения об этосе писателя и, в частности, произведениях женщин. Проведенный анализ доказывает, что Зинаида Гиппиус, которая часто была объектом мизогинических высказываний, протестовала против игнорирования в женщинах творческого элемента, однако, согласно духу эпохи, отождествляла его с мужским началом, а ее дискурс приближается к андроцентрическому. Писательница возражала против амбивалентности по отношению к женщине, хотела, чтобы увидели в ней человека. Она была далека от апофеоза женского творчества, но, по ее мнению, недопустимо, чтобы пол определял отношение критика к тексту. Гиппиус утверждала, что необходимым условием подлинного творчества является андрогинность, которую она пыталась найти в других, и особенно, в себе.

POLEMICS ABOUT WOMEN'S WRITING IN RUSSIA
AT THE TURN OF THE XIXTH AND XXTH CENTURIES
– THE CASE OF ZINAIDA GIPPIUS

Summary

The topic of discussion in this article is the polemics about women's writing in Russia at the turn of the nineteenth and twentieth centuries. The polemics was presented on the example of Zinaida Gippius - the writer and literary critic. The main objective was to determine the position that she took in the debate. On the one hand the reception of the Gippius' work was reviewed, and on the other — her opinion about the ethos of the writer and the writing of other women. The presented analysis proves that Gippius, who was often a subject of misogynistic critique, protested against ignoring the creative root in woman. However, according to the spirit of the epoch, Gippius identified it with the male principle, and her critical discourse is closer to the androcentric area. The writer objected to ambivalence in the treatment towards a woman, she

wanted woman would be perceived as a man. However, Gippius was far from the apology of women's creativity, she regarded as unacceptable the sex could decide about the attitude of the critic to the text. She claimed that the necessary condition of true creativity is the androgyny, which she tried to find in others and especially in herself.

Наталья Володина

СТИХОТВОРЕНИЕ ИГОРЯ СЕВЕРЯНИНА
КАНОН СВ. ИОСАФУ:
ПОЭТИЧЕСКИЙ И РЕЛИГИОЗНЫЙ
КОНТЕКСТЫ

Статья посвящена анализу конкретного стихотворения Игоря Северянина, смысл которого раскрывается с учетом религиозного и поэтического контекстов, заданных названием и эпиграфом. Название стихотворения отсылает к религиозному жанру канона и биографии святого Иосафа, епископа Белгородского. Эпиграф из Константина Фофанова предполагает соотнесение северянинского текста с известным стихотворением одного из любимых поэтов Северянина. В итоге сложного взаимодействия основного текста и соотносимых с ним контекстов возникает «симбиоз» смыслов, наполняющих стихотворение Северянина. Приведем текст полностью:

Канон св. Иосафу

*Я сердце свое захотел обмануть,
А сердце меня обмануло.*

К. Фофанов

«Цветы любви и веры разбросав,
Молю тебя, святитель Иосаф:
Посей в душе благие семена,
Дай веру мне в златые времена!»

Так пред твоей иконой всеблагой
Молился я и набожной рукой
Не раз творил интуитивный крест.
И слышал я, как вздрагивал окрест.

Все, все, о чем тебя я попросил,
 Исполнил ты. Я жарко оросил
 Свои глаза и, к образу припав,
 Пою тебя, святитель Иосаф!
 (1911)¹.

Первое, что обращает на себя внимание в стихотворении Игоря Северянина, — это его название, буквально повторяющее один из жанров богослужебного текста. Канон «по существующему определению его в православной церкви — это собрание писаний Богом вдохновенных»²; жанр церковного песнопения, церковной гимнографии, посвященный прославлению какого-либо праздника или святого. Святитель Иосаф к которому «обращено» стихотворение, родился 8 сентября 1705 года, умер 10 декабря 1754 года. В начале XX века в Петербурге вокруг Иоасафа Горленко (мирское имя) и его наследия сложился кружок его почитателей, который вырос до Братства во имя святого и просуществовал до 1917 года. Общество Святого Иоасафа было восстановлено в конце XX в. и действует сейчас в Санкт-Петербурге. Одним из членов этого братства (товарищем председателя) был князь Николай Живахов, дальний родственник Святителя. Князь Живахов собирал материалы для его жизнеописания. Итогом его исследований стали три тома *Материалов для биографии Святителя Иоасафа Горленко*, куда Живахов включил труд Ильи Квитки *Житие Святителя Иосафа, епископа Белгородского*³, а также *Воспоминания*⁴, в которых есть эпизоды, связанные с чудесами, совершамыми святителем Иосафом

¹ И. Северянин, *Сочинения: в 5 т.*, LOGOS, Санкт-Петербург 1995, т. 1, с. 69.

² Канон // Полный православный богословский энциклопедический словарь, т. 1, Издательство П.П. Сойкина, Санкт-Петербург, с. 1182.

³ Житие Святителя Иосафа, епископа Белгородского, <http://www.pravoslavie.ru/1926.html> (22.09.2017).

⁴ Воспоминания кн. Живахова, <http://joasaph.ru/canvas/chapters/ch1-3.htm> (20.09.2017).

уже в XX веке. Все эти труды были изданы в 1907–1911 годах. В 1911 году Св. Иосаф был прославлен Русской Православной церковью. Именно в этом году Северянин и пишет свое стихотворение.

О глубокой или последовательной религиозности поэта говорить невозможно, ибо сам пафос эго-футуризма, утверждающего культ «Я»⁵, противоречит идеалам христианства. Кроме того, поэтическое видение мира, часто граничащее с экстазом, позволяет Северянину — в передаче сиюминутного чувства, переживаемого им в данный момент душевного состояния, — «отвлечься» от этики, подчас от сущности и смысла называемых им «имен». Так, в стихотворении *Шампанский полонез* (1912), воспевая мировую дисгармонию, Северянин называет в ряду антагонистических пар («голубка и ястреб», «кокотка и схимник», др.) Христа и Антихриста, которых одновременно «восторженно славит»⁶. В то же время религия, несомненно, присутствовала в жизни поэта, а христианские идеалы и ценности занимали свое место в его сознании. Достаточно назвать стихотворение, посвященное празднику Пасхи (*Пасхальный гимн*, 1910), или обратить внимание на целую систему поэтических образов теологического содержания, возникающих в его стихотворениях: иконы, собора, колокольного звона, храма, молитвы, литургии, др. Характерный пример — фрагмент из вступительного *Виденья Введенья* к произведению *Колокола собора чувств* (авторское обозначение жанра — «Автобиографический роман в 3-х частях», 1923):

⁵ Манифестальные Скрижали Эгофутуризма первым требованием провозгласили «Восславление Эгоизма» // *Поэзия русского футуризма*, вступ. ст. В.Н. Альфонсов, сост. и подгот. текста В.Н. Альфонсов и С.Р. Красицкий, Академический проект, Санкт-Петербург 1999, с. 629.

⁶ И. Северянин, *Стихотворения и поэмы*, вступ. стб, сост. и комм. В.А. Кошелев и В.А. Сапогов, Северо-Западное книжное издательство, Архангельск 1988, с. 72.

В душистом сумраке собора,
Под тихий, мерный перезвон,
Лампады нежности у взора
Глубокочтимых мной икон...⁷

Однако собор, о котором пишет поэт, — это не культовое здание, но метафорически обозначенный внутренний мир лирического субъекта: собор его «чувств», — где его встречают когда-то любимые им женщины. Такая «контаминация» религиозного и любовного чувства в целом характерна для эстетики и поэтики Северянина, начиная с первого стихотворения из книги *Громокипящий кубок — Очам твоей души* (1909):

Очам твоей души — молитвы и печали,
Моя болезнь, мой страх, плач совести моей,
И все, что здесь в конце, и все, что здесь в начале, —
Очам души твоей...
Очам души твоей — сиренью упоенье
И литургия — гимн жасминовым ночам;
Все — все, что дорого, что будит вдохновенье, —
Души твоей очам!
Твоей души очам — видений страшных клиры...
Казни меня! пытай! замучай! задуши! —
Но ты должна принять!.. И плач, и хохот лиры —
Очам твоей души!...⁸

В стихотворении *Канон Св. Иосафу* мы тоже видим эту контаминацию, хотя доминантой поэтического текста является образ святого, обращение к нему, ориентированное на традиционный богослужебный жанр. В поэтическом тексте нет буквального повторения структуры канона Св. Иосафу, который состоит из 9 песнопений, но сохраняется его главная идея и задача: прославление Святого, достигающее кульминации в последней стро-

⁷ Того же, *Колокола собора чувств*, Изд. Вадим Бергман, Юрьев (Tartu), 1925, с. 9.

⁸ Того же, *Сочинения...*, т. 1, с. 30.

ке: «Пою тебя, святитель Иосаф!»⁹. Она рифмуется (внутренняя рифма) со второй строкой: «Молю тебя, святитель Иосаф»¹⁰, являющейся, практически, началом стихотворения. В отличие от последней строки, здесь ключевое слово — «молю». Оно прямо отсылает к другому жанру — молитве, хотя и в каноне после каждой из 9 песен повторяется припев: «Святителю отче Иосафе, моли Бога о нас»¹¹. Это не индивидуальная особенность данного канона, но традиционный элемент всех церковных песнопений этого жанра. Элемент молитвы появляется и в 7 песне канона: «[...] и нас молитвою твою к покаянию и исправлению жития приведи, и души наши предстательством твоим помилуй»¹². Существует также благодарственная молитва Св. Иосафу, которую мог знать Северянин. В его обращении к Святителю, которое выглядит именно как молитва, центральным оказывается евангельский образ семени: «Посей в душе благие семена»¹³, который содержится в одной из притч Иисуса Христа, присутствующей у трех евангелистов: Мф 13:3–23; Мк 4:3–20; Лк 8:5–15. В ней рассказывается о семенах, брошенных в различные условия для всходов. Одни из семян погибли, а иные дали плод: «Посеянное же на добной земле означает слышащего слово и разумеющего, который и бывает плодоносен, так что иной приносит плод во сто крат, иной в шестьдесят, а иной в тридцать» (Мф. 13:19–23). Притча о сеяtele, как известно, излагает основы духовной жизни человека. В евангельском тексте нет определения семени как «благодатного», но это слово «церковного лексикона», производное от «благо», «благая» (весть). Использование

⁹ И. Северянин, *Сочинения...*, т. 1, с. 69.

¹⁰ Там же.

¹¹ Канон Св. Иосафу Белгородскому, http://www.kistine.ru/acathisti/kanon_iwasaf_belgorodskiy-01.htm (22.09.2017).

¹² Там же.

¹³ И. Северянин, *Сочинения...*, т. 1, с. 69.

Северяниным ключевого слова этой притчи, осознанное или интуитивно найденное, в любом случае отсылает к Новому Завету.

Традиционный элемент богослужебного канона — прославление Святого — присутствует в заключительной строфе стихотворения Северянина: «Все, все, о чем тебя я попросил, / Исполнил ты. Я жарко оросил / Свои глаза и, к образу припав, / Пою тебя, святитель Иосаф!». Если первая строфа — это прямое обращение к Св. Иосафу, молитвенная просьба (текст заключен в кавычки как прямая речь), то последняя — благодарение, выраженное как «рассказ» о помощи Святого. Композиционная связь первой и третьей строфы усиlena содержанием второй, центральной строфы стихотворения, где лирический субъект словно видит себя со стороны, стоящим перед иконой.

Само употребление здесь церковной лексики, хотя и в нетрадиционном контексте — «икона всеблагая» (канонически это обращение к Богородице) — свидетельствует о присутствии в сознании поэта церковно-религиозных образов и смыслов. Молитвенная поза, привычный жест осенения себя крестным знамением, неопределенная протяженность времени («не раз»), проведенного перед иконой, наконец, метонимическое определение «набожный», относящееся к руке, — все это знаки поведения верующего человека. Это вера, может быть, не столь последовательная, глубокая, но органичная, являющаяся естественной частью его существа. Может быть, поэтому лирический герой говорит об «интуитивном кресте», которым он себя осеняет.

Принципиально важный для понимания этого стихотворения религиозный контекст взаимодействует, соотносится с конкретным поэтическим контекстом, точно так же как религиозное чувство лирического героя Северянина существует в единстве с вполне «светским» восприятием мира и рожденными им эмоциями и чув-

ствами. Уже в первой строке стихотворения возникает поэтический образ, включающий в себя две метафизические субстанции — «люви и веры»: «Цветы любви и веры разбросав...». Обе они характеризуют христианскую аксиологию, но образ цветов, столь характерный для Северянина, допускает расширительное понимание каждой из этих категорий. В последней строке первой строфы слово «вера», возвращая нас к первой строке, получает дополнительное, уточняющее значение: это вера «в златые времена». И слово «любовь» в сочетании с «верой», безусловно, обозначает здесь не только (может быть, не столько) религиозное чувство. Само наполнение этих слов остается тайной лирического героя, побудительным мотивом его обращения к Святому; однако переживаемое им душевное состояние помогает воссоздать поэтический контекст, намеченный эпиграфом: «Я сердце свое захотел обмануть, / А сердце меня обмануло». Этот эпиграф, как уже упоминалось, взят из стихотворения Константина Фофанова — одного из любимых поэтов Северянина, хотя он и отмечал неравноценность творчества этого поэта предсимволистской эпохи. В статье *О творчестве и жизни Фофанова* (1923) Северянин пишет так:

Творчество Фофанова полярно: с одной стороны, жалкая посредственность, с другой — талант, граничащий с гением: «Скорей в постелью, поэтесса...» и «Я сердце свое захотел обмануть, А сердце меня обмануло...» написано одним и тем же автором! Этому даже поверить трудно, однако это так. И у него это постоянно¹⁴.

¹⁴ Того же, *О творчестве и жизни Фофанова* // Того же, *Тост безответный: Стихотворения. Поэмы. Проза*, сост., предисл. и комм. Е.М. Филькина, Республика, Москва 1999, с. 452. Кроме указанной статьи Северянин посвятил поэту такие литературно-критические и мемуарные тексты, как *Стихи, мне посвященные* (б. д.), *Последние дни поэта* (1923), *Цветы неувядные* (Лирика Фофанова) (1924), «*Цветы розовой окраски...*» (О лирике Фофанова) (1924), а также поэтические послания.

Стихотворение, которое Северянин приводит как пример гениальности Фофанова, он и цитирует в эпиграфе к Канону *Св. Иосафу*.

На первый взгляд, в Кононе *Св. Иосафу* и в стихотворении Фофанова нет общих мотивов и образов, кроме одного, достаточно частного, но вместе с тем, как оказывается, важного для обоих поэтов – это образ цветов. У Фофанова он появляется в первой строфе как характерный признак того прекрасного мира, в существовании которого поэт пытается себя убедить:

Я сердце свое захотел обмануть!
Довольно, сказал я, печалиться в мире:
Прекрасен и светел наш жизненный путь.
Цветы на полянах, и струны на лире,
И волны на море, и звезды в эфире –
Все дышит, чтоб слаще нам было вздохнуть.
Я сердце свое захотел обмануть!¹⁵

С образа цветов начинается и стихотворение Северянина, хотя этот образ сразу приобретает у него метафорический характер: «Цветы любви и веры...». Этот образ лишен конкретики, осязаемости, временной определенности. Он воспринимается как символ надежд, о которых знает только сам лирический герой.

Лирический герой Фофанова тоже живет надеждой – на счастье в любви, преданность друзей, радость творчества. Однако его надежды оказываются разрушенными, а столь любимые им всегда цветы теперь «отравляли дыханием грудь». Стихотворение Фофанова построено как диалог лирического героя со своим сердцем, которое оказывается более прозорливым, чем его разум. Образ сердца, начиная с литературы Средневековья, стал традиционным символическим образом русской литературы, как и близкий ему образ души. Современная

¹⁵ К.М. Фофанов, *Полное собрание стихотворений*, Директ-Медиа, Москва 2016, с. 200.

наука рассматривает их как базовые концепты русской культуры¹⁶. В стихотворении Северянина они возникают в сложном художественном единстве: «сердце» — в эпиграфе из Фофанова; «душа» — в его собственном тексте («Посей в душе благие семена»). Однако ярко выраженная рефлексия лирического героя Фофанова, акцентированная рефреном «Я сердце свое захотел обмануть!», отсутствует у Северянина, точнее говоря, она ушла в подтекст, очевидно, став главным побудительным мотивом его обращения к Св. Иосафу. Северянин выбирает в качестве эпиграфа две заключительные строки из стихотворения Фофанова, не оставляющие лирическому герою надежды на будущее. Пафос стихотворения Северянина прямо противоположный. Восклицательные знаки в конце первой и последней строф — синтаксическое выражение того чувства восторга и благодарности, которым преисполнен лирический герой, чьи просьбы исполнены. Так поэтический и религиозный контексты Канона Св. Иосафу создают множественное поле значений, «симбиоз» смыслов, наполняющих стихотворение Северянина.

WIERSZ IGORA SIEWIERIANINA KANON DLA ŚW. JÓZEFA: KONTEKSTY POETYCKIE I RELIGIJNE

Streszczenie

Artykuł poświęcony jest analizie wiersza Igora Siewierianina. Sens tego utworu można rozpoznać, ujawniając jego konteksty poetyckie i religijne, które wskazane są poprzez motto. Tytuł wiersza odsyła do religijnego gatunku kanonu i biografii św. Josafa, biskupa Biełgorodzkiego. Motto z poezji Konstantina Fofanowa nakazuje odniesienie tekstu Siewierianina do wiersza jednego z jego ulubionych poetów. W rezultacie skomplikowanych relacji tekstu głównego i przywoływanych przez poetę kontekstów powstaje symbioza sensów określających semantykę wiersza Siewierianina.

¹⁶ См. Ю.С. Степанов, Константы. Словарь русской культуры, Языки русской культуры, Москва 1997.

POEM IGOR SEVERYANIN'S CANON TO ST. IOSAPH:
POETIC AND RELIGIOUS CONTEXTS

Summary

The article is devoted to the analysis of an exact piece of poetry by Igor Severyanin, the sense of which is revealed taking into consideration the religious and poetic contexts, determined by its title and the epigraph. The title of the poem refers to the religious genre of the Canon and the biography of St. Josaph, Bishop of Belgorod. The epigraph due to K. Fofanov supposes the correlation of the text by Severyanin with the well-known poem by one of his favorite poets. As a result, a complex interaction between the main text and related contexts produces a "symbiosis" of meanings that fills the poem by Severyanin.

Мария Михайлова

К ВОПРОСУ ТВОРЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ ГЕОРГИЯ ЧУЛКОВА

«Человеку принадлежит все многообразие и великолепие вселенной»¹, — написал уже в конце жизни Георгий Иванович Чулков (1879–1939), писатель, чей творческий путь продолжался около сорока лет. Самыми же последними его словами, сказанными в бреду, были: «Все прекрасно. Жизнь коротка, искусство вечно»². Имя Чулкова привлекает все больше внимания литератороведов: пишутся статьи, издаются книги, публикуются архивные материалы. Однако разнообразное литературное наследие писателя, его личность, художественные устремления, творческая эволюция по-прежнему представляют несомненный интерес для исследователей.

Несмотря на тяжелейшие физические мучения — в конце своей жизни Чулков страдал болезнью сердца, сопровождавшейся приступами мучительного удушья и страха, — покидал он этот мир успокоенным. Важно обратить внимание на просьбу, высказанную им в полном осознании того, что «смерть не за горами» в прощальном письме к жене. Имея в виду людей, которые «заинтересуются книгами», им написанными, Чулков просил рассматривать все его творчество в свете того

¹ Г. Чулков, *Путевые заметки*, «Новый мир» 1935, № 12, с. 248.

² Того же, Запись слов Г.И. Чулкова, произнесенных им в бреду перед смертью, ОР РГБ. Ф. 371, карт. 5, ед. хр. 40.

религиозного опыта, оценку которого он произвел на склоне лет. Он писал:

Я исповедую, что [...] Иисус, две тысячи лет назад распятый по приказу римского чиновника Пилата, [...] был истинным Спасителем всего мира и воистину воскрес [...] Я верю, что прекраснее, мудрее и свободнее не было на земле существа — не было и никогда не будет³.

Вера в Единственного, действительно, помогала Чулкову преодолевать и жизненные удары, и те суровые обстоятельства, которые были уготованы ему жестокой действительностью 1930-х годов. Поэтому, говоря о творческой индивидуальности писателя, следует помнить о том напряженном поиске религиозной правды, которая определила, как считал сам автор, все его художественное развитие.

Традиционно творчество Чулкова, как и любого другого русского писателя, не уехавшего в эмиграцию, разделяют на два этапа — дореволюционный и послереволюционный (советский). Эта схема применительно к данному писателю «работает» весьма условно. Хотя сам Чулков признавался, что он как писатель «медленно развивался и созревал», «почерк» его «установился и окреп довольно поздно», и по сути «стал настоящим писателем после Октябрьской революции»⁴. В советское время Чулков, действительно, серьезно «переквалифицировался» — из литератора он превратился в литературоведа, историка литературы. Получив доступ к архиву Федора Тютчева, положил начало научному изданию произведений поэта: отредактировал и прокомментировал его *Полное собрание стихотворений*, напечатав-

³ Того же, *Письмо жене — Н.Г. Чулковой от 6 января 1935 г./24 декабря 1934 г.*, ОР РГБ. Ф. 371, карт. 2, ед. хр. 31.

⁴ ОР РГБ Ф. 371, карт. 2, ед. хр. 1.

тал Тютчевиану, работы Тютчев и Гейне, Последняя любовь Тютчева. Одобрение специалистов получили его Жизнь Пушкина (1938), Как работал Достоевский (1939). К сожалению, ненапечатанной в свое время осталась книга Жизнь Достоевского, которая, как и вышеназванные исследования, развивала новый жанр литературоведения — беллетризированную биографию⁵. Не столь заметны были успехи Чулкова советского периода в собственно художественной области: путь к читателю нашли только сборники Посрамленные бесы (1921), Вечерние зори (1924), роман *Salto mortale*, или Повесть о молодом вольнодумце Пьере Волхонском (1930), а также документально-исторические произведения. Но это была уже не вина автора: начиная с 1923 года, намечаются трудности во взаимоотношениях с цензурой. Чулков пишет:

Все книги мои запрещены [...]. Говорят, будут цензурные облегчения, но пока у меня мало оптимизма на этот счет». [...] Три месяца не было заработка, дела мои так скверны, как никогда еще не были, статья моя для «Русского современника» не подходит. [...] Должно быть, и эта статья, как и многие другие мои работы, не может быть напечатана в эти дни⁶.

Что касается дореволюционного периода, то тогда было издано в общей сложности 19 книг писателя, среди них — собрание сочинений, книги очерков, рассказов,

⁵ Книга издана сравнительно недавно: Г.И. Чулков, Жизнь Достоевского, сост., подгот. текста, комм. и вступ. ст. О.А. Боданова, ИМЛИ РАН, Москва 2015.

⁶ ОР РГБ Ф. 371, карт. 2, ед. хр. 29. В последнее время публикуются его пьесы и стихи, хранившиеся в архиве. См. Г. Чулков. Тайная свобода: Стихотворения из неизданных книг (1920–1938), сост., подгот. текста, вступ. ст. и комм. М.В. Михайлова, ПалЕАлиТ, Москва 2003; пьесы: Душенька, «Современная драматургия» 2010, № 3, с. 210–219; Семена бури, Поединок, Кабачок невинных, «Современная драматургия» 2016, № 4, с. 229–260.

критические и теоретические работы, эссе по философии и истории. Авторский дебют состоялся в 1899 году на страницах газеты «Курьер». С тех пор творческая деятельность Чулкова — а он выступал как поэт, критик, прозаик, драматург — не прекращалась. Ей не могли помешать ни годы учебы на медицинском факультете Московского университета, ни участие в революционном движении. Напротив, последнее обстоятельство дало богатейший материал для его творчества, так как сосланный в начале 1900-х годов в Сибирь студент узнал такие сферы жизни — быт колоний политических ссыльных, нравы и обычаи туземцев — которые делали его жизненный опыт поистине бесценным. Все это на протяжении долгих лет питало его творчество, отразилось в рассказах *Соседка*, *Как я бежал из тюрьмы*, *Встреча*, *Приведение*. Тайга — как символ мировой и человеческой жизни — на какое-то время стала даже камертоном его произведений (см. рассказы: *Сулус*, *Белая криница*, *Северный крест*, пьеса *Тайга*).

Тем не менее, исходя из понимания Чулковым своего внутреннего роста как укрепления религиозного опыта, правильнее было бы наметить иную периодизацию его творческого пути. Первый период, проходивший под знаком мятежности, бунта, вызова, неприятия мира, продолжался приблизительно до 1911 года. Сам Чулков называет его годом перелома, после которого начался пересмотр мистико-анархических устремлений, выразившийся в ироническом переосмыслении раннего мистического мировосприятия. Этот перелом в мироизмерении ярко отразился в романах, написанных в то время: *Сатана* (1914), *Сережа Нестроев* (1916), *Метель* (1917). Второй период начался приблизительно со времени Первой мировой войны. Тогда, благодаря участию в сражениях (в качестве санитара), в сознании писателя вызрела концепция трагического восприятия исторического процесса, проходящего под знаком грядущего

воскресения. Новый взгляд наперекор обстоятельствам позволил ему чувствовать благотворность жертв и страданий, а также ощущать себя «гражданином мира». Это мироощущение прорывалось даже там, где Чулков пытался целиком и полностью «вписать» себя в конкретику сиюминутности — в произведениях на современные темы. Были в 1930-е годы у писателя и такие. Их нельзя признать удачными, хотя он, казалось бы, вдохновлялся тем, что наблюдал в действительности.

В середине 1930-х годов Чулков совершил несколько поездок на Кавказ. Посетив бакинские нефтяные промыслы, пораженный великим энтузиазмом и напряжением сил народа, он пишет роман *Добыча* (коему предпосыпает эпиграфы из *Фауста* и... *Сталина*), научно-публицистическую повесть об истории открытия нефти и освоения нефтяных сокровищ — *Вечные огни*⁷. Но ни экскурсы в область истории, ни почти детективные перипетии *Добычи* не могут идти ни в какое сравнение с теми лирическими отступлениями, в которых он раскрывает свою причастность к природе, космосу, мирозданию. Вот одно из них:

Когда я просыпаюсь утром и вижу в окно, как постепенно окрашивается зарею небо и горы турецкой Анатолии, когда слышу ропот Черного моря, то робкий и задумчивый, то страстный и дикий, когда я, отворив окно, вдыхаю сладостные запахи цитрусов и протягиваю руку, чтобы сорвать с ветки еще в зеленой кожице пахучий лимон, я чувствую Эгейское море, Архипелаг и далее — Италию, Испанию, выход в открытый океан, и не только земля, солнце, весь мир плывет перед моими глазами в безмерности бытия, «бесконечного во времени и пространстве»⁸.

Эта распахнутость миру позволяла Чулкову на протяжении всей его творческой жизни с легкостью по-

⁷ Несколько глав из повести *Путевые заметки* в рубрике «Люди и факты» были напечатаны в журнале «Новый мир» 1935, № 12, с. 236–248.

⁸ Г. Чулков, «Вечные огни». Повесть. 30-е гг., Архив ОР ИМЛИ, ф. 36, оп. 1, ед. хр. 66.

гружаться в атмосферу других стран и народов. Созданию художественных произведений советского времени, среди которых, помимо названных, *Семеновский плац* и *Петербургские мечтатели*, способствовало его глубокое знание истории XIX века. Параллельно с историческими романами он работает над серией исторических портретов декабристов, объединенных им в 1925 году в книгу *Мятежники*, а также психологических эссе о русских императорах (книга *Императоры*, 1928, подверглась в свое время жесточайшей критике). Интересно отметить своеобразное «перетекание» тем, мотивов, образов, которое наблюдается в литературоведческих, исторических и художественных текстах Чулкова. Так, например, набросок характера Пушкина в *Salto mortale* — это первые подступы к работе над биографией поэта, завершившейся написанием романа-исследования *Жизнь Пушкина*, причем здесь эскиз характера поэтадается в юмористическом регистре. Путаница фамилий — Пушкин-Сушкин, которой сопровождается знакомство героя Пьера Волховского с владельцем затерянного в глубине псковской губернии поместья, окрашивает образ «помещика» в теплые, «домашние» тона, приближая его к читателю.

Постепенно интерес Чулкова сосредоточивается на главном узле истории — взаимодействии верховной власти, исторического предопределения и частной жизни человека, ввернутого в водоворот исторических перемен. Эта проблематика наметилась уже в рассказе *Возлюбленный Луизы Жели* (1918). В нем же определился излюбленный писателем тип героя: простец и мечтатель, который расширенными от ужаса глазами следит как за поворотом исторического колеса, с одинаковой беспощадностью и бессмысленностью давящего и простого смертного, и великого мужа, так и за теми метаморфозами, которые претерпевают понятия «равенство» и «справедливость» с момента провозглашения их в виде

девизов на знаменах рвущихся к осуществлению своей мечты людей до момента их реального воплощения в виде красных ручейков крови, выпускемых из «врагов» народа. В рассказе зафиксировано расхождение слова и дела, становящееся проклятием любого режима, устанавливаемого с помощью насилия и принуждения. При этом развязку рассказа можно посчитать даже счастливой: возлюбленные, хотя и разлучены злой судьбой, но живы, гибнет же их притеснитель — Дантон. Мотив трагического завершения судьбы сильных мира сего прозвучал резко и определенно. Однако через некоторое время Чулков пришел к убеждению, что суровее судьба обходится с безвинными. Роковое *salto mortale* принуждены сделать Пьер Волховский и его любимая Настенька. Только физической смертью в России в царствование Николая I могут они заслужить свободу. А «бедный Евгений» из оставшегося неопубликованным романа *Петербургские мечтатели* (время действия — 40-е годы XIX века) оказывается заживо похороненным в больнице для умалишенных. Все эти молодые люди, по мысли Чулкова, побеждены российским Левиафаном, так как судьбою граждан на земле нашей «распоряжаются [...] тираны и палачи»⁹.

При написании исторических произведений Чулков мастерски стилизует «изображение чуждой нам среды», воссоздавая его не только с помощью строя речи, забытых слов и выражений, но и «тонкого, акварельного»¹⁰ рисунка бытовой атмосферы. К стилизациям Чулков обращался и ранее. Впоследствии большинство из них были собраны в книге *Посрамленные бесы* (1921). Но, может быть, самые яркие стилизации писателя — это

⁹ Того же, «Петербургские мечтатели». Предисловие, Архив ОР ИМЛИ, ф. 36, оп. 1, ед. хр. 65.

¹⁰ Использованы цитаты из рецензии: Ф. Жиц, Альманахи артели писателей «Круг», №№ 4, 5. Изд. «Круг», М.-Л., 1925, «Красная новь» 1925, № 9, с. 288.

Фамарь и Демон Асмодей. Большинство его современников в годы расцвета стилизации в русском искусстве обращались к фривольному XVIII веку (Борис Садовской, Сергей Ауслендер, Константин Сомов), приникали к фольклорному источнику (Алексей Ремизов) или вдыхали пряный аромат поздней античности (Михаил Кузмин). Чулков же предложил читателю окунуться в мир древнеегипетских верований и легенд, в мир иудаистской мифологии. Взгляд в столь далекое прошлое давал, конечно, определенную свободу в трактовке образов. В фигуре Фамари, несомненно, есть что-то «декадентское» в смысле подчеркнутой отрешенности от естественного мира человеческих потребностей и желаний, готовности принести себя в жертву владычице своей души — луне (ведь Петербург начала XX века Чулков тоже рассматривал как город, причастный «лунным культурам»¹¹). В чулковских стилизациях совмещались, таким образом, злободневное и древнее. Задача, поставленная писателем перед собой, была, несомненно, сложнее, чем просто воспроизведение духа эпохи, существование которых теряется во мгле и почти недоказуемо. Может быть, лучше других угадал это Генрих Таствен, заметивший, что творчество писателя становится «ярким симптомом той реставрации стиля, которая идет на смену импрессионизму и психологизму всех типов»¹². Правоту критика подтвердило все созданное Чулковым в дальнейшем. Писатель пришел к «актуализму» (этот термин предложен самим художником для определения собственной творческой манеры), сочетающему занимательность фабулы, авантюрность сюжета, выход к «существенности» с иронической разработкой характеров, раскрывающихся не в рефлексии и медитации,

¹¹ Г. Чулков, *О грехах Петербурга*, Архив ОР ИМЛИ, ф. 36, оп. 1, ед. хр. 96.

¹² Г. Таствен, *Возрождение стиля: По поводу сборника рассказов Георгия Чулкова, «Золотое Руно» 1909, № 11–12*, с. 87.

а в действии. Целью «актуализма» становились точность, простота, ясность и глубина — те черты, совершенство которых писатель чтил в пушкинской прозе. Обретение «существенности» в значительной степени облегчила ориентированность Чулкова с самого начала писательской деятельности на символизм. Последовательным символистом мыслил он себя и тогда, когда слова о «кризисе» символизма (начало 1910-х годов.) уже воспринимались большинством литераторов, близких к этому течению, как простая констатация факта. Чулков же на диспуте о современной литературе в 1914 году выступил с заявлением: «Человек, который стоит на точке зрения символизма, переоценивает данную нам действительность [...] не в зависимости от внешних данных пространства и времени, а по существу»¹³. В 1923 году он вновь подтвердил свою приверженность прежним принципам, высказанным им ранее в статье *Оправдание символизма* (1914): символизм как миросозерцание, уходящее корнями «в темную глубину культуры», а вершиною касающийся «звездного неба»¹⁴, не может отойти в прошлое, так как мерилом его вечной молодости служат творения Данте, Ибсена, Достоевского. Символизм был понят и расшифрован Чулковым как эстетическая система, обеспечивающая воплощение переживаний, через которые открываются мистические потенции, восходящие к абсолюту.

Высшей ценностью обладало для него искусство как таковое. Об этом рассказ *Судьба*, где в аллегорической форме дано столкновение и абсолютная несовместимость двух сущностей жизни — Революции и Искусства. Рассказ написан приблизительно в 1915 году. Еще сравнительно недавно писатель призывал к переоценке

¹³ Символисты о символизме. Георгий Чулков, «Заветы» 1914, № 2, с. 78–79.

¹⁴ Г.И. Чулков, *Предисловие к книге стихов О.А. Мочаловой*, 1923, РГАЛИ. Ф. 273, оп.1, ед. хр. 2.

действительности «по существу», что означало принятие и благословение «мятежа, бунта в глубоком таинственном значении слова»¹⁵. Но провиденциальная сила искусства столь велика, что спроектировав пока только на бумаге революционную ситуацию, он понял катастрофическую обреченность творчества в этих обстоятельствах. И Поэта, и Художника просто-напросто настигает пуля, подводя черту под всеми их возвышенными устремлениями и мечтами о прекрасном. В год издания рассказа (вошел в сборник *Люди в тумане*, 1916) подобная аллегория еще могла рассматриваться как отвлеченное рассуждение писателя. Но последующие события заставили его в плотную столкнуться с вырвавшимися наружу из-под власти человеческого разума политическими страстями. То, что происходило в России после октября 1917 года, Чулкову было особенно мучительно наблюдать еще и потому, что он считал все свершающееся, в согласии с укрепившейся в нем верой в пророческую миссию России, искажением «непреходящей правды» мировой гармонии, возможность осуществления которой виделась ему именно на родине.

Светом надежды озарилась для писателя родина тогда, когда путь возвращения домой оказался необычайно опасен и труден. Оказавшись отрезанным от России в связи с началом Первой мировой войны Чулков (с 1911 года он вынужден был находиться за границей из-за застарелого туберкулеза, требовавшего лечения на курортах Швейцарии) испытывает безмерную тоску. Письма этого времени полны признаний в любви к России и надежды на возвращение. Писатель предпринимает рискованное решение: вернуться на родину через Грецию, Сербию, Болгарию, Румынию и другие воюющие страны¹⁶. Недостижимая в годы войны родина стала для него поистине маяком спасения. Он призна-

¹⁵ Символисты о символизме, с. 79.

¹⁶ Путешествие подробно описано в его путевых заметках *Возвращение на родину, От Женевы до Софии*, помещенных сначала

вался, что впервые, может быть, почувствовал и Россию, и русских людей «целокупно», то есть связанными с собой нерасторжимыми нитями. Можно вспомнить, что и раньше образ России в творчестве Чулкова (конечно, не без влияния и даже подражания Александру Блоку) вырисовывался в тех мифопоэтических категориях, которые выявляли ее таинственные, чудесные, непостижимые в своей иррациональности начала. Вот как в любовные мечты героя повести *Мертвцы* (1912) вплетались думы о России: «И как Россию, любил Туманов Лидию Николаевну, и, как России, боялся ее. Он боялся ее трепета, ее строгих, что-то тайное видящих глаз и ее святой, бессмысленной улыбки»¹⁷. Этот мифопоэтический образ обрел реальные контуры спасительницы и вдохновительницы в годы, когда в огне войны Россия стала видеться автору защитницей богочеловеческих основ мироздания. Роль ее в войне с Германией в глазах Чулкова приобретала значение священной борьбы с антигуманными силами современной цивилизации. Этой позиции Чулков остался верен и после февральской революции, проводя линию на продолжение войны с Германией в редактируемом им журнале «Народоправство» (1917–1918) и клеймя любые поползновения к миру как предательство интересов родной страны. Позиция Чулкова в то время может быть определена как некий вариант мистического национализма. Элементы его виднелись уже в романе *Сатана* (1912), имевшему шумный успех, поскольку Чулков попал в самую точку столкновения националистических страстей. С одной стороны, он показал механизм действий защитников устоев России, сторонников национальной чистоты и национального единства, не останавливающихся для

в книге Чулкова *Вчера и сегодня* (1916), а затем и в мемуарах *Годы странствий* (1930).

¹⁷ Г. Чулков, Сочинения, т. 6: *Рассказы и повести*, Шиповник, Санкт-Петербург 1912, с. 95–96.

достижения своих целей ни перед шантажом, ни перед подкупом, ни перед доносом, ни перед убийством. С другой — нарисовал и людей, горящих желанием сохранить неповторимую самобытность родной страны, однако несостоятельных в своих попытках. Прекрасно обрисован в романе заправила черной банды — Фалалей Беспятов, сладострастник, плут и пакостник, совершающий гадости не столько из идейных соображений, сколько из «любви к искусству», желания мутить воду, испытывать «азарт» политического вдохновения и игры. Рядом с ним сошка поменьше — его брат — Николай, кутила и развратник, готовый запродать душу дьяволу ради мимолетного удовольствия. За этими предводителями следует гвардия исполнителей их черных замыслов — потенциальных (и реальных) убийц и погромщиков. А за спинами всех — «кукловоды» из высших сфер, такие, как о. Софоний. Этой своре, по идеи, должен противостоять носитель прогрессивных убеждений, но Чулков не заблуждается насчет либеральничающих интеллигентов. В брате Фалалея и Николая — Иване, он проницательно видит слабость всего либерального движения, запутавшегося в своих многоречивых программах спасения России.

Наступившие «страдные дни» заставили писателя обнаружить переплетение в революции «темных и светлых» таинственных сил, которые намечают «пути истории», определяют «волю Провидения»¹⁸. Рассказ *Красный жеребец* можно прочитать как своеобразный ответ Блоку, уверенному, что разрушив дворцы, спалив книги и картины, «народ не все потеряет», так как «дворец разрушаемый — не дворец, Кремль, стираемый с лица

¹⁸ Чулков намеревался озаглавить свой сборник, где должны были быть собраны очерки, «листки из дневника», заметки, ранее напечатанные им в журнале «Народоправство», — *Страдные дни* и ему предположил предисловие. См. Г. Чулков, *Страдные дни. Предисловие*, Архив ОР ИМЛИ. Ф. 36, оп. 1, ед. хр. 85.

земли, — не кремль... Кремль у нас в сердце, цари — в голове»¹⁹. Чулков же не был столь уверен относительно благополучного будущего культуры. И хотя в данном случае его позиция близка блоковскому ощущению пропасти, пролегшей между народом и интеллигенцией, тем не менее чувствуется внутренняя полемичность по отношению к трактовке стихии, культуры, цивилизации, как их понимал Блок²⁰. В 1917 году Чулков ясно увидел, что на идею бунта в первую очередь отозвалась темная масса, начавшая громить все вокруг, и окончательно рас прощался со своим увлечением мистическим анархизмом. А 15 августа 1919 года он пишет стихотворение *Поэту*, в котором отказывается от права судить художника, возлагавшего надежды на стихийные чувства народа, но все же не снимает с себя вины за проповедь бунта и анархии:

И мы, поэт, осуждены
Свою вину нести пред Богом,
Как недостойные сыны
По окровавленным дорогам²¹.

Именно мистический анархизм поэт отнес к своим наиболее страшным грехам того времени, когда он «заблуждался и падал — и так низко»²². В книгу *О мистическом анархизме* (1906) он поместил статью *Об утверждении личности*, в которой как раз и высказывался взгляд на возможность достижения человеком неограниченной свободы. Конечно, говоря в ней о «последовательном и углубленном утверждении» индивидуализма, которое

¹⁹ А.А. Блок, *Интеллигенция и революция* // А.А. Блок, Собр. соч. в 8 т., т. 6, Художественная литература, Москва 1962, с. 15–16.

²⁰ Чулков еще в 1908 г. в статье *Лицом к лицу* выступил оппонентом по отношению к докладам Блока *Народ и интеллигенция, Стихия и культура*.

²¹ Стихотворение напечатано в сб. *Стихотворения Георгия Чулкова*, Задруга, Москва 1922, с. 39.

²² Г. Чулков, *Письмо жене...*

— единственное — может привести «нас к истинной общественности, освобожденной от власти»²³, Чулков не имел в виду реальную политическую борьбу за власть или против существующих институтов власти. Но такова логика слова и дела в ситуации общественного напряжения и политических кризисов. Воплощаясь в дела, слова могут претерпевать немыслимые метаморфозы, и тогда насилием вершится справедливость, а лозунг свободы оборачивается принуждением и тюрьмами. *Красный жеребец* (1921–1922) в творчестве Чулкова стал таким предупреждением о грядущих превращениях. Он художественно подтвердил высказанную писателем в публицистике мысль:

Революция пошла по пути бунта, который возглавили безумцы, написавшие на своих знаменах «социал-демократия», марксизм, «научный социализм» [...] Народ, получив долгожданную свободу, поистине охмелел от нее²⁴.

Но мистический анархизм оказался «виноват» не только в том, что «развязал Эолов мех»²⁵. Он на определенном этапе сыграл злую шутку и с писателем. В начале своего творческого пути Чулков явно переусердствовал по части выражения мистических построений. То он пытался создавать «илюстрации» к основным положениям выдвинутой им теории мистического анархизма, то искал путь преодоления мистических тенденций, увлекаясь их шаржированием и осмеянием. Однако и то, и другое свидетельствовало тогда о значимости мистических переживаний для художника. Наиболее цельным, с точки зрения мистической концепции, представляется

²³ Того же, *О мистическом анархизме*, Факелы, Санкт-Петербург 1906, с. 70.

²⁴ Того же, *Михаил Бакунин и бунтари 1917 года*, тип. т-ва Рябушинских, Москва 1917, с. 17–18.

²⁵ См. Вяч. Иванов, *Да, сей пожар мы поджигали* (1919), того же, *Стихотворения. Поэмы. Трагедия: в 2 кн., кн. 2, «Новая Библиотека поэта»*. Академический проект, Санкт-Петербург 1995, с. 236.

первый том рассказов Чулкова, куда вошли *Тайга*, *Тревога*, *В плену*, *Невеста*, *Мертвый жених* и др. рассказы. В них — Смерть — «Великая утешительница и избавительница», как ее величал Сологуб, представляла последней «мистической тайной», разрубающей «жизненные узлы» и примиряющей «с утратами и разочарованиями»²⁶. Правы ли были те критики, которые порицали в произведениях писателя «таинственные намеки, покойников, увядшие жизни, слепые цветы и разговоры о страшном»²⁷, были недовольны его издевкой над верой в таинственные силы, иронией по отношению к мистике, на которую сам автор настраивал читателя?²⁸. Для большинства критиков мистические «упражнения» Чулкова выглядели «унылым мистицизмом», «мистической неразберихой». Ему советовали освободиться от «умствования», творить не по эстетическим «лекалам», зафиксированным им в статьях сборника *Покрывало Изиды* (1909), а отдаваясь непосредственному впечатлению, используя запас собственных наблюдений. И когда Чулков прислушивался к наставлениям, критики не скучились на похвалы: «Рассказы написаны рукой несомненного художника»²⁹.

Но были и поклонники чулковских мистических настроений. Таковым, например, оказался Алексей Толстой, писавший в восторженной, хотя и несколько сумбурной рецензии³⁰, что Чулков угадал душу современного человека и сущность современного города, где царят две владычицы — Смерть и Любовь. «Пред-

²⁶ Л.В.[Львов-Рогачевский], Георгий Чулков. *Рассказы*. Кн. 1, «Современный мир» 1909, № 5, с. 139.

²⁷ Л. Войтовский, *Журнальное обозрение*, «Киевская мысль» 1912, № 15, 15 января.

²⁸ Ю. Айхенвальд, Георгий Чулков. *С а т а н а . Р о м а н*. К-во «Жатва». Москва, 1915, «Речь» 1915, 31 августа.

²⁹ В. Полонский, *Из жизни и литературы*, «Всеобщий ежемесячник» 1910, № 1, с. 113.

³⁰ Гр. А.Н. Толстой, Георгий Чулков. *Рассказы*. Кн. 2, «Шиповник», «Новый журнал для всех» 1910, № 18.

смертоное любовное томление» как основной тон рассказов, согласно Толстому, было необыкновенно созвучно «эпохе революции и религиозных движений». Рецензент «Журнала журналов» обнаружил у Чулкова «поэзию одиночества»³¹. Василий Львов-Рогачевский воспринимал все творчество Чулкова под «знаком страха»³², который испытывает природа — и мертвая, и живая (Петербург — «траурный город», озера — «побледневшие от ужаса»); люди пытаются победить страх любовью, однако победа сомнительна, а всесилие страха — очевидно. С последним утверждением можно поспорить, но, несомненно, что соединение двух «вечных» тем Чулковым во многом предвосхитило то роковое их сближение, которое в литературе XX века стало доминирующим и выражало катастрофическое мироощущение надвигающегося Апокалипсиса.

UWAGI O EWOLUCJI TWÓRCZOŚCI GIEORGIIJA CZUŁKOWA

Streszczenie

W artykule została przedstawiona droga twórcza jednego z najbardziej oryginalnych rosyjskich symbolistów — Gieorgija Iwanowicza Czułkowa (1879–1939). Opis przeprowadzony został z perspektywy jego poszukiwań ideowych. Wykorzystując bogate materiały archiwalne, autorka ujawnia złożone konflikty wewnętrznego życia pisarza, jego drogę od stworzonej przez niego na początku wieku XX teorii mistycznego anarchizmu, do przyjęcia prawosławia w jego ortodoksyjnej odmianie. W artykule pokazano, jak ta duchowa ewolucja odzwierciedlona została w jpoetyckiej i prozatorskiej spuściźnie Czułkowa. Przeanalizowano także „dialog” twórcy z władzą i jego próby wpisania się w literackie kanony czasów radzieckich.

³¹ С. Михеев, *Поэзия одиночества* (Георгий Чулков. «Люди в тумане»). Книга Рассказов), «Журнал журналов» 1916, № 2, с. 21.

³² Л.В. (Львов-Рогачевский), Георгий Чулков. Рассказы. Кн. 2, «Современный мир» 1910, № 8, с. 104.

ON LITERARY EVOLUTION OF GEORGY CHULKOV

Summary

The article serves as a comprehensive study of the creative process of Georgy Ivanovich Chulkov (1879–1939), one of the most original writer of Russian symbolism, focusing on his explorations of ideas. Based on archival materials, the work discovers the complicated conflicts within the inner life of the writer and his shift from the eclectic theory of mystical anarchism, which he established at the beginning of the XX century, to acceptance of the orthodox variant of Orthodoxy. The representation of the aforementioned spiritual problems in the lyrical and prose heritage of the writer is demonstrated. Chulkov's "dialogue" with the authority, his attempts to fit into the literary discourse of the Soviet era, and the cost of the process are examined in the article as well.

«ДЕЛОВАЯ БЕСЕДА» ПИСАТЕЛЯ И ПОЛИТИКА
В ОЧЕРКЕ ДМИТРИЯ МЕРЕЖКОВСКОГО
ИОСИФ ПИЛСУДСКИЙ

1

Положение интеллигенции в постреволюционной России становилось бедственным. *Записная книжка 1919–1920 гг.* Дмитрия Сергеевича Мережковского (1865–1941) отражает тревожное психическое состояние автора, его неуственные раздумья над собственным настоящим и будущим, над судьбами близких, а главное — над необходимостью окончательно решить — остаться в России или уехать: «жизнь в России — умирание [...] а побег — почти самоубийство [...] И как бежать, оставив близких?»¹. Все более возрастал страх — голода, холода, смерти. «Люди забыли Бога, [...] Но кажется иногда, что и Бог забыл людей»², — с горечью записывает Мережковский. *Записная книжка...* сохранила разговор писателя с «добрый комиссаром»:

- Если не выпустят, я перейду фронт.
- Не советую.
- Расстреляют?
- Да, могут.
- А вы дайте, такую бумажку, чтобы не расстреляли.

¹ Д.С. Мережковский, *Записная книжка 1919–1920 гг.* // того же, Царство Антихриста. Статьи периода эмиграции, общ. ред. А.Н. Николюкин, Русский христианский гуманитарный институт, Санкт-Петербург 2001, с. 70.

² Там же, с. 80

— Это не в нашей власти. Дело военное: поймают, примут за шпиона и поставят к стенке³.

Мережковские начали готовиться к побегу сразу после октябрьского переворота, воспринятого ими как наступление новой тирании — «царства зверя», «торжество Хама». «Сначала хотели бежать через Финляндский фронт, потом через Латышский и, наконец, через Польский»⁴. Об отъезде известной литературной четы по Петербургу поползли слухи, Мережковские оказались и под жутким «страхом доноса» пока, наконец, благодаря стараниям Максима Горького⁵, не получили «мандат на чтение просветительных лекций в красноармейских частях»⁶. 24 декабря 1919 года они вместе с Дмитрием Философовым и Владимиром Злобиным покинули Петербург, а в январе 1920 года — перешли польскую границу. Позже, 13 октября 1920 года, Зинаида Гиппиус запишет: «мы еще не знали ни варшавских настроений, ни положения Польши и ее правительства, не знали детально ни соотношения сил и партий, не уяснили себе вполне, что за личность Пилсудский»⁷. Действительно, реальных знаний о ситуации в стране не было, зато после русской катастрофы актуализировались романтические представления о мессианской Польше, навеянные глубоко прочитанным Мицкевичем; недаром лекциями о поэте нередко открывались заграничные выступления Мережковского. Беглецам казалось, что перед общей

³ Там же, с. 68–69.

⁴ Там же, с. 71.

⁵ В.И. Хрисанфов, Д.С. Мережковский и З.Н. Гиппиус: Из жизни в эмиграции, Изд. Санкт-Петербургского университета, Санкт-Петербург 2005, с. 13.

⁶ Д.С. Мережковский, Записная книжка 1919–1920 гг..., с. 71.

⁷ З.Н. Гиппиус, Варшавский дневник // той же, Собрание сочинений, т. 9: Дневники 1919–1941. Из публицистики 1907–1917 гг. Воспоминания современников, сост. примеч., указ. имен Т. Прокопов, Русская книга, Москва 2005, с. 93.

большевистской опасностью Польша и третья⁸ (свободная) Россия способны объединиться, положить конец многовековой вражде и совместными усилиями остановить распространение власти Антихриста. При этом исключительная миссия возлагалась на Юзефа Пилсудского (1867–1935), мыслимого в качестве спасителя не только России, но всего мира от «предельного метафизического зла — большевизма»⁹. Польский лидер и тогда уже воспринимался как фигура, безусловно, европейского масштаба, хотя и далеко неоднозначная. Он был врагом царской, а затем и советской России, боролся за независимость своей родины и завоевал ее, установил в Польше авторитарный режим, подавил оппозицию. Летом 1920 года остановил экспансию большевизма в Западную Европу. Если в Польше Пилсудский постоянно привлекает самое пристальное внимание историков, политиков, социологов (ему посвящены сотни трудов), то в России первая биография Пилсудского, написанная профессором МГУ, историком Геннадием Матвеевым¹⁰, появилась лишь в 2008 году Матвеев (кстати, он сын одного из участников Варшавской битвы) в своем истолковании личности и деятельности маршала активно опирается на ранее не публиковавшиеся материалы Российского государственного военного архива, а также на документы из трофейных польских фондов. Любопытно, что польские рецензенты его книги, неизменно подчеркивают три момента: 1) необычную для российского исследователя симпатию к герою повествования; 2) критические замечания в адрес Пилсудского; 3) разного рода упущения и неточности

⁸ Мережковский пояснял: «Россия первая — царская, рабская; Россия вторая — большевистская, хамская; Россия третья — свободная, народная». Д.С. Мережковский, Царство Антихриста, Большевики Европа и Россия // того же, Царство Антихриста..., с. 6.

⁹ Ю. Терапиано, Д.С. Мережковский // того же, Встречи: 1926–1971, вст. ст., сост., подгот. текста, комм., указ. Т. Юрченко, Intrada, Москва 2002, с. 30.

¹⁰ Г. Матвеев, Пилсудский, Молодая гвардия, Москва 2008.

частного характера со стороны биографа¹¹. К сожалению, в интересной книге Матвеева нет каких-либо подробностей из истории общения Пилсудского и Мережковского, поэтому воспользуюсь в первую очередь свидетельствами самого писателя и его ближайшего окружения.

2

Едва появиввшись в Польше в 1920 году, Дмитрий Сергеевич уверенно заявил: единственный европейский лидер, способный вести борьбу с Антихристом — это Юзеф Пилсудский — прекрасный Иосиф, «герой» (с. 42), «великий вождь», новый «избранник Божий» (с. 49)¹². Личную встречу русского писателя с польским политиком организовал давний друг обоих — Борис Савинков¹³. Известный террорист с начала 1920 года по приглашению самого Пилсудского¹⁴ занимался формированием русских антибольшевистских вооруженных сил в Польше. Идея борьбы с большевизмом — любыми

¹¹ См. R. Stobiecki, *Giennadij F. Matwiejew, Piłsudskij*, Wydawnictwo «Młodająca gwardija», Moskwa 2008, ss. 474, «Dzieje Najnowsze» 2012, № 44/2, с. 202–206; J. Milewski, *Gennadij Matwiejew, Piłsudskij*, Wyd. Młodająca Gwardija, Moskwa 2008, s. 474, «Biuletyn Historii Pogranicza» Białystok, 2009, № 10, с. 125–126; A. Nowak, *Giennadij Matwiejew, Piłsudski*, seria *Żyzn' Zamieczatielnych Ludiej*, Młodająca Gwardija, Moskwa 2008, 474 s., «Polski Przegląd Dyplomatyczny» 2009, № 4–5, с. 191–199.

¹² Д. Мережковский, Иосиф Пилсудский // того же, Царство Антихриста..., с. 46. Далее в тексте статьи цитируется это издание с указанием номера страницы в скобках.

¹³ См. о деятельности Савинкова в Польше: A.S. Kowalczyk, *Sawinkow*, LBN Wydawnictwo, Warszawa 1992; R. Buliński, *Borys Sawinkow — «król terroru» i sojusznik Piłsudskiego*, <http://jpilsudski.org/artykuly-personalia-biogramy/politycy-dzialacze-spoleczni/item/2410-borys-sawinkow-krol-terroru-i-sojusznik-pilsudskiego> (26.05.2017).

¹⁴ Юзеф Пилсудский пригласил Савинкова в Варшаву по предложению польского социалиста Кароля Вендзягольского, который был сторонником сближения польских и русских антибольшевистских сил. См. K. Wędziagolski, *Boris Savinkov: Portrait of a Terrorist*, Kingston Press, Twickenham 1988.

методами, любой ценой — стала для Савинкова (как и для Мережковских) *idée fixe*; он готов был сотрудничать с кем угодно: «Хоть с чертом, но против большевиков!»¹⁵.

23 июня в Бельведере состоялась знаменательная встреча Савинкова с Пилсудским¹⁶. По свидетельству Кароля Венцзягольского, глава государства принял Савинкова «сердечно и просто [...] не как представителя нового чужестранного политического направления, а как товарища и старого революционера, чем совершил его очаровал и тронул»¹⁷. Глава государства поддержал «идею консолидации русской общественности в Польше»¹⁸. Тогда же, вероятно, было получено согласие Пилсудского на встречу с Мережковским. Что ждал от встречи с польским руководителем русский писатель? Какую цель преследовал? Как запишет позже со слов Мережковского Владимир Злобин,

[...] в 20-м году, вырвавшись живым из могилы, он [Мережковский — Л.Л.] с наивностью думал, что «мировая совесть» молчит только оттого, что правда о России не известна и что стоит эту правду открыть, как мир, содрогнувшись и возмущившись, кинется тушить пожар — не русский, а свой, спасать — не Россию, а себя от общей гибели¹⁹.

Цель Мережковского — поведать эту правду и, по возможности, спровоцировать военные действия про-

¹⁵ В. Виноградов, В. Сафонов, Борис Савинков — противник большевиков // Борис Савинков на Дубянке. Документы, Российская политическая энциклопедия, Москва 2001, с. 8.

¹⁶ См. L. Grosfeld, *Piłsudski i Sawinkow* // *Studia historyczne. Księga jubileuszowa z okazji 70 rocznicy urodzin prof. dra Stanisława Arnolda, Książka i Wiedza*, Warszawa 1965, с. 108—131; A.S. Kowalczyk, *Sawinkow*, Wydawnictwo LNB, Warszawa 1992.

¹⁷ К. Венцзягольский, Савинков, «Новый журнал» 1963, № 71, с. 154.

¹⁸ Там же, с. 137.

¹⁹ В. Злобин, Д.С. Мережковский и его борьба с большевизмом // того же. Тяжелая душа: Литературный дневник. Воспоминания. Статьи. Стихотворения, сост., примеч. Т. Прокопов, НПО Интелвак, Москва 2004, с. 28.

тив большевиков. 24 июня Зинаида Гиппиус отмечает в дневнике: «Завтра Дмитрий едет в Бельведер (военная ставка), к Пилсудскому. Если это свидание будет даже пятиминутным и Дмитрий ничего не успеет ему сказать — все равно, будет некий символ. Факт»²⁰. Польский лидер, по замыслу Мережковских, и должен был стать тем первым европейским «пожарным», кто, узнав «правду о России», бросится, перефразирую Александра Блока, задувать «мировой пожар».

25 июня Пилсудский принимает Мережковского в Бельведерском дворце. Вскоре Зинаида Николаевна фиксирует и первые последствия этой встречи:

Пилсудского Дмитрий видел, сидел у него час двадцать минут [...] результаты интересны. Первый — что Дмитрий в него как бы влюбился и вообще стал бредить Бельведером. Уже написал восторженную статью *Иосиф Пилсудский*²¹, которую будет печатать везде, когда через Веняну²² [адъютант Пилсудского — Л.Л.] получит благословение²³.

3

Через две недели (в период жесточайшей польско-большевистской войны²⁴) благословение было полу-

²⁰ З.Н. Гиппиус, *Варшавский дневник...*, с. 85.

²¹ Ср. М. Алданов, *Пилсудский* // того же, *Сочинения: в 6 кн., кн. 1: Портреты*, Новости, Москва 1994, с. 355–386.

²² Болеслав Венява-Длugoшовский (польск. Bolesław Wieniawa-Długoszowski, 1881–1942) — польский генерал, дипломат, политик, поэт; президент Польши в изгнании (с 25 сентября 1939 года по 26 сентября 1939 года).

²³ З.Н. Гиппиус, *Варшавский дневник...*, с. 86.

²⁴ Ср. две версии Варшавской битвы 1920 года: М. Тухачевский, *Поход за Вислу. Лекции, прочитанные на дополнительном курсе Военной академии РККА 7–10 февраля 1923 г.*, [б.и.], Смоленск 1923; J. Piłsudski, *Rok 1920: z powodu pracy M. Tuchaczewskiego „Pochód za Wisłę”*, Towarzystwo Wydawnicze „Ignis”, Warszawa 1924. Романтик Тухачевский, помимо стратегических просчетов, на волне российских революционных штурмов рассчитывал на помошь польского про-

чено. 18 июля варшавская газета «Свобода»²⁵ (№ 2, с. 2–3) опубликовала очерк *Иосиф Пилсудский*²⁶. Это не просто «восторженная статья», а безудержано льстивый панегирик. Современники Мережковского²⁷, как и историки настоящего времени, объясняют стремление писателя установить контакты с Пилсудским и сильное к нему отношение просто: с одной стороны,

литариата в боевых действиях. Он разделял популярную тогда идею о возможности пролетарских революций в европейских странах, первой среди которых ему виделась Польша. Реалист Пилсудский абсолютно не принимал попыток навязывания полякам советского строя, указывая на отрицательное отношение польского населения к Советам, считал, что Тухачевский глубоко ошибался, полагая найти в Польше хоть какую-либо поддержку.

²⁵ О появлении газеты, обстановке в редакции, конкуренции с другими русскоязычными изданиями см. Искра, атаман, То, что было, [б.и.], Берлин 1922, с. 10–13.

²⁶ Проблематика очерка отчасти рассматривалась в ряде научных и популярных статей. См. об этом: Л. Лещенко, «Польская эра» Дмитрия Мережковского (1920), «Przegląd Rusycystyczny» 1999, № 3–4, с. 39–53; той же, Польский вопрос в русской философско-религиозной мысли на рубеже XIX–XX веков. Владимир Соловьев. Дмитрий Мережковский. Николай Бердяев, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 2006, с. 63–96; Л. Звонарева, Европа и Россия в 1920 году: Взгляд из Варшавы Зинаиды Гиппиус и Дмитрия Мережковского // W. Skrunda (ред.), O literaturze rosyjskiej nowej i dawnej, «Studia Rossica», Instytut Rusycystyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2000, с. 63–73; той же, «И расточится большевизм», «Вышгород» 2006б № 5–6, с. 17–35; Она же. Борец с воинствующим хамом. Публицистика Д. Мережковского варшавского периода, «Иные берега» 2013, № 2(30), <http://inieberega.ru/node/499> (26.05.2017); О. Коростелев, Мережковский в эмиграции, «Литературоведческий журнал» 2001, № 15, с. 3–17; О. Демидова, «Варшавский гамбит» в эмигрантской судьбе Мережковских и Философова, «Космополис» 2006, № 1, с. 91–97; Ł. Łucewicz, Лицом к лицу: Две встречи, «Toronto Slavic Quarterly» 2016, № 57, <http://sites.utoronto.ca/tsq/57/index57.shtml> (15.06.2017).

²⁷ См. М. Алданов, Д.С. Мережковский. Некролог // А. Николюкин (сост., вступ. ст., комм., библиограф.), Д.С. Мережковский: pro et contra. Личность и творчество Дмитрия Мережковского в оценке современников. Антология, сост., вступ. ст., коммент., библиограф. А. Николюкин, Русский христианский гуманитарный институт, Санкт-Петербург 2001, с. 404.

навязчивой идеей свергнуть большевиков («цель неизменно одна — свержение советской власти»²⁸); с другой — небескорыстным желанием выгодно продать свой интеллектуальный товар, преследуя «чисто меркантильные интересы»²⁹.

Очерк действительно отражает восторженное *впечатление* русского автора от встречи с «героем», «избранником Божиим», а также *деловую беседу* писателя и политика в той форме, в которой Мережковский счел возможным ее передать. *Беседа*, особенности ее верbalной и неверbalной коммуникации и являются предметом дальнейших наблюдений; при этом внимание обращено как на буквальный смысл высказанного собеседниками, так и на завуалированный, переданный с помощью намеков, недомолвок, умолчаний, ведь для Мережковского, как он выразился, «главное в живой беседе, в слове изреченном — неизреченно» (с. 40).

Начинается очерк обращением к читателю: «Вы хотите, чтобы я рассказал мое впечатление от беседы с Начальником Государства. Боюсь, что это трудно будет сделать» (с. 40). Трудности обусловлены как раз невозможностью открыто рассказать о содержании беседы, поскольку автор «не знает, имеет ли на то право» (с. 41); таким образом, с самого начала разговор окутывается некой таинственностью, которая будет присутствовать и в дальнейшем, как бы реализуя романтический принцип «неизреченности». Однако, несмотря на трудности, писатель берется за дело. Прежде всего он акцентирует желание хозяина Бельведера создать максимально комфортные условия для разговора — простоту обстановки, благоприятную атмосферу. «Я начал говорить по-французски, — пишет Мережковский. Он

²⁸ В. Злобин, Д.С. Мережковский и его борьба с большевизмом..., с. 23;
В. Хрисантов, Д.С. Мережковский и З.Н. Гиппиус..., с. 16.

²⁹ В. Хрисантов, Д.С. Мережковский и З.Н. Гиппиус: Из жизни в эмиграции..., с. 100.

тотчас же свел на русскую речь. — Вам удобнее так? — спросил с милой улыбкой» (с. 41–42). Первые же слова, произнесенные маршалом, выражение его лица, простота, приветливость, были восприняты писателем как стремление к полноценному диалогу. «О чем же мы говорили?» — риторически вопрошают он. И далее особым образом структурирует в очерке *деловой разговор*: при этом, с одной стороны, указывает на «отдельные точки» (мотивы, темы, проблемы) беседы, с другой — поэтически уподобливает их «звукам музыки», «искрам огня» (с. 42); эти метафоры и позволяют автору насытить свой текст ассоциациями, умолчаниями, аллюзиями, предоставляющими возможность читателю истолковывать, домысливать и развивать затронутые вопросы в определенном ключе.

Каковы же эти структурно-семантические «точки» *деловой беседы* в очерке?

1. Русский писатель начал свой разговор с польским политиком с описания «большевицкого ужаса» (с. 43)³⁰, явно рассчитывая таким образом не только пробудить в собеседнике заинтересованность, но и вызвать необходимую эмоциональную реакцию и — как следствие — сочувствие, сопереживания, соразмысления. Этот прием сработал: хотя для Пилсудского в рассказах Мережковского не было ничего нового (все, происходящее в красной России, ему было хорошо известно), он мгно-

³⁰ Мережковский не конкретизирует пережитые «ужасы»; вполне возможны и те, которые отразились в его *Записной книжке 1919–1920 гг.*: «В Петербурге давно уже все фабрики стали, трубы не дымят. [...] По середине улицы — лошадина падаль с обнаженными ребрами; собаки рвут клочья кровавого мяса» (с. 62); «В Москве изобрели новую смертную казнь: сажают человека в мешок, наполненный вшами, и вши заедают его до смерти» (с. 66); «Палачи-китайцы продают на рынках вместо телятины мясо расстрелянных. Может быть, это легенда. Но несомненный факт, рассказанный мне очевидцем, что в петербургском Институте экспериментальной медицины бульон для разводки бацилл изготавливают из пропускаемой сквозь мясорубку человеческой печени» (с. 66).

венно включился в разговор, «прибавив» к рассказу Мережковского «две черточки»: «Анекдот о бердичевском буржуе, спасенном от большевиков [...]. И еще рассказ об украинских кладбищах, о внезапно колосящихся жатвах новеньких крестиков по уходе большевиков» (с. 43). «Черточки», добавленные Пилсудским к рассказам писателя, это те конкретные детали, которые свидетельствуют о полном понимании, доверии, о признании важности темы, затронутой собеседником.

Мережковский выстраивает в очерке беседу как некий эмпатический процесс, основанный на осознанном сопререживании политика тому эмоциональному состоянию, в котором находится он сам — писатель. Упомянутые эпизоды (анекдот, рассказ) получают свое символическое насыщение в последующем кратком диалоге. На метафорическую реплику Пилсудского: «Но есть же и у России дно. Когда-нибудь дойдут до дна — провалятся...» Мережковский провидчески отвечает: «Бойтесь русского дна, господин Маршал: это дно бездны, а бездна втягивает» (с. 43). Предречение Пилсудского «провалится...» сопровождается в тексте умолчанием (многоточие), что мгновенно вызывает у писателя ассоциацию с известным фразеологизмом: *проводить в тартарары* (часть ада, бездна загробного мира), соотносящимся с образом «русского дна» — «дна бездны», где «бездна» — пропасть, полная пустоты. Бездна ассоциируется с ужасом смерти, с «рекой времен», топящей, как поэтически прорицал еще Гаврила Державин, «в пропасти забвенья народы, царства и царей»³¹. Дно бездны — ничто, пустота. Этой пустотой Мережковский осторегает своего собеседника: «Бойтесь русского дна за Польшу и за Европу». Ответное молчание Пилсудского писатель трактует как знак согласия: «и я понял, что он так же видит дно, как я» (с. 43).

³¹ См. Г.Р. Державин, *Сочинения*, ред. Александр Кушнер и др., вст. ст., сост., подгот. текста и примеч. Г. Ионин, Академический проект, Санкт-Петербург 2002, с. 541–542.

Мережковский, наделяя своего героя творческим «даром воображения сердечного, даром „интуиции“, „ясновидения“» (с. 42), стремится показать полное единодушие собеседников как на уровне мысли, так и уровне «сочувственного воображения сердца», когда все понимается «с полуслова, с намека, с одного взгляда, улыбки, молчания» (с. 42), позволяющих мгновенно проникать в самую сущность явлений и проблем. Вместе с тем он не упускает случая упомянуть в партнерской беседе как об опасности, грозящей Польше со стороны большевиков, так и о выгоде сотрудничества с третьей Россией.

2. Далее «речь зашла о реставрационном, погромном тыле Колчака, Юденича, Деникина» (с. 43). Эта тема вызвала острую эмоциональную реакцию маршала: «С русской реставрацией у Польши никакого соединения быть не может. Лучше все, чем это. Лучше большевизм! — воскликнул он с грозным гневом, и глаза его сверкнули» (с. 43). Пилсудский, как известно, опасался не столько большевиков, сколько восстановления старой России. Он прекрасно понимал, что царские генералы — Колчак, Деникин, Юденич, не признают право поляков на территории Речи Посполитой в границах 1772 года (о чём мечтал Пилсудский). Русские генералы допускали этническую границу Польши в определении Временного правительства, что признала и Антанта в 1919 году. Победа же Белого движения, которое поддерживал Запад, никак не входила в планы главы государства. Еще в 1919 г. Пилсудский дважды вступал в тайные переговоры с большевиками. В октябре 1919 Юлиан Мархлевский (он от имени советского правительства вел переговоры с Польшей о приостановке военных действий между Красной Армией и поляками) получил информацию о том, что Пилсудский наступательных операций проводить не будет. Это означало, что большевики могут снять войска с польского фронта. И они незамедлительно это сделали, перебросив около 40 тысяч бойцов на деникинский фронт, что позволило переломить ситуацию

в гражданской войне в пользу красных. Пилсудского это устраивало³². Проблема русской реставрации определяет, формирует и выдвигает на первый план следующую тему беседы.

3. Это проблема «двух России — старой, царской, и новой, большевицкой» (с. 44). Пилсудский замечает: «Надо было сделать выбор между этими двумя Россиами, потому что третьей нет...» (умолчание). Мережковский возражает: «Есть. — Где же, где? Мы только ее и хотим и ищем. Укажите же, где она?» (с. 44). Мережковский указывает: «Третья Россия не здесь, а там, в России» (с. 44). Писатель, думается, избирает верный тактический ход: он не вступает в споры о прошлом, а направляет разговор к тому, чего желает в будущем. От своих читателей он не скрывает, что в его сознании промелькнула мысль о «русском Париже, Лондоне, Берлине» (с. 44), то есть о недавних политических лидерах, оказавшихся в эмиграции. В памяти возникли четыре фигуры хорошо известных государственных деятелей: Павел Милюков — министр иностранных дел Временного правительства в 1917 году, историк и публицист; Василий Маклаков — член госдумы 4-х созывов, адвокат и замечательный оратор; либерал Сергей Сазонов — столыпинский министр иностранных дел в 1910–1916 годах; да и сам Александр Керенский — председатель Временного правительства (1917). Но эти политики, в оценке Мережковского, — «старая Россия», они не представляют сейчас какой-либо реальной силы, значит, нет смысла и говорить о них. Тема «старой России» с ее амбициями, конечно, просчитывается писателем, но в конкретный момент беседы Мережковский, почувствовав напряжение со стороны своего собеседника, отказался от ее озвучивания. Зато неожиданно для писателя

³² Г. Матвеев, Юзеф Пилсудский: начальник польского государства // Эхо Москвы, Время выхода в эфир: 18 января 2015, 21:05 <http://echo.msk.ru/programs/cenapobedy/1475306-echo/> (15.06.2017)

Пилсудский заинтересовался фигурой «старого/нового» генерала Брусилова; он «много расспрашивал о генерале [...] и о новом „патриотическом“ духе красной армии» (с. 45). Чем же могла привлечь маршала эта личность? Алексей Брусилов (1853–1926) — легендарный генерал Первой мировой войны, в годы гражданской битвы, исходя из своих религиозно-моральных убеждений, не встал ни на одну из воюющих сторон. И все же в Красную армию он вступил. Объяснил свой поступок так:

Наступила весна 1920 года. С юга стал наступать Врангель, поляки с Запада. Для меня было непостижимо, как русские белые генералы ведут свои войска заодно с поляками, как они не понимали, что поляки, завладев нашими западными губерниями, не отдадут их обратно без новой войны и кровопролития [...]. Я хотел что-нибудь предпринять, чтобы оградить Россию от Польши и вместе с тем возбудить в армии национальный дух, вернее расшевелить патриотизм³³.

Генерал Брусилов на тот момент — военспец, новая, но уже встречающаяся фигура в Красной армии. Для Пилсудского он опасен как профессиональный военный высокого класса. Отсюда, вероятно, интерес к нему. Что же касается вопроса о новом «патриотическом духе красной армии», то его внедрял не Брусилов, а старый большевик Лев Давидович Троцкий, к тому времени наркомвоенмор (с 1918 по 1925), убежденный в том, что нельзя создать новую армию без устрашений и репрессий, т.е. беспощадных расстрелов дезертиров, трусов, а также бывших офицеров, пытавшихся перейти на сторону белых (в таких случаях для устрашения в качестве заложников брались все члены их семей — от младенцев до старииков). В основе военного строительства Троцкого, наряду с всеобщим военным обучением

³³ А.А. Брусилов, *Мои воспоминания. Брусиловский прорыв*, Эксмо, Москва 2014, с. 105, http://loveread.ec/read_book.php?id=67539&p=105 (13.11.2017).

и широким привлечением военспецов царской армии, важно было насаждение идеологических надсмотрщиков — комиссаров-интернационалистов. Мережковский считал эту новую «патриотическую» (интернационализм!) идеологию

[...] самой бессмысленной из русских бессмыслиц — Интернационал «национальный» русских солдат-коммунистов, героев «похабного» Брестского мира³⁴, идущих помирать под знаменами Бронштейна-Троцкого за Святую Русь (с. 45).

Нелепость парадоксов была настолько очевидна для обоих собеседников, что не требовала дополнительных объяснений. Постепенно «деловое острие беседы» (с. 45) продвинулось кциальному вопросу: кто может противостоять этому необъяснимому русскому интернационалу? Ответ у Мережковского один: *третья Россия* — не царская, не большевистская, а Россия грядущая, где жизнь должна быть обустроена на принципах незыблемой свободы — гражданской и творческой.

4. Так обозначилась четвертая точка беседы. «Тут началась главная часть беседы — о том, что надо делать для „третьей России“» (с. 44)³⁵ и кто из из русских лидеров

³⁴ 3 марта 1918 года был подписан Брестский мир: Россия утратила Польшу, Прибалтику, часть Белоруссии, а также Карс, Ардаган и Батум, должна была вывести войска из Украины. В ноябре 1918 года, после поражения Германии в Первой мировой войне, Брестский мир был аннулирован.

³⁵ Идею борьбы за «третью Россию» выдвинул и пропагандировал Борис Савинков. Экономическую базу «третьей России» должна составить крестьянская (народная) собственность, политическую — идеи Февральской революции. Савинков предостерегает своих единомышленников от ренегатства: «Мы, русские, страдаем болезнью воли. Мы не умеем исполнять то, что решили. Мы более всего любим покой, свой собственный уютный покой, — как Иван Карамазов. Бороться с большевиками значит голодать, мерзнуть, умирать с винтовкой в руках [...] быть оклеветанным, гонимым, покинутым и, конечно, непонятым». Б.В. Савинков, *На пути к «Третьей России. За Родину и Свободу*. Сб. статей Б.В. Савинкова с предисл. и краткой биографией автора, Издание Русского Политического Комитета въ

реально может что-либо сделать. По убеждению Мережковского, «единственным сейчас русским человеком в Европе, способным что-нибудь сделать для „третьей России“», является Борис Савинков (с. 45). И вновь писатель почувствовал, что Пилсудский его мнение разделяет (с. 45). Далее никаких обоснований, аргументов, подробностей не последовало. Мережковский, напомню, еще ранее обмолвился, что не знает, имеет ли он право посвящать своих читателей в суть беседы, оказавшейся «важной и обильной последствиями» (с. 41). За «важными последствиями» кроются, очевидно, реальные действия Савинкова: он участвует в создании 3-й русской армии на территории Польши под командованием «зеленого генерала» Станислава Булак-Балаховича³⁶; создает в Польше при поддержке главы государства Эвакуационный комитет (переименованный вскоре в Русский политический комитет), являясь его председателем, он готов в любой момент возглавить все антибольшевистские силы, в том числе и т.н. «зеленое» движение — общее название нерегулярных, крестьянских и казачьих вооруженных формирований, противостоявших в годы Гражданской войны большевикам, белогвардейцам, интервентам. Рядом с ним действуют ближайшие соратники, в числе которых прежде всего — литературный критик, публицист Дмитрий Философов — неизменный помощник Савинкова в РПК, редактор газеты «Свобода» (1920–1921), советник Пилсудского по русско-украинским вопросам в 1921 году; известный еще до революции публицист, редактор газеты «Современное слово», член редакции влиятельной кадетской газеты «Речь»

Польшъ, Варшава 1920, с. 45. См. также: A. Nowak, *Polska i trzy Rosje: studium polityki wschodniej Józefa Piłsudskiego (do kwietnia 1920 roku)*, Wydawnictwo Arcana, Kraków 2015.

³⁶ Д.Ю. Алексеев, Б.В. Савинков и его деятельность по формированию русских войск в Польше в 1920-м году // «Вестник молодых ученых Санкт-Петербургского университета» 1999, Серия: Исторические науки, № 1, с. 69–81.

Виктор Португалов — с декабря 1921 до нач. 1923 года фактический редактор «За Свободу!»; эсер, писатель, свидетель или даже убийца известного проповедника и политического деятеля Георгия Гапона — Александр Дикгоф-Деренталь; историк, писатель, публицист Дмитрий Одинец; военный историк, генерал-лейтенант Пантелеймон Симанский и др. Здесь кроются ответы на вопросы: кто и что может сделать для *третьей* России. В завершение этой части очерка автор скромно замечает: «Вот, кажется, все, что я могу сообщить о деловой части беседы» (с. 46).

Мережковский в своем очерке, думается, достиг желаемого. Он вполне сумел передать понимающему читателю содержание состоявшейся беседы, верно расставив в ней необходимые акценты: идя от личных эмоций, связанных с большевистскими ужасами, к обсуждению принципиальных проблем, а от них к намекам на практическую деятельность антибольшевистских сил во главе с Борисом Савинковым. Однако, в отличии от собственно деловой беседы, которая, как правило, базируется на сути «дела», писатель сознательно вуалирует его реальное содержание, используя для этого ассоциативность, аллюзии, символы, аллегории, подтексты. Беседа между писателем и политиком, описанная Мережковским, призвана, как кажется, прежде всего продемонстрировать взаимопонимание. Причем и единодушное взаимопонимание в беседе, и идеализация в очерке Пилсудского с его якобы намерением бороться с большевиками до победного конца, явно идеализированы писателем. Это именно то желаемое, которое без сомнений выдается за действительное.

Последующие события — 12 октября 1920 года Польша и Россия заключили перемирие — все расставили по своим местам. Настроение Мережковских относительно Польши и Пилсудского кардинально изменилось, и они, глубоко разочарованные в польском leiderе, навсегда покинули страну.

«ROZMOWA BIZNESOWA» PISARZA Z POLITYKIEM
NA PODSTAWIE ESEJU DYMITRA MEREŽKOWSKIEGO
JÓZEF PIŁSUDSKI

Streszczenie

Esej Dymitra Merežkowskiego *Józef Piłsudski* wyraża entuzjazm rosyjskiego pisarza wobec naczelnika państwa polskiego po audiencji u niego w roku 1920. Rosjanin dostrzegłówczas w Piłsudzkim „bohatera”, „wybrańca bożego”, „wielkiego wodza”. Ową rozmowę pisarza z politykiem przekazał w specyficznej formie, takiej, którą uznał za możliwą. Rozmowa ta, a także cechy szczególne werbalnej i niewerbalnej komunikacji między Piłsudskim i Merežkowskim są obiektem badań w niniejszym artykule, przy czym główna uwaga koncentruje się w nim zarówno na dosłownym sensie wypowiedzi rozmówców, jak i ukrytym, wyrażanym poprzez aluzje, przemilczenia, skojarzenia, alegorie.

“BUSINESS CONVERSATION” THE WRITER AND POLITICS
IN THE ESSAY DMITRY MEREZHKOVSKY JOSEPH PILSUDSKI

Summary

Dmitri Merezhkovsky's essay *Joseph Piłsudski* (1920) reflects enthusiastic impression of the Russian writer's meeting with the Polish dictator, perceived as "a Hero", "the one chosen by God," "a great leader," and the so called *business conversation* of the writer and politician in that particular form, in which Merezhkovsky found it possible to be expressed. The conversation as well as the peculiarities of its verbal and non-verbal communication is the subject of the direct observations of the author of this article; yet the attention is paid both to the literal meaning of the speakers' statements, and to the indirect one, conveyed through hints, omissions, associations, and allegories.

Paulina Baranowska

JAK JEST ZROBIONE MIASTECZKO GORKIEGO?

Opowiadanie Maksyma Gorkiego *Miasteczko* pochodzi ze zbioru opowiadań *Szkice z dziennika. Wspomnienia*, który powstał na początku lat 20. XX wieku, gdy pisarz przebywał na emigracji we Włoszech. W cyklu tym Gorki opisuje swoje wspomnienia od czasów młodzieńczych włóczęg po Rosji do okresu, kiedy mieszkał w Petersburgu w trakcie i po rewolucji październikowej. Opowiadania przedstawiają portrety ludzi, których Gorki spotykał na swojej drodze. Początkowo zbiór miał być zatytułowany *Książka o ludziach Rosji, jakimi byli*, ale, jak wyznaje autor, uznał, że brzmiałoby to zbyt patetycznie. Ponadto:

I nie do końca czuję: czy chcę, żeby ludzie stali się inni? Całkiem wolny od nacjonalizmu, patriotyzmu i innych chorób wzroku duchowego, mimo wszystko postrzegam naród rosyjski jako wyjątkowo, fantastycznie utalentowany i specyficzny. Nawet głupcy są w Rosji głupi oryginalnie, we własnym stylu, a lenie – zdecydowanie genialni. Jestem pewien, że przez swoją groteskowość, niespodziewane zwroty, różnorodność form, że tak powiem, myśli i uczuć, naród rosyjski jest najwdzięczniejszym materiałem dla artysty¹.

¹ M. Gorki, *Zamiast posłownia*, w: tegoż, *Rosja*, przeł. M. Buchalik, Universitas, Kraków 2016, s. 194. Warto nadmienić, że przywołane tutaj wydanie polskie (zestępem Adama Michnika) jest pierwszym od wielu lat nowym tłumaczeniem prac Gorkiego na język polski. Obejmuję ono, oprócz *Szkiców...*, także *Portrety literackie* oraz *Myśli nie na czasie*. Te ostatnie nie były dotychczas w całości tłumaczone na język polski, oprócz artykułów wydanych w czasopiśmie „Literatura na Świecie” w tłumaczeniu Jana Gondowicza: „Literatura na Świecie” 1998, nr 10, s. 180–116.

Bogactwo duszy rosyjskiej, utrzymuje pisarz, sprawia, że Rosjanie wydają się groteskowi. Koncepcję tę pisarz przedstawia w swoich opowiadaniach. Jej istotę przeanalizujemy na podstawie pierwszego opowiadania cyklu zatytuowanego *Miasteczko*, w którym autor prezentuje galerię postaci – mieszkańców powiatowego miasteczka².

* * *

Pojęcie groteski nie jest jednoznaczne i badacze nie są jednomyślni co do tego, jakie cechy są dla niej typowe. Słowo to pochodzi od włoskiego słowa *grotta* – grota, podziemie. Początkowo nazwa ta odnosiła się do ornamentów, które znaleziono w podziemiach term Tytusa³. Ich cechy charakterystyczne to brak wyraźnych granic (elementy roślinności, zwierzęta i ludzie płynnie przechodzą jedno w drugie), brak statyki (rzeczywistość przedstawiona w ruchu, brak gotowych form, podkreślenie ruchu życia, nic nie jest ukończone, wszystko dopiero „staje się”), wesoła swoboda fantazji, lekkość⁴.

Michaił Bachtin, który badał ludową kulturę śmiechu, twierdził, że posługuje się ona systemem obrazowym, tzw. realizmem groteskowym⁵. Związany on jest ze świętym, ludową kulturą karnawału⁶. Charakteryzuje go dominujący materialno-cielesny pierwiastek życia (obrazy ciała, jedze-

² Pierwowzorem tego miasteczka było miasto Arzamas, było ono także prototypem Okurowa z powieści *Miasteczko Okurow* oraz *Życie Matwieja Kożemiakina*. Л.А. Спиридонова, М.А. Семашкина, Н.Н. Примочкина (ред.), *Концепция мира и человека в творчестве М. Горького*, М. Горький: материалы и исследования, nr 9, ИМЛИ РАН, Москва 2009, s. 156.

³ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniewie, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 1975, s. 94.

⁴ Tamże, s. 94.

⁵ Tamże, s. 79.

⁶ Tamże, s. 118.

nia, defekacji, życia płciowego) jako żywioł pozytywny i uniwersalny⁷, przedstawiony w sposób wyolbrzymiony, hiperboliczny (groteskowy obraz ciała); degradacja tego, co wysokie, wzniósłe, duchowe, idealne⁸; topograficzne przemieszanie planów „góra”–„dół” („góra” to *sacrum*, niebo, „dół” – to świat materialny, mogiła, brzuch symbolizujący spożywanie, pochłanianie, ale też łono, symbol nowego życia⁹); wszechobecna ambiwalencja (obraz śmierci zawsze łączy się z obrazem narodzin, koniec z poczatkiem¹⁰), odwrócenie oficjalnej hierarchii (błazen zostaje królem, król – błaznem), jarmarczny język pełen wulgaryzmów (które jednak nie miały obraźliwego charakteru)¹¹. Realizm groteskowy łączy się z konkretnym czasem, podkreśla proces stawania się¹². Właśnie dlatego Bachtin używa epitetu „realistyczny” – „z uwagi na to, że wyrażają realny, zakotwczony w konkretnych warunkach społeczno-historycznych światopogląd”¹³. Zdaniem Bachtina:

[...] na wszystkich etapach swojego rozwoju historycznego święta wiążąły się z kryzysowymi, przełomowymi momentami w życiu przyrody, społeczeństwa i człowieka. W świątecznym światopoglądzie rolę wiodącą pełniły zawsze momenty śmierci i orodzenia, zmiany i odnowienia. One właśnie – w konkretnych formach określonych świat – stwarzały specyficzną świąteczność święta¹⁴.

Jerzy Speina zauważa, że ujęcia teoretyczne groteski powstające od końca lat 50. XX wieku (m.in. Wolfganga Kaysera, Lee Byrona Jenningsa, Arthur'a Clayborougha, Jurija Manna) wskazują na to, że:

⁷ Tamże, s. 79.

⁸ Tamże, s. 80.

⁹ Tamże, s. 81.

¹⁰ Tamże, s. 82.

¹¹ Tamże, s. 240.

¹² Tamże, s. 85.

¹³ S. Balbus, *Propozycje metodologiczne M. Bachtina i ich teoretyczne konteksty*, w: M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go...*, s. 47.

¹⁴ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go...*, s. 66.

[...] groteska to coś więcej niż rodzaj komizmu, odrębny gatunek literacki czy element stylu – że to także typ wartościującej diagnozy rzeczywistości. [...] groteska zdobywa przewagę nad innymi artystycznymi formami przedstawiania świata, a szczególnie nad formą realistyczną, zawsze w dobie kryzysu wartości, w czasach wielkich destabilizacji socjalnych i intelektualnych, wywołujących przeświadczenie, iż rzeczywistość dookolna jest głęboko nieharmonijna [...].¹⁵

Także Jurij Mann sądzi, że nie należy mówić o grotesce tylko jako o chwycie literackim, lecz o groteskowej zasadzie typizacji¹⁶. Od alegorii, zdaniem badacza, różni groteskę jej wieloznaczność¹⁷. W grotesce występuje podwójna umowność – świat przedstawiony jest wtórny wobec rzeczywistego, ale też wtórny wobec „normalnego”. Jest to świat „na opak”¹⁸. Groteskę, pisze Mann, charakteryzuje wysoki stopień uogólnienia – autor porusza najbardziej charakterystyczne dla swoich czasów sprzeczności poprzez zestawienie ich, zbliżenie, co prowadzi do bardziej ogólnych wniosków na temat współczesnej rzeczywistości¹⁹. Właśnie stosunek pisarza do tych sprzeczności odróżnia groteskę romantyczną od realistycznej – w tej pierwszej pisarz zagłębia się w chaosie, w drugiej – wznowi się ponad nim²⁰. Celem groteski, zdaniem Manna, jest „groteskowe katharsis” („гротескный катарсис”) – osiągnięcie rozumnego w bezrozumnym, naturalnego – w dziwnym²¹.

Również Leonid Pinskij uważa, że groteska w literaturze przestała pełnić czysto techniczną funkcję i stała się pełnoprawną artystyczną metodą wielkiej literatury²². Groteska,

¹⁵ J. Speina, *Typy świata przedstawionego*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2009, s. 45.

¹⁶ Ю. Манн, *О гротеске в литературе*, Советский писатель, Москва 1966, s. 23.

¹⁷ Tamże, s. 102–103.

¹⁸ Tamże, s. 20.

¹⁹ Tamże, s. 70.

²⁰ Tamże, s. 70–72.

²¹ Tamże, s. 132.

²² Л. Пинский, *Реализм эпохи Возрождения*, Государственное издательство художественной литературы, Москва 1961, s. 120.

zdaniem badacza, to metoda epoki przejściowej, przełomowej, wskutek czego nabrała ona historycznego znaczenia²³, stała się nieodłączna od określonego czasu historycznego. Według Pinskiiego życie w grotesce pnie się po szczeblach od form prymitywnych, niższych, do wyższych, uduchowionych (od roślin, poprzez zwierzęta do człowieka)²⁴. Analogicznie dzieje się z historycznymi epokami, w których dominuje groteska – patriarchalne, zacofane Średniowiecze zostało zastąpione przez dynamiczne, otwarte społeczeństwo doby Renesansu²⁵.

Dmitrij Nikołajew definiuje z kolei groteskę jako połączenie elementów, którego nie spotyka się w rzeczywistości²⁶. Podczas gdy pokrewny jej paradoks to nieoczekiwane spojrzenie na zwykłe przedmioty, groteska to, zdaniem badacza, przekształcenie tych zwyczajnych przedmiotów w taki sposób, aby utraciły swój pospolity charakter²⁷. Wymaga ona przetworzenia rzeczywistości, pojawienia się takiego strukturalnego połączenia przedmiotów, jakie w rzeczywistości byłoby niemożliwe²⁸. Nikołajew uważa, że groteska bez fantastyki jest niemożliwa, jednak możliwe jest stworzenie groteski poprzez przemieszanie dwóch rzeczywistych planów w taki sposób, by połączenie to przybrało fantastyczny charakter²⁹.

Przeanalizujmy teraz, które z tych elementów występują w *Miasteczku Gorkiego* i w jakim celu zostały one użyte.

* * *

Cechą groteski jest płynność granic między światem ludzi, zwierząt i roślin. Zatarcie tych granic widoczne jest w opisie

²³ Tamże, s. 120.

²⁴ Tamże, s. 119–120.

²⁵ Tamże, s. 120.

²⁶ Д. Николаев, *Сатира Щедрина и реалистический гротеск*, Художественная литература, Москва 1977, s. 11.

²⁷ Tamże, s. 16.

²⁸ Tamże, s. 16.

²⁹ Tamże, s. 17.

wyglądu bohaterów oraz w ich charakterystykach. Baliasin ma głowę węża, Puszkariew wargi koloru dżdżownicy, Korcowa ludzie nazywają Pchłą Myśliorską, najemca kapieliska miejskiego przypomina pająka, a ludzie mówią o nim, że tylko przez przypadek urodził się jako człowiek, a nie giez.

Kolejna cecha groteski to dynamika, ciągła zmienność świata. Jednak w *Miasteczku* nic się nie zmienia, ludzie żyją monotonnym życiem i to właśnie sprawia, że stają się karykaturą ludzi. Nie mają żadnych oczekiwaniń, pragnień, dążeń, żyją z dnia na dzień, pograżeni w letargu, obojętności, obskurantyzmie. Takie życie upodabnia ich do zwierząt, które, jak już wcześniej wspomniano, przypominają ich także z wyglądu. Ludzie ci zatracają człowieczeństwo.

Istotą groteski jest ambiwalencja. U mieszkańców miasteczka elementy wzniósłe łączą się z najniższymi instynktami ludzkimi.

Pierwszy bohater, właściciel fabryki filcu, scharakteryzowany jest jako solidny i niegłupi, z szacunkiem odnoszącym się do książek (od lat czyta *Historię państwa rosyjskiego Karazmina*). Jego inną pasją jest podglądanie lekarza, który zabawia się z odwiedzającą go kobietą (zaprasza na to „widowisko” także znajomych). Szacunek do wiedzy i historii łączy się tu ze wscibstwem, nauka — z plotkarstwem, wiedza — z brakiem poszanowania prywatności człowieka.

Najemca kapieliska miejskiego to pieniacz, którego ludzie nie lubią. O wszystko się procesuje, na wszystkich donosi. Własne zachowanie argumentuje tym, że szanuje swoje prawa. Walka o prawa i godność człowieka zestawiona jest tu z denuncjacją i zwykłą ludzką kłopotliwością.

Korcow, zegarmistrz, patriota, wielbiciel piękna (zachwyca się miejscowością przyrodą, układa piosenki), żyje w brudnym i zaniedbanym domu, lubi przemoc, załukę własnego syna, a teraz sąsiedzi zlecają mu karanie swoich dzieci. Jego innowacyjność sprowadza się do wynalezienia zamku, który, przy próbie otwarcia, strzelałaby do ludzi. Rozwój techniki powiązany jest tutaj ze zwykłą bezcelową

przemocą, zamiast ulepszać świat — brutalizuje go. Zamłanianie do piękna staje się natomiast frazesem, kontrastującym z codziennością.

Kolejny bohater, Baliasin, fryzjer, sam siebie nazywa golibrodą. Leczą się u niego mieszkańcy miasteczka, uważając, że lekarze są tylko dla wykształconych ludzi (Gorki podkreśla tu nieufność prostych ludzi do inteligencji). Wskutek jego zabiegów ktoś umarł kiedyś od zakażenia, ale mieszkańcy miasteczka obrócili to w żart i dalej go odwiedzają. Baliasin lubi rozwajać, co by było, gdyby słońce pewnego dnia nie wstało. Chciałby, aby zdarzyło się w życiu coś strasznego, ponieważ „strach jest dla duszy jak łazienka dla ciała — samo zdrowie”³⁰. Pseudolekarz, zamiast leczyć, marzy o szkodzeniu, a i tak ludzie bardziej ufają temu konowałowi niż wykształconemu lekarzowi.

Z siedmiu charakteryzowanych w *Miasteczku* bohaterów w każdym przypadku wymieniony jest zawód bohatera (można więc to uznać za najważniejszą cechę charakteryzującą postacie), w pięciu — podane jest nazwisko lub przewisko, w tylu samych przypadkach narrator opisuje wygląd zewnętrzny, w trzech — podana jest opinia pozostałych mieszkańców miasteczka na temat prezentowanej osoby. Czterech bohaterów wypowiada się bezpośrednio. Gorki nie przedstawia konkretnych ludzi, lecz portretuje społeczeństwo rosyjskie i dlatego ważniejsze niż ich imiona są wykonywane zawody — Gorki daje do zrozumienia, że chce pokazać zwykłych Rosjan, zrozumieć naturę człowieka. Podobnie tytuł opowiadania, *Miasteczko*, odnosi się do jakiegokolwiek miasta powiatowej Rosji, nie zaś do konkretnego miasta. Dzięki tym zabiegom opowiadanie nabiera charakteru uniwersalnego.

Gorki osiąga ten efekt poprzez bardzo zwięzłą charakterystykę. Lidia Ginzburg³¹ wyróżnia trzy podstawowe

³⁰ M. Gorki, *Miasteczko*, w: tegoż, *Rosja...*, s. 5.

³¹ Л. Гинзбург, *О литературном герое*, Издательство «Советский писатель», Ленинград 1979, s. 17–18.

momenty ekspozycji postaci: początkową formułę postaci wprowadzanej do akcji, początkową charakterystykę postaci oraz stosunek początkowej charakterystyki do późniejszego rozwoju postaci i całkowitego jej obrazu, który jest kreowany przez utwór jako całość³². W opowiadaniu *Miasteczko* początkowa charakterystyka już w następnym zdaniu zestawiona jest z zupełnie sprzecznym obrazem postaci jako całości (wielbiciel piękna żyjący w brudzie, miejscowy lekarz, który przyczynił się do śmierci pacjenta, awanturnik kłóczący się w imię poszanowania praw człowieka). Zestawiając te dwie ambiwalentne cechy, pisarz podkreśla ich równoprawność – żadna nie dominuje w charakterze postaci, o obu należy wspomnieć, aby stworzyć pełny obraz bohatera. Zwiążłość tych miniportretów daje groteskowy efekt. Jest to coś więcej niż zwykła karykatura czy paradoks, ponieważ dotyczy nie tyle konkretnych osób, ile całego społeczeństwa rosyjskiego. Zestawienie tak skrajnie różnych cech wydaje się wręcz nieprawdopodobne u jednego człowieka.

Właściciel fabryki filcu, fryzjer, najemca kąpieliska miejskiego, ślusarz i kotlarz, zegarmistrz, kupiec galanterijny, drobny właściciel ziemska – tym trudnią się bohaterowie. Jednak każda z tych postaci ma ponadto inne zainteresowania – historia, prawo, medycyna, technika, poezja. Wydaje się, że połączenie rzemieślniczych zawodów ze wzniósłymi zainteresowaniami powinno uwzniąć prostych ludzi, uszlachetniać ich życie. Gorki osiąga jednak efekt wręcz odwrotny – „upadla” ich jeszcze bardziej. Poznawanie historii, badanie człowieka, pomoc ludziom, leczenie, walka o prawa człowieka, rozwój technologii, podziw dla piękna, poezja – to wszystko, poprzez zestawienie z życiem prowincjalnego miasteczka, zostaje strywializowane, sprawdzone do czystej fanaberii, niepotrzebne. Zamienia się w rozrywkę mającą wypełnić czas ludzi między wyświadczaniem innym podłości. Miłośnik piękna żyje w brudzie, znajomość prawa służy jako pretekst do wszczynania kłótni

³² Tamże, s. 18.

i składania donosów, zamiłowanie do historii jest połączone ze wscibstwem, wynalazki mają szkodzić ludziom, leczenie sprowadzone jest do igrania ludzkim życiem. Okazuje się, że nawet najbardziej wzniosłe idee można wypaczyć, wykorzystać do niegodziwych celów. Nie są one wartością same w sobie — są relatywne. Źle pojmowane i wykorzystywane są tylko pustymi sloganami. Jeśli cel jest podły, to najwznióslejsza idea go nie uszlachetni. Dlatego wszyscy oni wyglądają groteskowo.

Jedną z cech groteski jest występowanie elementów fantastycznych. Badacze nie są jednomyślni, czy są one nieodzowne w tym kontekście. Według niektórych nieprawdopodobieństwo wynika z tego, że określone relacje ukazywane są rzadko³³. Tak dzieje się w opowiadaniu Gorkiego, gdzie nie są obecne elementy fantastyczne, lecz zbiór takich cech, do których łącznego występowania nie jesteśmy przyzwyczajeni. Podobne zjawisko Borys Ejchenbaum obserwuje u Nikołaja Gogola:

Styl groteskowy wymaga przede wszystkim, aby opisywana sytuacja lub zdarzenie zamykało się w maleńkim do fantastyczności

³³ „Absolutne nieprawdopodobieństwo nie jest zatem nieodzowną cechą groteski. Aby można było mówić o grotesce, musi powstać złożona relacja, polegająca na tym, że jesteśmy przekonani, iż naprawdę mamy przed sobą coś, co normalnie uznaлиbyśmy za niemożliwe. Tam gdzie pojawia się prawdziwe wrażenie nieprawdopodobieństwa, przesłania ono efekt groteskowy, szczególnie jeśli nieprawdopodobieństwo wynika z odejścia od konkretu, tak iż nasza zdolność wyobrażenia sobie stworów fantastycznych ulega zawieszeniu.

Co więcej, zniekształcenie, z jakim mamy do czynienia w tworze groteskowym, ani nie jest całkowicie przypadkowe, ani nawet nie ma na celu jedynie zmiany kształtu ludzkiego. Przebiega ono w pewnych kierunkach i sprawia, że obiekt zniekształcony nabiera szczególnego charakteru. Twór groteskowy przedstawia zazwyczaj postać demoniczną bądź błazeńską i oba te typy są w nim nierozdzielnie złączone; możemy więc powiedzieć, że cechuje go zawsze połączenie cech przerażających i śmiesznych — lub ściślej, że wywołuje on u odbiorcy równocześnie reakcje lęku i rozbawienia”. L.B. Jennings, *Termin „groteska”*, przeł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1970, nr 4, s. 297.

świecie sztucznych przeżyć [...], całkowicie odgrodzonym od wielkiej rzeczywistości, od prawdziwej pełni życia duchowego, a po drugie – aby to było robione nie w celu dydaktycznym lub satyrycznym, ale w celu otwarcia pola dla zabawy rzeczywistością, dla rozłożenia i swobodnego przemieszczenia jej elementów tak, aby zwyczajne stosunki i związki (psychologiczne i logiczne) stawały się w tym świecie na nowo zbudowanym nierealne, a wszelki drobiazg mógł urosnąć do kolosalnych rozmiarów³⁴.

Gorki zasłynął w literaturze romantycznymi postaciami włóczęgów, następnie robotników-revolucjonistów. W powstałym na początku lat 20. XX wieku opowiadaniu *Miasteczko Gorki* pokazuje diametralnie inną koncepcję człowieka. Daleki jest od postrzegania osoby jako pełnej, zakończonej, harmonijnej całości. Człowiek, którego zna Gorki, jest złożony ze sprzeczności, w jednej chwili gotowy do najszlachetniejszego czynu, by w następnej popełnić zbrodnię. Potrafi on doceniać ideały (kult wiedzy, admiracja piękna i miłości), a jednocześnie żyć podle (wszechobecna przemoc, szkodzenie ludziom, życie w brudzie). Realizm zakłada możliwość poznania i zrozumienia człowieka, dlatego ta metoda okazała się w tym przypadku niewystarczająca. Toteż Gorki sięgnął do groteski. W ten sposób wyraża swoją wizję człowieka, którego nie sposób w pełni zrozumieć i poznać.

Charakterystyczne dla groteski Gorkiego jest: łączenie cech ludzkich i zwierzęcych (opisy wyglądu i zachowania bohaterów); przemieszanie wzniosłego z niskim, świata idei z codziennym życiem; postaciowanie poprzez zestawienie cech pozytywnych i negatywnych. Wszystko to ma na celu pokazanie relatywizacji pojęć we współczesnym Gorkiemu świecie. Świat przedstawiony w jego opowiadaniu funkcjonuje poza moralnością. Brak w nim dynamiki – ludzie nie żyją, tylko wegetują, w ich życiu nic się nie zmienia, brak

³⁴ B.M. Ejchenbaum, *Jak jest zrobiony „Płaszcz” Gogola*, w: M.R. Mayenowa, Z. Saloni (red.), *Rosyjska szkoła stylistyki*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970, s. 508–509.

w nim naturalnego cyklu umierania i odradzania. Ludzie popadają przez to w nihilizm, ich życie traci sens.

Podkreśla to fakt, że czas narracji opowiadania usytuowany został w dniu świątecznym. Narrator siedzi samotnie w miasteczku i obserwuje je. To staje się dla niego pretekstem, aby opowiedzieć o jego mieszkańców. W ludowej kulturze śmiechu święto było czasem wspólnej zabawy, symbolizowało zmianę, śmierć starego porządku i zastąpienie go nowym³⁵. Tymczasem mieszkańcy miasteczka, zmęczeni poranną ucztą, siedzą w swoich domach. W opisie miasteczka i jego okolic narrator podkreśla jego martwozę – opowiadacz siedzi nieopodal mogił rozdeptanych przez bydło, domy przypominają sterty śmieci. Wszystko wydaje się brudne i zaniedbane. Brak radości, ponieważ święto to nie jest związane z żadną zmianą – wszystko pozostanie takie, jakim było. Nie ma w Rosji gruntu podatnego na ideały, które rozbijają się w zderzeniu z taką codziennością.

Gorki często podkreślał, że naród rosyjski nie jest gotowy do rewolucji, ponieważ najpierw trzeba by zmienić ludzi, a dopiero potem ustrój. Pisarz podtrzymuje tę diagnozę także w swoich opowiadaniach pisanych po rewolucji październikowej. Krytykuje on nie tyle człowieka, ile życie, którym on żyje: „Podpatruję tych ludzi i zdaje mi się, że żyją przede wszystkim głupio, a potem dopiero – i dlatego właśnie – w brudzie, nudzie, złości i występu. Mają talent, ale to ludzie z dowcipów”³⁶.

George Sand wyznała, że pisząc książki, upraszcza w nich swoich bohaterów, ponieważ, gdyby opisała człowieka takim, jaki jest w rzeczywistości, nikt by w niego nie uwierzył³⁷. Gorki, tworzący prawie wiek później, nie stara się uciekać do takich uproszczeń. Toteż opowiadania jego przybierają groteskowy charakter. Jest to groteska

³⁵ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go...*, s. 66.

³⁶ M. Gorki, *Miasteczko...*, s. 9.

³⁷ G. Sand, *Dzieje mojego życia*, przeł. M. Dramińska-Joczowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968, s. 97.

bez komizmu, z którym zwykle była kojarzona (zwłaszcza z ludowej kulturze śmiechu opisywanej przez Bachtina), lecz tragiczna. Gorki pokazuje tragedię człowieka skazanego na brak spajającej tożsamości, tragizm rosyjskiej „pstrej” duszy.

Zwraca uwagę fakt, że opisując mieszkańców miasteczka, Gorki nie przedstawia charakterystyki żadnej kobiety, a jednak ostatnie słowa należą właśnie do kobiet, których głosy dobiegają gdzieś z oddali:

W ciszy śpiewnie brzmi półsenny, rozmemlany głos kobiety:

— Taisia, ubieraj się.

I taki sam, tylko niższy głos odpowiada sennie:

— Ubieram się.

Milczenie. I znowu:

— Taisia, niebie-es?...

— Niebie-es...³⁸

Kobieta, według Gorkiego, to przede wszystkim matka³⁹. Symbolizuje ona naturalny porządek świata — jego ciągłe odradzanie się i odnawianie. Wczesniejszy obraz dziewczynki proszącej matkę, aby nie biła jej po brzuchu, tworzy jednak ambiwalentny symbol. Matka, dawczyni życia, uszkadza brzuch dziecka, z którego w przyszłości ma powstać nowe życie. Obecne zachowanie matki uniemożliwia przyszłą odnowę, powstanie następnego życia. Ludzie, żyjąc takim życiem, jakie zobrazował Gorki w swoim opowiadaniu, niszczą nie tylko swoją teraźniejszość, ale też przyszłość — na takim gruncie nie dojrzeje nowe życie. W takim świecie wszystko, co piękne i duchowe, ulega degradacji, człowiek ulega zezwierzęceniu.

Ostatnie słowo opowiadania przywołuje kolor niebieski. Wiąże się on z harmonią, wiecznością, nieskończonością, stałością, wyraża tesknotę i nadzieję, kojarzony jest z niebem, które z kolei symbolizuje ogrom, zasadę męską i aktywną,

³⁸ M. Gorki, *Miasteczko...*, s. 10.

³⁹ M. Gorki, *Myśli nie na czasie*, w: M. Gorki, *Rosja...*, s. 510.

święty porządek świata⁴⁰. Gorki daleki był od pesymizmu. Uważała, że człowiek, mimo wszystko, potrafi się zmienić, zbudować lepszy świat, osiągnąć harmonię:

Myślę, że kiedy ten przedziwny naród przecierpi już wszystko, co obarcza go i zapętla od środka, kiedy zacznie pracować z pełną świadomością kulturowego i, powiedzmy, religijnego, wiążącego cały świat znaczenia pracy — będzie żył bajecznie heroicznym życiem, a zmęczony, oszalały od przestępstw świat wiele się od niego nauczy⁴¹.

КАК СДЕЛАН ГОРОДОК ГОРЬКОГО?

Резюме

В статье анализируется рассказ Максима Горького *Городок*. С помощью гротеска Горький изображает жителей уездной России. Гротеск позволяет ему указать человека «пестрой души». Этот гротескный человек амбивалентен, совмещает в себе «низкое» и «высокое», он составлен из противоположных черт. Жизнь, которой он живет, стала причиной того, что он похож на животного. Всё вокруг него деградирует. Однако Горький верит, что этот человек способен измениться, начать жить лучшей жизнью.

HOW IS MADE A SHORT STORY TOWN BY MAXIM GORKY?

Summary

The paper analyze Maxim Gorky's short story *Town*. Using grotesque Gorky shows people, who live in regional Russia. The grotesque enable him to show men of "motley souls". The grotesque man is ambivalent, combine "low" and "high", he is built of opposing features. Because of life that he lives on, he began to resemble an animal. Everything around him become degraded. However Gorky still believes that men are able to change themselves and start to live better life.

⁴⁰ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Oficyna Wydawnicza RYTM, Warszawa 2007, s. 22 i 250.

⁴¹ M. Gorki, *Zamiast posłówia....*, s. 194.

Bronisław Kodzis

ПЬЕСА АНДРЕЯ РЕННИКОВА
БЕЖЕНЦЫ ВСЕХ СТРАН (ИНДЕЙСКИЙ БОГ)
— ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Андрей Ренников (Селитренников, 1882–1957) принадлежит к русским писателям первой волны эмиграции. Как прозаик он приобрел известность еще в России, но наиболее зрелые его романы и рассказы появились уже в зарубежье, где пребывал с 1920 году. В эмиграции Ренников заявил себя и как незаурядный драматург, автор девяти пьес¹, которые пользовались успехом у публики и охотно ставились на сценах русских театров в Сербии, Болгарии, Франции, Швейцарии, Финляндии и Китае. Несмотря на популярность и значительные идеально-художественные качества, его драматургия, как, впрочем, и проза, еще по достоинству не оценены. Из-за политических взглядов автора, тесно связанного с реакционными кругами русского общества², она долгие годы игнорировалась исследователями и лишь в последние годы стала объектом изучения³.

¹ Семь его пьес составили сборник *Комедии*, выпущенный в 1931 году в Париже, следующие две — *Борис и Глеб* (1934) и *Дом сумасшедших* (1936) — вышли отдельными изданиями в Харбине.

² Еще в России Ренников сотрудничал в реакционной газете Алексея Суворина «Новое время», в которой продолжал печататься и эмигрировав в Белград. Позже он был постоянным сотрудником газеты «Возрождение», главного печатного органа правого крыла русской эмиграции, а в годы Второй мировой войны регулярно печатался на страницах профашистского еженедельника «Парижский вестник».

³ Д.Д. Николаев, *Драматургия А.М. Ренникова // Ю.В. Мухачёв (ред.)*, *Русское зарубежье: история и современность. Сборник статей*, вып. 4,

Целью настоящей статьи является анализ идеино-художественных особенностей комедии Ренникова *Беженцы всех стран (Индийский бог)*. Пьеса, опубликованная в Софии в 1925 г.⁴, пока надлежащим образом не исследовалась.

Сюжет произведения до середины второго акта развивается в духе семейно-бытовой драмы, представляя собой цепь сцен и эпизодов из жизни русской эмиграции, связанных местом действия. В начале это скромная комната в предместье Парижа, где уже несколько лет живет профессор Колосов с женой и дочерью после вынужденного бегства из красной России. Их повседневный быт безрадостен и драматичен. Профессор, его жена и дочь бедствуют. Старики Колосовы, представленные с легкой иронией, но с симпатией и сочувствием, не могут приспособиться к жизни на чужбине. Они, будучи беспомощными и потерянными, не способны заработать на свое существование. Их содержит младшая дочь Светлана, но жалованье у нее невелико, и она не в состоянии обеспечить семью необходимыми для жизни средствами. Денег не хватает на еду, обувь и топливо.

Драматическое положение семьи усугубляют судьбы других детей Колосовых, которые в ходе революции и Гражданской войны рассеялись по свету. Старший сын, Петр, бывший полковник Белой армии, оказался в Африке, где ловит диких зверей для зоопарков, младший - приват-доцент Владимир - стал «смотрителем» действующего японского вулкана, а старшая дочь,

НИИОН РАН, Москва 2015, с. 93–119; Б. Кодзис, *Драматургический дебют Андрея Ренникова (Тамо далеко, Чертова карусель)* // В. Kodzis, M. Giej (ред.), *Słowianie na emigracji: literatura – kultura – język*, Wydawnictwo PWSZ w Raciborzu, Opole–Racibórz 2015, с. 281–289.

⁴ В этом же году, с 11 июня по 8 июля, пьеса печаталась сначала на страницах выходившей в Болгарии газеты «Русь», потом была выпущена отдельной книгой в одноименном издательстве. Спектакль по пьесе под заглавием *Индийский бог* был поставлен в апреле 1923 года в Белграде («Новое время» 1923).

Людмила, вообще пропала без вести. На этом драматическом семейно-бытовом фоне в пьесу включаются две запутанные любовные интриги, лежащие в основе сюжета. Первая, связанная со старшей дочерью Колосовых, — имеет свое начало в прошлом, о чем ретроспективно извещается в экспозиции пьесы: Людмилу и ее жениха, полковника Юрия Старова, несколько лет тому назад разлучила судьба. Несмотря на длительные поиски, ему не удалось найти свою возлюбленную. Считая, что Людмила погибла, Старов решает жениться на француженке, чтобы как-то наладить свою жизнь на чужбине. Однако, узнав, что Людмила все-таки жива и приезжает в Париж, он отказывается от брачного плана.

Сюжетная линия Людмила—Старов, пунктирно намеченная в первом действии пьесы Ренникова, почти сразу же прерывается, отходя на второй план, а пружиной сюжета становится любовная интрига, в центре которой находится Светлана Колосова. Героиня любит полковника Маевского, отвечающего взаимностью на ее чувства, но порывает с ним и выходит замуж за нелюбимого, но зажиточного француза Жана Куртуа, надеясь таким образом предохранить родителей от нужды. Поступок Светланы ассоциируется с подобными благими побуждениями Сони Мармеладовой и Дуни Раскольниковой, героинь романа Достоевского *Преступление и наказание*, так же готовых к самопожертвованию ради помощи близким. Правда, образ Светланы в идеином и художественном плане им явно уступает, но в структуре ренниковского произведения он играет весьма существенную роль: поступок героини активизирует развитие любовной интриги и усиливает драматизм положения стариков Колосовых во втором действии пьесы, когда они вместе с дочерью переселяются в квартиру Куртуа. Жертва Светланы не приносит ожидаемого эффекта. Куртуа, как, впрочем, можно было ожидать на основе его поведения и реплик в первом действии пьесы, ока-

зался человеком мелочным, лицемерным и скupым, под стать мольеровскому Гарпагону. Он ежедневно заводит домашние дрязги из-за совершенно незначительных бытовых мелочей, попрекает родителей Светланы средствами, потраченными на их содержание, и принуждает быть слугами в его квартире. В итоге этих домашних неурядиц напряжение душевных сил героини достигает предела, и она решает уйти от Куртуа. Одновременно в Париж приезжает Людмила Колосова, которая, оказывается, не погибла, как считали ее близкие, а наоборот, несмотря на суровые условия жизни на Аляске, где провела несколько лет, выжила, закалила свой характер и приобрела крупный капитал. Ее приезд в Париж вместе с собранными по пути семьями братьев, обозначил крутой поворот в развитии сюжета пьесы. Людмила обеспечивает своим близким достаток и комфортные условия для жизни. В третьем действии пьесы вся семья Колосовых переселяется на Ривьеру, где живет в большой вилле в идеальных условиях. Прошлые злоключения и хлопоты безрадостного беженского существования остаются позади и повседневный быт Колосовых превращается в беззаботное, праздное времяпровождение. Драматическое до сих пор напряжение в развитии событий, порой смягченное легкой иронией, разряжается комическим, фарсовым началом, которое окрашивает тональность всего последующего текста (действие, персонажей, стиль) и достигается путем введения в пьесу ряда сюжетных и стилистических приемов, заимствованных из разных жанров и форм художественного творчества. Одним из наиболее существенных среди них является включение трех необычных любовных треугольников с участием представителей разных стран и народов. Таковы любовные коллизии: Петр Колосов—его жена, негритянка Удаде—негр Боб, швейцар из гостиницы; Владимир Колосов—его жена, японка Мэнэко—француз Жан Куртуа; Юрий Старов—Людмила Колосова—инде-

ец Онондаго, вокруг которых группируется целый ряд смешных положений, вытекающих из национальной «пестроты» действующих лиц, различия их менталитета и поведения. Особенно комичны сцены и эпизоды с участием Уаде, Мэнэко, Онондаго и Боба, которые припоминают цирковых клоунов-шутов, смешающих читателя своими движениями, мимикой и реквизитами. Японка и негритянка паясничают, ведут себя как легкомысленно-веселые кокетки, Онондаго жонглирует мячами, использует индейский национальный костюм, а в конце пьесы оказывается, что он вовсе не «индеец», а переодетый, загримированный казак Чубаренко. Комический эффект усиливает смешение языков персонажей, намекающее на библейский архетип из притчи о Вавилонском столпотворении⁵, в результате которого они часто не понимают, о чем говорят их собеседники. Смешно и беспомощно реагирует на речь японки, негритянки и Онондаго Анна Колосова. Она неоднократно просит мужа, профессора-лингвиста, который, кстати, изучает фонетические особенности речи Мэнэко, Уаде и Онондаго, перевести их высказывания на русский язык, но тот всякий раз уклоняется, наивно и нелепо отвечая:

Ничего не понимаю. [...]. Что ты ко мне пристаешь? Почем я знаю. Я же теоретик!⁶ [...]. Я знаю только отдельные слова. А чтобы по-ирокезски говорить, нужно все слова сливать, не полностью, а частями (76).

Речь «экзотических» персонажей в пьесе Ренникова непонятна и читателям, тем более, что она приводится

⁵ Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета, Издательство «Жизнь с Богом», Брюссель 1983 (Быт 11,7–9).

⁶ А.М. Ренников, *Беженцы всех стран (Индийский бог)*, комедия в 3-х действиях, изд-во «Русь», София 1925, с. 38–39. Все последующие цитаты приводятся по этому изданию с учетом современной русской орфографии. Цифры после цитат обозначают соответствующие страницы текста.

в русской транскрипции, без перевода и комментариев. Это позволяет сомневаться в ее подлинности, как и в языковых компетенциях самого автора, который вряд ли знал японский, зулу и ирокезский языки, на которых будто бы говорят его персонажи. Скорее всего «иноязычные вкрапления»⁷ в пьесе Ренникова — это фарс, мистификация, элемент игровой установки автора по отношению к читателям, близкой идеи «театрализации жизни» Николая Евреинова, изложенной в его теоретической работе *Teatr как таковой* (1912) и художественно воплощенной в пьесе *Самое главное* (1921), где писатель выразил мысль о необходимости преображения действительности в нечто более яркое, праздничное посредством иллюзии, сценического «очаровательного обмана»⁸.

Комический характер приобретает и предание о верности в любви индейцев-ирокезов, вложенное автором в уста Людмилы Колесовой в третьем действии пьесы. Согласно ему, «ирокез, у которого погибает невеста,

⁷ Понятие «иноязычное вкрапление», определяющее слова и выражения на чужом для подлинника языке, в иноязычном или транскрибиированном их написании, ввел русский психолог и лингвист Алексей А. Леонтьев (А.А. Леонтьев, *Иноязычные вкрапления в русскую речь* // В.Г. Космотаров (гл. ред.), *Вопросы культуры речи*, вып. VII, Изд-во Академии Наук, Москва 1966, с. 60–68). Существенные теоретические уточнения термина содержатся в работах Александра М. Бабкина (А.М. Бабкин, *Русская фразеология, ее развитие и источники*, Наука, Ленинград 1970, с. 262) и Юлии Т. Листровой (Ю.Т. Листрова, *Иносистемные языковые явления в русской художественной литературе XIX века (на материале немецких вкраплений)*, ВГУ, Воронеж 1979, с. 78–84).

⁸ Н.Н. Евреинов, *Teatr как таковой*, «Время», Москва 1923, с. 72. Нельзя исключить, что Ренников ознакомился с теоретическими трудами Евреинова о театре еще до своей эмиграции, они ведь широко обсуждались в российской прессе начала XX века. Но он, несомненно, знал пьесу *Самое главное*, которая в 1924 году ставилась Национальным театром в Белграде, где в это время жил, и, как свидетельствует тенденция к мистификации, иллюзии, шутливой игре с читателями, испытал в своей пьесе влияние знаменитого соотечественника.

если он уже дал клятву у огня перед изображением бога Аманги, уже никогда не женится. [...] Он вечный вдовец...» (63). Ренников пытается придать этой истории иллюзию подлинности. С этой целью он вводит в текст реальные понятия («ирокезы», «индейский национальный костюм», »священный огонь»), но одновременно смешивает их с вымыщленными (клятва вечной любви, бог Аманги) и создает «поддельный» миф, не имеющий аналогов в индейской мифологии⁹, который становится стержневым элементом фарсовoy игры Людмилы Колосовой, мстящей своему возлюбленному Юрию Старову за нарушение обета верности.

Созданию комического эффекта в пьесе Ренникова подчинены и фарсовые образы Онондаго – «мнимого жениха» Людмилы Колосовой – «оскорбленной изменой невесты», а также Николая Колосова, чудака-профессора, увлеченного иллюзорной, эфемерной идеей о зависимости высоты звуков речи от биологических факторов. Эти художественные приемы исполняют главным образом развлекательно-терапевтическую функцию. Используя их, Ренников стремится развеселить читателей-эмигрантов, поднять их настроение, отвлечь от хлопот повседневного беженского быта. Идентичным целям служит

⁹ Подобное предание не упоминается в научных трудах, посвященных мифологии индейцев Северной Америки. Ср., например, С.А. Burland, *North American Indian mythology*, Paul Hamlyn, London 1965; L. Spence, *Myths and Legends of the North American Indians*, Rudolf Steiner Publications, New York 1975; Л.Г. Морган, *Лига ходеносауны, или ирокезов*, Изд-во Наука, Москва 1983, с. 82–90, 209–220; С.А. Токарев, *Религии народов Америки* // того же, *Религия в истории народов мира*, Политиздат, Москва 1986, с. 145–162; Ю.Е. Березкин, *Мифы заселяют Америку. Ареальное распределение фольклорных мотивов и ранние миграции в Новый Свет*, ОГИ, Москва 2007, с. 170–189; А.В. Ващенко, *Индийцев Северной Америки мифология* // *Мифы народов мира*, <http://www.mifinaronodov.com/i/indeytsvev-severnoy-ameriki-mithologiya.html> (8.02.2017); Д.М. Уайт, *Индийцы Северной Америки. Быт, религия, культура*, <http://historylib.org/historybooks/Indeytsy-Severnay-Ameriki-Byt-religiya-kultura-/19> (8.02.2017).

счастливая, как в сказке, развязка действия, смягчающая драматизм начальных сцен пьесы и благополучно разрешающая все жизненные проблемы семьи Колосовых. В ней писатель, подводя итоги произошедшему, искусно использует пословицу «Все хорошо, что хорошо кончается», заимствованную из заглавия одноименной «проблемной пьесы» Шекспира¹⁰. С ней, кстати, комедию Ренникова сближает сходная в общих чертах схема развития действия (от безнадежной ситуации к радостному финалу), смешение серьезного и смешного, аналогия судеб и типов некоторых героев (Людмила Колосова своей энергией и преданностью напоминает Елену, не-последовательный в поступках Юрий Старов ассоциируется с Бертрамом), а также введение в текст мотивов любовной клятвы, изменения, мнимых персонажей.

Представленная выше сюжетная схема пьесы Ренникова, своеобразно сочетающая элементы семейно-бытовой драмы и фарса, составляет лишь ее внешний, событийный пласт. Кроме него, произведение насыщено приемами идущего от чеховской драматургии «подводного течения» (различные намеки, реплики, мотивы, рассеянные по всему тексту), которое касается злободневных проблем, волнующих русских писателей и мыслителей первой волны эмиграции. Главная из них — проблема «русскости» на чужбине, в трактовке которой Ренников разделял взгляды националистически настроенных кругов русской эмиграции и отвергал ассимиляцию, противопоставляя ей верность отечественным традициям во всех областях жизни. Преданность нации, обычаям и языку он считал необходимым нравственным императивом русского эмигранта-патриота — залогом проч-

¹⁰ Термин «проблемные пьесы» ввел шекспировед Фредерик С. Боас для определения особенностей четырех пьес Шекспира, к которым, кроме комедии *Все хорошо, что хорошо кончается*, ученый причислил *Меру за меру*, *Триола* и *Красиду*, а также *Гамлета* (F.S. Boas, *Shakespeare and his predecessors*, Oxford University Press, London 1896, с. 375).

ности, незыблемости его жизненных устоев и осуждал тех своих соотечественников, которые адаптировались в чужой среде, утрачивая свое национальное самосознание, порывая связь с прошлым. Мнение Ренникова по этому поводу излагает в пьесе Людмила Колосова, которая в своем монологе, обращенном к Андрею Старову, с укором говорит:

Вы думаете, если нас развеяло по всему миру, и мы оторвались — муж от жены, жених от невесты, сын от матери, дочь от отца, — то мы не связаны? Мы свободны от всего? От всех слов? От всех обязанностей? Значит, место связывало нас. [...] А на разных меридианах — все кончено, душа пуста, и все старые, драгоценные нити рвутся, комкаются, выметаются долой, как ненужный хлам, как ненужная ветошь? [...] Здесь, в изгнании именно, всем так нужно беречь старый огонь, дорожить и лелеять взаимную близость, здесь такими святыми должны быть былая радость, былое счастье (64).

Национализм Ренникова особенно ярко и непосредственно прозвучал в его фельетоне *Заповеди*, в котором писатель по образцу евангельских предписаний, дает назидательные указания русскому соотечественнику-эмигранту:

Пойми, что ты беженец, и ничто беженское тебе не чуждо. Терпи, надейся, работай, ходи на благотворительные концерты, жертвуй, танцуй, рассуждай, заседай и не забывай, что ты русский человек. И пусть не будет у тебя иного подданства, кроме российского. Не выходи замуж за иностранца и не женись на иностранке с целью выскочить из беженского положения¹¹.

Радикальная позиция Ренникова, его проповедь русского национального изоляционизма в эмиграции, явно напоминает мнение славянофилов, четко изложенное Константином Аксаковым, который, подчеркивая своеобразие России, ее самобытность, утверждал:

¹¹ А.М. Ренников, *Заповеди беженца*, «Возрождение» 1927, 12 июля.

Русским надо быть Русскими, идти путем Русским, путем Веры, смирения, жизни внутренней, надо возвратить самый образ жизни, во всех его подробностях, на началах этих основанный, и следовательно надо освободиться совершенно от Запада, как от его начал, так и от направления, от образа жизни, от языка, от одежды, от привычек, обычаев его, именно от этого света и светскости, [...] одним словом от всего, что запечатлено печатью его духа, что вытекает даже как малейший результат из его направления. Русским надо освободиться от влияния Запада, надо быть необходимо вместе с теми верующими и смиренными, не на словах только, но в самой жизни (общественной), во всем объеме жизни¹².

Будучи приверженцем русского национализма, Ренников в эмиграции полностью отрицал идеи интернационализма, считая их популистскими и иллюзорными. В заглавии своей пьесы он пародийно переиначивает широко известный лозунг манифеста Маркса и Энгельса «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!», воспринимая его как пропагандистский трюк, не имеющий ничего общего с реальной действительностью. По мысли писателя, попытки объединения людей различных наций и рас, менталитета и языка лишены смысла и неосуществимы на практике. Они, как показывает Ренников на примере семьи Колосовых, создают лишь иллюзию единения, а на самом деле оборачиваются иерархическим разобщением людей. Собравшиеся в доме Колосовых «беженцы всех стран», несмотря на улучшение их материального положения, не образуют цельного, сплоченного коллектива, а наоборот — проявляют свое отличие, разделяются на «своих» и «чужих». А в finale пьесы все «чужие» (француз Куртуа, японка Мэнэко, негры Удаде и Боб, «мнимый индеец» Онондаго) покидают дом Колосовых, в котором остаются лишь «свои» — восстановленная в первичном составе русская семья с примкнувшим к ней, тоже «своим», бывшим

¹² К.С. Аксаков, *Полное собрание сочинений*, т. 1: *Сочинения исторические*, Унив. тип., Москва 1889, с. 31.

полковником Белой армии Юрием Старовым, мужем Людмилы. Таким образом Ренников стремится подчеркнуть, что настоящее единение между людьми возможно лишь на прочной национально-духовной основе. Ею, по мысли писателя, является семья, состоящая из людей, обладающих одним и тем же менталитетом, языком, культурной традицией и конфессиональной принадлежностью. В этом отношении Ренников полностью разделяет взгляды Ивана Ильина, известного философа первой волны русской эмиграции, который писал:

Интернационализм отрицает родину, и национальную культуру, и самый национализм, и духовный акт своеобразно-национальной структуры. Интернационалист, будучи духовно никем, желает сразу стать «всечеловеком» [...] То, что откроется бездуховному интернационалисту, будет не «всечеловечество», а элементарная животная низина, которая даст не культурный подъем и расцвет, а *всеснижение и всесмешение*. Человек рождается в лоне своей семьи и своего народа; он — их детище; они дают ему первоначальное строение его тела, души и духа; стряхнуть все это с себя не в его власти¹³.

Следует подчеркнуть, что радикальная позиция Ренникова по отношению к интернационализму, адаптации и ассимиляции русских на чужбине, отраженная в пьесе *Беженцы всех стран*, не выдержала проверки временем и проявила свою несостоятельность в реальной жизни. Уже во второй половине 1920-х годов оказалось, что надежда русских беженцев на скорое возвращение в Россию не оправдалась и им пришлось налаживать свою жизнь на чужбине, входя в более тесные связи с населением стран пребывания, с их культурой, образом жизни и языком¹⁴. В этой ситуации, осложненной

¹³ И.А. Ильин, *Сочинения в двух томах*, т. 2: *Религиозная философия*, Изд-во «Медиум», Москва 1994, с. 233.

¹⁴ С.С. Ипполитов, *Российская эмиграция и Европа. Несостоявшийся альянс*, Изд-во Ипполитова, Москва 2004, с. 325–327; А.А. Слезин, О.В. Щупленков, *Российская молодежь эмиграции первой волны как*

экономическим кризисом конца 1920-х — начала 1930-х годов, Ренникову пришлось пересмотреть свои взгляды на роль и статус русской эмиграции в изгнании. В новой, существенно переработанной версии пьесы, получившей заглавие *Пестрая семья*¹⁵, он слаживает разницу между русскими беженцами и представителями других наций. Свидетельством тому являются образы негритянки Удаде и японки Мэнэко, которые в новом варианте ренниковского произведения предстают перед читателем в ином, благожелательном освещении. Они не затеваю любовных интриг, лишены отрицательных черт (кокетства, изменчивости) и в финале пьесы остаются в семье Раевских¹⁶, придавая ей новое качество — «пестрый», национально смешанный характер.

Свою пьесу *Беженцы всех стран* Ренников именует «комедией в 3-х действиях», но это традиционное определение дает лишь общее представление о ее жанровой природе. Как свидетельствует проведенный анализ текста, это произведение принадлежит к смешанному жанру, в котором признаки семейно-бытовой и общественно-политической драмы сочетаются с комическим, фарсовым началом. Поэтому жанровую природу пьесы можно определить термином «драматическая комедия», который, по нашему мнению, наиболее точно соответствует ее художественной структуре.

историческое национально-культурное явление, «Философия и культура» 2012, №7 (55), с. 82–83.

¹⁵ А.М. Ренников, *Комедии*, Изд-во «Возрождение», Париж 1931, с. 75–135.

¹⁶ Так звучит фамилия главных героев в переработанной версии пьесы Ренникова. Изменены в ней также фамилии Бориса Маевского и Жана Куртуа. Первый из них превратился в Павловского, второй — в Жана Романеску, приобретая заодно и румынскую национальность.

SZTUKA ANDRIEJA RIENNIKOWA
UCIEKINIERZY WSZYSTKICH KRAJÓW (INDIAŃSKI BÓG)
— PRÓBA INTERPRETACJI

Streszczenie

Artykuł podsumowuje szczegółową analizę sztuki Riennikowa, pozwalającą stwierdzić, że jest to utwór o zróżnicowanej formie, łączący cechy dramatu rodzinno-obyczajowego, społeczno-politycznego ze znaczną dозą komizmu i farsy. Dlatego też gatunek tej sztuki można określić jako „komedię dramatyczną”.

THE COMPOSITION OF ANDREI RENNIKOV
THE DEFECTORS OF ALL COUNTRIES (THE INDIAN DEITY)
— THE INTERPRETATION OF TEXT

Summary

In the article were presented the results of a detailed analysis of Rennikov's work, which allow to conclude that the composition belongs to dramatic works of mixed form, peculiarly linking elements of the social-family and sociopolitical drama in its structure with comedy-farical episodes. Then it is possible to define Rennikov's dramatic work as a "comedy drama".

Евгений Яблоков

МУЗЫКА ШАХМАТ
(ШАХМАТНЫЙ ДИСКУРС В ДРАМЕ
МИХАИЛА БУЛГАКОВА КАБАЛА СВЯТОШ)

У каждой из фигур особый ход.
Скакать никто ей права не дает
Через других. Лишь конь берет преграды
Одним прыжком — и из любой ограды.

Ян Кохановский, *Шахматы*¹

Тема шахмат в произведениях Булгакова мало затрагивалась исследователями; между тем она, как нам представляется, заслуживает системного рассмотрения. Однако подобную задачу невозможно решить в рамках небольшой статьи; в данном случае речь пойдет лишь об одном произведении писателя, где шахматные мотивы своеобразно переплетаются с музыкальными.

Известно, что Булгаков был довольно увлеченным (хотя трудно сказать, сильным ли) шахматистом. Парнером по игре чаще всего выступал его приятель, филолог Николай Н. Лямин²; неслучайна шутливая аллюзия в ранней (конец 1920-х годов) редакции *Мастера и Маргариты*, где швейцар в некоем доме сообщает Ивану: «Николай Николаевич к Боре в шахматы ушли играть» (7, 536³), — подразумеваются Лямин и другой приятель,

¹ Я. Кохановский, *Избранные произведения*, Наука, Москва–Ленинград 1960, с. 193.

² См. *Дневник Елены Булгаковой*, Издательство «Книжная палата», Москва 1990, с. 337.

³ Тексты Булгакова цитируются по: М.А. Булгаков, *Собрание сочинений*, в 8 т., АСТ Астрель, Москва 2008–2011 с указанием тома и страницы.

искусствовед Борис В. Шапошников. В дневнике Елены С. Булгаковой в качестве шахматных «оппонентов» писателя упоминаются театральный художник Владимир В. Дмитриев, журналист и киносценарист Сергей А. Ермолинский, художник Сергей С. Топленинов, писатель Аркадий С. Бухов, врач Андрей А. Арендт⁴. «Домашним» противником являлся пасынок Сережа. Елена Сергеевна вспоминала: «Миша выучил его играть, и когда выигрывал Сергей (сами понимаете, это надо было в педагогических целях), Миша писал мне записку: «Выдать Сергею полплитки шоколаду». Подпись»⁵.

Как нередко бывает, пристрастие автора нашло отражение в созданных им сюжетах. Впрочем, утверждение справедливо не для всех игр, которыми интересовался Булгаков. Если карточная топика имеет большое значение в его творчестве⁶, то отмеченное мемуаристами пристрастие к бильярду практически не оставило следов — разве что в finale повести *Дьяволиада* (1923) Коротков отбивается от преследователей бильярдными шарами (2, 49–50). Зато шахматных мотивов у Булгакова действительно немало. Достаточно вспомнить эпизод игры Воланда с Бегемотом в романе *Мастер и Маргарита*⁷, обратить внимание на реплику Хлудова в пьесе *Бег*: «[...] Фрунзе обозначенного противника на маневрах изображать не пожелал, точка. Это не шахматы (4, 301), — или процитировать несколько фраз из

⁴ См. *Дневник Елены Булгаковой...*, с. 102–103, 125, 150, 156, 159, 164–167, 169, 173–174, 176, 227, 242, 274.

⁵ Там же, с. 329.

⁶ См., напр. А.М. Смелянский, *Михаил Булгаков в Художественном театре*, 2-е изд., Искусство, Москва 1989, с. 190–193; Е.А. Яблоков, *Кукольные персонажи в произведениях Булгакова* // Е.А. Яблоков и др. (ред.), *Михаил Булгаков и славянская культура*, Совпадение, Москва 2017, с. 354–355.

⁷ См. М. Йованович, *Избранные труды по поэтике русской литературы*, Издательство филологического факультета Белградского университета, Белград 2004, с. 47.

романа *Белая гвардия* («нежданно-негаданно появилась третья сила на громадной шахматной доске»; «пешки очень похожи на немцев в тазах» (1: 89)), отметив при этом, что прототипом «темного» героя Шполянского явился Виктор Шкловский, автор книги *Ход коня* (1923), а фамилия «светлого» героя Най-Турса представляет собой чуть измененное название известной шахматной задачи *Knight's Tour*, в русском варианте — «ход конем»⁸.

В произведении, к которому мы обратимся, шахматные мотивы не присутствуют в явном виде, однако подтекстно сопутствуют музыкальной теме, подкрепляя и углубляя ее. Имеется в виду драма *Кабала святоши* (1929), прежде всего — эпизод извлечения⁹ Муаррона из лжеавтоматического клавесина¹⁰ (5, 22). В системе персонажей пьесы Муаррон — весьма важная фигура, поскольку находится в сложных отношениях двойничества с главным героем, Мольером. Муаррон — его приемный сын, талантливейший ученик в актерском деле, сексуальный соперник¹¹,

⁸ См. Е.А. Яблоков, *Путь Турбиных; Примечания* // М.А. Булгаков, *Белая гвардия*, Ладомир—Наука, Москва 2015, с. 534.

⁹ Арманда говорит Муаррону, что Мольер его «вытащил [...] за грязное ухо», — и Муаррон поправляет: «Не за ухо, а за не менее грязные ноги» (5, 32). Фигурально говоря, он «ногами вперед» «рождается» из музыкального ящика. Характерно, что за несколько минут перед этим Мадлене сообщает Лагранжу о беременности Арманды (от Мольера) — Лагранж «не запишет» эту новость, поставив вместо нее «в знак ужаса... черный крест» (5, 22). Впоследствии Муаррон будет звать Арманду «маменькой», «мамой» (5, 31–33) и при этом соблазнит ее.

¹⁰ Связь музыкального автомата с «французской» темой прослеживается и в более ранних произведениях Булгакова. Так, в *Дьяволиаде* звук случайно включенного «музыкального ящика», играющего песню «Шумел, гремел пожар московский...» (2, 31), «преображает» Кальсонера, и тот является перед Коротковым в наполеоновском образе (см. Е.А. Яблоков, *Кукольные персонажи в произведениях Булгакова...*, с. 356–357).

¹¹ Заметим, что в романе *Жизнь господина де Мольера* (1933) нарисована прямо противоположная ситуация: «[...] добрые люди стали рассказывать, что комедиант любит мальчика вовсе не отцовской любовью, а любовью противоестественной и что он соблазнил

вызывавший отца на дуэль (5, 34), губитель-доносчик, раскаявшийся «блудный сын / Иуда» (5, 55), а в финале — защитник Мольера от Одноглазого (5, 66–67).

Как известно, прототипом Муаррона послужил актер мольеровской труппы Мишель Барон, а эпизод его «обнаружения» Мольером заимствован из вышедшей в дореволюционной серии «Жизнь замечательных людей» книги Михаила В. Барро, выписки из которой сохранились в булгаковском архиве. В ней читаем:

В детстве Барона эксплуатировал органист из Труа, некто Резен. Переезжая из провинции в провинцию, этот Резен поражал обывателей своим необыкновенным клавесином, который по желанию слушателя и без всякого участия Резена исполнял какие угодно пьесы. Весть об этом чуде дошла наконец и до Людовика XIV. Он приказал привести к нему органиста и, когда тот познакомил его со своим клавесином, чрезвычайно напугав им королеву, повелел открыть магический инструмент и тем разоблачил секрет органиста. Внутри клавесина сидел мальчик, исполнявший пьесы по требованию публики, и этот мальчик был Барон. Мольер в это время лишился сына; он живо заинтересовался судьбою Барона и взял его к себе в дом. Он заменил ему отца и создал из него замечательного актера¹².

Трудно сказать, достоверна ли эта версия появления Барона в судьбе Мольера — во всяком случае, современные биографы драматурга о клавесине не упоминают¹³. Однако интересно, что в истории механики образ музыкального автомата или автоматона (механической куклы)¹⁴ не связан с мотивом обмана публики —

и развратил Барона» (5, 290). Здесь нет и намека на роман Барона с Армандой — напротив, говорится, что однажды она, выведенная из себя его развязным поведением, дала Барону пощечину, на что он пожаловался королю (5, 290–291).

¹² М.В. Барро, Ж. Мольер. Его жизнь и литературная деятельность, Типография И.Г. Салова, СПб. 1891, с. 45.

¹³ См. Ж. Бордонов, Мольер, Искусство, Москва 1983, с. 235.

¹⁴ Подробнее: Е.А. Яблоков, В зарослях пустоцвета // того же (сост.), Живые куклы, Совпадение, Москва 2016, с. 26–27.

зато в шахматном контексте популярен как раз сюжет о лжеавтомате. Известный изобретатель Вольфганг фон Кемпелен наряду с подлинно автоматическими устройствами создал в 1769 году «турка»-шахматиста — якобы автономного, но на самом деле управлявшегося изнутри человеком. Примечательно, что на рубеже XVIII–XIX вв. этот «турок» оказался мифологизирован в контексте польского национально-освободительного движения. Возникла легенда о спасенном Кемпеленом поручике Бронском¹⁵ — участнике восстания Костюшко. Вследствие ранения Бронский потерял обе ноги, и механик вывез его за границу в своем автомате, куда поручик поместился без особого труда. Затем Бронский, будучи хорошим шахматистом, стал гастролировать с Кемпеленом и в роли «турка» одержал множество побед, в том числе над императрицей Екатериной II¹⁶.

В середине 1920-х годов легенда актуализировалась¹⁷, получив «всемирную» известность. Она положена в основу романа французского белетриста Анри Дюпюи-Мазюэля *Шахматный игрок*¹⁸ (*Le Joueur d'échecs*, 1926)

¹⁵ В 1920-х годах эта фамилия была популярна в литературном сообществе СССР — не только из-за романа *Анна Каренина*, но и благодаря известному критику и общественному деятелю Александру К. Воронскому. Между прочим, в 1925 году он высоко оценил роман *Белая гвардия*, назвав его «произведением выдающегося литературного качества» (см. Е.А. Яблоков, *Путь Турбинах; Примечания...*, с. 427).

¹⁶ См. Е. Гижецкий, *С шахматами через века и страны*, 5-е изд., Sport i turystyka, Warszawa 1970, с. 121–122.

¹⁷ Несколькими десятилетиями ранее тема шахматного псевдоавтомата была реализована в новелле Людвика Немоевского *Шах и мат* (1881).

¹⁸ Об этой книге и использованной ее автором легенде довольно подробно, с цитатами, повествуется в романе Эльзы Триоле *Душа* (1959) (см. Э. Триоле, *Душа*, Прогресс, Москва 1967, с. 37–40). Он создан через много лет после интересующих нас событий и на первый взгляд не имеет к ним отношения. Однако аллюзии на Триоле есть в романе *Белая гвардия* в связи с Виктором Шкловским (чья книга *Ход коня*, как мы отмечали, откликнулась в булгаковском романе). В начале 1920-х годов Шкловский был влюблён в Триоле,

— по нему был снят одноименный фильм¹⁹ (реж. Раймон Бернар; премьера в Париже — 6 января 1927 года²⁰), который, кстати, «рекламировался как начало польско-французского кинематографического сотрудничества»²¹. Кемпелена здесь играл Шарль Дюллен — не только знаменитый актер, но и основатель (1922) парижского театра «Ателье»²², аллюзии на который есть в комедии Булгакова *Зойкина квартира* (1926), где слово «ателье!» (4, 150–153) звучит как императив в духе лозунга или команды, подобно цирковому «алле!».

о чем написал книгу *ZOO, или Письма не о любви, или Третья Элоиза* (1923) — здесь имя, восходящее к героиням Поля Абеляра и Жан-Жака Руссо, указывает на Эллу Каган, в первом замужестве ставшую Эльзой Триоле. Девичья фамилия будущей писательницы (как и ее родной сестры Лили Брик) должна была вызывать у Булгакова мало-приятные ассоциации. От человека с похожей фамилией — Каганский, издававшего журнал «Россия», зависел выход *Белой гвардии* как в журнальном виде (публикация не была доведена до конца), так и отдельной книгой (издание не состоялось). Зависел от него и авторский гонорар — которым Булгаков был не слишком доволен (2, 455–456). Позже фамилия станет вызывать совсем уж негативные эмоции: уехав в 1926 г. из СССР, Каганский за границей закрепит за собой юридические права на роман *Белая гвардия* и ряд других произведений Булгакова и будет получать значительную долю его доходов (подробнее: Е.А. Яблоков, *Путь Турбиных; Примечания...*, с. 410–441). Недаром в повести *Тайному другу* (1929) и романе *Записки покойника* (1937) Захар Каганский выведен под именем Макар Рвацкий (4, 520; 5, 364).

¹⁹ См. <http://www.dvdclassik.com/critique/le-joueur-d-echecs-bernard> (10.11.2017).

²⁰ См. А.С. Дерябин (отв. ред.), *Летопись российского кино: 1863–1929*, Материк, Москва 2004, с. 594.

²¹ Е. Гижицки, *С шахматами через века...*, с. 122. В 1938 году появился его одноименный звуковой ремейк (реж. Жан Древиль), где в роли Кемпелена выступил Конрад Фейдт.

²² В театре «Ателье» в 1926 году был поставлен спектакль *Самое главное по одноименной пьесе* (1921) Николая Н. Евреинова (ранее, в 1922 году, осуществлена ее постановка в Польском театре в Варшаве), реминисценции из которой присутствуют в пьесе *Бег* (подробнее: Е.А. Яблоков, *Хор солистов: Проблемы и герои русской литературы первой половины XX века*, Дмитрий Буланин, СПб. 2014, с. 172–175).

К середине 1920-х годов тема шахмат была вполне освоена кинематографом²³. В 1910-х появилось несколько (увы, не сохранившихся) соответствующих мелодрам, среди них картина итальянского режиссера Лючио Д'Амбра *Король, ладьи и слоны* (*Il Re, le Torri, gli Alfieri*, 1916), где любовная интрига соединялась с шахматными метафорами, присутствовал балет «живых шахмат» и т.п. В России были сняты фильмы *Шахматы любви* (1916, реж. Александр Г. Лемберг), в котором играл Александр Н. Вергинский, и *Шахматы жизни* (1916, реж. Александр Н. Уральский) с Верой В. Холодной в главной роли — здесь шахматные образы тоже воплощали любовный сюжет, а в заключительной сцене изображался бал-маскарад с танцорами на шахматной доске. «Откликом» на них, своего рода пародийной мелодрамой, явилась короткометражная комедия Всеволовода И. Пудовкина и Николая Г. Шпиковского *Шахматная горячка* (1925) — поводом к ее появлению стал состоявшийся в Москве в конце 1925 года Международный шахматный турнир.

Роман и фильм *Шахматный игрок*, в свою очередь, не лишены мелодраматизма (отнюдь не пародийного). В книге действие начинается в Риге, в кино — в Вильнюсе; здесь живет Кемпелен, и сюда приезжает главный герой (в романе его имя — Бронислав Вноровский, в фильме — Болеслав Боровский), который влюблен в воспитанницу Кемпелена Софью. В городе вспыхивает восстание, и поляки временно захватывают власть, но затем терпят поражение. Тяжело раненный Боровский скрывается у Кемпелена; тот переправляет его в Германию внутри шахматного автомата. Король Станислав, узнав об «андроиде», приказывает доставить его в Варшаву. После демонстрации восхищенный король

²³ Первым опытом киновоплощения шахматного сюжета считается снятая в 1903 году в Великобритании коротенькая комедийная лента *Шахматные дебаты* (*A Chess Dispute*, реж. Роберт Уильям Пол).

символически награждает «турка» орденом и выражает пожелание, чтобы чудо было представлено российской императрице. Кемпелен в Петербурге показывает автомат Екатерине II, и она хочет сыграть с ним. Кемпелен советует Боровскому сделать так, чтобы «турок» проиграл, но тот как истинный польский патриот не позволяет Екатерине II победить. Когда рассерженная императрица умышленно делает невозможный ход, «турок» сбрасывает фигуры с доски²⁴. За это Екатерина как бы в шутку приказывает расстрелять его. Стремясь спасти друга, Кемпелен выкрадывает Боровского из автомата и занимает его место. Во время карнавального бала совершается шуточная казнь «турка», но залп смертельно ранит Кемпелена; ночью ему удается выбраться наружу и он умирает²⁵.

В СССР фильм *Шахматный игрок* не показывали²⁶, но 5 марта 1927 года появилась небольшая рецензия на него. Рецензент, видевший картину в Париже, отозвался о ней пренебрежительно, назвав российские эпизоды

²⁴ В реальности подобный случай произошел во время игры «турка» с Наполеоном в 1809 году (см. Е. Гижицкий, *С шахматами через века и страны...*, с. 119), но к тому времени Кемпелена уже не было в живых.

²⁵ См. там же, с. 122–123.

²⁶ Интересно, что в марте–апреле 1927 года в Москве (см. анонсы и афиши: «Правда» 17 марта 1927; «Кино» 22, 29 марта 1927; 5, 12, 19, 26 апреля) и Ленинграде (см. «Жизнь искусства» 1927, № 9; 11–13), а также, возможно, в других городах СССР шел фильм (1924) того же режиссера Раймонда Бернара по роману (1924) того же Анри Дюпони-Мазюэля *Чудо волков* (*Le miracle des loups*). В советском прокате картина получила название *Ход конем*, хотя шахматные мотивы не играют в ней никакой роли (основа сюжета — любовные приключения на фоне войн между Францией и Бургундией в XV веке). Возможно, название было дано по ассоциации с вышедшим незадолго до этого *Шахматным игроком*, о котором советские кинопрокатчики, конечно, знали. Кстати, в 1961 году появится ремейк картины *Le miracle des loups* (реж. Андре Юнебель) под тем же заглавием, с Жаном Маре в главной роли (в СССР этот фильм при дубляже назван *Тайны Бургундского двора*).

«царством развесистой клюквы»: «Что это за графы де-Яковлевы и князья Обломовы? Придворные обращаются к Екатерине на „ты” и называют ее „мамушей” (!). Денщик Руденко танцует на балу в Зимнем дворце. Как он туда попал? Костюмы грешат против эпохи»²⁷. При этом он высоко оценил игру актеров (особенно Шарля Дюллена в роли Кемпелена и Пьера Бланшара — Боровского), хотя массовые сцены не одобрил: «[...] толпа не живет»²⁸.

У нас нет данных, позволяющих судить о том, знал ли Булгаков про фильм Бернара и/или роман Дюпюи-Мазюэля *Шахматный игрок*. Однако сопоставление с *Кабалой святоши* кажется правомерным потому, что в булгаковской пьесе «игровой» дискурс, реализованный через образ лжеавтомата, объединяет музыкальную и шахматную темы. Сочетание, отождествление музыки и шахмат — мотив вполне традиционный и закономерный. Недаром, например, в обеих сферах употребляется слово «композитор»²⁹ (кстати, оно — хотя и в «негативном» смысле — имеет важное значение в «романе о дьяволе», писать который Булгаков начал в тот же период, что и *Кабалу святоши*: вспомним «немузыкальных» Берлиоза, Стравинского, Римского³⁰).

²⁷ М. Поляков, *Шахматный игрок: Письмо из Парижа* // «Советский экран» 1927, № 10, с. 5.

²⁸ Там же.

²⁹ Ср. суждение Владимира Набокова в *Других берегах* (1954) о сопоставлении шахматных задач: «Для этого сочинительства нужен не только изощренный технический опыт, но и вдохновение, и вдохновение это принадлежит к какому-то сборному, музыкально-математически-поэтическому типу» (В.В. Набоков, *Собрание сочинений русского периода*, в 5 т., т. 5, Симпозиум, СПб. 2008, с. 319).

³⁰ Впрочем, «музыкальные», «композиторские» фамилии встречаются и в других произведениях Булгакова: Бакалейников в отрывке *В ночь на 3-е число* (8, 439), Фельдман в *Белой гвардии* (1, 167), Рубинштейн в повести *Роковые яйца* (2, 85), Корсакова в *Беге* (4, 296), Римский в повести *Тайному другу* (4, 545), Романус (лат. Римский) в *Записках покойника* (5, 503).

В качестве примера произведений 1920-х годов, где взаимодействуют шахматный и музыкальный дискурсы, упомянем (не вдаваясь в анализ) рассказ Леонида М. Леонова *Деревянная королева* (1922). Его герой Извеков влюбляется в черную королеву, сам превращается в шахматную фигуру («стал черным левофланговым офицером деревянного короля»³¹) и т.д. При этом шахматные рассуждения и эмоции Извекова с самого начала сочетаются с мнимой мелодией флейты³²: она лейтмотивом проходит через сюжет, а в finale звучит как «деревянный смех»³³. К тому же второй персонаж *Деревянной королевы*, соперник Извекова в игре и любви Колоницкий — «музыкант и еще страстный любитель всяких шахматных несообразностей»³⁴.

Менее известный и менее талантливый, но по-своему показательный текст — рассказ Александра И. Абрамова *Гибель шахмат* (1926). Его действие происходит в недалеком будущем (1927 год) — возможно, «по образцу» булгаковской повести *Роковые яйца*, тем более что, как и в ней, у истоков поразительных событий оказывается профессор — по фамилии Ястребов. Он изобрел непобедимый шахматный автомат, причем специально подчеркивает: «[...] в данном случае имеет место действительно механизм, а не человек, находящийся в футляре автомата»³⁵. Не исключено, что автор рассказа успел прочитать роман *Шахматный игрок*, — по крайней мере звучат прямые отсылки к легенде о «турке» Кемпелена: «Безногие офицеры наполеоновской армии, с трудом запихивающие свои обрубленные тела в механический футляр автомата, давным-давно канули в Лету»³⁶. Среди

³¹ А.М. Леонов, *Ранняя проза*, Современник, Москва 1986, с. 137.

³² Там же, с. 134.

³³ Там же, с. 147.

³⁴ Там же, с. 138.

³⁵ А. Абрамов, *Гибель шахмат*, Издательство Высшего совета физической культуры, Москва 1926, с. 7.

³⁶ Там же, с. 9.

их гипотетических «потомков» упоминается современный инвалид (судя по всему, белогвардец, неизвестно как оказавшийся в СССР): «[...] может быть, это безногий офицер, бесстрашный похититель идеи своего наполеоновского коллеги, офицер, оставивший свои обрубки где-нибудь под стремнинами Перекопа или на зеленых полях Украины?»³⁷. Однако никакого мешенничества в данном случае нет; к тому же автомат Ястребова не имеет антропоморфного облика — это простой ящик, в окошке которого буквами и цифрами указываются ходы³⁸.

В музыкальном аспекте символично, что испытания автомата происходят в Малом зале Консерватории. Они дают удручающие результаты: вдохновенная гармония человеческого ума побеждена «алгеброй» машинного расчета — автомату проигрывают все крупнейшие гроссмейстеры, включая Хосе-Рауля Капабланку и Эмануэля Ласкера. Последний заявляет в интервью, что аппарат Ястребова следует уничтожить, ибо он несет гибель шахматам, лишая человечество «исключительно по героическому характеру своему искусства»³⁹: «[...] кому она нужна, эта машина? Зачем? Разве искусство шахмат не прекрасно? [...] Машина убивает его. Убивает творчество»⁴⁰. От имени шахматистов мира Ласкер через газету «Известия» обращается к Ястребову с просьбой раскрыть секрет автомата, чтобы понять, есть ли у шахмат будущее⁴¹. Но тут автор рассказа, видимо,

³⁷ Там же, с. 11–12.

³⁸ См. там же, с. 7–8.

³⁹ Там же, с. 30. Возможно, отсылка к опубликованной в начале 1926 года статье Михаила Ю. Левидова *Героическое в шахматах*. Она открывается фразой: «Шахматы — единственное существующее сейчас героическое искусство», — а шахматную доску автор уподобляет фронту гражданской войны (см.: М. Левидов, *Героическое в шахматах* // «30 дней» 1926, № 1, с. 87–88).

⁴⁰ А. Абрамов, *Гибель шахмат...*, с. 36–37.

⁴¹ См. там же, с. 39–40.

не придумал, что делать дальше, резко «закруглил» действие: Ястребов внезапно умер «от сердечного приступа» — должно быть, покончил жизнь самоубийством (или даже был убит), его аппарат оказался разрушен, а чертежи уничтожены⁴²; соответственно, «искусство не стало жертвой математической гильотины»⁴³. Коллизия алгебры и гармонии разрешена явно неуклюже, но для нас рассказ любопытен как пример ее реализации в рамках шахматно-музыкальной темы.

Возвращаясь теперь к *Кабале святош*, обратим внимание на метафорический смысл основного конфликта пьесы. Главное занятие Мольера как актера — игра. При этом его деятельность обусловлена фигурой короля, которого Мольер стремится расположить к себе (ради разрешения ставить *Тартюфа* на сцене и т.д.). Таким образом, герой ведет игру в двух смыслах: актерство как сценическая профессия сочетается с целенаправленным «актерством» в жизни, которое предполагает своего рода стратегию и тактику — отсюда ассоциации с шахматами. Символичен в этом отношении образ маркиза де Лессака, охарактеризованного в афише как «игрок» (5, 6), но практикующего не романтически-азартную, а пошло-меркантильную игру с королем: Лессак пытается элементарно обмануть Людовика, используя крапленые карты⁴⁴, за что тот изгоняет Лессака с позором — однако и с выигрышем (5, 24–25). Мольер же в «практическом» плане терпит фиаско. Хотя он умнее и тоныше де Лессака, но в случае с Мольером в «игре» вмешиваются непредсказуемые случайности — то, что Лагранж назовет судьбой (5, 68) и олицетворением чего в начале пьесы выступает Шарлатан, «подсунувший» Мольеру клавесин

⁴² Там же, с. 43.

⁴³ Там же, с. 48.

⁴⁴ Ситуация напоминает *Пиковую даму* Александра С. Пушкина, герой которой Германн стремится сыграть «наверняка», что противоречит самой идее игры; однако обыграть судьбу ему не удается.

с Муарроном внутри (недаром прозвище Шарлатана по смыслу близко шулерству де Лессака).

Образ якобы самоиграющего музыкального инструмента символизирует коллизию мнимого и подлинного двигателя событий⁴⁵. Муаррону, изображающему «механизм» и предстающему как бы живой куклой, известно о Мольере то, о чем сам герой не догадывается: факт его кровосмесительной связи; именно эта информация сыграет решающую роль. Характерно, что, впав в немилость у Людовика и произнося по этому поводу «высокий» антимонархический монолог («Ненавижу королевскую тиранию!»), Мольер завершит его «отрицанием» непреложного факта, изменить который он не в состоянии: «Но, ваше величество, я писатель, я мыслю, знаете ли, я протестую... она не дочь моя!» (5, 58).

Герой драмы, полагавший, что лишь притворно играл перед королем роль «пешки» («лизал шпоры», «ползал» и т.д. (5, 58)), в реальности оказался участником иной «партии», где роль «игрока» принадлежит не ему. В этом отношении имеет смысл сопоставить Кабалу святоши с некоторыми сюжетами Сигизмунда Д. Кржижановского, чье знакомство с Булгаковым началось еще в Киеве и продолжилось в 1920-х годах Москве⁴⁶. В прозе Кржижановского неоднократно возникают шахматные мотивы, причем одна из характерных коллизий — уграта человеком «субъектности» и свободы поступка. Так, герой рассказа *Проигранный игрок* (1921) Пемброк, оста-

⁴⁵ Вспомним, что роман *Мастер и Маргарита* открывается спором о том, «кто же управляет жизнью человеческой и всем вообще распорядком на земле» (7, 16).

⁴⁶ См. С.Д. Кржижановский, *Собрание сочинений*, в 5 т., т. 1, Симпозиум, СПб. 2001, с. 685. В середине 1920-х годов они оба печатались в журнале «Россия»: в пятом номере за 1925 год опубликованы повесть Кржижановского *Штемпель: Москва и очередной* (второй) фрагмент *Белой гвардии*. В следующей, шестой, книжке журнала должны были появиться окончание булгаковского романа, а также рассказ Кржижановского *Автобиография трупа*; однако этот номер «России» не увидел света.

вивший политическую карьеру ради шахмат⁴⁷, в ходе партии физически становится пешкой: «Пешка Пемброк, продолжавшая все еще считать и самоощущать себя знаменитым шахматистом, недоумевала. [...] Теперь только пешке-игроку стала ощутима вся глубина его *пойденности*»⁴⁸. Превращение из «субъекта» в «объект» вызывает закономерный протест: «Хочу, чтобы — я, а не мной! Прекратить игру!»⁴⁹. Но у мира, в котором оказался Пемброк, свои законы, и перед «пойденным» героем возникает враждебный «бледный конь»⁵⁰, апокалиптическое воплощение смерти (Откр. 6, 8). Тот же мотив развивается в повести *Возвращение Мюнхгаузена* (1927), где герой, осознав, что он не в силах справиться с вездесущим красным ферзем, stoически «выключает» себя из реальности:

Теперь настал миг, когда мне нечем ходить: все мои фантазмы проиграны. Но я и не подумаю сдаваться: в той игре и в тех масштабах, в каких мы ее ведем, если не с чего, так с себя. [...] Что ж, ход самим собой: проигранному игроку больше ничего не остается, и я не слишком цепляюсь пятками за землю⁵¹.

В подобной ситуации оказывается и булгаковский Мольер: он «пойден» судьбой и чем дальше, тем глубже

⁴⁷ С.Д. Кржижановский, *Собрание сочинений...*, т. 1, с. 133.

⁴⁸ Там же, с. 137–138.

⁴⁹ Там же, с. 138.

⁵⁰ Там же. «Негативное» воплощение данного мотива видим в стихотворении Набокова *Шахматный конь* (1927). Здесь в воображении сходящего с ума шахматиста возникает угрожающая пешка — «черная кукла», и герой, представляя себя белым конем, пытается спастись:

Он сгорбился, шею надул, прижал
напряженные локти к ребрам
И прыгать пошел по квадратам большим,
через один, то влево, то вправо.

(В. Набоков, *Собрание сочинений русского периода*, в 5 т., т. 2, Симпозиум, СПб. 2009, с. 559).

⁵¹ С.Д. Кржижановский, *Собрание сочинений...*, т. 2, с. 253.

осознает степень своей несвободы. «Тень скандалной свадьбы, брошенная на королевское имя» (5: 50) разрушает планы и надежды Мольера, приводя его к физической смерти. Освобождение не наступит и в посмертном бытии: в finale пьесы возникает «симметричный» Шарлатану персонаж — воплощение судьбы уже не в «карнавальном», а в «рековом» виде. «Страшная монашка» (5, 66), которая была призвана «стиратъ [= делать чистыми — Е.Я.] театральные костюмы» (5, 59), вместо этого «стираетъ [= ликвидирует — Е.Я.] память о герое-«игроке» в момент, когда тот умирает на сцене: «Быстро собирает все костюмы Мольера и исчезает с ними» (5, 66).

Таким образом, концепт игры в *Кабале святоши* имеет значение гораздо более широкое, нежели только ремесло актера. Несмотря на очевидность сюжетных коллизий, связанных с художественным творчеством и авторитарным государством, в основе драмы (как и всего творчества Булгакова) лежит проблема судьбы и свободы, которой обусловлен вопрос об активной либо «подчиненной» роли человека в бытии. В этом плане шарлатанский клавесин, функционально сходный с шахматным лжеавтоматом, является важным символом, усиливающим философское содержание пьесы.

MUZYKA SZACHÓW (DYSKURS SZACHOWY W DRAMACIE MICHAŁA BUŁHAKOWA ZMOWA ŚWIĘTOSZKÓW

Streszczenie

W artykule przeanalizowano kilka dzieł literackich i filmowych z lat 20. XX wieku, w których pojawia się motyw szachów. Na tym tle omówiony został dramat Michała Bułhakowa *Zmowa świętoszków* (1929). Autor pokazuje, jak wzajemne relacje dyskursów muzycznego i szachowego aktualizują w tej sztuce problem losu i wolności oraz uwarunkowane przez nie kwestie aktywnej lub „podporządkowanej” roli człowieka w bycie.

CHESS MUSIC
(CHESS DISCOURSE IN MIKHAIL BULGAKOV'S DRAM
THE CABAL OF HIPOCRITES)

Summary

A number of works of literature and cinema of 1920th, in which chess motives were realized, are considered in this article. Mikhail Bulgakov's drama *The Cabal of Hypocrites* (1929) was analysed in this context. It is shown that interaction between musical and chess discourses in this play bring into focus the problem of Fate and Freedom, so as the question of the active or "dependent" role of man in Being.

Iwona Anna NDiaye

MUZUŁMAŃSKI WSCHÓD
W EMIGRACYJNEJ POEZJI NADIEŻDY TEFFI

OBRAZ WSCHODU W LITERATURZE ROSYJSKIEJ

Fascynacja życiem, tradycją i kulturą narodów Bliskiego i Dalekiego Wschodu jest stale obecna w literaturze rosyjskiej. Orientalizm miał wpływ na twórczość wielu pisarzy, od klasyków po pisarzy współczesnych, którzy zachwycali się w szczególności kulturą arabską, perską, chińską, hinduską i japońską. Wpływ kultur wschodnich możemy obserwować na kilku płaszczyznach aktywności literackiej: przekładów literatury obcej na język rosyjski oraz włączania wybranych motywów do własnych utworów. W charakterze reprezentatywnych przykładów przypomnijmy chociażby przekład literatury sanskrytu autorstwa Nikołaja Karamzina (dramat Kalidasy *Siakuntala*), utwory Aleksandra Puszkinia (*Podróż do Erzurum, Naśladowanie Koranu, Prorok, Anczar*), poezję Aleksandra Gribojedowa, Kondratija Rylejewa i Fiodora Tiutczewa czy też dziennik podróżny z pobytu w Afryce i Japonii Iwana Gonczarowa (*Fregata „Pallada”*). Fascynacja kulturą Wschodu znalazła wyraz w koncepcjach filozoficznych Lwa Tołstoja oraz katastroficznych wizjach w poezji Aleksandra Bloka (*Pieśń losu, Bitwa na Kulikowym Polu, Odwet*) i in. Na początku XX wieku muzułmański Wschód stał się źródłem inspiracji dla rosyjskich futurystów, m.in. teoretyków kubofuturyzmu i autorów manifestów poetycznych Aleksieja Kruczonycha i Wielemira Chlebnikowa czy malarza i scenografa Michaiła Łarionowa. Teoretyk rosyjskiej

awangardy Ilja Zdaniewicz w wykładzie *O futuryzmie kategorycznie stwierdzał natomiast: „Rosja — Azja, my — straż przednia Wschodu”¹.*

Koncepcja literackich, kulturowych i historycznych wpływów Wschodu i Zachodu doczekała się solidnych opracowań naukowych, wśród których warto wyróżnić artykuł przeglądowy Piotra Aleksiejewa *Muzułmański Wschód w literaturze rosyjskiej...*². Koncentrując się na aspektach metodologicznych, autor rozpatruje obraz muzułmańskiego Wschodu w kontekście poetyki strukturalnej oraz „teorii supertekstów”. W związku z tym wprowadza pojęcie „muzułmańskiego tekstu literatury rosyjskiej”:

Мусульманский текст русской литературы является таким синтезированным сверхтекстом эквивалентом, своего рода „русским исламом”, обладающим в общих чертах особенностями текста вообще: единством, связностью, знакостью, материализованностью и наличием многоуровневой сетки отношений. Это предопределяет тот факт, что достаточно трудно привести однозначное, полностью исчерпывающее определение этому феномену³.

Artykuły omawiające wielostronne kontakty ze Wschodem, jego kulturą i literaturą złożyły się na tom zbiorowy *Wschód w literaturze rosyjskiej XVIII — początku XX wieku...* pod redakcją Lidii Gromowej-Opulskiej⁴. Autorzy opubli-

¹ Podaję w tłumaczeniu własnym na podstawie źródła: И. Зданевич, *Футуризм и всечество. 1912–1914*, в 2-х тт., oprac., kom. Е.В. Баснер, А.В. Крусанова, red. А.В. Крусанов, т. 1: *Выступления, статьи, манифесты*, Гиляя (Real Hylaea), Москва 2014, s. 841.

² Zob. П.В. Алексеев, *Мусульманский Восток в русской литературе: Проблемы исследования, „Мир науки, культуры, образования”* 2009, nr 6(18), s. 45–49. Zob. inne artykuły tego autora poświęcone motywom wschodnim w twórczości pisarzy rosyjskich: tegoż, *Мусульманский Восток в поэтике Ф.М. Достоевского*, „Вестник Омского университета” 2013, nr 4(70), s. 298–301; tegoż, *Ислам в русской литературе: Рождение гипертекста*, <http://ec-dejavu.ru/i/Islam.html> (14.01.2017).

³ П.В. Алексеев, *Мусульманский Восток в русской литературе...*, с. 47.

⁴ Zob. Л.Д. Громова-Опульская (red.), *Восток в русской литературе XVIII — начала XX века. Знакомство. Переводы. Восприятие*, ИМЛИ РАН, Москва 2004.

kowanych tekstów skupili się na dwóch blokach problemowych. W pierwszym – naukowej refleksji poddano recepcję literatur wschodnich w Rosji, procesy włączenia ich w świadomość Rosjan oraz twórczego ujęcia literackiego dziedzictwa kultury Wschodu. Oddzielną grupę stanowią teksty skoncentrowane na analizie realistycznych utworów prozy rosyjskiej, zawierające opis rzeczywistości krajów Wschodu.

Ciekawym polem do analizy literaturoznawczej w ramach omawianej problematyki jest dorobek rosyjskiej literatury emigracyjnej, w której odnajdujemy różnorodne egzemplifikacje motywów wschodnich. Ewakuacja z Krymu do Konstantynopola w latach 1919–1920 została utrwalona w wielu wspomnieniach rosyjskich emigrantów. Jako pierwszy pojawił się obraz Konstantynopola, który na początku lat 20. XX wieku stał się „punktem tranzytowym” emigrantów rosyjskich, dając im chwilowe wytchnienie w okresie oczekiwania na francuską wizę po trudach ucieczki na Krym przed nacierającą Armią Czerwoną. Po wielu latach emigrantka Nadieżda Łochwicka, znana pod literackim pseudonimem Teffi, powróciła do nich w swojej prozie autobiograficznej. Wspomnienia wydane w Paryżu w 1931 roku wyrażały nostalgia wielu rosyjskich emigrantów, których liczbę w Konstantynopolu w tym okresie szacowano na 30 000⁵.

Он вдруг остановился, огляделся и шепотом спросил.

- А может, вам нужна валюта?
- Нет. Зачем?
- А для Константинополя.
- Я не собираюсь уезжать.
- Не собираетесь?

⁵ Pierwsza część wspomnień była opublikowana w grudniu 1928 roku na łamach gazety „Возрождение”. Pozostałe części ukazywały się w paryskim periodyku przez kolejne półtora roku. Oddzienna książka została wydana w wydawnictwie gazety. Zob. Н. Тэффи, *Воспоминания*, Изд. им. Чехова, Париж 1931.

Он подозрительно посмотрел на меня.

— Не собираетесь? Ну пусть будет так. Пусть будет, что не собираетесь.

Чувствовалось, что не верит.

— Разве кто-нибудь сказал вам, что я еду в Константинополь?

Гуськин ответил загадочно:

— А разве нужно, чтобы еще говорили? Хэ!

Ничего не понимаю. Смотрю на сизого Гуськина, на яростно улыбающихся негров, на нетерпеливые хвостики ослов. Может быть, эти черные лики повернули мечту Гуськина к Стамбулу?

Странно все это...⁶

Chwile spędzone na obcej ziemi i doświadczenie obcej kultury pozostawiły trwały ślad w emigracyjnej świadomości Nadieżdy Łochwickiej: „Сколько ведь было пережито вместе! И голодали, и холодали, и веци теряли, и о визе хлопотали, и какой гадости только не было, пока добрались в трюме до Константинополя. Там расстались”⁷ — pisała emigrantka w opowiadaniu *L'ame slave* z 1927 roku. Pobyt w nowym otoczeniu kulturowym oraz życie na emigracji były źródłem inspiracji twórczej. W zbiorze opowiadań *Stambuł i słońce*⁸ z 1923 roku, do którego po raz pierwszy autorka nie włączyła utworów wydanych wcześniej w Rosji, Teffi utrwała wizerunek miasta tępniącego życiem, z takimi typowymi elementami krajobrazu należącego do kultury muzułmańskiej, jak minarety i meczety. W opowiadaniach, które złożyły się na to wydanie, autorka opisuje obraz życia na wygnaniu. Senną atmosferę Bosforu zakłócał wizerunek rosyjskich uchodźców zagubionych w nowej rzeczywistości.

⁶ Н. Тэффи, *Воспоминания*, Астрель: Полиграфиздат, Москва 2012, с. 139.

⁷ Тejże, *L'ame slave*, w: tejże, *Собрание сочинений*, т. 3: *Городок*, oprac. Д.Д. Николаев, Е.М. Трубилова, Лаком, Москва 1996, с. 160.

⁸ Тejże, *Стамбул и солнце*, Мысли, Берлин 1921.

PIEŚNI WSCHODU NADIEŻDY TEFFI

Najpełniej tematyka wschodnia w twórczości Teffi zastępowała w zbiorku poetyckim *Szamram. Pieśni Wschodu* wydanym w 1921 roku w Berlinie. Do pierwszego emigracyjnego tomiku Teffi włączyła trzynaście wierszy, których tytuły czytelnie określały ich wspólną tematykę: „Лиловеет Босфор...”, Фирюзэ Бирюза, Джанум, Джелил, Полденъ, Крым, Персия, Шамрам, Милый, Телеграфный столб, Одна навсегда, Зеленый платок, Шелк любви. Jednoznaczność tego zamiaru dopełniała dedykacja, w której poetka zwracała się do Pawła Andriejewicza Tikstona (1873–1935)⁹, bliskiego przyjaciela i partnera życiowego w okresie emigracyjnym: „П.А. Тикстону Северной душе, влюбленной в Восток, посвящаю”¹⁰.

Użycie leksemu *Wschód* w tytule oraz dedykacji stanowiły czytelne, chociaż nie jedyne przykłady egzemplifikacji zainteresowania autorki orientem w całym zbiorku. Najważniejszym elementem muzułmańskiego słownika poezji Teffi pozostaje grupa leksykalna tematycznie związana z kulturą Wschodu. W ramach niej możemy wyróżnić słownictwo odnoszące się do:

- realiów bytu, np. *кануджи, машлак, пиастры, сакля, султан, шатра, шах, шахиня*;
- nazw własnych, w tym antroponimów, np. *Айшэ, Джан, Джанум, Джелиль, Египтянка, Гусейн, Шамрам*, oraz toponimów, np. *Алеппо, Айя-Софья, Ай-Петри, Крым, Персия, Стамбул, Шираз*;
- kultury muzułmańskiej, np. *Аллах, аллаховыи сад, Коран, мечеть, чадра*;
- symboliki islamskiej: *полумесиц и звезда*.

⁹ Przed rewolucją Tikston był przedsiębiorcą i wpływowym petersburskim bankierem. Na emigracji pełnił funkcję dyrektora towarzystwa ubezpieczeniowego „Саламандра”. Teffi wiele utworów dedykowała swojemu partnerowi, np. w zbiorze opowiadania *Книга июнь*.

¹⁰ Cyt. na podstawie wydania Н. Тэффи, Шамрам. Песни Востока, w: tejże, Алмазная пыль, Эксмо, Москва 2011. Odwołując się do cytatów pochodzących z tej publikacji, w nawiasach podaję jedynie numer strony.

Opisując obcą kulturowo rzeczywistość, poetka chętnie korzystała ze słownictwa o proweniencji wschodniej. Do tej grupy zaliczymy następującą leksykę:

КАПУДЖИ

Etymologia¹¹

słowo pochodzenia tureckiego (*kany* 'drzwi')

Znaczenie¹²

Tak называются придворные чины при турецком дворе, обязанные охранять входы Серала.

Kontekst użycia

Месяц, говорят, в ту ночь не вышел...

Ветер сам открыл кому-то дверь...

Старый капуджи сквозь сон услышал,

Будто в дом вошел нездешний зверь...

Джелиль (s. 305)

МЕЧЕТЬ

Etymologia

słowo pochodzenia arabskiego (مسجد)

Znaczenie

В русском языке слово *мечеть* известно с давнего времени, по крайней мере, со 2-й пол. XVI в. [...] Восходит к арабскому 'masgid' — „мечеть” [где *ma-* — префикс местонахождения, а *sgid* — образование от глаг. *sağada* — „склоняться в благовени”, „падать ниц”, „распростираясь” (на полу, на земле), след. — „место, где падают ниц, где распространяются” (молящиеся)]

Мусульманский храм (молитвенный дом)

Kontekst użycia

Я твоя Джанум! В мечети Айя-Софья

Сердце мне благословил Аллах,

Чтобы отдала тебе свою любовь я

В поцелуях, песнях, и слезах...

Джанум (s. 305)

¹¹ П.Я. Черных, *Историко-этимологический словарь русского языка*, т. 1–2, Русский язык, Москва 1994.

¹² И.В. Лёхина, Ф.Н. Петрова (red.), *Словарь иностранных слов*, Государственное издательство иностранных и национальных словарей, Москва 1954; Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон, *Энциклопедический словарь*, Брокгауз-Ефрон, Санкт-Петербург 1890–1907.

СУЛТАН

Etymologia

Słowo pochodzenia arabskiego (سلطان) *sultān*, od aram. שָׁלֹטָן *šalṭānā* – władza)

Znaczenie

Титул монархов в некоторых мусульманских странах

Kontekst użycia

Мы прочли страницу из Корана

И с молитвой сняли ей машлак...

У жены великого султана

На плече горел звериный знак!

Джелиль (s. 305)

САКЛЯ

Etymologia

Słowo pochodzenia gruzińskiego (სახლი *sakhli* ‘dom’)

Znaczenie

Жилище кавказских горцев, а также деревянный дом в Крыму.

В Крымских горах это обычно небольшой дом, из дерева, глины, керамического или саманного кирпича, с плоской крышей. Часто располагались на горных склонах в виде террас, примыкая к плотную один к другому. Таким образом крыша нижестоящего здания часто являлась полом или двором вышестоящего

Kontekst użycia

На юру — на самом ветре

Под большим горой Ай Петри

Стоит сакля мой — ой — ой.

Не сажу я винограда

Я чужому вину рада, —

Мне не нужно мой — ой — ой.

Крым (s. 307)

ШАХ

Etymologia

Słowo pochodzenia perskiego (شاھ, *šâh*)

Znaczenie

Dr.-ruszsk., заимств. из перс. яз., в которой шах — „господин, повелитель, государь” является родственным др.-инд. *kṣáyati* — „господствует, владеет”

Название монарха в некоторых странах Ближнего и Среднего Востока.

Kontekst użycia

Словно виньетка

Для книги Мудрого Шаха,
Книги меча и огня.
„Лиловеет Босфор...” (с. 303)

Z kolei tytuł wiersza *Фирюзэ-бирюза* powstał w wyniku zestawienia dwóch słów, będących językowymi ekwiwalentami. Rosyjski leksem *бирюза* pochodzi od perskiego *фириоза*, oznaczającego „zwycięski, pomyślny, przynoszący szczęście”. Dodajmy, że w całym dorobku poetyckim Teffi mamy jeszcze dwa przypadki, gdy w tytule wiersza pojawiają się słowa pochodzenia obcego. Pierwszy dotyczy wiersza *Pieśń o trzech paziach* (*Песня о трех пажах*) z użyciem słowa *паж* pochodzenia francuskiego (fr. *page*). Drugi odnosi się do słowa *Passiflora*, będącego tytułem wiersza i całego tomiku poetyckiego i oznaczającego łacińską nazwę rośliny (ros. *спасоцвет* — pol. moczennica).

Teffi przenosi nas w przestrzeń odległą kulturowo, nacechowaną obcością i egzotyką. Jednak emocje i namiętności towarzyszące podmiotowi lirycznemu pozostają bliskie czytelnikowi niezależnie od tego, jaką reprezentuje kulturę. W tomiku dominują wiersze liryczne, w których tematyka miłosna zajmuje centralne miejsce, obok takich komponentów tematycznych, jak życie, śmierć i religia. Nikołaj Gumiłow, charakteryzując poezję Teffi, pisał: „Поэтесса говорит не о себе и не о том, что она любит, а о том, какой она могла бы быть, и о том, что она могла бы любить. Отсюда маска, которую она носит с торжественной грацией и, кажется, иронией”¹³. Idąc za tokiem myśli Gumilowa, możemy przyjąć, że w wierszach włączonych do zbioru *Szamram. Pieśni Wschodu* Teffi pisała o tym, jak mogłaby kochać bohaterka-muzułmanka. Wiersze stają się zapisem najskrytszych uczuć i pragnień. Jednocześnie cechuje je stylistyczne zróżnicowanie, z jednej strony — wiersze nasycone

¹³ Г. Евграфов, Жизнь и анекдот Надежды Тэффи. Писательница, которую любили Николай II, Керенский, Распутин и Ленин, „Ex Libris” 2006, 8 июля, http://exlibris.ng.ru/kafedra/2006-06-08/4_teffy.html (10.06.2012).

były opisami z życia sułtańskiego haremu, scenami namiętności i gorących miłosnych wyznań. Z drugiej – zaskakują scenerią meczetu, obrazem kobiet w czadorach i atmosferą żarliwej pobożności:

Душная чадра...
 У шатра до утра
 В шумале росистой
 Поцелуй твой ждала,
 Как мушмала,
 Ай – душистый (s. 304).

Przykłady emocjonalnego wyznania, pragnienia gorącej miłości i fizycznego kontaktu odnajdujemy w następujących wersach: „и она — одна навсегда!”; „твои губы сладкие; ах, — и ты одна навсегда!”; «поцелуй твой ждала; шелк любви твои волосы! / три ночи я их целовал; на своем плече Джелиль скрывала / алый след двенадцати зубов!»; „нелюбимая жена; и под легким покрывалом грудь ее обнажена...”; „поцелуйное пятно”; „ты любишь меня, Шамрам?”; „мое сердце болит, болит...”; „где ты? где ты, возлюбленный мой?”; „милая! разве все так горят / от любви, / как я?” itp. Z kolei stylistykę wypowiedzi poetyckiej utrzymanej w konwencji modlitwy podkreślają takie wyrażenia, jak: „Сердце мне благословил Аллах”; „Да хранит Аллах своих рабов!”; „Мы прочли страницу из Корана”; „И с молитвой сняли ей машлак...” itp.

Symboliczne zespolenie tych dwóch przestrzeni następuje w wierszu *Dżanum*, w którym meczet staje się miejscem miłosnego wyznania bohaterki liryycznej:

Я твоя Джанум! В мечети Айя-Софья
 Сердце мне благословил Аллах,
 Чтобы отдала тебе свою любовь я
 В поцелуях, песнях, и слезах...

Буду для тебя сидеть я на пороге,
 Вить веретеном пурпуровую нить,
 Чтобы бирюзой твои украсить ноги,

Темной амбром кудри опьянить...
Если ты уйдешь дорогой голубою —
Прошепчи: „Джанум” в аллаховом саду
И отвечу я: „Эффендим! Я с тобоюž
И на зов твой с песнею пойду... (s. 305)

Symbolicznym miejscem tego wyznania staje się Sobór Zofii, jedna z najsłynniejszych świątyń, uważana za najwspanialszy obiekt architektury i budownictwa sakralnego pierwszego tysiąclecia naszej ery, która przez wieki zmieniała charakter kultu religijnego¹⁴. Zauważmy przy tym, że Teffi użyła określenia *Айя-Софья*, odwołując się do tureckiej czy też greckiej nazwy świątyni (gr. *Άγια Σοφία*, tur. *Ay-asofya*), wzniesionej w 537 roku za pieniądze fundatora imperatora Justyniana I Wielkiego. Tym samym nawiązywała do tradycji utrwalonej w rosyjskiej poezji modernistycznej. Przypomnijmy, że taki wariant widniał również w poemacie *KonSTANTYnopol* (КонСТАНТИнополь)¹⁵ rosyjskiego kubofuturysty Wasilija Kamienskiego (1884–1961)¹⁶. Można zaryzykować stwierdzenie, że ów poemat był znany Tef-

¹⁴ W przeszłości była to najwyższa rangą świątynia chrześcijańska w Cesarstwie Bizantyjskim. Wówczas nosiła nazwę Kościoła Mądrości Bożej lub Wielkiego Kościoła. Została przekształcona w meczet w 1453 roku, po zdobyciu Konstantynopola przez Turków osmańskich. Taką funkcję pełniła do 1935 roku.

¹⁵ Wasilij Kamienski wydał wspólny tomik z Andriejem Krawcowem w lutym 1914 roku w znanej moskiewskiej drukarni N.M. Jakowlewa. Zdaniem niektórych literaturoznawców Kamienski chciał tym samym promować młodego poetę, zdaniem innych chodziło o zrewanżowanie się za dofinansowanie wydania. W marcu 1914 roku w tej samej drukarni i w takiej samej formie graficznej ukazała się książka Kamienskiego *Tango z krowami: poematy żelbetonowe* (Танго с коровами: железобетонные поэмы), do której włączono dodatkowych pięć poematów.

¹⁶ Poemat Kamienskiego omawiam w publikacji: I.A. NDiaye, *Literacki obraz Bliskiego Wschodu w futurystycznym poemacie „Konstantynopol” Wasilija Kamienskiego*, w: G. Czerwiński, A. Konopacki (red.), *Wschód muzułmański w ujęciu interdyscyplinarnym. Ludzie – teksty – historia, „Colloquia Orientalia Białostocensis”, cykl tematyczny „Studia Tatarskie”, nr 6, Katedra Badań Filologicznych „Wschód-Zachód” Uniwersytetu w Białymostku, Białystok 2017*, s. 185–196

fi, podobnie jak wiersz Osipa Mandelsztama (1891–1938) z 1912 roku zamieszczony w tomiku *Kamień* (Камень):

Айя-София — здесь остановиться
Судил Господь народам и царям!
Ведь купол твой, по слову очевидца,
Как на цепи, подвешен к небесам. [...]¹⁷

UWAGI KOŃCOWE

Teffi-prozaiczka i Teffi-poetka to dwie odmienne postawy twórcze. W prozie rosyjska emigrantka wychodziła naprzeciw oczekiwaniom odbiorcy, w poezji – własnych potrzeb duchowych. W prozie chętnie eksperymentowała, w poezji – pozostawała wierna tradycji romantycznej. Swe poetyckie *credo* wyraziła w eseju poświęconym twórczości noblisty Iwana Bunina:

Здесь поэт является только орудием некой высшей воли. Он творит сам, сознательно, что хочет и как хочет. Он никогда не опьяняется словами, не бьется в падучей творческого экстаза. Он ясен, спокоен и великолепен. [...] По свойству моей души я часто вижу гримасы жизни. Так, сейчас вспомнился мне гид в Лувре, который объяснял туристам красоту Венеры Милосской... Как объяснить красоту? И чары искусства, как раскрыть? Все ведь будет только приблизительно... Тот, кто нашел красоту, должен высоко поднять ее над головой и сказать: — Вот! Взгляните! И замолчать¹⁸.

W zbiorku *Szamram. Pieśni Wschodu* Teffi kreowała pozornie odległy świat muzułmańskiego Wschodu. Jednakże w nowej kulturowej przestrzeni poetka podejmowała uniwersalną refleksję. W poetyckich wyznaniach odnajdujemy próbę odpowiedzi na dręczące ją pytania dotyczące sensu ludzkiego istnienia. Poetka wiele uwagi poświęcała rozwa-

¹⁷ О. Мандельштам, Айя-София, w: *того же*, Полное собрание стихотворений, Академический проект, Санкт-Петербург 1995, http://byzantion.ru/ltr/osip_m.html (14.01.2017).

¹⁸ Н. Тэффи, *По поводу чудесной книги. И.А. Бунин: Избранные стихи, „Иллюстрированная Россия”* (Париж) 1929, nr 216(27), 29 июня, s. 8.

żaniem o trzech aspektach natury człowieka — biologicznym, racjonalnym i społecznym. Wykorzystanie najbardziej podstawowych cech poezji, takich jak dominująca rola podmiotu lirycznego, możliwość wykreowania własnego świata, podporządkowanie sfery języka wyrażeniu lirycznego „ja”, sprawiają, że poezję Teffi możemy postrzegać jako przejaw i potwierdzenie jej indywidualnego istnienia, kategorię osobistej egzystencji. Takie subiektywne odczucia, jak ból, strach, radość i miłość, umiejscowione w formie wypowiedzi poetyckiej, zyskują wymiar uniwersalny, niezależnie od konkretnej przestrzeni kulturowej.

МУСУЛЬМАНСКИЙ ВОСТОК В ЭМИГРАЦИОННОЙ ПОЭЗИИ НАДЕЖДЫ ТЭФФИ

Резюме

Автор статьи рассматривает образ мусульманского Востока в эмиграционной поэзии Надежды Тэффи. Анализ направлен на выделение семантической структуры мотива Восток и способов его языкового проявления. Лексический материал собран на основе поэтического сборника *Шамрам. Песни Востока* (Берлин 1921). В качестве исследовательского материала использованы все контексты, содержащие номинации восточных мотивов.

MUSLIM EAST IN NADEZHDA TEFFI'S IMMIGRATION POETRY

Summary

The subject of the author's reflections is the image of the Muslim East in the emigration poetry of N. Teffi. The analysis was aimed at isolating the semantic structure of the East motif and the ways of its linguistic representation. The lexical material was isolated on the basis of the analysis of poems included in the emigrant volume *Szamram. Songs of the East* (Berlin 1921). As a research material, all contexts containing direct nominations of Eastern motifs were used

Jolanta Brzykcy

OBRAZ ŁAGRU
W TWÓRCZOŚCI BORISA FILIPPOWA

Boris Filippow (właściwe nazwisko Filistinskij, 1905–1991), rosyjski pisarz, poeta, publicysta i krytyk literacki, od 1943 roku mieszkający poza granicami Związku Radzieckiego i zaliczany do „drugiej fali” emigracji rosyjskiej, był więźniem obozu Uchto-Pieczorskiego w latach 1936–1941. Został skazany na mocy owianego złą sławą artykułu 58. za „antysowiecką agitację” (paragraf 10 i 11). Już wcześniej pisarz, pochodzący z rodziny oficera armii carskiej i zaangażowany w działalność gimnazjalnych oraz studenckich kół filozoficznych, podlegał represjom ze strony NKWD. Po raz pierwszy aresztowano go w wieku piętnastu lat, potem jeszcze sześciokrotnie, pobyt w łagrze był apogeum dotychczasowych prześladowań. Wywarł on silny wpływ na życie Filippowa, umocnił w nim bowiem antykomunistyczne przekonania, niewykluczone, że przyczynił się także do decyzji o współpracy z niemieckim okupantem w Nowogrodzie w latach 1941–1944, w rezultacie — do emigracji pisarza.

Obozowe doświadczenia znalazły także odzwierciedlenie w twórczości publicystycznej i literackiej Filippowa. Pisarz powracał do nich wielokrotnie, najpierw, niemalże od razu po uwolnieniu z łagru, w artykułach, wierszach i wspomnieniach, które publikował w gazecie „За Родину”, jaka ukazywała się w Pskowie i Rydze przy armii gen. Własowa¹.

¹ Быly to między innymi teksty: В Ухто-Ижемском лагере, 10 апреля 1943, nr 84(179); Пасха в Ухто-Печерском лагере НКВД. Отрывки из воспоминаний, 28 апреля 1943, nr 97(192); Северная нефть, 14 мая 1943, nr 111 (216), Ежов пересматривает приговоры Ягоды, 21 мая 1943,

Temat łagru i represji stalinowskich Filippow podejmował następnie w pisanych już na obczyźnie, początkowo w Niemczech, od 1950 roku natomiast w Stanach Zjednoczonych, takich wierszach jak: *Мотив из „Баядерки”, Отицы и дети, Катюша, Снежинки, Душа как гость.* Obozowe przeżycia i obserwacje stały się wreszcie kanwą wydanych u schyłku życia wspomnień *Przypomniane* (*Всплывшее в памяти. Главы из воспоминаний*, 1990).

Pomimo niejednolitości genologicznej wymienionych tekstów oraz dużej rozpiętości czasowej, w jakiej powstały, kreowany w nich obraz łagrowej rzeczywistości nie ulegał większym zmianom, od początku cechował się stabilnością i spójnością, które wynikały z podporządkowania świata przedstawionego określonej myśli autora, niewyrażonej *explicite*, lecz zakodowanej w rzeczywistości artystycznej.

Niektóre właściwości tego obrazu ujawniły się już w artykułach pisarza z lat 40. Z jednej strony teksty te były zdeterminowane przez ówczesną sytuację polityczną, przez co pełne doraźnej agitacji i retoryki, utrzymane w otwarciu oskarżycielskim tonie. Filippow, wykorzystując stworzoną przez okoliczności historyczne możliwość pisania o stalinizmie wprost, bez cenzorskich nożyc, zajmował jawnie antykomunistyczne stanowisko, piętnował bez mała wszystkie przejawy życia politycznego i społecznego w Związku Radzieckim. Ze szczególną pasją obnażał okrucieństwo GUŁagu: absurdalność kodeksu karnego, który przewidywał kary pozbawienia wolności dla członków rodzin więźniów politycznych i pozwalał dowolny czyn zakwalifikować jako świadomą i celową działalność antypaństwową, powszechnie stosowanie tortur podczas przesłuchań, bezduszność obo-

nr 117(212); *Диверсанты. Из воспоминаний лагерника*, 19 октября 1943, nr 244(339); *Дошел до социализма. Как в Советском Союзе писались биографии*, 15 ноября 1943, nr 267(362); *Герои Соловков. Воспоминания бывшего лагерника*, 25 ноября 1943, nr 276(371); *Судьба поэта. История одной жизни*, 4 декабря 1943, nr 284(379); *О зачетах рабочих дней. Из воспоминаний лагерника*, 24 февраля 1944, nr 42(442).

zowych przepisów, uzależniających porcje żywnościowe od zawyżonych norm pracy, zabójczy głód i zimno:

В камере, рассчитанной на сорок человек, скучилось свыше двухсот человек. Из них больше половины убийц, воров, бандитов. И, если „контрики” не блещут, к сожалению, сплоченностью, то уголовники, именно этим отличаются, и используют это свое преимущество во всю. Жаловаться некому и бесполезно: администрация глуха и состоит из тех же уголовников. Грабеж, воровство, поножовщина (несмотря на почти каждодневные обыски, большинство заключенных ухитряется сохранить „финки”) — явление обычное и характерное для карантина².

И вот он лагерь. Хмурые лагерные бараки, хмурое небо, нары, воры, вши, непролазная грязь дорог. 12–16 часовой (официально — 10 часовой) рабочий день, океан клопов, грабиловка, коменданты, бушлаты, сторожевые овчарки, работа под конвоем, жидкая баланда...³

Хмурый, дождливый июньский день 1940 года. Приполярье. Управленческий пункт Ухто-Ижемского лагеря НКВД, примерно в 4-километрах от столицы лагеря — советского городка Ухты (Чибью).

Серый, осклизлый частокол, окружающий бараки, колючая проволока, вышки с часовыми.

Вокруг — чахлый зырянский лес. Моросит.

Нас выгнали во двор для ежедневной вечерней проверки. Усталые, после 10-ти часового, а зачастую 12-ти часового рабочего дня, заключенные медленно строятся в колонны⁴.

Artykuły pisarza miały bezsprzecznie sporą wartość dokumentalną, były rodzajem aktu oskarżenia przeciwko władzom ZSRR, ale także jednym z pierwszych literackich świadectw GUŁagu, jakie ukazały się w oficjalnym obie-

² Б.А. Филистинский, *Карантин. Из недавнего прошлого, „За Родину”*, https://vk.com/club59794042?z=photo-59794042_314627336%2Falbum-59794042_00%2Frev (07.08.2017).

³ Tegoż, *O зачетах рабочих дней...*, s. 3, <https://vk.com/club59794042> (06.08.2017).

⁴ Tegoż, *В Ухто-Ижемском лагере*, s. 3, <https://vk.com/club59794042> (07.08.2017).

gu na terytorium Związku Radzieckiego, wcześniejszym o dwadzieścia lat od słynnej publikacji *Jednego dnia Iwana Denisowicza* (*Один день Ивана Денисовича*, 1962) Aleksandra Sołżenicyna. Filippow dokumentował straszliwą prawdę o represjach stalinowskich, przedstawiał sposób działania potężnej i — jak pisał — niezawodnej maszyny terroru, katalogował „bolszewickie zbrodnie przeciwko narodowi rosyjskiemu”⁵, spisywał losy „zamorzonych głodem, zatłuczonych na śmierć, skatowanych”⁶. Brał na siebie obowiązki kronikarza najnowszej historii narodu rosyjskiego, co było podyktowane tyleż chęcią wzbudzenia nienawiści do zbrodniczej polityki Stalina, ile silnie odczuwanym imperatywem upamiętnienia tychże zbrodni, a przez to — wyniesienia z nich konkretnej nauki. Apelując o pamięć, pisarz ujmował ją w dwóch płaszczyznach: ponadindywidualnej — jako dziedzictwo kulturowe zdeponowane w świadomości zbiorowej narodu rosyjskiego, oraz jednostkowej — jako dotyczący każdego współczesnego Rosjanina obowiązek przekazania potomnym własnych, choćby skromnych, doświadczeń. Pamięć, zmuszając do rewizji przeszłości i wyciągania wniosków na przyszłość, była według niego rękami dalszego rozwoju Rosji:

Наше „завтра” и определятся действенностью нашей памяти и нашей действенной памятью. Не памятью о временах царя Гороха и крещения киевлян, а памятью о нашем вчера. Мы должны бороться с этим большевицким вчера, истреблять его, но не память о нем, не язык его рисующий, определяющий. Ибо к прошлому нет возврата. Но нужно помнить весь ужас этого недавнего прошлого, и знать, что оно пока еще сегодня для нищих братьев, матерей и отцов по ту сторону фронта. А за короткую памятью дураков и в обедню бьют...

⁵ Tegoż, *Карантин...* Ten i pozostałe cytaty podaję w tłumaczeniu własnym — J.B.

⁶ Tegoż, *В лагере НКВД*, «Парижский вестник», 11 марта 1944, nr 90, s. 7, https://vk.com/club59794042?z=photo-59794042_317328958%2-Fwall-59794042_66 (28.07.2017).

И давайте сегодня вспоминать уже не о курганах Скифии, а о лагерях Воркуты и камерах Шпалерки, не о тургеневских девушкиах, а о расстрелянных НКВД невестах, не о пирах Владимира Святого, а о займах индустриализации и раскулачивании⁷.

Publicystyka Filippowa była praktyczną realizacją tego wezwania, stąd też obraz łagru został w niej w dużym stopniu podporządkowany dążeniu pisarza do przekazania świata prawdy o stalinowskich represjach.

Zarazem w omawianych artykułach ujawniają się takie tendencje poetologiczne i ideowe, które zyskały rozwinięcie w późniejszej prozie artystycznej i wspomnieniowej Filippowa. Jest to między innymi określona sytuacja narracyjna, wyrażająca się w zmarginalizowaniu doświadczeń autora i jednoczesnym wysunięciu na *proscenium* cudzych przeżyć. W centrum kreowanej rzeczywistości pisarz stawia nie siebie, lecz innych, opowiada o cierpieniach współwięźniów, relacjonuje zaobserwowane lub zasłyszane historie. O sobie właściwie nie pisze. Za obraniem takiej strategii przemawiały wyraźnie wyczuwalne w ówczesnych tekstach Filippowa intencje demaskatorskie — wszak wystąpienie z aktem oskarżenia przeciwko państwu Stalina wymagało zgromadzenia odpowiednio szerokiego i niepodważalnego materiału dowodowego. Przyjęcie pozycji protokolanta i dokumentowanie opowieści o prześladowaniach niezählionych ofiar stalinizmu nie tylko pozwalało unaocznić rozmiary reżimu, ale też czyniło teksty Filippowa bardziej wiarygodnymi, oddalało ewentualne zarzuty o wynikającą z przełytej traumy hiperbolizację indywidualnych cierpień, o wyolbrzymianie skali represji. Miał one, jak starał się to pokazać pisarz, charakter powszechny.

Tą samą strategią nadawczą Filippow postużył się także w późniejszych o prawie pół wieku wspomnieniach zatytułowanych *Przypomniane*, tym razem jednak była ona

⁷ Того́з, Сего́дняшний язы́к и наше „за́ттра”, „За Роди́ну”, 5 янва́ря 1944, № 3(403), с. 3, https://vk.com/club59794042?z=photo-59794042_319173250%2Falbum-59794042_00%2Frev (28.07.2017).

podyktowana nie polityczną aktualnością podejmowanych zagadnień, lecz dążnością do upamiętnienia tych, z którymi zetknął pisarza los: bezimiennych „uczestników tragedii i krwawej farsy rosyjskiej historii”. Filipow wyjaśniał swoje stanowisko następująco:

Когда в жизни народа и страны происходит столько событий, личные биографии затухают, стираются. Поэтому я буду писать не о себе, а о встречах на перепутьях жизни. Мои воспоминания об участниках трагедии и кровавого фарса русской истории по неволе носят отрывочный характер. Но, может статья, и они помогут что-то понять. Ведь история — это не только деяния, преступления или подвиги исторических деятелей, так сказать героев исторического спектакля. Это и характерные, второстепенные персонажи, и даже статисты — все участвуют в этой не-божественной комедии⁸.

Inną tendencją wspólną dla wszystkich obozowych tekstów Filippowa jest próba przeciwstawienia się zdehumanizowanej rzeczywistości GUŁagu poprzez ukazanie tych wartości, cech charakteru i postaw, których w procesie odczłowieczania, jakim NKWD poddawało więźniów, nie udało się wyrugować. Pisarz, demonstrując procedury więzienne, obliczone na fizyczne i psychiczne złamanie aresztowanych i skazanych⁹, ujawniając bezduszność łagrowej rzeczywistości, w której łamanie fundamentalnych praw człowieka i wartości etycznych było na porządku dziennym, jednocześnie opisywał takich bohaterów, którzy złamać się nie dali, opowiadał o takich epizodach obozowej codzienności, które były świadectwem walki o zachowanie ludzkiej godności.

W rozpatrywanych artykułach tendencja ta jest jeszcze stosunkowo słabo widoczna, ale można w nich dostrzec

⁸ Б.А. Филиппов, *Всплывшее в памяти. Рассказы, очерки, воспоминания*, Overseas Publications Interchange LTD, London 1990, s. 217. Przy pozostałych cytatach z tego wydania podaje w nawiasie numer strony.

⁹ Przez więźniów były one wymownie określane jako „maszynka do mięsa”. Szerzej zob.: A. Applebaum, *GUŁag*, przeł. J. Urbański, Świat Książki, Warszawa 2013.

pewne jej przejawy. Wśród opisanych przez Filippowa ofiar GUŁagu i oprawców, upodlonych zeków bądź cynicznych funkcjonariuszy, pojawia się postać niewymienionego z nazwiska poety Lwa, który, mimo iż odsiadywał już trzeci wyrok, nie sprzeniewierzył się wyznawanym wartościom, zdołał pozostać sobą:

Но жизнь не сломала Леву. В лагере, где многие не выдерживают одного срока и становятся опустившейся морально и физически массой, он оставался бодрым, даже жизнерадостным простаком, и стойким человеком.

А жизнь молодого поэта-философа сложилась далеко не весело. Три срока... Десятки тысяч окружающих страдающих людей, много умирающих от голода и непосильной работы друзей. И что еще ужаснее моральное разложение многих когда-то дорогих и близких...¹⁰

Zestawienie prawego i niezłomnego mężczyzny oraz dziesiątek tysięcy zeków ulegających moralnej deprawacji przywodzi na myśl późniejszy rachunek matematyczny najbardziej chyba znanego autora rosyjskiej prozy łagowej, Warłama Szałamowa. Więzień Kołymi, autor słynnych *Opowiadań kołymskich* (*Колымские рассказы*) pisał: „Obóz był dla człowieka wielką próbą moralnych sił, próbą zwykłej ludzkiej moralności: i dziewięćdziesiąt dziewięć procent ludzi tej próby nie wytrzymywało”¹¹. Dla Szałamowa wynik ten był potwierdzeniem porażającej skuteczności działań NKWD, Filippow, mimo że zdawał sobie sprawę ze skali zachodzącej w GUŁagu deprawacji jednostek, grup i całego społeczeństwa, na co dzień obcował z takimi zjawiskami jak powszechnie zniewolenie, atomizacja, dezintegracja, dostrzegał wyjątki i traktował je jak wyłom w totalitarnym monolice, zapowiedź jego skruszenia.

¹⁰ Б.А. Филистинский, *Судьба поэта....*

¹¹ Cyt. za: A. Raźny, *Świat Kołymi* (Warłam Szałamow), w: L. Suchanek (red.), *Emigracja i tamizdat. Szkice o współczesnej prozie rosyjskiej*, Universitas, Kraków 1993, s. 150.

Podobny wydźwięk ideowy ma otwierająca cytowany artykuł wzmianka o filozoficznej dyskusji prowadzonej przez więźniów, a także – pochodząca z innego tekstu – bardziej obszerna relacja ze święt Wielkanocy, obchodzonych przez zeków z narażeniem życia w tajemnicy przed administracją obozu i niosących im potrzebną do przetrwania nadzieję. Dodajmy, że motyw zmartwychwstania pisarz przesuwał na płaszczyznę polityczną, wiązał go z wiarą w rychły upadek komunizmu i odrodzenie dawnej Rosji:

Бесконечно тянет побывать у заутрени... И сознаешь всю нелепость, несуразность этого устремления — здесь в лагере, за тысячу километров от ближайшей церкви, — но в душе такая могучая тяга к светлому пасхальному перезвону к веселому „Христос Воскресе”, что забываешь, где ты, за что и почему. Эх, перенестись бы хоть на миг на родные берега Невы в круг родных и друзей к Николе Морскому или Троице!

Но такой светлой радости, как на этой заутрене, единственной в моей лагерной жизни, я еще никогда не переживал. Да и лица всех присутствующих озарялись какой-то нечеловеческой радостью. Да, воскрес, воскрес! Воскреснем и мы, воскреснет и Родина наша, и вновь ответят нам наши милые родные, близкие: „Воистину, воскресе!...”

Слышиште ли вы, друзья, проносящийся над воскресающей Россией пасхальный перезвон?

Христос воскресе!¹²

Zawarty w omawianych artykułach przekaz był jasny: pisarz przekonywał, że nie wszystkie ofiary GUŁagu zatraciły swoje człowieczeństwo, są wśród nich więźniowie, którzy oparli się procesowi psychicznego i moralnego unicestwienia, nadal mają potrzeby duchowe i nie pozwolili sprowadzić swojego życia do poziomu biologicznego przetrwania. Zdaniem Filippowa był to dowód zwycięstwa człowieka nad systemem. W ten sposób pisarz rzucał wyzwanie komunizmowi, jego okrucieństwu przeciwstawiając sferę transcendentacji, potęgę umysłu i wolność ducha. Oskarżając GUŁag o zbrodnie, nie tracił wiary w człowieka jako takiego.

¹² Б.А. Филиппинский, *Пасха в Ухто-Печерском лагере НКВД...*

Myśl tę pisarz rozwinął w swoich emigracyjnych opowiadaniach o tematyce obozowej, rezygnując na rzecz jej wyeksponowania z dotychczasowego dokumentalizmu i politycznych oskarżeń pod adresem komunistów. Prozie łagrowej Filippowa nie można oczywiście odmówić realizmu obyczajowego, jednak od prawdy historycznej pisarza bardziej interesuje „pozaczasowy i pozaprzestrzenny wymiar ludzkiej egzystencji”¹³. Śmierć, przemoc, zniewolenie, cierpienie są obecne w świecie przedstawionym interesujących nas opowiadań, ale pisarz jest bardzo powściągliwy w ich obrazowaniu, nie epatuje zgrozą łagrowej codzienności, przeciwstawia się jej, wydobywając na pierwszy plan dobro, prawdę i ludzką szlachetność.

Żyjąc w przerażającym świecie łagrów i więzień, bohaterowie opowiadań Filippowa dostrzegają piękno syberyjskiej przyrody, dyskutują o życiu, piszą wiersze miłosne, nawiązują przyjaźnie, zakochują się — słowem, wznoszą się ponad koszmar przesłuchań, tortur, głodu, zimna i wykańczającej pracy fizycznej. Świetnie widać to w scenie otwierającej opowiadanie *Płatki śniegu* (*Снежинки*), w której pisarz skondensował kilka wzajemnie dopełniających się wątków. Pracujący w baraku-biurze konstrukcyjnym więźniowie obserwują przez okno śnieżycę i rozmawiają o podobieństwie płatków śniegu i o ludzkiej indywidualności. Ogrzany barak staje się przejawem luksusu i bohaterowie mają świadomość wyjątkowości, a zarazem kruchości swojego położenia. Jednocześnie atmosfera ciepłego, niemal przytulnego schronienia pozwala im oderwać się od ponurej rzeczywistości, zauważycь urodę rozgrywającego się za oknem spektaklu i na chwilę zapomnieć o harujących na mrozie towarzyszach:

Снег лепил и лепил причудливые всхолмления, фантастические сосны и ели. Темные ветви почти не вырывались из-под

¹³ A. Raźny, *Świat Kołymy...*, s. 135.

белых балахонов, а небо было бледно-серым и безнадежным, как снятое молоко.

А в комнате конструкторского бюро было тепло, стены из векового леса были хорошо во всех пазах проложены мхом, даже центральное отопление работало в этот день без перебоев. Сидя в тепле, было хорошо следить за снегопадом, и мы как-то не думали о тех, кто в эту пору был на лесоповале, на постройках или на буровых. А ведь многие из нас побывали на общих работах, технолог Сергей Михайлович пришел в бюро с лесозаготовок всего две недели назад, да и в любой день любого из наших инженеров, сплошь „контриков“ и со сроками заключения в 8–20 лет, могли опять погнать на рыхье котлованов, строительство буровых вышек или трелевку леса вручную. [...]

— Ведь вот, поди ты, — побарабанив пальцами по стеклу, задумался вслух архитектор Воронков, — нет ведь ни одной снежинки, которая бы повторяла другую: все решительно неповторимы, как отпечатки пальцев, скажем.

— Это тебе не люди, — люди в массе все на один манер — попробуй в толпе отличить одного скота от другого, — проворчал нефтяник Николай Гаврилович.

— Ну, это как раз чепуха: как раз личность-то человеческая совсем исключительна, неповторима, — возмутился молодой топограф Гриша.

— Вы, Гриша, филозоф, — отрызнулся Николай Гаврилович, — это все из кантов да лейбницев, — а вон, гляньте за окошко: видите, прет очередной этап: вся эта серая, безликая, однородная масса: одинаковые грязносерые бушлаты, ушанки, штаны. И такие же серые помятые лица. Какие там лица, впрочем! — серое, безлиное, однородное...

— Пока не присмотришься, — тихо взоразил Сергей Михайлович, — а как взглядишься, — и каждый на свой образец. Это только машинное производство серийно и одинаково. [...] (s. 43–44).

Śmierć jest w świecie przedstawionym opowiadania podszewką życia, dehumanizacja — w postaci zabójczej pracy na syberyjskim mrozie, identycznego ubioru i zupełnego braku prywatności — wszelobecna, jednak Filippow akcentuje te aspekty życia, które wyraźnie nie wpisują się w obozowe realia. Są to: estetyczna wrażliwość zeków, zdolność do abstrakcyjnego myślenia oraz — jak wynika z dalszego rozwoju fabuły — do uczuć wyższych. Kanwę *Płatków śniegu* jest historia miłosnego trójkąta, w który uwie-

kłani są więzień Sztern oraz Wiera i Serafima — żony pracujących w łagrze czekistów. Romans „obozowego Cherubina” i dwóch „obozowych Messalin” (s. 47) ma, w zamierzeniu autora, dowieść triumfu jednostki nad masową masą terroru. Świadczy o tym, po pierwsze, przynależność trojga głównych bohaterów do przeciwnieństwownych sobie i hermetycznych z pozoru kast obozowej społeczności: ofiar i katów (na uwagę zasługują tu obie bohaterki, obdarzone przez pisarza zdolnością pokochania „wroga ludu” i walki o tę miłość z mężem), po drugie — dość niespodziewany finał znajomości. Sztern na wniosek obu czekistów, którzy nie potrafią usunąć rywala w inny sposób, zostaje przedterminowo zwolniony z łagru, ale pozostaje w nim na własną prośbę jako wolnonajemny pracownik. Takie rozwiązanie może się okazać zaskakujące, zarówno z punktu widzenia realiów obozowych, jak i prawdy psychologicznej. Zgodnie z nimi obaj zdradzani mężczyźni powinni wykorzystać swoją nieograniczoną władzę nad więźniami i pozbyć się go nie tylko dla ratowania własnego honoru, ale i w imię przepisów, które nie zezwalały na intymne związki zeków i przedstawicieli administracji łagrowej. Wydaje się, że to niezbyt przekonujące, mało wiarygodne zwłaszcza w płaszczu historycznej zakończenie romansu było pisarzowi potrzebne dla wyrażenia kluczowej myśli utworu. Filipow nadał jej postać jednoznacznej tezy: „[...] в тюрьмах и лагерях голодный желудок, увы, не убивает голода любовного [...]” (s. 46–47) i — zamkając całym utworem — refleksji: „И падали снежинки, вовсе не похожие одна на другую” (s. 49).

Ten sam chwyt fabularny pisarz wykorzystał także w utworze *Katiusza* (*Kamionka*), nieznacznie zmieniając przebieg wydarzeń i wzbogacając rysunek psychologiczny postaci. Tym razem związek bohaterów kończy się przeniesieniem zeka Władimira Iwanowicza do innego obozu, istotniejsze jednak są wzajemne relacje kochanków: Katarzyna Andriejewna, kobieta „dobra, nieco wulgarna, ale

piękna i łagodna”, na co dzień obracająca się w kręgach „plugawych czekistów” (s. 40), pod wpływem świetnie wykształconego Władimira, człowieka obytego i bywałego niegdyś w wielkim świecie, w przeszłości oficera carskiej floty, przechodzi zauważalną dla innych więźniów przemianę fizyczną i duchową, zaczyna czytać Puszkina, pomaga więźniom. Katalizatorem jej rozwoju kulturalnego i moralnego jest miłość Władimira, „pierwszego prawdziwie przyzwoitego człowieka” (s. 42). I choć – jak ironicznie stwierdza narrator – „nawet najbardziej niewymyślna idylla nie może długo trwać w kraju już zbudowanego socjalizmu” (s. 42) i kochankowie muszą się rozstać, Filippow akcentuje samą możliwość jej zaistnienia. Pisarz po raz kolejny daje w ten sposób wyraz przekonaniu, że GUŁag nie był w stanie zawłaszczyć w człowieku wszystkiego, co dobre i piękne, nie zdołał zabić w nim aspiracji kulturalnych, pragnienia bliskości i szczęścia. Temu celowi służy także wzmianka narratora o pisanych nocą wierszach miłosnych adresowanych do Katiuszy czy epizod, w którym bohaterka odwiedza potajemnie więźniów w baraku i śpiewa tytułową piosenkę.

Bliski przedstawionemu obraz łagru pojawił się także w wydanym na krótko przed śmiercią Filippowa tomie wspomnień *Przypomniane*. Zasadnicza idea obozu jako przestrzeni walki człowieka ze złem pozostała ta sama, pisarz jedynie rozbudował bądź wzmacnił niektóre jej aspekty, co pociągnęło za sobą modyfikacje w zakresie środków artystycznych. Zmiany te nie miały jednak charakteru rewolucji, lecz ewolucji.

Podobnie, jak to miało miejsce w publicystyce i opowiadaniach, wspomnienia przynosiły dość bogaty materiał historyczny w postaci scen obozowej codzienności (np. przybycie nowych etapów, przydzielanie więźniów do pracy, obowiązkowe zebrania polityczne itp.), opisu zasad regulujących życie więźniów i funkcjonariuszy (podział na zeków politycznych i kryminalnych), różnych zjawisk typowych dla GUŁagu (umierający z głodu i wycieńczenia,

tzw. dochodiagi, wizyty bliskich). Wszystkie one odznaczają się realizmem obyczajowym, niemniej nawet wzięte razem z pewnością nie mogą być traktowane jako encyklopedia łagrowa. Takie stwierdzenie nie jest jednak zarzutem, jeśli pamiętać, że nie o możliwie szerokie odtworzenie realiów łagru pisarzowi chodziło. Zasadniczym celem, który chciał osiągnąć, pisząc wspomnienia, było upamiętnienie tych, z którymi na różnych etapach życia zetknął go los. Przyjęta przez Filippowa zasada pisania „nie o sobie, a o spotkaniach na rozdrożach życia” (s. 217) zdeterminowała selekcję materiału życiowego, strukturę i kompozycję utworu, zaważyła na strategii narracyjnej i podmiotowej. Zarazem okazała się niezwykle przydatna w odniesieniu do wspomnień obozowych, pozwoliła bowiem uwypuklić koncepcję moralnej wielkości człowieka zniewolonego.

Wspomnienia są opowieścią o innych – „statystach historii” (s. 217), stanowią zbiór luźnych, zamkniętych mikrotekstów, uporządkowanych chronologicznie portretów literackich i nekrologów, niejednorodnych w sensie stylistyki. Przed oczami czytelnika przesuwa się korowód postaci o różnej pozycji społecznej, światopoglądzie, wykształceniu, postawach moralnych i zawodzie, kobiet i mężczyzn w różnym wieku. Zasada portretowania jednostek, wyodrębnionych z anonimowej zbiorowości chociażby za sprawą imienia, wzmianki o uprawianym zawodzie, a nierzadko nakreślonych bardziej wnikliwie, stała się – w części łagrowej tomu – narzędziem poręcznym do walki pisarza z wpisymi w obozowe realia mechanizmami dehumanizacji człowieka.

We wspomnieniach Filippowa z pięciu lat pobytu w Uchcie przewija się nie bezimienny, jednolity tłum zeków, lecz konkretni współwięźniowie, postaci zindywidualizowane za sprawą licznych atrybutów – nazwiska, profesji, wyglądu, cech osobowości. Są oni niczym płatki śniegu – niepodobni do siebie, niepowtarzalni. Przy czym, wbrew temu, co pisze parokrotnie narrator, o ich obecności decyduje nie kapry-

sna i nieprzewidywalna pamięć, lecz przemyślana zasada selekcji. Bohaterowie wspomnień Filippowa z obozu zostali tak dobrani, by potwierdzić tezę wypracowaną w jego wcześniejszych utworach o tematyce łagrowej. Znaczną ich część stanowią przedstawiciele rosyjskiej kultury i nauki¹⁴, jak na przykład teoretyk i przywódca smienowiechowstwa Siergiej Łukianow, działacz religijny Siergiej Szczukin, ukraiński pisarz humorysta Ostap Wisznia (Paweł Gubienko), artyści operowi Susanna Gelikonskaja, Wiktor Armfeldt i Paweł Andriejew oraz aktor teatralny Michaił Nazwanow. Filippow akcentuje walory ich ducha, erudycję, wysoką kulturę osobistą, które przejawiały się — nawet w warunkach obozowych — w języku, dbałości o strój, sposobie traktowania innych:

Вот разгуливают, о чем-то оживленно беседуя сильно обру-севший француз Понс и бывший царский полковник Мясоедов. [...] Оба старика изъяснялись по-французски [...]. Вспоминали и старый веселый Париж, и хлебосольную Москву [...]. Оба носили лагерную одежду не без некоторой щеголеватости, но и без большой чистоплотности. Годы советчины не вытравили из бравого кавалериста некоего отпечатка столичного офицерства, а в московском парижанине все еще оставалась некая гремучая смесь французского рантье с московской артистической богемой. (s. 211–212).

Меня всегда восхищало в нем [mowa o Siergieju Szczukinie — J.B.] какое-то умиротворенное спокойствие [...]. Любящий муж и отец, Сергей Сергеевич никогда не впадал в уныние, оставался всегда ровным, спокойным, уравновешенным, но никогда не холодным. К нему как-то особенно подходили слова, кажется, Тертуллиана: „христианин не должен иметь настроений“. Да, не настроения, а всегда умиротворенное состояние, проникнутое словами Господней молитвы: „да будет воля Твоя“ (s. 205).

Opisując ich, Filippow nie unika, gdy to konieczne, wzмianek o ich cierpieniu fizycznym i psychicznym, o prze-

¹⁴ Por. fragment: „Помню, когда моя мать приехала ко мне на свидание в Ухто-Печорский лагерь НКВД летом 1937 года, она была поражена количеством интеллигентных лиц, встречавшихся на улицах лагерной столицы Чибью, вскоре переименованной в Ухту“ (s. 211).

żytych represjach, nie skupia się jednak na biologicznych i fizjologicznych aspektach obozowej gehenny. Bardziej od nich interesuje go życie duchowe współwięźniów, w nim bowiem widzi przejawy skutecznej walki z nieludzkim systemem penitencjarnym. Stąd tak dużo epizodów, w których więźniowie Uchty dbają – w miarę możliwości – z jednej strony o innych, z drugiej – o swój rozwój duchowy. Sceny obchodzonych ukradkiem świąt religijnych, podtrzymywania rozmaitych tradycji, prowadzenia dysput filozoficznych, naukowych, literackich bądź przynajmniej ciekawych opowieści o życiu kulturalnym przedrewolucyjnej Rosji przeplatają się z przejawami niekłamanej empatii, autentycznego braterstwa, solidarności z innym w jego cierpieniu. Przyjaźnie nawiązane w sytuacji granicznej mają dla narratora wartość szczególną, co znajduje odzwierciedlenie w jego refleksji: „[...] лагерная дружба и крепче кровного родства” (s. 241). Pod tym względem nośne znaczeniowo są we wspomnieniach dialogi, które nie tylko służą jako zwyczajowy środek charakterystyki postaci, ale w wielu przypadkach są znakiem wyjścia ku drugiemu człowiekowi, otwierają drogę ku nawiązaniu z nim kontaktu duchowego, bliskości intelektualnej.

Inną kategorię więźniów stanowią wyznawcy ideologii komunistycznej, do niedawna gorliwi partyjni działacze i urzędnicy aparatu państwowego, którzy padli ofiarą donosów lub czystek politycznych, zostali – często niesłusznie – oskarżeni o działalność kontrrewolucyjną i uznani za „wrogów ludu”. Nie umieją odnaleźć się w nowej sytuacji, traktują ją jako tragiczną, ale odwracalną pomyłkę i nie tracą wiary w jej rychłe sprostowanie. Narrator nie ma wątpliwości co do ich moralnej wartości, ale zdobywa się wobec nich na pewne zrozumienie:

[...] можно было и понять этих людей, всю жизнь веривших в коммунистический катехизис, зачастую совершивших для торжества коммунизма весьма неблагоприятные поступки, — и вдруг очутившихся среди его жертв. Как раз фанатики больше всех

и страдали, а пересмотреть свою слепую веру было уже невмочь — их вера окостенела (s. 242).

Między ludźmi pokroju Siergieja Szczukina a „twardogłowymi ortodoksam” nie może być jednak mowy o rzeczywistym porozumieniu, wymuszone relacje oparte są na wzajemnej nieufności, a za narzuconą przez obozowe warunki bliskością fizyczną nie idzie bliskość postaw i poglądów. Obie kategorie więźniów łączy jedynie wyrok, u podstaw ich wspólnego bytowania leży odmienność, którą ten sam status zeków zniwelował tylko pozornie.

Jeszcze większy rozłam panuje pomiędzy więźniami politycznymi a pracownikami administracji obozowej. Ma on źródła nie tylko w różnicach pozycji zajmowanych w silnie zhierarchizowanej strukturze łagru, tzn. w podziale na katów i ich ofiary, ale przede wszystkim w całkowitej odmienności natury psychologicznej i kulturalnej. Po jednej stronie mamy więc ludzi wszechstronnie wykształconych, odznaczających się rzadkimi przymiotami charakteru, często przedstawicieli starej, przedpaździernikowej inteligencji, członków ówczesnych elit twórczych i rządowych, po drugiej — czekistów, żarliwych wyznawców komunizmu, ludzi tępich, tchórzliwych i zarazem okrutnych, przejawiających skłonności sadystyczne, nierzadko byłych kryminalistów. Pisarz nie kryje swojej dla nich dezaprobaty, określając ich mianem „absolutnych kretynów” (s. 250) i istot małopodobnych (s. 243), podkreśla ich ślepą i przez to śmieszną wiarę w słuszność polityki NKWD, która każe jednemu z „wyznawców” stwierdzić: „Если арестован, значит, в чем-то виноват. Зря в Советском Союзе не арестовывают” (s. 228).

Spolaryzowanie obu grup obozowej społeczności, spotęgowane w rezultacie pominięcia we wspomnieniach — podobnie zresztą, jak w publicystyce Filippowa — zeków osądzonych za przestępstwa kryminalne, było pisarzowi potrzebne do ukazania nicości komunizmu w płaszczyźnie

kulturalnej i moralnej¹⁵. Filippow dyskredytuje komunistyczną zasadę, wdrażaną masowo w GUŁagu, wedle której

[...] jednostki ludzkie są całkowicie wymienialne, a życie jednostek liczy się o tyle tylko, o ile są one narzędziami sprawy ogólnej, czyli państwa, jako że nie ma racjonalnych podstaw, by przypisywać osobowości ludzkiej jakikolwiek szczególny, nieinstrumentalny status¹⁶.

Pisarz neguje komunizm jako siłę aktywną kulturalnie, widzi w niej przede wszystkim „[...] formę cywilizacyjną, która pustoszyła [...] ciągłość historyczną Europy i uśmierca [...] ekspresję duchową”¹⁷. Dlatego też atmosfera nieprzymuszonych i utrzymanych na wysokim poziomie intelektualnym dyskusji więźniów jest skontrastowana ze sztucznością i niezamierzoną śmiesznością obowiązkowych zebrań politycznych, prowadzonych przez pijanych i zupełnie nieorientujących się w sytuacji politycznej kraju czeckistów. Pierwsze z nich odbywają się dobrowolnie, drugie, oparte na solidarności wymuszonej przemocą, mają postać fasadowej i pozornej, przez to karykaturalnej jedności¹⁸.

Tym, co stanowi we wspomnieniach Filippowa wyraźne *novum* w porównaniu z jego opowiadaniami i artykułami, jest także potraktowanie łagru nie jako modelu świata, danego człowiekowi na zawsze, lecz jako czasoprzestrzeni przejściowej, tymczasowej. Nietrwałość GUŁagu objawiała się co prawda już w publicystyce Filippowa, zarówno

¹⁵ Nieprzystawalność kultury i komunistycznej ideologii, pojęć traktowanych przez pisarza niemalże antonimicznie, wzajemnie się wykluczających, zarysowywał Filippow już w swoich artykułach z lat 40. Bohater jednego z nich, niegdysiejszy komunista, tak określił proces swojego uniezależniania się od „романтизма Комсомола и иллюзии социализма”: „Правда, материалистическая ортодоксия давно уже отшельшилась — я был уже слишком культурен для этого”. Б.А. Филиппинский, *Мимолетное*, <https://vk.com/club59794042>, (07.08.2017).

¹⁶ L. Kołakowski, *Komunizm jako formacja kulturalna*, w: *Lektury studenckie. Zeszyt 7*, In Plus, Warszawa 1987, s. 31.

¹⁷ Tamże, s. 25.

¹⁸ Tamże, s. 32.

w wymiarze indywidualnym, jako minione doświadczenie pisarza, jak i wymiarze ogólnym — w formie nadziei na upadek maszyny represji, jednak motyw ten był przytłumiony przez polityczną doraźność artykułów, która nakazywała pisarzowi przede wszystkim uwypuklać okrucieństwo istniejącego terroru, w mniejszym stopniu zaś podważać jego totalny charakter. W pisanych ponad pół wieku później wspomnieniach pisarz inaczej rozstawił akcenty: silniej zakwestionował wszechobejmujący — w płaszczyźnie przestrzennej i czasowej — charakter obozowej rzeczywistości. Mikrokosmos łagru nie wyklucza istnienia świata poza nim, jest zaledwie etapem — nawet jeśli wieloletnim — w życiu człowieka. Dobitnie świadczy o tym biografia samego narratora-autora wspomnień, wykraczająca poza ramy obozu, oraz losy wielu upamiętnionych w nich postaci. Czas w obozowym świecie nieustannie się rozrasta, w obu kierunkach, poprzez opowieści poznanych w Uchcie współwięźniów o przeszłości, a także wzmianki narratora o tym, co działo się z nimi po zwolnieniu. Podobnie rzecz ma się z przestrzenią artystyczną. Brak we wspomnieniach tak typowych dla prozy obozowej wyraźnych oznak zamknięcia, jak: druty, ogrodzenie, bramy, wieżyczki strażników itp. Przeciwnie — bohaterowie mają swobodę poruszania się po „małej zonie”, a nawet wychodzenia poza nią, sama zaś zona nie jest miejscem odizolowanym od zewnętrznego świata, lecz w znaczeniu dosłownym (poprzez odwiedziny bliskich, otrzymywane od nich paczki, wieśi z zewnątrz, przynoszone przez nowych więźniów, nie tylko ze Związku Radzieckiego, ale i Hiszpanii, Polski, państw nadbałtyckich) i metaforecznym (wspomnienia więźniów politycznych o dawnym życiu w Paryżu czy Nowym Jorku) rozrasta się do rozmiarów całego globu ziemskiego. Narrator wspomnień, także w czasie fabularnym, ma świadomość, że poza obozem toczy się nieustannie inne życie i nie traci wiary w swój powrót do niego, a jego współtwarzysze zdają się tę wiarę z nim podzielać.

Właściwe obozowym tekstem Filipowa dokumentaryzm, autobiografizm, współdziałanie funkcji poznawczej i aksjologicznej, ich obrachunkowy charakter i antropologiczne ukierunkowanie sytuują je w obszernym i niejednorodnym pod względem genologii i poetyki nurcie prozy obozowej¹⁹, w ogólnych zarysach są także zgodne z koncepcją „nowej prozy” Szałamowa²⁰. Jak wiadomo, temat łagrów, zwyczajowo postrzegany jako podstawowy wyróżnik prozy łagrowej, ujmowany jest przez pisarzy w rozmaitych perspektywach, a choć wszyscy oni próbują „[...] poprzez horror obozów doszukać się głębszych prawd o naturze ludzkiej”²¹, to rezultaty tych dociekań są różne, niekiedy biegunowo odmienne od siebie. Świadczą o tym na przykład obozowe utwory Sołżenicyna i Szałamowa, przez licznych badaczy traktowane jako specyficzne antypody rosyjskiej prozy łagrowej²², wyznaczające jej dwa podstawowe nurty: realno-historyczny i egzystencjalny²³.

Spojrzenie Filippowa na wpływ obozu na charakter człowieka bliższe jest z pewnością optyce Sołżenicyna niż Szałamowa. Z autorem *Archipelagu GUŁag* łączy pisarza idea walki jednostki ze zniewoleniem, polegającej na opo-

¹⁹ О виро́зниках прозы обо́зowej zob. Л.С. Старикова, „Лагерная проза” в контексте русской литературы XX века: понятие, границы, специфика, „Вестник Кемеровского государственного университета” 2015, nr 2(62), t. 4, s. 169–174; Л. Тимофеев, Поэтика лагерной прозы, „Октябрь” 1991, nr 3, s. 182–195; A. Raźny, Literatura wobec zniewolenia totalitarnego. Warlama Szałamowa świadectwo prawdy, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1999.

²⁰ F. Apanowicz, „Nowa proza” Warlama Szałamowa: problemy wypowiedzi artystycznej, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1996.

²¹ A. Applebaum, GUŁag..., s. 9.

²² Zob. np. Ю.В. Малова, Становление и развитие „лагерной прозы” в русской литературе XIX–XX вв., [Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Саранск 2003], <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/stanovlenie-i-razvitiye-lagernoj-prozy-v-russkoj-literature-xix-xx-vv.html> (20.09.2017). Zob. A. Raźny, Literatura wobec zniewolenia..., s. 40–43.

²³ И.В. Некрасова, Судьба и творчество Варлама Шаламова: монография, Издательство СППУ, Самара 2003.

rze moralnym, który wyraża się w przestrzeganiu podstawowych, odwiecznych norm etycznych, zakorzenionych głęboko w europejskiej tradycji chrześcijańskiej²⁴. Filippow, podobnie jak Sołżenicyn, był przekonany, że można przeciwstawić się demoralizacji i wyniszczeniu duchowemu, obóz zaś ukazywał jako wielką próbę ludzkiej moralności, którą można przetrwać.

ОБРАЗ ЛАГЕРЯ В ТВОРЧЕСТВЕ БОРИСА ФИЛИППОВА

Резюме

Борис Филиппов (1905–1991), русский писатель, поэт, литературный критик, представитель «второй волны» русской эмиграции, с 1950 года проживавший в США, в 1936–1941 годах был заключен в Ухто-Печерском лагере. Лагерный опыт писателя нашел отражение в его публицистике и литературном творчестве. Филиппов возвращался к нему в статьях, публикованных в газете «За Родину», выходившей в Пскове и Риге при армии ген. Власова. Лагерную тему он затрагивал потом в эмигрантских рассказах, а также в изданном незадолго до смерти сборнике *Всплывшее в памяти. Главы из воспоминаний* (1990). Несмотря на жанровое разнообразие лагерных текстов Филиппова и на то, что они были написаны на разных этапах творческого пути писателя, созданная в них картина лагеря отличается стабильностью и сплоченностью. Филиппов, указывая жестокость лагерного быта, не терял веры в нравственную победу порабощенного человека, ужасу ГУлага он противопоставлял сферу трансцендентного, силу человеческого интеллекта и духовную свободу. В статье анализируется образ лагеря в творчестве Филиппова.

THE IMAGE OF SOVIET CAMP IN THE WORKS OF BORIS FILIPOFF

Summary

Boris Filipoff (1905–1991), Russian author, poet and literary critic, representative of the “second wave” of Russian emigration, living in the USA since 1950, was a prisoner of the Ukhta-Pechora camp from 1936 to 1941. Filipoff’s camp experiences were then reflected in his journalistic

²⁴ A. Raźny, *Literatura wobec zniewolenia...*, s. 32.

and literary works. The author referred to them in articles published in the “Za Rodinu” newspaper, issued in Pskov and Riga by general Vlasov’s army. The subject of concentration camp was also taken up by Filipoff in his emigration short stories. Near the end of his life he reflected again on his camp experiences in memoirs entitled: *Looking back* (*Всплывшее в памяти. Главы из воспоминаний*, 1990).

Despite the lack of genre uniformity of Filipoff’s “camp” texts and the long period of time over which they were written, the image of the camp they presented was characterised by stability and consistency. The author, depicting callousness of the camp reality, did not lose his faith in moral greatness of the enslaved people, setting the sphere of transcendence, power of human mind and freedom of spirit against the cruelty of the Gulag. The article is an analysis of the image of concentration camp in the Filipoff’s works mentioned above.

Andrzej Polak

O POSTKOLONIALIZMIE I CZECZENII

UWAGI NA MARGINESIE LEKTURY OPOWIEŚCI

WŁADIMIRA MAKANINA *КАВКАЗСКИЙ ПЛЕННЫЙ*

Jak wykazała przed kilkunastu laty Ewa Thompson w klasycznym już dziele *Trubadurzy imperium* (2000), utwory literatury rosyjskiej pośredniczyły we władzy Centrum, powstrzymując tym samym obrzeża państwa od przemawiania własnym głosem¹. Ich twórcy podejmowali temat świetności Rosji, komponując dzieła epickie na temat bohaterskich czynów wojennych, niebezpieczeństw i przygód w egzotycznych miejscowościach, które następnie „dołączyły” do Rosji. W ten sposób wykreowane zostały stereotypy narodów podbitej oraz modele tego, co to znaczy być Rosjaninem – podróżować do prymitywnych krain i brać je w posiadanie oświeconej korony rosyjskiej². Tę kolonialną narrację praktykowało wielu pisarzy rosyjskich XIX, XX i obecnego stulecia, sytuujących akcję opisywanych zdarzeń poza terytorium Rosji etnicznej. Do niewielu twórców unikających tego rodzaju ujęć – świadomych kolonialnych przewin Rosji – należy Władimir Makanin jako autor opowieści *Кавказский пленный*³ (1994) oraz powieści *Asan* (Асан, 2008). Oba utwory traktuję jako przykład twórczości antykolonialnej, podejmującej trud

¹ E. Thompson, *Trubadurzy imperium. Literatura rosyjska i kolonializm*, przeł. A. Sierszulska, Universitas, Kraków 2000, s. 2. Zabieg ten uzasadniano organiczną jakoby niedoskonałością narodów nieszachodnich.

² Tamże, s. 92–93.

³ Choć utwór nie został przetłumaczony na język polski, w dalszej części artykułu używam tytułu *Jeniec kaukaski*.

dekonstrukcji imperialnego sposobu myślenia i kontestowania dominacji kolonialnej.

W powszechnym rozumieniu kolonializm oznacza zbrojny podbój obcego terytorium oraz — będące jego następstwem — polityczne, ekonomiczne, a często także kulturowe uzależnienie zamieszkującej je ludności, arbitralnie uznanej przez kolonizatorów za zapóźnioną kulturowo i cywilizacyjnie. Klasyczna forma kolonializmu ukształtowała się na przełomie XV i XVI wieku i trwała do połowy ubiegłego stulecia. Najczęściej spotykane definicje kolonializmu mówią o podboju terytoriów zamorskich przez imperia zachodnie i kojarzą ten proces z krajami Trzeciego Świata. Związane z kolonializmem pojęcia dominacji i podporządkowania skutkowały nowymi terminami, wypracowanymi na gruncie badań postkolonialnych, takimi jak orientalizm⁴, biały kolonializm⁵, kolonializm filtrowany⁶ czy kolonializm wsteczny kulturowo⁷. Każde z nich odpowiada rosyjskiej specyfice.

⁴ Pod pojęciem orientalizmu, zgodnie z propozycją Edwarda Saida, rozumiem sposób postrzegania Wschodu przez pryzmat szczególnych europejskich doświadczeń. Orientalizm to zachodni sposób na dominację, przebudowę i sprawowanie władzy nad Wschodem. Podaję za: A. Burzyńska, M.P. Markowski (red.), *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, Znak, Kraków 2006, s. 626–627.

⁵ Chodzi o kolonizację terytoriów bezpośrednio graniczących z imperium. Jest to przypadek Rosji, a w przeszłości Niemiec oraz Austro-Węgier. Więcej zob. D. Skórczewski, *Wobec eurocentryzmu, dekolonizacji i postmodernizmu. O niektórych problemach teorii postkolonialnej i jej polskich perspektywach*, „Teksty Drugie” 2008/1–2, s. 51.

⁶ O kolonializmie filtrowanym (określenie amerykańskiego badacza Stevena Tötösy'ego de Zepetneka) mowa jest wtedy, gdy chcemy oddzielić „klasyczny” kolonializm od kolonializmu w stylu radzieckim. Więcej na ten temat pisze m.in. Michałina Golińczak w tekście: *Postkolonializm: przed użyciem wstrząsnąć. „Recykling Idei”* 2008, nr 10, http://katalog.czasopism.pl/index.php/Recykling_Idei_-Michalina_Golinczak,_POSTKOLONIALIZM:_PRZED_U%C5%BBYCIEM_WSTRZ%C4%84SN%C4%84%C4%86! (11.04.2016).

⁷ Z języka angielskiego „reverse-cultural colonization”, czyli na przykład kolonizacja narodów Pribałtyki i Europy Środkowo-Wschodniej przez imperium rosyjskie, a następnie ZSRR. Patrz: D. Skórczewski, *Wobec eurocentryzmu..., s. 51.*

Według Ewy Domańskiej po zakończeniu II wojny światowej termin „postkolonializm” stosowano w celu opisania sytuacji państw i narodów będących ofiarami zachodniej kolonizacji, które zdołały wybić się na niepodległość. Opublikowana w roku 1978 praca Edwarda Saida *Orientalizm* zapoczątkowała poważne badania naukowe poświęcone temu zagadnieniu. Said przywiązywał szczególną uwagę do związków pomiędzy imperializmem i kolonializmem. Pod pojęciem imperializmu palestyńsko-amerykański badacz rozumiał teorię, praktykę oraz inne działania metropolii sprawującej kontrolę nad odległymi terytoriami. Kolonializm niemal zawsze stanowi następstwo imperializmu i nie jest niczym innym, jak osadnictwem na podporządkowanym obszarze. Ani imperializm, ani kolonializm nie są prostymi aktami akumulacji i utrzymywania władzy. Oba zjawiska zasadzają się na potężnych formacjach ideologicznych i formach wiedzy związanych z dominacją, do których należy pogląd, że pewne terytoria i narody domagają się dominacji, a nawet dobrowolnie się jej podporządkowują⁸.

Badacz postkolonialnych interesuje literatura i kultura państw będących niegdyś kolonią imperiów zachodnich – w pierwszej kolejności Francji i Anglii, ale także Hiszpanii, Portugali czy Holandii. Kolonie te były usytuowane w znacznym oddaleniu od metropolii, za morzami i oceanami. W rezultacie wypracowany został podział na „centrum” (imperium) i „peryferie” (kolonie), który, wedle Said, skutkował innym podziałem – na „swoich” (Europejczyków) i „obcych”⁹. Z punktu widzenia „swoich”, kultura, tradycje i obyczaje ludów skolonizowanych jawiły się jako dziwne i niezrozumiałe, zasługując w konsekwencji na miano „gorszych”. Europejczycy, twierdzi Said, wykreowali

⁸ E. Said: *Kultura i imperializm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Zysk i S-ka, Poznań 2009, s. 7–9.

⁹ Podaję za: E. Thompson, *Trubadurzy imperium...*, s. 54.

fałszywy obraz Innego w celu usprawiedliwienia własnych działań i odnoszonych zeń korzyści¹⁰.

Badania postkolonialne są interdyscyplinarnie prowadzoną interwencyjną krytyką społeczną, powstałą w odpowiedzi i jako opór wobec różnych (minionych i współczesnych) form kolonizacji, która identyfikuje i analizuje ich następstwa. Badania te obejmują szerokie spektrum problematyki dotyczącej m.in. wzajemnych związków pomiędzy kulturą i władzą. Można je określić jako zbiór teoretycznych i kulturowych praktyk związanych z doświadczeniem kolonialnych spotkań Zachodu z innymi częściami świata¹¹, w moim przekonaniu – nie tylko Zachodu, ale także Rosji, z podlegającymi jej władzami narodami i grupami etnicznymi. Krytycy postkolonialni zajmują się analizą wyobrażeń świata budowanych z perspektywy imperialnej. Analizują oni sposoby, za pomocą których europejskie imperia tworzyły obraz podlegających ich władzom kultur, a także, w jaki sposób określają relacje pomiędzy nimi a koloniami¹².

W kontekście literatury rosyjskiej warto zauważyc, że pojęcia „postkolonializm” i „postkolonialność” interpretowane są na dwa sposoby. Podług autorów *The Empire Writes Back*¹³ prefiks „post-” kładzie akcent nie tyle na chronologiczny aspekt zjawiska, ile na jego wymiar ideologiczny i społeczno-polityczny. Badaczy postkolonialnych zajmuje wszystko, co dotyczy kultur byłych kolonii po uzyskaniu/odzyskaniu niezależności. Jednak tego rodzaju definicja sięga głębiej

¹⁰ E. Said, *Orientalizm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Warszawa 1991, s. 78.

¹¹ E. Domańska: *Badania postkolonialne*, s. 157–158. <http://www.staff.amu.edu.pl/~ewa/Domanska,%20Badania%20postkolonialne.pdf> (11.04.2016).

¹² M.P. Markowski, *Postkolonializm*, w: A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Znak, Kraków 2009, s. 551.

¹³ Chodzi o pracę *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literature* (1989) autorstwa Billa Ashcrofta, Garetha Griffithsa i Helen Tiffin, uważaną za jedno z bardziej znaczących osiągnięć na gruncie badań postkolonialnych. Jej tytuł nawiązuje do artykułu Salmana Rushdie'ego *The Empire Writes Back with a Vengeance* (1982).

i dotycza fundamentalnych zagadnień natury filozoficznej, politycznej oraz etycznej — pisze o tym m.in. Dariusz Skórczewski. Nie jest przecież tak, że wraz z niepodległością wpływ kultury kolonizatorów na kulturę państw kolonizowanych zanika całkowicie. Choć po długich latach kolonializmu kultury zniewolone odzyskują niezależność, to jeszcze długo muszą zmagać się z dziedzictwem kultury kolonizatorów¹⁴. Uwaga ta doskonale pasuje do sytuacji byłych i obecnych kolonii rosyjskich, przede wszystkim tych położonych na Kaukazie i w Azji Środkowej.

Terminalne konotacje prefiku „post-” powodują przesunięcie centrum uwagi z osi władzy (relacje pomiędzy kolonizatorem i kolonizowanym) na oś czasu (etap kolonizacji, dekolonizacja). W rezultacie dochodzi jednak do niebezpiecznego zniwelowania różnic pomiędzy tymi, którzy czerpali korzyści z kolonizacji a jej ofiarami¹⁵. Jak twierdzi Skórczewski, prefiks „post-” oznacza przede wszystkim rodzaj refleksji spowodowanej koniecznością przezwyciężenia kolonializmu, a także świadomością potrzeby dekonstrukcji struktur imperialnych, funkcjonujących w kulturze narodów podporządkowanych po wycofaniu się hegemonii¹⁶. Prefiks ten przypomina ponadto o niesłabnącym wpływie, jaki we współczesnym świecie — fałszywie mogłoby się wydawać wolnym od kolonizacji — posiadają kolonialne struktury władzy. W wielu miejscach (należy do nich m.in. Północny Kaukaz) struktury te nadal trzymają się mocno. Mimo że okres prostego, bezpośredniego kolonializmu się skończył, to imperializm nadal istnieje — przede wszystkim w sferze kultury oraz w określonych działaniach społeczno-politycznych, ideologicznych i ekonomicznych¹⁷.

¹⁴ D. Skórczewski, *Wobec eurocentryzmu...*, s. 36–37.

¹⁵ Tamże, s. 38.

¹⁶ Tamże, s. 38–39.

¹⁷ Ł. Gemziak, *Imperium (wciąż) niezbadane: Rosja a perspektywa post-kolonialna*, „Dialogi Polityczne” 2011, nr 11, <http://apcz.pl/czasopisma/index.php/DP/article/view/DP.2011.011/6073> (11.04.2016).

Literatura postkolonialna ukazuje doświadczenia państw będących w przeszłości kolonią. Przynależne do niej utwory skupiają uwagę na wpływie działań kolonizatorów na kulturę kolonii. Perspektywy zastosowania teorii postkolonialnej w odniesieniu do literatury rosyjskiej i Rosji ciągle nie wypadają jednak zbyt optymistycznie, szczególnie w samej Rosji. Jak zauważa Anna Gerasimowa:

Сейчас постколониализм — одно из главенствующих направлений в современной западной гуманитарной науке, но у нас ему уделяют значительно меньше внимания, чем он того заслуживает (несмотря на отечественный опыт колонизации, почти совершен-но не отрефлексированный)¹⁸.

Specyfika rosyjskiego kolonializmu polega na tym, że Rosja — w odróżnieniu od państw zachodnich — podbiła i przyłączała terytoria położone w stosunkowo niewielkiej odległości od jej wiecznie zmieniających się granic. Umiejscowienie Rosji w perspektywie postkolonialnej budzi wiele — mniej lub bardziej uzasadnionych — wątpliwości; Rosja jest bowiem państwem całkowicie różnym od imperiów zachodnich. Z jednej strony, na wczesnym etapie kształtowania się państwowości rosyjskiej (księstwo moskiewskie), Zachód podejmował — nieskuteczne jak się okazało — próbę jej orientalizacji. Po tym, jak Rosja sama zaczęła podbijać sąsiednie ludy i terytoria, w krótkim czasie zyskała status imperium. Choć państwo rosyjskie nigdy nie było uznawane za klasyczne imperium kolonialne (na modłę zachodnią), to nie kojarzono go również z Orientem. To właśnie na gruncie literatury rosyjskiej wypracowane zostało pojęcie „zagadkowej duszy rosyjskiej”, dzięki któremu Zachód uznał, że Rosjanie przemawiają własnym głosem i nie są narodem niemym. W rezultacie Rosja uniknęła orientalizacji.

¹⁸ А. Герасимова: *Империя и литература: что такое постколониализм?* <https://syg.ma/@sasha-sierbina/anna-gerasimova-impieriia-i-litieratura-cho-to-kakoe-postkolonializm> (11.11.2017).

* * *

Wydarzenia opisane przez Makanina w *Jeńcu kaukaskim* rozgrywają się na terytorium Czeczenii, jednej z kaukaskich kolonii Rosji, która — w odróżnieniu od Gruzji, Armenii i Azerbejdżanu — nadal pozostaje w imperialnej zależności od Moskwy. Kaukaz Północny, podobnie jak Południowy, posiada długą i bogatą historię, której, w kontekście dalszych rozważań, warto poświęcić nieco więcej uwagi. Początki Czeczenii, przypomina Gierman Sadułajew, przypadają na rok 650, kiedy to powstało państwo Chazarów, zajmujące wschodnią część Północnego Kaukazu, m.in. terytoria obecnej Czeczenii i Dagestanu. Po pewnym czasie Kaganat Chazarowski objął swym zasięgiem obszar od Powołża po północne wybrzeże Morza Czarnego oraz od ziem Słowian po Zakaukazie. Na czele państwa Chazarów stał kagan, który podług miejscowych wierzeń posiadał nadprzyrodzone zdolności. W IX stuleciu, po przyjęciu judaizmu, jego władza dodatkowo uległa wzmacnieniu¹⁹. Chazarowie byli narodem zróżnicowanym etnicznie, w skład którego wchodziły zarówno plemiona koczownicze, jak i półkoczownicze. Każde z nich posiadało własną religię, język, kulturę i obyczaje. Istnieje kilka hipotez dotyczących pochodzenia Chazarów. Wedle jednej z nich byli oni grupą semicką, która wywodziła się z Izraela i osiadła na Kaukazie. Za potomków Chazarów uważani są Żydzi europejscy, krymscy Karaimowie, Ałtajczycy, Czeczeni oraz narody Dagestanu²⁰.

W kontekście relacji chazarsko-słowiańskich warto przypomnieć, że w połowie X stulecia Ruś Kijowska zaczęła podlegać wpływom Kaganatu. Za panowania księcia Świątostawia, w roku 964, doszło do pierwszej wojny kaukasko-ruskiej.

¹⁹ Г. Садулаев, *Прыжок волка. Очерки политической истории Чечни от Хазарского каганата до наших дней*, Алъпина нон-фикшн, Москва 2012, s. 50–51.

²⁰ Tamże, s. 29–31.

skiej, w trakcie której wojska Słowian pokonały Chazarów i zajęły podlegające im terytoria²¹. Po śmierci księcia (972) władzę przejęli jego synowie – Jaropołk, Oleg i Władimir. Dla nich ważniejsze okazały się jednak relacje ze Szwedami i Bizancjum, przez co ziemie kaukaskie na dłuższy czas straciły na znaczeniu. Wojska ruskie pozostały na terytorium Chazarii do roku 990 – następnie zachodnią Czeczenię przyłączono do Ałanii, a wschodnią do państwa Sarir²². W wieku XIII Kaukaz najechali Mongołowie, zajmując równiny zamieszkane przez Alanów i Połowców – przodków dzisiejszych Czeczenów. W II połowie tego stulecia wojska mongolskie opanowały pozostałą część Ałanii – w ten oto sposób cały Kaukaz Północny podporządkowany został Złotej Ordzie. W roku 1395 stoczona została największa bitwa w historii północnego Kaukazu – wojska Złotej Ordy pod dowództwem Tochtamysza starły się z armią Timura-Tamerlana. Mongołowie ponieśli klęskę. Po bitwie Timur zaczął ustanawiać na zajętym terytorium prawo szariatu, jak podają historycy: „*крестил Кавказ огнем и мечом*”²³.

Między wiekiem XV a XVII przewagę na Kaukazie Północnym zdobyli z kolei Kabardyjczycy, którzy narzucili pozostałym narodom własne rozwiązania społeczno-polityczne, znaczaco oddziałując na współczesny obraz życia tutejszych mieszkańców. Mniej więcej w tym samym czasie zamieszkujące góry ludy nachskie (Wajnachowie) zaczęły organizować odrębną społeczność polityczno-etniczną. Po tym jak w XVII i XVIII stuleciu ich liczebność uległa zwiększeniu, Wajnachowie zdecydowali powrócić na nizinne obszary Czeczenii²⁴. To właśnie wówczas zacząłkształtać się naród czeczeński:

²¹ Tamże, s. 63–67.

²² Sarir to średniowieczne państwo zajmujące terytorium północnego Dagestanu, zamieszkane przez ludy Awarskie. Więcej patrz: Г. Садулаев, *Прыжок волка...*, s. 89–90.

²³ Tamże, s. 122–128.

²⁴ Tamże, s. 131–140.

Так состоялось первое появление в истории чеченского народа. От кочевников, завоевателей, разбойников и работогоровцев в горах укрывались остатки разрозненных племен, бывших то частью Хазарии, то частью Алании, то сами по себе, говорящих на диалектах, схожих не только между собой, но и с диалектами соседей. Вернулось на равнины новое национальное сообщество, отдельное от других и сознающее себя таковым, новые люди — „наши люди” — вайнахи²⁵.

Jak zauważa polski reportażysta Mirosław Kuleba, Czeczenię na tle krajów sąsiednich wyróżniała przysługująca miejscowości ludności wolność osobista. Kuleba z pewną przesadą twierdzi także, że w XIX stuleciu Iczkeria²⁶ była jedynym demokratycznym państwem na Północnym Kaukazie²⁷.

W wieku XVIII i XIX, przez ponad 100 lat (1775–1877), Rosja toczyła wojny mające podporządkować jej władzy wszystkie narody kaukaskie. W walkach tych ginęło corocznie około 25 tysięcy rosyjskich żołnierzy²⁸. Pierwszym carem, który próbował przyłączyć terytoria Kaukazu do imperium rosyjskiego, był Piotr Wielki. W roku 1714 jego wojska wkroczyły na tutejsze tereny, po czym nad rzeką Sudak zbudowały twierdzę Swiatoj Kriest²⁹. To z niej właśnie osiemnaście lat później wyruszyła pierwsza (nieudana) wyprawa zbrojna na Czeczenię³⁰. Od tej pory wszyscy kolejni władcy Rosji usiłowali zająć Kaukaz, odrywając poszczególne ziemie od Persji i Turcji. W roku 1774 do Rosji przyłączono Kabardo-

²⁵ Tamże, s. 140–141.

²⁶ Iczkeria to środkowa część Czeczenii. Czasami nazwę tę rozciąga się na cały jej obszar.

²⁷ Wedle Dołchana Chożajewa Czeczeni to: „Единственный народ на Кавказе, сознательно упразднивший в своей среде социальное неравенство и признавший за каждым человеком, независимо от пола и возраста, право на личную свободу”. Podaje za: Д. Хожаев, *Чеченцы в русско-кавказской войне*, Седа, Грозный 1998, s. 13.

²⁸ M. Kuleba, *Czeczeński specnaz. Taktika działań specjalnych*, Alfa-Wero, Warszawa 2011, s. 17.

²⁹ Obecnie miasto Budionnowsk w kraju stawropolskim.

³⁰ M. Kuleba, *Czeczeński specnaz...*, s. 11.

-Bałkarię, a na stepach kaukaskich Katarzyna Wielka kazała osiedlić Kozaków zaporoskich. Choć z armią rosyjską walczyły niemal wszystkie tutejsze nacje, to tylko Czeczeni przez dłuższy czas zdołali zachować niezależność. W starciach tych niepośrednią rolę odegrał szejk Mansur. Przygotowywane przez niego powstanie wybuchło w roku 1785 i objęło niemal cały Kaukaz Północny. Dopiero po czterech latach armia carska zdołała rozbić powstańców i uwiezić Mansura³¹. Jego działalność, mająca na celu zjednoczenie ludów kaukaskich w oparciu o prawo szariatu, przydała popularności religii muzułmańskiej³². Krok po kroku Rosja zajmowała kolejne obszary. Układy z sultanem tureckim z lat 1723, 1724, 1813 i 1829 scedowały na Rosję m.in. terytorium Czeczenii³³.

W roku 1816 na Kaukaz przybył generał Aleksiej Jermoliow — bohater bitwy borodińskiej, który z rozkazu cara Aleksandra I stosował taktykę spalonej ziemi, pozbawiając Czeczenów domów i środków do życia. Działania te spowodowały nową wojnę³⁴. W tym samym czasie na Kaukazie rozpoczęli działalność uczniowie imama Gazi-Muhammada, głoszący dżihad — świętą wojnę. Nazwano ich murydami, czyli ludźmi dążącymi do odpuszczenia grzechów i zbawienia duszy. Murydyzm zyskał popularność zarówno wśród Czeczenów, jak i sąsiadnych ludów dagestańskich. Murydyzmem zainteresował się Szamil, uczeń i przyjaciel Gazi-Muhammada. Połączenie dżihadu i murydyzmu skutkowało hasłem świętej wojny z Rosjanami. W przypadku Czeczenów o rozpoczęciu działań wojennych zadecydowały zasady wiary muzułmańskiej, zgodnie z którymi mahometa-

³¹ Tamże, s. 13.

³² Jak pisze Dolchan Chożajew: „В XVIII веке чеченцы добровольно приняли ислам. Высокий демократизм и гуманность этой религии оказались им настолько близки и понятны, что ислам не только не изменил чеченского общества, но, напротив, органично вписавшись в существовавшие в нем институты, еще более консолидировал чеченский народ”. Д. Хожаев, *Чеченцы в русско-кавказской войне...*, s. 15.

³³ Г. Садулаев, *Прыжок волка...*, s. 149–151.

³⁴ М. Kuleba, *Czeczeński specnaz...*, s. 13.

nie nie mogą podlegać niewiernym³⁵. Szamil uczestniczył we wszystkich wyprawach wojennych organizowanych przez swego nauczyciela. W roku 1832 ekspedycja barona Grigorija Rozena rozbiła siły Gazi-Muhammada podczas szturmu aulu Gimry — Szamil zdołał zbiec, lecz jego mentor zginął na polu walki. Nowym imamem Dagestanu został Gamzat-bek, z którym Szamil także podjął współpracę, organizując wyprawy na Rosjan oraz innych przeciwników imama. W roku 1834, po śmierci Gamzat-beka, imamem został sam Szamil. Jako pierwszy zdołał on zjednoczyć narody Dagestanu i Czeczenii³⁶. Przeprowadzone przezeń reformy zamieniły plemiona kaukaskie w quasi-nowoczesne narody przestrzegające praw obywatelskich. W skład oddziałów Szamila wchodziło około 40 tysięcy powstańców, a ich taktika polegała na unikaniu większych starć i preferowaniu uciążliwych dla Rosjan szybkich, długich marszów³⁷.

Pod koniec roku 1843 Szamil rozbił Rosjan w dagestańskiej Awarii. Nowy namiestnik carski na Kaukazie, Michaił Woroncow, dążył do ekonomicznego osłabienia Czeczenii, co okazało się dużo skuteczniejsze niż walki zbrojne. W tym czasie Czeczenia podzieliła się na dwie części: podporządkowaną Rosji Małą Czeczenię (zamieszkali w niej Czeczeni mający dość walk z Rosjanami) oraz Wielką Czeczenię podporządkowaną Szamilowi. Warto zauważyć, że Czeczeni nie otrzymali w tym czasie wsparcia od tureckiego sułtana, na które bardzo liczyli. Wielu z nich, widząc wykruszanie się oddziałów Szamila, postanowiło poddać się carowi³⁸. Na początku roku 1852 książę Aleksandr Bariatynski odniósł kilka znaczących zwycięstw. Siedem lat później osłabiony imam oddał się w ręce Rosjan³⁹.

³⁵ Tamże.

³⁶ J. Ferenc, *Świat odwraca wzrok. Czeczenia w świetle prawa i w oczach świata*, Adam Marszałek, Toruń 2004, s. 14.

³⁷ M. Kuleba, *Czeczeński specnaz...*, s. 15.

³⁸ J. Ferenc, *Świat odwraca wzrok...*, s. 15.

³⁹ Tamże, s. 13.

Wojnę na Kaukazie zakończył układ pokojowy podpisany 21 maja 1864 roku, przyznający Czeczenom pewne przywileje – mogli oni posiadać broń, nie musieli służyć w armii carskiej, zyskali wolność wyboru religii. Wkrótce okazało się jednak, że Rosjanie nie mają zamieru dotrzymać warunków porozumienia, co spowodowało nowy konflikt. Kolejny układ pokojowy został zawarty w roku 1877, jednak Rosjanie raz jeszcze zlekceważyli zobowiązania i w tym samym roku wybuchła następna rewolta⁴⁰. Ostatni zryw przed rewolucją październikową miał miejsce w roku 1913 – podobnie jak poprzednie zakończył się niepowodzeniem. Czeczeni próbowali wykorzystać porewolucyjne osłabienie Rosji i wydostać się spod jej zwierzchnictwa, na niektórych obszarach zdolali nawet na krótko przejąć władzę⁴¹. W roku 1917 republika czeczeńska ogłosiła niezależność. Została spisana konstytucja Zakaukaskiej Demokratycznej Republiki Federacyjnej, której istnienie uznały nieliczne państwa (m.in. Niemcy i Austro-Węgry, czyli przegrani w I wojnie światowej). Większość z nich, podobnie jak bolszewicy, stała na stanowisku, że terytoria te nadal należą do Rosji. Po-częwszy od roku 1920, w Czeczenii dochodziło do powstań i buntów spowodowanych polityką bolszewików, okupacją, kolektywizacją rolnictwa, próbami organizowania kołchozów i represjami wobec miejscowej ludności. Wyjątkowo tragiczne wydarzenia miały miejsce w początkach roku 1944, kiedy to Stalin zarzucił Czeczenom kolaborację z wrogiem, a następnie nakazał ich deportację w głąb Syberii i do Azji Centralnej. Wysiedlono ponad pół miliona ludzi, z których wielu zginęło. Ci, którzy przeżyli, powrócili na ojczyste tereny dopiero w czasach odwilży⁴².

Końcowe lata istnienia Związku Radzieckiego, a następnie rozpad państwa, skutkowały wzrostem nastrojów separatystycznych na terytorium Kaukazu Południowego

⁴⁰ M. Kuleba, *Czeczeński specnaz...*, s. 17.

⁴¹ J. Ferenc, *Świat odwraca wzrok...*, s. 15-16.

⁴² M. Kuleba, *Czeczeński specnaz...*, s. 17-18.

i Północnego. W listopadzie 1990 zwołany został Ogólnonarodowy Kongres Narodu Czeczeńskiego, na którego czele stanął Dżochar Dudajew. Decyzją Kongresu Czeczenię ogłoszono niepodległym państwem. W wyborach prezydenckich zorganizowanych w listopadzie roku 1991 zwyciężył generał Dudajew. Jak można było oczekiwąć, prezydent Rosji Boris Jelcyn nie uznał niepodległości Czeczenii, a następnie, we wrześniu 1991, wprowadził na jej terytorium stan wojenny. Armia rosyjska wspomagana przez oddziały milicji wkroczyła do stolicy republiki, prowokując starcia, które zapoczątkowały tak zwaną rewolucję czeczeńską⁴³. W Groznym utworzony został specjalny oddział do walki z armią rosyjską — Компания Специального Назначения Чеченской Народной Гвардии. Po rozpadzie ZSRR rząd Czeczenii odmówił ratyfikacji traktatu federacyjnego, określającego warunki, na jakich poszczególne republiki autonomiczne, okręgi i obwody miały wejść w skład Federacji Rosyjskiej⁴⁴.

Pod koniec roku 1994 rozpoczęła się pierwsza wojna czeczeńska. Zdaniem niezależnych obserwatorów, obiektem ataków wojsk rosyjskich były nie tylko oddziały specjalne, ale także ludność cywilna. Ponieważ informacje na temat działań wojennych przechodziły przez rosyjską cenzurę, światowa opinia publiczna niewiele o nich wiedziała. Aby nagłościć sprawę, przywódca rebeliantów Szamil Basajew uprowadził rosyjski samolot pasażerski, dzięki czemu świat mógł usłyszeć o „pierwszym terrorystycznie czeczeńskim” oraz o wojnie w obronie niepodległości młodego, niewielkiego państwa. W kwietniu roku 1996 Dudajew poniosł śmierć w wyniku ostrzału rakietowego. Zgodnie z konstytucją Czeczenii jego następcą został wiceprezydent Zelimchan Jandarbijew⁴⁵. Pierwszą wojnę czeczeńską zakończył układ pokojowy w Chasawjurcie, który ze strony rosyjskiej 31 sierpnia 1996 asygnował generał Aleksandr

⁴³ Tamże, s. 25–26.

⁴⁴ J. Ferenc, *Świat odwraca wzrok...*, s. 51–53.

⁴⁵ M. Kuleba, *Czeczeński specnaz...*, s. 341–343.

Lebiedź. W trakcie działań wojennych zginęło około 90 tysięcy mieszkańców Czeczenii i ponad 40 tysięcy rosyjskich żołnierzy⁴⁶. We wrześniu roku 1999, po atakach terrorystycznych w Moskwie, Bujnaku i Wołgodońsku, strona rosyjska ponownie wszczęła działania militarne. 30 września wybuchła druga wojna czeczeńska, której celem, zgodnie z deklaracją Rosjan, było powstrzymanie międzynarodowego terroryzmu, obrona ludności Czeczenii oraz wzmacnienie władzy Moskwy⁴⁷. Jak zauważa Tatiana Łożkina z organizacji Human Rights Watch, w trakcie konfliktu powszechnie łamane były prawa człowieka — m.in. tysiące ludzi zaginęło bez wieści w wyniku porwań⁴⁸. Zgodnie z oficjalnym komunikatem w kwietniu 2000 roku działania wojenne dobiegły końca, a ich miejsce zajęły operacje specjalne, które trwały do roku 2009. Choć wojna w Czeczenii oficjalnie się skończyła, a stolicę republiki odbudowano, to — twierdzi Łożkina — prawa człowieka nadal nie są tu przestrzegane⁴⁹. W przekonaniu ekspertów druga wojna czeczeńska, w odróżnieniu od pierwszej, zakończyła się niekwestionowanym zwycięstwem Rosjan.

* * *

Jeniec kaukaski, którego akcja rozgrywa się na terytorium Czeczenii, należy do nielicznych utworów literatury rosyjskiej poruszających kwestię relacji pomiędzy centrum imperium i jego peryferiami, jak również wpływu praktyk kolonizatorów na kulturę krajów kolonizowanych. Utwór, opublikowany w roku 1995, cztery lata później został wyróżniony Rosyjską Nagrodą Państwową (Государственная

⁴⁶ J. Ferenc, *Świat odwraca wzrok...*, s. 18–19.

⁴⁷ Н. Джанполадова, А. Гостев, *Чечня победившего Путина*, <https://www.svoboda.org/a/26612362.html> (07.11.2017).

⁴⁸ Т. Ложкина, *Чечня: слабость судебной защиты, мощь векссудебной репрессии*, <http://www.hrights.ru/text/b28/Chapter4%202.htm> (16.09.2017).

⁴⁹ Tamże.

премия России). Jego tytuł odsyła wprost do poematu Aleksandra Puszkina *Jeniec Kaukazu* (Кавказский пленник, 1822). Oba teksty łączy zarówno tematyka, jak i miejsce akcji, zdecydowanie różni natomiast ukazany w nich obraz Czeczenów. *Jeniec Kaukazu* to klasyczny przykład literatury o narracji kolonialnej — opisywane zdarzenia mają miejsce w świecie podporządkowanym europejskim imperiom kolonialnym. Tego rodzaju utwory pozwalają badaczom postkolonialnym ujawniać chwyty i metody, za pomocą których pisarze pozostający na usługach imperium konstruowali obraz podlegających ich władzy kultur oraz decydowali o charakterze stosunków pomiędzy centrum a peryferiami⁵⁰.

Jak już odnotowałem, Rosja i literatura rosyjska z różnych powodów nieustannie wymykają się usytuowaniu w perspektywie postkolonialnej. Państwo to nie ma jednoznacznej europejskiej tożsamości i pod wieloma względami różni się od krajów zachodnich — byłych imperiów kolonialnych. Rosja niemal zawsze była traktowana jako byt przejściowy pomiędzy Wschodem i Zachodem. W wyniku wielkiej schizmy wschodniej (1054) oraz trwającej ponad dwa stulecia zależności od Mongoło-Tatarów, Rosja utraciła kontakt z państwami europejskimi uznającymi władzę papieża. Innym powodem utrudniającym umiejscowienie Rosji w perspektywie postkolonialnej było wsparcie wojskowe i materialne, jakiego Związek Radziecki udzielał ruchom antykolonialnym w Azji i Afryce. Wywodzący się z państw Trzeciego Świata badacze postkolonialni, świadomi pomocy okazywanej przez imperium radzieckie w walce z kolonializmem, ignorowali bądź świadomie nie zauważali przejawów kolonializmu w samym ZSRR⁵¹. Nie brakuje badaczy wskazujących na brak dialogu pomiędzy krytyką postkolonialną a badaniami na temat Europy Środkowo-Wschodniej, Kaukazu czy Azji Centralnej. Ich zdaniem nieobecność perspektywy postkolonialnej w badaniach

⁵⁰ M.P. Markowski, *Postkolonializm...,* s. 551.

⁵¹ E. Thompson, *Trubadurzy Imperium...,* s. 62.

tych obszarów ma zdecydowanie ideologiczny charakter⁵². Niemniej, choć imperializm rosyjski stosował odmienne rozwiązania niż imperializmy państw zachodnich, to jego istota, czyli polityczne, społeczne i kulturowe uzależnienie narodów i grup etnicznych, była taka sama⁵³.

Zadaniem perspektywy postkolonialnej jest odnajdywanie oraz opisywanie praktyk usprawiedlwiącących istniecie imperium, a także analiza jego działań w stosunku do kolonii. Podobne cele wydają się przyświecać Makaninowi, który w *Jeńcu kaukaskim* ujawnia destrukcyjny wpływ imperium rosyjskiego na życie mieszkańców Kaukazu. Ważne miejsce zajmuje w utworze typowy dla narracji postkolonialnej motyw „hybrydy”, „mieszanka”, postaci o nie do końca zidentyfikowanej przynależności etnicznej i przekonaniach politycznych, ukształtowanej w wyniku krzyżowania wzajemnie wykluczających się cech – etnicznych, kulturowych, językowych i religijnych⁵⁴. Choć konflikt będący tłem opisywanych zdarzeń toczy się od wielu lat, a relacje pomiędzy kolonizatorami i kolonizowanymi pozostają niezmiennie wrogie, to część Czeczenów (syndrom sztokholmski?), paradoksalnie, zaczyna uznawać zarówno siebie samych, jak i swą ojczyznę za integralną część Rosji:

- Знаешь, Петрович, что старики наши говорят? В поселках и в аулах у нас умные старики.
- Что ж они говорят?
- А говорят они — поход на Европу пора делать. Пора опять идти туда.
- Хватил, Алибек. Евро-опа!..

⁵² C. Cavanagh, *Postkolonialna Polska. Biała plama na mapie współczesnej teorii*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2–3, s. 61–62.

⁵³ D. Skórczewski, *Postkolonialna Polska — projekt (nie)możliwy*, „Teksty Drugie” 2006, nr 1–2, s. 110.

⁵⁴ W. Bolecki, *Mysią różne o postkolonializmie. Wstęp do tekstów nie napisanych*, „Teksty Drugie” 2007, nr 4, s. 8.

— А что? Европа и есть Европа. Старики говорят, не так далеко. Старики недовольны. Старики говорят, куда русские, туда и мы — и чего мы друг в дружку стреляем?

— Вот ты и спроси своих кунаков — чего?! — сердито вскрикивает Гуров.

— О-о-о, обиделся. Чай пьем — душой добреем...⁵⁵

Rozmowę tę prowadzą dwaj mieszkańców imperium rosyjskiego — podpułkownik Gurow i Alibekow — jeden z rebeliantów czeczeńskich. Zgodnie ze stanowiskiem Saida, dyskurs orientalistyczny winien budzić w kolonizatorach poczucie wyższości i misji cywilizacyjnej. Wyróżnia go paternalizm oraz przekonanie o dominacji własnego świata i niezdolności ludów kolonizowanych do samodzielnej egzystencji⁵⁶. Makanin daleki jest od tego rodzaju tekstualności kolonialnej. Opisani przezeń Rosjanie mają odmienne poglądy, a część z nich wydaje się świadomą kolonialnych przewin Rosji. Przeświadczenie o przepaści cywilizacyjnej oddzielającej kolonizowanych od kolonizujących nie jest ich udziałem. Funkcja utworów Makanina, jak i studiów postkolonialnych w ogóle, nie sprowadza się więc do „dekolonizacji umysłu” dawnej populacji podporządkowanej, lecz oddziałuje na proces „uświadomienia i uznania kolonialnej winy przez byłe imperium”⁵⁷. Co prawda Gurow i Alibekow znajdują się po przeciwnych stronach konfliktu, jednak szanują się wzajemnie i rozumieją bez słów:

Алибеков подливает тонкой струей себе в чашку. Ему уже не хочется торговаться. Грустно. К тому же все слова он сказал, и теперь правильные слова сами (своей неспешной логикой) доберутся до его старого друга Гурова. Можно не говорить их вслух.

⁵⁵ B. Makinin, *Кавказский пленный*, <http://www.e-reading.club/book.php?book=36317> (10.09.2017) (kolejne cytaty podaje za tym wydaniem).

⁵⁶ M. Golinczak, *Postkolonializm: przed użyciem...*, s. 3.

⁵⁷ D. Skórczewski, *Wobec eurocentryzmu, dekolonizacji i postmodernizmu...*, s. 53.

Choć imperium rosyjskie od lat usiłuje podporządkować swej władzy terytorium Czeczenii, to — a raczej właśnie dlatego — jego żołnierze nie czują się tu bezpiecznie. Krajen z ich perspektywy nie jest Rosją, nigdy też tak go nie nazywają. Wiedzą, że panują w nim całkowicie odmienne zwyczaje:

Бывало, и сам рулил на базу, и взятку давал, а иногда еще и умасливал кого нужно красивым именным пистолетом (мол, пригодится: Восток — это Восток!) Он и думать не думал, что когда-нибудь эти игривые слова сбудутся). А теперь пистолетничто, тьфу. Теперь десять стволов мало дай двенадцать.

Makanin nie określa ram czasowych opisywanych zdarzeń, co powoduje, że ukazany konflikt wpisuje się w odwieczne zmagania Rosjan na Kaukazie. Same działania wojenne wydają się bezsensowne; obie strony nazywają je „niemrawą wojną” („вязлая война”), czymś pośrednim pomiędzy wojną a pokojem. Rozkazy dowództwa okazują się mniej ważne od zasad moralnych:

Жизнь сама собой переменилась в сторону войны (и какой дурной войны — ни войны, ни мира!) — и Гуров, разумеется, воевал. Воевал и не стрелял. (А только время от времени разоружал по приказу. Или, в конце концов, стрелял по другому приказу; свыше.) Он поладит и с этим временем, он соответствует.

Trwa dziwna wojna, w trakcie której można wypić filiżankę herbaty i przygotować posiłek. Gurow i Alibekow spędzają czas w spokojnej, leniwej atmosferze: „На открытой веранде подполковник Гуров и его гость Алибеков; разморенные обедом, они дремлют в легких плетеных креслах в ожидании чая”. Podobnie zachowują się rebelianci, którzy — po ostrzelaniu wojsk federalnych — przygotowują obiad i piją herbatę:

Когда Рубахин и Вовка-стрелок подходят ближе, на скале, где засада, Рубахин примечает огонь, бледный дневной костер — бо-

евики тоже готовят обед. Вялая война. Почему бы не перекусить по возможности сытно, не выпить горячего чайку?

Choć okrążenie trwa od kilku dni, to obie strony zdają sobie sprawę, że rebelianci – wcześniej czy później – przepuszczą federalnych. W tym celu rosyjscy żołnierze planują schwytać jeńca, który jako zakładnik umożliwi wyprowadzenie kolumny z pułapki (zadanie to wykonuje Rubachin). Narracja orientalistyczna przypisuje nacjom wschodnim wiele cech negatywnych, takich jak degeneracja, zacofanie, despotyzm, brak kultury czy logiki⁵⁸. Określeniom tym odpowiadają pewne właściwości wyglądu zewnętrznego – krajowcy nieodmiennie są dzicy, okrutni, brudni i śmierdzą. Cechy te mają świadczyć o „gorszości” i „niższości”, stanowiąc tym samym przejaw tak zwanej „przemocy symbolicznej”. Zdaniem Janion, ludzie ci już z założenia są gorsi, nie brali bowiem udziału w światowym postępie⁵⁹. Należy jednak pamiętać, że w językach cywilizacji zachodnich (do których przynależność okazjonalnie rości sobie także kultura rosyjska) nieprzychylne charakterystyki Azjatów nie były opisem ich prawdziwej kultury, lecz projekcją negatywnych wyobrażeń kolonizatorów na ich temat⁶⁰. Rosjanie, podobnie jak zachodni kolonialiści, tradycyjnie przypisywali innym rasom cechy usprawiedliewiające praktyki kolonialne. Twórcy postkolonialni doskonale wiedzą jednak, że stereotypowe obrazy Azjatów w literaturze (w tym również rosyjskiej) nie są opisem ich prawdziwej kultury, lecz odzwierciedleniem negatywnej wyobraźni kolonizatorów⁶¹. Nieprzypadkowo

⁵⁸ Obszernie na ten temat pisze Maria Janion w książce *Niesamowita słowiańska szczyzna*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 224.

⁵⁹ Tamże, s. 224.

⁶⁰ W. Bolecki, *Myśli różne o postkolonializmie...*, s. 10. Literatura rosyjska sięgała i nadal sięga po analogicznie zniekształcone charakterystyki narodów zamieszujących podbite obszary.

⁶¹ Jak zauważa Włodzimierz Bolecki, kolonialny dyskurs cywilizacji zachodnich jest nienaturalny i niewiarygodny, prawdę na temat kultur

zapewne w utworze Makanina młody Czeczen przeciwstawia się kolonialnym stereotypom. Wedle Rubachina: „юноша был очень красив” i kojarzy mu się z młodą kobietą: „профильт юноши, нежный, чистый, с неожиданно припухлой нижней губой, кратко выпятившейся, как у молоденькой женщины”. Charakterystyka ta stanowi zaprzeczenie szablonowych ujęć Innego w tekstach z narracją kolonialną. Delikatna uroda jeńca budzi zainteresowanie rosyjskiego żołnierza i skłania ku nerwowym reakcjom:

Рубахин вдруг начал за юношей ухаживать. (Он взъерошивался. Он никак не ожидал этого от себя.) В руках, как болезнь, появилось мелкое нетерпение. Он дважды заварил ему чай в стакане. Он бросил куски сахара, помешал звонкой ложечкой, подал. Он оставил ему как бы навсегда свои носки — носи, не снимай, пойдешь в них дальше!.. — такая вот пробилась заботливость.

И как-то суетлив стал Рубахин и все разжигал, разжигал костер, чтобы тому было теплее.

Пленный выпил чай. Он сидел на корточках и следил за движениями рук Рубахина.

Swoim utworem Makanin wchodzi w dialog z „tekstem kaukaskim” literatury rosyjskiej, to jest zbiorem romantycznej proweniencji dzieł, których akcja usytuowana została na Kaukazie. Według Ewy Thompson, już pierwsze utwory kaukaskie Puszkina i Lermontowa nad wyraz skutecznie utrwalili obraz Rosji jako potężnego i szlachetnego imperium⁶². Do cech dystynktynnych tekstu kaukaskiego należy eksponowanie różnic pomiędzy Rosjanami i tubylcami, wyrażające się obecnością typowo kolonialnych, dychotomicznych przeciwstawień w rodzaju: swój (rosyjski)–obcy (kaukaski), bliski–daleki, kultura (cywilizacja)–przyroda, chrześcijański–muzułmański⁶³. Twórcy wspierający rosyjskie

pozaeuropejskich zastępuje stereotypami, fobiami i uprzedzeniami. Patrz: tamże s. 10–11.

⁶² E. Thompson, *Trubadurzy Imperium...*, s. 85.

⁶³ Więcej na ten temat zobacz na przykład: A. Мейер-Фраатц, *Военное Тело в романе „Асан” Владимира Маканина*, „Вестник СПбГУ. Сер. 9. Филология. Востоковедение. Журналистика” 2016, nr 3, s. 120.

przedsięwzięcie kolonialne umiejętnie stosowali sprzyjający konfrontacji podział na „swoich” i „obcych”, a uprawiany przez nich dyskurs tworzył kategorię Wschodu jako figury Innego. Kolonialny stosunek do mieszkańców Kaukazu wynikał z zakorzenionego w świadomości zbiorowej przekonania, że jest to obszar zacofany i gorszy genetycznie. Wrodzona bierność, ułomność i niedojrzałość zamieszkujących go narodowości wymagała nieustannej opieki Rosjan, którzy przynosili im cywilizację i roztaczali nad nimi kontrolę, usprawiedliwianą ich domniemaną niezdolnością do samodzielnego funkcjonowania. Makanin, inaczej niż wielu innych pisarzy, nie eksponuje przewag imperium rosyjskiego oraz przepaści pomiędzy „zacofanymi” mieszkańcami Kaukazu i „kulturalnymi” Rosjanami. Rezygnuje także z chwytów i charakterystyk kreujących bądź wzmacniających fałszywy obraz Orientu i Innego. Opisani przezeń rebelianci pozbawieni są cech, które Rosjanie tradycyjnie przypisywali — i nadal przypisują — narodom kaukaskim, a większość z nich w niczym nie ustępuje federalnym. W ten sposób autor *Asana* porusza problem kultury narodu, który próbuje uwolnić się od kolonialnej dominacji.

Rubachin, jeden z kolonizatorów, traktuje czeczeńskiego zakładnika jak równego sobie i nie chce walczyć z jego rodakami:

Рубахину было проще заговорить на быстром ходу.

— ...если по-настоящему, какие мы враги — мы свои люди.

Ведь были же друзья! Разве нет? — горячился и даже как бы настаивал Рубахин, пряча в привычные (в советские) слова смущавшее его чувство. А ноги знай шагали.

Бовка-стрелок фыркнул:

— Да здравствует нерушимая дружба народов...

Рубахин рассыпал, конечно, насмешку. Но сказал сдержанно:

— Вов. Я ведь не с тобой говорю.

Бовка на всякий случай смолк. Но и юноша молчал.

— Я такой же человек, как ты. А ты такой же, как я. Зачем нам воевать? — продолжал говорить всем известные слова Рубахин, но мимо цели; получалось, что стершиеся слова говорил он самому себе да кустам вокруг.

Makanin wydaje się podzielać opinię Samuela Huntingtona, zgodnie z którą ludzie żyjący poza obrębem społeczeństw zachodnich są całkowicie świadomi, że Zachód podbił świat nie dzięki wielkości swoich idei, wartości czy religii, lecz przede wszystkim dzięki sile zorganizowanej przemocy⁶⁴.

Wojna w *Jeńcu kaukaskim* ma dwojakie oblicze. Z jednej strony — jest przewlekła i powolna, żołnierze zawsze mają czas na wypicie filiżanki herbaty. Z drugiej jednak — jest przerażająca. Dla uczestników konfliktu śmierć staje się zdarzeniem powszednim, wręcz banalnym, pozbawionym refleksji. Mimo niewątpliwego uczucia sympatii, nagła śmierć młodego Czeczena nie wywołuje w Rubachinie większych emocji: „Сдавил; красота не успела спасти. Несколько конвульсий... и только”. Podobnie gdy Wowka i Gussarcew znajdują na polanie martwego Bojarkowa, zauważają tylko, że „пижаный глупец” wybrał wyjątkowo piękne miejsce na śmierć. Bojarkowa zabili młodzi rebelianci czeczeńscy, którzy chcieli jak najszybciej „убить первого, чтобы войти во вкус”. Zabicie wroga stanowi dla nich przepustkę do świata dorosłych.

Zarówno w *Asanie*, jak i w *Jeńcu kaukaskim* wojnie towarzyszą nielegalne interesy. Istnieje jednak zasadnicza różnica pomiędzy działalnością majora Źylina a Gurowa; Gurow posiadany towar wymienia zawsze na inny towar — nigdy nie bierze pieniędzy. Proceder ten przynosi korzyść obu stronom, na przykład wtedy, gdy Gurow przekazuje Alibekowowi broń i naboje w zamian za prowiant dla żołnierzy:

- Даю десять „калашниковых”. Даю пять ящиков патронов. Ты слышал, Алибек, — не три, а пять ящиков.
- Слышал.
- Но чтоб к первому числу провиант...
- Я, Петрович, после обеда немного сплю. Ты тоже, как я знаю. Не забыла ли Анна Федоровна наш чай?

⁶⁴ S.P. Huntington, *Zderzenie cywilizacji*, przeł. H. Jankowska, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2006, s. 66.

— Не забыла. За чай не волнуйся.

— Как не волноваться! — смеется гость. — Чай — это тебе не война, чай остывает.

Гуров и Алибеков помалу возобновляют свой не кончающийся разговор. Но вялость слов (как и некоторая ленивость их спора) обманчива — Алибеков прибыл за оружием, а Гурову, его офицерам и солдатам, позарез нужен провиант, прокорм. Обменный фонд, конечно, оружие; иногда бензин.

— Харч чтобы к первому числу. И чтоб без этих дурацких засад в горах. Вино не обязательно. Но хоть сколько-то водки.

— Водки нет.

— Ищи, ищи, Алибек. Я же ищу тебе патроны!

Imperializm rosyjski o wiele częściej niż imperializmy państw zachodnich napotykał na swej drodze zdecydowany, a często i zorganizowany opór podbijanych narodów. Z tego powodu antykolonialne ruchy wewnętrz imperium cechowały silny nacjonalizm⁶⁵ — zjawisko charakterystyczne m.in. dla terytorium Kaukazu — będący wyrazem ekspresji tożsamości i świadomości narodowej. Wojenna rzeczywistość w utworze Makanina jest wyjątkowo złożona. W rezultacie Gurow i Alibekow nie potrafią jednoznacznie rozstrzygnąć, kto u kogo pozostaje w niewoli — federalni u Czeczenów czy Czeczeni u żołnierzy rosyjskich:

— И чего ты упрямишься, Алибек!.. Ты ж, если со стороны глянуть, пленный. Все ж таки не забывай, где ты находишься. Ты у меня сидишь.

— Это почему же — я у тебя?

— Да хоть бы потому, что долины здесь наши.

— Долины ваши — горы наши.

Алибеков смеется:

— Штушишь, Петрович. Какой я пленный... Это ты здесь пленный! — Смеясь, он показывает на Рубахина, с рвением катящего тачку: — Он пленный. Ты пленный. И вообще каждый твой солдат — пленный!

Смеется:

— А я как раз не пленный.

⁶⁵ E. Thompson, *Trubadurzy Imperium...*, s. 62.

W gorszym położeniu są jednak Rosjanie, którzy jako kolonizatorzy działają na obcym terytorium i muszą nieustannie przełamywać opór Czeczenów.

W dziełach rosyjskich apologetów kolonializmu opisy kaukaskiej przyrody, dzikość i egzotyka tutejszych krajobrazów, współtworzyły barwną dekorację dla toczonych walk. Choć Makanin nie unika typowych dla tekstu kaukaskiego opisów górskiej przyrody, to twierdzi – wbrew słowom Fiodora Dostojewskiego – że piękno nie zbawi świata. Na podobnej zasadzie uroda młodego Czeczena nie jest w stanie uchronić go przed śmiercią. Zgodnie z regułami tekstu kaukaskiego egzotyczna przyroda budzi równoczesny zachwyt i niepokój rosyjskich żołnierzy. To właśnie nieokreślona zagadkowość górskich krajobrazów, obok zagrożenia ze strony rebeliantów, stanowi główne źródło ich lęków. Pięknu przyrody niemal zawsze towarzyszy bowiem śmierć:

Солдаты, скорее всего, не знали про то, что *красота спасет мир*, но что такое красота, оба они, в общем, знали. Среди гор они чувствовали красоту (красоту местности) слишком хорошо — она пугала. Из горной теснины выпрыгнул вдруг ручей. Еще более насторожила обоих открытая поляна, окрашенная солнцем до ослепляющей желтизны.

Islandzki antropolog Gísli Pálsson ujmuje orientalizm w ramach relacji człowieka z przedmiotami, w tym także ze światem przyrody. Wedle niego orientalizm stanowi odmianę dyskursu kolonialnego, który pozwala uznać przedmioty za pozbawione głosu ofiary⁶⁶. Na podobnej zasadzie elementy kaukaskiego krajobrazu – góry, doliny, rzeki czy domy górali – stają się ofiarami imperialnych praktyk Rosjan na Kaukazie.

Rosyjski żołnierz Rubachin zastanawia się, co tak naprawdę trzyma go na Kaukazie. Choć jego służba dobiegła końca i mógłby powrócić do Rosji, z nieokreślonych przyczyn nie potrafi wyjechać. Potężne i groźne łańcuchy

⁶⁶ M. Golinczak, *Postkolonializm: przed użyciem..., s. 1.*

górskie wywołują w nim złe przeczucia, ich urok sprawia jednak, że pragnie zostać tu dłużej. To jego właśnie można nazwać tytułowym — i jak sam zauważa „odwiecznym” — „jeńcem”, będącym w niewoli piękna Kaukazu:

„И что здесь такого особенного? Горы?...” — проговорил он вслух, с озленьем не на кого-то, а на себя. Что интересного в стылой солдатской казарме — да и что интересного в самих горах? — думал он с досадой. Он хотел добавить: мол, уже который год! Но вместо этого сказал: „Уже который век!..” — он словно бы проговорился; слова выпрыгнули из тени, и удивленный солдат додумывал теперь эту тихую, залежавшуюся в глубине сознания мысль. Серые замшелые ущелья. Бедные и грязноватые домишкы горцев, слепившиеся, как птичьи гнезда. Но все-таки — горы?! Там и тут теснятся их желтые от солнца вершины. Горы. Горы. Горы. Который год бередит ему сердце их величавость, немая торжественность — но что, собственно, красота их хотела ему сказать? зачем окликала?

Do kluczowych kategorii badań postkolonialnych należy tożsamość ludów kolonizowanych. Jak zauważa Włodzimierz Bolecki, dyskurs kolonialny ma z gruntu charakter bipolarny — cywilizacja zachodnia kojarzona jest ze wszystkim, co dobre, ludy kolonizowane zaś z tym, co złe i prymitywne⁶⁷. Makanin rezygnuje z tego rodzaju stereotypów. Choć w jego utworze podział na „nas” i „ich” jest obecny, to jego istotą nie są intelektualne czy moralne różnice pomiędzy narodami. Rubachin, który postrzelił młodego Czeczena, czuje się odpowiedzialny za jego zdrowie i pomaga mu w marszu:

Пленный не мог самостоятельно перейти ручей. Крупная галька и напористое течение, а он был бос, и нога распухла у щиколотки так сильно, что уже в самом начале пути ему пришлось сбросить свои красивые кроссовки (на время они лежали в вещмешке Рубахина). Если при переходе ручья раз-другой упадет, он может стать никуда не годным. Ручей потащит воловком. Выбора нет. И понятно, что Рубахин, кто же еще, должен

⁶⁷ W. Bolecki, *Mysły różne o postkolonializmie...*, s. 8.

был нести его через воду: не он ли, когда брал в плен, броском своего автомата повредил ему ногу?

Choć wielowiekowa obecność imperium rosyjskiego oddziaływała na kondycję kultury narodów skolonizowanych, to w przypadku Czeczenii nie sposób mówić o kulturowej dominacji Rosji. O jej słabości decyduje nieumiejętność skutecznego powiązania władzy i wiedzy. Wedle Ewy Thompson podstawą rosyjskiego panowania kolonialnego (również w wariancie radzieckim) była sama władza – główną przyczynę porażki rosyjskiego imperializmu badaczka dostrzega w nieumiejętności zastąpienia armat ideami. Jej zdaniem, bardzo podobny był los języka rosyjskiego, który nie miał takiej mocy przetrwania jak angielski w byłych koloniach brytyjskich⁶⁸. Należy jednak zauważać, że niemal wszyscy bohaterowie utworu Makanina, bez względu na pochodzenie, znają, a przynajmniej rozumieją język rosyjski: „Пленный не слишком хорошо говорил по-русски, но, конечно, все понимал”. W *Jeńcu kaukaskim* rosyjski jest więc nie tyle językiem wroga, ile nośnikiem ułatwiającym porozumienie zróżnicowanym narodom kaukaskim.

W swojej twórczości Makanin podejmuje wysiłek dekonstrukcji mitu Kaukazu, wykreowanego przez Puszkina i Lermontowa, a następnie powielanego przez liczne grono ich epigonów. Kreślony przezeń obraz przeciwstawia się schematycznym, romantycznym ujęciom. Pośród Czeczenów, którzy zgodnie z orientalistycznej proweniencji stereotypami winni być brudni, dzicy i okrutni, na pierwszy plan wysuwa się postać urodziwego młodzieńca, bardziej przypominającego delikatną kobietę niż groźnego rebelianta. Między jeńcem i żołnierzem nawiązuje się nić porozumienia, które w innych okolicznościach mogłyby zamienić się w miłość – motyw absolutnie nie do pomyślenia w klasycznym tekście kaukaskim. Zdaniem badaczy, w relacji dominacji ważne

⁶⁸ E. Thompson, *Trubadurzy Imperium...*, s. 30.

miejsce zajmują wzajemne związki pomiędzy władzą a siłą, w których brakuje miejsca dla uczuć. Tymczasem u Makanina dominację zastępuje współczucie i troska o Innego:

Чувство сострадания помогло Рубахину; сострадание пришло ему в помощь очень кстати и откуда-то свыше, как с неба (но оттуда же нахлынуло вновь смущение заодно с новым пониманием опасной этой красоты). Рубахин растерялся лишь на миг. Он подхватил юношу на руки, нес через ручей. Тот дернулся, но руки Рубахина были мощны и сильны.

Reasumując, *Jeniec kaukaski* to utwór pozbawiony tekstualności imperialnej, który może posłużyć jako materiał ukazujący stosunek kultur imperialnych do występujących przeciwko nim kultur oporu⁶⁹. Twórczość Makanina, jak i studiów postkolonialnych w ogóle, nie sprowadza się więc do „dekolonizacji umysłu” byłej populacji podporządkowanej, lecz oddziaływa na proces „uświadomienia i uznania kolonialnej winy przez byłe imperium”⁷⁰. Zarówno w *Jeńcu kaukaskim*, jak i w późniejszym *Asanie* sporo jest konstatacji (w rodzaju opisów zniszczeń Groznego), podważających wartość działalności kolonizatorskiej i przekreślających roszczenia kultury rosyjskiej do pełnienia misji cywilizacyjnej. Oba imperializmy – rosyjski i radziecki – były (są) imperializmami derywacyjnymi, niezdolnymi udowodnić podbitym narodom swojej przewagi cywilizacyjnej. Na terytorium Północnego Kaukazu – choć nie tylko tu – Rosjanie przegrywają zarówno rywalizację językową, jak i towarzyszącą wszystkim projektom imperialnym rywalizację społeczną, kulturową i religijną. Skutkiem utworów w rodzaju *Jeńca kaukaskiego* jest dekonstrukcja wyobrażeń świata czynionych z imperialnego punktu widzenia, której towarzyszy, zgodnie ze stanowiskiem Gayatri Chakravorty Spivak, dekonstruowanie własnego języka oraz rozpozna-

⁶⁹ E. Domańska, *Badania postkolonialne*, s. 158, <http://www.staff.amu.edu.pl/~ewa/Domanska,%20Badania%20postkolonialne.pdf> (11.04.2016).

⁷⁰ D. Skórczewski, *Wobec eurocentryzmu....*, s. 53.

wanie w nim struktur przemocy⁷¹. Ukażany przez Makanińa wycinek rzeczywistości odbiega od orientalistycznych schematów interpretacyjnych, a zaproponowany sposób postrzegania Rosji pozbawiony jest imperialnej pewności. Twórczość pisarza stanowi próbę oderwania się od macierzystej matrycy interpretacyjnej, będącej, w ocenie Skórczewskiego, systemem „kodów, za pomocą których opisuje się i odczytuje zachowania indywidualne i społeczne”⁷².

К ВОПРОСУ О ПОСТКОЛОНИАЛИЗМЕ И ЧЕЧНЕ КАВКАЗСКИЙ ПЛЕННЫЙ ВЛАДИМИРА МАКАНИНИ

Резюме

Настоящая статья является попыткой анализа творчества Владимира Маканина в контексте постколониальной теории, таких явлений как ориентализм, экзотизация, гибрид или отношения между центром и периферией. Произведения Маканина следует рассматривать как пример антиколониального творчества, которое поддает деконструкции колониальный дискурс его предшественников — авторов кавказского текста (Пушкина, Лермонтова и других). В связи с тем автор статьи напоминает самые важные сведения на тему истории Чечни и Северного Кавказа, которые представляют собою очень важный контекст рассматриваемого вопроса.

ABOUT POSTCOLONIALISM AND CHECHNYA. NOTES ON THE MARGIN OF VLADIMIR MAKANIN'S NOVEL КАВКАЗСКИЙ ПЛЕННЫЙ

Summary

This paper is a sample analysis Vladimir Makanin's works in context of Postcolonial Theory, among others such phenomena as orientalism, exoticism, hybrid or relations between center and periphery. Vladimir Makanin's texts should be considered for example anti-colonial work, which deconstructed the colonial discourse of his predecessors — authors

⁷¹ Zob. M. Popow, *Negocjowanie ze strukturami przemocy, „Praktyka Teoretyczna”* 2013, nr 1(7), http://www.praktykateoretyczna.pl/PT_nr7_2013_NOU/17.Popow.pdf, (13.04.2016).

⁷² D. Skórczewski, *Wobec eurocentyzmu..., s. 51.*

of the Caucasian text (Pushkin, Lermontov and others). Therefore author of this paper recalls the most important events about the history of Chechnya and North Caucasus, which constitute a very important context of the discussed issue.

Aldona Borkowska

МЕЖТЕКСТОВЫЕ СВЯЗИ
В АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ
ВИКТОРА АСТАФЬЕВА

В определении термина «интертекстуальность» однозначного мнения среди исследователей нет. Термин, введенный в конце 60-х годов минувшего столетия Юлией Кристевой, опирается на категорию «диалог», разработанную Михаилом Бахтиным: «бахтинский „диалогизм“ выявляет в письме не только субъективное, но и коммуникативное, а лучше сказать, интертекстовое начало»¹. Исследовательница заявила, что анализ любого текста невозможен в изоляции от других текстов, причем эти другие присутствуют в основном тексте на разных уровнях в более или менее различаемой форме. Среди поклонников теории интертекстуальности нет единого мнения относительно ее сути. В современном литературоведении существует множество взаимоисключающих концепций. И если представление об интертекстуальности как отношении между текстами оказалось общепринятым, то попытки определить доминантные позиции явления провоцируют нескончаемую полемику. По ходу рассуждений о природе интертекстуальности были выработаны широкое и узкое понимание термина. Широкая трактовка интертекстуальности представлена в трудах Юлии Кристевой и Ролана Барта. Согласно исследовательнице, «любой текст строится

¹ Ю. Кристева, *Бахтин, слово, диалог, роман* // Г.К. Косикова (сост., вступ. ст., пер.), *Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму*, Прогресс, Москва 2000, с. 432.

как мозаика цитаций, любой текст — это впитывание и трансформация какого-нибудь другого текста. Тем самым на место понятия интерсубъективности встает понятие интертекстуальности»². Новое литературное произведение откликается на элементы культурного наследия, вступая с ними в диалог. Барт утверждает, что интертекстуальность означает нескончаемое количество интерпретаций. Как сторонник концепции беспредельности этого понятия ученый считает, что «каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры»³.

При широком понимании интертекстуальности не принимается во внимание сознательная деятельность писателя, что превращает автора из центрального во второстепенное звено литературной коммуникации, выдвигая на первый план текст, а также реципиента, обнаруживающего межтекстовые ссылки или включения. Провозглашенная Бартом «смерть автора» по мнению Андрея Вознесенского: «[...] неприменима к русской литературе, где личность автора всегда была особо важной, и в любое время, несмотря на потенциальные препятствия и угрозы, связанные с политической обстановкой, занимала центральное место»⁴. Писатель в акте творчества совершенно сознательно, по разным причинам, отсылает читателя к другим текстам, рассчитывая на их опознание. Как замечает Бартош Осевич, исследуя категорию интертекстуальности в поэзии Владимира Высоцкого: «Проблема имеет кардинальное значение для многих авторов советского периода русской литературы,

² Там же, с. 429.

³ Р. Барт, *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*, ред. Т.К. Кошкова, Прогресс, Москва 1989, с. 418, <http://yanko.lib.ru/books/cultur/bart-all.htm> (25.0.2017).

⁴ А. Вознесенский, Слово — это Бог, «Известия» от 14.01.1991, с. 3.

которые своим творчеством пытались восполнить пробел в культурной традиции и восстановить нарушенную связь времени»⁵.

На осознанном характере интертекстуальных отсылок настаивают и сторонники «узкого» понимания явления. Внимание уделяется как автору, включающему в свое произведение элементы других текстов с определенной целью, так и читателю. На аналогичную природу категории интертекстуальности обращает внимание в частности Ирина Арнольд, указывая на характерную черту интертекстуальности формировать диалог автора не только с реципиентом, но также с предшествующей культурой⁶. Межтекстовые связи как контекст, влияющий на семантику основного текста, выдвигает на первый план польский теоретик литературы Михал Гловиньски, утверждая, что ссылка на какой-либо другой текст всегда должна быть сознательной, а реципиенту надо знать, что автор в данный момент пользуется чужим словом и угадать как механизмы интертекстуальных включений, так и заложенный в них смысл⁷. Рышард Ныч и Северина Выслоух убеждены, что межтекстовые связи не ограничены лишь внутрилитературными отношениями, но распространяются и на другие виды искусства: изобразительное искусство, киноискусство, музыку и др.⁸.

Расширенная трактовка интертекстуальных связей, не ограничиваясь художественной деятельностью, может

⁵ B. Osiewicz, *Интертекстуальность в поэзии Владимира Высоцкого*, Wydawnictwo UAM, Poznań 2007, с. 34.

⁶ См. И.В. Арнольд, Читательское восприятие интертекстуальности и герменевтика // той же (ред.), *Интертекстуальные связи в художественном тексте. Межвузовский сборник научных трудов*, Образование, Санкт-Петербург 1993, с. 8.

⁷ M. Głowiński, *O intertekstualności* // того же, *Poetyka i okolice*, PWN, Warszawa 1992, с. 102. Пер. — А.В.

⁸ См. R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 1995, с. 61; S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001, с. 19.

охватывать все области человеческой жизни⁹. Широко понятая интертекстуальность распространяет значение текста на все межтекстовое пространство и позволяет читателю, при наличии соответствующего культурного опыта, обнаруживать его новые смыслы. Осевич справедливо замечает, что

[...] интертекстуальность дает читателю возможность прочитать текст в двух направлениях: линейном, как последовательности знаков, и вертикальном, когда адресат, обнаружив фрагменты чужих текстов, останавливая чтение, обращается к источникам. Такой подход к тексту напоминает модель чтения энциклопедических и словарных статей, содержащих в тексте отсылки к статьям, находящимся на других страницах данной книги¹⁰.

Настоящая статья ставит своей целью присмотреться к многочисленным интертекстуальным ссылкам на различные тексты культуры, присутствующие в творчестве Виктора Астафьева. В центре внимания автобиографические тексты, в частности, цикл Последний поклон и повесть *Веселый солдат*, в которых выражается процесс формирования личности автора как человека и писателя — сибирское детство, бездомная молодость, военная судьба, послевоенные годы. Интертекстуальные вкрапления выполняют несколько функций: являются своеобразными идентификатами эпохи, дополняют характеристику героев или подчеркивают особенности восприятия мира героем-повествователем, указывают на его книжный опыт и ценностные ориентиры. Нельзя забывать, что Астафьев — самородный талант. В 1941 году он окончил семь классов в школе-интернате, в 1942 — железнодорожную школу ФЗО, затем ушел добровольцем в действующую армию. И только после литературного дебюта (в 1958 г. опубликован роман

⁹ См. J. Culler, *Teoria literatury*, пер. M. Bassaj, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 1998, с. 44–45.

¹⁰ B. Osiewicz, *Интертекстуальность в поэзии Владимира Высоцкого...*, с. 38.

Тают снега, Астафьев становится членом Союза писателей РСФСР), прозаик получил возможность учиться на Высших литературных курсах при Литературном институте им. А.М. Горького в Москве (1959–1961). Всю свою сознательную жизнь он с помощью самообразования стремился наверстать упущенное, читая произведения русской и мировой литературы, следя за развитием изобразительного и музыкального искусства. Обращение писателя в творческой деятельности к различным текстам культуры — дополнительное свидетельство эффективности его самообразования.

Автобиографические произведения Астафьева насыщены ссылками на русскую и мировую литературу, фольклор, различные виды искусства, широко понимаемую культуру, а также на собственные тексты автора. Ссылки можно разделить на несколько групп. Первую группу составляют литературные связи в форме цитат, точных либо пересказанных, иногда приводится лишь фамилия автора или заголовок. Вторая, значительная по своему объему группа включает фрагменты музыкальных произведений, песен, частушек, нередко сопровождаемых обширными цитатами. Следующая группа ссылок определяется народной стихией, проявившейся в виде пословиц, поговорок, поверий, пророчеств. Отдельную группу составляют связи с миром культуры как массовой, так и высокой. Кроме того, есть в автобиографических произведениях ссылки на религиозную мотивику, церковные обряды, молитвы, Библию. И наконец, еще одну группу связей можно назвать автоинтертекстом, когда писатель ссылается на собственное творчество.

Вкрапления, относящиеся к словесности, занимают особое место. Среди литературных намеков следует выделить такие, которые касаются конкретных текстов, нередко принадлежащих к классике и относящихся к конкретным писателям. Особого внимания заслуживают эпиграфы к некоторым рассказам цикла и к по-

вести о послевоенной жизни на Урале. Так, например, рассказу *Вечерние раздумья* предшествует цитата из романа Александра Солженицына *В круге первом*: «Но хаос, однажды выбранный, хаос застывший, — есть уже система» (V, 327)¹¹. Введение этой цитаты подчеркивает размер хаоса, в который погрузилась Россия в XX веке, а также показывает трагедию индивида, подавленного бездушной государственной машиной. Тематически мотивированная цитата из произведения классика русской литературы — Николая Гоголя, стала эпиграфом *Веселого солдата*: «Боже правый! Пусто и страшно становится в Твоем мире» (ХIII, 7). Отсылка к *Выбранным местам из переписки с друзьями* отражает настроение произведения писателя XX века, в котором мир страшен, поскольку люди потеряли способность переживать и сочувствовать.

В обоих автобиографических текстах появляется фамилия Александра Пушкина. На страницах *Последнего поклона* протагонист, размышляя о природе любви, вспоминает стихотворение поэта: «Этой Кате-Соне надо написать письмо с эпиграфом, да с таким, чтоб сердце от него дрогнуло и обомлело: „Мне грустно и легко, — написать. — Печаль моя светла. Печаль моя полна тобою!.. А.С. Пушкин”» (V, 77). Цитата из другого произведения Пушкина сопровождает героя, когда он под Сталинградом поет песню на слова поэта:

Сколько их? Куда их гонят?
Что так жалобно поют?
Домового ли хоронят,
Ведьму ль замуж отдают? (ХIII, 83)

Другой русский классик также присутствует на страницах произведений Виктора Астафьева. Появляется цитата из стихотворения Михаила Лермонтова *Тростник*:

¹¹ В. Астафьев, *Собрание сочинений в XV томах*, ОФСЕТ, Иркутск-Красноярск 1997–1998. Здесь и далее в скобках указаны номер тома и номер страницы.

«Сидел рыбак веселый на берегу реки» (XIII, 202). Здесь можно говорить о двойном или тройном интертексте, поскольку, кроме ссылки на поэзию, имеем дело с песней на слова стихотворения, а также живописным мотивом, встречающимся в массовой культуре. Считаем, что пародией фрагмента («век иной, иные нравы») из неоконченного исторического романа Лермонтова *Вадим* является выражение Астафьева: «век иной, иные песни» (IV, 258). Неоднократно прозаик ссылается на Ивана Тургенева, приводя обширные цитаты из *Рудина* (V, 239). Интертекстуальной ссылкой можно считать и пародию поэмы в прозе Тургенева *Русский язык*. Русский классик пишет:

Во дни сомнений, в дни тягостных раздумий о судьбах моей родины, — ты один мне поддержка и опора, о великий, могучий, правдивый и свободный русский язык! Не будь тебя — как не впасть в отчаяние при виде всего, что совершается дома? Но нельзя верить, чтобы такой язык не был дан великому народу!¹²

В рассказе *Без приюта* читаем:

«О-о, Ндыбакан, Ндыбакан! Где ты есть-то? Во дни сомнений, во дни тягостных раздумий ты один мне был поддержкой и опорой! Я ведь на чердаке, в твоем старом гнезде леплюся. Совсем один, паря! Одному худо. Спазбигт-спазброшен с молодых, юных лет! Загнусь, поди-ко, скоро...».

И чтоб не разрыдаться вслух, продекламировал ту непонятную муру, как я тогда считал, которую силком заставляли учить в школе, прямо-таки вталкивали ее в башку: «О великий, могучий, правдивый и свободный русский язык!.. Ты один мне поддержка и опора! — Я расхохотался и харкнул во тьму: — На кой он мне, хоть русский, хоть тунгусский, если не с кем поговорить? Сопли слизывать да слезы? Потекли вон... (IV, 441).

Полный трагического пафоса фрагмент отражает душевное состояние героя, преисполненного сознания

¹² И.С. Тургенев, *Собрание сочинений: в 12 т., т. 8: Повести и рассказы 1870–1883. Стихотворения в прозе*, Художественная литература, Москва 1978, с. 458.

одиночества и безнадежности своего положения. Ндыбакан, которого зовет протагонист, — это анним имени Кандыба, единственного спутника беспризорной жизни Вити.

В повести *Веселый солдат* Астафьев пародирует одно из первых автобиографических произведений в русской литературе *Житие проповедника Аввакума*:

Опосле на меня, бедная, пеняет: «Долго ль-де, проповедник, сего мучения будет?». И я ей сказал: «Марковна, до самыя до смерти». Она же против тово: «Добро, Петрович. И мы еще побредем вперед»¹³.

В *Веселом солдате* читаем:

«Доколе сие будет, супружница моя..?» И она бы мне ответствовала: «До смерти, Петрович, до смерти...» И я бы вздохнул: «Ну, што? Ино поплелись...» (ХIII, 111).

На страницах исследуемых произведений появляются и фамилии других, более или менее известных писателей. Кроме упомянутых ранее, встречаем Дениса Фонвизина, Ивана Котляревского, Александра Герцена, Павла Мельникова-Печерского, Максима Горького, Алексея Толстого. Среди прочитанных текстов протагонист указывает *Город солнца* Томмазо Кампанеллы, *Двадцать тысяч лье под водой* (в тексте Астафьева *десять* вместо *двадцати*) Жюля Верна, *Декамерон* Джованни Боккаччо, *Книгу тысячи и одной ночи* с рассказами Шахразады. Современные Астафьеву писатели упоминаются редко. Два рассказа из цикла *Последний поклон* посвящены коллегам-литераторам: *Пир после победы* Сергею Залыгину, *Пеструха* — Валентину Распутину. В другом месте автор

¹³ В. И. Малышева (отв. ред.), Н. С. Демковой, Л. А. Дмитриева (ред. колл.), *Пустозерский сборник: Автографы сочинений Аввакума и Епифания*, изд. подгот. Н.С. Демкова, Н.Ф. Дробленкова, Л.И. Сazonova, Наука, Ленинград 1975, с. 36.

упоминает шукшинские чтения и анекдот об исландском литераторе Халлдоре Лакснессе.

На стыке литературы и фольклора находятся ссылки на русские сказки и былины. В *Последнем поклоне* встречаем образы Кощея Бессмертного и Василисы Прекрасной. Связи с фольклорной стихией характерны прежде всего для двух первых книг цикла. Заглавие рассказа *Гори, гори ясно* взято из обрядовой песенки, исполняемой во время игр у костра. Это произведение включает также описание обрядов, исполняемых в праздник Ивана Купалы и поверий, касающихся цветка папоротника, который Астафьев называет «разрыв-травой». В польской народной традиции существует несколько легенд об этой ночи, но они отличаются от сибирских. В рассказе прозаик пишет:

[...] толковал мне, что Иванов день наступает и что в ночь на этот праздник цветет разрыв-трава, но цвет держит во времени всего на три молитвы, только их успеешь прочесть — и отцвело! Разрыв-травой зовется та трава, об которую в Иванову ночь ломается коса. Бабы той травой мужей с женами разводят, злодеи разрыв-траву в кузнице бросают в горно — и шабаш! — ничего не горит, не катился, пока кузню не осветят... (IV, 248).

В польской легенде тот, кто найдет мифический цветок, будет наслаждаться неисчерпаемым богатством при условии, что ни с кем им не поделится.

Другим пластом народного наследия являются заклинания, передаваемые из поколения в поколение. Например, заклинание, помогающее избавиться от лихорадки: «Осина, осина, возьми мою дрожалку — трясину, дай мне леготу» (IV, 26). В другом месте найдем сведения о магических свойствах любистока, который после соответствующего заклинания может разделять либо соединять людей. С народной стихией связаны и поговорки, которые насквозь пропитывают автобиографические произведения Виктора Астафьева. Некоторые из них подверглись контаминации, как, например, фраза: «вся-

кая сосна в бору красна, всякая своему бору и шумит» (IV, 29). Это на самом деле соединение двух пословиц: «Где сосна взросла, там она и красна» и «Всякая сосна своему бору шумит». Известная поговорка: «на Бога надейся, да сам не плошай» в *Веселом солдате* звучит так: «на командира надейся, да сам не плошай».

Среди интертекстуальных ссылок немало, связанных с песенной традицией. Несомненно, доминирует народная песня, но есть и песни о разных профессиях (моряки) или слоях общества (мир блатных), хорошо известных массовому слушателю. О песенной натуре самого Астафьева и жителей Овсянки не раз упоминалось в биографических трудах, посвященных писателю. Как в *Последнем поклоне*, так и в *Веселом солдате*, автор использует заглавия, а также приводит цитаты из нескольких десятков песенных текстов. Появляются названия песен, характеризующие каждую овсянскую семью. Особое место среди них занимает матрёсская песня дяди Левонтия о маленькой обезьянке, привезенной из далеких стран:

Приплыл по акияну
Из Африки матрос.
Малютку облизьяну
Он в ящике привез...
Сидит она, тоскует
Все ночи напролет
И песенку такую
О родине поет:
«На теплом-теплом юге,
На родине моей,
Живут, растут подруги
И нет совсем людей...» (IV, 54).

В основе щуточной песенки лежит известное стихотворение Самуила Маршака — *Обезьяна* (1922):

Приплыл по океану
Из Африки матрос,

Малютку-обезьяну
В подарок нам привез.
Сидит она тоскуя,
Весь вечер напролет
И песенку такую
По-своему поет:
«На дальнем жарком юге,
На пальмах и кустах,
Визжат мои подруги,
Качаясь на хвостах.
Чудесные бананы
На родине моей.
Живут там обезьяны
И нет совсем людей»¹⁴.

Среди песен, которые Астафьев ввел в тексты автобиографических произведений, существенное место занимают фронтовые. Появляется фрагмент марша *По долинам и по взгорьям*, который первоначально носил название *Марш сибирских стрелков*, под его музыку сибирские полки отправлялись на фронт Первой мировой войны. Обнаруживается песня *Фронтовая (Солнце глянет, день встанет)* на слова Ильи Френкеля и музыку Анатолия Новикова, *Огонек (На позиции девушка провожала бойца...)* на слова Михаила Исаковского и музыку Матвея Блантера (некоторые источники указывают, что автором музыки был польский композитор Ежи Петербурский). Среди фронтовых песен встречается и такая популярная в период Великой отечественной войны, как *Вставай, страна огромная (Священная война)* на слова Василия Лебедева-Кумача и музыку Александра Александрова. Кроме военных песен, в обоих произведениях есть уличные, блатные или связанные с народной культурой, например, такие, как *Вниз по Волге реке, Гоп со смыком*.

К отдельной группе ссылок можно отнести шутливые стишкы, частушки, тосты. Приводимая автором частуш-

¹⁴ С.Я. Маршак, *Сочинения в 4 т., т. 1: Стихи, сказки, песни*, Государственное издательство художественной литературы, Москва 1958, с. 119–120.

ка: «Выпьем, хлопцы, выпьем тут, на том свете не дадут!...» (V, 326) является фрагментом популярного тоста:

Так давайте выпьем тут,
На том свете не дадут!
Ну, а если там дадут, —
Выпьем там и выпьем тут!¹⁵

Особого внимания заслуживают ссылки на массовую культуру, которые связаны с киноискусством. Герой часто называет только заглавия фильмов, которые произвели на него впечатление (*Граница на замке*, 1937, режиссеры Василий Журавлев и Константин Когтев; *Пышка*, 1934, режиссер и сценарист Михаил Ромм). При описании детства в Игарке автор указывает среди значимых фильмов американскую кинокартину *Остров сокровищ* (1934, режиссер и сценарист Виктор Флеминг).

В автобиографических произведениях Виктора Астафьева присутствует и мир русской живописи. Так, в рассказе *Монах в новых штанах* есть такое описание: «Поле, ровно уходящее к горизонту, а середь поля одинокие большие деревья. Прямо в поле, в хлеба, уныривает дорога, быстро иссякая в нем, а над дорогой летит себе, чиликает ласточка...» (IV, 89). Это описание относится к картине Ивана Шишкина *Рожь*. Герой вспоминает полноценно, которое видел некогда у учителя; в своей детской наивности был уверен, что фамилия художника связана с его любовью к кедровым шишкам. На страницах рассказа *Соевые конфеты* протагонист попадает в усадьбу самого известного сибирского живописца — Василия Сурикова.

Упомянутый ранее мотив из лермонтовского *Тростника* воплотился и в живописной теме — на сделанном героем вручную гобелене. Спустя годы знакомый показывает Вите его «произведение искусства»: «[...] при-

¹⁵ История №325196 // Д. Вернер (сост.), Анекдоты из России, <https://www.anekdot.ru/id/325196/> (25.08.2017).

битый к стене крупными гвоздями красовался ковер с рыбаком, закинувшим удочку в уже отцветшие воды. — Узнаешь? — Узнаю, Саня, узнаю. Я ж художник не-повторимый, Ван-Гог российский, бля» (ХIII, 239).

К массовой культуре относится плакат, который Витя увидел на стене в доме Дарьи Митрофановны. Представлял он конькобежца с красным значком на груди с надписью: «Будь готов к труду и обороне!». Точно так же называли мероприятия, связанные со спортивной подготовкой молодежи в организациях, воспитывавших молодое поколение в патриотическом духе. Под упомянутым лозунгом организовались спортивные соревнования, создавалась серия плакатов, приглашающих к участию в состязаниях.

Оба автобиографических текста содержат ссылки религиозного характера. Здесь есть цитаты и выражения из Библии и молитв. Так, например, в рассказе *Ангел-хранитель* бабушка героя — Екатерина Петровна, по ироническим воспоминаниям Астафьева, воссоздает перед внуком апокалиптическую картину мира:

Бабушка кляла городское поветрие, сулила глад и мор, страшила людей тем, что будут по небу летать железные птицы и огненные змии, что льдом и холодом покроется земля, как сказано в каком-то Писании, которого она не читала и читать не могла, потому как грамоты совсем не знала (IV, 116).

А конечные строки рассказа *Сорока* — это парадигма библейской притчи о сеятеле. В Библии сказано:

[...] вот, вышел сеятель сеять; и когда он сеял, иное упало при дороге, и налетели птицы и поклевали то; иное упало на места каменистые, где немного было земли, и скоро взошло, потому что земля была неглубока. Когда же взошло солнце, увяло, и, как не имело корня, засохло; иное упало в терние, и выросло терние и заглушило его; иное упало на добрую землю и принесло плод: одно во сто крат, а другое в шестьдесят, иное же в тридцать (Мф 13:1–8).

В астафьевском тексте читаем:

Род наш продолжался на земле. С обрубленными корнями, развеянный по ветру, он цеплялся за сучок живого дерева и прививался к нему, падал семенем в почву и восходил на ней колосом. Если семя заносило на камень, на асфальт, он раскатывал твердь, доставал корешком землю, укреплялся в ней и прорастал из нее (V, 170).

Измененный внутренний смысл притчи подчеркивает способность к преодолению трудностей, с которыми постоянно сталкивается семья Астафьевых, их дух борьбы с действительностью, приносящей все новые вызовы. Обращение к Богу, к Библии появляется, как правило, тогда, когда протагонист погружается в раздумья о смысле жизни, в созерцание природы, в размышления об общественном положении человека. «Никогда-никогда я не был так близок к небесам, к Богу, как тогда, в те минуты соприкосновения двух светлых половинок дня, и никакая тайна не вселяла в меня столь устойчивого успокоения», — признается герой *Последнего поклона*.

В рассматриваемых нами произведениях Астафьев обращается также к своему творчеству, при этом перефразирует фрагменты текстов, вновь прибегает к некоторым темам и мотивам, которые уже получили воплощение в его произведениях. Цикл миниатюр *Затеси* пронизан автобиографической стихией. В нем немало мотивов, связанных с детством автора. Некоторые миниатюры настолько органично связаны с циклом *Последний поклон*, что могли бы стать его частью. Таковы, например, *Прикоснение к поэзии*, *Всезрящая*, *Женилка*, *Старая порча*, *Чудо*, *Ужас*, *Родные березы*, *Зачем я убил коростеля?*, *Манская грива*, *Змей*. Бывает и так, что Астафьев использует эпизод, описанный ранее: например, сцена с немецким пленным первоначально была использована в рассказе *Последний кусок хлеба*. Используются автором и так называемые «путешествующие» мотивы. Так, упоминание

о смерти дяди героя — Ивана Павловича под Сталинградом, появляется и в *Последнем поклоне*, и в *Веселом солдате*. Или бурундук, предвещающий несчастье, будучи существенным символом рассказа *Бурундук на кресте*, возвращается в финальном произведении второй книги цикла *Без приюта*. Также дело обстоит со стихотворением, которое декламирует Катя — внучка Потылицыных. Оно появляется в двух текстах. В рассказе *Где-то гремит война* герой вспоминает свое первое стихотворение — четырехстишие, написанное в игарской школе под псевдонимом «Непобедимый»:

Война пришла и все перемешала,
Всю жизнь она поставила дыбом!
Да, трудно нам, и отступаем мы сначала.
Но все равно вколовшим фрицев в гроб штыком (V, 79).

В рамках наших рассуждений об интертекстуальности астафьевских автобиографических произведений следует упомянуть о подлинных документах, использованных автором, в частности, о свидетельстве о смерти дедушки Павла Яковлевича, а также об официальном письме, касающемся реабилитации отца и дедушки писателя. Аналогичная документальная основа использована Астафьевым во фрагментах этнографических записок Степана Крашанникова об Овсянке и Красноярске.

Итак, в статье мы постарались наметить основные разновидности многообразных межтекстовых связей, которые пронизывают автобиографическую прозу Виктора Астафьева. Их более глубокое и всестороннее изучение может стать предметом еще одного самостоятельного исследования.

MIĘDZYTEKSTOWA PRZESTRZEŃ
W AUTOBIOGRAFICZNEJ PROZIE WIKTORA ASTAFIEWA

Streszczenie

Celem artykułu jest ukazanie bogactwa odniesień intertekstualnych w autobiograficznej prozie syberyjskiego prozaika Wiktora Astafiewa. Analizie poddano dwa teksty – cykl nowelistyczny *Ostatni pokłon* oraz powieść *Wesoły żołnierz*. Nawiązania intertekstualne w obu narracjach dotyczą literatury, folkloru, sztuki, filmu, szeroko pojętej kultury oraz własnych utworów Wiktora Astafiewa.

INTERTEXTUAL COMMUNICATION
IN AUTOBIOGRAPHICAL PROSE BY VICTOR ASTAFYEV

Summary

The aim of this article is to point to the variety of intertextual references in the autobiographical works of the Siberian novelist Victor Astafev. We analyzed two texts of the writer: the cycle of short novels "The Last Tribute" and the novel "A Jolly Soldier". References in both works relate to literature, folklore, art, film, widely understood culture and the Victor Astafev's own texts.

Людмила Димитров

НЕПОЯВЛЯЮЩИЙСЯ ГЕРОЙ В ДРАМЕ

(НА ПРИМЕРАХ РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ,
БОЛГАРСКОЙ И СЛОВЕНСКОЙ ДРАМАТУРГИИ)

Казус, который я намереваюсь рассмотреть в данной статье, не имеет первостепенного значения для понимания драматургического текста, но, раз осознанный, он обуславливает как значительно более глубокий взгляд на механизм порождения и поддержания интриги, так и выявляет дополнительные нюансы, касающиеся предназначения и сущности театральной суггестии, заложенной изначально в самом скелете замысла произведения. Условно дефинирую модус *непоявляющегося героя*: он — хотя бы на номинативном уровне и по преризумпции, — был бы, наверное, прецедентом в структуре драмы (компонентом системы персонажей), но на самом деле часто функционирует и как перипетия в действии, организуя сюжет в особом иносказательном режиме. Здесь хотелось бы опереться на какие-либо теоретические позиции относительно *непоявляющегося героя* как персонажа драмы, но, к сожалению, специальных исследований по этому вопросу не существует; в метатекстах этот драматургический феномен недостаточно осмыслен и в необходимой степени недооценен. Меня, однако, эта проблема давно занимает, и с тех пор, как я зафиксировал ее/осознал как внутренне ситуационную, параллельную происходящему на переднем плане, она все чаще стала «выскакивать» из разных пьес и вызывать мое нескрытое любопытство, и даже — если

хотите — восхищение. Забегая вперед с некоторыми выводами, скажу, что этот *миражный персонаж* (*Phantom of the Theatre*) особым способом намекает/раскрывает божественную природу драмы: театральную соборность и предпосланные ею инициации. Что я имею в виду?

Объективный («трезвый») подход в данном случае предполагает, что если мы говорим о драматургическом герое, то следовало бы его отнести к списку *dramatis personae*, и, таким образом, обосновать как часть формальной фактуры пьесы. Список персонажей сам по себе — вторичный паратекст, возникший по необходимости; его может и не быть, но при его наличии — хотя бы в классической европейской драматургии (XV — начало XX века) — учитывается иерархичность: перечисляемые имена всегда выстраиваются в зависимости от их значимости в действии. У Шекспира эти указания — как бы мы ни свыклись с ними — введены дополнительно; они облегчают чтение и распределение ролей при постановке, а у Пушкина, скажем, они вообще отсутствуют, независимо от того, что в начале XIX века они уже были установлены и едва ли не обязательны. Намереваясь осмыслить место интересующего меня фикционального субъекта, я сначала попытался «уложить» его в традиционную схему разделения персонажей по номинативной парадигме: главные, второстепенные, периферийные, или как часть миманса — немые, маски, марионетки... На вопрос: кто он? Я ответил бы: никто из уже перечисленных. Вспоминая разные теоретические модели драмы, я готов был идентифицировать его с так называемым «внесценическим персонажем», но после тщательного обдумывания от этой возможности отказался. Несмотря на кажущуюся близость, случай, о котором я говорю, никоим образом не умещается в семантическом объеме внесценического персонажа. Почему?

О внесценическом персонаже написано достаточно много, в теории драмы он обстоятельственно обоснован.

Его специфика также сводится к неприсутствию — он только упоминается или подразумевается (скажем, у какого-либо персонажа могут быть мать, отец, супруга, невеста..., так как изначально предполагается, что у героев есть близкие и зачастую отношения с ними оказывают влияние на поведение или намерения); иными словами, контекстуально введение его в диалог дает либо дополнительную информацию, мотивирующую более точно ход фабулы, либо проясняет поведение того или иного протагониста. Эмблематична, например, последняя реплика в комедии Александра Грибоедова *Горе от ума*, произнесенная Фамусовым: «Ах! боже мой! что станет говорить / Княгиня Марья Алексеевна!»¹. Мнение упомянутой дамы, очевидно, очень важно для репутации Фамусова, но само ее существование уясняется едва ли не перед тем как опустился занавес, причем мы ни разу не видели ее «живую» в пространстве «горестно-умной» комедии... Таким же образом выглядят и рано ушедшая из жизни давнишняя возлюбленная Дон Жуана Инеза, или же мать Доны Анны из маленькой трагедии Александра Пушкина *Каменный гость*:

ДОН ГУАН

Бедная Инеза!

Ее уж нет! Как я любил ее!

ЛЕПОРЕЛЛО

Инеза! — черноглазая... о, помню.

Три месяца ухаживали вы,

За ней; насилиу-то помог лукавый.

[...]

ДОНА АННА

Нет, мать моя

Велела мне дать руку Дон Альвару,

Мы были бедны, Дон Альвар богат².

¹ А. Грибоедов, *Горе от ума*. А. Сухово-Кобылин, *Пьесы*. А. Островский, *Пьесы*, Художественная литература, Москва 1974, с. 136.

² А.С. Пушкин. Собрание сочинений в 10 т., т. 4, *Евгений Онегин. Драматические произведения*, Д.Д. Благой (ред.), Художественная литература, Москва 1960, с. 337.

Примеров — бесчисленное множество. В отличие от этого типа (не)действующего лица, под непоявляющимся героем понимаю нечто иное: персонаж-фактор, пронизывающий все действие, в большой степени регламентируя/регулируя его через свое отсутствие и функционирующий как сюжетообразующий элемент пьесы. Словом, чтобы получить статус *непоявляющегося*, недостаточно, чтобы он был просто упомянут однократно или несколько раз; важно ощущение, что он влияет категорически со стороны/издалека на проистекающее и (пред)определяет его логику, что сценическое событие невозможно, то есть, распалось бы без него. В высшей рецептивной перспективе он приобретает аллегорическое измерение: иерархический и одновременно с этим апофатично-стихийный протагонист — тот, с кем считаются все остальные, а также считается/переорганизуется сама событийность. В действительности речь идет о необычном виде «актанта», но не на сцене, а за ней, чьи интенции рефлектируются участниками перформанса, реакции которых «выдают» и особым способом визуализируют его «существование». Попробую разъяснить эти абстрактно-терминологические суждения.

Сразу отмечу, что не имею каких-либо претензий быть «крестным отцом» изучаемого явления. Идею названия персонажа *непоявляющимся* я позаимствовал у Иордана Радичкова из его пьесы *Январь*, где в списке действующих лиц указано: «Некто ПЕТЕР МОТОРОВ, о котором непрерывно идет речь, но который на сцене так и не появляется» [выд. — Л.Д.]. Здесь, впрочем, натыкаемся как на своеобразную дефиницию, так и на уникальный случай, когда проблемный герой обозначен как *непоявляющийся* в самом перечне персонажей. О Петре Моторове и о других радичковских открытиях речь пойдет далее. В данном случае меня интересует генезис персонажа и его потенциал: на что он рассчитан, что

генерирует его введение в драматургическую интригу? Я считаю необходимым отметить в подобной креатуре особую амбивалентность *инфериальности* — и — *мессианизма*, компоненты которых в отдельных версиях (пьесах) чередуются по превосходству с соответствующим перевесом той или иной. И только раз, как мне кажется, у Гоголя, им удается контаминироваться, проявляя свою взаимодополняемость и взаимозависимость, согласно принципу зеркала.

Здесь сделаю небольшое отступление. На мой взгляд, русская драматургия XIX века не столько разделена различными эстетическими дискурсами (романтизм, реализм, натурализм...), стилями и моделями, сколько объединена общим координатным сюжетом, который, будучи заданным Грибоедовым и Пушкиным, соблюдается неизменно почти на протяжении столетия и распадается по неизбежности в самом его конце, благодаря Чехову, претерпевая на своем пути неминуемые трансформации, но и проявляя устойчивость. Если я и позволяю себе упомянуть этот не раз подчеркиваемый и доказываемый на разных уровнях мною тезис, то потому, что для традиционной инвариантной завязки обязателен *новопоявляющийся герой*. Как вкратце выглядит упомянутая схема? Повляющийся извне персонаж вторгается в давно сформировавшуюся среду, представители которой приелись друг другу до полного отвращения. Вторжение героя в замкнутое, строго определенное пространство, в известной степени является предпосылкой для интриги: он сразу же производит впечатление на окружающих, поскольку обладает иным мышлением и поведением. Естественная реакция замкнутого общества, в которое проник «чужой» (чужое тело), — постараться вытолкнуть его как можно скорее (спастись, избавиться от него). Это нормальная «физическая» реакция против каждого, даже самого безобидного *дразнителя*. Чтобы отстоять себя в роли новопоявившегося, ему не остается

ничего другого, как заявлять о себе через свое слово, произносить длинные идеологические монологи в поиске единомышленников. Важно отметить, что обычно герой, прибывающий извне, в начале действия *не имеет* биографии. Постепенно и фрагментарно в текст вводятся элементы его прошлого бытия, что, как правило, углубляет драматический конфликт. Сюжет новопоявляющегося персонажа «вертикален» и иерархичен. Герой (мужчина) обладает острым умом; верховенство маскулинного разума доминирует над феминной разлитостью чувств, укоренившейся в общественной среде. Эта вертикаль всегда содержит в себе элемент дидактичности, в отличие от горизонтали, делающей ставку на гедонизм. Именно этот сюжет в русской драме считается приоритетно своим, русским, независимо от того, что его аналогии (концепты) можно легко обнаружить в западноевропейских текстах. Пересечение двух сюжетов вызывает *взрыв*, формирующий центральный конфликт, в котором в значительно большей степени соперничают между собой не личности, а идеи.

Возвращаясь к случаю, который меня интересует, отмечу, что он, скорее всего, антиципирующий (предвосхищающий): герой остается «снаружи», никогда не появляется, однако все персонажи (или их большинство) с ним сообразуются. Его влияние так же «вертикально» и иерархично: с одной стороны, оберегаются структурные интенции классического сюжета, а с другой — не-появление порождает особое напряжение и активирует/фрустрирует свой собственный *сюжет ожидания* (*The Great Expectations*), проистекающий из отсутствия главного протагониста. Его вероятное появление равнялось бы чуду или «пришествию». (Прозорливые читатели, вероятно, уже заподозрили чью-то высокую модель, но и об этом чуть позже.) Ситуация инвариантна и стереотипна: она бессознательна, ненарочита, как бы получившая толчок свыше.

Чтобы проследить за функционированием *Никогда-Непоявляющегося*, далее сосредоточу свое внимание главным образом на текстах русской классической, болгарской и словенской драматургии. Подчеркну специально следующее: несмотря на то, что речь будет идти о произведениях XIX и XX веков, все герои в предлагаемой матрице имеют общий генезис, независимо от функционирования в конкретной пьесе. Они восходят к идее, возникшей на религиозной основе, но закодированной и вплетенной в более широкий диапазон ассоциаций. Начну с Николая Гоголя.

Ревизор (1836) не только презентативная пьеса для русской драматургии, но и одна из самых репертуарных пьес мирового театра. Говоря о ней, следует иметь в виду, что пьеса, не раз подвергаемая различным режиссерским интерпретациям и, казалось бы, разгаданная, по-прежнему является произведением высочайшей внутренней абстрактности, что ведет не только к новым и неожиданным толкованиям, но позволяет новое сюжетопорождение. Более того, *Ревизор* — не просто начало ряда идентичных произведений для сцены, но и в некотором смысле глава театра абсурда. Заглавие генерирует целостную парадигму смыслов. Изначально оно номинирует иерархическое лицо (чиновника), наделенного властью, в чьи полномочия входит назначение санкций на любого подчиненного закону служащего, который совершил нарушения. Крупное открытие автора здесь — так называемая «миражная» («мнимая») интрига, приведенная «в движение» не появлением оповещенного высокопоставленного контролирующего органа (аудитора) из столицы, а самим сообщением («анонсом») о его предстоящем приезде, неоправданно действующая на пустых оборотах. Не состоявшееся на протяжении действия пьесы появление настоящего ревизора усиливает мистифицированное представление о конспиративном властовании со стороны неиз-

вестного субъекта невидимого мира, превращающего в марионетку и самого высшего представителя явной мирской иерархии. Этимологически ревизия (лат. *revisio* — пересмотр) акцентирует значения *пере-осмотра*, *пере-рассмотря*, вторичного и детального *всматривания* и, таким образом, направлена на раскрытие фальшивого механизма какой-то извращенной структуры. Можно допустить, что Гоголь проспектирует фигуру приходящего снаружи героя как эманацию Богочеловека, что со своей стороны открывает ассоциативное поле мифа о Втором пришествии в виртуальном плане. Непоявление превышающего городскую, полисную, мир-городскую (светскую/*urbi-et-orbi*) общественную иерархию Ревизора, Того-Кто-Осматривает-Все и обладает правомочиями воздать, о(т)судить, на самом деле это неслучившееся Откровение Все-вышнего, боязнь которого и есть начало всякой мудрости.

Метафорически персонажи этого произведения Гоголя — «мертвые души», и это позволяет им моралью и социальным проявлением не только напоминать «духов», «бесов», но и верить в них. Отсюда, вероятно, находчивое определение, которое Владимир Набоков дает Хлестакову — главному действующему лицу в пьесе — «государственный призрак»³. Точнее, Хлестаков олицетворяет и уплотняет виртуальную высшую институцию. Интерпретация этого образа как ипостась демона — стара и основательна. Вместе с тем образ Хлестакова влияет на организацию сюжета пьесы как «комедии ошибок», в котором он не является ни категорическим протагонистом, ни явным антагонистом (этот константный принцип гоголевского подхода к персонажам характерен и для *Мертвых душ*).

В русской драматургии этот мотив не начинается с Ревизора и не исчерпывается им. Думаю, произведение

³ В.В. Набоков, Николай Гоголь // того же, Романы. Рассказы. Эссе, Энтар, С.-Петербург 1993, с. 273.

скорее является сплетением устойчивых семантических нитей, идущих от Ренессанса, через классицизм и романтизм к реализму. Апофатический герой открыт не Гоголем, но запоминается, прежде всего, благодаря ему; точно так же, как оригиналный сюжет *Ромео и Джульетты* не придуман Шекспиром, однако на протяжении столетий история о влюбленных из Вероны соотносится с его знаменитым произведением. Все пьесы, в которых встречается явление непоявляющегося героя, так или иначе, содержат элементы абсурдности и инфернальности.

Каковы они в русской драматургии XIX века — до и после *Ревизора*?

На первом месте, как мне кажется, пушкинская маленькая трагедия *Моцарт и Сальери* (1830). В ней Моцарт рассказывает о странном и зловещем Черном человеке, заказавшем ему *Реквием* — в действительности последнее произведение композитора, оставшееся незаконченным. Оно и было мистически осмыслено Пушкиным как автореквием, «самоотпевание». Во второй сцене, когда антагонисты находятся в трактире «Золотой лев», Моцарт, видимо неспокойный, оказывается под сильным воздействием отсутствующего «присутствия» незнакомца: «Вот и теперь / Мне кажется, он с нами сам-третей / Сидит»⁴. Представленный таким образом, этот, как конкретный, так и аллегорический персонаж, напоминает призрак, но нельзя забывать, что подобный ему персонаж в *Гамлете* появляется независимо от того, кто его видит: или все, или только принц. Черный человек, «сидевший» рядом с обоими, не входит в действие — «видит» его единственно Моцарт в своем воображении и в своих страхах. Он общался с ним «живьем», когда тот ищет его в его же доме, но между физическим лицом в маске/скрытом в черном, и образом, обсессивно действовавшим на гения, есть огромная разница. Черный человек — это и темная сущность Сальери, завистника

⁴ А.С. Пушкин. *Собрание сочинений...*, с. 330.

и отправителя Моцарта. Иначе говоря, в последние дни своей жизни (но и во время всего действия маленькой трагедии) композитор зависим и управляем Черным человеком, превращаясь в его жертву.

Особо интересна ситуация у Антона Чехова. В четырех его самых известных пьесах — между *Чайкой* (1895) и *Вишневым садом* (1904) — не наблюдается персонаж, закулисно предопределяющий целостное направление происходящего, но заложенное гоголевским *Ревизором* в них «ревизовано» до такой степени, что мы натыкаемся на отдельные непоявляющиеся фигуры, влияющие на судьбу конкретных героев или вводящие большую часть действующих лиц в продолжительную (а иногда и постоянную) напряженность. Чехов берегает и направляет сюжет *Большого ожидания* на его архетипическое воплощение в середине XX века Беккетом.

Владимир Лакшин отмечал: «[...] одно время драматурга занимал парадоксальный замысел пьесы без героя»⁵. Актер Александр Вишневский, школьный товарищ и друг Антона Павловича, вспоминает об одном весьма любопытном неосуществленном замысле, имеющем прямое отношение к исследуемой здесь проблеме:

Пьеса должна была быть в четырех действиях. В течение трех действий героя ждут, о нем говорят, он то едет, то не едет. А в четвертом действии, когда все уже приготовлено для встречи, приходит телеграмма о том, что он умер...⁶

Такой текст, как мы знаем, не написан, но рассказанное современником можно истолковать как предчувствие назревающих тенденций в европейском театре. Зато всего лишь раз в драме Чехова вдруг появится персо-

⁵ В.Я. Лакшин, *Лев Толстой и А. Чехов*, Советский писатель, Москва 1963, с. 250.

⁶ А.Л. Вишневский, *Клочки воспоминаний*, «Academia», Ленинград 1928, с. 101. Цит. по: В.Я. Лакшин, *Лев Толстой и А. Чехов...*, с. 250.

наж, которого не просто никто не знает, но и никто не ожидает — это знаменитый Прохожий из *Вишневого сада*, который поколебал вопросами сам статус участка как обетованную землю для ее владельцев и как романтическую метафору России.

В этом смысле с полным правом можем задаться и другим вопросом. Во многих случаях у Чехова интерпретатор (все равно — литератор или режиссер) должен решать вопросы, оставшиеся открытыми и двусмысленными в тексте. Например: знает ли Андрей в *Трех сестрах* о том, что его жена Наталья погуливает с Протопоповым или нет; догадывается ли, что тот же Протопопов, вероятно, отец маленькой Софочки; знает ли Ирина, что ее физический родитель, вероятнее всего, не покойный генерал, а д-р Чебутыкин? Умирает ли 87-летний лакей из *Вишневого сада* в конце 4-го действия или нет? Действительно ли д-р Астров из *Дяди Вани* обладает богатым интимным опытом, что может вытекать из его флирта с Еленой Андреевной, или это далеко не так? Видим ли мы в конце концов сам вишневый сад? Во многих отношениях *Вишневый сад* без вишневого сада — он как бы «заглядывает» в окна, о нем говорят, его пытаются спасти, продают, наконец, начинают вырубать, но на самом деле финальная ремарка — звук лопнувшей струны — передает только звуковой эффект, который должен внушить апокалиптическую ассоциацию.

Но вернемся к проблеме *непоявляющегося героя*. Чехов, по моему мнению, делает открытие, которое не встречается ни у одного другого драматурга; скромнее говоря, аналогичного открытия я не встречал ни у одного драматурга до него: отдельные персонажи в ходе действия ведут себя вопреки своей природе и никогда не проявляют свою настоящую сущность, а их мимикрия так всеобъемлюща, что мы часто не замечаем ее двойственности (двуличия). Серебряков в *Дяде Ване*, например, все время предстает не более чем капризный ста-

ричок, ненавидимый всеми, за исключением его тещи, несмотря на то, что в конце его молодая и обожаемая как Войницким, так и Астровым супруга — Елена Андреевна — уходит с ним и таким образом явно демонстрирует свой окончательный выбор (мужа). *Професор* Серебряков никогда не раскрывается перед нами в качестве профессора, и мы не знаем его действительную компетентность в литературной науке, и это незнание обессиливает — делает преднамеренными и пустыми — аргументы Войницкого против него; мы видим лишь издерганного и больного человека, неспособного на диалог, хотя и с чувством собственного достоинства. Лопахин, новый владелец сада с вишнями, всегда был зависимым — слугой, сыном крепостных, человеком, лишенным воли и едва заметным, но в пьесе он ведет себя наставнически и высокомерно. Наоборот, Любовь Андреевна — когда-то богатая, красивая и щедрая владелица, в которую молодой Лопахин влюбляется и которую все еще любит, в дискурсное время пьесы несчастна, погружена в хлопоты, далека от реальности; она почти не понимает, что происходит вокруг нее.

Как контрапункт этим условным инновационным моделям Чехов частично использует и возможности *не-появляющегося* персонажа. Таковы, скажем, отцы Нины Заречной и Кости Треплева в *Чайке*. Нина бежит из дома, атмосфера там не импонирует ее представлениям о том, к чему она стремится, а Треплев все время терпит унижения со стороны своей матери из-за того факта, что его отец — «киевский мещанин», то есть, не имеющий ничего общего с искусством, в котором сын делает смелые попытки, будучи внутренне уверенными, что обладает талантом. Таков и упомянутый Протопопов из *Трех сестер*, поддерживающий параллельную сюжетную линию — линию распада, испорченности и замены во внешне образцовом доме генерала Прозорова и его четырех детей. Таков, наконец, и парижский любовник

Раневской, из-за изменения которого и последовавшего затем разорения она не может прийти в себя⁷. Если попытаться дефинировать чеховский вклад в поэтику непоявляющегося героя, то он состоит, на мой взгляд, в том, что драматург, «заставляя» маргинальных фигур оказывать влияние извне на ментальное состояние отдельных центральных персонажей, скорее исследует подсознательную логику их реакций и решений, поясняющую их внешнюю внезапность и непредвидимость, чем *редуцирует само ожидание*. Уместный пример в этом плане образ Москвы, который из конкретного, знакомого и желанного для трех сестер города из одноименной драмы все более явственно превращается в отдаленный и недостижимый, а после пожара в третьем действии — в утопический и аллегорический. То есть, объект ожидания оказывается уничтоженным, тем самым подавляя и лишая смысла само ожидание.

В южнославянской драматургии, возникшей позже и в ином контексте, чем русская, и прошедшей свой сложный путь развития, *непоявляющийся герой* также засвидетельствован. Более того — и у болгар, и у словенцев — он является органической частью техники построения драматического сюжета со своим вкладом в дело формирования идентификационной модели, соответствующей той или иной национальной общности. Важно, однако, и то, что этот персонаж появляется во время тоталитаризма. Ранее, примерно с 1890-х годов и до середины 1940-х годов то есть в самый плодотворный период развития южнославянской драмы и театра (в процессе взаимного соперничества национальных драматургий), он не зафиксирован. Этот факт содержит

⁷ Стоит здесь упомянуть, хотя бы и мимоходом, важную для нашей темы пьесу Эдварда Олби *Кто боится Вирджинии Вульф?* (1962), инспирированную Чеховым, где вымышленный сын Марты и Джорджа перевернул всю их жизнь; отношения самих героев определяются молчаливым («дженртльменским») соглашением о его существовании.

серьезную провокацию для исследователя, стремящегося понять, олицетворяет ли закулисный протагонист авторитарную модель власти или же его можно воспринять как носителя скептически/диссидентски настроенного сознания по отношению к той же самой модели, иначе — как агента популярного иносказательного (эзоповского) языка того времени.

На разных уровнях — включая и номинативный — непосредственную связь можно обнаружить между Сэмюэлем Беккетом и Драго Янчаром. Но прежде чем остановлюсь на пьесе *В ожидании Годо* (*Waiting for Godot*)⁸ — произведении, вводящем новый оригинальный дискурс в европейский театр и тем самым недвусмысленно оповещающем о конце военной и поствоенной риторики, направлю свое внимание на одно из самых непредсказуемых и замечательных явлений болгарской драматургии — на пьесы Йордана Радичкова⁹.

Имею в виду в основном пьесу *Январь* (*Януари*, 1974). Ранее уже шла речь о том, что в списке действующих лиц встречается весьма нетипичный субъект. Процитирую еще раз: «Некто ПЕТЕР МОТОРОВ, о котором непрерывно идет речь, но который на сцене так и не появляется». Сразу возникает вопрос: кто такой Петер Моторов (единственный, чье имя написано прописными буквами) и почему он воздвигнут в статут действующего лица, если он «на сцене не появляется»? В абсурдной ситуации, в которую вовлечен читатель (ясно, что при постановке приведенная ремарка неминуемо отпадает), автор хочет в самом начале обратить внимание на это имя, занимающее далее важное место в диалоге (упоминается более тридцати раз) и вызывающее реакцию всех персонажей. Радичков нагружает Петра Моторова

⁸ См. С. Беккет, *В ожидании Годо*, пер. О. Тарханова, Текст, Москва 2009.

⁹ См. Й. Радичков, «Попытка полета» и другие пьесы, пер. с болг. Н. Глен, М. Михелевич, Болг. культур.-информ. центр, Москва 2005.

статусом *непоявляющегося героя*, согласно классической гоголевской матрице. О нем мы не знаем ничего существенного: только то, что у него собственные лошади, что он — тестя почтальона и что когда-то — год назад — целые сутки не выходил с постоянного двора, потому что «втрескался» (влюбился) в его содержательницу. Сюжетная ситуация такова. Зима, где-то на болгарском северо-западе, в заброшенном постоянном дворе собираются люди, охваченные беспокойством и ожидающие новостей от своих земляков, отправившихся сквозь глубокие и непроходимые сугробы охотиться на волков. Первым отправился Петер Моторов на своих санях, в шубе и при ружье, но вот уже долгое время от него нет никаких вестей. Не имея никаких известий от охотников, кто-то из жителей деревни отправляется на свой страх и риск на поиски пропавших. Но и они не возвращаются. Зато время от времени появляются сани Петра Моторова без него, но с его шубой и ружьем, а в санях лежит очередной мертвый волк. Ситуация исчерпывается, когда последний мужчина покидает трактир, отправляясь на поиски, и не возвращается. Остается только лишь... Иисус.

Имена части персонажей редки для традиционной болгарской ономастики и создают библейские — старозаветные, иногда даже языческие универсальные ассоциации: Иисус (называемый по-простонародному Сусо), Исаия, Ангел, Гавриил, Велико, а из группы отправившихся и не вернувшихся упомянуты единственно в списке действующих лиц — хаджи Авраам Приручитель и Матей Ничто. В этом семантическом ряду *Петер Моторов* — имя оксюморон, имплицирующее амбивалентность между покоем (камня) и движением (мотора, машины), между тишиной и звуком, природой и цивилизацией. Его непоявление держит остальных на чеку, действует как своеобразный перпетуум-мобиле для их совести и заполняет их мысли. Кроме того, действие

происходит в постоялом дворе (болгарский вариант ночлежки), который противопоставлен дому и дороге в свою бытность общественного здания (парламента и форума). Жизнь на постоялом дворе реальна, а мир вне его — сказочный, нереальный, мистический, мифический. С отъездом Петра Моторова как предводителя облавы на волков внутри трактира ожидание получает все шансы оказаться в реестрах сюжета Большого ожидания, но оно не перерастает в высокое экзистенциальное состояние, а травестируется в ничегонеделание, в праздность — психологическая предпосылка и модель болгарского примитивного «философского» самоосмысления. Выживание Иисуса и смерть остальных (превращение их в волков — оборотней) — страшная правда о необходимости поиска новых начал («перезапуске», «возобновлении») для общества, ошибочно идущего вслед за лжемессией Петром, трехкратно отрекшимся от Христа, то есть, выбравшим, думая, что приходит на помощь и спасает кого-то, безнадежную дорогу.

За двадцать два года до Января Радичкова, в 1952 году, Беккет пишет одну из самых эмблематичных и значимых пьес XX века — *В ожидании Годо* (*Waiting for Godot*). Именно этот текст превращает в институцию непоявляющегося героя и возвышает его в ранг центрального через ассоциативное приравнивание его к верховному культовому образу как в христианстве, так и в других монотеистических религиях. Совсем формально напоминаю, что в номинации «Годо» (*Godot*) можно прочесть анаграмму «Бог» (*God*), но в каком-то интимном, уменьшенном виде, присвоенный человеком, и вопреки тому — Бог. Процитирую в качестве аргумента несколько строк из недавно опубликованного впервые эссе убитого в 1978 году болгарского писателя-диссидента Георгия Маркова, которое было прочитано в начале 70-х годов по радио Би-би-си. Как человек, пролезший сквозь железный занавес, Марков одновременно серьеcно

и самоиронично описывает свои впечатления от пьесы Беккета так:

Хотелось бы спросить у автора, что он хочет сказать этим ожидаемым и непришедшем Годо, в чем смысл всего этого ожидания? [...] Если традиционная драма построена на событии или на случае, который отражает столкновение между двумя или более противоположно действующими силами, и конфликт демонстрирует нам эту идею, то *В ожидании Годо* нет ничего подобного. Или если процитировать Эстрогона: «Ничего не происходит, никто не приходит, никто не уходит — ужасно». А по-моему, дело в том, что ни один драматург до Беккета не предлагал в таком законченном и совершенном виде форму за содержание. [...] Пьеса сосредоточена на ожидании, на процессе ожидания. Вообще говоря, ожидание является, может быть, самым постоянным человеческим состоянием. Все ждут, испокон веков, человечество всегда ожидало, чтобы что-нибудь случилось, что-нибудь произошло, каждый ждет своего Годо, который означает миллион вещей, и, в сущности, ничего не означает, потому что ничего нельзя изменить. Я сказал бы, что это пьеса о перемене. Возможна ли перемена? Существует ли вообще перемена? Меняется ли что-нибудь в этом мире? Можем ли в самом деле быть уверенными, что люди, которых мы встретили вчера, сегодня не те же самые? [...] Нелогичность намерений и действий — ясное олицетворение тому, что представляет жизнь. Финал пьесы выведен фантастически — Эстрогон и Владимир решают и говорят, что отправятся куда-то, но остаются на своих местах, не шевельнувшись¹⁰.

В сущности Марков подсказывает нечто особо важное для развития образа непоявляющегося героя в период между Гоголем и Беккетом. Если в *Ревизоре* известие об ожидаемом высокопоставленном чиновнике порождает необходимость в нем, и он бывает заменен формальным субъектом, «актером», нагруженным поспешно главной ролью, а в *Вишневом саде* наблюдаем ситуационную инверсию: Прохожий появляется неожиданно, и ни у кого не было ни малейшего предчувствия его существования.

¹⁰ Г. Марков, «*В очакване на Годо*». Пиеса за человека и времето, Вестник «Культура», <http://kultura.bg/web/в-очакване-на-годо/> (04.10.2017). Пер. — Л.Д.

То у Беккета появляющийся дважды Парень — в конце первого и в конце второго действия — от имени пребывающего в неизвестности Годо обычно приносит важную весть, послание: он приходит как *свидетель*, подтверждая, что ОН ЕСТЬ, но откладывает свой приход.

Трагикомедия словенца Драго Янчара *Подстерегая Годо*¹¹ (*Zalezujoč Godota*, 1988) сохраняет не только и не столько память о великомprotoобразе Беккета, но пытается превратить подстерегание в метафору тоталитарного менталитета, охваченного мнительностью и обязательной верой в существование врага. В этом смысле автор создает не ремейк *В ожидании Годо*, а откровенную внутреннюю биографию, своего рода интерьерный взгляд на «инвентарь» скучности в соцпространстве и соцбезвремене, поддерживающих опустошенную человеческую сущность. Если Беккет закладывает своей пьесой новый европейский театр в момент, когда существование думающего поствоенного человека подвергнуто сомнению, то Янчар не менее успешно проецирует ментальный статус современного словенца, осознающего, с одной стороны, необходимость аутентичной идентичности, а с другой — он еще не в состоянии оторваться от себя рецидивы зависимости и обезличивания, бытовавшие в недалеком прошлом, то есть времени, которое он реально помнит. В одной персонажной паре — Франц и Иожеф — драматургу удается контаминировать две пары Беккета — Эстрагон и Владимир / Поццо и Лакки. «Подстерегающие» с подзорной трубой в здании напротив, вроде бы, единомышленники; в действительности они провели вместе неизвестно сколько суток и не ясно, как долго они останутся рядом. А с ними и зритель — «заложник» и судья.

У Радичкова, писавшего свои пьесы в эпоху так называемого «зрелого социализма», непоявляющийся

¹¹ См. D. Jančar, *Zalezujoč Godota* // тот же, *Tri igre*, Mladinska knjiga, Ljubljana 1988; Д. Янчар, *Дебнейки Годо* // Л. Димитров (сост.), *Пет съвременни словенски пиеси*, пер. Л. Димитров, Факел, София, 2014.

герой намеком обрисован как представитель особой, партийно окрашенной верхушки, но не провозглашенной категорически таковой, хотя каждый, даже отчасти «живший при социализме», помнит, что любая административная (да и другая, даже претендующая на духовность) власть обладала печатью партии. Это подтверждается текстом Янчара, созданным накануне падения Берлинской стены и становящимся прорицанием назревшего краха тоталитарной системы. В этом тексте имена Франца и Иожефа, прочитанные слитно, называют Австро-Венгерского императора Франца-Иосифа I, во времена которого развертывается т.н. Весна народов, предоставившая всем этническим общностям в рамках империи культурную автономию. А Годо Янчара — потенциальная жертва «подстерегающих» его, на самом деле никогда не появляется, но зато сами «подстерегающие» — реальные жертвы, обреченные на нищенское существование крысы, бомжи и паразиты в каком-то полувкопанном в землю помещении, откуда наблюдают за окном здания напротив, воображая, что время от времени видят кого-то, и именно этот кто-то и есть их объект-цель. В этой пьесе Годо выведен не как вершина иерархической пирамиды, а как независимый персонаж, живущий в государстве, где достойный человек «освещен» незаметными/невидимыми субъектами, обслуживающими власть, только одним способом — через подглядывание и шпионаж. Парадокс и ирония здесь в том, что, хотя все время на сцене, у нас на глазах, именно Франц и Иожеф — они-то и есть «непоявляющиеся» персонажи, те, о которых каждый слышал или догадывался, что они есть, но не узнает их.

У Гоголя и Беккета непоявляющийся герой — симулякр Бога, у Янчара и Радичкова он — потенциальная или реализованная жертва. У одних Он — начало мудрости, а у других — повод для страха. Соцатеизм подстерегает Бога. Ситуация ревизора бессознательна,

ненарочита — получившая толчок как будто свыше, Никогда-Непоявляющимся-Г. Словом, выталкивание Отца со сцены всегда приводит к сиротству или по-чеховски к безотцовщине. Бог — вечный спрятанный за кулисами персонаж в театре, и есть его самое совершенное творение.

**NIEPOJAWIAJĄCY SIĘ BOHATER W DRAMACIE
(NA PRZYKŁADZIE KLASYCZNEJ DRAMATURGII ROSYJSKIEJ,
BUŁGARSKIEJ I ŚŁOWEŃSKIEJ)**

Streszczenie

W artykule przeprowadzono analizę szczególnego typu bohatera dramatycznego: takiego, który wpływa na akcję sztuki, i poprzez swoją nieobecność staje się znaczącym elementem kształtującym przebieg kreowanych zdarzeń. Innymi słowy, mowa o bohaterze nieprzedstawionym, który jest jedynie wielokrotnie wspominany w dialogach. To taka postać, która determinuje logikę zdarzeń dramatycznych i uzyskuje status znaku alegorycznego. W artykule przedstawiono tego rodzaju bohaterów, analizując klasyczne dramaty rosyjskie oraz dwudziestowieczne bułgarskie i słoweńskie.

**THE NON-APPEARING HERO IN THE DRAMA
(IN CLASSIC RUSSIAN, BULGARIAN AND SLOVENIAN DRAMA)**

Summary

The text discusses a special case of a dramaturgic hero: a character-factor that permeates all action, to a large extent regulating it through its absence and functioning as a plot-forming element for the play. In other words, to get the status of "non-appearing" is not enough that it is simply mentioned once or several times in the dialogue; it is important to feel that it influences categorically from afar to the resultant and determines its logic that a stage event is impossible, that is, it would break up without it. And in one supreme receptive perspective, it acquires an allegorical dimension: a hierarchical and simultaneously apophatic-spontaneous protagonist — one with whom all others are considered, the event itself is also reorganized. Examples are from Russian classical, Bulgarian and Slovenian dramaturgy.

Joanna Piotrowska

«КЛЮЧ К СТИХАМ – [...] ТО, ЧТО ЧЕЛОВЕК
ДУМАЕТ О СЕБЕ ИЛИ О СВОЕЙ ЖИЗНИ»:
О ПОЭТИЧЕСКИХ ПРИНЦИПАХ ГРИГОРИЯ ДАШЕВСКОГО

На фоне современной русской литературы отчетливо выделяется многогранное творчество Григория Михайловича Дащевского (1964–2013), ставшего для ряда старших и младших современников примером «душевного благородства», «высочайшей культуры»¹ (Александр Тимофеевский), «совершенным, безупречным моральным камертоном»² (Линор Горалик).

Неслучайно день смерти Дащевского (17 декабря 2013 года) сравнивался «с темным августом 1921 года, когда читающая Россия плакала по Блоку»³. Действительно, Дащевский, будучи человеком ренессансного типа, имел много общего с творческой личностью рубежа XIX и XX веков. Поэт, переводчик, литературный критик, мыслитель, публицист, учитель, преподаватель — этот список, пожалуй, не исчерпывает всех характеристик, которые можно дать Дащевскому.

Наиболее внушительно выглядит его переводческое наследие. Филолог-классик по образованию, Дащевский

¹ Григорию Дащевскому. Вечер в РГГУ. 27.12.2013, <https://www.youtube.com/watch?v=rHJTYjnVtCo> (07.11.2017).

² [Л. Горалик, А. Таежная, А. Боярская], Поэт Линор Горалик о любимых книгах, «Wonderzine» 2017, 9 октября, <http://www.wonderzine.com/wonderzine/life/bookshelf/229778-linor-goralik> (07.11.2017).

³ М. Степанова, Некролог, «Коммерсантъ» 2013, № 234 (19 декабря), с. 15, <https://www.kommersant.ru/doc/2371268> (07.11.2017).

всю жизнь занимался переводом античной поэзии (Горация, Проперция, Катулла, др.). Однако в историю культуры он вошел в первую очередь как «переводчик сложнейших по идеям и материалу [...] текстов XX века»⁴, принадлежащих, среди многих других, Фрэнсис Йейтс (*Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*⁵, 1964), Ханне Арендт (*Men in Dark Times*⁶, 1968; *On Violence*⁷, 1970) и Рене Жирару (*La Violence et le Sacré*⁸, 1972; *Le Bouc émissaire*⁹, 1982). Принято считать, что своими переводами Дашевский открыл Жирара для русского читателя-интеллектуала. Парадоксально, но вовсе не такого читателя он имел в виду, обращаясь к работам французского философа. Дашевский воспринимал научные труды Жирара прежде всего как «книги для души», обращенные к каждому человеку. Это лучше всего показывает фрагмент письма в Комитет Премии Андрея Белого (премию он получил в 2011 году за переводы книг Жирара), где Дашевский упоминает своего друга Федора Погодина как настоящего, «правильного» читателя:

Он был одним из тех, кто читает книги Жирара не как антропологический или философский труд, а как лично важное сообщение. Я знаю нескольких таких читателей — и именно они, мне кажется, верно понимают то, что Жирар хотел сказать. Суть теории Жирара [...] в том, что [...] не некоторые, а все желают по чужому образцу, не некоторые, а все участвуют в гонениях на невинных — все, а значит, и ты, читатель. Только те, кто слышит

⁴ Б. Дубин, *Внутренний человек, или Явление взгляда*, «COLTA.RU» 2013, 18 декабря, <http://www.colta.ru/articles/literature/1570> (07.11.2017).

⁵ В переводе Дашевского: *Джордано Бруно и герметическая традиция*, НЛО, Москва 2000.

⁶ В совместном переводе Дашевского и Бориса Дубина: *Люди в темные времена*, Московская школа политических исследований, Москва 2003).

⁷ В переводе Дашевского: *О насилии*, Новое издательство, Москва 2014.

⁸ В переводе Дашевского: *Насилие и священное*, НЛО, Москва 2008).

⁹ В переводе Дашевского: *Козел отпущения*, Издательство Ивана Лимбаха, Санкт-Петербург 2010).

в книгах Жирара это обращенное лично к читателю «ты», [...] только они, собственно, и понимают, что Жирар имел в виду¹⁰.

Исключительно личными пристрастиями и установками руководствовался Дашевский и при отборе авторов для рецензирования, хотя его рецензии (а по определению Николая Эппле — «философские эссе»¹¹) публиковались, как правило, в популярных изданиях, адресованных широкому кругу читателей. Так, список авторов (Эрнест Хемингуэй, Славой Жижек, Джон Донн, Кадзуо Исигуро, Иосиф Бродский, Лев Лосев, Дмитрий Пригов, др.), о которых Дашевский писал в еженедельнике «Коммерсантъ Weekend», необычен для журнала такого типа. Дашевский, по справедливому замечанию Елены Фанайловой, представил в «Коммерсанте» «список блестящего европейского интеллектуала, человека модернизма и свободы»¹², который последовательно приближал широкой читательской публике сложные тексты, обращая внимание на их общечеловеческую ценность.

На фоне переводов и литературной критики поэтическое творчество Дашевского выглядит скорее скромно: при жизни он издал лишь четыре небольших сборника (*Папье-маше*, 1994; *Перемена поз*, 1997¹³; *Генрих и Семен*,

¹⁰ Г. Дашевский, Письмо Комитету Премии // Премия Андрея Белого: Григорий Дашевский. Речи, <http://belyprize.ru/?pid=405> (07.11.2017).

¹¹ Н. Эппле, Памяти Дашевского. Об одной памятной судьбе, «ГЕФТЕР» 2013, 20 декабря, http://gefter.ru/archive/10881?fb_action_ids=645281202202008&fb_action_types=og.likes&fb_source=other_multiline&action_object_map=%7B%22645281202202008%22%3A1431516440411683%7D&action_type_map=%7B%22645281202202008%22%3A%20g.likes%22%7D&action_ref_map=%5B%5D (07.11.2017).

¹² Е. Фанайлова, Любовь, потерявшая адресата, «COLTA.RU» 2013, 18 декабря, <http://www.colta.ru/articles/literature/1570> (07.11.2017).

¹³ С этим сборником, изданным в Германии и содержащим параллельные переводы на немецкий язык, произошла странная история: его тираж был уничтожен, по словам знакомой с Дашевским Татьяны Нешумовой, «из-за юридических коллизий» — см. Т. Нешумова, О лирическом субъекте в поэзии Григория Дашевского,

2000; *Дума иван-чая*, 2001). В 2014 году был опубликован последний подготовленный поэтом сборник *Несколько стихотворений и переводов* — тоненькая книжка из 16 страниц. Посмертное наиболее полное собрание стихотворений и поэтических переводов Дашевского — *Стихотворения и переводы* (2015) — насчитывает неполных 160 страниц.

Вместе с тем в литературной критике постоянно отмечалась особость и отдельность Дашевского, который как поэт «не ассоциировался ни с каким литературным течением»¹⁴. По мнению Бориса Дубина, «в своей сверхсдержанной, нещедрой на объем и выплеск поэзии Дашевский [...] выглядел угловатым одиночкой, неприступным уникумом без соседей, близких и родословной»¹⁵. Трудно, однако, согласиться с положением о «поэтическом сиротстве» Дашевского только потому, что отличительной чертой его поэтики изначально была погруженность в античную традицию¹⁶. На англоязычном сайте InTranslation прямо сказано, что Дашевский «многими считается самым молодым „классиком“ в русской поэзии»¹⁷. Именно в силу этого его поэтическое

или *О тщете понимания*, «Text only» 2006, № 20, <http://textonly.ru/case/?issue=20&article=14960> (07.11.2017).

¹⁴ К. Головастиков, *Без просьб и страха. Памяти Григория Дашевского*, «Lenta.Ru» 2013, 18 декабря, <https://lenta.ru/articles/2013/12/18/dashevskij/> (07.11.2017).

¹⁵ Б. Дубин, *Внутренний человек...*, <http://www.colta.ru/articles/literature/1570> (07.11.2017).

¹⁶ См. также о Тимуре Кибирове как одном из учителей Дашевского: К. Головастиков, *Без просьб и страха...*

¹⁷ «He is considered by many to be the youngest ‘classic’ in Russian poetry» — *Four Contemporary Russian Poets: Grigori Dashevsky, Leonid Schwab, Semyon Khanin, and Oleg Yuriev*, пер. S. Spektor, D. Cherkassky, A. Tenser, <http://intranslation.brooklynrail.org/russian/four-contemporary-russian-poets-grigori-dashevsky-leonid-schwab-semyon-khanin-and-oleg-yuriev> (07.11.2017). По мнению Анны Глазовой, оригинальные поэтические произведения Дашевского — это преимущественно «„переводы“ латинских стихов, точные по смыслу, но переиначенные так, что их язык безусловно русский, а не переводной, в котором

творчество воспринимается как сложное, герметичное, доступное только для узкого круга специалистов.

Однако сам Дащевский критически относился к поэзии, требующей от читателя специальной подготовки или, по его словам, «цепляния за узнаваемые цитаты, размеры, образы»¹⁸. Неслучайно среди современных русских поэтов Дащевский выделял Михаила Гронаса, Марию Степанову и Елену Фанайловой, авторов, по его определению, «самых точных»¹⁹. В эссе *Как читать современную поэзию* (2012) он писал: «Нет уже никаких цитат: никто не читал того же, что ты; а если и читал, то это вас не сближает. Время общего набора прочитанного кончилось, апеллировать к нему нельзя»²⁰. Дащевский проводил четкий водораздел между «старой» и «новой» литературой, подчеркивая, что «давно уже закончилось время того уединения и сосредоточенности, которым для читателей поэзии фактически было все советское время»²¹. По его ощущениям, в нулевые годы начался новый период в литературе, отмеченный в первую очередь радикальным изменением потенциальной читательской аудитории, для которой интерпретацию заменило восприятие.

Исходя из этого, Дащевский разделял, условно говоря, читателя »профессионального« и »наивного«. К первому типу он относил, помимо специалистов, «тех, кто читал стихи двадцать, тридцать, сорок лет назад, то есть бывшую советскую интеллигенцию»²², а к второму типу — «людей новых, живущих в новом мире — „креативном“

всегда есть примесь чужеродности» — А. Глазова, *Собственная история. О поэзии Григория Дащевского*, «Воздух» 2009, № 1–2, <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2009-1-2/history/> (07.11.2017).

¹⁸ Г. Дащевский, *Как читать современную поэзию* // того же, *Стихотворения и переводы*, Новое издательство, Москва 2015, с. 153.

¹⁹ Там же, с. 152.

²⁰ Там же, с. 153.

²¹ Там же, с. 149.

²² Там же, с. 151.

или как его ни назови»²³, которые «не сталкивались с миром, но и с собственной душой [...] не сталкивались»²⁴. Примечательно, что человек такой глубокой культуры, как Дащевский, апеллировал к «наивному читателю» и буквально жаждал его в качестве реципиента своей поэзии. Поэт подчеркивал: «[...] сейчас нужны образцы не хорошей, правильной, культурно насыщенной речи, а речи уместной и ясной при отсутствии общего культурного багажа»²⁵. В этом плане показательно, что для Дащевского особенно важными были те аспекты поэзии, которые связаны с эмоциональным воздействием.

Весьма значимо здесь также то, что Дащевский возражал против цитатно-аллюзивного чтения поэтического произведения. Он отстаивал позицию (близкую к общим установкам формалистов), согласно которой текст равен самому себе. Вместе с тем в своих поэтических воззрениях Дащевский сближался с постструктуралистами и их видением текста как конструкта, функционирующего в читательском сознании. В упомянутом эссе *Как читать современную поэзию* он подчеркивал: «Ключ к стихам — не то, что человек — правильно или неправильно — думает о поэзии, а то, что человек думает о себе или о своей жизни»²⁶. Представлению о границах интерпретации Дащевский противопоставлял постструктуралистскую по сути своей позицию, в соответствии с которой существует множество равноправных толкований: «У стихов нет своего сообщения: нельзя сказать, что они говорят что-то такое, чего не говорит никто другой, потому что, в конечном счете, о чем они говорят — решаешь ты»²⁷.

²³ Там же.

²⁴ Там же, с. 152.

²⁵ Там же.

²⁶ Там же, с. 143–144.

²⁷ Там же, с. 148. См. также: «Правильный читатель стихов — это параноик. Это человек, который неотвязно думает о какой-то важной

Далее мы попытаемся применить теоретические принципы Дашевского к его поэтической практике, а именно — к стихотворению *Тихий час* (1996), ставшему своего рода визитной карточкой поэта. Приведем текст полностью:

Тот храбрый Сильвестра Сталлоне или
его фотокарточки над подушкой,
кто в глаза медсестрам серые смотрит
без просьб и страха,

а мы ищем в этих зрачках диагноз
и не верим, что под крахмальной робой
ничего почти что, что там от силы
лифчик с трусами.

Тихий час, о мальчики, вас измучил,
в тихий час грызете пододеяльник,
в тихий час мы тщательней проверяем
в окнах решетки²⁸.

Филологами неоднократно отмечалось, что *Тихий час* написан сапфической строфой, более того — является собой парофраз стихотворения Сапфо *** [Мне кажется он может быть причислен к богам] (пер. Сергея Завьялова)²⁹. Античный контекст нередко становился отправной точкой для интерпретации стихотворения.

Однако сам Дашевский протестовал против подобного подхода к его поэзии, призывая читателей забыть

для него вещи [...]. Чем сильнее в человеке эта мысль, тем более в далеких от него, неясно о чем говорящих или говорящих будто бы совсем не о том текстах он готов увидеть на нее ответ. [...] Так вот, современная поэзия рассчитана на людей с массой разных, заранее не установленных между автором и читателем жгучих вопросов» (Там же, с. 145–146).

²⁸ Г. Дашевский, *Тихий час* // того же, *Стихотворения и переводы...*, с. 78.

²⁹ См. С. Завьялов, *Рецензия на: ГРИГОРИЙ ДАШЕВСКИЙ. Генрих и Семен // Литературная ПРОМЗОНА*, <http://litpromzona.narod.ru/reflections/zavjalov1.html> (07.11.2017).

про какие-либо аллюзии и контексты. Исходя из этого, мы попытаемся прочитать *Тихий час* в соответствии с авторскими поэтическими принципами, т.е. с позиции «наивного читателя». Для этого мы используем указания, которые чтимый Дащевским Михаил Гаспаров дал начинающим студентам-филологам во вступительной лекции к курсу *Анализ поэтического текста*³⁰. Кратко напомним, что Гаспаров, останавливаясь на элементарных этапах анализа, обращал внимание на три уровня любого поэтического произведения: нижний — фонический, средний — стилистический и верхний — идеино-образный. По Гаспарову, самый сложный для понимания верхний уровень, т.е. «содержание», прояснится при рассмотрении стихотворения под углом частей речи, из которых оно построено: имена существительные образуют предметно-понятийный пласт художественного мира, имена прилагательные — его чувственно-эмоциональную окраску, а глаголы — происходящие в нем действия и состояния.

Если последуем указаниям Гаспарова, то на звуковом уровне заметим в стихотворении нагромождение глухих согласных (*t*, *x*, *c*, *ф*, *к*, *ч*, *n*, *ш*, *щ*), которое регулярно «нарушается» звонким *p*, что может вызывать ассоциации с тишиной перед приближающейся опасностью³¹.

³⁰ См.: М. Гаспаров, «Снова тучи надо мною...». *Методика анализа* // того же, *Избранные труды*, т. 2, Языки русской культуры, Москва 1997, с. 9–20.

³¹ Стоит здесь подчеркнуть, что смыслообразующая роль аллитерации характерна также для многих других стихотворений Дащевского. К примеру, в стихотворении «*Март позорный рой сугробу яму...*» (2007) отчетливые «грозные» звуки ведут к беззвучной пустоте в последнем стихе: «*Март позорный рой сугробу яму / Розоватых зайчиков не ешь / Кости имут ледяного сраму / Точно ты уже отсутствуешь*» (Г. Дащевский, «*Март позорный рой сугробу яму...*» // того же, *Стихотворения и переводы...*, с. 86). В свою очередь в стихотворении «*Марсиане в застенках Генитаба...*» (2004) искажение русского языка инопланетянами отражено и на звуковом уровне: они «коверкают русский язык» (Г. Дащевский, «*Марсиане в застенках*

Среди частей речи в стихотворении явно доминируют имена существительные, которые можно разделить на две основные группы³². Первую группу образуют слова и словосочетания, связанные с личным пространством, детством и юностью взрослого уже мужчины: «Сильвестр Сталлоне», «(его) фотокарточка над подушкой», «тихий час», «мальчики», «пододеяльник», «в окнах решетки». Характерно, что здесь преобладают узнаваемые детали советской действительности: тихий час и решетки в окнах ассоциируются с детским садом того времени, Сильвестр Сталлоне — с неустранимыми Рокки и Рэмбо, супергероями 1980-х — 1990-х годов (также примерно в 1980-е годы получили распространение фотокарточки). Вторая группа включает слова и словосочетания, тематически связанные с болезнью и больницей: «медсестры», «диагноз», «крахмальная роба». При этом медсестры предстают в виде бестелесных существ (они состоят только из глаз и одежды), знающих нечто страшное. Этот образ может рассматриваться как рациональное воплощение страха.

Выделенные группы слов образуют два противоположных пространства — «свое» и «чужое», которые в то же время теснейшим образом связаны друг с другом (в частности, обоим пространствам принадлежат кровати мальчиков).

Кроме границ между пространствами, в стихотворении «размыт» также лирический субъект: в первой строфе им может быть как каждый мальчик, кто-то конкретный, так и воображаемый идеал мальчиков; во

Генитаба...» // того же, *Стихотворения и переводы...*, с. 85). Отдельного внимания заслуживают переводы стихотворений Дашевского, в которых принципиальная для автора звуковая сторона неминуемо утрачивается, что делает его поэзию (поэзию профессионального переводчика!) в определенном смысле непереводимой.

³² В эти группы, помимо отдельных существительных, мы относим также их сочетания и устойчивые выражения, имеющие в составе существительное.

второй строфе — это «мы», мальчики, в третьей — тоже «мы», но здесь в равной степени могут подразумеваться мальчики либо медсестры. Таким образом стирается деление на страдающих и причиняющих, даже несознательно, страдание.

Ощущение амбивалентности, отсутствия четкого деления на «хорошее» и «плохое» усиливается тем, что в стихотворении почти нет имен прилагательных со значением оценки. Единственное исключение — «храбрый» (первый стих первой строфы), которое по принципу контраста сопоставлено с наречием «тщательней» (предпоследний стих последней строфы). Чувственно-эмоциональная окраска *Тихого часа* в целом аскетична.

Деление на два пространства подчеркивают глаголы, которые отражают, с одной стороны, внутренний процесс, происходящий в сознании мальчиков, с другой — внешние проявления этого процесса, заметные для посторонних. Вместе с тем в силу превалирования глаголов, означающих состояния и умственные действия, художественный мир стихотворения кажется очень статичным.

Обращает на себя внимание то, что глагольные фразеологические обороты выступают в стихотворении в модифицированном виде: вместо «искать в глазах ответ» (т.е. предпринимать усиленные и, как правило, обреченные на провал попытки получить ответ на принципиально важные вопросы) — «ищем в этих зрачках диагноз»; вместо «грызть подушку» (т.е. пытаться скрыть свои сильные, как правило, негативные, эмоции) — «грызете пододеяльник». Расщатывание устойчивых оборотов и идиоматических выражений невольно заставляет читателя присмотреться к каждому отдельному слову.

Как видим, фонический уровень *Тихого часа* коррелирует с его стилистическим и идеально-образным уровнями: в художественном мире стихотворения «свое»,

личное, безопасное постоянно сталкивается с «чужим», неизвестным, а потому опасным.

У читателя, знающего о продолжительной болезни поэта (в 1990-е годы ему ампутировали ногу), появляется естественное желание интерпретировать *Тихий час* в биографическом ключе. На поиск биографического субстрата в стихотворении провоцирует также свидетельство дружившей с Дашевским Марии Степановой, которая вспоминала:

Один раз в разговоре о стихах и поэтах (кто о чем пишет и почему, разговор был непрятательный и шутейный) Гриша [Григорий Дашевский — J.P.] сказал мне: «А я пишу про смерть и сразу до», и все эти дни я мучительно перебираюсь через эти слова, словно только сейчас поняла, что он имел в виду. В этом «сразу до» — продленным на сколько-то лет, то отдалявшемся, то пододвигавшемся совсем близко, стоявшим наготове — была для него наша повседневность [...]³³.

Однако прочтение *Тихого часа* в свете приведенного выше мемуарного свидетельства — это лишь один из возможных вариантов, правомерный в такой же степени, как и любые другие толкования.

Как мы попытались показать, теоретические установки Дашевского вполне применимы к его собственной поэзии, что тем не менее не отменяет возможности ее рассмотрения с более традиционных методологических позиций. Тем самым, в Дашевском можно видеть и возродителя античной поэтической традиции (как это принято в большинстве работ о поэте), и неопримитивиста, апеллирующего к непосредственному читательскому восприятию и руководствуясь просветительскими устремлениями.

³³ М. Степанова, *Некролог*, с. 15, <https://www.kommersant.ru/doc/2371268> (07.11.2017).

„KLUCZEM DO WIERSZY JEST [...] TO, CO CZŁOWIEK MYŚLI
O SOBIE ALBO O SWOIM ŻYCIU”:
O ZAŁOŻENIACH POETYCKICH GRIGORIJA DASZEWSKIEGO

Streszczenie

Grigorij Daszewski (1964–2013) uznawany jest za poetę klasycyzującego, szeroko odwołującego się w swojej twórczości do tradycji antycznej. Jednak sam Daszewski był mocno krytyczny wobec takiego spojrzenia na jego poezję. W eseju *Jak czytać poezję współczesną* (2012) w ślad za formalistami postulował uwolnienie tekstu artystycznego od aluzjnych powiązań. Widząc odbiorców swojej poezji wśród czytelników nowego pokolenia, nieprzywykłych do obcowania z utworem poetyckim, Daszewski opowiadał się za poststrukturalistycznym podejściem do tekstu i jego interpretacji (czytelnik jako współtwórca znaczeń). Teoretyczne założenia Daszewskiego mogą być zastosowane do jego praktyki poetyckiej, co pokazała analiza wiersza *Tichij czas* (1996). Nie wyklucza to jednak możliwości odczytywania jego poezji również z innych pozycji (np. z wykorzystaniem metody intertekstualnej).

“THE KEY TO POEMS IS [...] WHAT A MAN THINKS
ABOUT HIMSELF OR ABOUT HIS LIFE”:
THE POETIC PRINCIPLES OF GRIGORI DASHEVSKY

Summary

Grigori Dashevsky (1964–2013) is considered to be a classicising poet whose work is deeply rooted in antique tradition. However, Dashevsky himself was highly critical of such an approach to his poetry. In the essay *How to read contemporary poetry* (2012), following the formalists, he postulated that a literary text should be released from allusive links. As the intended recipient of Dashevsky's poems was a new generation of readers unaccustomed to close reading, the poet supported a post-structuralist approach to the text and textual interpretation (the reader as co-creator of the meaning). Dashevsky's theoretical principles can be applied to his poetic practice, which was shown the analysis of the poem *Tikhij chas* (1996; in English translation – *Quarantine*). It does not, however, exclude the possibility of reading Dashevsky's poetry in another ways (e.g. using an intertextual method).

Татьяна Щедрина

ПЕРЕВОД КАК ФОРМА ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКОЙ
РЕФЛЕКСИИ, ИЛИ «ЭЗОПОВ ЯЗЫК»
ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ

Так как современная русская литература в Польше представлена выборочно, [...] нужны кадры популяризаторов русской литературы — переводчиков, журналистов, издателей, способных заполнить лакуны и показывать полякам Россию *sine ira et studio*. Переводчики — напомню Пушкина — «почтовые лошади просвещения», а без просвещения нет и не может быть нужного нам всем взаимопонимания и диалога культур.

Алиция Володзько-Буткевич

Проблемы теории перевода широко обсуждаются в современном философском и гуманитарном сообществе. В этих дискуссиях обсуждаются, как правило, не только конвенционально принятые переводческие стратегии («семантический реализм», «функционализм», «дистанцирование», «ассимиляция»), но и их принципиальные основания, а также типология переводимых текстов. При этом каждый переводчик, рассуждая о своем опыте, представляет его в пространстве абстрактной диахотомии, где всякий раз на месте Сциллы и Харибы оказываются многозначные феномены («мысль–стиль», «буквализм–произвол» и др.), что влечет за собой череду непонимания и обсуждение заходит в тупик.

А это значит, что теоретический спор о переводе будет продуктивным только в том случае, если будет учитываться культурно-исторический горизонт, в котором

обсуждаемые стратегии приобретают конвенциональную устойчивость (становятся культурно-исторической реальностью). Такой способ рассмотрения проблемы перевода позволяет осознать те опасности, которые подстерегают обсуждения принципов *перевода-вообще* вне опыта конвенционально выработанной нормы, всегда погруженной в реальный культурно-исторический контекст. Между прочим, учет конвенциональной нормы как раз и придает проблеме перевода философский смысл. Ведь что такое перевод? В философском смысле это всегда *отношение*, дающее «продуктивную релятивизацию познавательного предмета»¹, т.е. оригинала.

Зачастую переводчики выносят принципиальную, существенную культурную относительность всякого перевода во вне собственно переводческой деятельности как деятельности культурной и восполняют свои определения весьма широким тезисом о несоизмеримости культур. Тем не менее задача перевода остается, переводы осуществляются, а переводчики все-таки соизмеряют языки разных культур. И пожалуй, именно в этом состоит основная задача переводчика: соизмерить культуры и каждый раз он решает ее по-новому. Как пишет Натalia Сергеевна Автономова:

[...] мы всегда переводим не только с языка на язык, но и с культуры на культуру. Любой перевод имеет дело с некоей реальной бесконечностью и в принципе не может перевести все, поскольку переводческая работа сталкивается с огромным количеством препятствий видимых и невидимых, языковых и неязыковых, культурных, исторических, идеологических. Что-то переводится, что-то остается за бортом: вопрос в том, насколько сознательно совершается выбор².

Действительно реальность оригинала многослойна и переводчик это очень хорошо понимает: помимо со-

¹ Н.С. Автономова, *Познание и перевод. Опыты философии языка*, РОССПЭН, Москва 2008, с. 13.

² Той же, *Заметки о философском языке* // В.А. Лекторский (ред.), *Субъект, познание, деятельность*, Канон+, Москва 2002, с. 246.

держания произведения, которое он должен передать читателю, реальность любого текста складывается из лексического состава, конструкций фраз, фонетических и интонационных особенностей при воспроизведении (особенно для пьес) ритма и метра (для перевода стихотворных произведений), терминологического ряда, стиля, наконец.

Осуществление выбора требует включения разных уровней рефлексии над оригиналом и размышлений переводчика о том, что он собственно делает. В особо сложных случаях здесь включается и философская рефлексия, герменевтическая (понимающая, смысловая) работа переводчика. При этом совсем необязательно, чтобы необходимость в герменевтической рефлексии порождалась традиционными культурными и языковыми различиями. Такие ситуации зачастую создает история там, где раньше был близкий языковый и культурный контакт.

В частности, такая ситуация культурного разрыва возникает, когда мы обращаемся к текстам, описывающим советский период, особенно к философской прозе того времени, воспоминаниям, мемуарам, в которых на первый план выходит «объективированная субъективность». Казалось бы, советская эпоха еще не ушла и граница с ней еще не застыла, однако специфика социальности той эпохи создавала культурные разрывы искусственно, делая ситуации непереводимости необходимым элементом выживания в идеологизированной системе. Внутри русского языка советского времени возникало множество «эзоповых языков», позволяющих людям общаться между собой так, чтобы их взаимопонимание выходило за рамки идеологических стандартов. И это видно прежде всего по литературным произведениям, воспоминаниям и мемуарам диссидентов, вынужденных долгое время писать эзоповым языком, а потом и вовсе оказавшихся вне родины.

Эзопов язык был распространен даже в такой близкой идеологии области как философия, где в советское время тоже возник свой собственный язык общения. Эзоповым языком Александр Александрович Зиновьев, будучи сотрудником Института философии, написал книгу *Зияющие высоты*. Ее переводчик на французский язык Владимир Берелович вспоминает трудности в процессе работы. Взять хотя бы топоним «Ибанск» («никем не населенный пункт», т.е. место, где происходит действие романа), который, по мнению Береловича, обладает «тройной русификацией»:

Прежде всего, потому что в нем используется суффикс, широко применяемый в русских топонимах. Далее, потому что в этом имени недвусмысленно угадывается грубое русское ругательство. Наконец, потому что здесь мы видим в искаженном виде имя «Иван», что особенно ясно ощущается в производных от топонима, таких как «Ибанов». Впрочем, в первом неизданном варианте рукописи Зиновьева поначалу использовалось имя «Иванск». Выбором переводчика поначалу стал «Иванбург» («Ivanbourg») — компромисс, принятый под влиянием первоначального «Иванска»: [...] Другими возможными решениями, осуществляющими саму операцию перевода, могли бы быть либо полный перенос из русского во французский, например, «Foutreville», либо простая транскрипция — «Ibansk». В первом случае полностью стиралась бы русскость этого названия, а во втором — утопия никак не проявлялась бы в топониме как таковом. Как известно, переводчик иногда вынужден выбирать между несколькими плохими вариантами, и трудность заключается в том, чтобы выбрать наименее плохой из всех вариантов. Из этих двух наименее плохим вариантом был второй, потому что он в наибольшей мере сохранял исходное «ядро»³.

В воспоминаниях философов, живших в ту эпоху, содержатся бывшие для того времени общезначимыми «эзоповские» образования. Стиль той эпохи и термино-

³ В. Берелович, *Переводить Зиновьева: «ядро» и «мантия»* // Б.И. Пружинин, Т.Г. Щедрина (ред.), *Топосы философии Натальи Автономовой. К юбилею*, Политическая энциклопедия, Москва 2015, с. 586.

логия характеризуются переходящими из воспоминания в воспоминание одинаковыми эпитетами: «яростное время» (Теодор И. Ойзерман)⁴, «свинцовое время» (Лев Н. Митрохин)⁵ «асфальтовый пресс» (Митрохин)⁶, «разгул идеологической дубинки» (Игорь В. Блауберг)⁷. Только из воспоминаний гуманитарии-переводчики могут узнать и псевдонимы советского академика, идеолога Марка Борисовича Митина (Мрак Борисович Мутин, Маркс Борисович Митинг)⁸, и метафорические высказывания о нем философов Льва Николаевича Митрохина «Митин — главный бриллиант в короне догматизма»⁹ и Эриха Юрьевича Соловьева «крепко ушибленный догматик»¹⁰, а также «эзоповы» названия отдела пропаганды ЦК ВКП(б) «Культура и жизнь» — «Культура и смерть», «Александровский централ»¹¹.

В воспоминаниях воссоздается специфический языковой колорит реальной философской жизни эпохи 1960–1970-х годов. Так, по воспоминаниям Владислава Александровича Лекторского, слово «гносеолог» (человек, занимающийся проблемами теории познания) было

⁴ Из бесед с академиком Т.И. Ойзерманом (Беседы Л.Н. Митрохина с Т.И. Ойзерманом) // В.А. Лекторский (ред.), *Как это было: воспоминания и размышления*, РОССПЭН, Москва 2010, с. 187.

⁵ О прошлом и настоящем (Беседа Л.Н. Митрохина с В.А. Лекторским) // В.А. Лекторский (ред.), *Как это было...*, с. 263.

⁶ Из бесед с академиком Т.И. Ойзерманом..., с. 180

⁷ И.В. Блауберг, *Из истории системных исследований в СССР: попытка ситуационного анализа* // В.А. Лекторский (ред.), *Как это было...*, с. 539.

⁸ Слова Михаила Т. Иовчука вспоминает Василий В. Соколов. См.: В.В. Соколов, *Некоторые эпизоды предвоенной и послевоенной философской жизни (из воспоминаний)* // В.А. Лекторский (ред.), *Как это было...*, с. 343.

⁹ О прошлом и настоящем..., с. 247.

¹⁰ Э.Ю. Соловьев, *Философский журнализм 60-х: завоевания, обольщения, недоделанные дела* // В.А. Лекторский (ред.), *Как это было...*, с. 493.

¹¹ Александровским он назывался потому, что им руководил Георгий Ф. Александров. См.: В.В. Соколов, *Некоторые эпизоды предвоенной и послевоенной философской жизни...*, с. 344.

в философских кругах тех лет свидетельством идеологической неблагонадежности¹², «серой лошадью» студенты-философы называли трехтомник *История философии* серого цвета, с помощью которого сдавали экзамены¹³ (современники в устных беседах вспоминают и «„красного“ осла» — пятитомник *История философии в СССР* синего цвета). Кроме того, воспоминания дают современным переводчикам возможность понять, что такое «раскаиванные цитаты классиков» (Митрохин)¹⁴, а также осознать подлинный смысл «греческого языка»¹⁵ — «языка, доступного и привычного начальству»¹⁶ той эпохи, в которой «ужасные ошибки» философов были на самом деле «достижениями»¹⁷. Эти герменевтические «перевертыши» или, говоря словами Митрохина, «своеобразное двоемыслие», мы обязательно должны учитывать, переводя произведения того времени и воспоминания о нем¹⁸. К примеру, мы часто вскользь слышим фразу: «не нужно трех слов». Сегодняшние студенты-философы не просто не помнят, они не знают контекста ее появления, а он, между прочим, весьма поучителен. Как вспоминает Ойзерман:

По инициативе Б.М. Кедрова остро обсуждалось конспективное замечание Ленина о том, что «не надо трех слов»: диалектики, логики, теории познания. Позже это перешло в пресловутую дискуссию о соотношении диалектической и формальной логики, на которой громили В.Ф. Асмуса и М.С. Стrogовича¹⁹.

¹² О прошлом и настоящем..., с. 228.

¹³ В.Н. Садовский, *Философия в Москве в 50-е и 60-е гг.* // В.А. Лекторский (ред.), *Как это было...*, с. 394.

¹⁴ Из бесед с академиком Т.И. Ойзерманом..., с. 148.

¹⁵ Там же, с. 149.

¹⁶ Н.Ф. Овчинников, *Вспоминая прошедшее* // В.А. Лекторский (ред.), *Как это было...*, с. 383.

¹⁷ О прошлом и настоящем..., с. 210.

¹⁸ Там же, с. 231.

¹⁹ Из бесед с академиком Т.И. Ойзерманом..., с. 152. См. также с. 228.

Вот как вспоминает это время психолог Владимир Петрович Зинченко, однокурсник Ивана Тимофеевича Фролова, Юрия Федоровича Карякина, Игоря Викторовича Блауберга, Леонида Ивановича Грекова и др. (тогда отделение психологии входило в состав философского факультета):

[...] своеобразие нашего времени студенческого заключалось в том, что в философских группах на курсе были фронтовики. А жизнь курса была единая. Они нас «сопляками» не называли, хотя, по сути, мы для них были именно такими, ведь они уже прошли фронт. Они нас окорачивали, «наступали» на наш язык, или заставляли, чтобы мы его прикусили, потому что они время чувствовали лучше нас²⁰.

Действительно, было от чего оберегать молодежь, ведь эти поколения существовали в массовой среде «случайных людей в философии» (говоря словами Вадима Николаевича Садовского²¹), а часто и весьма к ней враждебных. Однако не они определяли живую философскую мысль в стране, но философские личности. Они, как отмечал Ясперс,

[...] сделали жизнь в мысли своей профессией. [...] Хотя они чрезвычайно отличаются друг от друга, общим для них является то, что они переступали границы, отваживались быть человеком изначально, словно бы обнажаясь. [...] Они выходили за собственные пределы, затрагивая и испытывая самое предельное²².

Эзопов язык характерен и для экзистенциальной прозы еще одного русского философа, сотрудника Института философии Николая Николаевича Трубникова.

²⁰ «Живой разговор». Интервью с Владимиром Петровичем Зинченко, «Вопросы философии» 2006, № 8, с. 599.

²¹ Становление философии науки и системного подхода в России во второй половине XX века (Беседа А.Я. Шарова с В.Н. Садовским) // В.А. Лекторский (ред.), Как это было..., с. 290.

²² К. Ясперс, Всемирная история философии. Введение, пер. К.В. Лощевский, Наука, Санкт-Петербург 2000, с. 188.

Он выступил в свое время со «странным докладом», в котором решился сказать, что гносеология,

[...] (а тем более методология науки) вообще не составляет «специфического предмета» философии и даже какой-либо ее цели, а выступает «лишь как средство» решения «фундаментальных философских проблем», к числу которых в первую очередь относит проблемы смерти и смысла жизни²³.

Он не мог не писать свою «странную» для того времени философскую книгу *Понятие цели в связи с проблемой времени* (к вопросу о взаимоопределении понятий *цели и времени*), прекрасно понимая при этом, какая судьба ждет его. Замечу, что первый вариант книги так и не увидел свет. О том, как к этой книге отнеслись в Институте философии, он рассказал в философской повести *Зефи, светлое мое Божество, или После заседания* (из записок покойного К.) (далее *Зефи*), которая во многом автобиографична и имеет форму экзистенциального дневника²⁴. Как вспоминал коллега Трубникова Евгений Петрович Никитин:

[...] рукопись книги [Понятие цели в связи с проблемой времени (к вопросу о взаимоопределении понятий цели и времени)], представленная на обсуждение в 1973 г., многими коллегами была встречена весьма критически. Автора [Трубникова] обвиняли в попытке возродить давно опровергнутый наукой телеологизм, в шпенглерянстве, бергсонианстве и во многих других «тяжких грехах». Два года он «учитывал замечания», а вернее, заново писал книгу, в которой теперь уже ничего не говорилось ни о цели человеческой жизни, ни о ее смысле, ни о многом другом, что было так дорого ему и ради чего первоначально только и затевалась книга. В итоге получилась работа о времени человеческого бытия²⁵.

До разгромного «Заседания Ученого совета», которое описывает Трубников в *Зефи*, дело не дошло, это был

²³ Е.П. Никитин, *Николай Николаевич Трубников: верность себе* // В.А. Лекторский (ред.), *Как это было...*, с. 596–597.

²⁴ См. Т.Г. Щедрина, *Архив эпохи: тематическое единство русской философии*, РОССПЭН, Москва 2008, с. 181–182.

²⁵ Е.П. Никитин, *Николай Николаевич Трубников*, с. 600.

его авторский вымысел. Но вымысел этот основывался на реальных событиях, поскольку в повести *Зефи* и на уровне эзопова языка и на уровне описательном Трубникову удалось передать общую атмосферу, которая царила в то время в Институте философии.

Отмечу, что эзопов язык не всегда спасает от цензора, он часто важен для того, чтобы отделить своих от чужих. И человек, долгое время говорящий эзоповым языком, по прошествии времени также характеризует ту эпоху на языке, который понятен сегодня далеко не всем. Среди таких «трудных» для перевода текстов можно назвать и мемуары Анатолия Тихоновича Гладилина²⁶ *Улицы генералов: Попытка мемуаров* (перевод на польский язык выполнила Алиция Володзько-Буткевич²⁷), который погружает читателя не только в атмосферу, но и в язык литературной жизни СССР 1960–1970-х годов. И не столько потому, что автор хочет говорить на нем, сколько потому, что сегодня, по прошествии многих лет, прожитых в эмиграции, не может иначе («по языку я остался в семидесятых»). И мы снова слышим язык той эпохи, по-настоящему перевести который может только очень чуткий филолог, знающий эту «сферу разговора» не понаслышке: «ушлые партаппаратчики» или «жесткие аппаратчики из породы бульдогов», которые «зарежут повесть» и посадят автора на «холерный карантин»; «зажим в литературе», «“чайники”, шляющиеся по редакциям» и т.д.

Эзопов язык — это многослойная реальность, которая требует многослойного движения по уровням рефлексии, требует и активной и пассивной интерпретации одновременно. Здесь особую роль играет герменевтиче-

²⁶ А.Т. Гладилин, *Улицы генералов: Попытка мемуаров*, Вагриус, Москва 2008.

²⁷ A. Gładilin, *Ulica generałów. Wspomnienia*, przeł. A. Wołodźko-Butkiewicz, Wydawnictwo Akademickie SEDNO — Centrum Polsko-Rosyjskiego Dialogu i Porozumienia, Warszawa 2014.

ский комментарий. Как я уже отмечала, говоря о комментировании архивных текстов:

[...] словосочетание «герменевтический комментарий» не означает, что комментарий «сделан» герменевтом или осуществлен по каким-то определенным, раз и навсегда заданным, критериям герменевтического анализа. Называя комментарий герменевтическим, я хочу подчеркнуть не принадлежность его к герменевтическим канонам, но его внутреннюю характеристику: направленность, нацеленность на прояснение смысла, т.е. того, что составляет объективное поле текста, его логический состав. А это значит, что комментаторская работа должна осуществляться в нескольких направлениях. На уровне внутритекстового анализа: истолкование терминологической основы, прояснение метафорического фона, а также реконструкция системы связей и отношений между элементами текста. На уровне анализа контекстуальной обусловленности: сравнительный анализ терминологического строя текста в соотношении с существующими концепциями и идеями. Герменевтический комментарий предполагает переосмысление не только исторически сложившегося понятийного ряда, представленного в тексте²⁸.

Полагаю, что и для переводческой деятельности этот способ комментирования будет эффективен, но только на подготовительной стадии, чтобы переводчик погрузился в «сферу разговора», в переводимую языковую реальность. Переводчику принципиально важно ответить на вопрос (и выразить этот ответ в комментарии): какое место занимал оригинал в своей культуре и какое мог бы занять его перевод в нашей. Ответ на этот вопрос определяет выбор переводческой стратегии.

Когда переводчик сталкивается с эзоповым языком интеллектуальной культуры советского времени, он осознает, что язык перестает быть только инструментом для изложения, но становится реальностью переводимого произведения, а потому обязан признать, что дихотомия и априорные стратегии перевода дают сбой. Нужно опе-

²⁸ Т.Г. Щедрина, *Выступление на «круглом столе»: «Густав Шнепт и современная философия гуманистического знания. К 130-летию Г.Г. Шнепта. Встреча вторая»*, «Вопросы философии» 2010, № 7, с. 5.

реться на тот слой (срез) реальности, который позволит переводчику, пусть и ценой жертв, найти единственно возможный в каждом конкретном случае путь. А это значит, что проблемы «переводимости» как таковой не существует, люди переводят и пытаются переводить даже тогда, когда это сложно. Но есть проблема «непереводимостей», которую поставила и последовательно пытается решать европейская культура, ассимилируя или дистанцируясь в процессе перевода от того, что определяется как «непереводимость». И это культурный труд, который возможен только в саморефлексивном философском становлении переводчика. Это тоже творческий процесс, только творчество здесь понимается не как конструирование реальности, но как «подражание по воспоминанию»²⁹. Именно эта методологическая стратегия наиболее эффективна при переводе эзопова языка советской эпохи, а потому хочу закончить текст словами Береловича, чье рассуждение о стратегии перевода книги Зиновьева можно применить и к эзопову языку советской эпохи:

[...] искать спасения в постраничных примечаниях — значит утяжелить текст сотнями подобных примечаний. К тому же игра слов у него есть нечто большее, чем каламбур, это постоянная словесная игра, которая обычно имеет своим исходным пунктом официальный советский язык, а пунктом назначения — абсурд, тот мощный абсурд, который порождает и смех, и страх. Игра слов, или скорее игра между словами, достигает здесь онтологической и даже метафизической глубины, она становится структурной и, следовательно, не переводя ее, мы не переводим вообще ничего (ведь постраничные примечания ничего не переводят, но лишь предлагают комментарий и отсылают к оригиналу). Таким образом, следовало любой ценой переводить словесные игры или скорее находить им эквиваленты... подчас ценой значительного отрыва от оригинального текста³⁰.

²⁹ См. об этом: Г.Г. Шпет, Эстетические фрагменты // того же, Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры, Т.Г. Щедрина (ред.), РОССПЭН, Москва 2007, с. 196.

³⁰ В. Берелович, Переводить Зиновьева: «ядро» и «мантия»..., с. 587–588.

PRZEKŁAD JAKO FORMA HERMENEUTYCZNEJ REFLEKSJI,
CZYLI „JĘZYK EZOPOWY” KULTURY INTELEKTUALNEJ
EPOKI SOWIECKIEJ

Streszczenie

W artykule analizowany jest problem kulturowo-historycznej relatywności przekładu i o konieczności hermeneutycznej refleksji nad przekłady językem ezopowym intelektualnej kultury epoki sowieckiej. Analizując język ezopowy tekstów egzystencjalnych (memuary, wspomnienia, proza egzystencjalna) rosyjskich literatów i filozofów drugiej połowy XX wieku, autor uzasadnia tezę, że wybór strategii translatorskich realizowany jest za każdym razem na nowo i zależy od współczesnych skonwencjonalizowanych norm kulturowych.

TRANSLATION AS A FORM OF HERMENEUTICAL
REFLEXION OF THE “AESOPIAN LANGUAGE”
OF SOVIET PERIOD INTELLECTUAL CULTURE

Summary

The article considers the question of cultural-historical relativity of translation and the necessity of hermeneutical reflexion for “Aesopian language” of soviet period intellectual culture. Analysing the existential texts “Aesopian language” (memoirs, recollections, diaries) of Russian literary men and philosophers of the second half of the XXth century the author substantiates the conclusion, that the choice of translation strategy is each time newly implemented and depends from contemporary conventional culture norms.

Валентина Соболь

З ВІДНАЙДЕНОГО В АРХІВІ
ОЛЕКСАНДРА І ТЕТЯНИ КОШИЦІВ

Один із найбільш яскравих її представників другої хвилі імміграції до Канади¹ — це професор Олександр Кошиць (1875–1944), диригент, регент, композитор, етнограф світової слави, а ще — один із вихованців Києво-Могилянської Академії. У його руках, як сам зізнавався, були «згромаджені всі звуки й знаки для голосів, які перетоплені в один-єдиний»². Жоден із його сучасників не спричинився до популяризації імені свого народу у світі поміж чужинцями, як Кошиць. Це саме він поклав на музику понад 400 українських пісень, більше десятка «Музичних гобелінів», літургію на український старовинний спів, велику кількість музичних ілюстрацій до різноманітних українських п'ес³. За переконанням Василя Короліва-Старого, властиво, жоден із митців, окрім хіба Тараса Шевченка, не мав такої літератури про себе, як Олександр Кошиць.

¹ Про чотири хвилі еміграції див.: Я. Розумний, *Українці в Канаді: причини сучасної кризи* // Л.К. Токар (ред.), *Наука самопізнання народу*, Веселка, Київ 2002, с. 181–189.

² О. Кошиць, *З піснею через світ*. Із щоденника О. Кошиця. Частина III, Накладом Осередку Української Культури й Освіти, Вінніпег 1974, с. 166.

³ Дивись про це: В. Королів-Старий, *Олександер Кошиць* // «Літературно-Науковий Вістник» 1929, річник XXVIII, т. XCLIII, за січень, с. 47.

Праця в архіві Олександра і Тетяні Кошиців⁴ дозволила по-іншому осмислити раніше знане про людину великого духу, цілий рід якого тісно пов'язаний із Києво-Могилянською Академією. Традиційно вважалося, що родоначальником розгалуженого українсько-білорусько-польського шляхетського роду Порай-Кошиців був Никифор Кошиць. Він походив із Сардинського королівства в Італії (із Косціна). Прибув до Литви ще в часи правління великого литовського князя Вітовта (1392–1430)⁵. Однак, у рукописних щоденниковых записах Олександра Кошиця є детальніші нотатки, які переконують, як пильно він досліджував генеалогією свого роду. Кошиць сягає до гербовників Несецького⁶, Дунчевського⁷ і графа Куропатницького⁸, встановлює походження гербової емблеми (білої рожі в п'ять пелюсток на червоному полі) з Італії як «колиски найстаршої шляхти». Найдавніший його предок - це один з кіннотників-патриціїв Розін-Розінус,

(бо мав родову емблему рожу з п'яти листків) перейшов з Італії до Богемського володаря Чеха і заснував у Чехії рід Розенбергів (мав там великі посіlostі). Один з представників цього

⁴ На Вінніпезькому цвінтари «Глен Іден» у мавзолеї вони поряд, він і його дружина Тетяна Кошиць (Геортієвська), як знак тієї істини, що за кожним великим чоловіком є велика жінка. То ж не побоїмось цього окреслення на адресу нашої співвітчизни Тетяни Кошиць (1892–1966), які розділила зі своїм чоловіком найскладніші і може найтяжчі роки його життя.

⁵ В.С. Брюховецький (ред.), *Києво-Могилянська академія в іменах XVII–XVIII ст.* Енциклопедичне видання, Видавничий дім «КМ Академія», Київ 2001, с. 291.

⁶ *Herbarz Polski Kaspra Niesieckiego*, S.J., nakładem i drukiem Breitkopfa i Haertela, Lipsk 1841, т. VII, с. 389–429.

⁷ S. Duńczewski, *Herbarz wielu domów Korony Polskiej i W.X. Litewskiego...*, Z Drukarni B. Jana Kantego, w Akademii Krakowskiej, Kraków 1757, т. 2, с. 172–196.

⁸ E.A. Kuropatnicki, *Wiadomość o Klejnocie Szlacheckim oraz Herbarz Domów Szlacheckich w Koronie Polskiej i Wielkim Księstwie Litewskim*, Michał Gröll, Warszawa 1789, т. 1, с. 30.

роду Розінів — Славник (мав ту ж емблему — білу рожу з п'яти листків) мав сім синів від дочки кн. Болеслава I⁹.

Кошиць залишив власне дослідження про кількох представників роду «Кошиць гербу Порай». Про випускника КМА свого діда Ігнатія Кошиця (20.12.1784–30.01.1837) в Кошицевій генеалогії зазначено, що він прославився знанням латини. Ігнатій Кошиць після закінчення КМА був священиком у селі Нізтуринці Малі (за Кошицем) або ж Малі Низтурівці (за енциклопедичним довідником) Бердичівського повіту Київської губернії і започаткував священичий рід, нащадки цього роду понад століття служили в різних парафіях Київщини. Вихованцем академії був і Олександр Кошиць. В архіві Кошиця є копії студентських дипломів Олександра Кошиця (завірені нотаріусом у Києві 24 березня 1922 року), в т.ч. і Київської Духовної Академії, в якій навчався від 1 вересня 1897 і закінчив 25 червня 1901 з ученим ступенем «Кандидата Богословия и Высокопреосвященным Митрополитом Киевским 25 июня 1901 года утвержден в сей степени, со всеми правами и преимуществами, которые соединяются с этой ученой степенью по Законам Российской Империи», мав такі предмети:

«По общеобразовательным предметам:

По введению в круг богословских наук:

- священному писанию ветхого и нового Завета — хорошие (3)
- библейской истории
- догматическому богословию
- нравственному богословию — очень хорошие (4)
- гомилетике и истории проповедничества — хорошие (3)
- пастырскому богословию и педагогике,
- церковному праву,
- общей церковной истории
- истории и разбору западных исповеданий
- истории русской церкви
- истории и обличению русского раскола

⁹ О. Кошиць, *Спогади*, передм. М. Головащенко, післям. М. Сла-бошицький, Видавництво «Рада», Київ 1995, с. 376.

- патристике — очень хорошие (4)
- церковной археологии и литургике — отличные (5)
- психологии
- логике
- метафизике
- истории философии
- еврейскому языку — хорошие (3)
- по общей гражданской истории — очень хорошие (4)
- русской гражданской истории — отличные (5)
- по одному из древних языков (греческому и его словесности) — хорошие (3)
- по одному из новых языков (фр) — хорошие (3)

За таковые и за особое сочинение, написанное на 4 курсе и признанное удовлетворительным для академической степени, Александр Кошиц Советом Киевской Духовной Академии, на основании параграфов 81, б.10, 135 и 137 Устава Духовных Академий, удостоен 7 июня 1901 года ученой степени Кандидата богословия и Высокопреосвященным Митрополитом Киевским 25 июня 1901 года утвержден в сей степени, со всеми правами и преимуществами, которые соединяются с этой ученовою степенью по Законам Российской Империи. В удостоверение сего дан кандидату Александру Кошицу настоящий диплом от Совета Киевской Духовной Академии за надлежащею подписью и с приложением большой академической печати. — Киев, 1901 года, месяца июля 2 дня, № 554. Ректор Академии (подпись). И. д. Инспектора Академии (подпись). Член Совета (подпись). Секретарь Совета (подпись)»¹⁰.

*Кандидатська робота Кошиця Монастырские обиходники XVI-XVII вв. и их значение в истории церковного устава сьогодні зберігається в ІР НБУВ*¹¹

¹⁰ Крім документа КМА, в архівах є також і атестат про закінчення музично-драматичної школи Миколи Лисенка: «Аттестат 20 мая 1910 г., подписи членов Совета и директора Н.Лисенко-утвержденная Министерством Внутренних Дел музыкально-драматическая школа Н.В. Лисенка (нотариально заверено 24 марта 1922, Киев)». Alexandre Koshitz — така синя печатка угорі зліва на обох архівних документах.

¹¹ М.Л. Ткачук, Я.І. Юринець, Кошиць Олександр Антонович // М.Л. Ткачук (рел.), *Київська духовна академія в іменах: 1819–1924. Енциклопедія*, в 2 т., відповідальний редактор В.С. Брюховецький (т. 1: А–К), Вид. дім «Києво-Могилянська академія», Київ 2015, с. 716.

* * *

В архіві Осередку української культури й освіти у Вінніпезі мені пощастило віднайти кільканадцять різних его-документів Кошиця: спогади, щоденники, листи, рукописні нотатки, які досі не були надруковані (зошити *silva rerum*). Дізнаємось, що сам він любив читати щоденники, спогади, мемуари. У спогадах, за словами Головащенка, Олександр Кошиць «буквально живописує», розповідаючи про дитинство, юність, про все побачене й пережите, «перекониво й майстерно змальовує численні постаті, події, ситуації, картини природи, що вони здаються читачеві ніби живими, доторканними»¹². Архівні матеріали розсекречують причини. Рідкісно обдарований, він був і понад всяку міру вразливий. У течках його архіву, в нотатниках, у щоденниковых зошитах вклеєні вірші поетів-емігрантів Олеся, Лепкого, це вирізки із тогочасних часописів та газет¹³. Ці твори резонували із відчуттями Кошиця, який у 1919 році, розпочавши турне Української республіканської капели, уже не зміг повернутися, в Україну дорога була закрита. Тому й до сьогодні несповна видані його особисті нотатки. Найбільше пощастило спогадам. В обох виданнях спогадів (1947 — 1 том¹⁴, 1948 — 2 том у Вінніпезі і у 1995 — разом 2 томи в Києві¹⁵) уміщено фото Кошиця від

¹² М. Головащенко, Слово до українського читача // О. Кошиць, *Спогади*, передм. М. Головащенко, післям. М. Слабошицький, Видавництво «Рада», Київ 1995, с. 9.

¹³ Наприклад, вірш О. Олеся *Я бачу вас, святі могили або вірш Богдана Лепкого Даром рвєшся і такими рядками:* «Перед нами лиш чужина, А за нами тільки мрія, В очі б'є нас хуртовина, З ніг валить нас суховія» (Записник Олександра Кошиця 1941–1943 pp., зошит № 4(2/4)). З архівного фонду Олександра Кошиця. Осередок української культури й освіти у Вінніпезі під керівництвом Софії Качор.

¹⁴ О. Кошиць, *Спогади*, ч. 1, Ukrainian Cultural and Educational Centre, Winnipeg 1947, s. 320.

¹⁵ Того самого, *Спогади*, передм. М. Головащенко, післям. М. Слабошицький, Видавництво «Рада», Київ 1995, с. 93.

1899 року із підписом «Олександр Кошиць — студент Києво-Могилянської Академії, Диригент Академічного Хору». Утім, аби стати студентом, йому довелося повторно складати іспити за курс семінарії з 24 предметів. Ціною великих зусиль він зумів здобути семінарський атестат за першим розрядом і тим самим отримати право вступити до Академії. У тому, як Кошиць характеризує «інтелігентне» суспільство, виразно відчутиємо, що він добре знав (це є перекодоване в чуття знання) критичні статті про інтелігенцію¹⁶ Бердяєва, Булгакова, Кістяківського, Гершензона, П. Струве та інших, які висловили гострі оцінки¹⁷, в тому числі й про середовище студентів Академії у його порівнянні із західноєвропейським (стаття Ізгоєва). Збірник філософських, правничих, публіцистичних статей *Bexhi* (1909) мав широкий резонанс у суспільних колах різних напрямів, згодом був заборонений. І вже безпосередньо до академічної молоді був скерований докір Бердяєва про те, що

[...] до сих пор наша интеллигентная молодежь не может признать самостоятельного значения науки, философии, просвещения, университетов, до сих пор еще подчиняет интересам политики, партий, направлений и кружков. Защитников безуслов-

¹⁶ *Bexhi*. Сборник статей о русской интеллигенции Н.А. Бердяева, С.И. Булгакова, М.О. Гершензона, А.С. Изгоева, Б.А. Кистяковского, П.Б. Струве, С.Л. Франка, Москва 1909. Переиздано в 1967 году издательством «Посев», Frankfurt a.M., reprinted in West Germany, 212 сс.

¹⁷ Наприклад, оцінка М. Гершензона: «Русский интеллигент — это, прежде всего, человек, с юных лет живущий вне себя, в буквальном смысле слова, т.е. признающий единственно-достойным объектом своего интереса и участия нечто лежащее вне его личности — народ, общество, государство. Нигде в мире общественное мнение не властвует так despотически, как у нас... [...]. Всю работу сознания или действительно направляли вон из себя, на внешний мир, или делали вид, что направляют туда, — во всяком случае внутрь не обращали, и стали мы все калеками, с глубоким расколом между нашим подлинным „я“ и нашим сознанием» (О. Гершензон, *Творческое самосознание // Bexhi. Сборник статей...*, с. 70–71).

ного и независимого знания, знания как начала, возвышающегося над общественной злобой дня, все еще подозревают в реакционности¹⁸.

Знання себе, своего народу, його культури — безумовна істина, але Кошицеві доводилося її відстоювати, а то й виборювати. Бо після рідкісних українських вечорів із участю Миколи Лисенка, як Кошиць занотовує, —

[...] завше лишалося таке враження, наче я побув не в Києві, а в якомусь фантастичному краєві, де моя душа колись була, але не змогла там заставатись, — так ці вечори дистармоніювали з тодішньою дійсністю¹⁹.

З різного роду его-документів дізнаємося, стільки енергії витрачає Кошиць на оббивання порогів високих кабінетів, аби реалізувати свою ідею — утворити етнографічний відділ при Академії наук Української Народної Республіки, знайти відповідних людей, поїхати в села і встигнути записати «той музичний матеріал, який загибав від війни та революції». Тогочасні державники відверто глузували з його намірів, а Кирило Стеценко, з прикрою читаємо в щоденнику, від заздрості робить чимало шкоди.

Врешті 1 січня 1919 року керівництво України знайшло «один з найкращих шляхів презентації своєї молодої країни світові»²⁰, запропонувало Олександрові Кошицеві та Кирилу Стеценкові підготувати добірну програму для хорової капели, і виїхати у велике гастрольне турне по світу. Кошиць описує дорогу до Праги, повну небезпеки, людської підступності, помилок тих, хто керував справою. Кирило Стеценко за всяку ціну хотів відсунути

¹⁸ Н. Бердяев, *Философская истинна и интеллигентская правда* // Вехи. Сборник статей..., с. 3–4.

¹⁹ О. Кошиць..., с. 358.

²⁰ М. Головащенко, *Слово до українського читача* // О. Кошиць, Спогади..., с. 8.

Кошиця від керівництва колективом²¹, але були й поважніші прикrostі, про що свідчить зізнання з відстані часу, із чужини:

Потім сталося так, що коли вони всю українську справу програли, то Україну перед світом репрезентувала тільки одна та пісня, яку вони тоді так ігнорували. І стілько потім солодких слів я чув на адресу цеї небоги, а разом і мою — і приватно, і друковано, і офіційно в промовах та адресах! Як мені оте все було слухати, коли я пригадував свої митарства з отим етнографічним кабінетом! А його потім утворили ...більшовики, підхопивши мою ідею для своїх, не українських цілей.

Навіть якщо вдатися до практикованого істориками у стосунку до его-документів принципу «перехресного допиту» на лаві свідків²², то й тут таки потвердиться сумна закономірність про те, що гіркі спостереження Кошиця «виразно перегукуються з сьогоднішнім днем: творення культурницьких українських структур у незалежній Україні було вельми несміливе й неохоче»²³.

* * *

Рукописні записники Кошиця містять (з-поміж рахунків, адрес, звітів, розписок, записок, вклесених у зошити чеків на ліки, рецептів та ін.) не тільки вірші з газет, а й занотовані тексти пісень, в т.ч. англомовних (із їх транслітерацією). Найціннішим у тих записниках видаються щоденникovi нотатки з останніх 8 років життя

²¹ Сама ж капела, як пише Королів-Старий, була «гуртом знесленої хуртовиною війни та революції, голоти», тому було чудом, що в хорі, який нараховував лише 60 осіб, було репрезентовано вісім діапазонових груп, тобто аж вісім окремих тембрів (В. Королів-Старий, *Олександер Кошиць...*, с. 45).

²² Н. Яковенко, *Вступ до історії*, Видавництво «Критика», Київ 2007, с. 235–238.

²³ М. Слабошицький, *Документальний роман Олександра Кошиця* // О. Кошиць, *Спогади...*, с. 384.

(1936-1944, які здебільшого є його снами. Виразними, кольоровими, із символічними подробицями:

1936–1940 (зошит №3).

24 січня 1939. Бачив (під ранок) дивний сон. Йду якоюсь городською вулицею з великими домами, а по другий бік поле й рів. Темно й вогко. Я чогось повернув назад і почав йти тим ровом. Грузъко й слизъко, але я йду радо, бо вдалині наша церква Тарасівська. Підходжу ближче й бачу, що все старе, валиться, безлюдно... У мене в серці сльози. З-за цвінтаря чую голос Домці²⁴. Я знаю, що вона померла й кличе до мене «Звідти», але страшенно зрадів і хоч не бачу її, але питано: «Як вам там?» (розумію батька, маму й всіх, хто помер). Ледве чую, а може уявляю собі: «Добре». З невідомого простору до мене простягається її рука маленька, повнесенька ручка, в чорній лайковій рукавичці, — така мені знайома, радісна. Я дивлюсь на неї, стискаю й цілую, чую її живою й починаю радісно плакати... Прокидаюсь від сліз²⁵.

17 лютого 1939. Ми йдем по якійсь вулиці: нас трьох мужчин. На нас іде прямо, як сліпа, жінка в червоному, очі закриті платком. Дає пакет з фотографіями. Один узяв, передав мені: сповіщення, що умру в квітні — afternoon. Що ж, буду чекати...²⁶

3 20 на 21 мая 1940. Знаменний сон («в руку»). Одкинув одіяло і знайшов у себе в ліжку — здоровенного чорного павука й земляну жабу: одне за другим почали утікати по білій простині в напрямку до дверей....²⁷

Найчастіше Кошицеві сниться старший брат Федір, який спривив найбільший вплив на формування та музичний розвиток Кошиця. Маючи 15 років, Олександр разом з Федором почали записувати пісні і посылати записи до уславленого композитора Миколи Лисенка, який пише листи до парубчиків з Тарасівки і дає вказівки, як саме працювати в царині етнографії.

1941–1943. Перший запис справа на сторінці:

²⁴ Домця — старша сестра О. Кошиця

²⁵ Записник Олександра Кошиця 1936–1940 pp...

²⁶ Там само.

²⁷ Там само.

Перший раз за 23 роки вночі з 17-го на 18 вересня (в 3 годині вночі) снився Федя. Спершу не пізнав мене, а далі цілував.... Дивувався, що я так постарів. Мав карі очі, ласкаву усмішку, як завше добрий, любий, ніжний... Я прокинувся в слізах. 18.09 нового стилю + 5 старого стилю іменини Федіні. Мабуть помер...».

Другий запис поруч зліва:

23–24 жовтня 1942. Снився перший раз батько, - осяяний величним світом, в золотих ризах. Перед ним в золотих ризах диякон. Наче йшли з нашої Тарасівської хати на службу Божу якимось шкляним коридором обставленим тропічними вазонами...²⁸

На іншій ненумерованій сторінці:

10.10.43. під ранок. Снився Федя. Прийшов до мене в якусь кімнату ласкавий, молодий. Я не успів почути розмову, бо прокинувся. 13.10. знов снився Федя разом з Домочкою. Не успів поблакати... 19.10. Знов снився Ф[едя]. Проводжав мене на потяг, не пам'ятаю, чи говорив я з ним... Все тужне...²⁹

* * *

Віднайдений в архіві рукописний его-документ Кошиця *Мое коротке життя*³⁰ відрізняється від його тексту *Моя коротка біографія*, видрукуваного на друкарській машинці³¹. Із 12 сторінок у течії «4/18» можна прочитати 8 рукописних сторінок, а 4 надрукованих. Рукописний текст *Мое коротке життя* є підкреслений червоними олівцями різного тону, це дає підставу думати, що автор неодноразово сягав до нього. На одному із рукописних аркушів є вказівка на дату:

Зараз, як оце пишу (4 січня 1930 року) така тоска й печаль налягла на душу, що плачу як мала дитина... Все пройшло, все

²⁸ Там само.

²⁹ Там само.

³⁰ З архівного фонду Олександра Кошиця, 4/18.

³¹ Там само, 4/19.

минуло, половина повмирала, решта далеко від мене, сам я одною ногою в могилі, бо страшна хвороба чатує на мене... а я ж не успів навіть сказати їм усім, як сильно, як ніжно, як до жаху страшно я любив і люблю їх усіх³²... Зостався один Федя і той уже приговорений до смерти від туберкульозу, а він так далеко від мене, нас розділяють не тільки моря, гори, ліси, держави, народи, але й такий жах як «совітчина», що стоїть як прокляття над усім, що має носить душу в собі або що виявляє її, стоїть як Memento того, що вона убила усе мое сучасне в той час, коли доля одняла усе минуле, убила й тебе самого... і навіть Феді я не умію сказати настоящого справжнього слова любові — оце проклята ота сурова сором'язливість, яка в нашій сім'ї усіх стримувала від усіх обрядів любові до рідних, від лишньої ласки, від лишнього ніжного слова... а життя пройшло і тепер сказав би (ні, не сказав би — бо це було тяжко) а написав би кожному як любиш його — і... його уже нема на світі, або хоч є, то так далеко і безнадійно далеко, що все одно — як і нема³³.

На останньому друкованому аркуші — запис — знову таки про брата Федю, який проливає світло на таємницю надвразливого єства Кошиця, а також на дуже делікатну тканину листів його дружини (вони також є в архіві, течки від 3/1 — до 3/6):

Я навіть пам'ятаю, що уже потім в бурсі, як я був в приготовітельнім класі, раз уночі я прокинувся від почуття такої самотності, сиротливості і жалю до себе, що почав плакати. Це почув Федя, прокинувся і забрав до себе в ліжко під ковдру, та так мене втішав та цілував, як рідна мати. Це й досі викликає в мене слізози, як згадаю, бо ми ж були таки хлопці і по нашим поняттям якось було не до лиця цілувати свого хоч би брата. А тут така ніжність, така хвилююча ніжність, що й зараз оце пишу.., та плачу. Взагалі такого серця як у Феді я не зустрічав навіть у жінок. Я, а також і сестри усі, були більш здержані, та начебто холодні. Усі ж, кому належало б мати серце, — усі ті жінки, яких я стрічав на своєму віку, та любив, були або цілком безсердечні створіння, нічого ніжного, ніякої ласки крім секսуальної не уявляючи собі, або були жорстокі страшні потвори (закреслено: істукани), так

³² У родині Кошиців із 9 дітьми (5 хлопчиків і 4 дівчинки) панувала стриманість, імовірно, звідси неймовірна надвразливість Олександра і біль від невисловленої любові.

³³ З архівного фонду Олександра Кошиця, 4/18.

що швидше у душогуба допросиша чутливого відношення до тебе, ніж у них... Де ти зараз мій любий, дорогий братіку!!³⁴

Отож, его-документи підтверджують, що талант Кошиця сформувався в родині, а зміцнів у Києві³⁵. Він глибоко закорінений і в народну пісню, і в музику Веделя, також вихованця вихованця Києво-Могилянської Академії. За оцінкою Кошиця, мелодія Веделя, довгий час заборонена,

[...] не є цілковита власність творчого генія цього композитора. Її коріння лежить глибше, воно прилягає до коріння народної піснетворчості українців. Зіставлення української народної пісні, українських духовних кантів з мелодією Веделя виявляє надзвичайну подібність у будові мелодій, збіг окремих елементів. Різниця між ними є тільки внаслідок впливу теоретико-музичної культури³⁶.

Кошиць упрождовж цілого життя плекав культи Веделя, бо ж за переконанням маestro, він мав виявляти собою індивідуальне обличчя українського академічного хору. Виконання веделівських концертів під керівництвом Кошиця було настільки високохудожнє, що відомий психіатр Сикорський, відвідуючи хор упродовж

³⁴ Там само.

³⁵ Зрештою, матеріали про Кошиця на спеціальній вітрині в «Музеї Однієї Вулиці» на Андріївському Узвозі в Києві виразно це підтверджують. О.Кошиць зізнавався, що його душа завмирає від краси, яка відкривається очам з висоти Андріївського узвозу: «Внизу в темності чорною сталлю блимає Дніпро, під ногами перловими ланцюгами блищає світла Подолу, а над ним ліворуч на темному небі горить хрест св.Володимира, ще вище, темним золотом промініють бані Михайлівського монастиря, вихоплені з темряви електричним світлом Кузнецького Саду, а ще далі, за ними, над чорною безоднею висять портіки Андріївського собору... Глянеш на все це і хочеться жити вічно-вічно, щоб тілько дивитися на цю красу, якій нема рівної на всьому світі»

³⁶ Цю оцінку подаю за виданням: П. Козицький, *Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування*, перекл. І.П. Стешенко, Видавництво «Музична Україна», Київ 1971, с. 87.

року, написав доповідь про психологічні мотиви в творчості Веделя. Сьогодні психологи дійшли висновку про позитивний вплив барокової музики на інтелектуальну діяльність. Показово, що фактично всі его-документи Кошиця свідчить, що він був повернутий до культури **стародавньої України** [жирний шрифт мій. — В.С.], в якій «церковна і народна музика були найбільш виразними речниками української музичної культури»³⁷. Повернутий не лише лицем, як пише Антонович³⁸, а цілим своїм єством, душою і серцем. Бо ж і щоденники, і спогади, і розрізnenі нотатки, друковані і недруковані, листи до дружини Тетяни — абсолютно все «промовляє» образами пісень. Кошиць бачив цілий світ через українську пісню і з її допомогою. Саме нею він і завоював його. «Клітка» певного культурного коду, якщо послуговуватися висловом Яковенко³⁹, для Кошиця розімкнулася не з його власної волі. Водночас, світ — чужий світ, увірваний, якою кліткою-тюрмою для творчої людини став у роки неволі його край: листи від 1939 р. до дружини Тетяни Кошиць (коли до Львова ввійшли радянські війська) чітко це оприявнюють. Якщо в щоденниках про пісню як українське диво говорять газетні репортажі з Америки-Австралії-Бразилії-Європи, то рукописні підготовчі нотатки та записи в кількох зошитах відкривають із середини витоки дивовижного хисту митця:

[...] коли дивиться від нашої комори на шлях, що наче виринає знизу, з-під вершин осокорів та йде вгору до волости, то у мене в голові зараз мелодія пісні «Ой, у лісі тай у лісочку

³⁷ М. Антонович, Кошиць Олександ Антонович, композитор церковної музики і диригент, Видав Осередок української культури й освіти, Вінніпег 1975, с. 25.

³⁸ Там само.

³⁹ Н. Яковенко, Вступ до історії, Видавництво «Критика», Київ 2007, с. 234. Дослідниця тут має на думці мовний етикет, етнічну чи соціальну приналежність, конфесійні упередження, стать, пріоритети своєї мікрогрупи, освіту, ідеологію, родинні традиції, підсвідомі комплекси та ін.

битая дорога». А коли дивиться в другий бік від церкви, у той край села, де видно вітряка Сидора Харченка, то мелодія: «Ой потеряв тай соловейко голос» [...]. **А як дивлюсь на Бублів ставок**, то «Ой, сяду я край віконця виглядати чорноморця». Коли ж їхати у завірюху пустинним полем, то зараз же мелодія: «Ой, ходив чумак сім літ по Дону⁴⁰.

Архівні его-документи Кошиця дають розуміння, чому саме хор стає його інструментом, який за словами В.Короліва-Старого, «він примушує сказати те, чим сповнена його власна душа»⁴¹. Тремтяча душа, за акцентованним спостереженням того ж таки В.Короліва-Старого. І Кошиць висловив почуття свого народу так, що навіть

[...] об'єктивно кажучи, й відкинувши мої почування як Українця, я не можу порівняти цього мистецького тріумфу ні з тріумфами Батістіні, Сальвіні, Муне-Сюллі, Сари Бернар, Айседори Дункан, Насті Вяльцевої, ні з тріумфами улюблених в Росії Шаляпіна чи Собінова, свідком яких мені довелось бути⁴².

Его-документам Кошиця ще належить віднайти свого читача й поцінувача в Україні і світі. Ті, що видані в Канаді осередком української культури за участю дружини Тетяни Кошиць⁴³ під заголовком *З піснею через світ*,

⁴⁰ З архівного фонду Олександра Кошиця. 4/18.

⁴¹ В. Королів-Старий, *Олександр Кошиць...*, с. 41.

⁴² Там само, с. 46.

⁴³ Тетяна Кошиць після смерті чоловіка у Вінніпезі в 1944 році очолила Осередок. Мені пощастило почути розповіді, як дружина Кошиця невтомно їздила по цілій Канаді в пошуках артефактів української культури та освіти серед українських емігрантів, задбала про впорядкування та відповідне збереження. Згодом Осередок очолить Софія Качор, яка й до сьогодні опікується ним. З розповіді Оксани Розумної: в 1965 році, коли родина Розумних перебралася із Седбурі до Вінніпегу, Тетяна Кошиць керувала музеєм у будинку Українського Національного Об'єднання. Оксана знала її раніше з рідного міста Седбурі (ОНТАРІО), і саме вона познайомила з Тетяною Кошиць свого чоловіка професора Ярослава Розумного, який згодом став президентом Ради директорів Осередку української освіти і культури.

не увібрали всього матеріалу, а навіть його половини. Водночас те, що увійшло до друкованих щоденників і оприявнило своєрідну автобіографію диригента, композитора, етнографа і письменника, гостро потребує прочитання і осмислення з нової перспективи.

Висловлюю вдячність Канадському Інституту Українознавчих *Студії за підтримку мого наукового проекту* і можливість працювати в наукових архівах. Складаю вдячність Софії Качор, директорці Осередка української культури й освіти у Вінніпезі (*Ukrainian Cultural and Educational Centre in Winnipeg*) за сприяння в моїй роботі з архівним фондом Олександра і Тетяни Кошиців.

Z ODNALEZIONEGO ARCHIWUM ALEKSANDRA I TATIANY KOSZYCÓW

Streszczenie

Artykuł porusza problemy niedrukowanych ego-dokumentów Aleksandra Koszycy (1875–1944), odnalezionych przez autorkę w archiwum Ośrodka Ukraińskiej Kultury i Oświaty w Winnipeg (Ukrainian Cultural and Educational Centre in Winnipeg), w którym po śmierci Koszycy pracowała jego żona Tatiana Koszyc – zebrała ona z całej Kanady artefakty kultury ukraińskich emigrantów. Koszyc pozostawił po sobie cenne listy, liczne notatki, w tym własne badania genealogii rodu Koszyców, metafizyczne refleksje, pomocne w zrozumieniu niezwykłej nadwrażliwości pisarza, muzyka, dyrygenta znanej na całym świecie kapeli.

FROM THE RECOVERED DIARY OF ALEXANDER AND TETYANYA KOSHEC

Summary

The author discusses the problems of the unpublished ego-documents of Alexander Koshec (1875–1944), found by the author in the archive of the Center of Ukrainian Culture and Educational Center in Winnipeg, where, after the death of Koshec, his wife Tetyana Koshec collected artifacts of Ukrainian exiles from all over Canada. Koszyc has left precious

letters, numerous memos, including his own studies of the genealogy of the Koshetz's family, metaphysical reflections, helpful in understanding the extraordinary hypersensitivity of the writer, musician, conductor of the band, known worldwide.

Beata Waligórska-Olejniczak

OCZY, USZY, NOSY
STRATEGIE WIZUALIZACJI
W WYBRANYCH OPowiADANIACH NIKOŁAJA GOGOLA
I DZIEŁACH RENÉ MAGRITTE'A

Celem niniejszego tekstu jest próba zwrócenia uwagi na podobieństwo strategii wizualnych, stosowanych przez Nikołaja Gogola i René Magritte'a. Pomimo oczywistych różnic między tekstami kultury ich autorstwa, wynikającymi chociażby z odmiennych systemów semiotycznych, do których należą, czy nieprzystawalności dzieł tych twórców pod względem chronologicznym, w centrum analizy znajdą się czynniki integrujące oba artystyczne fenomeny. Uzasadnienie tak profilowanych badań komparatystycznych może stanowić koncepcja semiosfery Jurija Łotmana, jak również jego obserwacje dotyczące mechanizmów rozwoju kultury, motywujące do poszukiwania punktów styku między dziełami reprezentującymi różne systemy znakowe. Oprócz tego warto wspomnieć w tym kontekście koncepcje Umberto Eco i Michaiła Bachtina, wielokrotnie adaptowane przez różne szkoły metodologiczne na całym świecie, stawiające na potencjał dzieła otwartego, każdorazowo uruchamiany w procesie jego percepji przez odbiorcę.

Wybór materiału badawczego nie jest przypadkowy, usprawiedlnia go wiele zbieżności zauważalnych w świecie artystycznym obu autorów, mechanizmy groteski przez nich wykorzystywane, jak również cechy realizmu magicznego i poetyki oniryzmu obecne w wybranych tekstach. Te ostatnie wyróżniki powszechnie kojarzone są z nurtem surrealizmu. W tekście tym zamierzam pokazać, że w sferze wizualnej zarówno Gogol, jak i Magritte wykorzystywali środki

artystycznego wyrazu, wpisujące się w stylistykę tego nurtu, czym autor *Nosa* w oczywisty sposób wyprzedził nadjeście wspomnianego kierunku. Magritte zaś niejednokrotnie stawał swe malarstkie dzieła w opozycji do surrealizmu, opowiadając się otwarcie przeciwko postulatom André Bretona i drwiąc z psychoanalitycznych propozycji Freuda. Traktując surrealizm jako szczególny sposób postrzegania rzeczywistości oraz określona strategię artystyczną, zdecydowałam się w ramach niniejszej wypowiedzi poddać analizie jedynie wybrane opowiadania Nikołaja Gogola, tj. *Nos* (*Hoc*, 1836), *Portret* (*Портрет*, 1835), *Newski Prospekt* (*Невский проспект*, 1835) oraz *Powóz* (*Коляска*, 1835), które posłużą jako teksty modelowe, by pokazać w sposób najbardziej wyrazisty, że Gogolowska wojerystyczna fantazja bliska jest sposobom artystycznej ekspresji belgijskiego malarza. Przedmiotem studiów komparatystycznych, ukierunkowanych na znajdowanie relacji podobieństwa do strategii autora *Rewizora*, staną się obrazy Magritte'a powstałe w okresie 1926–1963.

Ograniczone ramy tekstu nie pozwalają naświetlić szerskiego spektrum badań poświęconych twórczości obu autorów, studiów rozwijających się na całym świecie. Sytuacja wygląda podobnie w przypadku publikacji dotyczących surrealizmu, stąd zastrzegamy sobie prawo odwoływania się zaledwie do ułamka osiągnięć we wspomnianych dziedzinach, wybierając koncepcje pozwalające przede wszystkim uchwycić istotne zbieżności między przywoływanymi światami artystycznymi, dystansując się tym samym od wartościowania i polemiki z rezultatami badań nieprzytoczonych¹. Mamy świadomość, że przedstawiona tutaj

¹ Teoretyczną podstawę proponowanej interpretacji stanowią między innymi spostrzeżenia zamieszczone w następujących publikacjach: Л.А. Софонова, *Мифопоэтика раннего Гоголя*, Алтейя, Санкт Петербург 2010; А. Иваницкий, *Гоголь. Морфология земли и власти*, Русский гуманитарный университет, Москва 2000; S. Spieker (red.), *Gogol: exploring absence*, Slavica Publishers, Bloomington 1999; П.В. Соколов, *Николай Васильевич Гоголь*, ЭКСМО, Москва 2007; B. Stoltzfus, *Magritte's Dialectical Affinities: Hegel, Sade, and Goethe*, „Journal of Narrative Theory”

propozycja interpretacyjna stanowi fragmentarny ogląd problemu, zaledwie wprowadzenie do zarysowujących się na horyzoncie dalszych możliwości badawczych.

Wydaje się, że zarówno w dziełach Gogola, jak i Magritte'a podstawowy punkt odniesienia dla eksperymentu artystycznego stanowi ciało. Cielesność w utworach autora *Nosa* była przedmiotem częstych analiz, prowadzonych chociażby z punktu widzenia asocjacji seksualnych kodowanych w gogolowskiej symbolice, stosowania hiperboli w kontekście tradycji absurdu, groteski, metod charakterystyki bohaterów, opartych na mechanizmach reifikacji czy multiplikacji. Ciało erotycznie nacechowane z całą pewnością zwraca uwagę również w obrazach Magritte'a, eksponowanie piersi, włosów łonowych należy niemalże do znaków rozpoznawczych twórczości Belga, podobnie jak ułożenie przedmiotów nieożywionych, odzieży, figur w takich konfiguracjach, by budziły niezaprzeczalne skojarzenia z męskimi lub żeńskimi organami płciowymi. Egzemplifikacje powyższego trendu mogą stanowić obrazy takie jak *Gwałt* (*Le viol*, 1934), *Odwieczna oczywistość* (*L'évidence éternelle*, 1930), *Reprezentacja* (*La representation*, 1937), *Lampa filozofa* (*La lampe philosophique*, 1936), czy *Filozofia w buduarze* (*La Philosophie dans le boudoir*, 1948). Wspólną strategią Gogola i Magritte'a w tym obszarze jest segmentacja ciała, w rezultacie której pewne części okazują się zbędne, podwojone, przesunięte w inne, nienaturalne miejsce, bądź połączone czy też zastąpione przez elementy przyrody nieożywionej. Warto zauważyć, że organami brakującymi lub zmieniającymi pozycję okazują się w świecie artystycznym Gogola i Magritte'a przede wszystkim narządy zmysłów. Narządy ruchu zaś, czyli nogi i ręce, na płótnach Magritte'a zostają niejednokrotnie wymienione na sztuczne, drewniane protezy.

2013, nr 43, s. 111–136; C. Rabinovitch, *Surrealism and the Sacred: Power, Eros and the Occult in Modern Art*, Westview Press, London 2002; M. Paquet, *René Magritte 1898–1967. Widzialna myśl*, przeł. E. Tomczyk, Taschen, Bonn 1992.

Najbardziej uderzającym przykładem jest tutaj oczywiście „wędrujący nos” w tekście Gogola, którego utrata prowadzi bohatera do mieszkania lekarza w poszukiwaniu pomocy. Co ciekawe, mistrz medycyny przedstawiony zostaje jako człowiek zautomatyzowany, mający piękną żonę, jedzący świeże jabłka pięć razy dziennie i myjący zęby każdego ranka przez 45 minut przy użyciu pięciu różnych szczoteczek. Narrator zwraca uwagę na fakt, że twarz lekarza, czyli element najbardziej różnicujący ludzi, pozwalający odczytać indywidualne emocje, nie jest widoczna, co może budzić asocjacje z pozbawioną życia marionetką, a nawet robotem, biorąc pod uwagę zautomatyzowany sposób życia lekarza². Hipotezę tę potwierdza sugestia medyka, namawiającego Kowalowa do sprzedaży nosa i oferującego mu dobrą za niego cenę. Nos funkcjonuje w utworze przede wszystkim jako przedmiot materialny i symbol statusu. Charakterystyczny jest przy tym nie tylko jego brak, jak w przypadku Kowalowa i w pewnym sensie również lekarza, skoro ten pozbawiony zostaje przez autora twarzy, ale także nadmiar nosów, zauważalny u cyrulika i w zakończeniu opowiadania, gdy Kowalow korzysta z okazji, by przy każdej sposobności przeglądać się w lustrze, sprawdzając, czy narząd powonienia jest na miejscu. W rezultacie zabiegu to zwielokrotnione obrazy nosa odbijającego się w zwierciadle stają się ważniejsze od samej materialnej jego egzystencji, zastępują go, potwierdzając istnienie, stanowią w pewnym sensie jego sobowtór.

Powyzsza uwaga może skłaniać do refleksji nad problemem reprezentacji, przywodząc na myśl chociażby rozważania ojca Pawła Florenskiego, zajmującego się badaniem relacji między fałszem przedstawień naturalistycznych a prawdą opartą na symbolice³. Brak nosa intensyfikuje

² Л.А. Софонова, *Мифопоэтика раннего Гоголя*, Алетейя, Санкт Петербург 2010, s. 13.

³ П. Флоренский, *Иконостас. Избранные труды по искусству*, Русская книга, Санкт Петербург 1993, s. 19–20.

domyślną obecność tego, co nie jest reprezentowane, jego multiplikacja otwiera drogę symbolowi funkcjonującemu jako model rzeczywistości wirtualnej, zastępuje w ten sposób obiekt realny⁴. Podobnej strategii doszukać możemy się w malarstwie Magritte'a, którego wizualne eksperymenty nieodparcie przywodzą na myśl osiągnięcia rosyjskiej awangardy, zafascynowanej ideą miasta futurystycznego i możliwością stworzenia maszyny, która zastąpiłaby niedoskonałego z natury człowieka. Tendencje te z pewnością nadały kształt także Wielkiej Reformie Teatralnej w jej odsłonie na gruncie rosyjskim, w latach 20. i 30. XX wieku dały one asumpt do powstania wielu projektów, ukierunkowanych na stworzenie ciała protetycznego, którego organy miały być zastąpione przez doskonale działające protezy. Zbieżności podobnego rodzaju myślenia nietrudno dostrzec w koncepcji nadmarionety (*Übermarionette*) Edwarda Gordona Craiga, teoriach Siergieja Eisensteina, zakorzenionych w filozofii ciała Artura Schopenhauera, czy osiągnięciach niemieckich artystów początku ubiegłego stulecia, by wspomnieć malarską wizję George'a Grosza *Republican automats* (1920).

Typową dla surrealizmu fascynację procesami automatyzacji, rządzącymi nie tylko rzeczywistością marzeń sennych, odnaleźć można w dziełach Magritte'a bez trudu. Wydaje się, że obrazy nawiązujące mniej lub bardziej bezpośrednio do sposobu myślenia rosyjskiej awangardy układają się w trzy grupy. Pierwszą z nich mogą stanowić płotna związane z obsesyjnie wręcz powracającym motywem brakującym głowy, do której można by zakwalifikować *Historię centralną* (*L'histoire centrale*, 1928), Kochanków (*Les amants*, 1928), *Typ nocny* (*Le genre nocturne*, 1928) i *Panikę w średniowieczu* (*Panique au Moyen Âge*, 1927). Drugą grupę w tej klasyfikacji mogłyby tworzyć obrazy, w których pewne części ciała ludzkiego zastąpiono narzędziami lub elementami ze świata przyrody ożywionej, np. *Mężczyzna z morza* (*L'homme*

⁴ J. Grigorjeva, *Lotman on mimesis*, „Sign Systems Studies” 2003, nr 31.1, s. 217–237.

du large, 1927), *Tajemniczy sobowtór* (*Le double secret*, 1927), *Torturując westalkę* (*Le supplice de la vestale*, 1927) czy *Rycerz Zachodu* (*Le chevalier du couchant*, 1926). Na trzeci zbiór mogłyby się z kolei składać prace przedstawiające meble lub elementy gospodarstwa domowego, zbudowane z żywych i martwych składników, m.in. *Prawa mężczyzny* (*Les droits de l'homme*, 1948), *Ziemia obiecana* (*La terre promise*, 1947), *Spotkanie* (*La rencontre*, 1926), *Trudne przejście* (*La traverse difficile*, 1926) i *Jasnoookie drzewo* (*L'arbre aux yeux clairs*, 1926). Prawie wszystkie wspomniane wyżej realizacje oparte są na powtórzeniu wizualnego schematu lub przetworzeniu popularnego mitu.

Obraz *Syn mężczyzny* (*Le fils de l'homme*, 1964), który mógłby przynależeć do drugiej grupy naszej klasyfikacji, interpretowany jest przez Davida Sylvestra, znanego badacza twórczości Magritte'a, jako próba przyjrzenia się relacji między tym, co widzialne, niewidzialne i ukryte⁵. W 1967 roku, w liście do przyjaciela, Magritte podkreśla konieczność wykształcenia u odbiorcy dzieła sztuki umiejętności rozróżniania między niewidzialnym i ukrytym. Sylvester postrzega ten obraz jako autoportret człowieka, ukrywającego przed światem swoje potrzeby i preferencje, grającego przez całe życie kogoś, kim nie jest. Funkcję maski umożliwiającej prowadzenie owej gry pełnią rekwizyty arystokraty: melonik i jabłko. Zakryta częściowo twarz mężczyzny zachęca, by poddać ten obraz reinterpretacji, dostrzegając w częściowo autobiograficznej malarskiej wizji Magritte'a odwołanie do biblijnej historii stworzenia. Brak tropu, jakim mogłyby być twarz człowieka, pozwala postrzegać go jako reprezentanta rodzaju ludzkiego w ogóle, widoczny materialny znak, w naturalny sposób odwołujący widza do mitu, rzeczywistości ukrytej, sygnowanej przez obecność jabłka. Podobne znaczenie mogłyby zyskać inne obrazy, należące do drugiej grupy klasyfikacji, takie jak *Mężczyzna w meloniku* (*L'homme au chapeau melon*, 1964) czy *Zbiorowy wynalazek* (*L'invention*

⁵ D. Sylvester, *Magritte*, Marcatorfonds, Brussels 2009, s. 32.

collective, 1935), wyraźnie nawiązujące do kwestii pamięci zbiorowej i utrwalonych w myśleniu stereotypów. Można odnieść wrażenie, że Magritte odwołuje się w nich do mechanizmów mimikry, nakładanie obrazu kobiety i martwej ryby w sposób niemalże dosłowny, na poziomie alegorii, lokuje tę pierwszą w pozycji ofiary. W podobnej stylistyce pozostaje dzieło *Zasada przyjemności* (*Portret Edwarda Jamesa*, 1937), w którym artysta, igrając z konwencją portretu i osiągnięciami psychoanalizy Freuda, zastępuje twarz portretowanego obrazem palącej się żarówki. Odbierając mężczyźnie twarz, Magritte zdaje się sygnalizować, że złożonej tajemnicy życia człowieka nie da się ograniczyć do tego, co widzialne i logiczne. Ukrycie obiektu bądź wprowadzenie przeszkodek zaciemniających pole widzenia może ochronić obraz przed banałem skojarzeń, naiwnością i dwuwymiarowością, z którymi kojarzył Magritte fotorealistm i sztukę fotografii⁶.

Nikołaj Gogol także prowadzi grę ze stereotypem wizualnym, jego strategie wznoszenia czytelnika od impulsu wzrokowego ku poziomowi abstrakcji nie różnią się znacząco od sposobu postrzegania świata przez Magritte'a. Autor *Nosa* wykorzystuje podobieństwo między postępowaniem ludzi a wzorcami zachowań zwierząt. Zabieg ten jest szczególnie widoczny w opowiadaniu *Portret*, w którym kondycja fizyczna malarza Czartkowa, zaraz po jego przebudzeniu, przywodzi na myśl obraz mokrego koguta, warunki mieszkalne w wynajmowanym lokum zostają porównane do funkcjonowania świńskiego chlewu, a maniera spacerowania artysty po chodniku, po odkryciu pieniędzy, budzi skojarzenia z charakterystycznym poruszaniem się pawia. Podobną mimetyczną gestykulację możemy odnaleźć w utworze *Powóz*, gdzie pojawienie się dwóch wojskowych zostaje zestawione z obrazem przerośniętych ziemniaków. Podstawę wspomnianych metafor stanowi upraszczająca

⁶ S. Freer, *Magritte: the uncanny sublime*, "Literature and Theology" 2013, nr 27.1, s. 330–344.

metonimia, której rezultatem jest proces reifikacji, polegający na zastąpieniu osoby ludzkiej — podobnie jak na płótnach Magritte'a — obrazem reifikującego przedmiotu. Charakterystyczna dla dzieł Gogola wizualna dominanta daje się zauważać także w pojawiającym się w *Portrecie* przyrównaniu dwóch odwiedzających malarza kobiet (matki i córki) do woskowych lalek. Do podobnych strategii autor sięga, opisując postępującą chorobę psychiczną artysty, którą Gogol wizualizuje, wykorzystując strategie multiplikacji obrazu oczu, pojawiających się na ścianach pokoju Czartkowa. Mnożące się wizerunki narządu wzroku budzą nie tylko postrach u bohatera, stanowią wręcz rodzaj traumy, rzutującej na dalszą egzystencję postaci, przeżycia pozwalającego zauważyć, że automatyzacja zachowania stanowi nieodłączną część Gogolowskich wizji. Mechanizacja charakteryzuje zachowanie Czartkowa, zwłaszcza wtedy, gdy ten staje się popularnym portrecistą. Motywuje jego artystyczną manierę, pozbawioną kontemplacji i studiów nad malowanym obiektem, w rezultacie czego w sposób niemal taśmowy produkuje on portrety, które miast uchwycić unikalną osobowość pozującego, bazują na powtarzalności części garderoby, ustawienia czy stylizacji na Byrona lub Marsa. Idea wymykających się kontroli człowieka, samodzielnie funkcjonujących, demonicznych oczu na portrecie to w pewnym sensie paralela strategii użytej w utworze *Nos*, opartej przede wszystkim na zabiegu segmentacji ciała i charakterystycznej dla Gogola metodzie montażu.

W tym kontekście można skonstatować, że sposób prowadzenia narracji przez pisarza przypomina działanie kamery filmowej, pracującej najczęściej w trybie zbliżenia. Strategia wprowadzania postaci lub przestrzeni je otaczających za pomocą szczegółu wyglądu zewnętrznego lub mebla, stanowiącego element wyposażenia, to wątek nie nowy w badaniach literaturoznawczych nad spuścizną mistrza negacji. Warto jednak podkreślić obecną w świecie artystycznym Gogola kompatybilność przyrody ożywionej

i nieożywionej, szczególną relację między tymi światami, opartą na symbiozie i izomorfizmie. Części ciała, które zostają często specjalnie wydzielone i funkcjonują niezależnie, stanowią integralne, niezbędne do życia organy człowieka, na podobnej zasadzie, jak ludzie przynależą do przestrzeni swoich domów, stanowią ich nierozerwalne składniki. Wydaje się, że podobne relacje przestrzenne fascynowały Magritte'a, gdy ten na płótnach umieszczał wyrwane ze zwyczajowego kontekstu elementy wyposażenia wnętrz, dodając meblom oczy i włączając je w schemat ludzkich konwersacji. We wspominanym już *Portrecie* czytelnik ma przed oczami służącego Czartkowa, który swym wykazującym brak energii zachowaniem budzi raczej skojarzenia z martwotą mebla niż żywym człowiekiem. Przypisana mu zostaje rola statycznego rekwizytu, manekina. Nie wiadomo dokładnie, z jakich przyczyn malarz właściwie go jeszcze zatrudnia w swym dysfunkcyjnym gospodarstwie. Fakt mechanicznego powtarzania przez niego informacji o braku świec można traktować raczej jako znak przynależności do sfery dekoracji, a nie do pana, o którego wygodę wcale nie dba. Symbioza między tym, co organiczne i nieorganiczne, widoczna jest także we wstępnej części utworu, opisującej pierwszą wizytę dwóch dam w domu Czartkowa. Matka pyta wówczas o powstałe już dzieła malarza i jego wizyty we Włoszech. Negatywna odpowiedź na pytania wybrzmiewała niemal jednocześnie z prośbą, by kobiety spoczęły w fotelu, można by nawet rzec, że zostaje przez tę ofertę zastąpiona, ginie w potoku słów. Obraz woskowej lalki, do której klientki zostają wcześniej przyrównane, idealnie pasuje do obrazu fotela, co potwierdza wcześniejszą diagnozę, że kobiety pełnią w utworze role rekwizytów, statycznych przedmiotów służących wyłącznie do podziwiania. Pytania o podróże i doświadczenie zawodowe są natychmiast oddalone, wiążą się bowiem z dynamiką, a nie życiową pasywnością. W scenie tej można więc zauważyć zderzenie życia i śmieci, wymianę tego, co organiczne

(kobiety) na nieorganiczne (lalki). Z jednej strony owa idea zderzenia zostaje wykorzystana przez Gogola, by osiągnąć syntetyczny obraz całości, złożoności kosmosu⁷, z drugiej zaś, można odczytywać ten zamysł jako odwołanie się do mitologicznych korzeni montażu, w oparciu o które Siergiej Eisenstein opracował swoją teorię montażu na początku dwudziestego wieku⁸. W takim ujęciu ciało, widziane jako zespołenie mechanicznych i organicznych części, powiązanych ideą ruchu, polegającego na koordynacji tych elementów, mogłoby stanowić rodzaj wspólnej płaszczyzny dla systemów obrazowania Eisensteina, Magritte'a i Gogola, korzystających również z technik suspensu jako metod narracji w tekście kultury.

Stosunkowo łatwo zauważyc zastosowanie suspensu w opowiadaniach Gogola. Stanowi on jedną z najczęściej stosowanych strategii, służących do wprowadzenia nowego bohatera, przy jednoczesnym nagłym ucięciu prezentowanej czytelnikowi historii. W kontekście metod kojarzonych powszechnie z kinematografią na uwagę zasługują z pewnością obrazy otwierające utwór *Powóz*.

Но как начал стоять в уездном городке Б. кавалерийский полк, все переменилось. Улицы запестрели, оживились — словом, приняли совершенно другой вид. Низенькие домики часто видели проходящего мимо ловкого, статного офицера с султаном на голове, шедшего к товарищу поговорить о производстве, об отличнейшем табаке, а иногда поставить на карточку дрожки, которые можно было назвать полковыми, потому что они, не выходя из полку, успевали обходить всех: сегодня катался в них майор, завтра они появлялись в поручиковой конюшне, а через неделю, смотри, опять майорский денщик подмазывал их салом. Деревянный плетень между домами весь был усеян висевшими

⁷ М. Виролайнен, *Речь и молчание. Сюжеты и мифы русской словесности*, Амфора, Санкт Петербург 2003.

⁸ O. Bulgakova, *From stage to brain: montage as a new principle of scientific narrative*, „Sign Systems Studies” 2013, nr 41.1, s. 200–218; B. Waligórska- -Olejniczak, *Sacrum w drodze. „Moskwa-Pietuszki” Wieniedikta Jerofiejewa i „Pulp Fiction” Quentin Tarantino w kluczu montażowego czytania*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2013.

на солнце солдатскими фуражками; серая шинель торчала непременно где-нибудь на воротах; в переулках попадались солдаты с такими жесткими усами, как сапожные щетки. Усы эти были видны во всех местах. Соберутся ли на рынке с ковшиками мещанки, из-за плеч их, верно, выглядывают усы. На лобном месте солдат с усами, уж верно, мыли бороду какому-нибудь деревенскому пентюху, который только покряхтывал, выпуча глаза вверх. Офицеры оживили общество, которое до того времени состояло только из судьи, жившего в одном доме с какою-то диаконицею, и городничего, рассудительного человека, но спавшего решительно весь день: от обеда до вечера и от вечера до обеда. Общество сделалось еще многолюднее и занимательнее, когда переведена была сюда квартира бригадного генерала⁹.

Początek opowieści pozwala zauważyc, że posługując się metodą synekdochy, niezwykle skuteczną w *Newskim Prospekcie*, Gogol wprowadza bohaterów na wirtualną scenę stopniowo, jednego po drugim, kierując uwagę odbiorcy to na wąsy, to na czapkę, to na fragment odbywającej się gdzieś w tle rozmowy¹⁰. Z jednej strony, wspomniana operacja budzi skojarzenia z pracą kamery filmowej, z drugiej zaś, zabieg pozwala dostrzec kolażowość budowy utworu, składającego się pod pewnymi względami z rozproszonych, niepowiązanych logicznie fragmentów. Wojskowi wchodzą, wychodzą, nie angażując się we wzajemne relacje, rozmówcy zadają pytania czasami zupełnie nieadekwatne do kierunku prowadzonej konwersacji. W tym kontekście bardzo celna wydaje się opinia Simona Karlinskiego, obserwującego, że w ten sposób Gogol nierzadko próbuje zastawić na odbiorcę pułapkę, zaskakuje go brakiem oczekiwanej elementu czy zupełnie nielogiczną motywacją zachowania postaci¹¹. Najczęściej zabiegi te odbierane są przez literaturoznawców przez pryzmat satyry, jako odzwierciedlenie absurdalnych stosunków panujących w skorumpowanych rosyjskich insty-

⁹ Н.В. Гоголь, Коляска, http://az.lib.ru/g/gogolx_n_w/text_0170.shtml (4.07.2017).

¹⁰ S. Karlinsky, *Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts–London 1976, s. 132–133.

¹¹ Tamże, s. 127.

tuczach. Karlinsky argumentuje jednak, że to, co wydawać się może satyryczną karykaturą systemu, można odebrać jako obraz zdobyty niemalże z płótna Magritte'a, utkany z elementów zepchniętych do podświadomości. Najbardziej wyrazisty pod względem wizualnym jest chyba przykład policjanta, magazynującego cukier w opowiadaniu *Nos*:

Сказавши это, он вышел, глубоко раздосадованный, из газетной экспедиции и отправился к частному приставу, чрезвычайному охотнику до сахара. На дому его вся передняя, она же и столовая, была установлена сахарными головами, которые нанесли к нему из дружбы купцы. Кухарка в это время скидала с частного пристава казенные ботфорты; шпага и все военные доспехи уже мирно развесились по углам, и грозную треугольную шляпу уже затрагивал трехлетний сынок его; и он, после боевой, бранной жизни, готовился вкусить удовольствия мира¹².

Jeśli chodzi o zasadę suspensu, w przypadku Magritte'a badacze zwracają uwagę na budowane przez niego napięcie między tym, co dynamiczne i statyczne. Belgijski artysta uważało swoje dzieła za statyczne, ale – jak twierdzi Robert Short – jego obrazy bezsprzecznie sugerują ruch¹³. Magritte zafascynowany był możliwościami kina, co można uznać za charakterystyczne dla surrealistów, zaintrygowanych szczególnie potencjałem montażu, łączenia nieprawdopodobnych wydarzeń czy odległych lokalizacji, możliwością sprawiania, że ludzie znikają i powracają, jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki, w ramach jednego filmowego ujęcia. W pracach Magritte'a znajdziemy sporo przykładów przypominających zatrzymane kadry filmowe, dających odbiorcy szansę spojrzenia na scenę przestępstwa lub wydarzenie towarzyskie z perspektywy wszechwiedzącego narratora. Poparciem tej tezy mogą być dzieła *Niezgrabny tancerz* (*Le danseur maladroit*, 1926), *Zagrożony morderca* (*L'assassin menace*,

¹² Н.В. Гоголь, *Hoc*, http://az.lib.ru/g/gogolx_n_w/text_0100.shtml (4.07.2017).

¹³ R. Short, *Magritte and the cinema*, w: S. Levy (red.), *Surrealism: Surrealist Visuality*, New York University Press, Keele 1997, s. 95.

1927), *Golconda* (*Golconde*, 1953), i *Sztuka konwersacji* (*L'art de la conversation*, 1963). Odnosimy wrażenie, że odbiorca podpatruje na nich rzeczywistość z uprzywilejowanej pozycji, w momencie pewnego zawieszenia akcji. Obrazy te sugerują, że odbiorca wie więcej niż uczestnicy przedstawianego wydarzenia, co stanowi bezpośrednie odwołanie do metod narracji filmowej.

Wybrane dzieła Nikołaja Gogola i René Magritte'a pokazują, że obaj artyści nierzadko odwoływali się do zasad montażu filmowego, wykorzystując go jako strategię narracji czy metodę wizualizacji. Ich zainteresowanie sferą fizyczną i materialną było ściśle powiązane z tym, co duchowe i intelektualne, co można zauważać w różnych wariantach zestawień elementów przyrody ożywionej i nieożywionej, współczystujących w dziełach. Analiza tych zderzeń pozwoliła zauważyć wśród nich trzy powtarzające się typy, charakteryzujące prace Magritte'a, oraz zwrócić uwagę na zasadę izomorfizmu, rządzącą w świecie artystycznym Gogola. Technika fragmentaryzacji ciała, często stosowana przez obu artystów, sięga do głębokich korzeni mitycznych początków montażu. W tekście postawiliśmy również tezę, że zarówno Gogol, jak i Magritte wykorzystują technikę suspensu oraz kojarzone dziś przede wszystkim z surrealizmem metody obrazowania. Rezultatem komparatystycznie sprofilowanej interpretacji było także wskazanie paraleli między badanymi dziełami a fascynacją ciałem protetycznym i procesem automatyzacji, charakterystycznymi dla rosyjskiej awangardy pierwszej połowy XX wieku. Zarysowano także perspektywę dalszych badań, których efektem mogłyby być dowiedzenie analogii między ideą montażu Siergieja Eisensteina oraz strategiami artystycznymi Gogola i Magritte'a. Podstawą badań zmierzających w tym kierunku mógłby się stać znaczeniotwórczy potencjał zderzania i przenikania się elementów przeciwnostawnych w procesie myślenia.

ГЛАЗА, УШИ, НОСЫ. СТРАТЕГИИ ВИЗУАЛИЗАЦИИ
В ИЗБРАННЫХ РАССКАЗАХ НИКОЛАЯ ГОГОЛЯ
И КАРТИНАХ РЕНЕ МАГРИТТА

Резюме

Статья представляет собой попытку взглянуть на стратегии визуализации, применяемые Николаем Гоголем и Рене Магриттом. Анализ избранных рассказов и произведений искусства показывает, что оба художника использовали некоторые правила монтажа фильмов, в частности метод *suspense* и крупный план, сопровождающие широко применяемую технику сегментации тела. В результате процесса контекстуализации внимание обращается на три повторяющихся образца, характеризующих эксперименты тела Магритта. Текст сфокусирован также на процессе понимания правила изоморфизма в художественных мирах избранных авторов, их специфического увлечения протезным телом и процессе автоматизации, заметном в произведениях.

EYES, EARS, NOSES. STRATEGIES OF VISUALIZATION
IN THE SELECTED SHORT STORIES OF NICOLAI GOGOL
AND WORKS OF ART OF RENÉ MAGRITTE

Summary

The article is aimed to turn attention to the strategies of visualization which were used by Nicolai Gogol and René Magritte. The examination of selected short stories and works of art shows that both artists, in spite of differences in their medium of expression, took advantage of similar rules of film montage, in particular the method of suspense and close-up, which is noticeable in the commonly applied technique of body segmentation. The analysis allowed the author to suggest that there are 3 repeatable patterns characterizing Magritte's body experiments. The text also emphasizes the rule of isomorphism governing both artistic worlds, fascination with the prosthetic body as well as the process of automatization noticeable in the chosen pieces of works.

NOTY O AUTORACH

PAULINA BARANOWSKA — dr, doktorat *Typologia postaci we wczesnej twórczości Maksyma Gorkiego* obroniony pod kierunkiem prof. dr hab. Alicji Wołodźko-Butkiewicz, Uniwersytet Warszawski. Wybrane artykuły: „*Kwestia kobieca*” w twórczości Maksyma Gorkiego, „*Slavia Orientalis*” 2013, nr 2(62); *Patriarchat na zakręcie — kobieta i mężczyzna w Rosji na przełomie XIX i XX wieku (opowiadanie Maksyma Gorkiego „Urlop”, „Przegląd Rusycystyczny”* 2013, nr 2(142). Kontakt: pbaranowska4077@gmail.com.

ALDONA BORKOWSKA — dr, adiunkt w Instytucie Neofilologii i Baðań Interdyscyplinarnych Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach. Zajmuje się współczesną literaturą rosyjską (tematyka wojenna). Wybrane publikacje: *Облик современнойпольскойлитературоведческойрусистики*, „*Toronto Slavic Quarterly*” 2015, nr 53; *Obcość jako początek degradacji moralnej w powieści Romana Sienczina „Rodzina Jótyszewów”*, w: *Obce przestrzenie: Wschód — Rosja — konteksty*, Bydgoszcz 2016; *Czasoprzestrzeń w powieści Zachara Prilepina „Patologie”*, w: *Антропология времени*, сб. науч. статей в 2 ч, ч. 2, ГрГУ им. Я. Купалы, Гродно 2016. Kontakt: aldbor@interia.pl.

JOLANTA BRZYKCY — dr hab., adiunkt w Katedrze Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Badaczka twórczości rosyjskich poetów emigracyjnych (Iwan Bunin, Władysław Chodasiewicz, Lew Gomolicki, Galina Kuzniecowa), autorka prac: *Русская философская лирика на рубеже XIX и XX веков. Иван Бунин*, Toruń 2003; *Poezja emigracyjna Iwana Bunina (1920–1953)*, Toruń 2009; *Ekstaza w świecie umiaru. O systemie estetycznym Władysława Chodasiewicza*, Toruń 2015. Kontakt: tomine@poczta.onet.pl.

JULIA DAMM-ZIEJA — dr, pracownik Kancelarii Senatu RP. Zainteresowania naukowe: biografia i twórczość Walerego Briosowa oraz jej recepcja w Polsce. Najważniejsze publikacje: *Образ роковой женщины в романах В.Я. Брюсова, „Дом Бурганова”*. Пространство культуры”

2009, nr 3; „Не менее двойного доктората”: образование Рупрехта — героя романа В. Брюсова „Огненный ангел”, w: J. Piotrowska, M. Łukaszewicz (red.), *Русская литература: тексты и контексты*, t. 3, Warszawa 2013. Kontakt: juliakd@gmail.com.

LUDMIŁ DIMITROW — profesor w Katedrze Literatury Rosyjskiej na Wydziale Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu im. Św. Klimenta Ochrydzkiego w Sofii. Członek Bułgarskiego Stowarzyszenia Tłumaczy i Bułgarskiego PEN-Clubu. Autor monografii naukowych, podręczników, zbiorów esejów, antologii. Opublikował ponad 250 artykułów i tłumaczeń literatury naukowej i beletrystycznej z rosyjskiego, angielskiego i słoweńskiego. Zainteresowania naukowe: literatura rosyjska, dramaturgia i teatr, kody komunikacyjne, przekład, film, semiotyka, kanon, hermeneutyka, tożsamość. Ostatnio opublikował: *Да разсмиваши Мелломена или Чехов на големия път към драмата*, София 2013; *Да бъдеш шут в играта на съдбата. Руската драматургия от XIX век. Херменевтика на канона*, wyd. II, Sofia 2017. Kontakt: ljudiv@abv.bg.

PIOTR FAST — historyk literatury rosyjskiej, przekładoznawca, tłumacz. Autor kilkunastu książek i licznych artykułów oraz tłumaczeń z literatury rosyjskiej. Redaktor naczelny „Przeglądu Rusycystycznego”. Pracuje w Uniwersytecie Śląskim. Kontakt: piotr.fast@gmail.com.

JEWGIENIJ ALEKSANDROWICZ JABŁOKOW — prof. dr hab., pracownik naukowy Instytutu Słownianoznawstwa Rosyjskiej Akademii Nauk. Autor książek *Мотивы прозы Михаила Булгакова* (Moskwa 1997), *На берегу неба: Роман Андрея Платонова „Чевенгур”* (Sankt Petersburg 2001), *Художественный мир Михаила Булгакова* (Moskwa 2001), *Текст и подтекст в рассказах М. Булгакова: „Записки юного врача”* (Twer 2002), *Роман Александра Грина „Блистательный мир”* (Moskwa 2005), *Нерегулируемые перекрестья: О Платонове, Булгакове и многих других* (Moskwa 2005), *Михаил Булгаков и мировая культура: справочник-тезаурус* (Sankt Petersburg 2011), *Хор солистов: Проблемы и герои русской литературы первой половины XX века* (Sankt Petersburg 2014) i in. Kontakt: ejajabłokov@gmail.com.

BORIS FIODOROWICZ JEGOROW — prof. dr hab., główny pracownik naukowy Instytutu Historii Rosyjskiej Akademii Nauk w Sankt Petersburgu, członek Związku Pisarzy Petersburga, Międzynarodowego PEN-Clubu, członek Niezależnej Międzynarodowej Akademii Estetyki i Sztuk Wyzwolonych. Zainteresowania naukowe: kultura rosyjska, literatura historia XIX–XX wieku. Autor ponad 700 prac naukowych, w tym dwudziestu książek, m.in. *Oblicza Rosji. Szkice z historii kultury rosyjskiej XIX wieku*, przeł. D. i B. Żyłkowie, postł. B. Żyłko, Gdańsk 2002; *Российские утопии. Исторический путеводитель*, Санк-Петербург 2007;

Избранное. Эстетические идеи в России XIX века, Санкт-Петербург 2009; Обман в русской культуре, Санкт-Петербург 2012. Kontakt: borfed@mail.ru.

WŁADIMIR KARŁOWICZ KANTOR — prof. dr hab., Narodowy Instytut Badawczy „Wyższa Szkoła Ekonomiki” w Moskwie, kierownik Międzynarodowego Laboratorium Rosyjsko-Europejskiego Dialogu Intelektualnego, członek Związku Pisarzy Rosyjskich, autor 24 monografii, 15 zbiorów prac i 17 książek beletrystycznych. Laureat wielu nagród. Ostatnio opublikowała *Посреди времен, или Карта моей памяти. Литературно-философские опыты (жизнь в разных срезах)* (Moskwa–Sankt Petersburg 2015), „Срубленное дерево жизни”. Судьба Николая Чернышевского (Moskwa–Sankt Petersburg 2016). Kontakt: vlkantor@mail.ru.

BRONISŁAW KODZIS — prof. dr hab., emerytowany pracownik Instytutu Slawistyki Uniwersytetu Opolskiego, wiceprzewodniczący Komisji Emigrantologii Słowian Międzynarodowego Komitetu Slawistów, członek Komitetu Słowianoznawstwa PAN, redaktor naczelny internetowego pisma „Emigrantologia Słowian”. Zainteresowania naukowe: współczesna literatura rosyjska i białoruska, literatura i kultura rosyjskiej emigracji. Ważniejsze publikacje: *Powieści wojenne Grigorija Bakłanowa*, Wrocław 1977; *Twórczość Jurija Bondariewa*, Wrocław 1985; *Muza na wygnaniu. Rosyjska poezja emigracyjna. Antologia*, t. 1 (1920–1940), wyb., wstęp i oprac., Opole 1994 (współaut.); W. Kasack, *Leksykon literatury rosyjskiej XX wieku*, przekł., oprac., bibliografia polska i indeks osób B. Kodzis, Wrocław 1996; *Литературные центры русского зарубежья 1918–1939. Писатели. Творческие объединения. Периодика. Книгопечатание*, München 2002. Kontakt: b.kodzis@interia.pl.

IWONA KRYCKA-MICHNOWSKA — dr hab., była doktorantką Pani Profesor Alicji Wołodźko-Butkiewicz, pracownik katedry Studiów Interkulturowych Europy Środkowo-Wschodniej Uniwersytetu Warszawskiego. Zainteresowania i badania naukowe: rosyjska emigracja literacka, literatura dokumentu osobistego, kobieta w rosyjskiej literaturze i kulturze. Kontakt: iekrycka@uw.edu.pl.

LUDMIŁA ŁUCEWICZ — prof. zw., dr hab., kierownik Zakładu Kulturologii Wschodnioeuropejskiej na Wydziale Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego; autorka siedmiu monografii (m.in. *Псалтырь в русской поэзии*, Санкт-Петербург, 2002; *Память о псалме: sacram/profanum в современной русской поэзии*, Warszawa 2009), dwóch podręczników, ponad 250 publikacji naukowych; zainteresowania naukowe: relacje między literaturą, religią i filozofią rosyjską; *sacrum* w literaturze, psałterz jako źródło inspiracji poetyckiej; proza autobiograficzna; antropologia kultury. Kontakt: l.lutevici@uw.edu.pl.

MARTA ŁUKASZEWICZ — dr, adiunkt w Instytucie Rusycystyki Uniwersytetu Warszawskiego. Zainteresowania naukowe: twórczość Nikołaja Leskowa, publicystyka kościelna. Publikacje: *Рассказ Николая Лескова „Инженеры-бессребренники”: между историческим источником, апокрифом и житием*, „Slavia Orientalis” 2014, nr 4; *Эволюция образа сельского священника в раннем творчестве Николая Лескова*, „Russian Literature” 2016, t. 86; „Now the law was passed against them to reduce their number”. *Problems of the Church and the Clergy in Laughter and Grief by Nikolai Leskov*, „Zeitschrift für Slawistik” 2016, t. 61, nr. 3. Kontakt: marta.lukaszewicz@uw.edu.pl.

IZABELLA MALEJ — prof. zw. dr hab., Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Monografie: *Impresjonizm w literaturze rosyjskiej na przełomie XIX i XX wieku. Wybrane zagadnienia* (1997); *Indywidualizm impresjonistyczny. Konstantina Balmonta świat wyobraźni poetyckiej* (1999); *Syndrom budy jarmarcznej, czyli symbolizm rosyjski w kręgu arlekinady* (A. Błok i A. Bieli) (2002); *Eros w symbolizmie rosyjskim (filozofia — literatura — sztuka)* (2008); *Tajemnice duszy. Michaił Wrubel i psychoanaliza* (2017). Liczne publikacje w monografiach zbiorowych i czasopismach w kraju i za granicą. Członkini Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego, Polskiego Towarzystwa Rusycystycznego oraz Komitetu Słowianoznawstwa PAN. Kontakt: izabella.malej@uwr.edu.pl.

MARIA WIKTOROWNA MICHAJŁOWA — prof. dr hab., profesor w Katedrze Historii Najnowszej Literatury Rosyjskiej i Współczesnego Procesu Literackiego w Uniwersytecie im. Michała Łomonosowa w Moskwie. Członek Rosyjskiej Akademii Nauk i Związku Pisarzy Moskwy, laureat nagrody im. M.W. Łakszyna. Specjalista w zakresie rosyjskiej literatury i krytyki przełomu wieku XIX i XX, teatru pierwszego trzydziestolecia XX wieku, literatury kobiecej. Autorka około 500 publikacji, m.in. *Марксисты без будущего. Марксизм и русская литературная критика конца (1890–1910-e гг.)*, Москва 2017; *И.А. Новиков: грани творчества*, Орел 2007; *От прекрасного — к вечному (эволюция творческих принципов И.А. Бунина)*, Орел 2008. Kontakt: mary1701@mail.ru.

IWONA ANNA NDIAYE — dr hab., profesor w Instytucie Słowiańszczyzny Wschodniej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie; literaturoznawca, tłumacz literatury rosyjskiej. Zainteresowania naukowe: rosyjska literatura emigracyjna, przekład specjalistyczny, edukacja międzynarodukulturowa. Współredaktorka serii naukowych: „Luminarze Rosyjskiej Emigracji”, „Teoria i Praktyka Przekładu”, „Między Słowami — Między Światami”, „Słowo i Obraz w Poezji Rosyjskiej”, „Muzy Rosyjskiej Historii”. Redaktor naczelna czasopisma naukowego „Acta Polono-Ruthenica”. Kontakt: aisha.ndiaye.pl@gmail.com.

JOANNA PIOTROWSKA — dr, adiunkt w Instytucie Komunikacji Specjalistycznej i Interkulturowej Uniwersytetu Warszawskiego. Zainteresowania naukowe: biografia, twórczość i polska recepcja Lwa Tolstoja, poetyka literatury dokumentu osobistego. Najważniejsze publikacje: *Л.Н. Толстой и Ю.И. Одаковский. К вопросу о взаимоотношениях*, w: *Толстой и о Толстом*, nr 4, Москва 2010; *Научная, поведенческая и повествовательная стратегии польского русиста*, „*Toronto Slavic Quarterly*” 2015, nr 53; *Русские и польские юмористические журналы о завещании Льва Толстого*, „*Przegląd Rusycystyczny*” 2016, nr 3. Kontakt: j.piotrowska@uw.edu.pl.

ANDRZEJ POLAK — dr hab., od roku 2002 adiunkt w Zakładzie Historii Literatury Rosyjskiej Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego. Zajmuje się współczesną prozą rosyjską, szczególnie prozą historyczną i fantastyką. Interesuje się także twórczością rosyjskich postmodernistów i praktykami postkolonialnymi w literaturze rosyjskiej. Autor monografii *Proza historyczna Bułata Okudżawy. Z problemów gatunku i intertekstualności oraz książki Grając przeszłością i przyszłością. Rosyjska fantastyka alternatywna i socjologiczna*. Ważniejsze publikacje w czasopismach i tomach zbiorowych: „*Wyspa Krym* Wasilija Aksjonowa jako przykład prozy alternatywno-historycznej, Rosyjska powieść historyczna w refleksji krytycznfilozof, historyej i literaturoznawczej, Dlaczego nie antyutopia? „*Kys*” Tatiany Tolstoj a „literatura średka”, „*Metro 2033*”, czyli postapokaliptyczna przestrzeń labiryntu, Rosyjska proza alternatywna w krytyce rosyjskiej, S.N.U.F.F. — utopia zrealizowana (o pewnym aspekcie powieści Wiktora Pielewina), Aleksandr Prochanow — trubadur czerwonego imperium. Kontakt: andrzejpolakus@op.pl.

WALENTINA SOBOL — prof. dr hab. w Katedrze Ukrainistyki Uniwersytetu Warszawskiego, redaktorka rocznika „*Studia Rolsko-Ukraińskie*”, autorka naukowych monografii, podręczników, ponad 300 artykułów. Zainteresowania naukowe: ukraińska literatura baroku w kontekście europejskim, komparatystyka literacka, teoria przekładu. Ostatnie monografie: *Діарію Орлика. Проблеми текстології, палеографії, видання*, Мінськ 2013. *Українське бароко. Тексти і контексти*, Warszawa 2015. Kontakt: wsobol@uw.edu.pl.

BARBARA STEMP CZYŃSKA — dr hab., emerytowany pracownik Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego, wieleletni kierownik Zakładu Historii Literatury Rosyjskiej. Autorka książek *Dostojewski a malarstwo i Rosyjska proza psychologiczna początku XX wieku. Miedzy tradycją a eksperimentem*. Entuzjastka twórczości modernistów, wielbicielka dzieł Andrieja Bielego, niezmiennie zainteresowana rosyjską myślą kulturologiczną końca XIX i XX wieku, zwłaszcza spuścizną Nikołaja Bierdajewa. Kontakt: barbara.stempczynska@us.edu.pl.

TATIANA GIENNADIEWNA SZCZEDRINA — prof. dr hab., filozof, historyk filozofii i kultury rosyjskiej, zatrudniona w Katedrze Filozofii w Moskiewskim Państwowym Uniwersytecie Pedagogicznym, redaktora czasopisma „*Вопросы философии*”, specjalistka w dziedzinie metodologii nauk humanistycznych, naczelny redaktor dzieł zebranych Gustawa G. Szpieta; konsultant ds. archiwów i redaktor tomów w serii „*Filozofia Rosji Pierwszej Połowy XX Wieku*”. Autorka ponad 200 publikacji w tym monografii „*Я пишу как эхо другого...*”. *Очерки интеллектуальной биографии Густава Шпета*, Москва 2004; *Архив эпохи: тематическое единство русской философии*, Москва 2008. Kontakt: tannirra@mail.ru.

WIKTORIA ŚLIWOWSKA — prof. dr hab., polska historyczka, emerytowany pracownik Instytutu Historii PAN, badaczka historii Rosji i losu polskich zesłańców na Syberii. Autorka i edytorka wielu prac poświęconych historii Rosji, w tym epoce Mikołaja I oraz historii polskich zesłańców w Rosji. Razem z mężem René Śliwowskim publikowała książki o literaturze rosyjskiej. Należała także do zespołu, który pod kierunkiem Stefana Kieniewicza przygotował do druku wielotomową edycję dokumentów związanych z powstaniem styczniowym. W 2008 opublikowała wraz z mężem wspomnienia *Rosja — nasza miłość*. Autorka licznych książek i artykułów. Kontakt: wiktoria@sliwowska.eu.

BEATA WALIGÓRSKA-OLEJNICZAK — dr hab., pracownik Zakładu Komparatystyki Literacko-Kulturowej Instytutu Filologii Rosyjskiej i Ukraińskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zainteresowania i badania naukowe: postmodernizm w literaturze i sztuce, współczesne kino rosyjskie i amerykańskie. Najważniejsze publikacje: *Sceniczny gest w sztuce A.P. Czechowa „Mewa” i taniec wyzwolony jako estetyczny kontekst Wielkiej Reformy Teatralnej* (Poznań 2009), „*Sacrum*” w drodze. „*Moskwa—Pietuszki*” Wieniedikta Jerofiejewa i „*Pulp Fiction*” Quentina Tarantino w kluczu montażowego czytania (Poznań 2013), *Nowe kino rosyjskie wobec tradycji literackiej i filmowej* (Poznań 2017, we współpracy). Kontakt: beata.waligorska@amu.edu.pl.

NATALIA WŁADIMIROWNA WOŁODINA — prof. dr hab., pracownik Katedry Filologii Ojczystej i Komunikacji Stosowanej w Państwowym Uniwersytecie w Czerepowcu. Zainteresowania naukowe: rosyjska literatura i krytyka połowy XIX wieku, konceptologia literatury rosyjskiej. Publikacje: *Концепты, универсалии, стереотипы в сфере литературоведения*, Москва 2010, 2014, 2016; *Майковы* [seria «Преданья русского семейства», Санкт-Петербург 2003; Н.Д. Ахшарумов о романе И.А. Гончарова „Обломов”, „Известия Саратовского университета”. Новая серия: Филология, журналистика, 2017, т. 17, nr 1. Kontakt: natalivolodina@mail.ru.