

# Tożsamość (w) przestrzeni

## Сущность пространства

## пространство сущности

Studia dedykowane

Profesorowi Wasilijowi Szczukinowi







TOŻSAMOŚĆ (W) PRZESTRZENI

СУЩНОСТЬ ПРОСТРАНСТВА /  
ПРОСТРАНСТВО СУЩНОСТИ

SCRIPTA  ŁUŻNIANA

Tom II



TOŻSAMOŚĆ (W) PRZESTRZENI

СУЩНОСТЬ ПРОСТРАНСТВА /  
ПРОСТРАНСТВО СУЩНОСТИ

Studia dedykowane  
Profesorowi Wasilijowi Szczukinowi

Pod redakcją  
Matyldy Chrzęszcz,  
Kseni Dubiel  
i Heleny Duć-Fajfer



Kraków

Matylda Chrząszcz

Uniwersytet Jagielloński, Kraków

✉ <https://orcid.org/0000-0003-4313-5995>

✉ [matylda.chrzaszcz@uj.edu.pl](mailto:matylda.chrzaszcz@uj.edu.pl)

Ksenia Dubiel

Uniwersytet Jagielloński, Kraków

✉ <https://orcid.org/0000-0002-7512-2235>

✉ [ksenia.panas@uj.edu.pl](mailto:ksenia.panas@uj.edu.pl)

Helena Duć-Fajfer

Uniwersytet Jagielloński, Kraków

✉ <https://orcid.org/0000-0001-9436-3846>

✉ [helena.duc-fajfer@uj.edu.pl](mailto:helena.duc-fajfer@uj.edu.pl)

© Copyright by individual authors, 2022

Recenzenci

dr hab. Andrzej Dudek, prof. UJ

Prof. Natalia Vesselova, University of Ottawa

Opracowanie redakcyjne

Irena Gubernat (j. polski), Yanina Ryier (j. rosyjski)

Projekt okładki

Lesław Sławiński

ISBN 978-83-8138-730-9 (druk)

ISBN 978-83-8138-731-6 (PDF)

<https://doi.org/10.12797/9788381387316>

Na okładce: mapa Moskwy, 1726 ([www.rijksmuseum.nl](http://www.rijksmuseum.nl))

Publikacja dofinansowana przez Wydział Filologiczny Uniwersytetu Jagiellońskiego

WYDAWNICTWO KSIĘGARNIA AKADEMICKA

ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków

tel.: 12 421-13-87; 12 431-27-43

e-mail: [publishing@akademicka.pl](mailto:publishing@akademicka.pl)

Księgarnia internetowa: <https://akademicka.com.pl>





Fot. Barbara Szczukin

*Barbara*

# TABULA GRATULATORIA

- Zbigniew Babik, Uniwersytet Jagielloński  
Vsevolod Bagno, Rosyjska Akademia Nauk /  
Российская академия наук  
Krzysztof Bak, Uniwersytet Jagielloński, Uni-  
wersytet Sztokholmski / Stockholms  
universitet  
Katarzyna Bazarnik, Uniwersytet Jagielloński  
Zofia Berdychowska, Uniwersytet Jagielloński  
Krzysztof Bielawski, Uniwersytet Jagielloński  
Piotr de Bończa Bukowski, Uniwersytet  
Jagielloński  
Dariusz Brodka, Uniwersytet Jagielloński  
Jerzy Brzozowski, Uniwersytet Jagielloński  
Renata Bura, Uniwersytet Jagielloński  
Anna R. Burzyńska, Uniwersytet Jagielloński  
Magdalena Wasilewska-Chmura, Uniwersytet  
Jagielloński  
Wojciech Chlebdą, Uniwersytet Opolski  
Urszula Cierniak, Uniwersytet Humanistyczno-  
Przyrodniczy im. Jana Długosza w Często-  
chowie  
Andrzej Dudek, Uniwersytet Jagielloński  
Katarzyna Dybeł, Uniwersytet Jagielloński  
Adam Fałowski, Uniwersytet Jagielloński  
Lazar Fleishman, Uniwersytet Stanforda / Stan-  
ford University  
Dorota Gil, Uniwersytet Jagielloński  
Pavel Glushakov, Ryga  
Marek Hałaburda, Uniwersytet Papieski Jana  
Pawła II  
Agata Hołobut, Uniwersytet Jagielloński  
Gabriella Elina Imposti, Uniwersytet Boloński /  
Università di Bologna  
Jadwiga Janaszek, Kielce  
Maria Jodłowiec, Uniwersytet Jagielloński  
Beata Kalęba, Uniwersytet Jagielloński  
Jerzy Kapuścik, Uniwersytet Jagielloński  
Lubov Kiselova, Uniwersytet w Tartu / Tartu  
Ülikool  
Jadwiga Kita-Huber, Uniwersytet Jagielloński  
Anna Klimkiewicz, Uniwersytet Jagielloński  
Maria Kłańska, Uniwersytet Jagielloński  
Agnieszka Kocik, Uniwersytet Jagielloński  
Alexandr Korablev, Doniecki Uniwersytet  
Narodowy / Донецкий национальный  
университет  
Lesława Korenowska, Uniwersytet Pedagogicz-  
ny w Krakowie  
Lucyna Korycińska, Uniwersytet Jagielloński  
Katalin Kroó, Uniwersytet Loránd Eötvös /  
Eötvös Loránd Tudományegyetem  
Olga Kuptsova, Moskiewski Uniwersytet Pań-  
stwowy / Московский Государственный  
университет  
Halina Kurek, Uniwersytet Jagielloński  
Tatjana Kuzovkina, Uniwersytet Talliński / Tal-  
linna Ülikool  
Andrzej de Lazari, Uniwersytet Łódzki  
Bohdan Łazarczyk, Uniwersytet Jagielloński  
Lidia Macheta, Uniwersytet Jagielloński  
Dina Magomedova, Rosyjska Akademia Nauk /  
Российская академия наук  
Izabella Malej, Uniwersytet Wrocławski  
Agnieszka Malska-Lustig, Uniwersytet  
Jagielloński



- Elżbieta Mańczak-Wohfeld, Uniwersytet Jagielloński
- Maria Maślanka-Soro, Uniwersytet Jagielloński
- Gabriela Matuszek-Stec, Uniwersytet Jagielloński
- Barbara Michalak-Pikulska, Uniwersytet Jagielloński
- Roman Mnich, Uniwersytet Warszawski
- Galina Nefagina, Akademia Pomorska w Słupsku
- Arkadiy Neminushchiy, Uniwersytet Dyneburski / Daugavpils Universitāte
- Jakub Niedźwiedź, Uniwersytet Jagielloński
- Sylwia Nowak-Bajcar, Uniwersytet Jagielloński
- Ryszard Nycz, Uniwersytet Jagielloński
- Tereza Obolevitch, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II
- Magdalena Ochniak, Uniwersytet Jagielloński
- Barbara Oczkowska, Uniwersytet Jagielloński
- Barbara Olaszek, Uniwersytet Łódzki
- Alexander Ospovat, Uniwersytet Kalifornijski / University of California
- Agnieszka Palej, Uniwersytet Jagielloński
- Ewelina Pilarczyk, Uniwersytet Jagielloński
- Irina Prokhorova, Moskiewski Uniwersytet Państwowy / Московский Государственный университет
- Elżbieta Przybył-Sadowska, Uniwersytet Jagielloński
- Wacław Rapak, Uniwersytet Jagielloński
- Renata Rodak, Uniwersytet Jagielloński
- Rozalia Sasor, Uniwersytet Jagielloński
- Yuliya Sergo, Udmurcki Uniwersytet Państwowy / Удмуртский государственный университет
- Elżbieta Solak, Uniwersytet Jagielloński
- Barbara Sosień, Uniwersytet Jagielloński
- Elena Sozina, Uralski Uniwersytet Federalny / Уральский федеральный университет
- Ewa Stala, Uniwersytet Jagielloński
- Lidia Sudyka, Uniwersytet Jagielloński
- Jan Szczepaniak, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II
- Włodzimierz Szturc, Uniwersytet Jagielloński
- Dorota Szumska, Uniwersytet Jagielloński
- Stanisław Śnieżewski, Uniwersytet Jagielloński
- Wanda Świątkowska, Uniwersytet Jagielloński
- Marietta Turyan, Sankt Petersburg
- Anna Walczuk, Uniwersytet Jagielloński
- Jadwiga Waniakowa, Uniwersytet Jagielloński
- Halina Waszkielewicz, Uniwersytet Jagielloński
- Władysław Witalisz, Uniwersytet Jagielloński
- Natalia Vesselova, Uniwersytet Ottawski / University of Ottawa
- Grażyna Zając, Uniwersytet Jagielloński
- Marcin Ziomek, Uniwersytet Jagielloński

BARBARA SZCZUKIN  
MAŁGORZATA SZCZUKIN  
Uniwersytet Jagielloński

## Biogram z bliskiej perspektywy nakreślony

Wasilij Gieorgijewicz Szczukin urodził się 4 września 1952 roku w centrum Moskwy, czym zawsze się szczycił, przy ulicy Mochowej, obok Kremla i naprzeciwko Leninki, czyli dzisiejszej Rosyjskiej Biblioteki Państwowej. Jego matka uczyła chemii w szkole średniej, a ojciec pracował w fabryce jako frezer, jednakże po uzyskaniu dyplomu inżyniera został zatrudniony w biurze konstrukcyjnym. Chemikiem był dziadek od strony matki, który zginął w roku 1943 w obozie jenieckim w Białymstoku i tam został pochowany. Chemikami są siostra i siostrzeniec, a siostrzenica jest lekarką specjalizującą się w dziedzinie hematologii.

Jedyną humanistką w tej rodzinie była babcia ze strony ojca, z wykształcenia filolog, zajmująca się psychologią i metodyką nauczania języków obcych. Zmarła na raka w marcu 1945 roku, ale pamięć o niej w świadomości Wasi dzięki licznym opowiadaniom ojca przybierała czasem kształt mitu. Po babci pozostały stare książki i dokumenty, a także dyplom ukończenia Cesarskiego Uniwersytetu Moskiewskiego, w którym wśród zaliczonych przez nią przedmiotów były greka, łacina, paleografia, klasyczny romans rycerski, poezja bólu istnienia... Babcia była najstarszym dzieckiem w swojej rodzinie; Wasia dobrze znał jej siostry i braci, wśród których byli chemik, geolog, dyrektor kopalni złota na Syberii oraz konstruktor lokomotyw parowych i spalinowych.

Całym sercem kochał Wasia inną babcię – matkę matki. Była prostą kobietą z wielodzietnej moskiewskiej rodziny mieszczańskiej, przed urodzeniem wnuka pracowała w pralni, łaźni, a później przez wiele lat drukowała banknoty pięciorublowe w mennicy państwowej. Przeszła na emeryturę, kiedy na świat przyszedł wnuk i odtąd spędzała z nim całe dni pod nieobecność rodziców – bawiła go, śpiewała piosenki, chodziła z nim na spacer i po zakupy. Mieszkali wówczas w Zamoskworieczu, na czwartym piętrze starej kamiennicy czynszowej przy ulicy Mytnej,



przez okno można było zobaczyć Kreml i właśnie babcia jako pierwsza pokazała wnukowi dzwonnice „Iwan Wielki” ze złotą kopułą, co obudziło w nim poczucie dumy z powodu bycia moskwianinem.

Mały Wasia w domu pełnym książek nauczył się czytać w wieku lat czterech. Czytał książki dla dzieci, a później recytował fragmenty. Jednocześnie godzinami oglądał książki dorosłych i także próbował je czytać. Najbardziej ciągnęło go do książek o przyrodzie, podróżach i o historii. Godzinami siedział przy biblioteczce, oglądając babciną encyklopedię lub stare podręczniki. Zachowała się nawet fotografia: dwuletni Wasia siedzi na trawie i trzyma do góry nogami książkę, której tytuł brzmi: *Teoria literatury*. I rzeczywiście, literatura, obok geografii, stała się jego miłością na całe życie. W klasie piątej i szóstej geografia była jego główną pasją. Uwielbiał lekcje, które prowadziła jego ulubiona wtedy nauczycielka, a otrzymawszy od ojca w prezencie atlas świata, nauczył się na pamięć wszystkich mórz, gór i jezior, a także wszystkich państw świata wraz ze stolicami. Mając lat jedenaście, w klasie piątej wygrał olimpiadę geograficzną, a później jeszcze dwukrotnie: w klasie szóstej i siódmej. Zainteresowanie geografiami nosiło nie tylko charakter teoretyczny. Z rodzicami i ich przyjaciółmi co roku organizowali spływy kajakowe i turystyczne wyprawy do Karelii, Baszkirii, na Ural, na Wałdaj, na Białoruś. Natomiast w zimie całą rodziną jeździli na nartach biegowych w okolicach Moskwy. Z tych czasów pozostała mu wielka pasja do studiowania map i atlasów, a także do rysowania map własnych podróży.

Zamiłowanie do literatury przyszło nieco później. Na początku były lektury klasyki światowej – Dantego, Szekspira, Lwa Tołstoja, Dostojewskiego. Później, w klasie siódmej, przyszły lekcje poświęcone historii literatury rosyjskiej, od *Słowa o wyprawie Igora* poczynając. W krótkim czasie już nie geografia, lecz literatura stała się główną pasją Wasi. Przyczyniła się do tego również nauczycielka, której ciekawe lekcje jeszcze bardziej pobudziły jego zainteresowania. Będąc uczniem siódmej klasy, zapisał się do kółka literackiego w Pałacu Pionierów. Prowadziła je wspinała dziennikarka, z którą zaprzyjaźnił się i utrzymywał kontakty aż do jej śmierci. Członkowie tego kółka byli zachęcani do własnej twórczości literackiej. Ich wiersze i opowiadania były omawiane i dyskutowane. Organizowano wycieczki do muzeów wielkich pisarzy i innych twórców kultury, w tym żyjących i tworzących aktualnie, a także wyjazdy poza Moskwę. Nastoletni Wasilij przynosił do kółka swoje opowiadania i komedie satyryczne i pozostał jego członkiem do momentu ukończenia szkoły średniej. W klasie ostatniej, dziesiątej, został zwycięzcą centralnej olimpiady historycznoliterackiej. W prezencie dostał dwutomowe wydanie prozy Wsiewołoda Iwanowa z taką oto dedykacją jury: „Z całego serca życzymy: TAK TRZYMAĆ!”.

Na dwa lata przed maturą przeniósł się do szkoły z klasą filologiczną, gdzie gościli z wykładami pracownicy naukowci Uniwersytetu Moskiewskiego, w tym

jego przyszły promotor – badacz twórczości Dostojewskiego Konstantin Tiuńkin oraz Władimir Turbin – niezwykła, nietuzinkowa osobowość, uczeń i przyjaciel Michaiła Bachtina.

W roku 1969 Wasilij Szczukin rozpoczął studia na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Moskiewskiego, co zważywszy na jego zainteresowania, nie było żadnym zaskoczeniem.

Po trzecim roku studiów zaproponowano mu wyjazd z grupą studentów do Polski, gdzie corocznie w lecie dla polskich rusycystów były organizowane miesięczne kursy języka rosyjskiego z udziałem wykładowców i studentów z Rosji. W roku 1972 miejscem spotkania było Opole. Tam właśnie spotkał studentkę z Krakowa Małgosię, swoją przyszłą żonę. Nawiązała się ożywiona korespondencja i po ukończeniu studiów, 1 lutego 1975 roku, w Krakowie wzięli ślub.

Wasilij Szczukin dostał się na studia doktoranckie, a Małgosi udało się przyjechać do Moskwy na trzy lata w charakterze lektorki języka polskiego na Uniwersytecie Moskiewskim. Dostała mieszkanie służbowe w Domu Doktoranta i Stażysty, składające się z pokoju z aneksem kuchennym, przedpokoju i łazienki. Problem jednak polegał na tym, że wejść do Domu Doktoranta można było po okazaniu przepustki, której Wasi nie wydano, ponieważ był zameldowany w Moskwie i zgodnie z przepisami nie miał prawa zamieszkania w akademiku. Przez jakiś czas wchodził do żony nielegalnie, przemykając się w tłumie innych mieszkańców Domu Doktoranta, którzy zwykle nadchodzili w grupach wysiadających z autobusu. W wieczór sylwestrowy roku 1975 do mieszkania Szczukinów wtargnęła administratorka, która zażądała opuszczenia budynku przed godziną dwudziestą trzecią. Małgosia powiedziała na to, że w takim razie opuści akademik razem z mężem – i tak się stało, musieli witać nowy rok w towarzystwie Wasinych rodaków. Później jednak Wasi udało się po znajomości dotrzeć do dyrektora wszystkich domów studenckich Uniwersytetu, który zapewnił go, że dostanie przepustkę szczególnego rodzaju. I dostał, z pieczętą i fotografią, ale z wielkim napisem na czerwono, który ostrzegał: „Bez prawa zamieszkania”. I stał się cud: od tej pory nikt się go nie czepiał, nie musiał się też bać, przechodząc obok groźnego portiera.

Życie małżeńskie w Domu Doktoranta trwało ponad pół roku, a w czerwcu 1976 roku Szczukinowie przeprowadzili się do spółdzielczego mieszkania własnościowego. W roku 1978 Małgosia wróciła do Krakowa i urodziła córkę Basię, a Wasilij dojechał do niej w roku 1979, po zakończeniu studiów doktoranckich z tytułem doktora nauk filologicznych.

Z początku był bezrobotny. Bezskutecznie próbował zatrudnić się jako lektor języka rosyjskiego w Akademii Górniczo-Hutniczej, Akademii Ekonomicznej, a propozycję zatrudnienia we Wrocławiu musiał odrzucić ze względu na

odległość. Pracował w różnych miejscach, na przykład w areszcie śledczym przy ulicy Montelupich, gdzie uczył strażników rosyjskiego, sam jeszcze niezbyt poprawnie posługując się językiem polskim. Polskiego uczył się w Moskwie ze słynnego podręcznika autorstwa Danuty Wasilewskiej i Stanisława Karolaka, a żona robiła mu dyktanda i surowo je oceniała. W końcu udało mu się znaleźć pracę w Szkole Podstawowej nr 13 przy ulicy Studenckiej. Bycie nauczycielem należało do zadań trudnych, ale sprawiało mu wiele radości, bo nauczanie jest jego wielką, drugą po literaturze pasją. Uczniowie byli bardzo zróżnicowani. Wśród nich znalazły się dzieci z Domu Dziecka nr 1 przy ulicy Krupniczej, ale także dzieci inteligencji krakowskiej, na przykład Fryderyk Zoll, Renata Weiss, Renata Rodakowska, Joanna Skoneczna, Agnieszka Kaczor i Joanna Piwowarska.

Pracę na Uniwersytecie Jagiellońskim, w Instytucie Filologii Rosyjskiej podjął 1 października 1980 roku, dzięki wstawiennictwu profesora Ryszarda Łużnego i splotowi okoliczności, ponieważ w tym samym czasie zwolniły się trzy etaty. Zajęcia ze studentami niezmiennie przynosiły mu wielką satysfakcję. Jest to jego prawdziwe powołanie życiowe. Z wielką radością przyjął propozycję prowadzenia Studenckiego Koła Naukowego Rusycystów, bo tam także miał bezpośredni, żywy kontakt ze studentami. Zaczął również brać udział w życiu naukowym. Już w jesieni 1980 roku doktor Bohdan Łazarczyk zaprosił go do Zakopanego, na konferencję translatologiczną, natomiast w maju roku następnego miał miejsce debiut Wasilija Szczukina w charakterze prelegenta na Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej poświęconej stuleciu śmierci Fiodora Dostojewskiego, którą zorganizowali rusycyści z Uniwersytetu Łódzkiego. Później były inne konferencje, ogólnopolskie i międzynarodowe, dwa staże naukowe w Warszawie i praca nad rozprawą habilitacyjną.

Kolokwium habilitacyjne odbył w roku 1987, natomiast w roku 1989 został powołany na stanowisko docenta. W roku 1997 zmienił miejsce pracy na Instytut Filologii Rosyjskiej Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Krakowie, gdzie przepracował cztery lata.

W roku 2001, po odejściu dużej części pracowników Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskiej na Wydział Nauk Politycznych i Stosunków Międzynarodowych, gdzie zorganizowano Instytut Rosjoznawstwa, ówczesny dyrektor, profesor Grzegorz Przebinda, zaproponował Wasilijowi Szczukinowi powrót na Uniwersytet Jagielloński i objęcie Katedry Literatury i Kultury Rosyjskiej, od 2005 roku Katedry Średniowiecznej i Nowożytnej Literatury Rosyjskiej. Kierownikiem tej Katedry profesor Wasilij Szczukin pozostawał do roku 2019, a Uniwersytet Jagielloński okazał się dla jego rodziny prawdziwą Alma Mater, ponieważ także jego żona i córka są z nim związane przez całe swoje życie.

HELENA DUĆ-FAJFER   
Uniwersytet Jagielloński

## Wasilij Gieorgijewicz Szczukin – wszechstronny badacz i erudyta

Profesor Wasilij Szczukin to swoista legenda współczesnej rusycystyki – charakterystyczny, rozpoznawalny, ceniony. Znany szeroko w świecie, głównie dzięki znakomitym, błyskotliwym, licznie cytowanym publikacjom, ale też jako niezwykle persona, aktywnie obecna w rozlicznych przedsięwzięciach naukowych w różnych częściach świata, inspirująca, wnikliwie rozważająca, przyjazna, dynamiczna.

Badacz z charakterem, można powiedzieć o Szczukinie, cechuje go bowiem niezwykle pasja oraz przekonanie do tego, czym się zajmuje, i odwrotnie, zawsze bezpośrednio komunikuje, że dany temat go nie interesuje, danego twórcy nie lubi, dane badania uważa za nudne i nic niewnoszące. Jako człowiek centrum – jak sam siebie określa – preferuje dyskurs wyrazisty, mocno rozpisujący kontrasty, zawierający oceny, często superlatywne, co jest naturalną konsekwencją wyboru pasjonujących go zagadnień. Potrafi też być krytyczny, ale zawsze merytorycznie uzasadniający wnikliwą krytykę.

Los – jeśli tak można określić koleje życia determinowane miłością do kobiety, którą w wieku 23 lat pojął za żonę – związał Wasilija Szczukina z Krakowem. Od 1980 roku do chwili obecnej, z krótką czteroletnią przerwą (1997-2001), gdy był zatrudniony na Akademii Pedagogicznej w Krakowie, jego Alma Mater pozostaje Uniwersytet Jagielloński. Rosjanin w Polsce, moskwianin w Krakowie to te parametry lokacyjne, które określiły na stałe tożsamościową sytuację Jubilata, przemieszczając go z centrum na peryferie, czyli w bycie „pomiędzy” pełne ambivalencji i napięć. Można założyć, że właśnie ta sytuacja ukształtowała w istotnym stopniu charakter i zakres jego badań, otwartych na szeroką konfrontację rosyjskich toposów i wzorów kulturowych z teoretycznymi modelami i uniwersalizującymi interpretacjami. Śmiałość i nowatorstwo tych pomysłów, ich precyzyjna



warsztatowo i metodologicznie realizacja miały zaplecze w pewności człowieka centrum, który znalazłszy się w położeniu peryferyjnym, tym mocniej uruchamia potencjał wyniesiony z bazowego miejsca. A był to potencjał istotny i istotowy. Przybywszy do Krakowa na stałe w 1979 roku, Wasilij Szczukin posiadał już stopień doktora nauk filologicznych uzyskany na Uniwersytecie Moskiewskim na podstawie dysertacji dotyczącej Michaiła Sałtykowa-Szczedrina jako krytyka literackiego, pisanej pod kierunkiem profesora Władimira Turbina. Kapitałem, który pozwolił mu dosyć szybko zapisać się w opinii polskiego środowiska humanistycznego jako „osobowość coraz bardziej znacząca, wnosząca do nauki polskiej własny oryginalny styl badawczy i oryginalny krąg zainteresowań”<sup>1</sup>, była oprócz dużego talentu i pasji znakomita edukacja i wzory mistrzowskie, z którymi miał szansę zetknąć się w trakcie studiów na Uniwersytecie im. Łomonosowa. Za swoich mistrzów, którym pozostał Wasilij Szczukin wierny w wypracowywaniu indywidualnego stylu badawczego, uważa on – obok wspomnianego Turbina – Konstantina Tiun’kina, Nikołaja Libana, Michaiła Bachtina, Jurija Łotmana, Władimira Toporowa, a z polskich badaczy Andrzeja Walickiego i Wiktorię Śliwowską, by wymienić tych najważniejszych. Studiując u takich mistrzów, stał się spadkobiercą tradycji naukowej, którą cechuje „głęboki szacunek dla tekstu, wszechstronne zgłębianie jego sekretów oraz traktowanie go jako wiarygodnej dokumentacji życia intelektualnego epoki”<sup>2</sup>.

Ogromna pracowitość, czy może bardziej determinacja poszukiwań i dociekań wynikająca z pasji badawczej, przyniosła imponujący efekt w postaci opublikowanych tekstów. Nie mam na myśli tylko strony ilościowej dorobku naukowego Profesora. Imponuje waga poruszanych zagadnień i sposób ich prezentowania. Nie znajdziemy wśród jego tekstów żadnego o charakterze przypadkowym, przyczynkarskim czy przeglądowym. Nawet recenzje w wykonaniu Wasilija Szczukina – a stworzył ich ponad setkę, bo nigdy nie odmawia recenzowania tekstów i jest zagorzałym czytelnikiem nowości wydawniczych – wnoszą nowe spojrzenie, rozszerzone pole zagadnień korespondujących z poruszanymi w recenzowanym utworze kwestiami, otwarte pytania, merytoryczną krytykę. Józef Smaga, poświęcając recenzjom pisany przez Szczukina specjalne miejsce w ocenie jego dorobku, mówi o jednej z nich: „sądzę, iż tego typu recenzja wymaga znacznie większego wysiłku niż niejedna rozprawa”<sup>3</sup>. Pytając o kierunki i zainteresowania

<sup>1</sup> J. Smaga, *Opinia o dorobku naukowym dr. hab. Wasilija Szczukina*, Kraków 2001, s. 1 (kopia dokumentu zdeponowana w DSO UJ).

<sup>2</sup> Tamże, s. 2

<sup>3</sup> Tamże, s. 8-9.

badawcze, o to, co inspiruje myśl twórczą Jubilata, sięgnąć możemy do jego własnych deklaracji. Wśród zainteresowań naukowych wymienia: „Geokulturologia i semiotyka kultury, historia idei, kultura i literatura rosyjska XVIII, XIX i XX wieku, komparatystyka literacka, teoria literatury i metodologia badań literackich”<sup>4</sup>. Generalnie jednak można stwierdzić, że to, co jest najbardziej uchwytnie w dorobku tego wybitnego rusycysty, to dążenie – przynoszące znakomite efekty – do uchwycenia pewnych fenomenów kulturowych realizujących się, napędzających, kierunkujących rozwój społeczeństwa rosyjskiego w różnych epokach. Fascynuje Badacza śledzenie relacji przestrzenno-mentalno-kulturowych poprzez takie fenomeny, jak mit, religia, sztuka/literatura. Zarówno wspomniana w biogramie<sup>5</sup> młodzieńcza pasja do geografii, jak i rozwój geografii humanistycznej, a dalej geokulturologii, geopoetyki, ale też inspiracje Łotmanowskie, semiotyczne wpływały na śmiałe koncepcje dokumentowane bogatym materiałem empirycznym, który u Szczukina jest niezbywalną podstawą do zgłębiania interesującego go fenomenu, ujmowanego procesualnie i komparatystycznie.

To, co Profesora nurtuje, fascynuje, pochłania bez reszty, powraca w publikacjach wielokrotnie w różnych odsłonach. Można dostrzec, jak dogłębnie przemyślane i wyrażone w tekstach są zagadnienia chociażby rosyjskiego okcydentalizmu. Zapewne perspektywa krakowska modyfikowała to, co na gruncie rosyjskim mogło funkcjonować bardziej jednoznacznie i jednostronnie. Dwie monografie Jubilata poświęcone są temu esencjalnie obecnemu w swych przejawach i konsekwencjach w myśli i kulturze rosyjskiej zjawisku. Pierwsza, *Русское западничество сороковых годов XIX века как общественно-литературное явление*, opublikowana jako rozprawa habilitacyjna w 1987 roku, skupia się niezwykle skrupulatnie na odczytaniu w świadectwach tekstowych wymiaru społeczno-literackiego rosyjskiego okcydentalizmu z okresu lat czterdziestych XIX wieku. Autor podkreśla w niej ideologiczny i literacki charakter tego zjawiska oraz ich wzajemne powiązanie. Druga monografia, *Русское западничество: генезис – сущность – историческая роль* z roku 2001, to efekt intensywnego pogłębiania i koncentracji na istotowym, całościowym ujęciu tematu. Do tak gruntownych badań i sformułowania w ich efekcie zasadniczych wniosków dotyczących genezy, istoty i znaczenia rosyjskiego okcydentalizmu nakłoniła Uczonego potrzeba konfrontacji ze stereotypami na temat Rosji i ukazania europejskiego charakteru rosyjskiej kultury, nie tylko w wymiarze ideowym, ale też artystycznym, formalnym, oraz

<sup>4</sup> [on-line:] <https://ifw.filg.uj.edu.pl/badania/publikacje/wasilij-szczukin> (2.07.2022).

<sup>5</sup> Zob. M. Szczukin, B. Szczukin, *Biogram z bliskiej perspektywy nakreślony* w niniejszym tomie, s. 5-8.

wskazania niepodważalnej roli okcydentalistów w ogromnym postępie cywilizacyjnym Rosji w XIX i na początku XX wieku. Można powiedzieć, że zgłębianie sedna tego, co decyduje o specyficznym charakterze kultury i mentalności rosyjskiej, to bazowy imperatyw badawczy profesora Szczukina – przymusowego poniekąd emigranta – z pewną dozą dumy, ale wnikliwie i rzetelnie rozpoznającego jak / poprzez co / wbrew czemu Rosja stała się przez wieki taka, jaka jawi się przez największe osiągnięcia artystyczne, kulturowe, społeczne. Tak więc równolegle z badaniem okcydentalizmu przygląda się wnikliwie i formułuje błyskotliwe efekty swych rozpoznań dotyczących dominant kultury rosyjskiej, powiązanych z chrześcijaństwem wschodnim i jego teatralizacją, utopizmem, soborowością, mityczno-mistycznym charakterem (*Наследие христианского Востока и доминанты русской культуры*). Bada różne mitologemy, takie jak na przykład dom, droga, Wschód, Zachód, Moskwa, Petersburg, Cyganka, huzar. Tak krystalizuje się bardzo dojrzały i konsekwentny metodologicznie oraz niezwykle płodny materiałowo główny obszar, a właściwie przestrzeń poszukiwań badawczych Wasilija Szczukina. Przestrzeń bowiem wyznacza lokowanie rzeczywistości literackiej w społecznej i kulturowej niszy specyficznej dla danego miejsca w określonym krótszym bądź dłuższym czasie. Geokulturologia, a ostatnio geopoetyka otwarły Uczonemu drogę badawczą w szeroki wymiar fascynujących go mitów przestrzennych, realizujących się w kontekście rosyjskiej prowincji, dworu, miasta, dachy czy na przykład metra. W najistotniejszej dotychczas, jak sam wyznaje, pracy *Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе*, na podstawie której nadano mu w 1999 roku tytuł profesora zwyczajnego, wykazał się istnym mistrzostwem konceptualnym, precyzją metodologiczną i obszernością zaprezentowanych przykładów literackiej realizacji mitu w postaci tak zwanego tekstu ziemiańskiego. Zagłębił się w twórczość kilkunastu rosyjskich autorów, od Karamzina poczynając, na Pasternaku i Trifonowie kończąc, by udokumentować trwałość, ale też ewolucję mitu oraz kształtowanie się dwóch jego odmian, paraeuropejskiej i paraazjatyckiej. Nie sposób przecenić znaczenia tej pracy dla nowych przekrojowych odczytań szeregu rosyjskich toposów, utopii, wizji dziejowych, typów bohaterów i innych tematów wiodących w klasycznej literaturze i kulturze.

Sam Szczukin w wielu swych artykułach i studiach nieustannie drąży te tematy, bądź to w ujęciu uogólnionym, teoretycznym, tworząc pewne modele, typy, paradygmaty, normatywy realizujące się/uchwytnie w chronotopie rosyjskim, albo szerzej europejskim, czasem skonfrontowanym z azjatyckim, bądź dynamizuje wybrany *locus* komparatystycznie, czy to w wewnętrznych konfrontacjach, na przykład Turgieniew i Czechow, Puszkina i Turgieniew, Bachtin i Łotman, czy to

włączając do porównań wizje Szekspira, Goethego, Mickiewicza. Często formą zgłębiania danego zagadnienia jest u Szczukina paradygmatyczna analiza określonego fenomenu kulturowego jako takiego. Może on się jawić jako znamieny dla danego czasu, przestrzeni, miejsca, autora/autorów, nurtu myślowego czy artystycznego. Przynosi to znakomite studia przekrojowe, otwarte, inspirujące do dalszych badań i dialogu. Problematyka niejednokrotnie wkracza na grunt ogólnoeuropejski, w kontekście którego pogłębia się interpretowalność rosyjskiej tożsamości kulturowej.

Tak, dla Szczukina Rosja jest ważna, z jej centrum moskiewskim, do którego tożsamościowo się przypisuje. W całej postawie badawczej tego Uczzonego widać, jak zależy mu na Rosji, na jej wizerunku, rzetelnym poznawaniu, wyprowadzeniu poza stereotypy, niepostrzeganiu wyłącznie w kontekście politycznym. Taka postawa owocuje tym, co starałam się podkreślić w kilkunastu powyższych zdaniach. Imponująca jakość, solidne materiałowe dokumentowanie własnych koncepcji i dociekań, nowatorstwo, odkrywczność, a przede wszystkim autentyczne zaangażowanie w badania budzą szacunek i zaufanie do Autora. Wystarczy prześledzić wskaźniki cytowalności tekstów Wasilija Szczukina, oscylujące wokół kilkuset cytowań w przypadku niektórych z nich. Waga badań i publikacji Jubilata stawia go w rzędzie najbardziej znaczących w rozwoju współczesnej rusycystyki postaci. Decyduje o tym nie tylko płodność publikacyjna, ale też mobilność i gotowość dzielenia się swoimi przemyśleniami z chętnymi do dialogu i współpracy. Brał aktywny (z wygłoszeniem referatu) udział w ponad stu konferencjach, głównie międzynarodowych. Wyjeżdżał wielokrotnie w celach naukowych (przeważnie z wykładami gościnnymi i na konferencje) do Rosji, Niemiec, Francji, Włoch, Szwajcarii, Izraela, Czech, Estonii, na Słowację, na Węgry. O szacunku i sympatii, jakimi darzą Jubilata środowiska naukowe w Polsce i za granicą, świadczą chociażby teksty jemu dedykowane w niniejszym tomie.

Zaangażowanie, kreatywność i wzorowa obowiązkowość dają o sobie znać na wielu innych polach aktywności Profesora. Przekonałam się o tym jako członek kierowanej przez niego w latach 2001-2019 Katedry Literatury i Kultury Rosyjskiej, przekształconej w 2005 roku w Katedrę Średniowiecznej i Nowożytnej Literatury Rosyjskiej, a od 2019 roku kierowniczka Katedry Literaturoznawstwa Rosyjskiego, której członkiem jest Wasilij Szczukin. Jest to urodzony społecznik, który jako kierownik angażował członków Katedry w większość zadań, jakie były do wykonania w Instytucie Filologii Wschodniosłowiańskiej. Jako członek Katedry natychmiast reaguje na każdą prośbę o wykonanie czegoś, z czego musi się wywiązać zespół i w bardzo krótkim czasie znakomicie to zobowiązanie wypełnia. Oprócz kierowania Katedrą pełnił i pełni Szczukin też inne funkcje w Instytucie

i na uczelni – był kilkakrotnie przewodniczącym Instytutowej Komisji Rekrutacyjnej, członkiem Zespołu Oceniającego Uniwersyteckiej Komisji Akredytacyjnej, jest redaktorem naukowym serii wydawniczej *Rosyjskie Spotkania Rusycystyczne* (WUJ), członkiem zespołu redakcyjnego czasopisma „*Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis*”, członkiem zespołu redakcyjnego serii wydawniczej *Wschód–Zachód–Konfrontacje* (Wydawnictwo „Nomos”). Jest też profesor Szczukin członkiem wielu towarzystw naukowych, w niektórych z nich pełni funkcje kierownicze. Wskazać warto na członkostwo w: Komisji Słowianoznawstwa PAN, Oddziale Krakowskim, Komisji Wschodnioeuropejskiej PAU, Polskim Towarzystwie Rusycystycznym, Polskim Towarzystwie Komparatystycznym, Association Internationale de la Littérature Comparée / International Comparative Literature Association, Association des Amis d’Ivan Tourguéniev, Pauline Viardot et Maria Malibran, International Dostoevsky Society.

Wreszcie ostatnia z dziedzin zaangażowania Jubilata, chociaż pod względem wagi, jaką on sam do niej przykład, powinna być wymieniona jako pierwsza. Mowa tu o działalności dydaktycznej. Otwarcie powiedzieć trzeba, że to niezrównany wykładowca, pedagog, uwielbiany przez studentów, oddający całego siebie dydaktyce uniwersyteckiej. Sam Profesor twierdzi, że mógłby wyklądać jeszcze przez wiele, wiele lat w dowolnym wymiarze godzin, gdyż wykłady to jego powołanie. W bezpośrednim kontakcie ze studentami może wykorzystać ten pasjonat swoje liczne talenty, w tym aktorski i śpiewaczy. Zachwyconym studentom recytuje całe fragmenty nie tylko poezji, ale też prozy z najlepszej klasyki rosyjskiej, aktorsko operując głosem i gestami, wciela się w rolę każdej z postaci literackich, czasem śpiewa lub zmienia się w płomiennego retora. Oczywiście, wykonuje to w doskonałym języku rosyjskim, swoim ojczystym. Dlatego na wykładach profesora Szczukina są zawsze tłumy studentów, chętnie wybierających go też na promotora swoich prac magisterskich. Odzwierciedla się to w liczbie wypromowanych magistrów, których jest ponad setka, i wypromowaniu siedmiu doktorów. W rozwój kadry naukowej na UJ i innych uczelniach<sup>6</sup> Jubilat wniósł też istotny wkład poprzez uczestniczenie w komisjach doktorskich i habilitacyjnych, recenzowanie prac i opiniowanie dorobku na stopnie naukowe. Innym jeszcze rodzajem zaangażowania profesora Szczukina w kształcenie rusycystyczne w Polsce są jego publikacje dydaktyczne, takie jak na przykład: *Tematy i zagadnienia maturalne*

<sup>6</sup> Przypomnieć warto, że w latach 1997-2001 Wasilij Szczukin był zatrudniony na etacie profesora w Akademii Pedagogicznej w Krakowie, a równolegle z zatrudnieniem na UJ wykładał w Państwowej Wyższej Szkole Zawodowej w Nowym Sączu (2004-2006), w Wyższej Szkole Komunikowania, Politologii i Spraw Międzynarodowych w Warszawie (2006-2008), w Papieskiej Akademii Teologicznej, później w UPJPII (2010-2019), gdzie także wykształcił wielu absolwentów.

*z języka rosyjskiego* (opracowanie i konsultacja merytoryczna w latach 1998, 1999, 2001, 2002, 2003), *Русская наука о литературе: 1856-1917* (skrypt uczelniany UJ, 1992), *Синтез искусств на уроке русского языка (опыт дидактического эксперимента)*, *Лекции по истории русской литературы XX века (1917-1985)* (książka elektroniczna).

Wasilij Szczukin był wielokrotnie nagradzany za wybitne osiągnięcia naukowe i dydaktyczne. Kilkakrotnie otrzymał nagrodę Rektora UJ. Przyznano mu też Złoty Krzyż Zasługi (2008), Medal Komisji Edukacji Narodowej (2008), Krzyż Kawalerski Orderu Zasługi RP (2014).

Nie ulega wątpliwości, że w przypadku Szanownego Jubilata mamy do czynienia z postacią wybitną, najwyższej klasy naukowcem, znakomitym dydaktykiem, a jednocześnie z personą bardzo oryginalną, specyficzną w swojej niepowtarzalnej bezpośredniości, w wyrażaniu sympatii, ale też antypatii wobec określonych osób, postaci, zjawisk. Z gruntu życzliwy, wspierający, zdarza się, że ironiczny i uszczypliwy, zwłaszcza jeśli coś go zirytuje. Zacięty wróg biurokracji i formalności, niechętny obowiązkowym zebraniom, ale zazwyczaj biorący w nich aktywny udział. Cechą szczególnie wyróżniającą profesora Szczukina jest jego niepojęta pasja poznawcza, wnikliwość, ciekawość nowych rzeczy, chęć do dyskusji, jawnie wyrażany zachwyt nad odkrywczymi pomysłami i projektami. Wreszcie emocjonalna intonacja i charakterystyczny śpiewny akcent w jego wypowiedziach. Choć Profesor znakomicie włada językiem polskim, którego struktury i leksykę opanował do perfekcji, to warstwa foniczna zdradza rodowitego moskwianina. Wszystkim, którzy go znają, zapewne kojarzy się z tą specyficzną ekspresją językową, wskazującą na pograniczne ułożenie i dynamiczną osobowość.

Profesor Wasilij Szczukin to postać istotnie wpływająca na wizerunek i prestiż Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskiej UJ. Swoimi osiągnięciami i rozpoznawalnością w ogólnoswiatowym środowisku rusycystycznym przynosi on chlubę uczelni, przy której jest afiliowany od ponad 40 lat. Z okazji Jubileuszu 70-lecia urodzin Uczzonego warto przypomnieć, jak doniosłe znaczenie ma jego dorobek badawczy, dydaktyczny i organizacyjny dla humanistyki polskiej i zagranicznej.





## Spis publikacji

(monografie, pomoce dydaktyczne i artykuły naukowe)

### I. Monografie

1. *Русское западничество сороковых годов XIX века как общественно-литературное явление*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1987.
2. *Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1997.
3. *Русское западничество: генезис – сущность – историческая роль*, Wydawnictwo „Ibidem”, Łódź 2001.
4. *Mit szlacheckiego gniazda. Geokulturologiczne studium o klasycznej literaturze rosyjskiej*, przeł. B. Żyłko, Universitas, Kraków 2006.

### II. Wydawnictwa zwarte – prace zebrane

1. *Российский гений просвещения. Исследования в области мифопоэтики и истории идей*, РОССПЭН, Москва 2007.
2. *Sny o aniołach i diabłach. Pięć esejów o wyobraźni poetyckiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014, *Krakowskie Spotkania Rusycystyczne*.
3. *Город и миф: Исследования в области геопоэтики*, АЕНАНД, Москва 2021.

### III. Konsultacja merytoryczna i opracowanie podręczników, skryptów i pomocy dydaktycznych

1. *Tematy i zagadnienia maturalne z języka rosyjskiego*, Wydawnictwo Szkolne „Omega”, Kraków 1998.
2. *Tematy i zagadnienia maturalne z języka rosyjskiego*, Wydawnictwo Szkolne „Omega”, Kraków 1999.
3. *Tematy maturalne. Zagadnienia i arkusze egzaminacyjne. Język rosyjski*, Wydawnictwo Szkolne „Omega”, Kraków 2001.
4. *Tematy i zagadnienia maturalne z języka rosyjskiego*. 2003, Wydawnictwo Szkolne „Omega”, Kraków 2002

5. *Tematy i zagadnienia maturalne z języka rosyjskiego*. 2004, Wydawnictwo Szkolne „Omega”, Kraków 2003.
6. *Русская наука о литературе: 1856-1917*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1992.

#### IV. Rozdziały monografii zbiorowych

1. *Запад и Восток в «Письмах об Испании» В.П. Боткина* [w:] *Kultura Wschodu i Zachodu w literaturze rosyjskiej i radzieckiej. Międzynarodowa Konferencja Literaturoznawcza Rusycystów, Opole, 16-17 listopada 1987*, pod red. nauk. T. Poźniak i A. Wieczorek, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 1990, s. 69-76.
2. *Vissarion Biéliniski et sa rencontre avec l'Occident* [w:] *The Slavs in the Eyes of the Occident, the Occident in the Eyes of the Slavs*, ed. by M. Cieśla-Korytowska, Universitas, Cracow 1992, s. 35-42.
3. *Trudne zmagania z przeszłością. Powieść Abrama Terca „Dobranoc”* [w:] *Emigracja i Tamizdat. Szkice o współczesnej prozie rosyjskiej*, pod red. L. Suchanka, Universitas, Kraków 1993, s. 285-304, *Literatura Rosyjska – Emigracja – Tamizdat – Samizdat*; 1.
4. *История, затмившая Космос (Библия в религиозно-философской концепции П. Я. Чаадаева)* [w:] *Jews and Slavs, vol. 2: The Bible in a Thousand Years of Russian Literature*, The Hebrew University of Jerusalem, Jerusalem 1994, s. 121-134.
5. *«Град срединный, град сердечный...» Образ Москвы в русском литературном сознании* [w:] *Wielkie miasto. Czynniki integrujące i dezintegrujące*, pod red. D. Bienkowskiej, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1995, s. 167-181.
6. *Dziewiętnastowieczna literatura rosyjska w szkole sowieckiej* [w:] *Wartości i manipulacje w podręcznikach szkolnych*, pod. red. E. Stawowy, Impuls, Kraków 1995, s. 131-145.
7. *Sasza Sokołow. Na przekór absurdowi historii* [w:] *Dać świadectwo prawdzie. Portrety współczesnych pisarzy rosyjskich*, pod red. L. Suchanka, Universitas, Kraków 1996, s. 319-337, *Literatura Rosyjska – Emigracja – Tamizdat – Samizdat*; 4.
8. *„Wojna i pokój” Lwa Tołstoja – epos epopeja narodowa czy dzieło o wymowie uniwersalnej?* Wersja angielska: *„War and Peace” by Lev Tolstoi – the National Epopee or a Literary Work of a Universal Meaning?* [w:] *Narodowy i ponadnarodowy charakter literatury. Studia i rozprawy*, pod red. M. Cieśli-Korytowskiej, Universitas, Kraków 1997, s. 181-196.

9. „Интеллигентское гнездо». Топос дачи в творчестве А. Чехова [w:] *Literatura rosyjska przełomu XIX i XX wieku*, pod red. E. Biernat i T. Bogdanowicza, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1999, s. 9-20.
10. *Петербургская Сенная площадь (к характеристике одной «профанологемы»)*, „Studia Litteraria Polono-Slavica: Utopia czystości i góry śmieci – Utopija czystoty i gory musora”, t. 4, 1999, s. 155-167.
11. *Культурный концепт «дом» в польском и русском языковом сознании* [w:] *Wizerunek sąsiadów I: Polacy w oczach Rosjan – Rosjanie w oczach Polaków. Zbiór studiów*, pod. red. R. Bobryka i J. Faryny, Instytut Słowianoznawstwa PAN, Warszawa 2000, s. 15-27.
12. «Положительная любовь» Н.Г. Чернышевского [w:] *Idee pozytywizmu w piśmiennictwie rosyjskim*, pod red. B. Olaszek, przy współpracy T. Awtuchowicz i N. Wierszyniny, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2000, s. 103-120.
13. *Пестуны русской Европы. Сестры Бакунины и их роль в становлении русского западничества* [w:] *Piastunki rosyjskiej Europy. W kręgu koneksji kulturowych Wschodu i Zachodu*, pod red. W. Laszczak, Verlag F.K. Göpfert, Fichtenwalde 2004, s. 89-101, *Frauenliteraturgeschichte*, Bd 19.
14. *К феноменологии красоты в творчестве А.П. Чехова. Рассказ «Красавицы»* [w:] *Dzieło Antoniego Czechowa dzisiaj*, red. naukowa A. Wołodźko-Butkiewicz i L. Lutevici, Wydawnictwo Studia Rossica, Warszawa 2005, s. 99-116, *Studia Rossica*, t. 16.
15. *Славянофильство и западничество: социокультурные модели* [w:] *Очерки русской культуры XIX века, т. 5: Художественная литература. Русский язык*, Издательство Московского университета, Москва 2005, s. 14-58.
16. *Чеховская дача: культурный феномен и литературный образ* [w:] *Очерки русской культуры XIX века, т. 5: Художественная литература. Русский язык*, Издательство Московского университета, Москва 2005, s. 414-458.
17. *О нумеричности и анумеричности в „Trzech siostrach”* [w:] *Czechow 100 lat później*, pod red. W. Szczukina i D. Kosińskiego, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 33-45, *Krakowskie Spotkania Rusycystyczne*.
18. *День и ночь в смысловой структуре петербургского текста* [w:] *Okno na Europę. Zagadnienia kulturowej tożsamości Petersburga i jego rola w historii powszechnej. Praca zbiorowa*, pod red. F. Apanowicza i Z. Opackiego, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2006, s. 179-197.
19. *Диалог и иное. Вариации на тему М.М. Бахтина* [w:] *Bachtin, Europa, wiek dwudziesty*, pod red. W. Szczukina, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006, s. 19-33, *Krakowskie Spotkania Rusycystyczne*.

20. *Na dół, do nieba. Utopijny dyskurs w architekturze i wystroju moskiewskiego metra (1935-1954)* [w:] *Homo utopicus, terra utopica. O utopii i jej lekturach*, pod red. E. Paczoskiej i J. Sadowskiego, t. 1, Studium Europy Wschodniej UW, Warszawa 2007, s. 205-220, *Obóz*, 47.
21. *Sny o Pałacu* [w:] *Pałac Kultury i Nauki. Między ideologią a masową wyobraźnią*, pod red. Z. Grębeckiej i J. Sadowskiego, „Nomos”, Kraków 2007, s. 213-222, *Wschód-Zachód-Konfrontacje*.
22. *Земля на Сенной площади (об одном из мотивов «Преступления и наказания» Федора М. Достоевского)* [w:] *Ziemia w literaturach i myśli filozoficznej Słowian*, pod red. W. Laszczak i D. Ambroziak, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2008, s. 35-45.
23. *«Бог ангелов считал...» К истории одного из «ангельских» мотивов русской литературы* [w:] *Literatura rosyjska XVIII-XXI w. W dialogu ze spuścizną literacką i kulturową*, pod red. O. Główko i E. Sadzińskiej, Primum Verbum, Łódź 2010, s. 196-205.
24. *Нашей юности полет, или о некоторых архетипах коммунизма* [w:] *Popkomunizm. Doświadczenie komunizmu a kultura popularna*, pod red. M. Bogusławskiej i Z. Grębeckiej, Wydawnictwo Libron, Kraków 2010, s. 23-40, *Wschód-Zachód-Konfrontacje*.
25. *Pourquoi la Pologne n'est pas européenne? Une réflexion sur la pensée historique de Tchaadaev* [w:] *La Philosophie de l'histoire des XIXe et XXe siècle. Pologne – Russie – Europe*, sous la dir. de S. Fiszer et A. Nivière, Editions Le Manuscrit, Paris 2011, s. 33-56.
26. *Почему женщина влюблена в черта?* [w:] *Двести лет Гоголя. Сборник научных трудов*, pod red. W. Szczukina, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 237-250, *Krakowskie Spotkania Rusycystyczne*, t. 4.
27. *От метафизики ландшафта к феноменологии нации. Ф.А. Степун об особенностях русской культуры* [w:] *Философия России первой половины XX века: Федор Августович Степун*, pod red. В.К. Кантора, РОССПЭН, Москва 2012, s. 55-74.
28. *Героини русской классики. Попытка типологии* [w:] *Między tradycją a nowoczesnością. Tożsamość kobiety w przestrzeni domu, w historii, kulturze i na drogach emancypacji*, pod red. nauk. W. Laszczak i in., Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2014, s. 221-232.
29. *Żegnaj, humanizmie! Refleksje na marginesie filmu Jakowa Siegla „Żegnajcie, gołębie”* [w:] *Kosmos – kultura – propaganda*, pod red. J. Sadowskiego, Wydawnictwo Libron, Kraków 2014, s. 87-111.

30. *Лермонтов и Петербургский текст (интертекстуальные связи повести «Штосс»)* [w:] *Lermontov in 21st-Century Literary Criticism. Collective Monograph*, eds. M. Gyöngyösi, K. Kroó, T. Szabó, Eötvös Loránd University, Budapest 2015, s. 317-344. Przedruk w: „Простор” 2015, № 9, s. 163-178.
31. *Локальная интроспекция: заметки о поэтике жанра*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica: Myśl wartościująca w literaturze. (Między porządkiem uczuć i prozą życia)” 2015, t. 8, s. 69-78.
32. *Ночной посетитель, или о том, как Пушкин спародировал Шекспира*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica”. Zeszyt specjalny: „Tradycja i inwencja w literaturach słowiańskich / Традиция и инвенция в славянских литературах” 2015, s. 217-226.
33. *Поэт и идеолог русского европеизма (Николай Карамзин на рубеже 1780-х и 1790-х годов)* [w:] *Mikołaj Karamzin i jego czasy*, pod red. M. Dąbrowskiej i P. Głuszkowskiego, Instytut Rusycystyki UW, Warszawa 2017, s. 277-286, *Studia Rossica*, t. 24.
34. *Экфрасис как путь к сверхсознанию и умиротворению («Славянка» Василия Жуковского)* [w:] *Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения. Коллективная монография*, под науч. ред. Т. Автухович при участии Р. Мниха и Т. Бовсуновской, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Kultury Regionalnej i Badań literackich im. Franciszka Karpińskiego. Stowarzyszenie, Siedlce 2018, s. 561-578.
35. *«Демократическая усадьба» в роли культурного гнезда эпохи модернизма. Пример Польши* [w:] *Русская усадьба и Европа: диахрония, ностальгия, универсализм*, (= Русская усадьба в мировом контексте, выпуск 2), ред. О.А. Богданова, ИМЛИН Российской Академии наук, Москва 2019, s. 288-297.
36. *Художественные модели времени в русской литературе XIX века (на материале избранных произведений классиков)* [w:] *Czas w kulturze rosyjskiej. Время в русской культуре*, pod red. A. Dudka, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2019, s. 395-403, *Antropologia Kultury Rosyjskiej*.
37. *Два шедевра Достоевского: семантика чисел* [w:] *Science et littérature. Inspirations réciproques. Europe centrale et orientale (XIXe-XXIe siècles)*, sous la dir. de S. Fiszer et A. Nivière, Éditions Le Manuscrit Savoirs. Collection Cercle, Paris 2020, s. 213-244.
38. *От Эльбы до Волги. В лабиринте культурных границ* [w:] *На перекрестках Востока и Запада: проблемы пограничья в русской и центральноевропейских культурах* = *At the Crossroads of the East and the West: The Problems of Borderzone in Russian and Central European Cultures*, ред. коллегия: Н.В. Злыднева и др., Институт славяноведения РАН, Москва 2021, s. 445-468.

## V. Artykuły i studia naukowe

1. *Был ли Салтыков-Щедрин автором статьи «Литература на обеде»?*, „Вестник Московского университета. Серия IX – филология” 1976, № 1, s. 18-21.
2. *К вопросу об атрибуции текстов М.Е. Салтыкова-Щедрина*, „Филология”, выпуск 5, Москва 1977, s. 112-119.
3. *Критик – художник – сатирик (о литературно-критическом методе М.Е. Салтыкова-Щедрина)*. Zdeponowano w Instytucie Informacji Naukowej w Dziedzinie Nauk Społecznych (ИНИОН) Akademii Nauk ZSRR. Opis bibliograficzny [w:] „Новая Советская Общественная Наука” 1978, seria: *Литературоведение*, № 7.
4. *Салтыков-Щедрин о Достоевском* [w:] *Fiodor Dostojewski – myśl i dzieło. W setną rocznicę śmierci pisarza. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej. Ustronie Wlkp., 5-7 maja 1981*, Uniwersytet Łódzki, Łódź 1981, s. 103-112.
5. *Petersburg a twórczość Fiodora Dostojewskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1982, nr 5/6, s. 99-108.  
Wersja poszerzona: *Petersburg a twórczość Fiodora Dostojewskiego*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej”, Wrocław 1984, t. 21, s. 107-119.
6. *К методологии литературной эвристики (проблема атрибуции текстов М.Е. Салтыкова-Щедрина)*, Kraków 1985, s. 45-67, *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego*, 701. *Prace Historycznoliterackie*, z. 54.
7. *Москва как форма культуры бытия. Заметки о общественно-художественной жизни 30–40-х годов прошлого столетия*, Kraków 1985, s. 33-53, *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego*, 747. *Prace Historycznoliterackie*, z. 57.
8. *Два реалиста. О сходстве и различии практического разума Достоевского и Белинского*, „Acta Universitatis Szegediensis de Attila József nominatae, Dissertationes Slavicae” 1986, t. 18, s. 209-226.
9. *К эволюции жанра усадебной повести в русской литературе XIX века (Тургенев и Чехов)*, „Annales Instituti Philologiae Slavicae Universitatis Debreceniensis de Ludovico Kossuth nominatae. Slavica” 1986, t. 23, s. 277-303.
10. *Изучение художественного произведения на практических занятиях по русскому языку для студентов-филологов*, „Przegląd Rusycystyczny” 1986, 1-2(33-34), s. 343-354.
11. *От Ивана Хворостинина до Петра Чаадаева. К проблеме генезиса русского западничества*, „Studia Slavica Hungarica” 1987, nr 33/1-4, s. 131-148.
12. *Салтыков-Щедрин и Чернышевский (к вопросу о взаимоотношении литературно-критических методов и принципов)*, Kraków 1989, s. 55-67, *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego*, 790. *Prace Historycznoliterackie*, z. 69.



13. *Дворянское гнездо глазами Тургенева и Чехова* [w:] Antoni Czechow, pod red. R. Śliwowskiego, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1989, s. 51-72, *Studia z Filologii Rosyjskiej i Słowiańskiej*, t. 16.
14. *Kultura „szlacheckiego gniazda a istota gatunkowa prozy Iwana Turgieniewa* [w:] *Twórczość Iwana Turgieniewa a problemy literatury wczoraj i dzisiaj*, pod red. nauk. A. Bartoszewicza, A. Semczuka i T. Szyszki, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1990, s. 51-67, *Studia z Filologii Rosyjskiej i Słowiańskiej*, t. 13.
15. *Le monde étranger à l'usage du monde familial: l'Occident vu par les occidentalistes russes* [w:] *Proceedings of the XIIth Congress of the International Comparative Literature Association*, vol. 2, Iudicium Verlag, München 1990, s. 65-70.
16. *О влиянии православия на духовную культуру древней и новой России*, „Acta Universitatis Szegediensis de Attila József nominatae. Dissertationes Slavicae. Sectio Linguistica” 1990, t. 21, s. 111-122.
17. *Miasto Kalinów jako miejsce spotkania światów* [w:] *Aleksander Ostrowski a problemy rozwoju dramatu rosyjskiego. Materiały konferencji naukowej zorganizowanej przez Instytut Rusycystyki Uniwersytetu Warszawskiego w dniach 20-21 listopada 1986 roku*, pod red. R. Śliwowskiego, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1991, s. 109-121, *Studia z Filologii Rosyjskiej i Słowiańskiej*, t. 19.
18. «Медный всадник» А.С. Пушкина и славянофильско-западническая мифология Петербурга, „Studia Rossica Posnaniensia” 1990, vol. 21, s. 101-118.
19. *Русская литература и «театр естества»*, „Slavia Orientalis” 1992, nr 2, s. 41-56.
20. *Культурный мир русского западника*, „Вопросы философии” 1992, № 5, s. 74-86.
21. «Мечтает русский о победе...» О семантике свободы в поэзии Пушкина [w:] *Russian Philology and History. In Honour of Professor Victor Levin*, ed. W. Moskovich, The Hebrew University of Jerusalem, Jerusalem 1992, s. 220-233.
22. *Идейное течение как предмет литературоведческого анализа*, „Научные доклады высшей школы. Филологические науки” 1992, № , s. 20-29.
23. *О западнической модели культуры и ее литературном инобытии*, Kraków 1993, s. 111-127, *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego*, 1069. *Prace Historycznoliterackie*, z. 82.
24. *Концепция Дома у ранних славянофилов* [w:] *Славянофильство и современность. Сборник статей*, Издательство «Наука», ред. Б.Ф. Егоров и др., Санкт-Петербург 1994, s. 33-47.
25. *Спасительный кров. О некоторых мифопоэтических источниках славянофильской концепции Дома*, „Studia Slavica Hungarica” 1994, nr 39, s. 101-116.

- Przedruk: *Из истории русской культуры*, т. 5 (XIX век), Издательство «Языки русской культуры», Москва 1996, s. 589-609.
26. *Аксиологический горизонт русского классического западничества*, „Przegląd Rusycystyczny” 1994, 3-4 (67-68), s. 197-207.
27. *Космос Тургенева* [w:] *И.С. Тургенев: жизнь, творчество, традиции. Доклады международной конференции, посвященной 175-летию со дня рождения И.С. Тургенева, 26-28 августа 1993 г. Будапешт*, Budapest 1994, s. 233-240.
28. *На заре русского западничества*, „Вопросы философии” 1994, № 7/8, s. 135-149.
29. *Запад как пространство романтического побега («Замогильные записки» В.С. Печерина)*, „Slavia Orientalis” 1994, t. 43, nr 2, s. 215-226.  
Przedruki: „Pastor. Thematic magazine” 1995, nr 5, s. 57-67; *Из истории русской культуры*, т. 5 (XIX век), Издательство «Языки русской культуры», Москва 1996, s. 559-573.
30. *Поэзия усадьбы и проза трущобы*, „Вестник Московского университета”, серия 9 – филология, 1994, № 2, s. 9-17. Wariant poszerzony: *Поэзия усадьбы и проза трущобы*, Kraków 1994, s. 83-93, *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego*, 1136. *Prace Historycznoliterackie*, z. 88.  
Przekład czeski: *Poezje statkských sídel a proza městských brlohů* [w:] *Volné sdružení českých rusistů*. X, Praha 1995, s. 45-49 (przeł. M. Zadrazilová).  
Przedruk: *Из истории русской культуры*, т. 5 (XIX век), Издательство «Языки русской культуры», Москва 1996, s. 574-588.
31. *Les Russes et les Polonais à la recherche du „vrai” Tchekhov (1971-1991)*, „Revue de Littérature Comparée” 1995, n°4, s. 391-401.
32. *Христианский Восток и топика русской культуры*, „Вопросы философии” 1995, № 4, s. 55-67.
33. *Москва как предмет литературного мифотворчества*, „Svět Literatury” 1996, nr 11, s. 17-35.
34. *Наследие христианского Востока и доминанты русской культуры*, „Rossica” 1996, № 2, s. 31-49.
35. *Дом и кров в славянофильской концепции. Культурологические заметки*, „Вопросы философии” 1996, № 1, s. 135-146.
36. *Социокультурное пространство и проблема жанра*, „Вопросы философии” 1997, № 6, s. 69-78.
37. *В мире чудесных упрощений (к феноменологии мифа)*, „Вопросы философии” 1998, № 11, s. 20-29.  
Przekład angielski: *In the World of Miraculous Simplifications (Toward a Phenomenology of Myth)*, „International Studies” 2001, no. 1, s. 41-54 (przeł. G. Torr).

38. *Rozdwojenie jaźni czyli narodziny mistrza. Twórczość literacka Abrama Terca przed emigracją (1955-1973)*, „Przegląd Humanistyczny” 1998, nr 4, s. 23-35.
39. *Усадебный текст русской литературы: основные параметры*, pod red. nauk. W. Skrundy i W. Zmarzer, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1998, s. 87-100.
40. *О двух культурных моделях русской дворянской усадьбы* [w:] *Słowianie Wschodni. Duchowość, kultura, język. Księga referatów wygłoszonych na sesji jubileuszowej z okazji siedemdziesięciolecia urodzin profesora Ryszarda Łuźnego i profesora Wiesława Witkowskiego. Kraków, 18-19 kwietnia 1997*, pod red. A. Bolek, D. Piwowarskiej i A. Raźny, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1998, s. 169-175, *Varia – Uniwersytet Jagielloński*, t. 383.
41. *Te ślady zatrzeć się nie mogą. O życiu i pracach Andrzeja Drawicza (1932-1997)* [w:] *Rosyjskie ślady Andrzeja Drawicza. Materiały z sympozjum, które odbyło się 22 maja 1998 r. w Uniwersytecie Opolskim w pierwszą rocznicę śmierci Andrzeja Drawicza*, pod red. nauk. A. Wieczorek, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 1999, s. 7-17.
42. *«Душа города» в воззрениях и творчестве романтиков* [w:] *Мир романтизма*, выпуск 3(27), Тверской государственный университет, Тверь 2000, s. 11-16.
43. *Цыганка и гусар. О «венгерском» культурно-мифическом фоне в русской классической литературе*, „*Studia Slavica Hungarica*” 2000, nr 44, 1-2 (1999), s. 55-70.
44. *Вертоград заключенный. Из истории русской усадебной культуры XVII-XIX веков*, „*Вопросы философии*” 2000, № 4, s. 53-62.
45. *Размышления о русском европеизме*, „*Европа*” 2001, т. 1, № 1, s. 65-82.
46. *Историческая драма русского европеизма*, „*Вестник Европы*” 2001, т. 4, s. 15-37.
47. *О «милых снах воображения». Вертеровская традиция «поэзии сердца» в творчестве Тургенева* [w:] *Памяти Ефима Григорьевича Эткинда. Сборник докладов международной конференции «Два учителя Тургенева: Гёте и Пушкин – поэты любви». Буживаль, 29-31 марта 1999 года*, составитель А. Звигильский, Paris 2001, s. 87-97.  
Przekład francuski: „*Les doux rêves de l’Imagination. La tradition „werthérienne” de la „poésie du coeur” dans l’oeuvre de Tourguéniev*”, „*Cahiers Ivan Tourguéniev*, Pauline Viardot, Maria Malibran” 1999, n° 23 (Paris 2002), s. 69-77.
48. *Геокультурный образ мира как методологическая основа литературоведения* [w:] *Zeit–Räume. Neue Tendenzen in der historischen Kulturforschung aus*

- der Perspektive der Slavistik. Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 49 – 2002, Hrsg. von S.K. Frank und I.P. Smirnov, Wien 2002, s. 37-54.
49. *О закономерности русского западничества*, „Европа” 2002, т. 2, № 3(4), s. 55-72.
  50. *Блеск и нищета «позитивной эротологии» (к концепции любви у Н.Г. Чернышевского)*, „Вопросы философии” 2002, № 1, s. 140-150.
  51. *Между полюсами. Об органичности и судьбоносности русского западничества*, „Вестник Европы” 2002-2003, т. 7-8, s. 178-193.
  52. *Казенный и культовый портрет в русской культуре*, „Studia Litteraria Polono-Slavica: Portret – Akt – Martwa natura” 2002, t. 7, s. 135-151.  
Przedruki: „Русский язык за рубежом” 2002, № 4, s. 27-42; *Двадцатый век – двадцать первому веку: Юрий Михайлович Лотман*, Смоленск 2003, s. 16-30.
  53. *О филологическом образе мира (философские заметки)*, „Вопросы философии” 2004, № 10, s. 47-64.
  54. *Романтический урбанизм и смысловые координаты гоголевского городского пространства [w:] Гоголь как явление мировой литературы. По материалам международной научной конференции, посвященной 150-летию со дня смерти Н.В. Гоголя. 31 октября – 2 ноября 2002 года*, ред. Е.Е. Дмитриева, Ю.В. Манн, Е.Г. Падерина, Институт мировой литературы Российской Академии наук, Москва 2003, s. 61-66.
  55. *«И образ мира, в слове явленный...» О геокультурологических перспективах литературоведения*, „Przegląd Rusycystyczny” 2003, nr 3(103), s. 5-24.
  56. *Обломовщина как геокультурологический феномен*, „Slavica Wratislaviensia 122: Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich” 2003, t. 4, s. 88-93.
  57. *«Семейная разладица» или непримиримая распря? Западничество и славянофильство в культурологической перспективе*, „Вопросы философии” 2003, №5, s. 103-123.
  58. *Вера Павловна и другие. О концепции любви в романе Н.Г. Чернышевского «Что делать?» [w:] Rosja literacka. Od Karamzina do Sołżenicyna. Księga poświęcona Profesorowi Tadeuszowi Szyszko z okazji 45-lecia pracy naukowej*, pod red. nauk. A. Wołodźko-Butkiewicz, Wydawnictwo Studia Rossica, Warszawa 2004, s. 181-196, *Studia Rossica*, t. 15.
  59. *Два эллина. Миф об Эросе в интерпретации Гёте и Тургенева [w:] Dawni i nowi. Szkice o literaturze rosyjskiej. Liber amicorum. Tom jubileuszowy dedykowany profesorowi René Śliwowskiemu*, pod red. nauk. A. Wołodźko-Butkiewicz, Wydawnictwo Studia Rossica, Warszawa 2004, s. 45-56, *Studia Rossica*, t. 14.

60. *Верная Вера (к проблеме интертекста)* [w:] *Jews and Slavs*, vol. 14: *Judaeo-Slavica et Russica. Festschrift Professor Ilya Serman*, eds. W. Moskovich et al., Gešarim–Mosty kul'tury, Ijerusalim–Moskva 2004, s. 223-236.
61. *Город Калинов: вечное и историческое* [w:] «Во глубине России...» *Статьи и материалы о русской провинции*, под ред. Н.З. Коковиной, М.В. Строганова и А.Ф. Белоусова, Курский госуниверситет, Курск 2005, s. 47-62.
62. *Ivan Tourguéniev, ambassadeur de la culture européenne en Russie*, „Cahiers Ivan Tourguéniev, Pauline Viardot, Maria Malibran”, no. 27, 2003 – *Prosper Mérimée et Ivan Tourguéniev deux ambassadeurs de l'Europe culturelle*, Paris 2005, s. 61-68.
63. *Верин текст русской литературы: заметки к теме*, «Славянские чтения IV», Daugavpils Akadēmiskais Apgāds „Saule”, Daugavpils–Rezekne 2005, s. 52-65.
64. *Об исчислимости и неисчислимости в «Трех сестрах» А.П. Чехова* [w:] *Чеховские чтения в Оттаве: Сборник научных трудов*, ред. Ю. Доманский, Дж. Даглас Клэйтон, Лилия Принт, Тверь–Оттава 2006, s. 191-208.  
Przekład angielski: *On Calculability and Incalculability in the „Three Sisters”* [w:] *Anton Pavlovich Chekhov: Poetics – Hermeneutics – Thematics*, ed. J. Douglas Clayton, The Slavic Research Group at the University of Ottawa, Ottawa 2006, s. 227-246 (przeł. J. Douglas Clayton).
65. *О диалоге и его альтернативах. Вариации на тему М.М. Бахтина*, „Вопросы философии” 2006, № 7, s. 32-44.
66. *Заметки о мифопоэтике «Грозы»*, „Вопросы литературы” 2006, № 3, s. 180-195. Przedruk: *Перечитывая классику. Вторая треть XIX века*, составители Г. Красухин и Н. Юргенева, Москва 2011, s. 291-310.
- Wariant skrócony: *Щельковские чтения 2005. А.Н. Островский: личность, мыслитель, драматург, мастер слова: Сборник статей*, научный редактор, составитель И.А. Едошина Государственный мемориальный и природный музей-заповедник А.Н. Островского «Щельково», Кострома 2006, s. 103-123.
67. *Синтез искусств на уроке русского языка*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis, Studia Russologica I” 2007, nr 42, s. 63-70.
68. *Cichy anioł. O genezie pewnego toposu* [w:] *Pamięć serca. Liber amicorum. Tom jubileuszowy dedykowany Danucie Piwowarskiej*, pod red. W. Szczukina, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 121-144, *Krakowskie Spotkania Rusycystyczne*.
69. *Четыре песни о Москве*, „Przegląd Rusycystyczny” 2008, nr 2, s. 121-153.
70. *Мифопоэтика города и века (четыре песни о Москве)*, „Педагогика искусства” (czasopismo internetowe) 2008, № 2, [on-line:] <http://www>.

- art-education.ru/AE-magazine/archive/nomer2-2008/shukin\_03\_05\_2008.htm.  
Zarejestrowano dnia 17.06.2008 r. pod nr 042080061/0018. Przedruk w:  
„Лабиринт” [Иваново, czasopismo internetowe] 2013, № 6, s. 9-38, [on-line:]  
<http://journal-labirint.com/wp-content/uploads/2014/03/schykin.pdf>.
71. *Синтез искусств на уроке русского языка (опыт дидактического эксперимента)*, „Педагогика искусства” (czasopismo internetowe), 2008, № 3, [on-line:]  
<http://www.art-education.ru/project/seminar-2008/shukin.doc>.
72. *Заветное «где». Топофилия и методы ее исследования*, „Вопросы философии” 2008, № 4, s. 69-90.
73. *Русские Ариадны. Сестры Бакунины в истории западничества* [w:] *Consortium omnis vitae. Сборник статей к 70-летию профессора Ф.П. Федорова*, Daugavpils Universitātes Akadēmiskais Apgāds Saule, Daugavpils 2009, s. 110-121.
74. *Европейские ландшафты и цивилизация большой равнины (Ф.А. Степун)* [w:] *Россия: воображение пространства/пространство воображения (Гуманитарная география: Научный и культурно-просветительный альманах. Специальный выпуск)*, ред. И.И. Митин, Аграф Москва 2009, s. 378-397.
75. *Окно как «жанровый локус» и поэтический образ* [w:] *Поэтика русской литературы: Сборник статей* [к 80-летию со дня рождения Ю.В. Манна], ред. Н.Д. Тамарченко, Издательство РГГУ, Москва 2009, s. 80-101.
76. *Метафизика ландшафта и цивилизация равнины (Федор Степун)*, „Studia Litteraria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis” 2008, nr 3, s. 145-162.
77. *Московские литературные урочища: (с конца XVIII до конца XIX столетия)* [w:] *Teksta telpa. Prostranstwo tieksta. Sbornik naucznych materiałów i statiej*, red. Ausma Cimdina, Latvijas Universitāte, Rīga 2009, s. 12-33.
78. *Московские литературные урочища: Симоново (из цикла лекций по мифопоэтике Москвы), часть 1*, „Педагогика искусства” [czasopismo internetowe] 2009, № 1, [on-line:] [http://www.art-education.ru/AE-magazine/archive/nomer1-2009/shukin\\_03\\_05\\_2009.htm](http://www.art-education.ru/AE-magazine/archive/nomer1-2009/shukin_03_05_2009.htm).
79. *Московские литературные урочища: Девичье поле (из цикла лекций по мифопоэтике Москвы), часть 2*, „Педагогика искусства” [czasopismo internetowe] 2009, № 2, [on-line:] [http://www.art-education.ru/AE-magazine/archive/nomer2-2009/shukin\\_03\\_05\\_2009.htm](http://www.art-education.ru/AE-magazine/archive/nomer2-2009/shukin_03_05_2009.htm).
80. *Дни и ночи Северной Пальмиры* [w:] *In Memoriam: Iosif Wasiljewicz Trofi-tow*, Daugavpils Universitātes Akadēmiskais Apgāds Saule, Daugavpils 2009, s. 322-340.



81. *Дух карнавала и дух просвещения (М.М. Бахтин и Ю.М. Лотман)*, „Вопросы философии” 2008, № 11, s. 95-129.  
Przedruk: Юрий Михайлович Лотман, под ред. В.К. Кантора, РОССПЭН, Москва 2009, s. 132-190.
82. *Еще о мещанстве и интеллигенции* [w:] *Mistrzowi i przyjacielowi. Pamięci profesora Zbigniewa Barańskiego*, pod red. A. Paszkiewicz, E. Tyszkowskiej-Kasprzak i W. Zybury, GAJT Wydawnictwo, Wrocław 2010, s. 395-410.
83. *О петербургском «грунте», пшеничном зерне и Новом Иерусалиме (смысловой контекст одного из мотивов «Преступления и наказания»)* [w:] *Достоевский. Материалы и исследования*, т. 19, ред. С.А. Кибальник, Наука, Санкт-Петербург 2010, s. 309-318.
84. *Московское метро: эйдосы Культуры Два* [w:] *Pochwała różnorodności. Księga ofiarowana dr hab. Annie Gildner, prof. UJ*, pod. red. H. Waszkielewicz, Collegium Columbinum, Kraków 2010, s. 217-241, *Rosja – Myśl, Słowo, Obraz*, t. 14.
85. *Genius loci, czyli rzecz o toposfilii*, „Scena Myśli” 2010, nr 7, [on-line:] <http://www.scenamysli.eu/artykuly.php?id=715&lang=PL&dzial=2>.
86. *Эйдологическая поэтика тоталитарного подполья* [w:] *Школа теоретической поэтики. Сборник научных трудов в 70-летию Натана Давидовича Тамарченко*, ред. В.И. Тюпа и О.В. Федунина, Издательство Кулагиной-Intrada, Москва 2010, s. 322-340.
87. *Мифотворчество в стиле соц-арт, или Москва в середине Ха-Ха глазами Василия Аксенова*, [on-line:] <http://rospisatel.ru/konferenzija/shjukin.htm>.  
Przedruk: XXI век. Итоги литературного десятилетия: язык – культура – общество. Материалы международной научно-практической конференции, 21 апреля – декабрь 2010 года, ред. А.Ю. Большакова и А.А. Дырдин, УлГТУ, Ульяновск 2011, s. 342-345.
88. *С чего начинается Лев Толстой? Размышления над первыми страницами «Детства»*, „Вопросы литературы” 2011, № 4, s. 139-182.  
Tłumaczenie angielskie: *Where Does Lew Tolstoy Begin?*, „Russian Studies in Literature”, vol. 48, no. 3, s. 57-91.  
Wariant poszerzony: *Первые страницы Льва Толстого. Размышления о поэтике «Детства»*, „Slavia Orientalis” 2011, nr 2, s. 215-233.
89. *Апология Молотова. Мещанство и интеллигенция в историко-культурной перспективе*, „Вопросы философии” 2011, № 5, s. 63-74.
90. *Как и почему рождается литературный локальный текст* [w:] *Диалог культур: поэтика локального текста (Материалы II Международной конференции, г. Горно-Алтайск, 8-13 июля 2010 года)*, ред. Н.С. Гребенникова, РИО

- ГАГУ, Горно-Алтайск 2011, s. 238-249. Przedruk : „Парк Белинского” 2012, № 1, s. 30-46.
91. *Часы и чай: заметки о событийном времени в художественном мире Ф.М. Достоевского* [w:] *Дергачевские чтения – 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Материалы X Всероссийской научной конференции, посвященной 100-летию со дня И.А. Дергачева. Екатеринбург, 6-7 октября 2011 г., т. 1.*, Издательство Уральского университета, Екатеринбург 2012, s. 333-346.
  92. *Несколько мыслей о поэтике города и поэтике романа* [w:] *Стих, проза, поэтика. Сборник статей в честь 60-летия Ю.Б. Орлицкого*, сост. Д.М., Давыдов, О.В. Соколова, Ailuros Publishing, New York 2012, s. 586-594.
  93. *Древнерусский город как культурная проблема. Исторический обзор* [w:] *Вертоград многоцветный = Ogród wielu kwiatów. Liber amicorum. Tom jubileuszowy dedykowany Janowi Dębskiemu*, pod red. W. Szczukina, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 83-110, *Krakowskie Spotkania Rusycystyczne*.  
Przedruk: „Ейдос. Альманах теорії та історії історичної науки” 2012, випуск 6, s. 204-238.
  94. *Исчислимое и невыразимое. О драме А.П. Чехова «Три сестры»* [w:] *Anton P. Čechov – der Dramatiker. Drittes internationales Čechov-Symposium. Badenweiler im Oktober 2004*, Hrsg. von R. Nohejl und H. Setzer, München–Berlin–Washington D.C. 2012, s. 337-344, *Die Welt der Slaven. Sammelbände*, Hrsg. von P. Rehder und I. Smirnov, Bd. 44.
  95. *Виссарион Чембарский или Триумф провинциала*, „Парк Белинского” 2012, № 2, s. 4-24.
  96. *Sen o Gogolu*, „Tekstualia” 2012, nr 3(30), s. 75-87.  
Przekład autorski na język rosyjski: *Сон о Гоголе*, „Палантир” 2016, № 8, s. 195-205.
  97. *Город и свобода. Историко-культурные заметки*, „Вопросы философии” 2012, № 8, s. 61-71.
  98. *Поэтика города. Морфология поэтосферы*, „Ейдос. Альманах теорії та історії історичної науки” 2013, випуск 7, s. 299-336.
  99. *Нашей юности полет. О трех топосах социалистического дискурса*, „Славянские чтения IX”, Daugavpils Universitātes Akadēmiskais Apgāds Saule 2013, s. 278-284.
  100. *Большая деревня или город особого типа? Руская урбанистика как пример диалога и контрапункта*, „Slavica Wratislaviensia” 2013, t. 157, s. 7-25.

101. *Тихий ангел. К истории одного из константных мотивов русской литературы.* Статья первая: *Происхождение и история топоса*, „Вестник имагологии и компаративистики” 2014, № 1, s. 52-68.
102. *Тихий ангел. К истории одного из константных мотивов русской литературы.* Статья вторая: *Невыразимое: от Жуковского к Тургеневу*, „Вестник имагологии и компаративистики” 2014, № 2, s. 70-91.
103. *Из заметок о тоталитарной поэтике («Песня о Москве» Виктора Гусева)* [w:] *Literatury słowiańskie w kręgu tradycji kulturowych. Księga poświęcona pamięci profesor Aleksandry Wieczorek*, pod red. J. Greń-Kuleszy, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2014, s. 93-100.
104. *Поэтосфера города. Город как единое целое (фрагмент из книги)*, „Новый филологический вестник” 2014, № 1(28), s. 8-18.
105. *О поэтике соцреализма. «Два друга» Виктора Гусева* [w:] *Od modernizmu do postmodernizmu. Literatura rosyjska XX-XXI wieku. Tom jubileuszowy dedykowany profesor Halinie Waszkielewicz*, pod red. A. Skotnickiej i J. Świeżego, Scriptum, Kraków 2014, s. 349-363, *Rosja – Mysł, Słowo, Obraz*, t. 17.
106. *Тоталитарная эйдология или подземный сон наяву*, „Вопросы философии” 2014, № 8, s. 90-100.
107. *Мир русского города. Исторические заметки* [w:] *Rosja w kryształe. Rozważania, fakty i miraże. Rosсия в хрустале. Размышления, факты и миражи. Tom poświęcony profesorowi Franciszkowi Apanowiczowi*, pod red. D. Oboleńskiej i in., Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2014, s. 354-372.
108. *Тесная колыбель европейской свободы*, „Вестник Европы” 2014, т. 38-39, s. 241-249.
109. *Город и поэтосфера природы*, „Ейдос. Альманах теорії та історії історичної науки”, 2014/2015, випуск 8, s. 177-190.
110. *Поэтика московской гимнографии (на примере «Песни о Москве» В. Гусева)* [w:] *Поэтика локального текста: Материалы III Международной конференции. Горно-Алтайск, 6-9 сентября 2012 г.*, ред. Н.С. Гребенникова, РИО ГАГУ, Горно-Алтайск 2015, s. 160-164.
111. *Вокзал как книга и здесь-пространство*, „Лабиринт” 2015, № 3.
112. *Свобода, которую я выбираю* [w:] *„Я выбираю свободу...” Problem wolności w literaturze i kulturze rosyjskiej. Księga jubileuszowa dedykowana Pani Profesor Krystynie Pietrzyckiej-Bohosiewicz*, pod red. K. Syski, U. Trojanowskiej i A. Wawrzyńczaka, Śląsk: Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, Katowice 2015, s. 121-163, *Biblioteka Przeglądu Rusycystycznego*, nr 14.
113. *Ленинские горы как гетеротопный топос Культуры Два* [w:] *Гетеротопии: миры, границы, повествование: Сборник научных статей (Mokslo darbai*

- 2015/57(5), *Literatūra. Specialusis leidinys*, Vilniaus universiteto leidykla, Vilnius 2015, s. 144-156.
114. *Несколько замечаний о поэтике соцреализма („Песня о Москве” Т.Н. Хренникова и В.М. Гусева)* [w:] *Диалог согласия: Сборник научных статей к 70-летию В.И. Тютю, ред. О.В. Федунина и Ю.Л. Троицкий*, Intrada, Москва 2015, s. 239-245.
  115. *Раскольников на Сенной площади: о происхождении ключевого сюжетного мотива „Преступления и наказания” Ф.М. Достоевского*, „*Studia Litteraria Universitatis Iagiellonicae Cracoviensis*” 2016, t. 11, nr 3, s. 167-174.
  116. *Тургенев и Гёте. Нечто о психопоэтике, Эросе и красоте*, „Известия Самарского центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки” 2016, т. 18, № 1(2), s. 268-276.
  117. *О смысле понятия „стыд” в романе Фёдора Достоевского „Преступление и наказание”* [w:] *Dostojewski i inni. Literatura/ idee/ polityka. Księga jubileuszowa dedykowana profesorowi Andrzejowi de Lazariemu*, pod red. T. Sucharskiego, przy współpracy M. Michalskiej-Suchanek, Śląsk: Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, Katowice 2016, s. 77-96, *Biblioteka Przeglądu Ruscystycznego*, nr 17.
  118. *«Увидал большой вокзал...»: Культурно-семиотические заметки* [w:] *Ракла с културни кодове. Короб културных кодов: Сборник в чест на 65-годишнината на проф. д. ф. н. Дечка Чавдарова*, ред. коллегия: Д. Кръстева, А. Степанов и П. Панайотов, Фабер, Велико Търново 2016, s. 121-147.
  119. *Прощай, гуманизм! Размышления по поводу фильма Якова Сегеля «Прощайте, голуби», „Лабиринт”* 2016, № 6, [on-line:] <http://journal-labirint.com/wp-content/upload/2017/09/Shchukin.pdf>.
  120. *Пестуны мудрости и достоинства*, „Ейдос. Альманах теорії та історії історичної науки”, 2016/2017, випуск 9, s. 247-256.
  121. *Малое, среднее и большое время в «Трёх сестрах» А.П. Чехова* [w:] *Антропология времени. Сборник научных статей в двух частях*, ред. Т.Е. Автухович и др., ГрГУ им. Янка купалы, Гродно 2017, s. 38-52.
  122. *О семантике чисел в произведениях Ф.М. Достоевского 1860-х годов („Записки из подполья”, „Преступление и наказание”), „Миргород. An International Journal of the History and Epistemology of Contemporary Literary Studies”* 2017, vol. 2(10), s. 71-93.
  123. *Обломовщина как социопсихологический Восток* [w:] *Восток–Запад. Пространство русской литературы и фольклора. Сборник статей по итогам седьмой Международной научной конференции (заочной), посвященной 90-летию со дня рождения Д.Н. Медриша. Волгоград, 15 декабря 2016 г., отв.*

- ред. Н.Е. Тропкина, Волгоградское научное издательство, Волгоград 2017, s. 196-202.
124. *Пушкин как разрушитель литературных мифов и обновитель жанровых структур* [w:] *Память жанра как феномен единства и непрерывности литературного развития: Сборник научных трудов*, редакторы-составители М.Н. Дарвин и О.В. Федунина, Москва 2018, s. 50-60.
125. *Мифическая география России. Основные параметры* [w:] *Восток – Запад. Пространство локального текста в литературе и фольклоре: Сборник научных статей к 70-летию профессора А.Х. Гольденберга*, отв. ред. Н.Е. Тропкина, Научное издательство ВГСПУ «Перемена», Волгоград 2019, s. 14-20.
126. *Воля и ее антиподы в поэзии Мицкевича и Пушкина: метафизика принуждения и диалектика судьбы* [w:] *Категории «воля» и «принуждение» в славянских культурах. Сборник научных статей*, ред. Н.В. Злыднева, Институт славяноведения РАН, Москва 2019, s. 61–100.
127. *Страшная месть (во сне)* [w:] *Литературоман(н)ия- К 90-летию Юрия Владимировича Манна. Сборник статей*, ред. В.Б. Зусева-Озкан и О.В. Федунина, Издательство РГГУ, Москва 2019, s. 665-683.
128. *Поэзия жизни и метафизика смерти в позднем творчестве Ивана Тургенева*, „Studia Litteraria Universitatis Iagiellonicae Cracoviensis” 2020, t. 15. z. 3, s. 229-237.
129. *Поэтосфера города: морфология и семантика основных ее параметров* [w:] *Культурный ландшафт. Эволюции и революции воображения. Материалы всероссийской междисциплинарной конференции с международным участием*, ред. Д.Н. Замятин и И.Г. Коновалова, Москва 2020, s. 199-204.
130. *„А ведь тут арифметика!” О нумеропоэтике Достоевского* [w:] *Nonum Annuit. Köszöntökötet Hetényi Zsuzsa tiszteletére*, ELTE BTK Orosz Nyelvi és Irodalmi Tanszék, Budapest 2020, s. 408-432.

oprac. Matylda Chrząszcz





## Wstęp

Tom jubileuszowy, który oddajemy do rąk czytelnika, stanowi wyraz najwyższego uznania wobec imponującego dorobku naukowego oraz wdzięczności za lata działalności dydaktycznej Pana Profesora Wasilija Szczukina. Publikacja jest próbą odzwierciedlenia szerokiego spektrum zainteresowań badawczych Jubilata, oscylujących wokół historii literatury i kultury rosyjskiej, metodologii badań literackich, poetyki sztuki totalitarnej, a także szeroko rozumianej geografii humanistycznej; osadza jednocześnie te pojęcia w kontekście macierzystym badacza – to jest fenomenów przestrzeni i tożsamości. Z wielką radością pragniemy podkreślić, że niniejsza księga, na którą złożyły się teksty wielu wybitnych badaczy literatury, sztuki i kultury, pragnących uhonorować Profesora Szczukina, stanowi platformę do wymiany myśli naukowców reprezentujących ośrodki naukowo-akademickie między innymi w Polsce, Izraelu, Bułgarii, Kanadzie, Stanach Zjednoczonych, Rosji, na Litwie i Białorusi, co należy uznać za jawne świadectwo swoistej niezależności nauki i jej niepodlegania różnorodnym ograniczeniom, które w danym czasie i danej przestrzeni mogą hamować kontakty i zaburzać procesy konsolidacyjne na bazie twórczej wymiany.

Tytuł tomu, umożliwiający, jak się zdaje, niezwykle szeroki ogląd wybranej problematyki, w dużym uproszczeniu nawiązuje z jednej strony do rozumienia przestrzeni jako integralnego elementu tożsamości indywidualnej czy społecznej, z drugiej zaś bezpośrednio do struktury tekstu, będącej przestrzenią dla realizacji swoistej „tożsamości semantycznej”. Dlatego też wszystkie zebrane artykuły pogrupowane zostały według pozycjonowania pojęcia przestrzeni w szerszych kontekstach współzależnych. W rezultacie takiej systematyzacji powstało sześć rozdziałów, skupiających się odpowiednio na badaniach nad przestrzenią w kontekście geograficznym, psychologicznym, tekstualnym, urbanistycznym, wizualnym i podróźniczym.

Nie sposób przedstawić złożoności poruszanej w poszczególnych częściach zbioru tematyki, nie uciekając się po raz kolejny do pewnych uogólnień, które pozwolą nakreślić zarówno zrąb koncepcji redaktorskiej, jak i charakter analizowanej problematyki. Otóż w kontekście pytań badawczych stawianych przez autorów

poszczególnych tekstów należy przywołać trzy skrótowo nakreślone wyżej obszary, w których miały się sytuować badania zasadnicze: geopoetyka, przestrzeń w wymiarze antropologicznym oraz semiotyka przestrzeni na gruncie struktury tekstu. Szczególnej wartości temu należy zatem upatrywać w pogłębianiu stanu wiedzy na temat przestrzeni jako szeroko rozumianej kategorii literackiej. Istotnego znaczenia w tym obszarze nabiera pojęcie geopoetyki, będącej stosunkowo młodą subdyscypliną literaturoznawstwa, wciąż zwiększającą swój potencjał badawczy, a przy tym tak bliskiej zainteresowaniom naukowym Jubilata. W tym wymiarze publikację trzeba uznać za cenną ze względu na upowszechnienie za jej pośrednictwem badań wielu wybitnych uczonych w dziedzinie związków pomiędzy literaturą i przestrzenią geograficzną, a więc chociażby prac *Город пышный, город бедный и его родственники* czy *Поэтосфера Вильнюса как города храмов*.

Istotną składową monografii jest zastosowanie na gruncie teoretycznoliterackim badań interdyscyplinarnych. Polegają one w tym przypadku na komparatystycznym zestawieniu zagadnień z zakresu sztuk wizualnych z tekstem literackim, zarówno prozatorskim, jak i poetyckim. Interdyscyplinarność leży u podstaw szeregu tekstów wchodzących w skład publikacji, odwołujących się między innymi do portretu kobiecego XVIII–XIX wieku, przestrzeni w dynamice fabuły we współczesnej kinematografii czy przestrzeni filmu animowanego. Pierwiastek interdyscyplinarności zawiera się zresztą w samym dyskursie badań geopoetyckich, usytuowanych na pograniczu wiedzy o tekście jako przestrzeni literackiej oraz nauk geograficznych. Poza tym geopoetycka przestrzenność tekstu zakłada jego zanurzenie w dynamicznym obiegu kulturowym, co sprawia, że wszystkie badania prowadzone na tym polu niezmiennie pozostają aktualne.

Za imponujący należy uznać przekrój podejmowanych w ramach monografii tematów: można w niej bowiem odnaleźć prace zwracające się zarówno ku klasycie literatury światowej oraz rosyjskiej, modernizmowi rosyjskiemu i ukraińskiemu, jak i ku współczesnej literaturze rosyjskiej, białoruskiej i polskiej, literaturze mniejszości narodowych czy formach publicystyczno-podróżniczych.

Podkreślając skrótowy charakter powyższego przeglądu, pragniemy zaznaczyć, że niniejszy tom stanowi obszerny pod względem poruszanej tematyki zbiór tekstów prezentujących wysoką wartość merytoryczną oraz będących wyrazem tak cennego dziś zjednoczenia zarówno wokół osoby wybitnego pedagoga i naukowca, Profesora Szczukina, jak i wartości humanistycznych, leżących u podstaw człowieczeństwa.

W imieniu komitetu redakcyjnego  
Ksenia Dubiel

## Введение

Юбилейный сборник, который мы представляем читателю, является как знаком огромного уважения к впечатляющим научным достижениям, так и выражением благодарности за годы преподавательской деятельности профессора Василия Георгиевича Щукина. Публикация является также попыткой представить широкий спектр научных интересов Юбилера, сосредоточенных вокруг истории русской культуры и литературы, методологии литературоведческих исследований, поэтики тоталитарного искусства, а также особого рода имажинальной географии, помещая одновременно эти понятия в родной для исследователя контекст времени и пространства. С большой радостью желаем подчеркнуть, что эта книга, состоящая из текстов многих выдающихся исследователей литературы, искусства и культуры, желающих выразить признательность Василию Георгиевичу, является платформой для обмена мыслями ученых, представляющих научные центры, в частности, в Польше, Израиле, Болгарии, Литве, Канаде, США, Белоруссии и России, что следует рассматривать как яркое свидетельство самостоятельности науки и ее сопротивления ограничениям, которые в данном времени и пространстве могут препятствовать контактам и затруднять процессы консолидации на основе творческого обмена.

Название тома, позволяющее широко взглянуть на данную проблему, отсылает, с одной стороны, к пониманию пространства как неотъемлемого элемента индивидуальной или социальной идентичности, с другой же – непосредственно к структуре текста, представляющей собой зону для реализации определенной «семантической идентичности». Поэтому все собранные статьи были сгруппированы по позиционированию понятия пространства в более широких взаимообусловленных контекстах. В результате такой систематизации было сформировано шесть глав, посвященных соответственно исследованию пространства в географическом, психологическом, текстуальном, городском, визуальном контекстах, а также в контексте путешествия.

Объем обсуждаемых в отдельных частях сборника тем невозможно представить, не прибегая к некоторым обобщениям, которые позволят наметить как основу редакционной концепции, так и характер анализируемых проблем. В контексте исследовательских вопросов, поставленных авторами отдельных текстов, следует

упомянуть очерченные выше три направления, определяющие вектор научных поисков: геопоэтика, пространство в антропологическом смысле и семиотика пространства на основе структуры текста. Особая ценность публикации состоит в углублении знаний о пространстве как широко понимаемой литературной категории. Все большее значение в этой области приобретает концепция геопоэтики, которая является относительно молодой субдисциплиной литературоведения, все еще наращивающей свой исследовательский потенциал, и в то же время столь близкой научным интересам Юбиляра. В этом отношении книга, знакомя с исследованиями многих выдающихся ученых в области взаимоотношений литературы и географического пространства, представляет собой исключительную ценность.

Важным компонентом монографии является применение междисциплинарных исследований на литературно-теоретической основе. В данном случае они заключаются в сравнительном сопоставлении вопросов из области изобразительного искусства с художественным текстом. Междисциплинарность лежит в основе ряда включенных в издание текстов, ссылающихся, в том числе, на женский портрет XVIII–XIX вв., пространство в динамике сюжета в современном кинематографе или пространство анимационного кино. Элемент междисциплинарности содержится в дискурсе геопоэтических исследований, находящихся на стыке географических наук и знаний о тексте как литературном пространстве. Кроме того, геопоэтическая пространственность текста предполагает его погруженность в динамику культурных процессов, а значит, все исследования, проводимые в этой области, остаются неизменно актуальными.

Перечень тем, анализируемых в монографии, следует признать впечатляющим. Среди прочих здесь можно найти тексты, обращающиеся как к классикам мировой и русской литературы, русскому или украинскому модернизму, так и к современной русской, белорусской и польской литературе, литературе национальных меньшинств или формуле травелоговой публицистики.

Подчеркивая сжатость приведенного обзора, желаем отметить, что предлагаемый вниманию читателя том представляет собой обширное по тематике собрание текстов, имеющих высокую содержательную ценность и выражающих столь существенную сегодня сплоченность научной среды как вокруг личности выдающегося педагога и ученого, профессора Василия Георгиевича Щукина, так и гуманистических ценностей, лежащих в основе человечества.

От имени редакционного комитета  
Ксения Дубель

# PRZESTRZEŃ GEOGRAFICZNA





ANDRZEJ ROMANOWSKI   
Uniwersytet Jagielloński

## Pogranicze polsko-rosyjskie (do roku 1863) Zagadnienia i postacie

Na temat polsko-rosyjskich kontaktów literackich powstała cała biblioteka, jednak nie każdy kontakt jest pograniczem. Do zaistnienia pogranicza konieczne jest spełnienie przynajmniej jednego z kilku warunków (regionalizm, rozmyta tożsamość, wielojęzyczność), w tym także – istnienia jakiejś granicy: państwowej bądź administracyjnej. A zatem do XVI wieku o pograniczu polsko-rosyjskim nie mogło być mowy. Styk taki pojawił się w momencie powstania granicy Korony Królestwa Polskiego z Carstwem Moskiewskim. A tu datę można określić dokładnie: jest nią 6 czerwca 1569, gdy dokonała się inkorporacja województwa kijowskiego, oderwanego właśnie od Litwy. Niespełna miesiąc później, 1 lipca, Polska i Litwa zawarły w Lublinie unię. Powstała Rzeczpospolita, a istniejące dotąd pogranicze litewsko-rosyjskie otrzymało komponentę polską. Jednak oba te pogranicza, litewsko-rosyjskie i polsko-rosyjskie, przebiegały zawsze przez Ruś – litewską bądź koronną. Zwłaszcza w sytuacji Wielkiego Księstwa Litewskiego, mającego charakter w większości ruski, było to *de facto* pogranicze rusko-ruskie.

Tworzyli je zrazu uciekinierzy z Moskwy – w czasach Iwana Groźnego ich liczba miała sięgnąć ośmiuset<sup>1</sup>. Wśród nich, jeszcze przed powstaniem Rzeczypospolitej, znalazł się w roku 1564 kniaź Andriej Kurbski. Ten niedawny wódz wojsk moskiewskich w wojnie inflanckiej właśnie na Litwie (oraz w litewsko-polskich

<sup>1</sup> Podaję za: E. Małek, *Polsko-rosyjskie kontakty kulturowe w XV-XVIII wieku* [w:] *Wśród krajów Północy. Kultura Pierwszej Rzeczypospolitej wobec narodów germańskich, słowiańskich i naddunajskich. Mapa spotkań, przestrzenie dialogu*, red. M. Hanusiewicz-Lavallee, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2015, s. 481-482, *Kultura Pierwszej Rzeczypospolitej w Dialogu z Europą. Hermeneutyka Wartości*, t. 1.

Inflantach) narodził się jako pisarz. I to pisarz rosyjski. Naturalnie nie tworzył po rosyjsku, lecz „po rusku”, językiem specyficznym, o moskiewskiej proveniencji, okraszonym cytataми polskimi i łacińskimi. Nadane mu przez Zygmunta Augusta Milanowicze pod Kowlem stały się przy tym ważnym ośrodkiem nie tylko kultury prawosławnej w Koronie Królestwa Polskiego (lub w ogóle w Rzeczypospolitej), ale też kultury moskiewskich emigrantów. Były bowiem jakby odległą zapowiedzią „Domku w Kołomnie” Dymitra Fiłosofowa, czy mówiąc szerzej: twórczości „białych Rosjan” powstającej w międzywojennej Warszawie.

Pisarstwo Kurbskiego stało się pierwszym ogniwem zjawiska, które nazwałem kiedyś „literaturą polsko-rusko-rosyjską”<sup>2</sup>. Późniejsza o dwa lata kolejna ucieczka z Moskwy na Litwę – Iwana Fiodorowa i Piotra Mścisławca – nie była wprawdzie ogniwem drugim, ale jej konsekwencje okazały się jeszcze poważniejsze. Nie wiemy, kim był Mścisławiec (wiązano go z miastem Mścisław na Litwie, mógł więc być uchodźcą – najpierw do Moskwy, potem z Moskwy), jednak Fiodorow był bez wątpienia Rosjaninem („Moskwitinem”, jak sam się określał). Obaj podjęli działalność w Zabłudowie na litewskim zrazu Podlasiu, drukując tu (od lipca 1568 do marca 1569) *Ewangeliarz pouczający* (*Uczitiel’noje Jevanhelie*), cerkiewne dzieło klasyka literatury starobułgarskiej, Konstantyna Presławskiego. Fiodorow, podobnie jak Kurbski, spędził odtąd resztę życia w Koronie Polskiej: najpierw w Zabłudowie (który właśnie zmienił przynależność państwową), potem kolejno we Lwowie, Ostrogu na Wołyniu oraz ponownie we Lwowie<sup>3</sup>. Wydana przez niego w roku 1581 w Ostrogu tzw. *Biblia ostrogska* stała się z jednej strony świadectwem znaczenia kulturowego ówczesnej Rusi-Ukrainy<sup>4</sup>, z drugiej jednak – dalekim echem pogranicza rusko-moskiewskiego, bo przecież nie tylko była dziełem drukarza „Moskwitina”, lecz i pokłosiem tzw. *Biblii Gennadiuszowskiej*, przysłanej niegdyś przez Iwana Groźnego kniaziowi Konstantemu Wasylowi Ostrogskiemu. A i konsultantem tego dzieła był osiadły na Wołyniu Kurbski.

Jaki typ pogranicza polsko-rosyjskiego występował zatem w XVI wieku? Jan Stanisław Bystroń pisał niegdyś, że

Polska szesnastego wieku, wielka, potężna, żyjąca w promieniach kultury humanizmu, związana ideowo z zachodnioeuropejskim światem, dumna ze swych swobód

<sup>2</sup> Zob. A. Romanowski, *Wschodnim pograniczem literatury polskiej. Od Średniowiecza do Oświecenia*, Universitas, Kraków 2018, *Biblioteka Literatury Pogranicza*, t. 27.

<sup>3</sup> Zob. M. Gębarowicz, *Iwan Fedorow i jego działalność w latach 1569-1583 na tle epoki*, PWN, Warszawa–Wrocław 1970.

<sup>4</sup> O przodującej roli Rusi koronnej w całej prawosławnej Słowiańszczyźnie pisał Iwan Ohienko, *Українська церква. Нариси з історії Української Православної Церкви*, Київ 1993.

stanowych, odnosiła się wyniosłe do jakiegoś dalekiego państwa [Moskwy – A.R.], rządzonego bezwzględną tyranią, do ludzi o innej kulturze, innej religii, nie umiejących po łacinie, opierających się w swych poglądach na innym systemie wartości<sup>5</sup>.

Opinia Bystronia, choć polonocentryczna, nieuwzględniająca komponenty ruskiej i formułowana z charakterystyczną dla Polaków nutą okcydentalistycznej wyższości, była jednak trafna – wszak podobną wyniosłość wobec Moskwy wykazywali również prawosławni obywatele Rzeczypospolitej, niekoniecznie przecież związani z humanizmem i Zachodem. Gdyby jednak stwierdzić, że działalność powstałego w roku 1632 Kolegium Kijowsko-Mohylańskiego stanowiła przejaw pogranicza polsko-rosyjskiego, teza taka sytuowałaby się na granicy absurdu. A przecież choć dokonywano w Kolegium okcydentalizacji, latynizacji i polonizacji prawosławnej Rusi, to stworzono także intelektualny wzór dla Moskwy, swoiste zagłębienie, z którego przybywali do niej kolejni duchowni i uczeni. Działo się tak od początku istnienia Kolegium, ale zwłaszcza pod panowaniem już moskiewskim, gdy poddanymi cara stali się wychowankowie tej uczelni, Łazarz Baranowicz i Joanicyusz Galatowski. Żyjąc na zachodnich kresach państwa moskiewskiego, w Czernihowie i Nowogrodzie Siewierskim, stanowili w istocie prawosławną enklawę kultury Rzeczypospolitej, i to tym bardziej, że pisali w znacznej mierze po polsku, więc w języku przyswojonym już wówczas przez Kolegium kijowskie i w gruncie rzeczy przez całą Ruś koronną i litewską, tak unicką, jak prawosławną. Bez względu jednak na używany język wpływ Baranowicza, a zwłaszcza Galatowskiego na kulturę moskiewską był znaczny<sup>6</sup>.

Jeszcze ważniejsze okazało się zaś przybywanie ruskich elit prawosławnych z Kijowa wprost do stołecznej Moskwy. Czołowe miejsce w tym gronie zajął kolejny wychowanek Kolegium kijowskiego i kolejny uciekinier – tym razem z Litwy – Samuel Piotrowski-Sitnianowicz, czyli Symeon Połocki. Ten pierwszy rosyjski poeta i dramaturg, piszący zrazu po polsku, potem w cerkiewno-ruskim, a przeszczepiający na grunt moskiewski sylabizm polski i dramat jezuicki, niewątpliwie jest przedstawicielem polsko-rusko-rosyjskiego pogranicza i – jak dawno już zauważał Ryszard Łużny – „może być słusznie uznany za najbardziej «polskiego» pośród «ruskich» pisarzy siedemnastowiecznych”<sup>7</sup>. W moskiewskiej literaturze i kulturze stworzył Symeon swoją szkołę. Jego uczeń, Siłwiestr Miedwiediew, opracuje z czasem projekt

<sup>5</sup> J.S. Bystron, *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce*, PIW, Warszawa 1976, s. 115.

<sup>6</sup> Н.Ф. Сумцов, *К истории южно-русской литературы семнадцатого столетия. II. Иоанникий Галатовский*, Киев 1885.

<sup>7</sup> R. Łużny, *Pisarze kręgu Akademii Kijowsko-Mohylańskiej a literatura polska. Z dziejów związków kulturalnych polsko-wschodniosłowiańskich w XVII-XVIII w.*, Uniwersytet Jagiell-

Akademii Słowiańsko-Grecko-Łacińskiej, odwołującej się do tradycji kijowskiej, a otwartej w Moskwie w roku 1685. Inny uczeń, Karion Istomin, wyda w Moskwie w roku 1694 pierwszy drukowany elementarz rosyjski: iluminowany *Bukwar' sławia-norossiskich pismien ustawnych i skoropisnych greczeskich ze latyńskich i polskich*. Do tych pisarzy i działaczy dołączył w roku 1681 polski (polsko-ruski?) szlachcic z Przemyśla, Jan Białobocki. Zamieszkał on w Moskwie, przyjął prawosławie i jako Andriej Christoforowicz napisał w roku 1690 poemat *Pentateugum (Pentateuch)*<sup>8</sup>. Tym samym otworzył szereg tych Polaków, którzy świadomie przyjmowali rosyjskość. Choć jeszcze nie język rosyjski, którym wtedy w piśmie się nie posługiwano – Białobocki, jak Symeon Połocki, pisał w ruskiej odmianie cerkiewszczyzny.

Polsko-rusko-rosyjska wspólnota kulturowa triumfowała w tym czasie, zwłaszcza po „pokoju wieczystym” 1686 roku, na moskiewskim Kremlu. Była widoczna w kulturze obiegu wysokiego (co jest najlepiej znane), ale i obiegu niskiego, skoro w rękopiśmiennych śpiewnikach rosyjskich drugiej połowy XVII wieku pojawiały się pieśni w języku polskim, zapisywane cyrylicą<sup>9</sup>. Gdy zaś w pierwszych dekadach XVIII wieku Piotr Wielki szukał wzorów cywilizacyjnych w krajach niemieckich i Holandii, to wzory prawosławne mógł czerpać tylko z tradycji Kijowa. Stąd udział w Piotrowych reformach kolejnych „kijowian”, Stefana Jaworskiego i Teofana Prokopowicza, przeszczepiających do Moskwy m.in. tradycję łacińską. Zresztą łacina i polszczyzna były długo widoczne w podległym Rosji Kolegium kijowskim (wówczas pod nazwą Academia Mohileano-Zaboroviense); jeszcze w latach 40. XVIII wieku uczniowie młodszych klas byli zobowiązani do rozmawiania między sobą, nawet na przerwach, wyłącznie po polsku<sup>10</sup>.

Pogranicze polsko-rosyjskie miało oblicza polonizacji bądź rusyfikacji. Pierwszej została poddana Ruś polsko-litewska w epoce kontrreformacji, a realizowali ją – jak widzieliśmy – sami prawosławni. Że takie spolonizowane prawosławie nie przestawało pełnić roli pomostu w kierunku rosyjskości – o tym przykład Symeona Połockiego świadczy najlepiej. Natomiast – wbrew obiegowym opiniom – czasy bezpośrednio porozbiorowe nie znały rusyfikacji. Działo się raczej przeciwnie: ze strony polskiej przewidywano, że (jak to dziś ujmuje badaczka)

łoński, Kraków 1966, s. 126, *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historyczno-literackie*, z. 11.

<sup>8</sup> O Miedwediewie, Istominie i Białobockim zob. J. Dębski, *Twórczość rosyjskich sylabistów i tradycja literacka*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1983.

<sup>9</sup> A. Pozdniejew, *Polskie pieśni w rękopiśmiennych śpiewnikach rosyjskich XVII-XVIII wieku*, przeł. C. Hernas, „Pamiętnik Literacki” R. 53, 1962, z. 2, s. 483.

<sup>10</sup> Zob. A. Jabłonowski, *Akademia Kijowsko-Mohilańska. Zarys historii na tle rozwoju ogólnego cywilizacji zachodniej na Rusi*, Druk W.L. Anczyca i Spółki, Kraków 1899-1900, s. 233, *Materiały i Opracowania Dotyczące Historii Wyższych Zakładów Naukowych w Polsce*, 5.

wnikanie w żywą, bogatą kulturę polską żywiołu rosyjskiego, zbyt mało atrakcyjnego kulturalnie i postrzeganego jako cywilizacyjnie zapóźniony, skończy się rozplynięciem w powodzi polskości<sup>11</sup>.

Polskie zadufanie miało z czasem się zemścić, jednak na przełomie XVIII i XIX wieku Rosja nie była nawet postrzegana jako kraj odmiennej niż Polska kultury. Anna Nasiłowska, analizując poezję Stanisława Trembeckiego, zwracała uwagę, że w niej

nie istnieje [...] opozycja Rzymu i Bizancjum. Ta Rosja jest «rzymska», co oznacza nie tyle katolicyść, która dla oświeconego jest przywarą, ile wergilijskość, owidiuszowy czar i paryską elegancję. [...] Rosja to Zachód<sup>12</sup>.

Dodajmy, że na ziemiach Wielkiego Księstwa Litewskiego ważnym ośrodkiem edukacji pozostało jezuickie kolegium w dawnym mieście Symeona, Połocku. Pozostało, a nawet swe znaczenie powiększyło, bo w styczniu 1812 zostało przez Rosjan awansowane do szczebla Akademii<sup>13</sup>. Również więc pod względem opieki nad najbardziej katolickim z zakonów „Rosja to był Zachód”.

W tak rozumianym styku polsko-rosyjskim pośrednictwo ruskie (ukraińskie bądź białoruskie) przestawało być niezbędne. W unifikującej się narodowo kulturowo polskiego oświecenia, zwłaszcza oświecenia późnego, po roku 1815, powszechne były same w sobie wątki słowianofilskie<sup>14</sup>. Badania nad Słowiańszczyzną, prowadzone przez Walentego Skorochoda Majewskiego, Wawrzyńca Surowieckiego czy Ignacego Rakowieckiego, tworzyły atmosferę, w której w idei słowiańskiej widziano

<sup>11</sup> D. Samborska-Kukuć, *Funkcjonalność badań postkolonialnych w dyskursie kresoznawczym – casus łotewski jako paradygmat* [w:] *Metody badań i poszukiwania*, red. J. Płuciennik, P. Stalmaszczyk, Primum Verbum, Łódź 2012, s. 61, *Język – Literatura – Kultura*.

<sup>12</sup> A. Nasiłowska, *Poezja opisowa Stanisława Trembeckiego*, IBL PAN, Ossolineum, Wrocław 1990, s. 196-198.

<sup>13</sup> Zob. I. Kadulski, *Akademia Połocka. Ośrodek kultury na Kresach 1812-1820*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2004. W historii nic jednak nie jest proste: już w 1820 r. jezuici zostali z Rosji wygnani.

<sup>14</sup> Zob. Z. Klarnierówna, *Słowianofilstwo w literaturze polskiej lat 1800 do 1848*, Instytut Popierania Nauki, Warszawa 1926, *Studia z Zakresu Historii Literatury Polskiej*, nr 4.

bądź środek do restytucji utraconej niepodległości, lub co najmniej do uzyskania autonomii w federacji pokrewnych narodów, bądź pocieszenie i poniekąd powód do rezygnacji ze zbyt daleko idących zamierzeń<sup>15</sup>.

„Niech Polak z Rosjaninem, podawszy sobie ręce, szczerze zapomną o ranach wzajemnie sobie przez długi wieków przeciąg zadawanych”<sup>16</sup> – pisała w *Pielgrzymie w Dobromilu* (Warszawa 1817 lub 1818) Izabela z Flemingów Czartoryska.

Pogranicze polsko-rosyjskie zaczęło więc powstawać na bazie słowiańskiej bliskości ideowej. W porównaniu z niedawnymi przecież czasami przedrozbiorowymi było to zjawisko względnie nowe. Protegowany Czartoryskich, Zorian Dołęga Chodakowski, czyli Adam Czarnocki, urodził się jako poddany króla Polski, na ziemiach dzisiejszej Białorusi, pod Nieświeżem. Od roku 1814 prowadził poszukiwania etnograficzne na Polesiu (dawnej Rusi litewskiej) oraz na Wołyniu i Ukrainie (dawnej Rusi koronnej). Potem, w latach 1817-1818, badał lud ruski dawnej Rusi Halickiej, ówczesnej Galicji. Natomiast w roku 1819 przeniósł się dalej na wschód: na białoruskie ziemie pierwszego rozbioru – do Homla, majątku już rosyjskiego, należącego do hrabiego Nikołaja Rumiancewa. A wkrótce potem przekroczył dawne granice Rzeczypospolitej i na wielkiej przestrzeni od Pskowa do Petersburga badał folklor wielkoruski. Jako rosyjski uczony i publicysta zadebiutował już w roku 1819 (rok po słynnej rozprawie *O Sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem!*) w „Więstniku Jewropy”. Niebawem, w roku 1820, ogłosił w numerach 33-36 czasopisma „Syn otieczestwa” swój *Проект ученого путешествия*. Przejście od „polskości” do „rosyjskości” dokonywało się, jak widać, w sposób organiczny, samoistny, w ramach jednej biografii. W klimacie unii polsko-rosyjskiej z roku 1815 tworzyła się więc kolejna wspólnota polsko-rusko-rosyjska – na bazie słowianofilskiej i folklorystycznej<sup>17</sup>.

Ale też łącznik ruski można było coraz częściej obserwować już tylko w biografiach pisarzy. Czarnocki był kolejnym przedstawicielem twórców, którzy – jak niegdyś Białobocki – urodzili się na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej, a usługi oddali także (a może przede wszystkim) kulturze „słowiańskiej”, więc zwłaszcza rosyjskiej. Pisarze ci pochodzili już wtedy głównie z dzisiejszej Białorusi. Młodszy od Czarnockiego Tadeusz Bułharyn, również urodzony jako poddany króla Polski,

<sup>15</sup> A. Zieliński, *Naród i narodowość w polskiej literaturze i publicystyce lat 1815-1831*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1969, s. 53.

<sup>16</sup> Cytuję wg edycji: Wilno 1861, s. 167.

<sup>17</sup> Zob. J. Maślanka, *Zorian Dołęga Chodakowski. Jego miejsce w kulturze polskiej i wpływ na polskie piśmiennictwo romantyczne*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1965; L. Małasz-Aksamitowa, *Pionier folklorystyki słowiańskiej Zorian Dołęga Chodakowski*, przeł. A. Bagrowska, „Literatura Ludowa” 1967, nr 1-3.



w powiecie ihumeńskim, też pisał początkowo po polsku (choć znacznie mniej niż Czarnocki) i swe utwory publikował w roku 1819 w „Tygodniku Wileńskim” Joachima Lelewela. Ale gdy tego roku osiadł w Petersburgu, w roku następnym zadebiutował jako pisarz rosyjski: w numerach 31-32 wspomnianego „Syna otieczestwa” – tuż przed pojawieniem się na tych łamach Czarnockiego. Ten pierwszy rosyjski prozaik o ogólnonarodowej renomie był przez Rosjan traktowany jako ktoś obcy, ktoś z zewnątrz (niegdyś tak odbierano Symeona Połockiego) i do dziś bywa przez nich uznawany za Polaka. Polacy nie chcą na ogół się do niego przyznawać, choć polski autor jego ostatniej monografii zwraca uwagę, że przez co najmniej pierwszych jedenaście lat spędzonych w Petersburgu był on – rzecz można – „naszym człowiekiem w Rosji”: pisarzem propagującym polską kulturę, opiekującym się polskimi pisarzami (np. swym krajanem, Adamem Mickiewiczem). Taką rolę – wprawdzie ze zmniejszającą się skutecznością – pełnił Bułharyn do końca życia<sup>18</sup>. Pisarz to zatem rosyjski czy jednak polsko-rosyjski?<sup>19</sup>

Uderzająco podobny był przypadek Józefa Sękowskiego. Pochodził on z Wileńszczyzny, a po plebejskiej zapewne matce byłby (na dzisiejsze kryteria) Białorusinem. W jakimś sensie kroczył śladami zarówno Czarnockiego, jak Bułharyna. Tak jak Czarnocki korzystał bowiem w roku 1819 z pomocy finansowej Nikołaja Rumiancewa z Homla i w tymże roku zawarł w Wilnie bliską znajomość z Bułharynem, zaś w roku 1820 spotkał się ponownie z Czarnockim w tym samym (oraz sąsiednim) numerze „Syna otieczestwa” (nr 36-37). Dwa lata po Bułharynie osiadł w Petersburgu i w dalszym ciągu z nim współpracował. Natomiast jego związek z kulturą polską szybko się rozluźniał: gdy w roku 1826 (więc już po wygnaniu z Rosji jezuitów) wizytował katolickie szkoły zakonne na Białorusi, starał się o usunięcie z nich polskich wpływów.

Po powstaniu listopadowym pogranicze rosyjsko-polskie było też lansowane przez samych Rosjan. Pragnęli oni pogodzenia się (oczywiście na własnych warunkach) ze „zbłąkanymi” Polakami. Najsłynniejszy był przypadek Piotra Dubrowskiego, działającego w Warszawie doby paskiewiczowskiej. W latach 1842-1843 wydał on tu dwadzieścia cztery numery dwutygodnika polsko-rosyjskiego „Jutrzenka – Diennica”<sup>20</sup>. Dwujęzyczność pisma była fenomenem – na gruncie

<sup>18</sup> Zob. P. Głuszkowski, *Barwy polskości, czyli życie burzliwe Tadeusza Bułharyna*, Universitas, Kraków 2018, *Biblioteka Literatury Pogranicza*, t. 26.

<sup>19</sup> Bułharyna uwzględnia *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”* (t. 7, Warszawa 1968), ukazująca również pisarzy języków innych niż polski. Znacznie bardziej zwięzły słownik *Dawni pisarze polscy* (t. 1, Warszawa 2000) już Bułharyna nie wymienia.

<sup>20</sup> Zob. E. Kucharska, *Jutrzenka-Diennica. Czasopismo słowiańskie P. Dubrowskiego*, „Zeszyty Naukowe. Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Opolu. Filologia Rosyjska” 1972, z. 8, s. 5-20.

polsko-rosyjskim pojawiła się pierwszy raz w historii. Polacy bojkutowali periodyk, spotykał się on natomiast z uznaniem nie tylko Rosjan (co zrozumiałe), lecz także Czechów (konkretnie Jana Ewangelisty Purkyně, Polakom przecież przychylnego). Ale w Polsce na ideę słowiańską było już za późno. Pozostaje pytanie, czy polonofilstwo Dubrowskiego mogło być rezultatem jego pochodzenia? Wszak on także był „z Rusi”, choć tym razem „koronnej”: urodził się w Czernihowie – mieście, które dwieście lat wcześniej było kolebką literatury polsko-rusko-rosyjskiej...

Ostatnim Mohikaninem pogranicza polsko-rosyjskiego był Adam Honory Kirkor. Pochodzący z Białorusi wschodniej, z guberni mohylewskiej, był czynny w polskiej pracy literackiej od roku 1842, wydawał szereg polskich pism w Wilnie<sup>21</sup>, jednak od lat 50. publikował i redagował również prace rosyjskie. Fenomen tego pisarza jest w istocie zadziwiający, bowiem po powstaniu styczniowym pogrzebał on własnymi rękami (tworzoną przez siebie wcześniej) polską prasę wileńską, a mimo to spotykał się ze zrozumieniem i uznaniem nie tylko Rosjan, lecz również Polaków. Rosjanie podkreślali po jego śmierci, że „uważał siebie za Polaka sercem i duszą, wszędzie i zawsze stawiał na pierwszym planie polskie interesy”<sup>22</sup>, Polacy zaś uznawali, że „wszystkie prace jego ożywiała miłość gorąca kraju i spółziomków”<sup>23</sup>. Jak widać, nawet po powstaniu styczniowym była możliwa w stosunkach polsko-rosyjskich świadomość pograniczna.

Pogranicze polsko-rosyjskie, realizujące się przed rozbiorami „przez Ruś”, istniało w XIX wieku coraz częściej „mimo Rusi” – rodzące się nowe literatury, ukraińska i białoruska, przestawały być jego komponentami. Już około połowy XVIII wieku pojawiło się (obok gasnącej gwiazdy mohylańskiej) pogranicze ukraińsko-rosyjskie: Hryhoryj Skoworoda pisał w języku będącym mieszaniną cerkiewnego z elementami nie tylko ukraińskiego, lecz także rosyjskiego<sup>24</sup>, a później nawet Taras Szewczenko tworzył również po rosyjsku. Na terenie Ukrainy rosyjskiej (w odróżnieniu od Galicji) o pograniczu polsko-ukraińsko-rosyjskim raczej nie było już mowy. Wyjątkowo pojawi się tylko pogranicze ukraińsko-polskie: na przykład w dwujęzycznej poezji Tymka Padurra, a tuż przed powstaniem styczniowym także w kijowskim Związku Trojnickim – tym razem jednak bez istotniejszych osiągnięć literackich.

<sup>21</sup> Zob. M. Stolzman, *Czasopisma wileńskie Adama Honorego Kirkora*, PWN, Warszawa–Kraków 1973, *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie*, z. 26.

<sup>22</sup> „Исторический вестник” 1887, № 2, s. 479.

<sup>23</sup> „Kłosy” 1886, nr 1120, 4/16 XII, s. 391. Jest to opinia Adama Pługa (właśc. A. Pietkiewicz); pochodził on również z Białorusi i drogę życiową Kirkora niewątpliwie rozumiał.

<sup>24</sup> Zob. П.П. Плющ, *Історія української літературної мови*, Київ 1971, s. 237.

Odwrotnie rzecz się miała z literaturą białoruską. Powstała później niż ukraińska, była zapisywana łacinką, a tworzyli ją pisarze języka polskiego, tacy jak Jan Czczot, Jan Barszczewski, Wincenty Dunin Marcinkiewicz czy Konstanty Kalinowski. Stanowiła więc ta literatura przejaw pogranicza białorusko-polskiego, świadomie i konsekwentnie odzeganego się od rosyjskości<sup>25</sup>. Jest to skądinąd zadziwiające, skoro równolegle szlachta polska z Białorusi zasilala szeregi pisarzy „polsko-rosyjskich”. Tak czy inaczej, dopiero wydany w roku 1865 zakaz druków białoruskich czcionką łacińską upowszechni piśmiennictwo białoruskie grażdanką, stwarzając także na tym terenie warunki do szerszego zaistnienia pogranicza białorusko-rosyjskiego. Ale do końca XIX wieku pogranicze białorusko-polskie dominowało i o żadnym pomoście wiodącym w stronę Rosji raczej nie było mowy<sup>26</sup>.

Bo też w dalszych dziejach pogranicza polsko-rosyjskiego wszystkie byty pośrednie, wykazujące niejasną tożsamość, zostaną podciągnięte pod jeden narodowy strychulec: polski lub rosyjski. Osobnym problemem stanie się jednak dwujęzyczna literatura polsko-rosyjska. Rozwinie się ona po powstaniu styczniowym, a jej relikty – przetransponowane także na zagadnienia tożsamościowe – będą obecne aż do naszych dni.

## Bibliografia

- Bendza M., *W czterechsetlecie wydania Biblii Ostrogskiej 1581-1981*, „Rocznik Teologiczny” R. 23, 1981, z. 2.
- Bystron J.S., *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce*, PIW, Warszawa 1976.
- Dębski J., *Twórczość rosyjskich sylabistów i tradycja literacka*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1983.
- Gębarowicz M., *Iwan Fiedorow i jego działalność w latach 1569-1583 na tle epoki*, PWN, Warszawa–Wrocław 1970.

<sup>25</sup> Inspiracje rosyjskie istniały, lecz były marginalne. W gruncie rzeczy sprowadzały się do powstałej na początku XIX w. na zachodniej Smoleńszczyźnie *Eneidy nawywarat*, choć pierwszy (z 1837) rękopiśmienny przekaz tego utworu został akurat sporządzony łacinką. Z kolei *Taras na Parnasie*, choć pochodzący zapewne z połowy XIX w., został przypasowany do pogranicza białorusko-rosyjskiego tylko przez fakt publikacji w 1889 r., w wychodzącym w Mińsku rosyjskim czasopiśmie „Minskij listok”.

<sup>26</sup> Słowo „raczej” jest tu kluczowe, bowiem wokół ukazującego się w latach 1886-1902 „Minskiego listka” skupili się także ludzie o orientacji białoruskiej: Mikołaj Janczuk, Kazimierz Kostrowicki-Karuś Kahaniec czy najwybitniejszy z nich Jan Niesłuchowski-Janka Łuczyna. Nieprzypadkowo na tych łamach opublikowano *Tarasa na Parnasie*.

- Głuszkowski P., *Barwy polskości, czyli życie burzliwe Tadeusza Bułharyna*, Universitas, Kraków 2018, *Biblioteka Literatury Pogranicza*, t. 26.
- Hodana T., *Między królem a carem. Moskwa w oczach prawosławnych Rusinów – obywateli Rzeczypospolitej (na podstawie piśmiennictwa końca XVI – połowy XVII stulecia)*, Kraków 2008.
- Jabłonowski A., *Akademia Kijowsko-Mohylańska. Zarys historii na tle rozwoju ogólnego cywilizacji zachodniej na Rusi*, Druk W.L. Anczyca i Spółki, Kraków 1899-1900, *Materiały i Opracowania Dotyczące Historii Wyższych Zakładów Naukowych w Polsce*, 5.
- Kadulska I., *Akademia Połocka. Ośrodek kultury na Kresach 1812-1820*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2004.
- Klarnerówna Z., *Słowianofilstwo w literaturze polskiej lat 1800 do 1848*, Instytut Popierania Nauki, Warszawa 1926, *Studia z Zakresu Historii Literatury Polskiej*, nr 4.
- Kucharska E., *Jutrzenka-Diennica. Czasopismo słowiańskie P. Dubrowskiego*, „Zeszyty Naukowe. Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Opolu. Filologia Rosyjska” 1972, z. 8, s. 5-20.
- Łużny R., *Pisarze kręgu Akademii Kijowsko-Mohylańskiej a literatura polska. Z dziejów związków kulturalnych polsko-wschodniosłowiańskich w XVII-XVIII w.*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1966, *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie*, z. 11.
- Małasz Aksamitowa L., *Pionier folklorystyki słowiańskiej Zorian Dołęga Chodakowski*, przeł. A. Bagrowska, „Literatura Ludowa” 1967, nr 1-3.
- Małek E., *Polsko-rosyjskie kontakty kulturowe w XV-XVIII wieku [w:] Wśród krajów Północy. Kultura Pierwszej Rzeczypospolitej wobec narodów germańskich, słowiańskich i naddunajskich. Mapa spotkań, przestrzenie dialogu*, red. M. Hanusiewicz-Lavallee, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2015, s. 481-482, *Kultura Pierwszej Rzeczypospolitej w Dialogu z Europą. Hermeneutyka Wartości*, t. 1, <https://doi.org/10.31338/uw.9788323521358.pp.478-553>.
- Maślanka J., *Zorian Dołęga Chodakowski. Jego miejsce w kulturze polskiej i wpływ na polskie piśmiennictwo romantyczne*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1965.
- Nasiłowska A., *Poezja opisowa Stanisława Trembeckiego*, IBL PAN, Ossolineum, Wrocław 1990.
- Pozdniejew A., *Polskie pieśni w rękopiśmiennych śpiewnikach rosyjskich XVII-XVIII wieku*, przeł. C. Hernas, „Pamiętnik Literacki” R. 53, 1962, z. 2.
- Romanowski A., *Wschodnim pograniczem literatury polskiej. Od Średniowiecza do Oświecenia*, Universitas, Kraków 2018, *Biblioteka Literatury Pogranicza*, t. 27.

- Samborska-Kukuć D., *Funkcjonalność badań postkolonialnych w dyskursie kresoznawczym – casus łotewski jako paradygmat* [w:] *Metody badań i poszukiwania*, red. J. Płuciennik, P. Stalmaszczyk, Primum Verbum, Łódź 2012, *Język – Literatura – Kultura*.
- Stolzman M., *Czasopisma wileńskie Adama Honorego Kirkora*, PWN, Warszawa–Kraków 1973, *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie*, z. 26.
- Zieliński A., *Naród i narodowość w polskiej literaturze i publicystyce lat 1815-1831*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1969.
- „Kłosy” 1886, nr 1120, 4/16 XII.

- Огієнко І., *Українська церква. Нариси з історії Української Православної Церкви*, Київ 1993.
- Плющ П.П., *Історія української літературної мови*, Київ 1971.
- Сумцов Н.Ф., *К истории южно-русской литературы семнадцатого столетия. II. Иоанникий Галятовский*, Киев 1885.
- „Исторический вестник” 1887, № 2.

## ABSTRACT

### **Polish-Russian Borderlands (until 1863): Issues and Characters**

The author analyzes the origins of the Polish-Russian borderlands, starting from the 16<sup>th</sup> century (the works of Andrei Kurbsky, the activities of the book printer Ivan Fedorov), and presents the role of the Kiev-Mohylan Collegium of the 17<sup>th</sup> century in the convergence of Orthodox cultures of the Polish-Lithuanian Commonwealth and Moscow state. Particular importance in this convergence is attached to the student of the college, Symeon Polotsky, as well as to his students: Sylvester Medvedev, Karion Istomin and Yan Byalobotsky, and later, in the first decades of the 18<sup>th</sup> century, Stefan Yavorsky and Feofan Prokopovich. “Slavic” programs and folklore activities of the early 19<sup>th</sup> century show the role of such active and creative Polish and Russian personalities as Adam Charnotsky, Thaddeus Bulgarin, Osip Senkovsky and Adam Honorius Kirkor. The author also draws attention to the unrealized role of the bilingual Warsaw magazine “Dennitsa-Jutrzenka”. Formed in the 19<sup>th</sup> century Russian-Ukrainian and Polish-Belarusian borderlands no longer influenced the further development of Polish-Russian borderlands.

**Keywords:** borderland, Orthodox Christianity, bilingualism, Slavophilism, folklorism

**Słowa kluczowe:** pogranicze, prawosławie, dwujęzyczność, słowianofilstwo, folkloryzm





MAGDALENA DĄBROWSKA 

Uniwersytet Warszawski

## Ziemie niemieckie oczyma rosyjskich podróżopisarzy przełomu XVIII i XIX wieku – miejsca wspólne, miejsca różne (wokół *Listów Rosjanina podróżującego po Europie od 1802 do 1806 roku* Dmitrija Gorichwostowa)

„Pora by już przestać mówić o Niemczech...” – czytamy w wydanej w 1845 roku relacji o krajach europejskich Fiodora Łubianowskiego<sup>1</sup>. Czytelnik powinien być jednak jak najdalszy od dosłownego odczytania tych słów: pisarzowi, który już wcześniej jako podróżopisarz oraz tłumacz dał wyraz swojemu zainteresowaniu Niemcami, bynajmniej nie chodzi o zaapelowanie do rodaków o porzucenie tematyki niemieckiej, dotąd jakoby nadmiernie eksploatowanej. Taką „radę” znalazł bowiem w „jakimś czasopiśmie”<sup>2</sup> i wspomniał o niej po to, by pokazać całkowity brak posłuchu dla niej: bez względu na porę roku i pogodę zmierzają na ziemie niemieckie różnymi środkami lokomocji liczne rzesze podróżnych, niektórzy podratować zdrowie, inni zabić nudę, jeszcze inni z ciekawości. Co charakterystyczne, tak właśnie – z dystansem i swadą, ironią i humorem – autor pisał nie tylko o tych, którzy wystąpili z ową „radą”, oraz tych, którzy ją zignorowali, ale również o samych ziemiach niemieckich („co za przypływ obcych pieniędzy do Niemiec od wczesnej

<sup>1</sup> Ф.П.А. [Ф.П. Лубяновский], *Заметки за границею в 1840 и 1843 годах*, В Гутенберговой типографии, Санкт-Петербург 1845, s. 1. Tu i dalej, o ile nie podano inaczej, przekład własny – M.D.

<sup>2</sup> Tamże.

wiosny do późnej jesieni!” itp.<sup>3</sup>). Uwagi Łubianowskiego zachęcają do dokonania zestawienia i porównania dokumentalnych oraz literackich świadectw pobytu podróżników rosyjskich przełomu XVIII i XIX wieku na ziemiach niemieckich, wśród których znalazła się także jego *Podróż po Saksonii, Austrii i Włoszech w 1800, 1801 i 1802 roku*<sup>4</sup>. W jeszcze większym stopniu zachętę do podjęcia takich działań stanowi recenzja „niemieckich” partii tego utworu, opublikowana w czasopiśmie „Вестник Европы” w 1805 roku<sup>5</sup> i przez zespół bibliografów kierowany przez Jewgienija Sokolinskiego przypisana Michaiłowi Kaczenowskiemu<sup>6</sup>: przytoczenie, dla przykładu, zawartego w nim opisu Galerii Drezdeńskiej uruchamiało skojarzenie z analogicznym fragmentem *Listów podróżnika rosyjskiego* Nikołaja Karamzina, skłaniało do spojrzenia na poszczególne rosyjskie wizje ziem niemieckich w perspektywie „miejsc wspólnych” i „miejsc różnych”.

Perspektywa porównawcza zostanie przyjęta w niniejszym opracowaniu w odniesieniu do opisu ziem niemieckich w *Listach Rosjanina podróżującego po Europie od 1802 do 1806 roku* Dmitrija Gorichwostowa, wydanych w trzech księgach w Moskwie w 1808 roku<sup>7</sup>. O ich autorze wiemy niewiele: żył w latach 1769-1846, w 1802 roku rozpoczął podróż po Europie, wcześniej robił karierę wojskową, przez ostatnie lata życia prowadził działalność dobroczynną, wymieniany jest wśród osób związanych z Uniwersytetem Moskiewskim<sup>8</sup>. *Listy Rosjanina podróżującego po Europie...* stawały się już przedmiotem refleksji naukowej, zwykle jednak – jak, dla przykładu, w klasycznej monografii Wasilija Sipowskiego o *Listach podróżnika rosyjskiego* Nikołaja Karamzina<sup>9</sup> czy w szkicu Darii Gopierchojewej o ewolucji tematu „Rosja – Zachód” w podróżopisarstwie pierwszej połowy XIX wieku<sup>10</sup>,

<sup>3</sup> Тамże.

<sup>4</sup> Ф.П. Лубяновский, *Путешествие по Саксонии, Австрии и Италии в 1800, 1801 и 1802 годах*, ч. 1-3, В Медицинской типографии, Санкт-Петербург 1805.

<sup>5</sup> Б.п. [М. Каченовский], *О журнале путешествия Г-на Лубяновского по Саксонии, Австрии и Италии*, „Вестник Европы” 1805, ч. 21, № 12, июнь, s. 283-291.

<sup>6</sup> *Сводный каталог русских сериальных изданий России (1801-1825)*, ред. Е.Е. Соколинский, т. 1 (*Журналы А-В*), РНБ, Санкт-Петербург 1997, s. 228.

<sup>7</sup> [Д. Горихвостов], *Письма россиянина, путешествовавшего по Европе с 1802 по 1806 год*, кн. 1-3, В Университетской типографии Москва 1808. Zob. też: tenże, *Записки россиянина, путешествовавшего по Европе с 1824 по 1827 год*, кн. 1-2, В Типографии Князя Львова, Москва 1831-1832.

<sup>8</sup> Zob. Д.П. Гоперхоева, *Русская литература путешествий первой половины XIX в. Эволюция темы „Россия – Запад”*, „Вестник Бурятского Государственного Университета” 2018, вып. 2, s. 97-104.

<sup>9</sup> В.В. Сиповский, Н.М. Карамзин, автор „Писем русского путешественника”, Типография Имп. Акад. Наук, Санкт-Петербург 1899, s. 457-459, 462-468, 471-472, 529, 533, 535.

<sup>10</sup> Д.П. Гоперхоева, dz. cyt., s. 97-104.

opartym na porównaniu tego utworu z *Zapiskami i wspomnieniami o podróży po Anglii, Francji, Belgii i Niemczech w 1842 roku* Iwana Simonowa – odtworzenie obrazu ziem niemieckich nie było celem głównym.

Szlak podróży tytułowego „Rosjanina podróżującego po Europie” wiódł z Petersburga do Narwy i Rygi, dalej w kierunku zachodnim przez następne miasta nadbałtyckie do Berlina, Drezna, Lipska, Kassel, Getyngi, Weimaru, Norymbergi, Frankfurtu, Kolonii i Akwizgranu, stamtąd do Brukseli, Antwerpii, Rotterdamu, Amsterdamu, Hagi i Brukseli oraz Paryża i Londynu, po powtórny odwiedzeniu Rotterdamu i Frankfurtu do Zurychu, Berna i Bazylei, wreszcie przez Monachium i Salzburg do Wiednia, Triestu, Wenecji, Padwy i Linzu oraz Pragi i Warszawy; ostatnim opisanym miastem jest Grodno. Powyższa rekonstrukcja trasy przejazdu, dokonana na podstawie samych nagłówków listów (odwiedzonych miejsc jest więc w istocie znacznie więcej), pozwala stwierdzić, że mamy do czynienia z „podróżą objazdową”, mającą początek i koniec w ojczyźnie podróżnika i prowadzącą przez wiele krajów europejskich. Większość trasy od Berlina do Frankfurtu odbywa się drogą lądową, powozami o różnej konstrukcji i nazwie, zimą – w drodze do Norymbergi – zastąpionych saniami, od Moguncji do Kolonii szlakiem wodnym po Renie. Opis Niemiec wypełnia większość pierwszej księgi utworu, a także wybrane partie pozostałych, zawierające relację z drugiego pobytu podróżnika na nich oraz przede wszystkim obfitujące w porównania narodów i krajów europejskich.

*Listy Rosjanina podróżującego po Europie...* poprzedza autorska przedmowa. Kluczowe dla odczytania wymowy całości i określenia roli w niej partii „niemieckich” mają trzy złożone w niej deklaracje. Pierwsza z nich dotyczy powodu wyruszenia podróżnika w drogę, którym okazała się „bardziej przyjemność niż [...] cel naukowy”<sup>11</sup>. Druga to wybór Francji na główny cel podróży, wysunięcie na plan pierwszy tematyki francuskiej, próba odpowiedzi na pytania o sytuację w tym państwie po zawirowaniach politycznych oraz o stan literatury francuskiej. Po trzecie wreszcie, z przedmowy wynika, że na zawartość utworułożyły się autentyczne listy Gorichwostowa do przyjaciół, których początkowo nie planował on wydawać, ale które pod ich wpływem opublikował, przy czym, jak zapewnia, „prawie bez poprawek i upiększenia”<sup>12</sup>.

Wydaje się jednak, że bardziej niż zachętą ze strony otoczenia na decyzję autora miała wpływ moda literacka, obecność epistolarnych relacji podróżniczych, czy to na łamach czasopism, czy to w osobnych wydaniach książkowych. Skojarzenie z Karamzinowskimi *Listami podróżnika rosyjskiego* i ich dziejami

<sup>11</sup> [Д. Горихвостов], *Письма россиянина...*, кн. 1, с. III.

<sup>12</sup> Tamże, s. IV.

wydawniczymi jest oczywiste. Można mówić więc nie tylko o „dostaniu się duszy rosyjskiej w «niewolę» Zachodu” (określenie Władimira Zieńkowskiego)<sup>13</sup>, ale też o trafieniu rodaków Karamzina w „niewolę” jego *Listów podróżnika rosyjskiego*. W *Listach Rosjanina podróżującego po Europie...* znajdujemy ślady orientowania się autora na Karamzina, poczynając od podobieństwa tytułów ich utworów oraz wybór formy listowej, przez pokrywanie się części trasy przejazdu tytułowych „podróżnika rosyjskiego” oraz „Rosjanina podróżującego po Europie” i ich wykreowanie na podróżników sentymentalnych, a kończąc na nawiązaniach i paralelach tekstowych, powodujących, że utwór Gorichwostowa wydaje się dopełnieniem *Listów podróżnika rosyjskiego*. Oto jeden z dowodów, zaczerpnięty z listu z Berna: inskrypcję w skale nad rzeką Aare autor celowo przytoczył w języku niemieckim, w przekładzie rosyjskim czytelnicy znają już ją bowiem, jak przypomniał w przypisie, z *Listów podróżnika rosyjskiego*<sup>14</sup>. Wasilij Sipowski nazwał Gorichwostowa i innych naśladowców pisarstwa Karamzina „pięknoduchami”, od których „często słyszymy nazwisko Karamzina, a jeśli nie słyszymy, to sami bez trudu pojmiemy, pod czym wpływem kształtowali się ci młodzi pisarze”<sup>15</sup>.

Mimo początkowych zapewnień o zachowaniu pierwotnego kształtu listów autor zdecydował się na poprawki: najpoważniejszą, zasygnalizowaną w innym przypisie, stanowi zmiana kolejności listów z Francji<sup>16</sup>, jak już wiemy, kluczowych z jego punktu widzenia.

„Rosjanin podróżujący po Europie” dzieli podróżnych na dwie kategorie. Jedni obserwują świat wokół i gromadzą o nim wiedzę encyklopedyczną – „statystyczną, geograficzną, historyczną, polityczną, filozoficzną” i wszelką inną, drudzy, do których zalicza samego siebie, przemieszczają się „dla własnej przyjemności, bez celu, po to, aby zostać podróżnikiem, [...] zgodnie z własnym kierunkiem, zamiarami, zachciankami...”<sup>17</sup>. Deklaracja ta wybrzmiała już w przedmowie autorskiej, tu została rozwinięta na dwa sposoby. Celem podróży okazuje się sama podróż, dołączenie jej uczestnika do grona podróżników, możliwość pochwalenia się takim epizodem w swoim życiorysie, świadczącym o przynależności do nowoczesnego świata. Trwałym składnikiem pejzażu kulturowego i obyczajowego stało się

<sup>13</sup> В.В. Зеньковский, *Русские мыслители и Европа. Критика европейской культуры у русских мыслителей*, Умса-Press, Париж 1955, s. 13.

<sup>14</sup> [Д. Горихвостов], *Письма россиянина...*, кн. 3, s. 152. Zob. Н.М. Карамзин, *Письма русского путешественника* [w:] tegoż, *Сочинения в двух томах*, т. 1: *Автобиография. „Письма русского путешественника”. Повести*, Художественная литература, Ленинград 1984, s. 203 („Berno, 28 sierpnia”).

<sup>15</sup> В.В. Сиповский, dz. cyt., s. 457-458.

<sup>16</sup> [Д. Горихвостов], *Письма россиянина...*, кн. 1, s. 179.

<sup>17</sup> Tamże, s. 122-123.

nie tylko podróżowanie, ale także, o czym czytamy w innym miejscu, dokumentowanie przebiegu podróży w listach czy dziennikach. To wszystko – wraz z założeniem, że kluczowa jest „przyjemność” podróżnika, niekoniecznie pożyteczne, ale na pewno miłe spędzenie czasu – oznacza zepchnięcie na plan dalszy trasy przejazdu, która może być swobodnie zmieniana w zależności od potrzeby chwili.

Powyższe rozważania dają możliwość sformułowania wniosków na temat podobieństw i różnic wizji ziem niemieckich pozostawionej przez Gorichwostowa oraz innych pisarzy jego epoki. Za punkt odniesienia posłużą, z jednej strony, *Listy podróżnika rosyjskiego* Karamzina oraz, z drugiej, wykazujący przynależność raczej do „podróży dokumentarnych” niż do „podróży literackich”<sup>18</sup>, chociaż „napisany całkiem żywo i nie bez kunsztu literackiego”<sup>19</sup>, *Dziennik podróży po Niemczech, Włoszech, Francji i Anglii* Wasilija Zinowjewa<sup>20</sup>. Ich autorzy odbyli podróże po Europie w kilkuletnim oddaleniu czasowym: Zinowjew w latach 1784-1788, Karamzin w latach 1789-1790. Dla Zinowjewa był to drugi pobyt na ziemiach niemieckich: w 1769 roku jako najmłodszy w grupie studentów z Rosji, w której był również Aleksander Radiszczew, zaczął studia w Lipsku. W tym kontekście warto dodać, że w *Listach Rosjanina podróżującego po Europie...* Gorichwostowa wielokrotnie mowa jest o wysokim poziomie niemieckich ośrodków naukowych, wykładach profesorów z Lipska i studentach w Getyndze<sup>21</sup>.

Samemu „Rosjaninowi podróżującemu po Europie” ambicje intelektualne są raczej obce. Jeśli „podróżnika rosyjskiego” Karamzina określa się jako „miłego, żądnego wiedzy, lecz dość lekkomyślnego młodego człowieka, z żywymi, ale płytkimi zainteresowaniami” (choć sam pisarz podróżował jako człowiek dojrzały, odznaczający się „samodzielnością zainteresowań i sądów”)<sup>22</sup>, to stopień płytkości obserwacji „Rosjanina podróżującego po Europie” wydaje się jeszcze większy. Opis Galerii Drezdeńskiej, w *Listach podróżnika rosyjskiego* mający postać obszernego

<sup>18</sup> Zob. J. Kamionka-Straszakowa, *Podróż* [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 1991, s. 698.

<sup>19</sup> Н.Д. Блудилина, *Западное учение и русские ученики* [w:] *Россия и Запад. Горизонты взаимопознания. Литературные источники первой трети XVIII века*, вып. 3, ред. Н.Д. Блудилина, ИМЛИ РАН, Москва 2008, s. 207.

<sup>20</sup> В.Н. Зиновьев, *Журнал путешествия по Германии, Италии, Франции и Англии в 1784-1788 гг.*, „Русская старина” 1878, т. 23, октябрь, s. 207-240, ноябрь, s. 399-440, декабрь, s. 593-630. Zob. też: tenże, *Журнал путешествия по Германии, Италии, Франции и Англии (1784-1785)* [w:] *Россия и Запад. Горизонты взаимопознания...*, s. 335-380.

<sup>21</sup> Zob. [Д. Горихвостов], *Письма россиянина...*, кн. 1, s. 60, 68, 70-71.

<sup>22</sup> Ю.М. Лотман, *Сотворение Карамзина* [w:] tegoż, *Карамзин. Сотворение Карамзина. Статьи и исследования 1957-1990. Заметки и рецензии*, Искусство – СПб, Санкт-Петербург 1997, s. 28.

katalogu arcydzieł malarstwa, w *Listach Rosjanina podróżującego po Europie...* sprowadza się do zdawkowego stwierdzenia:

galeria malarstwa wyróżnia się najlepszymi płótnami mistrzów: Św. Maria Rafaela i Noc albo Boże Narodzenie [tj. *Adoracja Dzieciątka przez Pasterzy* – M.D.] Corre-gia, najbardziej zwracają uwagę widzów<sup>23</sup>.

„Podróżnik rosyjski” dzieli się własnymi spostrzeżeniami, „Rosjanin podróżujący po Europie” odnotowuje to, co jest przedmiotem powszechnego zainteresowania. Różnica jest zasadnicza. Podobnie rzecz ma się z opisem drezdeńskiej biblioteki. „Każdy podróżnik, który ma ambicje naukowe, uważa za swój obowiązek [...] spojrzeć na rzędy oprawionych ksiąg i rzec: «Jaka ogromna biblioteka!»” – stwierdza „podróżnik rosyjski”, po czym przystępuje do opisu rękopisów i zastanawia się nad ich pochodzeniem<sup>24</sup>, podczas gdy „Rosjanin podróżujący po Europie” zadowala się słowami o udostępnianiu tych rzadkich zbiorów cudzoziemcom<sup>25</sup>. Spojrzenie i pióro tego drugiego zdaje się przeskakiwać z jednego obiektu na drugi, wynotowuje on wszystko, co znalazło się w jego polu widzenia, ale tylko wynotowuje – bez wchodzenia w szczegóły i opatrywania szerszym komentarzem. Jakże różni się ta wizja od Zinowjewowskiej czy Karamzinowskiej: obaj twórcy patrzyli na poszczególne kraje europejskie „wyspecjalizowanym” okiem, by wymienić Wielką Brytanię, przez obu postrzeganą jako ośrodek nowoczesnego przemysłu i ładu państwowego<sup>26</sup>, tylko *Listy Rosjanina podróżującego po Europie...* można nazwać „przewodnikiem, w którym został przedstawiony plan podróży, nieobciążony [...] szczegółami”<sup>27</sup>. Ze „specjalizacją” i szczegółowością spojrzenia i pióra mamy do czynienia w *Listach Rosjanina podróżującego po Europie...* dopiero w opisach Francji, które częściowo przybierają postać rozbudowanych rozpraw o jej gospodarce, kontaktach politycznych i handlowych z innymi państwami, kulturze i literaturze, sztuce wojennej<sup>28</sup>. Można zaryzykować stwierdzenie, że przejazd przez ziemie niemieckie „Rosjanin podróżujący po Europie” sprowadza do roli tranzytu, koniecznego, aby dostać się do Francji, głównego celu całego przedsięwzięcia. „Jakże pragnąłem rzucić okiem na Palais-Royal, Luwr, Tourelle, Nowy

<sup>23</sup> [Д. Горихвостов], *Письма россиянина...*, кн. 1, s. 55.

<sup>24</sup> Н.М. Карамзин, dz. cyt., s. 116.

<sup>25</sup> Zob. [Д. Горихвостов], *Письма россиянина...*, кн. 1, s. 56.

<sup>26</sup> Zob. Н.Д. Блудилина, dz. cyt., s. 209.

<sup>27</sup> Д.П. Гоперхоева, dz. cyt., s. 101.

<sup>28</sup> Zob. [Д. Горихвостов], *Письма россиянина...*, кн. 2, s. 102-222.



Most, Pola Elizejskie” – przyznawał przed obejrzeniem Paryża<sup>29</sup>. Wprawdzie opis ziem niemieckich w *Dzienniku podróży...* Zinowjewa także sprawia wrażenie bardziej pobieżnego niż opis Włoch, ale daje się to łatwo wyjaśnić faktem, że Niemcy były autorowi dobrze znane, większą wagę przywiązywał zatem do tego, co dla niego nowe. *Dziennik podróży...* zdradza ambicje intelektualne autora, zdolność krytycznego oglądu świata, skłonność do uogólnień z zakresu „filozofii politycznej”<sup>30</sup>. W *Listach Rosjanina podróżującego po Europie...* dzieła mistrzów pędzla są tylko wymienione, w *Dzienniku podróży...* Zinowjewa wybrzmiewają krytyczne sądy o nich<sup>31</sup>. Tym, co w jeszcze większym stopniu stanowi o różnicy między porównywanymi podróżnikami, jest dążenie do wypełnienia podróży spotkaniami ze znanymi ludźmi, osobistościami życia politycznego, społecznego czy kulturalnego, najsłabiej uwidaczniające się u „Rosjanina podróżującego po Europie”. W liście z nagłówkiem „Berlin”, ale odnoszącym się do pobytu w Poczdamie, stwierdza on, że „widział królową, jak zmierzała na przejażdżkę z pewną frejliną”<sup>32</sup>, gdy tymczasem Zinowjew przyznawał w relacji z Berlina, że „spędził tutaj trzy tygodnie i często był zapraszany przez różne osoby, u królowej był ze trzy razy”<sup>33</sup>. Zaraz potem obaj odnotowują zwiedzenie berlińskiej fabryki porcelany. Wizyta w niej stała się udziałem także Karamzinowskiego „podróżnika rosyjskiego”: zakupiony tu drobiazg podarował następnie człowiekowi, który zawiózł go do Weimaru. „Podróżnikowi rosyjskiemu” Weimar kojarzył się z całą plejadą osobistości niemieckiej kultury – Christopphem Martinem Wielandem, Johannem Gottfriedem Herderem, Johannem Wolfgangiem Goethem, Friedrichem Justinem Bertuchem i in., z którymi – jak z Wielandem – spotkał się albo przynajmniej – jak z Goethem – próbował się spotkać<sup>34</sup>, „Rosjaninowi podróżującemu po Europie” przypominał się w „Parnasie Weimarskim” tylko Herder<sup>35</sup>. Jeżeli już „Rosjaninowi podróżującemu po Europie” zdarzało się gościć u niemieckich „wielkich panów”, świadomie rezygnował z opisu tych wizyt, wychodząc z założenia, że czytelnicy nie znajdą w nich „dla siebie niczego nowego – etykieta obowiązująca pierwsze klasy społeczeństwa jest wszędzie jednakowa i wszystkim znana”<sup>36</sup>.

<sup>29</sup> Tamże, kn. 1, s. 171.

<sup>30</sup> Н.Д. Блудилина, dz. cyt., s. 209.

<sup>31</sup> Zob. В.Н. Зиновьев, *Журнал путешествия по Германии, Италии, Франции и Англии...*, „Русская старина” 1878, ч. 23, октябрь, s. 240.

<sup>32</sup> [Д. Горихвостов], *Письма россиянина...*, kn. 1, s. 47.

<sup>33</sup> В.Н. Зиновьев, *Журнал путешествия по Германии, Италии, Франции и Англии...* [w:] *Россия и Запад. Горизонты взаимопознания...*, s. 336.

<sup>34</sup> Zob. Н.М. Карамзин, dz. cyt., s. 134-144.

<sup>35</sup> Zob. [Д. Горихвостов], *Письма россиянина...*, kn. 1, s. 75.

<sup>36</sup> Тамże, s. 43.

„Przyjemność”, programowe hasło „Rosjanina podróżującego po Europie”, rozumiana jest na dwa sposoby. Z jednej strony, jest to sens i treść jego podróży, z drugiej zaś, jej przejawów poszukuje on w życiu napotkanych osób. „Teraz opowiem o miejscowych przyjemnościach; [...] opowiem i o tym, jak sam spędzam tutaj czas” – zaczynał relację z pobytu w Norymberdze, oświadczając w jej trakcie, że „spędza czas [...] bardzo przyjemnie, biorąc udział w przyjemnościach mieszkańców” i podsumowując słowami: „przyjemności tej ziemi bynajmniej nie brakuje”<sup>37</sup>. *Listy Rosjanina podróżującego po Europie...* przekazują barwny i dynamiczny obraz spacerów po parkach i okolicach podmiejskich, spektakli teatralnych, koncertów, zabaw tanecznych, spotkań w kawiarniach. Tak było w Norymberdze, a wcześniej w Charlottenburgu:

patrzyliśmy na spacerujących, przechadzaliśmy się po parku, a pozostały czas spędziliśmy w teatrze, którym miejsce to może się pochwalić<sup>38</sup>,

i Weimarze:

Weimar zapewnia przyjemne spędzenie czasu: bywają tu bale, reduty, przedstawienia teatralne, koncerty [...], z jazdy na łyżwach można korzystać codziennie i samemu być jej czynnym uczestnikiem<sup>39</sup>.

Przykładów jest więcej. Repertuar rozrywek zależy tylko od pory roku i indywidualnych wyborów, zawsze jednak jest bardzo szeroki. Na barwności i dynamice Lipsk i Frankfurt zyskują w dużym stopniu za sprawą gości przybyłych na targi<sup>40</sup>. W Akwizgranie można podreperować zdrowie wodami leczniczymi<sup>41</sup>. Ren przyciąga uwagę malowniczymi brzegami<sup>42</sup>. Przyjemności ze znalezienia się w takich miejscach i okolicznościach nie pomniejszyły nieprzyjemności, których podróżnik doświadczał, zawsze uznając je za drobne i traktując z dystansem oraz humorem. „Kawiarnia mnie wysuszyła, a kawa ogrzała; jestem im niezmiernie wdzięczny, nie mniej jak miejscowym pieniądзом, które nie przemakają” – oto jak pisał o skutkach ulewy, która zaskoczyła go w Berlinie<sup>43</sup>. Bardziej niż na gro-

<sup>37</sup> Tamże, s. 86, 89, 90.

<sup>38</sup> Tamże, s. 42.

<sup>39</sup> Tamże, s. 74.

<sup>40</sup> Zob. tamże, s. 61, 100.

<sup>41</sup> Zob. tamże, s. 115.

<sup>42</sup> Zob. tamże, s. 107.

<sup>43</sup> Tamże, s. 51.

madzeniu wiedzy o świecie zależało mu na jego doświadczeniu, co zadeklarował zresztą wprost: „własne doświadczenie jest najlepszym nauczycielem”<sup>44</sup>. W postaci „Rosjanina podróżującego po Europie” nie znajdujemy ani ślepego zachwytu tym, co zobaczył, idealizowania czegokolwiek, ani jednoznacznego krytycznego osądu. Berlin opisywał więc jako „miasto zaliczane do najlepszych [...] w Europie, ozdobione wspaniałymi gmachami, placami, regularnymi ulicami”, ale zaznaczał jednocześnie, że bardziej niż Berlina będzie brakowało mu gospodarzy, którzy go przyjmowali<sup>45</sup>. I jeszcze jeden utrzymany w takim duchu komentarz: „Kassel jest w całości zbudowany niedobrze, ale upiększają go place”<sup>46</sup>.

Z powyższych rozważań wynika, że *Listy Rosjanina podróżującego po Europie...* Dmitrija Gorichwostowa kryją duży potencjał interpretacyjny w odniesieniu zarówno do obrazu poszczególnych krajów europejskich, jak i koncepcji podróży i podróżnika. Są barwnym świadectwem swojej epoki, która przyniosła dalszy etap zbliżenia Rosji do Europy Zachodniej. Ziemie niemieckie są postrzegane przez „Rosjanina podróżującego po Europie” jako bardziej uporządkowane i przewidywalne niż jakiegokolwiek inne, przede wszystkim „rewolucyjna” Francja. Taki też uporządkowany, ustrukturyzowany charakter ma jego relacja. Opis poszczególnych miejsc i pobytu w nich bardziej wyrasta z codziennej praktyki podróżniczej niż z pogłębionej refleksji intelektualnej i estetycznej. Głównym motywem wyprawy było poszukiwanie przyjemności, ziemie niemieckie stały się zaś jednym z miejsc, w których rozmaitych przyjemności udało się podróżnikowi zaznać. Cel podróży został osiągnięty.

## Bibliografia

Kamionka-Straszakowa J., *Podróż* [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991.

Блудилина Н.Д., *Западное учение и русские ученики* [w:] *Россия и Запад. Горизонты взаимопознания. Литературные источники первой трети XVIII века*, вып. 3, ред. Н. Д. Блудилина, ИМЛИ РАН, Москва 2008.

<sup>44</sup> Tamże, s. 113.

<sup>45</sup> Tamże, s. 37, 52.

<sup>46</sup> Tamże, s. 67.

- Гоперхоева Д.П., *Русская литература путешествий первой половины XIX в. Эволюция темы „Россия – Запад”*, „Вестник Бурятского Государственного Университета” 2018, вып. 2.
- [Горихвостов Д.], *Письма россиянина, путешествовавшего по Европе с 1802 по 1806 год*, кн. 1-3, В Университетской типографии, Москва 1808.
- Горихвостов Д.П., *Записки россиянина, путешествовавшего по Европе с 1824 по 1827 год*, кн. 1-2, В типографии Князя Львова, Москва 1831-1832.
- Зеньковский В.В., *Русские мыслители и Европа. Критика европейской культуры у русских мыслителей*, Умса-Press, Париж 1955.
- Зиновьев В.Н., *Журнал путешествия по Германии, Италии, Франции и Англии в 1784-1788 гг.*, „Русская старина” 1878, т. 23, октябрь, s. 207-240, ноябрь, s. 399-440, декабрь, s. 593-630.
- Зиновьев В.Н., *Журнал путешествия по Германии, Италии, Франции и Англии (1784-1785)* [w:] *Россия и Запад. Горизонты взаимопознания. Литературные источники первой трети XVIII века*, вып. 3, ред. Н.Д. Блудилина, ИМЛИ РАН, Москва 2008.
- Карамзин Н.М., *Письма русского путешественника* [w:] tegoż, *Сочинения в двух томах*, т. 1 (Автобиография. „Письма русского путешественника” Повести), Художественная литература, Ленинград 1984.
- [Каченовский М.] Б.п., *О журнале путешествия Г-на Лубяновского по Саксонии, Австрии и Италии*, „Вестник Европы” 1805, ч. 21, № 12, июнь.
- Лотман Ю.М., *Сотворение Карамзина* [w:] tegoż, *Карамзин. Сотворение Карамзина. Статьи и исследования 1957-1990. Заметки и рецензии*, Искусство – СПб, Санкт-Петербург 1997.
- [Лубяновский Ф.П.] Ф.П.Л., *Заметки за границею в 1840 и 1843 годах*, В Гутенберговой типографии, Санкт-Петербург 1845.
- [Лубяновский Ф.П.], *Путешествие по Саксонии, Австрии и Италии в 1800, 1801 и 1802 годах*, ч. 1-3, В Медицинской типографии, Санкт-Петербург 1805.
- Сиповский В.В., *Н.М. Карамзин, автор „Писем русского путешественника”*, Типография Имп. Акад. Наук, Санкт-Петербург 1899.
- Сводный каталог русских сериальных изданий России (1801-1825)*, ред. Е.Е. Соколинский, т. 1 (Журналы А-В), РНБ, Санкт-Петербург 1997.

## ABSTRACT

**German Lands in the Eyes of the Russian Travel Writers at the Turn of the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> Centuries – Points of Convergence, Points of Divergence (*The Letters of the Russian Travelling across Europe from 1802 to 1806* by Dmitry Gorikhvostov)**

The paper presents the findings of the research in the field of Russian and German literary connections at the turn of the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries (the Russians' travels to Germany, the image of Germany in the Russian documentary and literary travel). The material for the study is based on *The Letters of the Russian Travelling across Europe from 1802 to 1806* by Dmitry Gorikhvostov (parts 1-3, Moscow 1808), *The Letters of the Russian Traveller* by Nikolay Karamzin and *The Diary of the Travel across Germany, Italy, France and England* by Vasily Zinoviev. The Gorikhvostov's work is analysed from three perspectives: 1. literary comparison, 2. genology (sentimental travel, letters), 3. cultural studies. The author points out the following issues: the route (Berlin, Dresden, Leipzig, Kassel, Göttingen, Weimar, Nuremberg, Frankfurt, Cologne, Aachen and others), descriptions of the cities and objects of interest (The Dresden Gallery and others), meetings with people (writers and others). Gorikhvostov describes the travel as an activity "for pleasure", with no ambition to explore (unlike Karamzin and Zinoviev). The interpretive context is the travel literature by Fyodor Lubyansky and the review of *The Travel across Saxony, Austria and Italy in 1800, 1801 and 1802* ("Vestnik Evropy" 1805).

**Keywords:** Travel literature, travel, sentimentalism, Germany, Russia, D. Gorikhvostov, N. Karamzin, V. Zinoviev, pleasure

**Słowa kluczowe:** literatura podróżnicza, podróż, sentymentalizm, Niemcy, Rosja, D. Gorichwostow, N. Karamzin, V. Zinowjew, przyjemność



Кристина Воронцова 

Естественно-гуманитарный университет в городе Седльце

## Польша в русской литературе постсоветского периода: обзор проблемы

Польша для русского человека, особенно для пишущего и читающего, – пространство сложное, эмоциональное, насыщенное семиотическими знаками, этностереотипами, исторически связанное с отношениями «любви-ненависти», которые в настоящих реалиях окрестили бы, наверное, токсичными. При этом трудно отрицать, что вторая половина XX века для русско-польского культурного диалога представляла собой поистине «золотой» период. И для советского интеллигента, и для массового потребителя польский язык, литература, мода, кино, телевидение стали своего рода медиатором, проводником в утраченный европейский мир, пограничным пространством между СССР и собирательным Западом. Неудивительно, что в литературе этого периода (и официальной, и подпольной) существовал исключительно положительный образ поляков, старинных польских городов, писателей и переводчиков, с которыми водили дружбу советские литераторы, польского понятия женственности и так далее, а все негативные стереотипы, копившиеся веками, казалось, были забыты навсегда.

Эту функцию проводника для советского обывателя Польша выполняла вплоть до 1989 года, когда наконец-то рухнул железный занавес и стал доступен настоящий Запад со всеми сокровищницами мировой культуры. Практически моментально, потеряв своё первостепенное значение, польское геокультурное пространство исчезает с ментальной карты русских людей, замещённое Италией, Францией, США и другими, более экзотическими, уголками планеты. Логично, что Польша мгновенно исчезает и из литературы, которая всегда чутко реагирует на запросы общества, однако время от времени парагеографические понятия, связанные с образом страны, всё



же возникают. Цель данной статьи – проанализировать основные стратегии репрезентации художественного пространства Польши в постсоветский период русской литературы в контексте предшествующей традиции полонифильства, а также попытки реконструировать негативные этностереотипы, которые были «изгнаны» официальной советской повесткой, однако сохранились в повседневных практиках.

Без сомнения, эта тема достойна отдельного масштабного исследования, я же собираюсь лишь наметить основные тенденции, возникшие прежде всего в массовой культуре: беллетристике, рок-поэзии, фэнтези и в современном русском рэпе. Конечно, Польша появляется в отдельных, часто маргинализированных, областях культуры, как, например, гей-литература или queer-литература на русском языке<sup>1</sup>, но вряд ли можно считать это явление достаточно распространённым и известным широкому кругу читателей. Масскульт же, в первую очередь, является отражением коллективного бессознательного, собранным из глубинных страхов и восторгов, характерных для широкой репрезентативной группы реципиентов, поэтому целесообразно начинать поиски семиотических «осколков» предшествующих эпох именно в этой сфере.

Эпизодически, но в целом достаточно регулярно Польша появлялась на ментальной карте носителей русской культуры благодаря рок-поэзии 90-х и нулевых годов, что позволяет говорить о некоторых тенденциях восприятия. Образ страны в данных текстах без сомнения депрессивен и несёт в себе следы традиционного романтического мотива «больной», «умирающей» Польши: «В Польше – инфляция, в Латвии – Рига / Скоро забудет, как мы выгладим Лига / Чемпионов»<sup>2</sup> (Сплин, *Урок географии*). Кроме того, зыбкость художественного пространства страны, выраженная в предшествующей литературе, становится принципиально важной характеристикой, когда лирический субъект (чаще – феминный) переживает кризис, состояние «между», эмоциональное потрясение: «Режутся крылья электростанции, гудят воробьями сорта пшеницы / Где моя родина – в кармане у Польши, в кармане

<sup>1</sup> Данная проблема на материале поэзии 1990-х-2000-х годов рассмотрена в статьях: К. Vorontsova, *География русской квир-поэзии: Польша как место встречи скандала и традиции*, „Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis” 2021, nr 16/2, с. 123-137; К. Vorontsova, *Poland as a Great Borderland in the Post-Soviet World: Poetical Point of View*, „Colloquia Humanistica” 2019, nr 8, с. 139-150.

<sup>2</sup> А. Васильев, *Урок географии*, [в:] <https://reproduktor.net/gruppa-splin/urok-geografii/> (28.07.2021).

у Польши, за воротом Франции»<sup>3</sup> (Ночные снайперы, *Земляничная*), «Дальше были звонки ночные больше / Слезы, нервы, любовь и стрелки в Польше»<sup>4</sup> (Земфира, *Искала*). В целом Польша не является ведущим художественным пространством для развёртывания лирических сюжетов, однако для целого поколения так называемых миллениалов она была помещена на ментальную карту именно благодаря процитированным исполнителям, а образ страны в кризисе закрепился в современной русской концептосфере в том числе и благодаря приведённым выше текстам песен.

Необходимо также отметить, что после распада Советского Союза книжный рынок наводнили откровенно полонофобные тексты, часто написанные бывшими полонофилами 60-х годов, в которых с большим удовольствием воссоздаются все имеющиеся в русской культуре с незапамятных времён стереотипы о «ляхах»-бунтовщиках, «шляхтичах» с гонором и коварных польских интригах, направленных на разрушение российской государственности<sup>5</sup>. Одним из таких бывших любителей польской культуры является Станислав Куняев, издавший чрезвычайно враждебную по тону публицистическую книгу *Шляхта и мы*, в которой переосмысливает свой опыт влюблённости в польскую культуру, утверждая, что любил Польшу он только потому, что так было «положено» и все её любили в это время.

Очевидно, вдохновлён валом подобной антипольской литературы нон-фикшн был и автор исторических детективных романов, явный эпигон постмодерниста Бориса Акунина, пытающийся повторить успех серии о ЭрASTE Фандорине, Николай Свечин. Польша, точнее Царство Польское образца 1887 года, становится местом действия его романа *Варшавские тайны* (2013 г.). Главный герой – Алексей Лыков, стереотипный русак-богатырь, который за первые три главы успевает несколько раз сломать серебряный рубль, чтобы показать удачу молодецкую и доказать физическую силу, отослан из Российской Империи в Варшаву расследовать убийство официальных лиц, однако вместо следствия в основном ходит по городу и завидует польской европейскости, которая после разделов Польши значительно поблекла. Лыков восхищается «цукернями-кавярянями», умением поляков отдыхать и особенно

<sup>3</sup> Д. Арбенина, *Земляничная*, [в:] <https://reproduktor.net/nochnye-snajpery/zemlya-nichnaya/> (28.07.2021).

<sup>4</sup> Земфира, *Искала*, [в:] <https://genius.com/Zemfira-i-was-looking-lyrics> (28.07.2021).

<sup>5</sup> См.: А. Kępiński, *Lach i Moskal. Z dziejów stereotypów*, PWN, Warszawa–Kraków 1990; A. Giza, *Polaczkowie i Moskale, wzajemny ogląd w krzywym zwierciadle (1800-1917)*, Polskie Pismo i Książka, Szczecin 1993; S. Falkowicz, *Polski charakter narodowy w oczach Rosjan*, „Dzieje Najnowsze” 1995, nr 2, с. 43-58 и др.

архитектурой, хотя доподлинно известно, что к концу XIX века облик «восточного Парижа» был искажён (в том числе с идеологической целью) и для путешественников часто выглядел менее презентабельно, чем русская провинция. Тем не менее, автор отправляет своего персонажа гулять по городу с картой и пишет не детектив, а настоящий путеводитель.

Для создания атмосферы в тексте постоянно возникают польские слова и даже предложения в качестве экзотизмов, записанные кириллицей, часто с ошибками, вроде «бардзо чекавы пани», а одна из глав романа называется «Еще польска не згинжла». При этом в советском официальном дискурсе это была, пожалуй, самая цитируемая строчка на польском языке и ее правильное произношение знал каждый интеллигентный человек. Можно было не говорить по-польски совсем и лишь читать произведения советских литераторов, чтобы узнать польский гимн.

Если говорить о стереотипах, то вся книга, не претендуя на глубинные исследования культуры Другого, словно пазл, составлена именно из них. Все польки у Свечина – красавицы, все крестьяне – богатые, на улицах исключительная чистота, а поляки-мужчины почему-то не пьют алкоголь совсем, в отличие от русских офицеров. Однако ключевым и поистине текстообразующим является этностереотип поляка-русофоба. Практически с самого начала романа поляки представлены хитрыми, подлыми, желающими погубить каждого русского, который попадется на их пути. Вместо, собственно, детективного расследования Лыков постоянно вступает в диалог о «польском вопросе» с разными персонажами. Встречается на его пути и прекрасная полька-ведьма Малгожата, с которой он изменяет своей жене, оставшейся в Петербурге. Коварная, но безумно красивая пани-обольстительница – это, конечно, воплощение достаточно старого стереотипа о русско-польской любви<sup>6</sup>, которому нашлось место в том числе и в предшествующей литературной традиции.

Собственно говоря, *Варшавские тайны* – это очень характерный пример того, какой собирательный образ польской геокультуры существовал в русской концептосфере в начале 2010-х годов в полной оторванности от реального пространства и реальных людей. Это текст, в котором традиционные стереотипы – причём безо всякой постмодернистской иронии! – собираются в кумулятивную цепочку и направляют сюжет романа.

<sup>6</sup> См.: Е. Левкиевская, *Стереотип польско-русской любви в русской литературе XIX-XX вв. [в:] Россия – Польша. Образы и стереотипы в литературе и культуре*, ред. В. Хорев, Индрик, Москва 2002, с. 197-199.

Совсем иначе (намного позитивнее) выглядит Польша в фэнтези Макса Фрая<sup>7</sup>.

Во-первых, автор не без иронии относится к некоторому абсурду, существу польской жизни, однако в то же время изображает художественное пространство страны с точностью и нежностью. Так, например, герои Фрая с удовольствием шутят о том, что перед непунктуальностью польских железных дорог даже магия бессильна. Во-вторых, Польша в романах Макса Фрая – это всегда область чудесного со своим бестиарием и легендами, в том числе новыми, создающимися буквально на глазах. И традиционно граничная, лиминальная природа данной геокультуры весьма этому способствует. В-третьих, писательница не ограничивается стандартным набором городских текстов, потенциально известных читателям из предшествующей литературной традиции. На ментальную карту автора помимо Варшавы и Кракова<sup>8</sup> попадает, например, совсем не очевидный Валбжих, городок в Нижнесилезском воеводстве, и становится текстопорождающим пространством не хуже уже упомянутых столиц в книге *Большая телега* (2008 г.)<sup>9</sup>

Герои-авантюристы, выйдя в Берлине из дома «на всякий случай [...] не без зубных щёток»<sup>10</sup>, совершенно случайно попадают в Судетские горы и Валбжих, о котором оба не имеют совершенно никакого понятия. Один из героев озабочен тем, что в кафе на Рыночной площади продают только пиво и никакого кофе, поэтому персонажи быстро приходят к выводу, что город проклят великим Кофейным Божеством, и быстро на ходу сочиняют соответствующую легенду о том, что случилось, почему и как расколдовать

<sup>7</sup> Под этим псевдонимом скрывается Светлана Мартынчик (род. 1965 г.), русскоязычный автор украинского происхождения, проживающая в Вильнюсе.

<sup>8</sup> О чрезвычайном дружелюбии города-лабиринта Кракова автор пишет, к примеру, в романе *Ключ из жёлтого металла* (2009 г.), который с точки зрения особенностей урбанистического пространства старой польской столицы был подробно проанализирован в статьях: К.В. Воронцова, *Мифопоэтика Кракова в романе Макса Фрая «Ключ из жёлтого металла»*, «Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований» 2017, № 2, с. 18-26; Y. Kanchura, *The Fantasy World of Europe in Max Frei's Novel „The Key of Yellow Metal”* [в:] *Slavic Worlds of Imagination*, Scriptum, Krakow 2018, с. 127-141. Проблема Польского текста в фэнтези русскоязычного автора с определённым литературно-историческим бэкграундом, но постоянно проживающего в Европе с её открытыми границами и возможностями постоянной мобильности между различными геокультурами, требует отдельного подробного исследования на всём корпусе текстов.

<sup>9</sup> Игровой интермедальности и фэнтезийному образу Европы в этой книге посвящена прекрасная статья Евгении Канчуры. См.: Е.О. Канчура, *Світ без кордонів – наратив, просякнутий любов'ю: «Великий віз» Макса Фрая*, «Наукові праці: наук. журн. / Чорном. нац. ун-т ім. Петра Могили» 2019, т. 325, № 313, с. 37-42.

<sup>10</sup> М. Фрай, *Большая телега*, Амфора, Москва 2009, с. 160.

несчастный Валбжих. Собственно, они быстро переходят от теории к практике и добывают «две узкие толстостенные чашки, наполненные черными сатанинскими слезами, смешанными с потом Люцифера и кровью некрещеных младенцев»<sup>11</sup>, то есть два эспрессо. Так, в обыденной покупке кофе герои видят настоящую магию, более того, они к ней причастны, как могущественные волшебники. И только читатель решает, было ли магическое вмешательство или нет. По мысли Макса Фрая, в Польше волшебство всегда таится где-то за углом, и только посвященные, умеющие видеть изнанку городов, могут ощутить его на своей шкуре.

Первый успех бытовых чудес мотивирует друзей продолжить «расколдовывать город»<sup>12</sup>. Предположив (совершенно логично) наличие замка в любом старом польском городе, герои выдвигают парадоксальную версию о том, что он есть, просто невидим, так как проклят лукавым бесом-зодчим, которого обманул заказчик князь Болко Суровый. Расколдовать его может только бескорыстный гость города, который просто желает полюбоваться замком. Смешивая исторические события и легенды о бесах, друзья в очередной раз проводят сеанс «бытовой магии» и едут смотреть замок Ксёж, реально существующий в Валбжихе, после чего встречаются в кафе бездомного, который, на их взгляд, является заколдованным джинном. Чтобы наблюдать чудеса в «заколдованном» городе, им не приходится совершать ритуалы или произносить заклинания. Как истинные креаторы-демиурги они сами придумывают новую реальность в границах существующего города и живут её законами. Макс Фрай показывает, что Польша – настолько семиотически насыщенное пространство, что даже не известный широкому кругу реципиентов город может порождать тексты и новые символы.

Как это ни парадоксально, более традиционны в выборе польских городских текстов молодые авторы, создающие лирические тексты в рамках направления рэп, который стал настоящим голосом поколения и протеста в 2010-е годы. Так, например, Иван Алексеев<sup>13</sup>, выступающий под псевдонимом Noize MC, в своих стихах (а это, без сомнения, стихи со сложной ме-

<sup>11</sup> Там же, с. 163-164.

<sup>12</sup> Там же, с. 172.

<sup>13</sup> Стоит оговориться, что многие исследователи относят его творчество к контркультурной рок-поэзии новейшего поколения, то есть оно наследует и трансформирует стратегии авторов, рассмотренных нами ранее, в том числе в отношении геопэтики. См.: И.В. Нефёдов, Е.В. Огрызко, *Синтаксические средства экспрессивности в контркультурной рок-поэзии*, «Филологические науки. Вопросы теории и практики» 2015, № 4, с. 128-134; И.А. Авдеенко, *Гиперобраз эпохи в языке русского рэпа, или заметки рок-филолога на полях рэп-лирики*, «Русская рок-поэзия: текст и контекст» 2020, № 21, с. 32-40.

лодикой и рифмовкой) упоминает, прежде всего, Варшаву и Краков. На мой взгляд, это отнюдь не случайно. Несмотря на принадлежность к достаточно прогрессивному творческому течению, автор придерживается поэтики, принятой в предшествующей литературной традиции, довольно часто вплетая в собственные композиции эксплицитные и имплицитные цитаты из Иосифа Бродского, Осипа Мандельштама, Владимира Маяковского и других великих поэтов прошлого. И эта ассоциативная связка «Польша – поэзия», «Польша – прошлое»<sup>14</sup>, во-первых, является ключевой для Польского текста русскоязычной культуры, а во-вторых, в стихах Алексева она явно возникает опосредованно, благодаря поэзии советского периода.

Впрочем, не нужно думать, что Noize MC только заимствует, не привнося ничего нового. В композиции *В темноте* (2018 г.) он, например, изображает одну из самых узнаваемых сигнатур польской столицы для современного туриста (и одновременно одно из самых спорных архитектурных сооружений города) – Дворец культуры и науки:

Память сталинской высоткой в центре Варшавы  
Громоздится чуждым анахронизмом  
Так давно, что символом города признана<sup>15</sup>.

Интересно, что при всей знаковости и заметности данного здания, поэты предшествующей литературной эпохи не делали его предметом изображения, сосредотачиваясь на Старом городе, Висле, варшавской русалке и других символах города. Возможно, авторы советской эпохи фокусировались на отличительных чертах Польши, её квази-европейскости, не замечая сталинского ампира, с которым они были хорошо знакомы и дома. Алексеев, сравнивая Дворец культуры и науки с человеческой памятью на основании их неуклюжей неуместности в контексте настоящего, обогащает Польский текст русской культуры ещё одной сигнатурой, чрезвычайно важной именно для современного реципиента.

В композиции *Почитай старших* (2019 г.), полностью посвященной авторитетам тех, на чьи тексты ориентируется Алексеев в своем творчестве, очень знаковым выглядит упоминание Кракова. Дело в том, что он сосредотачивается

<sup>14</sup> См.: К. Воронцова, «Мы связаны, поляки, давно одной судьбою...»: Польский текст русской культуры в поэзии второй половины XX века (1945-1991 гг.), Wydawnictwo Naukowe UPH, Siedlce 2020, с. 203-231.

<sup>15</sup> Noize MC, *В темноте*, [в:] <https://genius.com/Noize-mc-in-darkness-lyrics> (28.07.2021).



на той сигнатуре, которую изображали практически все русские поэты (от Булата Окуджавы и Генриха Сапгира до Сергея Мореино), говоря о старой королевской столице, – это хейнал, сигнал тревоги, который каждый час раздается с башни Марицкого костела на Главной рыночной площади. Лирический герой Noize MC сравнивает себя с трубачом, который играет знаменитую обрывающуюся мелодию как предостережение, однако делает это в честь поэтов прошлого: «В их честь я трублю свою песнь, / Как ежечасный хейнал с костёла над Краковом»<sup>16</sup>. Некоторым образом актуализируется традиционная ассоциативная связка художественного пространства Польши с русской поэзией на основе подобию трагической судьбы, надлома, экзистенциальной кризисности мировосприятия и исторических процессов<sup>17</sup>.

Таким образом, совершенно очевидно, что после распада Советского Союза Польша потеряла культурную роль медиатора настоящей «европейскости» и практически исчезла с ментальной карты русскоязычного реципиента. Однако в массовой культуре, как наиболее адекватном отражении концептосферы той или иной традиции, польское художественное пространство эпизодически возникает, что говорит о долговечности и устойчивости определенных паттернов, возникших, возможно, еще многие столетия назад. Современные авторы многое черпают у предшествующей литературной эпохи, однако качественно переосмысливают имеющиеся этностереотипы и привносят новые парагеографические символы в репрезентацию Польши. Интересно, что несмотря на определенные стратегии нарратива в современных новостных программах, в целом сохраняется довольно позитивный образ страны, в чем, несомненно, решающую роль сыграло советское полонофильство, которое опосредованно восприняли, а следовательно, и продолжают транслировать своей аудитории современные авторы. Отдельные примеры полонофобии, как в книге Свечина, удовлетворяют запросы специфической аудитории и рассчитаны на коммерческий успех, а не формирование точки зрения у конечного потребителя. Массовая культура оставляет за образом Польши роль пограничного проблемного пространства, в рамках которого удобно решать различные художественные задачи.

<sup>16</sup> Noize MC, *Почитай старших*, [в:] <https://genius.com/Noize-mc-read-the-elders-lyrics> (28.07.2021).

<sup>17</sup> Ключевым текстом, закрепившим эту связку в советский период, можно считать стихотворение Бориса Слуцкого *Покуда над стихами плачут...*, полностью построенное на метафоре «Польша – поэзия». См.: К. Vorontsova, *Польский текст в поэзии Бориса Слуцкого: между идеологическими установками и авторской позицией*, „Przegląd Ruscystyczny” 2017, nr 3, с. 5-30.



## Библиография

### Источники

Арбенина Д., *Земляничная*, [в:] <https://reproduktor.net/nochnye-snaipery/zemlyanichnaya/>.

Васильев А., *Урок географии*, [в:] <https://reproduktor.net/gruppa-splin/urok-geografii/>.

Земфира, *Искала*, [в:] <https://genius.com/Zemfira-i-was-looking-lyrics>.

Свечин Н., *Варшавские тайны*, Эксмо, Москва 2013.

Фрай М., *Большая телега*, Амфора, Москва 2009.

Noize MC, *В темноте*, [в:] <https://genius.com/Noize-mc-in-darkness-lyrics>.

Noize MC, *Почитай старших*, [в:] <https://genius.com/Noize-mc-read-the-elders-lyrics>.

### Литература предмета

Авдеенко И.А., *Гиперобраз эпохи в языке русского рэпа, или заметки рок-филолога на полях рэп-лирики*, „Русская рок-поэзия: текст и контекст” 2020, № 21.

Воронцова К.В., *Мифопоэтика Кракова в романе Макса Фрая «Ключ из жёлтого металла»*, „Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований” 2017, № 2.

Воронцова К., *«Мы связаны, поляки, давно одной судьбою...»: Польский текст русской культуры в поэзии второй половины XX века (1945-1991 гг.)*, Wydawnictwo Naukowe UPH, Siedlce 2020.

Канчуря Є.О., *Світ без кордонів – наратив, просякнутий любов'ю: «Великий віз» Макса Фрая*, „Наукові праці: наук. журн. / Чорном. нац. ун-т ім. Петра Могили” 2019, т. 325, № 313.

Левкиевская Е., *Стереотип польско-русской любви в русской литературе XIX-XX вв.* [в:] *Россия – Польша. Образы и стереотипы в литературе и культуре*, ред. В. Хорев, Индрик, Москва 2002.

Нефёдов И.В., Огрызко Е.В., *Синтаксические средства экспрессивности в контркультурной рок-поэзии*, „Филологические науки. Вопросы теории и практики” 2015, № 4.

Giza A., *Polaczkowie i Moskale, wzajemny ogląd w krzywym zwierciadle (1800-1917)*, Polskie Pismo i Książka, Szczecin 1993.

Falkowicz S., *Polski charakter narodowy w oczach Rosjan*, „Dzieje Najnowsze” 1995, nr 2.

- Kanchura Y., *The Fantasy World of Europe in Max Frei's Novel „The Key of Yellow Metal”* [в:] *Slavic Worlds of Imagination*, Scriptum, Kraków 2018.
- Кępiński A., *Lach i Moskal. Z dziejów stereotypów*, PWN, Warszawa–Kraków 1990.
- Vorontsova K., *География русской квир-поэзии: Польша как место встречи скандала и традиции*, „Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis” 2021, nr 16/2, <https://doi.org/10.4467/20843933ST.21.010.13654>.
- Vorontsova K., *Poland as a Great Borderland in the Post-Soviet World: Poetical Point of View*, „Colloquia Humanistica” 2019, nr 8, <https://doi.org/10.11649/ch.2019.009>.
- Vorontsova K., *Польский текст в поэзии Бориса Слуцкого: между идеологическими установками и авторской позицией*, „Przegląd Rusycystyczny” 2017, nr 3.

## ABSTRACT

### **Poland in Russian Literature of the Post-Soviet Period: Overview of the Issue**

This article focuses on traditions and innovations in Russian mass culture depicting the art space of Poland after the fall of the USSR. On the material of Russian detective stories, fantasy novels, rock poetry and rap lyrics the author reveals the mosaic image of Poland preserved in the sphere of concepts characteristic of Russian culture of the 90s of the 20<sup>th</sup> century and the first decades of the 21<sup>st</sup> century. This study can be a basis for further research in the context of current Geopolitical and Geocultural events which will have a long-term impact on the perception of Poland by Russian recipients.

**Keywords:** Poland, Russian literature, local texts, rap, mass culture

**Ключевые слова:** Польша, русская литература, локальные тексты, рэп, массовая культура

Дечка Чавдарова 

Шуменски университет «Епископ Константин Преславски»

## Образ Коми в воспоминаниях болгарских строителей и лесорубов

В современной научной парадигме исследование образов чужих топосов в сознании представителей определенной культуры обусловлено несколькими тенденциями: интересом к жанру травелога (путевых записок), актуальностью теории межкультурного диалога и этнических стереотипов, утверждением геопоэтики в литературоведении. Хотя концептуализация определенного пространства в литературе давно занимает литературоведов, введение термина геопоэтики расширяет исследовательские перспективы. В этом контексте собою важным становится аспект противопоставления геопоэтики геополитике. О.Н. Александрова-Осокина прослеживает возникновение данного направления в литературоведении и результаты геопоэтических исследований в русской науке<sup>1</sup>. Особое внимание к геопоэтике проявляет Василий Георгиевич Щукин<sup>2</sup>, что не случайно: среди объектов его научных занятий можно выделить два, в которых воплощены наиболее сущностные для человеческого бытия топоса—дом («дворянское гнездо», дача) и дорога (вокзал, железная дорога, метро). У профессора В.Г. Щукина повседневность и наука связаны неразрывно, он смотрит на все окружающее глазами семиотики культуры.

<sup>1</sup> О.Н. Александрова-Осокина, *Вопросы геопоэтики в современной литературе*, „Научный диалог” 2020, № 5, с. 216-241.

<sup>2</sup> Здесь упомяну только одно из исследований профессора Щукина, в котором он предлагает методологическое осмысление проблемы: В.Г. Щукин, *Геокультурный образ мира как методологическая основа литературоведения* [в:] *Wiener Slawistischer Almanach*, bd. 49: *Zeit–Räume. Neue Tendenzen in der historischen Kulturforschung aus der Perspektive der Slavistik*, herausg. von S.K. Frank, I.P. Smirnov, Wien 2002, с. 37-54.

Мой интерес к теме настоящих заметок (инспирирован) вдохновлен вечно актуальной проблематикой болгаро-русского культурного диалога, а также привлечшей внимание русских культурологов концептуализацией СЭВ<sup>3</sup>, в рамках которого болгарские строители и лесорубы пребывали в Коми с 1968-ого до 1994-ого года.

Трудовая миграция – явление с глубокими корнями в культуре. В болгарском языке оно названо словом гурбет, позаимствованным из арабского через турецкий и означающим «чужбина». В болгарской народной культуре ему посвящено много песен, в которых гурбет получает следующие коннотации: «расставание с близкими», «грусть», «одиночество», «ностальгия по родному краю». Вот один из примеров:

Врано конче оседлаваш пак за път,  
в край далечен тръгваш на гурбет.  
От очите ми две сълзи текат,  
черни дните ми ще са без теб. (х2)

Припев:

Пълна с тъга, въглен е сега моята изстрадала душа.  
Боже, помогни, сили дай ми ти,  
аз от мъка да не съгреша<sup>4</sup>.

[Коня вороного опять ты седлаешь в дорогу,  
В край дальний ты едешь, в чужую сторону<sup>5</sup>.  
Из глаз моих катятся две слезы,  
И без тебя ждут меня черные дни.

Припев: Истосковалась и выгорела моя исстрадавшаяся душа.  
Господи, помоги мне,  
Дай сил не согрешить с горя.] (перевод Наталии Черняевой)

<sup>3</sup> См. журнал „Лабиринт” 2014, № 6: Project СЭВ (1949-1991): export/import товаров & идей.

<sup>4</sup> *Врано конче оседлаваш пак за път*, [в:] <https://textove.com/gloriya-vrano-konche-tekst> (14.11.2021).

<sup>5</sup> В русской культуре понятию гурбет соответствует понятие «отхожий промысел», но, имея ввиду, что слово «гурбет» означает «чужбина», в русском переводе фольклорного текста ближе всего к этому значению будет выражение «чужая сторона».

С точки зрения культурной антропологии интересно сравнить фольклорный образ явления гурбет с его образами в болгарской культуре с начала XX века до наших дней. Такие исследования появляются<sup>6</sup>. Концептуализацию/мифологизацию Коми в представлениях болгарских рабочих нужно рассматривать в контексте заработка болгар за границей во время социализма (в Мозамбике, Анголе, Ливии, Марокко, на Кубе), учитывая специфику этого явления по сравнению с фольклорным образом гурбета, а также особое место Коми в ряду упомянутых стран. Как часть Советского союза, Коми обрастает дополнительными коннотациями, обусловленными мифологизированным образом России в болгарской культуре и идеологемой братской помощи. Эти мифы и идеологемы накладываются на прагматическую мотивировку (заработать деньги) и в официальном политическом дискурсе ее вытесняют.

Информацию для своих наблюдений я извлекала из воспоминаний болгар, работавших в Коми (социолог мог бы провести анкеты с группами таких болгар). Геопозитика, о которой была речь, ориентирована на литературу, но современная гуманитаристика часто обращается к текстам массовой культуры, масмедиа (воспоминания бывших болгарских рабочих опубликованы в интернет форумах). Из таких текстов можем извлечь своеобразную концептуализацию/мифологизацию чужого пространства, открыть риторические приемы дискурса авторов.

Вот история пребывания болгарских рабочих в Коми: 3-его декабря 1967 г. между СССР и Болгарией подписан договор об организации совместных лесозаготовок в республике Коми АССР. Восьмого февраля 1968 г. в Усогорск (еще несуществующий тогда городок) приезжает первая группа болгарских рабочих. Последовательно в тайге возникает четыре поселка – Усогорск, Междуреченск, Верхний Мезень и Благоево и четыре лесопромышленных предприятия с теми же наименованиями. Договор окончательно прекращен в 1994 г. Из болгарского бюджета на строительство выделено 100 миллионов левов. Болгарскими строителями построено также 7700 км лесных дорог, 167000 кв. м. жилищ для 20000 болгарских и советских граждан, 4 школы, 4 детских сада, больница и точки общественного питания<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> *Да живееш там, да се сънуваш тук. Емиграционни процеси в началото на XXI век* сост. М. Карамихова, IMIR, София 2003.

<sup>7</sup> От Коми с любов, [в:] <http://socbg.com/2015/06/%D0%BE%D1%82-%D0%BA%D0%BE-%D0%BC%D0%B8-%D1%81-%D0%BB%D1%8E%D0%B1%D0%BE%D0%B2.html> (14.11.2021).

Как было упомянуто, в рамках СЭВ экономические отношения были неразрывно связаны с идеологией и подчинялись идеологеме братской дружбы (при чем, как известно, экономический интерес часто уступал идеологии). По этой причине официальный политический дискурс не допускал критических замечаний о некоторых негативных результатах проекта. Лишь в наше время в русских публицистических материалах появляется информация о реакциях экологов по поводу того, что болгарские рабочие «косили подчистую», выходя за рамки расчетной лесосеки, а восстановлением этого ресурса занимались «недостаточно усердно»<sup>8</sup>. Поскольку в социалистической системе не остается ни одной сферы, не подчиненной идеологии, болгарские лесоповальщики сразу объединяются в партийные и комсомольские организации. Русский журналист припоминает деятельность болгарского партийного функционера Ангела Димова в Коми. Публикация подсказывает (хотя это не входит в интенцию автора), как комсомольская и партийная работа становились средством карьерного развития функционера, как он продолжает пользоваться этим (до сегодняшнего времени) до сих пор:

Кроме организации условий труда и отдыха для своих рабочих, болгарская сторона озаботилась и их идейной поддержкой, в Удорском районе организовали партийную и комсомольскую организации. В этом болгары были тогда на нас похожи – у нас комсомол был Ленинский, у них – Димитровский. Руководить болгарскими комсомольцами на Удору в 1970 году отправили Ангела Димова, вчерашнего студента, который мечтал заниматься политэкономией в аспирантуре, но согласился поехать в далекий Коми край, который он представлял как непереносимо морозный. Как вспоминает Ангел Димов, в Сыктывкар он приехал в начале мая, укутанный в сто одежек, но тут же и «растаял». Во-первых, потому что в столице Коми оказалось тепло, во-вторых, его тут же окружили самым горячим вниманием, познакомили с Валентиной Витязевой – будущим ректором Сыктывкарского госуниверситета, работавшей тогда в филиале Академии наук, и она посодействовала устройству болгарского комсомольца в аспирантуру. В Коми Ангел Димов провел около двух лет, создал, по его словам, «мощную комсомольскую организацию», а сам набрался опыта, который позже позволил ему стать депутатом двух созывов в Болгарии и создать собственную политическую партию<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> А. Потехина, «Вечна дружба» в четверть века, „Регион“, [в:] <http://ourreg.ru/2017/12/22/vechna-druzhba-v-chetvert-veka/> (1.11.2021).

<sup>9</sup> Там же.

В рассказах болгарских рабочих не открываем клише этого официального идеологического дискурса, но они иногда характеризуются идеологией другого типа: мифологизацией пионерской роли болгар в Коми и силы болгарского духа. Н. Александров пишет в группе «Усогорск» в Facebook:

Та маленькая Болгария на дальнем Севере! Такова судьба болгарского народа – оставлять за собой города и государства! Болгары построили целые города в России. И дороги, и промышленные предприятия. В них все еще можно ощутить южную силу созидательного болгарского духа, его способность созидать, поднимать, развивать и потом покидать.

Автор текста мифологизирует болгарский дух также отсылкой к памяти русских о присутствии болгар в Коми: «Русские в Коми рассказывают в Фейсбуке, что иногда ночью в глухой тайге можно услышать хоровые болгарские голоса, крики, смех и иногда песни... Видно, в лесах Коми все еще жив болгарский дух!».

Пионерскую роль болгарских рабочих, осваивающих новооткрытую землю, подчеркивает и другой автор, открывая проявление этой роли в сфере повседневности. Это свидетельствует о том, что идеология не может подчинить повседневность:

Пески Африки и плодородные кубинские и мозамбикские земли, или замерзшие торфяные поля тюменской и комской тайги приобретали новые для них растительные виды. И в Благоево – Коми АССР, с приездом болгар появились типичные болгарские грядки с чесноком, огурцами и помидорами. Не буду говорить как местные люди смотрели как наши женщины пекут перец, а потом его очищают от кожуры, нарезают огурцы, помидоры, лук, наконец, посыпают все это тертой брынзой и получается божественно вкусное блюдо – Шопский салат... Одним словом, мы научили их многим вещам: как приготавливать компоты и варенье из крупной черной и красной смородины, гонять ракию из рябины, смородины, картофеля, хлеба и консервированных помидоров из наших магазинов<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> М. Иванов, *За българите в Коми*, [в:] <https://mitkoivanov.wordpress.com/2008/08/30/%D0%B7%D0%B0-%D0%B1%D1%8A%D0%BB%D0%B3%D0%B0%D1%80%D1%81%D0%BF%D0%BE%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%B8/%D0%B8%D1%82%D0%B5-%D0%B2-%D0%BA%D0%BE%D0%BC%D0%B8> (14.11.2021) (перевод всех текстов воспоминаний мой – Д. Ч.).



В тексте автора, создающего эстетизированный образ своей кухни и своих кулинарных традиций, вплетается и болгарский миф «Болгария – рай»: болгарские рабочие, по его мнению, пытались превратить новую среду обитания «в рай, как Болгария». Внесение своего быта в чужую культуру является культурным феноменом, который требует специального исследования. Процессы в европейской культуре показывают как эмигранты почти всегда везут с собой багаж своей кухни и своих привычек. Воспоминания упомянутого болгарского рабочего говорят, однако, и о взаимном диалоге в сфере повседневности: он упоминает, что местные люди научили болгар рыбной ловле и охоте. С особой ностальгией автор вспоминает дружеские застолья. Как внесение элемента болгарского менталитета в чужой быт, он представляет построенную «по болгарско-комскому образцу» дачу на реке Вашке из соснового материала, названную «Болгария», с интерьером в традиционном болгарском стиле. Автор с (гастрономическим) гурманским восторгом вспоминает закуски: «Знаете ли вы что такое рыбы хариус, осетрина, лосось, что такое черная икра! Сразу скажу, что не только река, но и тайга заботилась о пропитании человека. Не буду говорить о грибах и смородине»<sup>11</sup>. В пылу гастрономической страсти автор упоминает и добычу закусок в нарушение закона: оказывается, что шоферы автовозов могли застрелить комского лося весом в 500 килограммов, охота на которого запрещена, с оправданием, что лось внезапно выскочил на дорогу перед лесовозом, а потом, после передачи мяса государству, варить голову на закуску. Особое внимание в воспоминании уделено тостам со стороны местных: «За дружбу, за любовь, за жизнь и счастье».

Предметом воспоминаний становится также климат Коми. Один из авторов рассказывает о холоде, о замерзших деревьях, болотах и реках (что непривычное для болгар), но придает морозу положительный знак, используя медицинские аргументы (климат, по его мнению, полезен для больных респираторными заболеваниями). Важное место в дискурсе вспоминающего занимает антитеза климат – человеческий характер: «А самое главное – чем сильнее холод в природе, тем больше тепла в человеческих взаимоотношениях»<sup>12</sup>. Показательно, что публикация носит название *Золотые воспоминания*.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> *Златни спомени от соца*, [в:] [https://retro.bg/zlatni-spomeni/spomeni-ot-sotsa-v-komirabotekhme-pri-ndash52-stud\\_18027.html](https://retro.bg/zlatni-spomeni/spomeni-ot-sotsa-v-komirabotekhme-pri-ndash52-stud_18027.html) (14.11.2021).

В одном из воспоминаний эмоциональный ореол (принимает) приобретает само путешествие в Коми, особенно на поезде:

Мечтаю когда-нибудь поехать снова туда. Это будет первое место, которое посетю. Поеду на поезде, как прежде! Сначала на самолете, а потом на поезде – дорога длинная, но что из этого! Хочу снова услышать этот звук: т у - т у - т у - т у ф... Выйду на вокзал ... затынусь глубоко воздухом ... знаю, что не будет как прежде, что никто меня не встретит, но ничего!<sup>13</sup>.

Пребыванию болгар в Коми придают особую окрашенность любовные связи с местными женщинами, результатом которых является множество смешанных браков. Это явление можно назвать эмиграцией по любви, используя термин этнолингвистов<sup>14</sup>. Женидьба на русской женщине комментировалась иногда в шуточном тоне: «Поехал за „Волгой“, а вернулся с Ольгой»<sup>15</sup>. Шуточное высказывание противопоставляет имплицитно любовь прагматике (меркантильной цели). Можно добавить, что любовь между болгарами и русскими женщинами придает конкретные измерения идеологии о любви между Болгарией и СССР, причем жизнь снова оказывается сильнее идеологии.

В воспоминаниях бывших рабочих в Коми доминируют голоса, полные ностальгии, что можно объяснить присущим человеческой психике механизмом идеализации прошлого. Исследователи чувства ностальгии указывают на селективность воспоминаний о прошлых переживаниях<sup>16</sup>. Ностальгические воспоминания о Коми часто содержат определение этого пространства как «второй родины», что снимает с него коннотацию «чужбина», являющуюся основной фольклорного образа (явления) понятия гурбет.

<sup>13</sup> Е-е-е-х, Коми, [в:] <https://luminous.blog.bg/drugi/2007/06/24/eeeeeh-komi.83646?reply=2169471> (14.11.2021).

<sup>14</sup> К. Михайлова употребляет этот термин в своем исследовании этнического стереотипа болгарина среди поляков в Болгарии, отсылая к польским терминам „emigracja sercowa, emigracja z miłości” в исследовании Б. Донке. См.: К. Михайлова, *Етническият стереотип за българина сред поляците, живеещи в България*, „Български фолклор” 1999, № 1-2, с. 58-70; B. Dohnke, *Sercowa Polonia*, „Gazeta Poznańska” 1989, № 297.

<sup>15</sup> С. Иванов, *За работата в Коми*, [в:] <http://www.desant.net/show-news/27655> (14.11.2021).

<sup>16</sup> W.J. Havlena, S.L. Holak, „The Good Old Days”: *Observations on Nostalgia and Its Role in Consumerbehavior*, „Advances in Consumer Research” 1991, vol. 18, с. 323-329, [в:] <http://www.acrwebsite.org/volumes/7180/volumes/v18/NA-1> (14.11.2021).

С точки зрения селективности воспоминаний нужно упомянуть и о других голосах, акцентирующих негативные стороны пребывания в Коми. Т. Николова пишет:

Работа на объектах в Коми была по сути каторжной. Лесоповальщики уходили в дикую тайгу на неделю, а когда возвращались в поселок, походили на тени – неумытые, небритые, страшные. Люди говорили: идут лесные духи. Мужчины покупали по бочке пива, ставили репродукторы на окнах и пировали два дня до беспамятства. До следующего похода в тайгу. Иногда уходили в соседний Железный город на охоту за женщинами. Это город, не присутствующий ни на одной карте России. В нем жили в фурах осужденные на пожизненное заключение мужчины и женщины, которым было запрещено выходить из города. Только за бутылку водки наши рабочие могли получить женскую ласку. А вокруг – как поется в одной комской песне, «пятьсот километров тайги».<sup>17</sup>

В таком духе и воспоминания Лъчезара Найденова, в которых тайга Коми концептуализирована как пространство смерти, о чем сигнализирует заголовок публикации – «Долина смерти»:

Тайга Коми. Только тот, кто видел этот безбрежный лес с самолета, может представить себе, что представляет собой Удогоркая тайга. Огромное, зеленое море, от которого нет спасения. Здесь в 70-ые годы работали тысячи болгар с единственной целью заработать деньги на Жигули. В тайге они становились похожими на духи – грязные, обросшие, в своих темнозеленых костюмах из пресованного войлока и в валенках 55-ого размера. Тайга превращала этих людей в каторжников и постепенно ими завладевала. Они жили в этом необъятном лесу и возвращались на вертолете или на допотопном КВЗ<sup>18</sup> по деревянной брусчатке, только чтобы искупаться и напиться до смерти... Трое из них стреляли друг в друга из-за махинаций. Восемьero других стали жертвами собственного безумия войти в бездонную северную реку Мезень, а пятеро сошли с ума и повесились. Были и такие, которые закрыли глаза и бросились как

<sup>17</sup> Т. Николова, *Бившите дървосекачи от Коми се събраха край язовир «Копринка»*, [в:] <https://blitz.bg/article/21040> <https://blitz.bg/article/21040> (14.11.2021).

<sup>18</sup> Автобус ГАЗ-53.

в омут в фуры Железного города, где занимались оргиями с осужденными на пожизненную каторгу русскими женщинами<sup>19</sup>.

Автор приводит примеры исчезнувших в Долине смерти болгар и русских, открытие человеческих костей во время работы на котловане жилищного блока (может быть останки сталинских лагерей), опасность смерти, если попасть в болото или остаться без препарата от комаров. Такая концептуализация пространства Коми напоминает осмысление Сибири как страны мертвых, о котором пишет В. Тюпа<sup>20</sup>. Другой автор воспоминаний тоже подчеркивает ужасный холод, а также смертельные случаи, которые, по его мнению, замалчивались: «Тысячи болгар работали в нечеловеческих условиях, даже при температуре минус 56 градусов по Цельсию. Смертельные случаи в результате замерзания или аварий были обычным явлением»<sup>21</sup>. Подобная концептуализация холода порождает ассоциации с прозвучавшим в болгарской культуре XIX века поэтическим противопоставлением родного Юга русскому Северу (стихотворение К. Миладинова «Тоска по Югу», стихотворение Р. Жинзифова «На чужбине», дорожные записки И. Вазова «Вне Болгарии»). Сопоставление подобного восприятия холода с мифологизацией климата Коми как полезного для здоровья в одном из воспоминаний подтверждает наблюдение К. Анисимова, касающееся пространства Сибири, о климате, воспринимавшемся «во всей гамме своих признаков – то как идеальном, то как невыносимом»<sup>22</sup>. На этой основе можно сблизить концептуализацию Коми с концептуализацией Сибири. Среди воспоминаний болгарских рабочих появляются и мнения о климате, которые лишены мифологизирующего пафоса и чья цель очертить реальное положение вещей и занять нейтральную позицию. С. Иванов входит в спор с Б. Бочевым, пишущим о смертях от холода:

Самая низкая температура, отмеченная в годы, когда мы там были, случилась зимой 1978-1979 г. – 53 градусов ниже нуля. Но при отрицательных

<sup>19</sup> Л. Найденов, *Долината на смъртта*, 17 март 2016, [в:] <http://the-trouth-isout-the-re2422446.blogspot.com/2016/03/blog-post-00.html> (14.11.2021).

<sup>20</sup> В.И. Тюпа, *Мифологема Сибири: к вопросу о «сибирском тексте» русской литературы*, „Сибирский филологический журнал“ 2002, № 1, с. 27-35.

<sup>21</sup> Б. Бочев, *Фантоми от Коми*, „Десант“, 7.06.2013, [в:] <http://www.desant.net/show-news/27484> (14.11.2021).

<sup>22</sup> К.В. Анисимов, *От редактора* [в:] *Сибирский текст в национальном сюжетном пространстве: коллективная монография* тов, ред. К.В. Анисимов, СФУ, Красноярск 2010, с. 5.

температурах ниже 30-35 градусов никто не работал на открытом воздухе. Были смертельные случаи как в результате аварий, так и по другим причинам (это случалось везде в мире), но я лично за время своего пребывания там не стал свидетелем смертельных случаев от замерзания, хотя слышал, что были такие до моего прибытия в Коми<sup>23</sup>.

Эти противоположные мнения в воспоминаниях о Коми подтверждают тезис, что нет единой истории, а существуют разные рассказы о ней.

Работа в Коми непрерывно актуализируется в контексте современных политических споров, а рассказы бывших рабочих обрастают идеологией, вписываются в вечный болгарский спор между «русофилами» и «русофобами». Большинство работавших в Коми являются членами общества «Русофилов» и участниками проводившегося ежегодно собора русофилов у водохранилища «Копринка», недалеко от города Казанлык. Поскольку мероприятие организовалось БСП (Болгарской социалистической партией) и на нем выдвигались коммунистические и советские символы, это разжигало споры между участниками. Т. Николова упоминает по поводу седьмой национальной встречи, что на ней присутствовали делегация из Коми и председатель партии «Русофилы» Н. Малинов, но что людей привлекали кебапчета и пиво, а также дружеские разговоры<sup>24</sup>. Острую критику идеологизации встречи выражает Б. Бочев:

Были созданы клубы «Друзья России», русофильские посиделки и др. Каждый год собираются у водохранилища «Копринка», бывший «Георги Димитров», чтобы есть *кебапчета* и славить «болгаро-русскую дружбу». Разумеется, столетняя партия с прописной буквой П использует эту панславистскую шашню, а *разные чегеварики дают волю своему словоблудию*<sup>25</sup>.

Это мнение сразу вызывает реакцию со стороны других участников собора:

Если говорить о соборах, организованных ежегодно у водохранилища «Копринка», могу сказать, что мы с женой и детьми каждый год ездим туда,

<sup>23</sup> Ст. Иванов, *За работата в Коми*, [в:] <http://www.desant.net/show-news/27655>, 27.06.2013 (14.11.2021).

<sup>24</sup> Т. Николова, *Бившите дървосекачи в Коми*.

<sup>25</sup> Б. Бочев, *Фантоми от Коми*, „Десант“ 2013, № 23 (211), [в:] <http://www.desant.net/show-news/27484>, <http://www.desant.net/show-news/27484> (14.11.2021).

чтобы повидаться с друзьями и коллегами, с которыми работали и жили вместе в те годы. А что касается политического характера этих соборов, это нас несколько не волновало<sup>26</sup>.

На основании наблюдений над выбранными воспоминаниями о Коми можно сделать вывод, что они являются весомой частью Большого нарратива о болгаро-русской дружбе и непрерывно актуализируются в соответствии с новыми связями между Болгарией и Россией<sup>27</sup>. Они часто идеологизированы, подчинены советским мифологемам. Вместе с тем «маленькие рассказы» бывших рабочих в Коми исполнены ностальгией по пережитому, друзьям, любви, праздникам. В них повседневность непрерывно борется с идеологией.

## Библиография

- Александрова-Осокина О.Н., *Вопросы геоэтики в современной литературе*, „Научный диалог” 2020, № 5.
- Анисимов К.В., *От редактора* [в:] *Сибирский текст в национальном сюжетном пространстве: коллективная монография*, ред. К.В. Анисимов, СФУ, Красноярск 2010, *Россия как объект литературного воспроизведения*.
- Бочев Б., *Фантомы от Коми*, „Десант”, 7.06.2013, [в:] <http://www.desant.net/show-news/27484>.
- Иванов М., *За българите в Коми*, [в:] <https://mitkoivanov.wordpress.com/2008/08/30>.
- Иванов Ст., *За работата в Коми*, [в:] <http://www.desant.net/show-news/27655>.
- Да живееш там, да се сънуваш тук. Емиграционните процеси в началото на XXI век*, сост. М. Карамихова, IMIR, София 2003.
- Найденов Л., *Долината на смъртта*, 17 марта 2016, [в:] <http://the-trouth-isout-there2422446.blogspot.com/2016/03/blog-post-00.html>.
- Николова Т., *Бившите дървосекачи от Коми се събраха край язовир «Копринка»*, [в:] <https://blitz.bg/article/21040>.

<sup>26</sup> Ст. Иванов, *За работата в Коми*, [в:] <http://www.desant.net/show-news/27655>, 27.06.2013 (14.11.2021).

<sup>27</sup> В настоящий момент, в ситуации войны в Украине, участники группы „Усогорск“ в Facebook защищают официальную позицию российской власти.

- Потехина А., «Вечна дружба» в четверть века, „Регион”, [в:] <http://ourreg.ru/2017/12/22/vechna-druzhba-v-chetvert-veka/>.
- Тюпа В.И., Мифологема Сибири: к вопросу о «сибирском тексте» русской литературы, „Сибирский филологический журнал” 2002, № 1.
- Щукин В.Г., Геокультурный образ мира как методологическая основа литературоведения, „Wiener Slawistischer Almanach” 2002, bd. 49: *Zeit–Räume. Neue Tendenzen in der historischen Kulturforschung aus der Perspektive der Slavistik*, herausg. von Susi. K. Frank und Igor’ P. Smirnov, Wien 2002.
- Havlena W.J., Holak S.L., „The Good Old Days”: Observations on Nostalgia and Its Role in Consumerbehavior, „Advances in Consumer Research” 1991, vol. 18, [в:] <http://www.acrwebsite.org/volumes/7180/volumes/v18/NA-1>.

## ABSTRACT


### **The Image of Komi in Memory of Bulgarian Builders and Lumberjacks**

Investigating the image of Komi in the memoirs of the Bulgarians who worked in Komi ASSR from 1968 to 1994 fits into the actual interests of humanitarian study on geopoetics. Thereby, the tales of people residing in Komi, published on the Internet, are being considered not just as a document, but as a mythologising/demythologising discourse with specific rhetorical means. These tales are testimonies of the selectiveness of memory (accentuating the pleasant, the positive, or vice versa – the bad and the negative). Another tendency is also noticeable: despite the official ideological discourse, which encompasses the work of the Bulgarians in Komi – the ideologeme of SIV (COMECON) as an embodiment of “comradery” – the authors of these memoirs are facing the “structures of everyday life” and their roles as pioneers developing a new land. Today presence of the Bulgarians in Komi is iterated through their participation in the society of “Russophiles” and political disputes of these days.

**Keywords:** Komi, image, memoirs, Bulgarian builders, lumberjacks

**Ключевые слова:** Коми, Образ, воспоминания, болгарские строители, лесорубов



Джон Даглас Клэйтон   
Оттавский университет

## Гурзуф как *locus amoenus* в житнетворчестве А.С. Пушкина

«Образ Крыма вошёл в пушкинское представление о счастье»  
Лотман<sup>1</sup>

Молодой поэт Александр Пушкин 6 мая 1820 г. отправился по административной должности из Петербурга в Екатеринослав, где находился его новый начальник, генерал Иван Никитич Инзов. Его поэма *Руслан и Людмила* была издана как раз в то время, когда он туда ехал: с этого момента его можно было считать настоящим поэтом, признанным широкой читающей публикой. Путь Пушкина к месту назначения лежал через Киев, где 14 мая он был в гостях у генерала Николая Николаевича Раевского. Приехал он в Екатеринослав 17 или 18 мая. Вечером 26 мая Раевский с сыном и другом Пушкина Николаем нашли поэта больным в хижине на окраине города. С разрешения Инзова они пригласили его поехать с ними на Кавказ, чтобы поправить его здоровье на целебных водах. 28 мая кавалькада Раевских вместе с больным Пушкиным отправилась сначала в Таганрог, а потом на Кавказ. Эти три месяца, проведённые с Раевскими, оказались поворотными в жизни Пушкина и в развитии его творчества. Пробыв июнь, июль и первую часть августа на Кавказе, Раевские с Пушкиным переправились в Крым, а 18 августа поплыли на военном корабле из Феодосии в Гурзуф, где они отдыхали до 5-го сентября. Жил Пушкин с семьёй Раевских (к ним присоединились старшие дочери Николая

---

<sup>1</sup> Ю.М. Лотман, *Пушкин. Биография писателя*, Искусство-СПБ, Санкт-Петербург 1997, с. 62.

Николаевича Екатерина и Елена и их мать Софья Алексеевна) в доме, построенном в 1811 г. герцогом Ришельё, когда он был генерал-губернатором Новороссийского края.

Почему путешествие с Раевскими и пребывание в Гурзуфе были такими значимыми для развития Пушкина как поэта? Дело в том, что за три года до его отправления из Петербурга в Екатеринослав появилась книга *Опыты в стихах и прозе* К.Н. Батюшкова. Судя по тому, что читатель южного текста поэта постоянно наталкивается на слова, идеи, мотивы и темы, почерпнутые из этой книги, по всей вероятности, Пушкин вез ее с собой.. Видимо, для молодого поэта книга Батюшкова служила как бы пособием по тому, как быть настоящим поэтом<sup>2</sup>. И не исключено, что перемена мест и удаление от многочисленных развлечений жизни в столице помогли ему сосредоточиться на самом главном – развитии его поэтического таланта.

Есть некоторые темы, которые можно выделить из *Опытов* Батюшкова и которые кажутся важными в контексте эволюции Пушкина как поэта. Во-первых, Пушкин следует совету Батюшкова поэтам, высказанному в эссе *Нечто о поэте и поэзии*, рассматривать своё звание в контексте великих поэтов древности и Ренессанса. Более того, дело поэта – не просто писать стихи, а заниматься житнетворчеством, создавая миф о собственной жизни. Поэтому, приезжая на юг, поэт интенсивно начинает искать следы древнего мира – в частности, в Крыму, а в Бессарабии обращается к тени Овидия, который якобы там жил в изгнании<sup>3</sup>. Цель – поставить себя в один ряд с древними предшественниками. Стихотворение *Нереида*, написанное в Крыму, выражает это стремление: лирический герой тайком наблюдает, как в море купается молодая женщина, и уподобляет её нереиде из древней мифологии.

В *Опытах* Батюшков уделяет немало внимания итальянскому поэту Петрарке, в творчестве которого он подчеркнул несколько важных черт. Первая из них – загадочный образ Лауры, к которой тот обращается в своих сонетах и канцонах, написанных на итальянском:

<sup>2</sup> О значении *Опытов* Батюшкова для развития Пушкина см.: О.А. Проскурин, *Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест*, Новое литературное обозрение, Москва 2001, с. 35-36.

<sup>3</sup> На самом деле Овидий был сослан в Томи (ныне Констанцу) – достаточно далеко от Кишинёва. Можно сказать, что Пушкин в своём «южном тексте» создаёт два биографических мифа: миф о поэте Александре Пушкине и миф о поэте Овидии Назоне. Их объединяет ссылка далеко от столицы и гнев жестокого самодержца.

[...] многие сомневались в любви его к Лауре. Многие французские писатели утверждали, что Лаура никогда не существовала, что Петрарка воспевал один призрак, красоту, созданную его воображением, как создана была Дульцинея Сервантовым героем. Италиянские критики, ревнители славы божественного Петрарки, утвердили существование Лауры [....]<sup>4</sup>

Догадки о прототипе Лауры так же бессмысленны, как догадки об идентичности той, «с которой образован / Татьяна милый идеал» в *Евгении Онегине*. Образ идеально красивой, чистой женщины, который Пушкин начинает выстраивать именно во время своего пребывания на юге, соткан из разных моментов и встреч из жизни поэта, но превращён в литературный миф, главной чертой и даже смыслом которого является его загадочность<sup>5</sup>. Разница между Пушкиным и Петраркой состоит в том, что у русского поэта личность женщины остаётся анонимной.

В *Опыте* Батюшков выделяет и другой элемент творчества Петрарки, который, в немного изменённой форме, повторяется также в творчестве Пушкина, а именно – необходимость для поэта какого-то тихого, укромного места подальше от толпы, способствующего мышлению и рефлексии, то есть, тоpos «приятной местности» или «locus amoenus»:

Тибулл не обманывал ни себя, ни других, говоря покровителю своему, Мессале, что его не обрадуют ни триумфы, ни пышный Рим; но спокойствие полей, здоровый воздух лесов, мягкие луга, родимый ручеек и эта хижина с простым, соломенным кровом – ветхая хижина, в которой Делия ожидает его с распущенными власами по высокой груди<sup>6</sup>.

У Петрарки такой тоpos появился впервые во время его пребывания на юге Франции около Авиньона: «Петрарка точно стоял, опершись на скалу Воклюзскую, погружённый в глубокую задумчивость, когда вылетали из уст его гармонические стихи»<sup>7</sup>. Раффаэлла Фабиани Жаннетто пишет:

<sup>4</sup> К.Н. Батюшков, *Опыты в стихах и прозе*, Наука, Москва 1977, с. 150.

<sup>5</sup> Например, некоторые пушкинисты считают, что «лирической героиней» стихотворения *Увы, зачем она блистает*, написанного в Гурзуфе, является Елена Раевская, другие – её старшая сестра Екатерина. См.: Ю.М. Лотман, *Пушкин...*, с. 519.

<sup>6</sup> К.Н. Батюшков, *Опыты в стихах и прозе...*, с. 24.

<sup>7</sup> Там же.

Именно Воклюз – долину, окружённую горами – имеет ввиду [Петрарка], когда он описывает идеально приятную местность, представляющую, по его словам, *transalpina solitudo mea iocundissima* (моё замечательное трансальпийское уединение)<sup>8</sup>.

Как показывал Эрнст Роберт Куртиус, у древних Греков топоним Аркадии или святой рощи или сада был устойчивым элементом, восходящим к Гомеру:

Из пейзажей Гомера последующие поколения взяли определенные мотивы – [...] прекрасный миниатюрный пейзаж, сочетающий в себе дерево, весну и траву; лес с различными породами деревьев; ковёр из цветов<sup>9</sup>.

Там жили нимфы, там круглый год росли виноград и другие фрукты, там стояли тенистые деревья, текли чистые ручьи, там пастухи пасли своих овец. Главное – там не надо было заниматься физической работой, зато обстановка была идеальной для писателя, как подчёркивает Жаннетто:

Воклюз был деревенским убежищем Петрарки. Там в 1346 – в течение лишь одного года – он написал большую часть своего трактата *De vita solitaria*. В нём Петрарка восхваляет прелести этой уединённой долины, например тишину лесов, которая так располагает к учению и медитации<sup>10</sup>.

По словам Эненкеля, для Петрарки Воклюз был не только *locus sacer* (священное место), но и *locus liber* (свободное место), в котором поэт мог бродить по лесным местам, медитировать, и сочинять<sup>11</sup>.

В поэзии Петрарки сливаются две традиции – дохристианская и новозаветная<sup>12</sup>. Важно отметить, что в обеих традициях понятие о «приятной мест-

<sup>8</sup> R.F. Giannetto, *Writing the Garden in the Age of Humanism: Petrarch and Boccaccio*, „Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes” 2003, no. 23 (3), с. 24 (Переводы с английского и латинского сделаны автором статьи).

<sup>9</sup> E.R. Curtius, *The Ideal Landscape* [в:] E.R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, Princeton University Press, Princeton 1953, с. 186.

<sup>10</sup> R.F. Giannetto, *Writing the Garden in the Age of Humanism...*, с. 28.

<sup>11</sup> K. Ehenkel, *Sacra solitudo. Petrarch's Authorship and the locus sacer* [в:] *Petrarch and Boccaccio: The Unity of Knowledge in the Pre-modern World*, ред. I. Candido, Degruyter, Berlin–Boston 2018, с. 55–56.

<sup>12</sup> Для объяснения сложной христианской символики сада или ограда (*hortus conclusus*), в частности как обители Богоматери, см.: Л.И. Сазонова, *Память культуры. Наследие Средневековья и барокко в русской литературе Нового времени*, Языки русской культуры, Москва 2012, с. 71–72.

ности» (locus amoenus) связано с «прекрасной дамой». У Петрарки сосуществуют в одном образе Лауры элементы классических нимф – традиционных обывателей Аркадии – и Мадонны. Как пример сонета Петрарки, в котором топос locus amoenus и образы Лауры и Мадонны парадоксальным образом сосуществуют, можно процитировать знаменитый сонет LXI из его книги сонетов и канцон, «Benedetto sia 'l giorno, et 'l mese, et l'anno», в переводе Вячеслава Иванова:

Благословен день, месяц, лето, час  
И миг, когда мой взор те очи встретил!  
Благословен тот край и дол тот светел,  
Где пленником я стал прекрасных глаз!

Благословенна боль, что в первый раз  
Я ощутил, когда и не приметил,  
Как глубоко пронзён стрелой, что метил  
Мне в сердце бог, тайком разящий нас!

Благословенны жалобы и стоны,  
Какими оглашал я сон дубрав,  
Будя отзвучья именем Мадонны!

Благословенны вы, что столько слав  
Стяжали ей, певучие канцоны, – -  
Дум золотых о ней, единой, сплав!<sup>13</sup>

Итак, приехав в Гурзуф, Пушкин нашёл свой Воклюз – тот рай на земле, о котором он, видимо, мечтал, и одновременно начал выстраивать образ идеальной женщины. В восторженном письме брату Льву Сергеевичу, написанном в Кишинёве 24-го сентября 1820 г., он впервые описывает свои впечатления о путешествии из Феодосии в Гурзуф и об эффекте, который на него произвело это райское место:

Корабль плыл перед горами, покрытыми тополями, виноградом, лаврами и кипарисами; везде мелькали татарские селения; он остановился в виду

<sup>13</sup> Ф. Петрарка, *Сонеты и канцоны на жизнь и на смерть мадонны Лауры*, Азбука, Санкт-Петербург 2011, с. 49.

Юрзуфа. Там прожил я три недели. Мой друг, счастливейшие минуты жизни моей провел я посреди семейства почтенного Раевского. [...] Все его дочери – прелесть, старшая – женщина необыкновенная. Суди, был ли я счастлив: свободная, беспечная жизнь в кругу милого семейства [...] счастливое, полуденное небо; прелестный край; природа, удовлетворяющая воображение, – горы, сады, море: друг мой, любимая моя надежда – увидеть опять полуденный берег и семейство Раевского<sup>14</sup>.

В апреле 1825 г. последовало издание *Отрывка из письма к Д.*, написанного в Михайловском в декабре 1824 г. Письмо Дельвигу поэт писал в декабре 1824 г., прочитав книгу И. Муравьева-Апостола *Путешествие по Тавриде*.

Содержание *Отрывка* частично повторяет первое описание в письме брату Пушкина, но с несколькими новыми деталями; кроме того, текст написан в поэтическом стиле, с метафорами («казались ульями», «как зелёные колонны») и олицетворением («стройно возвышались», «рос молодой кипарис»). Перед нами прекрасный пример поэтической прозы молодого Пушкина:

Из Феодосии до самого Юрзуфа ехал я морем. Всю ночь не спал; луны не было, звезды блитали; передо мною, в тумане, тянулись полуденные горы... [...] Перед светом я заснул. Между тем корабль остановился в виду Юрзуфа. Проснувшись, увидел я картину пленительную: разноцветные горы сияли; плоские кровли хижин татарских издали казались ульями, прилепленными к горам; тополи, как зеленые колонны, стройно возвышались между ними; справа огромный Аю-даг... и кругом это синее, чистое небо, и светлое море, и блеск, и воздух полуденный...

В Юрзуфе жил я сиднем, купался в море и обедался виноградом; я тотчас привык к полуденной природе и наслаждался ею со всем равнодушием и беспечностью неаполитанского *lazzaroni*. Я любил, проснувшись ночью, слушать шум моря, – и заслушивался целые часы. В двух шагах от дома рос молодой кипарис; каждое утро я навещал его и к нему привязался чувством, похожим на дружество. Вот все, что пребывание мое в Юрзуфе оставило у меня в памяти<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> А.С. Пушкин, *Полное собрание сочинений*: в 10 т., т. 10, ред. Б.В. Томашевский, Наука, Ленинград 1979, с. 18.

<sup>15</sup> Там же, т. 6, с. 429.

Издание *Отрывка* послужило созданию мифа об этом месте. Неслучайно мы находим в этом тексте традиционные детали из древних описаний прекрасной местности: горы, деревья (тополи, лавры, кипарисы), роскошную природу, виноград, скромные жилища местного народа, свободную, беспечную жизнь, и даже присутствие моря, как в аналогичных эпизодах в *Одиссее*. Есть и ещё один необходимый элемент: присутствие нескольких прелестных девиц. Кто будет исполнять «роль Лауры»: старшая (Катя), которая скоро выйдет замуж за Орлова, или юная Мария, которая бегала между волнами, когда, по пути на Кавказ, кавалькада Раевских приостановилась при виде Азовского моря? Вопрос, конечно, нелегитимный – ведь обе жили в реальности, а «милый идеал» возник в биографическом мифе поэта.

В одном отношении Пушкин скрывал подлинные детали своей жизни в Гурзуфе: не всё время он подавался *dolce far niente*. Мы знаем, что в течение этих трёх недель он успел познакомиться с поэзией Байрона и Шенье при помощи Николая Раевского (младшего) и написать первый набросок *Кавказского пленника*. О своей благодарности Николаю Николаевичу за помощь и поддержку в трудное время поэт пишет в посвящении:

Я близ тебя ещё спокойство находил;

Я сердцем отдыхал – друг друга мы любили:

И бури надо мной свирепость утомили,

Я в мирной пристани богов благословил<sup>16</sup>.

Посвящение *Кавказского пленника* – лишь одно из первых многочисленных упоминаний в поэзии Пушкина о его трёхнедельном пребывании у Раевских в Гурзуфе. Ещё в эпилоге к *Бахчисарайскому фонтану* поэт снова воспекает места своего крымского отдыха:

[...] Волшебный край! очей отрада!

Всё живо там: холмы, леса,

Янтарь и яхонт винограда,

Долин приютная краса,

И струй и тополей прохлада [...]<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Там же, т. 4, с. 81.

<sup>17</sup> Там же, с. 145.



Однако самое обширное описание Гурзуфа в стихах находится в стихотворении *Кто видел край, где роскошью природы*. Здесь повторяются все черты Крымского и частично Гурзуфского пейзажа. Вот первая строфа:

Кто видел край, где роскошью природы  
Оживлены дубравы и луга,  
Где весело, синяя, блещут воды  
И пышные объемлют берега,  
Где на холмы под лавровые своды  
Не смеют лечь угрюмые снега?  
Скажите мне: кто видел край чудесный,  
Где я любил, изгнанник неизвестный?<sup>18</sup>

Сочетание «укромное место и любовь» становится устойчивым в каждом проявлении темы юга в поэзии Пушкина. Даже в стихотворении *Талисман* (1827) нетрудно различить в нескольких штрихах – море, луна, скалы – возможную ссылку на Гурзуф<sup>19</sup>:

Там, где море вечно плещет  
На пустынные скалы,  
Где луна теплее блещет  
В сладкий час вечерней мглы,  
Где, в гаремах наслаждаясь,  
Дни проводит мусульман,  
Там волшебница, ласкаясь,  
Мне вручила талисман<sup>20</sup>.

А в *Путешествии Онегина* (1829) мы читаем:

<sup>18</sup> А.С. Пушкин, *Полное собрание сочинений*: в 20 т., т. 2: *Стихотворения, книга вторая* (Юг. 1820-1824), ред. Е.О. Ларионова, Наука, Санкт-Петербург 2016, с. 362. Интересен в этом тексте отзвук стихотворения Гёте *Kennst du das Land?* (песня Миньона) из романа *Годы учения Вильгельма Мейстера*, как будто Пушкин признаёт, что его южные годы были годами учения ремеслу поэта.

<sup>19</sup> Возможно, южная тема здесь была вызвана встречей Пушкина с Марией Волконской (Раевской) в Москве 27 декабря 1826 г. на музыкальном вечере, организованном в её честь накануне её отъезда в Сибирь, куда был сослан её муж С.Г. Волконский.

<sup>20</sup> А.С. Пушкин, *Полное собрание сочинений*: в 10 т., т. 3, с. 35.

Прекрасны вы, берега Тавриды,  
Когда вас видишь с корабля  
При свете утренней Киприды,  
Как вас впервой увидел я;  
Вы мне предстали в блеске брачном:  
На небе синем и прозрачном  
Сияли груди ваших гор,  
Долин, деревьев, сёл узор  
Разостлан был передо мною<sup>21</sup>.

Здесь простая деталь из первого описания гурзуфского эпизода в письме брату поэта – «звёзды блитали» – получает полную поэтизацию: «При свете утренней Киприды». Упоминание планеты Венеры (Киприды) вводит тему любви, которая усиливается неожиданным прилагательным «в блеске брачном» [выделено мной – ДжДК], относящимся формально к «берега[м] Тавриды», но явно по ассоциации к дочерям генерала Раевского, которых скоро поведут под венец. В конце строфы тема любви полностью развивается:

Какой во мне проснулся жар!  
Какой волшебною тоскою  
Стеснялась пламенная грудь!<sup>22</sup>

В этом последнем воспоминании о Гурзуфе поэт прощается с ключевым моментом в своей жизни: «Но, муза! прошлое забудь»<sup>23</sup>.

Без сомнения, Гурзуф был для Пушкина тем убежищем от забот мира и местом творческого труда, как Воклюз для Петrarки, и одновременно служил незаменимым элементом в биографическом мифе, который он сознательно создавал во время своего пребывания на юге. Гурзуф ассоциируется с юностью, свободой, и любовью (или вернее, влюблённостью?) Он является незаменимой частью южного текста поэта.

<sup>21</sup> Там же, т. 5, с. 173-174.

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> Там же.

## Библиография

- Батюшков К.Н., *Опыты в стихах и прозе*, изд. подг. И.М. Семенко, Наука, Москва 1977, *Литературные памятники*.
- Лотман Ю.М., *Пушкин. Биография писателя*, Искусство-СПБ, Санкт-Петербург 1997.
- Петрарка Франческо, *Сонеты и канцоны на жизнь и на смерть мадонны Лауры*, Азбука, Санкт-Петербург 2011, *Классика*.
- Проскурин О.А., *Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест*, Новое литературное обозрение, Москва 2001.
- Пушкин А.С., *Полное собрание сочинений*: в 10 т., ред. Б.В. Томашевский, Наука, Ленинград 1977-1979.
- Пушкин А.С., *Полное собрание сочинений*: в 20 т., т. 2: *Стихотворения, книга вторая* (Юг. 1820-1824.), ред. Е.О. Ларионова, Наука, Санкт-Петербург 2016.
- Сазонова Л.И., *Память культуры. Наследие Средневековья и барокко в русской литературе Нового времени*, Языки русской культуры, Москва 2012, *Studia Philologica*.
- Curtius E.R., *The Ideal Landscape* [в:] E.R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, Princeton University Press, Princeton 1953, *Bollingen Series*.
- Enenkel K., *Sacra solitudo. Petrarch's Authorship and the locus sacer* [в:] *Petrarch and Boccaccio: The Unity of Knowledge in the Pre-modern World*, ред. I. Candido, Degruyter, Berlin–Boston 2018, <https://doi.org/10.1515/9783110419306-003>.
- Giannetto R.F., *Writing the Garden in the Age of Humanism: Petrarch and Boccaccio*, „Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes” 2003, no. 23 (3), <https://doi.org/10.1080/14601176.2003.10435297>.

## ABSTRACT

### Gurzuf as *locus amoenus* in Pushkin's Self-Fashioning

In 1820 Pushkin spent most of the summer with the Raevsky family in the Caucasus and then in Gurzuf, Crimea. As an aspiring poet he was inspired by Konstantin Batiushkov to create a myth of his life and represent himself in the same context as the ancient Greek and Renaissance lyricists. Key to this was Gurzuf, which, following the example of Petrarch's stay in Vacluse, he described as a *locus amoenus*, thereby, like the Italian poet, combining two traditions – Homeric and Christian symbology. He also developed the image of an (unnamed) ideal woman inhabiting the ideal place, like Petrarch's

Laura. Analysis of Pushkin's representations of Gurzuf in prose and verse shows an increasing poeticization of this symbolic complex from the first description in a letter to his brother from Kishinev (1820) to the last mention in *Onegin's Journey* (1829).

**Keywords:** Pushkin, Petrarch, Batiushkov, *locus amoenus*, Gurzuf

**Ключевые слова:** Пушкин, Петрарка, Батюшков, *locus amoenus*, Гурзуф



Виктор Скрунда  
Варшавский университет

## К истории русской меньшинственной идеи в межвоенной Польше (РОМ, 1934)

Меньшинственная программа в среде русской диаспоры в Польше окончательно сложилась к началу тридцатых годов. Условной точкой отсчета следует признать создание Союза русских меньшинственных организаций (СРМО) в 1931 году. В отличие от эмигрантов, считавших свое пребывание в Польше временным, в ожидании возможности вернуться на родину, освобожденную от большевистского «ига», меньшинственники связывали свои представления о будущем с постоянным проживанием в пределах польского государства и стремились к стабилизации русского присутствия в роли полноправного национального меньшинства, сохраняющего культурную автономию, защищенную государственной гарантией на законодательном уровне. Меньшинства, пребывающего во взаимовыгодном сосуществовании с национальным большинством, притом, что особенно важно, вне прямой зависимости от внутренних перемен в Стране Советов. Речь шла о будущем русской организованной общественности в инокультурном окружении, о создании самобытного, достаточно самостоятельного провинциального варианта русской несоветской культуры<sup>1</sup>. По тогдашним представлениям, о принадлежности к меньшинственникам или эмигрантам говорили расхождения во взглядах, приверженность к определенной программе, а не формальное принятие гражданства, не наличие польского паспорта в кармане.

---

<sup>1</sup> Уместно отметить зарождение – на основе меньшинственной идеи – особой жанровой разновидности очерка. См.: W. Skrunda, *Szkice poleskie Wsiewołoda Chmarina (1932-1933) a „idea mniejszościowa” rosyjskiej diaspory* [в:] *Studia Rossica VII. W kraju i na obczyźnie. Literatura rosyjska XX wieku*, ред. W. Skrunda, Warszawa 1999, с. 195-214.

Нормализацию взаимоотношений западных держав и СССР заметно ускорили события в Германии, приход Гитлера, сумевшего сосредоточить в своих руках полноту государственной власти – канцлерской (1933) и президентской (1934, после кончины маршала Гинденбурга). Беспокойство, вызванное агрессивной риторикой национал-социалистов, подтолкнуло, в частности, страны Восточной Европы к сближению с Советским Союзом. Символическим подтверждением всеобщего признания стало приглашение СССР в Лигу Наций (в сентябре 1934 г.) Рост международного значения СССР влиял и на жизнь русских в Польше, осложняя положение эмигрантов и способствуя распространению меньшинственной идеи. Осуществление эмигрантских надежд откладывалось, а под давлением советской дипломатии страны, принимавшие российских беженцев, были вынуждены ограничивать правительственную поддержку, оказываемую эмигрантским организациям, в большинстве своем ярко антисоветским. Меньшинственности, напротив, почувствовали себя более уверенно, с удовлетворением наблюдая успехи исторической родины, хотя и не могли рассчитывать на помощь со стороны советской власти, принципиально враждебной всему зарубежью.

Интерес к меньшинственной программе заметно вырос после всепольского съезда СРМО в Вильне (июнь-июль 1934 г.)

Событием стала статья Суркова, опубликованная вскоре после съезда, подписанная прозрачным псевдонимом, под многообещающим заглавием *Основные задачи русского меньшинства*<sup>2</sup>. Текст печатался в двух частях, а редакция газеты снабдила каждую часть своим комментарием в форме отдельных статей. Таким образом, все три текста – сама статья об *Основных задачах...*, а также посвященные ей редакционные статьи-комментарии, озаглавленные *В ожидании следующего шага* и *Эмиграция и меньшинство* – составляли некое тематическое целое, как бы реализацию общего проекта. Комментируя отдельные положения статьи Суркова, редакция привносила существенные дополнения, а четкостью формулировок умело оттеняла программную сущность высказываний молодого публициста.

<sup>2</sup> Андрей С. [А.А. Сурков], *Основные задачи русского меньшинства*, «Наше время» (далее «НВ») 1934, № 161, с. 2; № 162, с. 2 (вторая часть с подзаголовком *Окончание*). В редакционном отзыве статье давалась высокая оценка («Чрезвычайно серьезный отклик на общие проблемы меньшинственной жизни в Польше») и отмечалось, что автор, который сам не участвует в меньшинственной работе (тогда Сурков еще не был членом РОМа), «выдвигает несколько положений, мимо которых не следует пройти безучастно». См.: *В ожидании следующего шага*, «НВ» 1934, № 161, с. 2.



Среди причин слабости русского меньшинства в Польше Сурков называл непригодность «старших» руководителей к новым политическим условиям. «Старшие», которые прежде в преобладающем большинстве принадлежали к городскому «служилому сословию», привыкшему пользоваться безоговорочной поддержкой со стороны довоенной российской государственной власти, теперь оказались в зависимом положении национального меньшинства и показали свою неспособность защитить интересы русского населения из-за отсутствия самоуправленческого опыта.

Редакция подтвердила правильность диагноза и продолжила развитие темы выводом о необходимости строить будущее «на новых культурных силах», передавать заботу о будущем «молодым», представителям «среднего» (т.н. второго) и нового (третьего) поколений. Дело не сводится к отличию «новых сил» от «стариков» по возрастному признаку, имелось в виду различие на мировоззренческом уровне.

Несомненный интерес представляла вторая часть статьи Суркова, в которой затрагивалась тема сближения молодых эмигрантов и меньшинственников. По мнению автора, граница, разделявшая обе категории русского населения, в повседневном быту перестала существовать, а естественный процесс единения протекает на основе национальной принадлежности, подтверждая «реальную надпартийность национального дела вообще», оттесняя идеологические расхождения на второй план, как нечто несущественное, когда речь идет о выживании в недружелюбной среде.

В редакционном комментарии *Эмиграция и меньшинство*<sup>3</sup> тема сближения двух основных групп русского населения стала ведущей. Избранная тактика предусматривала развенчание мифа о идейно-политической монолитности эмиграции и должна была убедить в беспочвенности традиционного эмигрантского недоверия к меньшинству. Подчеркивалась внутренняя неоднородность эмиграции, «разношерстность» ее состава по прежней социальной принадлежности, по материальному положению до и после исхода, а также по «политическому умонстроению». Серьезность различий позволяла, по мнению редакции, ставить под сомнение само существование эмиграции как целого. Была предложена модель, основанная на разделении и противопоставлении двух составляющих: немногочисленной «политической» (состоящей из единиц, посвятивших жизнь борьбе – «словом, пером» – с кремлевской властью) и подавляющего «неполитического» большинства «беженской массы», озабоченной только личным

<sup>3</sup> *Эмиграция и меньшинство*, „НВ” 1934, № 162, с. 2.

благополучием. Этому «неполитическому» большинству ничто не мешало принять участие в меньшинственной работе. На очереди стоял вопрос об отношениях с «подлинно политической» составляющей. Даже тут предвиделось возможное сближение вне политики, в области национальной культуры.

Успех меньшинственного дела зависел от привлечения «молодых», от создания соответствующей общепольской организации. Такой организацией должен был стать РОМ (Русское общество молодежи), возникший осенью 1933 г. в Варшаве на основе студенческих союзов<sup>4</sup>. Создание РОМа следует отнести к наиболее значительным начинаниям СРМО. РОМу отводилась важная стратегическая роль: вокруг него должна была сосредоточиться вся деятельность «третьего поколения», сложившегося уже за рубежом.

Вопрос координации отдельных молодежных инициатив отмечался в короткой, но содержательной статье от редакции *Молодежь и меньшинственное дело*<sup>5</sup>, в которой, в частности, решительно осуждались спонтанные попытки создавать различные «объединения», не связанные с РОМом, как проявление «нездорового» сепаратизма. Большое значение придавалось построению «сети» провинциальных отделений РОМа, в особенности в восточных воеводствах, где преобладало восточнославянское автохтонное население, в основной массе тяготевшее тогда к традиционной русскости. Сеть тогда не могла быть создана. Провинциальная молодежь не доверяла очередной столичной выдумке, а некоторые деятели «взрослых» организаций открыто сопротивлялись «распылению» русских сил.

Провал работы на местах (за весь отчетный год удалось зарегистрировать только одно отделение) показал неспособность правления решать серьезные задачи и стал главной причиной кризиса, разразившегося к концу 1934 г., угрожая расколом, а то и самороспуском организации. Ответственность за все неудачи возлагалась на Н. Шумилина как председателя правления.

Сложившееся непростое положение обсуждалось на двух собраниях членов РОМа: общем отчетном (два заседания, 18 и 25 ноября) и чрезвычайном общем (9 декабря, для восстановления распавшегося правления).

<sup>4</sup> Об этом см.: W. Skrunda, *Rosyjska „mniejszościowa” organizacja młodzieżowa w Polsce międzywojennej (ROM)*. *Okoliczności powstania* [В:] *Studia Rossica* V, ред. W. Skrunda, Warszawa 1997, с. 163-177.

<sup>5</sup> *Молодежь и меньшинственное дело*, „НВ” 1934, № 26, с. 2.

На заседании 18 ноября была названа еще одна причина неудачи, на этот раз политического свойства. Лично Шумилину было предъявлено обвинение в том, что его неосторожное высказывание в интервью, испозованное недобросовестным польским журналистом, могло создавать превратное впечатление о РОМе, как организации «большевизанствующей». Это настораживало русскую молодежь и мешало работе в провинции. Сам Шумилин утверждал, что его слова были искажены до неузнаваемости<sup>6</sup>. По поводу злополучного интервью Шумилину пришлось еще не раз оправдываться, но все разбирательство будет окончательно закрыто оправдательной резолюцией (на собрании 25 ноября).

Просоветские симпатии приписывались РОМу и раньше, все с той же целью дискредитировать стремление объединить всю русскую молодежь вокруг меньшинственной идеи<sup>7</sup>. Особое раздражение ромовцев вызвало употребление слова «гости» по отношению к русским, намек на необоснованность требований официального признания русского меньшинства, желание раз на всегда снять «русский вопрос» с повестки. Протест был заявлен в ответной статье *Кто это – гости?*<sup>8</sup>, построенной на тезисе, что признание русского меньшинства отвечает жизненным интересам польского государства, нагнетание же межнациональной напряженности приносит очевидный вред<sup>9</sup>.

Заседание 18 ноября (первое заседание общего собрания) было прервано скандалом. Ввиду возникших разногласий председатель уходящего правления Н. Шумилин и председательствующий на заседании Б. Егоров с группой сторонников покинули зал. Выбранный новый председатель собрания П. Велецкий объявил, что продолжение общего собрания состоится в дополнительно объявленный срок.

Немедленно последовала решительная реакция руководства СРМО, всерьез озабоченного случившимся. Через три дня (21 ноября), после предварительных консультаций, состоялось совместное заседание Президиума Совета СРМО во главе с депутатом Б.А. Пименовым и членов президиума

<sup>6</sup> „НВ” 1934, № 275, с. 3.

<sup>7</sup> Особенно запомнилась провокация, подготовленная С.А. Войцеховским, активным приверженцем национал-социализма, совместно с парижским «Возрождением», которая причинила РОМу серьезный вред. См.: W. Skrunda, *Rosyjska „mniejszościowa” organizacja....*

<sup>8</sup> *Кто это – гости?*, „НВ” 1934, № 251, с. 3.

<sup>9</sup> «Не может быть полноправный гражданин государства его „гостем”. И не может быть для этого государства более вредной точки зрения....». Пользуясь случаем, редакция напоминала, что большинство польских граждан русской национальности «есть коренное население». См.: „НВ” 1934, № 251, с. 3.

общего собрания РОМа, единственного легитимного руководящего органа, уцелевшего в обезглавленном обществе, с участием представителей конфликтующих ромовских групп<sup>10</sup>. Тогда же был назначен срок продолжения прерванного заседания.

Как своевременный отклик на разлад в РОМе, прозвучала статья Е. Мельниковой *В единении сила*<sup>11</sup> с призывом «сплотиться», преодолеть «глубокие трещины», разделившие русскую общественность по «партийному» или «возрастному» принципу, с неизбежными «спорами и дразгami». В действительности статья Мельниковой не имела отношения к внутриромовскому конфликту, была написана раньше, по другому случаю, но тема сохранения единства пришлась очень кстати.

Накануне второго заседания (общего собрания), созванного на 25 ноября, была напечатана редакционная статья под интригующим заголовком *Задачи русской молодежи в Польше*<sup>12</sup>, обращенная к ромовцам, с критической оценкой допущенных ошибок и конкретными требованиями руководства СРМО, по всей вероятности, заранее согласованными с молодежным активом. Тезисы статьи стали основой повестки дня и отразились в прениях. Среди задач значилась работа в области «духовного и общественного» воспитания будущих «передовых» меньшинственных кадров. На первом месте стояла все та же болезненная тема неудач в провинции, на этот раз с акцентом на преобразование РОМа, как «узко варшавской» организации, в объединение вообще всей русской молодежи в Польше, согласно изначальной цели меньшинственного движения.

Осторожно, избегая излишних уточнений, затрагивалась непростая тема «идеологической платформы» РОМа. Отмечалась неудобная «программная неопределенность», однако было понятно, что более подробная разработка вопроса, однозначность любой идеологической декларации угрожала, тем более в условиях кризиса, отпадением значительной части молодежи, заинтересованной РОМом. Решение откладывалось на будущее, до созыва всепольского съезда организации.

Выборы нового правления осложнило предложение собранию готового списка кандидатов на все посты будущего руководства от имени некой группы лиц, назвавшей себя «блоком». Список был представлен в ультимативной форме А. Тальвинским с предварительным условием, что никакие

<sup>10</sup> „НВ” 1934, № 276, с. 3.

<sup>11</sup> Е. Мельникова, *В единении сила*, „НВ” 1934, № 275, с. 2.

<sup>12</sup> *Задачи русской молодежи в Польше*, „НВ” 1934, № 276, с. 3.

изменения в этом списке не предусматриваются, а собрание может принять или отклонить список, но только целиком. Попытка организованной, хотя и немногочисленной группы захватить власть вызвала возмущение собравшихся. С резкой критикой намерений «блока» выступил Сурков, усмотревший в этой инициативе ограничение полноты прав Общего собрания. Атмосфера накалялась. Сильное впечатление произвело выступление Нальянча, тогда уже известного публициста, с драматическим призывом: «РОМу угрожает опасность раскола. Надо спасти РОМ»<sup>13</sup>. После кулуарных переговоров Тальвинский объявил о согласии блокочцев выставлять свои кандидатуры индивидуально. С трудом удалось сформировать коалиционное правление, составленное поровну из представителей «блока» и «антиблока». Однако согласие не было достигнуто, и через два дня блокочцы вышли из правления. На первой встрече оставшиеся члены правления, ослабленного, в неполном составе (пост председателя был доверен Суркову, заместителем стал Велецкий), назначили срок следующей встречи, чтобы восполнить свой состав путем кооптации.

Объявленная встреча все же не состоялась, очевидно, по инициативе самого правления, которое отказалось от кооптации в пользу дополнительных выборов, изъявляя волю представлять реальное большинство, а не только группу своих сторонников. Перемена тактики, согласно мнению автора статьи *Пути оздоровления*<sup>14</sup>, посвященной горячим проблемам молодежной жизни, должна была способствовать восстановлению единства внутри РОМа.

Тогда же, в статье *О недостатках молодежи*<sup>15</sup> среди справедливых замечаний о неопытности и «политической незрелости» выделялось осуждение «партийности», понимаемой как стремление проводить свою точку зрения во всем, любой ценой, не смущаясь нарушением «начал моральных», с недвусмысленным намеком на блокочцев. Статья заключала ряд дельных советов и хорошо вписывалась в работу по подготовке чрезвычайного общего собрания, назначенного на 9 декабря.

На чрезвычайном собрании правление предприняло смелую попытку привлечь оппозицию к совместной работе, несмотря на выявленную «разницу во взглядах». В программном докладе председателя Суркова

<sup>13</sup> „НВ” 1934, № 281, с. 3.

<sup>14</sup> *Пути оздоровления*, „НВ” 1934, № 288, с. 2.

<sup>15</sup> *О недостатках молодежи*, „НВ” 1934, № 283, с. 2 (В номере газеты опечатка, следует: № 282).

прозвучала совершенно новая, примирительная нота. Смягчалась оценка демонстративного ухода из зала (18 ноября). Теперь ответственность за скандал возлагалась на обе стороны, говорилось о том, что даже будет принята резолюция, аннулирующая вынесенное под горячую руку официальное порицание демонстрантам.

Несмотря на все уступки, блоковцы окончательно сняли свои кандидатуры. Не помогло даже курьезное предложение самого правления расформироваться и провести полные перевыборы. Правда, результат таких перевыборов был вполне предсказуем. Перемена настроений отражалась в очередной редакционной статье *На путях единения*<sup>16</sup>. В ней не было никакой критики, статья звучала бодро, мажорно. Даже блоковская диверсия была отнесена к «детским болезням». Зато отмечалась исключительность РОМа на фоне «русского национально-культурного движения», как организации, сознательно формирующей первое в Польше поколение русских, «воспитанных в ясном понимании меньшинственности». Статья оповещала о благополучном завершении конфликта в РОМе, как бы закрывала тему кризиса, переключаясь с заглавием упомянутой статьи Мельниковой (*В единении сила*), некогда воспринятой как первое предупреждение о возможном разладе. В статье о «путях единения», кроме признания необходимости дружной, «рука об руку», общей работы «молодых» и «старших», четко обозначился мотив единства всей русской молодежи, разумеется, «под единым кровом РОМа».

Учитывался демографический фактор. Менялась возрастная структура диаспоры, взросло очередное поколение. Вчерашним школьникам приходилось серьезно задуматься о личном будущем, а меньшинственная программа подкупала конкретностью обещаний и достижимостью цели. К тому же, польское гражданство давало несомненные преимущества, например, в области трудоустройства.

Редакция «Нашего времени» признавала мысль о свободном доступе эмигрантов в РОМ «стопроцентно правильной». Чтобы избежать обвинения в противозаконном нарушении меньшинственного статуса, была сделана оговорка, что речь не идет о вхождении активных деятелей эмигрантских организаций, а также было заявлено, что новопринятые члены в своей ромовской работе «не выйдут за пределы легальной и гражданственной плоскости».

<sup>16</sup> *На путях единения*, „НВ” 1934, № 293, с. 4.

Преодоление внутриромовского кризиса не только открывало новую страницу в истории РОМа, но имело и более широкое значение, считалось успехом всего меньшинственного дела.

## Библиография

[Заметка без заглавия], „Наше время” 1934, № 275, с. 3.

[Заметка без заглавия], „Наше время” 1934, № 276, с. 3.

[Заметка без заглавия], „Наше время” 1934, № 281, с. 3.

Андрей С. [Сурков А.А.], *Основные задачи русского меньшинства*, „Наше время” 1934, № 161, с. 2.

*Задачи русской молодежи в Польше*, „Наше время” 1934, № 276, с. 3.

*Кто это – гости?*, „Наше время” 1934, № 251, с. 3.

Мельникова Е., *В единении сила*, „Наше время” 1934, № 275, с. 2.

*Молодежь и меньшинственное дело*, „Наше время” 1934, № 26, с. 2.

*На путях единения*, „Наше время” 1934, № 293, с. 4.

*О недостатках молодежи*, „Наше время” 1934, № 283 [в номере газеты опечатка, следует: 282], с. 2.

*Пути оздоровления*, „Наше время” 1934, № 288, с. 2.

*Эмиграция и меньшинство*, „Наше время” 1934, № 162, с. 2.

Skrunda W., *Rosyjska „mniejszościowa” organizacja młodzieżowa w Polsce międzywojennej (ROM). Okoliczności powstania* [в: ] *Studia Rossica V*, ред. W. Skrunda, Warszawa 1997.

Skrunda W., *Szkice poleskie Wsiewołoda Chmarina (1932-1933) a „idea mniejszościowa” rosyjskiej diaspory* [в: ] *Studia Rossica VII. W kraju i na obczyźnie. Literatura rosyjska XX wieku*, ред. W. Skrunda, Warszawa 1999.

## ABSTRACT

### On the History of the Russian Idea of Minorities in Interwar Poland (1934)

In Poland in the 1930s Russian minority activists („menshinstvenniki”), unlike emigrants waiting to return to their homeland after the overthrow of the Bolsheviks Government, tried to ensure the possibility of permanent presence of the Russian community in the Polish state (regardless of political developments in the USSR). They therefore sought official



recognition of the Russian national minority by Polish authorities, hoping to create their own provincial version of Russian non-Soviet culture. The issue is analysed through the example of the crisis in the All-Polish organisation of Russian minority activists (1934). Overcoming the crisis was perceived as a serious success of the „Russian cause”.

**Keywords:** Poland, Russian diaspora, Russian emigration, Russian minority

**Ключевые слова:** Польша, русская диаспора, русская эмиграция, русское меньшинство

# PRZESTRZEŃ PSYCHOLOGICZNA



URSZULA TROJANOWSKA   
Uniwersytet Jagielloński

## „Schody w pustkę”<sup>1</sup> – przestrzeń i sen w opowiadaniu *Szatniarz* Jeleny Dołgopiat

Problem iluzorycznego charakteru rzeczywistości i eksplorację jej różnych wariantów można uznać za dominantę prozy Jeleny Dołgopiat. Pozostając mocno osadzoną w codzienności<sup>2</sup>, pisarka nieustannie podejmuje rozważania nad sposobami i sensem istnienia człowieka we Wszechświecie, a także otwiera przed nim liczne światy alternatywne<sup>3</sup>. W opowiadaniu *Szatniarz*<sup>4</sup> (*Гардеробищик*) charakterystyczna dla Dołgopiat tendencja do poddawania rzeczywistości próbie trybu warunkowego<sup>5</sup> przyjmuje formę zderzenia jej z przestrzenią snów.

Główna bohaterka utworu rozpoczyna studia w Moskwie. Znajduje się więc na początku swej drogi życiowej, a ważnym elementem budowania jej tożsamości okazują się relacje z otaczającą przestrzenią. Jak słusznie zauważa Dariusz Czaja:

<sup>1</sup> Е. Долгопят, *Гардеробищик* [w:] *Гардеробищик*, Издательство Престиж-книга, Москва 2005, s. 33.

<sup>2</sup> Łączenie drobiazgowych opisów codziennego życia bohaterów z motywami fantastycznymi stanowi wizytówkę pisarki. Zwracają na to uwagę m.in.: Rebeka Frumkina, Daniil Czkonja czy Irina Kasje. Zob. Р. Фрумкина, *Тушь, перо*, „Знамя” 2006, № 11, s. 210; Д. Чкония, *Воплощенные сны*, „Дружба народов” 2007, № 2, s. 211; И. Каспэ, *И ни птица, ни ива слезы не прольет. Вишневый сад и глобальное похолодание в новеллах Елены Долгопят*, „NG. Ex libris” 2002, № 7 (226), [on-line:] <http://dlib.eastview.com/browse/doc/2793596> (25.02.2015).

<sup>3</sup> Piszę o tym np. w: U. Trojanowska, *Rozgałęzienia. Światy możliwe w twórczości Jeleny Dołgopiat* [w:] *Światy alternatywne*, Monografia wydana przy współpracy z Magazynem Antropologiczno-Społeczno-Kulturowym „Maska”, Kraków 2015, s. 9-20.

<sup>4</sup> Wszystkie tytuły utworów Dołgopiat podaję w moim tłumaczeniu – U.T.

<sup>5</sup> Dołgopiat w taki właśnie sposób określa swoją metodę twórczą. Zob. Е. Долгопят, „Слегка смеяю реальность...”, Встреча для вас, Собеседник, Чебоксарский международный кинофестиваль, „Грани” 2012, [on-line:] <http://www.grani21.ru/pub/elena-dolgopjat-slegka-smeshaju-realnost> (2.07.2021).

Nie umiemy żyć i – w rzeczy samej – nie żyjemy w przestrzeni jednolitej, homogenicznej czy pustej. Poszczególne fragmenty przestrzeni [...] wciąż zabarwiają się dla nas uczuciowo, wciąż mają swój kolor, smak i zapach, wciąż fascynują albo budzą grozę<sup>6</sup>.

W opowiadaniu przestrzeń wewnętrzną bohaterki zostaje więc wyraźnie wyeksponowana<sup>7</sup>. Zwraca uwagę fakt, że dziewczyna nie posiada miejsca własnego. Opuściła dom rodzinny na prowincji, a Moskwa jest dla niej obcym i przerażającym miastem, w którym czuje się zagubiona:

Москву я практически не знала [...]. То, что мне было знакомо, походило на странную структуру, чем-то напоминающую обломок космического корабля, затерянный в пустоте космоса<sup>8</sup>.

Sofia aktywnie próbuje ośwoić nieprzyjazną przestrzeń, przekształcić budzący lęk ogrom kosmosu w miejsce swoje, znajome:

Мне было очень неуютно, и я стремилась расширить свои представления об этом городе, заполнить пустоту космоса ясной системой улиц, переулков, магазинов, сквериков, памятников, музеев...<sup>9</sup>

Poczucie bezpieczeństwa budują spacer, pozwalające doświadczać przestrzeni miasta, by sięgnąć po słowa Elżbiety Rybickiej, „w praktyce codziennego życia, z punktu widzenia przechodnia”<sup>10</sup>. Co ciekawe, bohaterka poznane ulice zaznacza na mapie, jak gdyby łącząc w jedną całość miasto doświadczane z konceptualnym. W teorii Michela de Certeau „miasto-koncept jako teoretyczny konstrukt podporządkowane jest idei mapy”, zaś przechadzka – „praktyką, kwestionującą jego konceptualność”<sup>11</sup>. Sofia natomiast potrzebuje mapy, by naocznie przekonać się o zapelnianiu pustki przestrzeni własnymi sensami:

<sup>6</sup> D. Czaja, *Nie-miejsca. Przybliżenia, rewizje* [w:] *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria*, wyd., red. i wstęp D. Czaja, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2013, s. 13.

<sup>7</sup> Jak podaje Czaja za Michelem Foucaultem, powyższe uwagi „odnoszą się do przestrzeni wewnętrznej”. Zob. tamże.

<sup>8</sup> Е. Долгопят, *Гардеробищик...*, s. 32-33.

<sup>9</sup> Tamże, s. 33.

<sup>10</sup> E. Rybicka, *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)* [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Universitas, Kraków 2012, s. 474, *Horyzonty Nowoczesności*, t. 50.

<sup>11</sup> Tamże.

В общезитии [...] я раскрывала [...] карту и отмечала пройденный маршрут. [...] я-то по-своему с безумием боролась, строя образ огромного чужого города, как лестницу в пустоте. [...] У меня появились любимые улицы, на которые я возвращалась. Неосвоенное пространство меня тревожило все меньше. Мне было на что опереться<sup>12</sup>.

Postępowanie bohaterki potwierdza wnioski badaczy, którzy analizując znaczenie i rolę mapy, podkreślają jej związek z terytorium, „akcentując [...] nie tyle jej zdolność reprezentacji przestrzeni, ile moc sprawczą, przekształcania i wytwarzania”<sup>13</sup>. W jej przypadku dokładnie sprawdza się spostrzeżenie Karla Schlögela, iż:

Przestrzeń, dopóki się jej nie wymierzy i nie policzy, jest przerażająca, dzika, niezdiscyplinowana, nieposkromiona, pusta, niezmierzona. Dopiero wymierzona przestrzeń jest poskromiona, poznana, zdyscyplinowana, [...] zmuszona do opamiętania. Dopiero przestrzeń terytorialna jest możliwa do opanowania i opanowana, staje się przestrzenią panowania<sup>14</sup>.

Doświadczenie przestrzeni, i szerzej: świata, uznać należy za sposób istnienia Sofii, czym przypomina bohaterów prozy Andrieja Płatonowa<sup>15</sup>. Bohaterka sama określa siebie jako obserwatora i człowieka poza czasem: „Я человек без времени. Без бремени”<sup>16</sup>. Właśnie ta cecha sprawia, że dziewczyna zostaje wybrana przez szatniarza na jego spadkobierczynię i – w pewnym sensie – powiernicę. Serafim Iwanowicz może być pewny, że nie przegapi ona śladów prowadzących do odkrycia tajemnicy jego życia i poświęci wystarczającą uwagę ważnym dlań przedmiotom.

W utworze przestrzeń miasta w klasyczny sposób jest przeciwstawiona wsi. Sofia, która przyjechała z małego miasteczka i „dusi się” w mieście oraz akademiku, wprowadza się do domku letniskowego wujka w podmoskiewskiej osadzie. Wieś zapewnia jej przestrzeń do życia, powietrze, wolność i spokój. Również wujek zdaje się postrzegać Moskwę jako twór zagrażający zdrowiu i kondycji psychicznej człowieka. W opowiadaniu zdecydowanie pozytywnie nacechowane zostają

<sup>12</sup> Е. Долгопят, *Гардеробищик...*, s. 33.

<sup>13</sup> Е. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Universitas, Kraków 2014, s. 145, *Horyzonty Nowoczesności*, t. 109.

<sup>14</sup> Cyt. za: tamże.

<sup>15</sup> Zob. np.: А. Платонов, *Котлован* [w:] tegoż, *Собрание сочинений*, т. 2, Информпечать, Москва 1998, s. 311.

<sup>16</sup> Е. Долгопят, *Гардеробищик...*, s. 5-6.

peryferie: bohaterka nie potrafi się zadomowić w metropolii, a pełnowartościowe życie zapewnia jej zamieszkanie poza miastem, z dala od centrum. Nawet miejsca, które oswaja dla siebie w Moskwie, są położone na uboczu.

W domu wuja Sofia czuje się jak u siebie, jednak przebywanie w nim ma z góry określony przedział czasowy: na wiosnę będzie musiała się wyprowadzić. Bohaterka pragnie zatem, by zima ciągnęła się jak najdłużej, w czym dostrzec można odwrócenie tradycyjnej semantyki wiosny. Zamiast zwiastować nowy początek, dla dziewczyny oznacza ona koniec. Wraz z nadejściem ciepłych dni – straci swój tymczasowy dom. Uzasadnione wydaje się więc jej porównanie z bajkową śnieżynką: „Я казалась сама себе снегурочкой, которая растает и уйдет в небо с дымом весенних, пожирающих прошлогоднюю траву костров”<sup>17</sup>.

Pomimo tymczasowości, która z pewnością burzy poczucie bezpieczeństwa, Sonia oddaje się doświadczaniu wiejskiego życia i celebrowa wszystkie związane z nim czynności: „Я жила своей прежней жизнью. Отгребала снег, ходила за водой, топила печь, разговаривала с кошкой...”<sup>18</sup>. Istotny wydaje się fakt, że bohaterka traktuje dom jak żywą osobę, kogoś bliskiego:

Что значит присматривать за домом? Не оставлять его надолго, возвращаться каждый вечер, здороваться, обходить все его углы и закоулки, протирать раз в неделю пыль. Выбивать половики, мыть полы. Печь топить вечером и утром. Уходя, смотреть внимательно, погашен ли свет, прогорели ли дрова, задвинута ли заслонка<sup>19</sup>.

Снежные следы не таяли, так дом промерз. После, когда я печь затопила, когда огонь заговорил, окна расплакались. От счастья, что ли<sup>20</sup>.

W bezpiecznych ścianach Sofia bez przeszkód doświadcza siebie. Lubi swoją samotność i chętnie się w niej zanurza. Nawet romans z sąsiadem nie zakłóca jej nieco sennego, spokojnego istnienia. Relacja bohaterów jest ściśle związana z danym miejscem, możliwa tylko w nim i tak jak przebywanie bohaterki w osadzie – ma tymczasowy charakter. Co ciekawe, również chłopak odbiera romans w podobny sposób; Sofia stanowi dla niego nieodłączną część przestrzeni osady:

<sup>17</sup> Tamże, s. 56.

<sup>18</sup> Tamże, s. 51.

<sup>19</sup> Tamże, s. 8-9.

<sup>20</sup> Tamże, s. 10.



[...] я не представляю тебя вне этого места. [...]. Мне даже в голову не приходит, что я могу встретиться с тобой где-нибудь в городе. Тем более – привести тебя к себе домой<sup>21</sup>.

Związek Sofii z przestrzenią chwilowego schronienia prowadzi do wniosku o nietrwałości jej istnienia. Jeśli wraz z nadejściem wiosny będzie musiała opuścić dom, sama też jakby przestanie istnieć, gdyż jej egzystencja w oderwaniu od tego miejsca nie jest możliwa. I chociaż początkowo nie zgadza się z kochankiem i zaznacza: „существую я не только здесь”<sup>22</sup>, to w końcu przyznaje, że i jej odpowiada taki stan rzeczy.

Okazuje się więc, że Sofia jest zależna od czasu, chociaż, jak pisałam wyżej, sama charakteryzuje siebie jako wolną od tej zależności. W utworze zostaje to wyartykułowane dwukrotnie, przy czym czas jest określany jako brzemię<sup>23</sup>.

Bohaterka nigdy się nie śpieszy, nie pozwala, by zobowiązania czasowe zakłóciły jej proces doświadczania. Spokój i niespieszność działań wywołują skojarzenie ze snem, co dodatkowo podkreśla panująca wokół cisza. Sama Sonia odczuwa czasem swe istnienie jako nierealne. Dziewczyna żyje jakby na przecięciu świata realnego i zaświatów. Jej życie można więc porównać do snu, który zgodnie z definicją Nikity Tołstoja znosi granicę pomiędzy światem materialnym a innym, pozaziemskim. Sen likwiduje także granice między przeszłością, teraźniejszością a przyszłością<sup>24</sup>. Należy go zatem uznać za przestrzeń łączącą najróżniejsze epoki i wymiary istnienia.

Życie Sofii również łączy różne wymiary rzeczywistości. Jak wspomniano wyżej, bohaterka egzystuje w pewnym zawieszeniu – będąc uzależniona od zmieniających się pór roku, jednocześnie znajduje się jakby poza czasem. Odczucie to wzmacnia wkraczająca znienacka w jej świat historia szatniarza, określona przez redaktora czasopisma o charakterystycznym tytule „Fantastyka i realność” jako zbyt nieprawdopodobna. Twierdzi on, że nawet fantastyka powinna opierać się na prawdzie, zaś opisane przez Serafima doświadczenie pracy w instytucie badań nad snami znacznie wykracza poza granice „możliwego”. Okazuje się jednak, że rzeczywistość potrafi być bardziej fantastyczna niż zmyślenie, co koresponduje zarówno z podejściem do literatury samej pisarki<sup>25</sup>, jak również Natalii Iwanowej,

<sup>21</sup> Tamże, s. 55.

<sup>22</sup> Tamże.

<sup>23</sup> Zob. tamże, s. 5, 34.

<sup>24</sup> Zob. Г.Н. Кулагина, *Магия снов*, [on-line:] <https://cyberleninka.ru/article/n/magiya-snov/viewer> (22.04.2021).

<sup>25</sup> Zob. Е. Долгопят, „Слегка смещаю реальность...”

która zauważa; „Действительность сама фантастична – надо только это ее качество увидеть, а потом вытащить, удвоить, утроить”<sup>26</sup>.

Dołgopiat podejmuje z czytelnikami ciekawą grę, uwiarygodniając opowieść szatniarza opublikowanym w 2016 roku opowiadaniem-studium *Сны* (Сны). Utwór ten utrzymany jest w konwencji pracy naukowej: posiada przypisy, podmiot mówiący występuje w liczbie mnogiej, do tekstu włączone zostają archiwalne dokumenty (np. konspekty rozmów ze Stalinem), notatki, wywiady. Dołgopiat występuje jako autorka publikacji, zaznacza jednak, że „Автор исследования пожелал остаться неизвестным”<sup>27</sup>. W tekście tym zostaje zaprezentowana historia istnienia i działalności laboratorium snu, w którym pracę przedstawia w utworze *Szatniarz Serafim*. Instytut zyskuje zakorzenienie w konkretnej rzeczywistości historycznej: w pracy podane są daty, nazwiska kolejnych dyrektorów, przedstawione losy pracowników i zbiorów w ważnych dla kraju momentach, na przykład w trakcie drugiej wojny światowej.

W instytucie podjęto próbę przekształcenia snów w realność, co rozumieć można jako pragnienie włączenia świata duchów w rzeczywistość ziemską, a także uczynienie z indywidualnych marzeń sennych dobra wspólnego. Ulotne, dostępne tylko jednej osobie widzenie ma zyskać wymiar materialny i konkretny.

Zatrudnieni w instytucie śniący (*сновидцы*) podlegali podczas snu szczegółowym badaniom: mierzono im ciśnienie, puls, temperaturę. Na podstawie opowieści śniącego sen nagrywano jako film, a następnie prezentowano na ekranie. Podczas projekcji przeprowadzano te same badania, a wyniki porównywano. Jeśli parametry różniły się od siebie, w filmie dokonywano poprawek. Celem było odtworzenie na jawie dokładnie tych samych reakcji osoby śniącej, jakie zachodziły podczas snu. Serafim zastanawia się: „Зачем нужно воплощать чужие сны [...] Да и кто их сможет понять?”<sup>28</sup>. Okazuje się jednak, że sfilmowane sny potrafią oddziaływać na widzów w taki sam sposób jak na śniącego. Stają się zatem własnością innych, a bohater zauważa nawet, że są realniejsze od jego własnych snów<sup>29</sup>. Szatniarz doświadcza też zjawiska odwrotnego, kiedy to jawa wydaje mu się snem: „Если честно, я даже подумал, что явь может оказаться сном”<sup>30</sup>. W utworze sen i jawa stają się zatem bardzo trudne do rozróżnienia, co odzwierciedla także

<sup>26</sup> Н. Иванова, *Русский крест. Литература и читатель в начале нового века*, Время, Москва 2011, s. 135.

<sup>27</sup> Е. Долгопят, *Сны. Рассказ-исследование*, „Новый мир” 2016, № 12, s. 9.

<sup>28</sup> Е. Долгопят, *Гардеробищик...*, s. 71.

<sup>29</sup> Zob. tamże, s. 70.

<sup>30</sup> Tamże, s. 76.

historia Sofii. Na nagrany w przeszłości cudzym śnie widzi ona kobietę, na którą sama niedawno zwróciła uwagę w Moskwie:

Женщина, в высокой боярской шапке, точно подернутой инеем, в посеребренной шубе сидела на трибуне стадиона [...] Именно эту женщину я видела на трибуне всего месяц назад, в феврале 1983-го. Как она оказалась на старой – совершенно очевидно! – пленке [...] Причем снята она была как будто с моей точки зрения. Непостижимо<sup>31</sup>.

Granica między snem a jawą przestaje zatem istnieć, sny wkraczają do rzeczywistości bohaterki. Jak twierdzi Serafim, rzeczywistość okazuje się fałszem, a sen – prawdą<sup>32</sup>. Być może cudzy sen z 1937 roku spełnia się w oddalonej o ponad czterdzieści lat przyszłości, a być może potwierdza się po prostu, że: **„жизнь есть сон, а вернее – сны. Бывшие когда-то и будущие”**<sup>33</sup>. Stwierdzenie to pozwala uznać utwór Dołgopiat za wpisujący się w tradycję literacką, reprezentowaną m.in. przez Dmitrija Miereżkowskiego, któremu życie ziemskie jawiło się jako sen lub cień, czy Zinaidę Gippius, która w jednym z wierszy wyznaje: „[...] жизнь моя – сны”<sup>34</sup>.

Przemieszczenie przeszłości, teraźniejszości i przyszłości dokonuje się nie tylko w życiu bohaterki, lecz także w strukturze organizacyjnej utworu. Daty wyraźnie dzielą utwór na trzy części. Pierwsza z nich nosi tytuł 1983 i w niej właśnie rozgrywają się dotyczące Sofii wydarzenia. Część kolejna to czytane przez dziewczynę opowiadanie Serafima, rok 1937. O ile nie budzą one żadnych wątpliwości i harmonijnie łączą się z fabułą, o tyle część ostatnia wywołuje spore zaskoczenie i każe zatrzymać się w poszukiwaniu sensu. Oto bowiem po skończonej przez Sonię lekturze, która wszak podjęta została przez nią w roku 1983, pojawia się data-tytuł 3156. Przy czym narracja zdaje się niczym niezakłóconą kontynuacją prowadzonej przez bohaterkę opowieści: „Ну что ж. Я прочитала его исповедь”<sup>35</sup>.

Wydaje się, że zabieg taki podkreślać ma uniwersalizm przedstawionej historii<sup>36</sup>. Bohaterka, która nie знаła szatniarza osobiście, niespodziewanie wkracza

<sup>31</sup> Tamże, s. 40

<sup>32</sup> Zob. tamże, s. 93-94.

<sup>33</sup> Tamże, s. 94. Zaznaczenie moje – U.T.

<sup>34</sup> Cyt. za: Г.Н. Кулагина, *Магия снов...*

<sup>35</sup> Е. Долгопят, *Гардеробищик...*, s. 94.

<sup>36</sup> Zauważa to także Olga Chegaj, która pisze, że podział utworu Dołgopiat na trzy części (odmienne czasoprzestrzenie) wskazuje na „глубинные проблемы бытия, связавшие прошлое (30-е годы), настоящее, совпадающее со временем рассказывания (1983) и будущее, отмеченное условным числом 3156”. О.Ч. Хегай, *Культура чтения как способ «постижения смысла»*

w jego przestrzeń intymną, stając się wraz z nim świadkiem jeszcze większej intymności (sny) obcych zupełnie osób. Przeżywając rozterki i senne marzenia innych, sama w nich niejako uczestniczy, a jednocześnie jej życie stanowi część cudzych opowieści, co wyraziście demonstrowa odkrycie własnych doświadczeń w śnie z przeszłości. Historia Serafima, a także Sofii może być więc tak samo przeżywana przez czytelników w dalekiej przyszłości, którzy też mogą odkryć w niej część siebie.

Stwierdzenie, że życie jest zbiorem minionych i przyszłych snów, uznać chyba można za najistotniejsze przesłanie utworu<sup>37</sup>. Tworzy ono wizję świata jako łączących się ze sobą najróżniejszych wymiarów czasoprzestrzennych, których granice tracą na znaczeniu. Taka przestrzeń zapewnia też wolność. „Сон – пространство свободы”<sup>38</sup> – powie szatniarz, co koresponduje z twierdzeniem Konstantina Isupowa, który w metaforze życia-snu zwraca uwagę na „самоценность сна как формы свободы от обиденной детерминации”<sup>39</sup>. Wiąże się to z faktem, że w snach wszystko jest możliwe i nic nie wywołuje zdziwienia; nawet nadprzyrodzone wydarzenia odbierane są zupełnie naturalnie, co sprawia, że sen staje się „убедительнее и ценнее внесовижданского мира”<sup>40</sup>.

Na kartach opowiadania Dołgopiat pada jeszcze jedno znamienne stwierdzenie: „невозможно жить только явью”<sup>41</sup>. Rzeczywistość, jak można wnioskować, jest dla człowieka zbyt ograniczająca. Sny zapewniają wyzwolenie i, jak pisze Isupow, stanowią „порыв к бесконечному, как способ богочеловеческого диалога и контакта с потусторонними силами”<sup>42</sup>. Wydaje się, że właśnie z tego względu Sofia wybiera na wpół senną, samotną egzystencję. Zatarcie granic pomiędzy jawą a snem przynosi poczucie wolności i spokoju.

Nieuchronny bieg czasu przedstawiony zostaje w utworze w nieco nierzeczywistej poetyce. Miejsce bohaterki w akademiku zajmuje bowiem babcia jednej ze

---

*художественного произведения*, [on-line:] <https://cyberleninka.ru/article/n/kultura-chteniia-kak-sposob-postizheniya-smysla-hudozhestvennogo-proizvedeniya/viewer> (4.07.2021).

<sup>37</sup> Danił Czkonja stwierdza, że szatniarz podejmuje próbę ocalenia nie tyle taśm filmowych, ile „саму реальную жизнь погибших людей, память об этой жизни”. Д. Чкония, *Воплощенные сны...*, s. 212.

<sup>38</sup> Е. Долгопят, *Гардеробищик...*, s. 94.

<sup>39</sup> К.Г. Исупов, *Сон* [w:] *Космос русского самосознания. Лексикон*, s. 231, [on-line:] <https://cyberleninka.ru/article/n/son-iz-avtorskogo-slovaria-kosmos-russkogo-samosoznaniya> (4.05.2021).

<sup>40</sup> Tamże.

<sup>41</sup> Е. Долгопят, *Гардеробищик...*, s. 95.

<sup>42</sup> К.Г. Исупов, dz. cyt., s. 231. Dlatego też, jego zdaniem, przedkłada się je w literaturze i sztuce (np. romantyzmu czy symbolizmu) nad inne typy rzeczywistości jako „Дар онтологической и духовной свободы”.

współlokatorek. Kiedy Sofia pojawia się w pokoju, na swoim łóżku zastaje staruszkę. Dziewczyna utożsamia się z kobietą, która, podobnie jak ona sama, straci mieszkanie wraz z nadejściem wiosny. Ich losy zostają zatem niespodziewanie połączone. Bohaterka widzi w postaci staruszki samą siebie, co wskazuje na fakt, że choć neguje swoją zależność od czasu, jest ona jednak nieunikniona. Epizod ten można uznać też za swego rodzaju antycypację przeniesienia zakończenia utworu do odległego stulecia.

Część, której akcja dzieje się w 3156 roku, jest bardzo krótka i stanowi tylko zakończenie opowiadania. Narratorka streszcza w niej książkę czytaną przed śmiercią przez szatniarza. Dotyczy ona przyszłości, w której ludzkość straciła umiejętność spania i, co za tym idzie – snienia. Ponieważ jednak życie samą jawą jest zbyt trudne, ludzie wymyślają i filmują swoje sny, które zyskują ogromną wartość. Jak się wydaje, historia ta stanowi ważną wskazówkę interpretacyjną. Być może cała opowieść Sofii to tylko sen, wyśniony lub stworzony przez kogoś w przyszłości. To, co wydaje się realne, okazuje się więc czymś wymysłem bądź marzeniem. Isupow zauważa:

Сон есть черновик возможных миров. [...] На фоне многократных приравнений сна и жизни [...], сна и смерти [...] убедительно выглядят гипотезы сновидческой философии истории, которая описывает реальность, построенную по принципу «матрешки» и перехода бога–демиурга из одного сна в другой<sup>43</sup>.

Taka interpretacja utworu przywodzi na myśl świat przedstawiony w powieści Vladimira Nabokova *Zaproszenie na egzekucję* (*Приглашение на казнь*), gdzie również trudno odróżnić sen od jawy, która zdaje się mniej rzeczywista i prawdziwa niż senne widzenia. Syncynat mówi:

Я окружен какими-то убогими призраками, а не людьми. Меня они терзают, как могут терзать только бессмысленные видения, дурные сны, отбросы бреда, шваль кошмаров – и все то, что сходит у нас за жизнь. В теории – хотелось бы проснуться. Но проснуться я не могу без посторонней помощи, а этой помощи безумно боюсь...<sup>44</sup>

Warto przyjrzeć się w tym kontekście śmierci szatniarza. Jeżeli życie jest snem, udającym prawdziwe istnienie, to tylko przebudzenie, czyli śmierć zapewnia

<sup>43</sup> Там же, s. 232.

<sup>44</sup> В. Набоков, *Приглашение на казнь*, Издательство АСТ, Москва 2003, s. 32.

wyzwolenie. Można zatem przypuszczać, że umierając, szatniarz budzi się do pełnego życia, co odzwierciedla także historia Sofii. Dzięki śmierci Serafima otwiera ją się przed nią tylko przeczuwane do tej pory wymiary istnienia.

W utworze zarysowuje się ciekawa paralela pomiędzy doświadczaniem przestrzeni i snu. Bohaterka, żeby owoić obcą przestrzeń i przekształcić ją w miejsce własne, tworzy mapę. Przestrzeń zostaje więc poskromiona. Za podobne działanie należy uznać doświadczenia przeprowadzane w instytucie badań nad snami. Zbadanie snu, nadanie mu poprzez sfilmowanie materialnego wymiaru, przekształca go przecież w konkret i podporządkowuje człowiekowi. Być może działalność instytutu stanowi zatem wyraz lęku przed nieznanym i próbę zapanowania nad tym tajemniczym, niedyscyplinowanym i dzikim wymiarem istnienia. W efekcie powstaje coś na kształt dostępnej dla wszystkich mapy snów. O ile jednak miejsca poznane prze Sofię i nanie-sione na mapę rzeczywiście stają się „swoje” i znajome, o tyle ze snami rzecz pozostaje bardziej skomplikowana. Dylemat z przypowieści Zhuangzi o śnie motyla<sup>45</sup> nie zostaje u Dołgopiat rozstrzygnięty i bez odpowiedzi pozostaje pytanie, kto śni się komu. Zasadne wydaje się zatem zakończenie niniejszych rozważań słowami Isupowa: „Сон есть магия бытия и параллельная жизнь”<sup>46</sup>.

## Bibliografia

- Czaja D., *Nie-miejsca. Przybliżenia, rewizje* [w:] *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria*, wyb., red. i wstęp D. Czaja, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2013.
- Kuziów M., [on-line:] <http://kuutamossa.blogspot.com/2012/06/sen-motyła.html>.
- Rybicka E., *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)* [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Universitas, Kraków 2012, *Horyzonty Nowoczesności*, t. 50.
- Rybicka E., *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Universitas, Kraków 2014, *Horyzonty Nowoczesności*, t. 109.
- Trojanowska U., „Sytuacja pociągu” jako metafora twórczości Jeleny Dołgopiat. Rosyjski wariant realizmu magicznego, „Slavia Orientalis” 2019, nr 1.

<sup>45</sup> Ta jedna z najbardziej znanych przypowieści chińskiego filozofa brzmi: „Zhuangzi śnił o tym, że jest motylem. Latał z kwiatka na kwiatek, był lekki, wolny i szczęśliwy. Obudził się. Czy to Zhuangzi śnił, że był motylem, czy to motyl śni, że jest Zhuangzi?” Cyt. za: M. Kuziów, [on-line:] <http://kuutamossa.blogspot.com/2012/06/sen-motyła.html> (10.07.2021).

<sup>46</sup> К.Г. Исупов, dz. cyt., s. 231.

Trojanowska U., *Rozgałęzienia. Światy możliwe w twórczości Jeleny Dołgopiat* [w:] *Światy alternatywne*, Monografia wydana przy współpracy z Magazynem Antropologiczno-Społeczno-Kulturowym „Maska”, Kraków 2015.

Долгопят Е., *Гардеробищик* [w:] Е. Долгопят, *Гардеробищик*, Издательство Престиж-книга, Москва 2005.

Долгопят Е., *Путь домой* [w:] Е. Долгопят, *Тонкие стекла*, Издательский центр У-Фактория, Екатеринбург 2001.

Долгопят Е., „Слегка смещаю реальность...”, Встреча для вас, Собеседник, Чебоксарский международный кинофестиваль, „Грани” 2012, [on-line:] <http://www.grani21.ru/pub/elena-dolgopjat-slegka-smeshhaju-realnost>.

Долгопят Е., *Сны. Рассказ-исследование*, „Новый мир” 2016, № 12.

Иванова Н., *Русский крест. Литература и читатель в начале нового века*, Время, Москва 2011.

Исупов К.Г., *Сон* [w:] *Космос русского самосознания. Лексикон*, [on-line:] <https://cyberleninka.ru/article/n/son-iz-avtorskogo-slovary-a-kosmos-russkogo-samosoznaniya><https://cyberleninka.ru/article/n/son-iz-avtorskogo-slovary-a-kosmos-russkogo-samosoznaniya>.

Каспэ И., *И ни птица, ни ива слезы не прольет. Вишневый сад и глобальное похолодание в новеллах Елены Долгопят*, „NG. Ex libris” 2002, № 7 (226), [on-line:] <http://dlib.eastview.com/browse/doc/2793596>.

Кулагина Г.Н., *Магия снов*, [on-line:] <https://cyberleninka.ru/article/n/magiya-snov/viewer>.

Набоков В., *Приглашение на казнь*, Издательство АСТ, Москва 2003.

Платонов А., *Котлован* [w:] А. Платонов, *Собрание сочинений*, т. 2, Информпечать, Москва 1998.

Фрумкина Р., *Тушь, перо*, „Знамя” 2006, № 11.

Хегай О.Ч., *Культура чтения как способ «постижения смысла» художественного произведения*, [on-line:] <https://cyberleninka.ru/article/n/kultura-chteniya-kak-sposob-postizheniya-smysla-hudozhestvennogo-proizvedeniya/viewer>.

Чкония Д., *Воплощенные сны*, „Дружба народов” 2007, № 2.



## ABSTRACT

**„Stairs to the void” – Space and Dream in the Story *Cloakroom Attendant* (Тарде-побушук) of Jelena Dolgopiat**

The article deals with the considerations and category of space, which are connected with the theme of dream in the story *Cloakroom Attendant* by Jelena Dolgopiat. There is a classic contrast between the city (alien, dangerous and unfit for life) and the village, ensuring peace and security, in this work. The protagonist of the story leads a lonely, half-sleepy existence, lives as if she is out of time. When unexpectedly she becomes the heiress of a cloakroom attendant, other people's dreams enter her life and open up new dimensions of existence for her. The line between waking and dreaming becomes blurred. The events in the protagonist's life turn out to be part of dreams of the people she does not know. The past, present and future intertwine into one substance, which is characteristic of a dream and is reflected in the structure of the piece. In the story both the space and dreams are “mapped”, which is to tame them and subordinate them to man. However, while the space put on the map becomes “familiar” and friendly to the protagonist, the issue of dreams is more complicated and it is not known whose dreams are in each of the presented events.

**Keywords:** Jelena Dolgopiat, contemporary Russian literature, dreams, space

**Słowa kluczowe:** Jelena Dołgopiat, współczesna literatura rosyjska, sny, przestrzeń

Ксения Касаткина

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,  
Москва

## Психологическое пространство «подполья» в повести Ф.М. Достоевского *Записки из подполья*

Открытие Достоевским «подпольного» характера стало важной вехой литературного процесса XIX в. Как известно, Подпольный парадоксалист был принят современниками писателя крайне неоднозначно, вызвав скорее критику и насмешки, чем понимание и сочувствие. Несмотря на неугасающий интерес исследователей к данному герою, исчерпывающего истолкования метафорического пространства «подполья» и «подпольного характера» не существует и по сей день: настолько противоречив и парадоксален образ, представленный на страницах повести *Записки из подполья*, и получивший дальнейшее развитие в романах «пятикнижия» и в публицистике Достоевского.

Критики и исследователи творчества Достоевского выделяли следующие характеристики парадоксальной натуры Подпольного человека: одновременная способность к добру и злу, моральная неустойчивость, озлобленность и жажда власти в сочетании с мечтательностью и идеализмом, желание и вместе с тем невозможность преодолеть разрыв между собой и окружающим миром, ущемленная гордость, раздвоенность сознания и речи.

В данной работе предпринята попытка осветить те аспекты личности Подпольного человека, которые не были затронуты исследователями или о которых говорилось лишь вскользь, а также указать на взаимосвязь между отдельными психологическими и поведенческими особенностями героя повести Достоевского.

## Одиночество в «подполье»

Прежде, чем приступить к описанию пространства «подполья», стоит оговориться, что данное понятие не имеет никакого отношения к политическому подполью. Речь идёт прежде всего о некоем особом душевном состоянии, выражающемся в отделенности от других людей, в осознанной, а порой и вынужденной, социальной изоляции. Что именно «загоняет» героя в «подполье»? Что заставляет его делать сознательный выбор в пользу одиночества?

Думается, в первую очередь, отчуждение Подпольного человека связано с тем, что люди не оправдывают притязаний героя на исключительность и отказываются играть по тем правилам, которые пытается определить для них герой (например, Зверков и компания – приятели героя – вовсе не стремятся поддержать благородный порыв Парадоксалиста к сближению). Подпольный человек, желая того или нет, нарушает неписанные законы коммуникации, делая последнюю невозможной.

Подобные неудачи приводят Парадоксалиста к разочарованию в людях, к обиде на них и, как следствие, гордому удалению в «подполье», что, впрочем, не мешает герою время от времени делать попытки сближения с людьми, как правило, заканчивающиеся крахом и еще большим погружением в «подполье».

Во-вторых, невозможность полноценного общения у Подпольного человека может быть связана с болезненным опытом детства и ранней юности. Нам мало что известно о детстве Парадоксалиста. Но и того, что мы знаем, уже достаточно, чтобы понять, что налицо все факторы, которые в будущем сформируют человека недоверчивого, подозрительного, закрытого. Вот что герой пишет о своем детстве:

Меня сунули в эту школу мои дальние родственники, от которых я зависел и о которых с тех пор не имел никакого понятия, – сунули сиротливого, уже забитого их попреками, уже задумывающегося, молчаливого и дико на все озиравшегося<sup>1</sup>.

Этих нескольких штрихов уже достаточно, чтобы составить себе представление о дошкольных годах нашего героя. Во-первых, то обстоятельство, что он, «сиротливый», был отдан в школу «дальними родственниками» и упоминание о попреках наводят читателя на мысль, что Парадоксалист

<sup>1</sup> Ф.М. Достоевский, *Собрание сочинений*: в 30 т., т. 5, Наука, Ленинград 1972, с. 139.

рано лишился родительской заботы, возможно, он оказался сиротой. К тому же, на протяжении всей повести ни словом не упомянуто о родителях – может быть, герой их вообще не помнит? Во-вторых, мальчик был «забит попреками», и, видимо, вследствие этого уже тогда был «молчаливым» и «дико на все озирающимся». Всего одно слово – «сунули» в школу – рождает образ никому не нужного ребенка, от которого хотят поскорее избавиться и делают это при первой же возможности.

Разумеется, одноклассники героя не могут и не желают понять трагедию детства Парадоксалиста. Перед ними «забитый», «молчаливый» и «дико на все озирающийся» сверстник. Их реакция вполне предсказуема:

Товарищи встретили меня злобными и безжалостными насмешками за то, что я ни на кого из них не был похож. Но я не мог насмешек переносить; я не мог так дешево уживаться, как они уживались друг с другом. Я возненавидел их тотчас и заключился от всех в пугливую, уязвленную и непомерную гордость.<sup>2</sup>

Позже к чувству ненависти добавилось еще и безграничное презрение:

Еще в шестнадцать лет я угрюмо на них дивился; меня уж и тогда изумляли мелочь их мышления, глупость их занятий, игр, разговоров. Они таких необходимых вещей не понимали, такими внушающими, поражающими предметами не интересовались, что поневоле я стал считать их ниже себя<sup>3</sup>.

Говоря «поневоле», Парадоксалист, наверное, немного лукавит: скорее всего, юноша с рвением оскорбленного самолюбия выискивал у ненавистных ему одноклассников слабости, преувеличивая их и преуменьшая возможные достоинства.

Будучи еще юным, он не отказывается от общества окончательно (как произойдет в более зрелом возрасте), пока еще только формирующееся «подполье» имеет связи с внешним миром. Герой предпринимает попытки сблизиться с окружающими, т.к. чувствует сильную потребность в общении, но подобная дружба никогда не выдерживает проверку временем.

Интересно, что одиночество Подпольного человека, при всей его мизантропии, несколько иного рода, чем байроническая отчужденность Раскольникова или Ставрогина: последних действительно не слишком волнует, что

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же, с. 139.

подумают о них люди, это искреннее и абсолютно сознательное отстранение от общества. Парадоксалист же в своем одиночестве беспрестанно оглядывается на людей. Его настолько беспокоит возможное осуждение общества, что это порой превращается в навязчивую идею: герою чудится, будто все взгляды обращены на него, что люди только и думают о его промахах и осечках, словно сотни глаз начинают неотступно следить за ним, стоит ему лишь высунуться из своего «подполья»:

В должности, в канцелярии, я даже старался не глядеть ни на кого, и я очень хорошо замечал, что сослуживцы мои не только считали меня чудаком, но – все казалось мне и это – будто бы смотрели на меня с каким-то омерзением. Мне приходило в голову: отчего это никому, кроме меня, не кажется, что смотрят на него с омерзением?<sup>4</sup>

Довольно сложно представить себе Раскольникова (при всей его склонности к самокопанию), фантазирующего на подобную тему, ведь цель «пробы» Раскольникова – доказать свое превосходство себе самому, в то время как Парадоксалист жаждет признания своей исключительности со стороны общества. В этом ключ к пониманию разницы «одиночеств» этих двух героев: внутренний конфликт Раскольникова никак не связан с изолированностью героя от общества, а следовательно, одиночество не доставляет герою особенных страданий; внутренний конфликт Парадоксалиста же напрямую зависит от отношений с другими людьми, а значит, вынужденный выбор в пользу одиночества для Подпольного человека болезнен и мучителен.

Положение Парадоксалиста осложняется «усиленным сознанием»: героя до иступления мучает вопрос о том, почему же он так нуждается в людях, которых до такой степени ненавидит и презирает. В этом и коренится основной психологический парадокс Парадоксалиста: он одновременно любит и ненавидит людей, стремится к ним и их же отталкивает, восхищается и презирает, страдает от одиночества, но, пребывая в обществе, мучается еще сильнее. Внутренне Парадоксалист понимает, что невозможно получить желаемую любовь, не изменив самому себе и не предав собственных убеждений, однако продолжает попытки «завоевания мира», заранее обреченные на провал.

Необходимо отметить, что к моменту написания своих записок герой оставляет попытки социализации, окончательно замыкаясь в «подполье».

<sup>4</sup> Там же, с. 124.

Однако стоит ли рассматривать его исповедь как очередную (возможно, последнюю) попытку найти контакт с обществом, или Парадоксалист сближается с Раскольниковым, меняя адресата своих доказательств с внешнего на внутреннего, тем самым замыкая круг общения на самом себе?

Отгородившись от общества окончательно, укоренившись в «подполье», герой продолжает нуждаться в собеседнике. Его записки восполняют недостаток общения, служат мостиком во внешний мир, отсюда и диалогизм и полемичность слова Подпольного человека, отмечавшиеся М.М. Бахтиным. Присутствие другого, его влияние на текст, порождаемый героем, очень ощутимо: при разрыве физического контакта с людьми, другой, продолжая существовать в сознании Подпольного человека, остается психологически значимым для него. Как доказывает Бахтин, навязчивым стремлением предвосхитить чужую оценку, тем самым сохранив за собой право на последнее слово, Подпольный человек «показывает свою зависимость от чужого сознания, свою неспособность успокоиться на собственном самоопределении»<sup>5</sup>.

А.Б. Криницын также отмечает значимость другого в жизни героя:

Собеседник воспринимается говорящим как воплощенная проекция его мнительности и страха перед другими, являясь порождениями его комплекса неполноценности. Произносящие исповедальный монолог так боятся мнения другого, что пытаются отнять у него «другость», свободу оценки и суда, и присваивают ее себе [...] Двойник – как раз и есть «вобранный в себя», «убитый» другой. Однако этот процесс приводит, парадоксальным образом, к еще большей радикализации «другости». В душе героя другой возрождается, и зависимость от него достигает высшей степени<sup>6</sup>.

Таким образом, Подпольный человек, отгородившись от мира, продолжает находиться в зависимости от другого, сокрытого внутри себя самого. Герой сам сначала заявляет, что не собирается публиковать свои записки и создает их для себя, однако все его сочинение представляет собой либо бесконечные оправдания, либо яростные возражения мнимым собеседникам. Но эти собеседники (поскольку записки создаются для самого себя) находятся внутри Подпольного человека. Они – его судьи, и судьи не благожелательные,

<sup>5</sup> М.М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского* [в:] М.М. Бахтин, *Собрание сочинений*: в 7 т., т. 6, Русские словари, Москва 2002, с. 256.

<sup>6</sup> А.Б. Криницын, *Исповедь подпольного человека: К антропологии Ф.М. Достоевского*, МАКС Пресс, Москва 2001, с. 218.

и даже не беспристрастные, а насмешливые, презирующие Парадоксалиста (личности внутри человека презируют самого человека и насмеваются над ним) и даже (любопытный факт!) не имеющие, как полагает герой, достаточно свободного времени, чтобы выслушивать его болтовню.

Парадоксалист не может принять себя или позволить себе быть таким, каков он есть. Если судьи извне не находится, Подпольный человек начинает сам выступать в роли судьи, и, таким образом, никогда не может остаться один, наедине со своими мыслями и чувствами. Его существование замкнуто в бесконечной рефлексии, которая строится как диалог с другим. От присутствия этого внутреннего судьи герою некуда деться, поэтому он вынужден заниматься постоянным объяснением своих поступков и мыслей – бесконечно оправдываться в своем существовании.

Суть его рефлексии в конечном итоге сводится к попытке утвердить свое право на жизнь, право иметь собственную личность, убеждения, мнения; трагедия его существования не столько во внешнем конфликте с миром, сколько во внутреннем конфликте с собой, воплощающим этот мир. Отсюда и ненависть к самоуверенности окружающих: Парадоксалист не может доискаться причины, почему другие прощают и даже любят свое «отвратительное и прерябое лицо», а он вынужден терзать себя за то, что его лицо выражает недостаточно благородства или ума; почему окружающие, говоря пошлости, не мучаются потом годами, почему они не боятся выглядеть глупо, почему не казнят себя за унижение – и приходит к выводу, что «развитой и порядочный человек не может быть тщеславен без неограниченной требовательности к себе самому и не презирая себя в иные минуты до ненависти»<sup>7</sup>.

## Гордость и самоуничужение в «подпольном» характере

Остановимся подробнее на вопросе о том, как в Подпольном человеке могут ужиться с одной стороны его непомерная гордыня, жажда власти и признания, а с другой стороны – стремление самоуничужаться, умалаять свои достоинства и преувеличивать недостатки.

Подпольный человек необычайно горд, заносчив и самолюбив, и в то же время, как уже отмечалось, склонен к болезненной рефлексии («усиленному

<sup>7</sup> Ф.М. Достоевский, *Собрание сочинений...*, с. 125.



сознанию»). Признаваясь в том, что «усиленное сознание» – это болезнь, герой, конечно, лукавит. Да, он действительно может считать, что болен «усиленным сознанием», однако ни за что не променяет его на простое обывательское благополучие, в чем позже и признается: «А между тем я уверен, что человек от настоящего страдания, то есть от разрушения и хаоса, никогда не откажется. Страдание – да ведь это единственная причина сознания»<sup>8</sup>.

О взаимосвязи страдания и гордости в характере Подпольного человека очень точно писал А.П. Скафтымов:

Страдающий герой находит в страдании повод к какой-то особой выделенности, как бы внутреннее право на особое внимание и признание, и в этом смысле любит боль. Все это в совокупности называется «наслаждением обидой». Для нас здесь важно указать, что «наслаждение обидой» в «Записках» ясно объяснено как проявление бунтующей гордости<sup>9</sup>.

Чтобы постоянно наслаждаться своим отчаяньем, иметь возможность с упоением «грызть» самого себя, герой специально создает себе условия жизни по принципу «чем хуже – тем лучше»: живет в скверной комнате на краю города, держит глупую и злоую служанку, терпит губительный для его здоровья петербургский климат и т. д.

Характерной особенностью Подпольного человека является «книжность» его сознания, то есть на его образ мыслей и восприятие действительности сильное влияние оказали литература и философия. Как видно из текста, герой знаком с философскими концепциями Канта, Штирнера, Шопенгауэра, он читает Чернышевского, Некрасова, Гоголя, Гончарова, Пушкина, Байрона, Гейне и пытается рассуждать о прочитанном в применении к современной действительности. Подпольный человек часто не хочет или не может различить реальную действительность и литературу. Жизнь настолько не соответствует его внутренним идеалам, что он предпочитает «перекраивать» ее по литературному образцу, часто сознательно закрывая глаза на явные несоответствия и нестыковки. Ярким примером подобного восприятия действительности может послужить поведение Парадоксалиста в трактире, после того как его оскорбительно «переставили с места на место, как какую-нибудь вещь». Он признается, что не стал затевать ссору из-за

<sup>8</sup> Там же, с. 119.

<sup>9</sup> А.П. Скафтымов, *Поэтика художественного произведения*, Высшая школа, Москва 2007, с. 197-198.

того, что знал за собой склонность к «литературщине» и понимал, насколько неуместно и смешно будет выглядеть его «литературный» протест. Однако даже с учетом того, что офицер совсем не был похож на литературного героя, а ситуация вовсе не располагала к благородному вызову, Парадоксалист все равно сочинил «прекрасное, привлекательное письмо» к офицеру, «умоляя» того перед ним извиниться, «в случае же отказа довольно твердо намерен был на дуэль»<sup>10</sup>.

Чем обусловлено такое стремление Подпольного человека действовать по литературным канонам? Как ни странно, этот желчный человек в душе своей настоящий романтик, истинный литературный герой: тут и пресловутое романтическое двоемирие, и бушующие страсти, и нечеловеческие страдания, доводящие нашего героя до истерических припадков и лихорадок, и щемящее одиночество, и вселенская тоска. Но парадокс заключается в том, что все эти черты воплощаются в личности мелкого канцелярского чиновника, мнительного, дурно сложенного, с невыразительной внешностью, принужденного носить шинелишку на енотовом воротнике (потому что на «бобрика» канцелярского жалования не хватает). То есть в образе Парадоксалиста перед нами предстает «маленький человек» с наполеоновскими амбициями и байроническим самомнением.

Герой *Записок из подполья* необычайно честолюбив, его не устраивает положение «быть как все» – в глубине души он хочет большего: стоять над людьми, повелевать ими – а тут недалеко до Раскольникова, с его идеей богоизбранности и вседозволенности. Но Подпольный человек все же несколько отличается от героя романа *Преступление и наказание*: Парадоксалист не хочет силой захватывать первенство, он жаждет, чтобы люди сами признали его превосходство.

Желание властвовать со всей полнотой проявляется в эпизоде с проституткой Лизой. Он из любопытства и злости мучает девушку, описывая ей ее безвыходное положение, цепляя образ за образом, один другого ужасней. Тем самым Парадоксалист вымещает на Лизе обиду за все те унижения, которые ему пришлось вынести от приятелей за прошедшую ночь, и испытывает при этом острое наслаждение власти. Он достигает цели, доведя Лизу до крайней степени отчаянья.

То есть сознательно герой стремится доказать свое право быть личностью, хочет обратить на себя внимание, а подсознательно желает властвовать над людьми, но и для первого, и уж тем более для второго нужно чем-то

<sup>10</sup> Ф.М. Достоевский, *Собрание сочинений...*, с. 129.

выделяться, отличаться от людей. Подпольный человек так болезненно не желает быть посредственностью, что готов пойти на все, доказывая свою неординарность.

Таким образом, внутри сознания героя сталкиваются два противоположных чувства: с одной стороны, желание любыми средствами удовлетворить свое болезненное самолюбие в сочетании с тягой к эпатажу, а с другой – крайне критический взгляд на собственную личность, порой доходящий до презрения и даже ненависти к самому себе. Так как же совместить в одном образе два противоположно направленных вектора? Парадоксалист сам описывает неудачные попытки предстать в образе литературного героя или благородного рыцаря:

Особенно ободрялся и разгуливался я после девяти часов, даже начинал иногда мечтать и довольно сладко: «Я, например, спасаю Лизу, именно тем, что она ко мне ходит, а я ей говорю... Я ее развиваю, образываю. Я, наконец, замечаю, что она меня любит, страстно любит [...]» Затем мы начинаем жить-поживать, едем за границу и т. д.<sup>11</sup>

На банкете, посвященном проводам Зверкова, Подпольный человек пытается уничтожить своих врагов едкой, насмешливой критикой, чем вызывает только их недоумение и смех. Отсюда можно сделать вывод, что амплуа презрительного и высокомерного резонера тоже не удастся ему, как не получается до конца выдержать роль циничного злодея в жестоком поступке с Лизой. И тогда Подпольный человек решает превзойти всех своим цинизмом и парадоксальностью: не став ни ангелом, ни демоном, он избирает для себя роль желчного, злобного и болтливого шута. Шута, которому, по законам жанра, дозволено говорить правду. Он стремится поразить читателя тем, что не обошел в своей исповеди таких моментов своей жизни, о которых другие предпочли бы вовсе не вспоминать.

Кажется, герою нравится рассуждать о мельчайших деталях своего дурного поведения. Парадоксалист вспоминает все самые гадкие, самые порочащие его случаи, начиная с мелочей, которые он упоминает просто для сравнения (например, «Когда к столу, у которого я сидел, подходили, бывало, просители за справками, – я зубами на них скрежетал и чувствовал неумолимое наслаждение, когда удавалось кого-нибудь огорчить»<sup>12</sup>), и заканчивая

<sup>11</sup> Там же, с. 166-167.

<sup>12</sup> Там же, с. 100.

центральным эпизодом с Лизой, в котором не избегает самых интимных и порочащих его подробностей. Более того, Подпольный человек стремится разными средствами преувеличить свою подлость, представить ее в самом неприглядном виде. Он беспрестанно провоцирует читателя своими парадоксальными высказываниями. Приведем для иллюстрации лишь некоторые из тех провокаций, которыми насыщен текст *Записок*: «Дальше сорока лет жить неприлично, пошло, безнравственно! Кто живет дольше сорока лет, – отвечайте искренно, честно? Я вам скажу, кто живет: дураки и негодяи живут»<sup>13</sup> (вывод, явно сделанный для того, чтобы вызвать в читателе возмущение и несогласие); «Он глуп, я в этом с вами не спорю, но, может быть, нормальный человек и должен быть глуп, почему вы знаете? Может быть, это даже очень красиво»<sup>14</sup>; «Разве сознающий человек может сколько-нибудь себя уважать?»<sup>15</sup>

Сам тон выражений Парадоксалиста призван оскорбить вкус читателя, его определения и сравнения экспрессивно окрашены и стилистически снижены и рассчитаны, опять же, на то, чтобы поддержать в читателе впечатление неблагообразности и юродства героя. Возможно, в каких-то местах Подпольный человек специально для того, чтобы казаться еще хуже, искажает отдельные факты, приписывает себе поступки, мысли и чувства, которых у него никогда не было. При этом создается впечатление, будто герою не хватает материала, чтобы убедить читателя в собственной подлости и ничемности – он словно боится, что читатель недооценит степень его непривлекательности – и поэтому создает факты по ходу своего рассказа: «Плохая острота; но я ее не вычеркну. Я ее написал, думая, что выйдет очень остро; а теперь, как увидел сам, что хотел только гнусно пофорсить, – нарочно не вычеркну!»<sup>16</sup>

Однако своеобразное хвастовство своими пороками все время оборачивается оправданиями – интересное свойство характера героя: он сначала сам рассказывает о себе что-нибудь гадкое, а потом начинает сам же оправдываться перед читателем. Логично было бы предположить, что если чувствуешь стыд, то лучше наоборот постараться скрыть от других постыдные моменты и не вспоминать о них. Зачем же герой постоянно оправдывается?

<sup>13</sup> Там же, с. 100.

<sup>14</sup> Там же, с. 104.

<sup>15</sup> Там же, с. 107.

<sup>16</sup> Там же, с. 100.

Стремление покаяться – одна из наиболее характерных черт многих героев Достоевского – тесно связано с христианскими представлениями о покаянии и признании своей ничтожности. В восприятии ряда героев Достоевского (например, Мармеладова), если человек находит в себе силы признаться в грехе «перед всем честным народом», публично покаяться, то за это бремя проступка как бы снимается с него. А если избавиться от греха так просто – нужно всего лишь признать в себе врожденную подлость – то возникает соблазн позволить себе грешить опять, чтобы потом вновь покаяться перед людьми. Этой «мармеладовской заповеди» (грешить – каяться – и снова грешить) следует и герой *Записок из подполья*. Признаваясь окружающим в своем дурном качестве, в какой-то постыдной слабости, Парадоксалист словно индугирует ее себе, наслаждаясь сознанием собственной смелости, а заодно радуясь возможности «отпущения грехов». Однако такое покаяние нельзя назвать искренним. Все дело в том, что Подпольный человек не способен ни к глубокому раскаянию, ни к настоящему прощению.

## «Подпольный» стыд

Глубинной психологической причиной того, что Подпольный человек выбирает для удовлетворения своей гордыни наиболее околный из возможных путей – самоуничтожение, является чувство стыда, которое постоянно испытывает герой. Вся исповедь Подпольного парадоксалиста, обе ее части проникнуты чувством стыда: воспоминанием о прожитом стыде, стыдом перед читателем за свои поступки, стыдом за то, что он это рассказывает. Парадоксалист стыдится постоянно: «постыдно сознавал, что я не злой человек», «буду несколько месяцев от стыда страдать бессонницей», «постыдно проскользнуть в свою щелочку», «постыднейшие подробности», «стыд, доходивший до проклятия», «я обмер со стыда», «как мне стыдно-то было между схлипываний», «со стыдом и отчаянием бросился вслед за Лизой», «мне было стыдно, все время как я писал эту повесть» – и это далеко не полный список выражений из текста *Записок*, где упоминается чувство стыда. А в скольких случаях оно остается неназванным: подразумевается, возникает подспудно, обыгрывается ситуацией в целом?

Чтобы заглушить в себе чувство стыда, а главное, чтобы другие не догадались о его неуверенности, Парадоксалист начинает вести себя вызывающе, пытается спровоцировать ссору. На обеде у Зверкова, стыдясь своего

ветхого, заношенного костюма и особенно панталон с желтым пятном на коленке, предчувствуя насмешки приятелей, герой заранее настраивает себя на злобный и раздражительный лад. Чтобы скрыть неловкость, Подпольный человек начинает вести себя развязно и провокационно, «с горя» пьет «лафит и херес стаканами»; алкоголь еще больше распаляет его злость, что в итоге приводит к ссоре с приятелями. Как уже говорилось выше, подобное провокационное поведение имеет место и по отношению к читателю.

Проявления «подпольного» стыда чрезвычайно многообразны. Подпольный человек может испытывать стыд за какой-либо совершенный поступок: «стыд постфактум» (например, стыд за «развратик»); за то, чему еще только предстоит произойти: «предвосхищающий стыд», когда герой стыдится, заранее предчувствуя свое поражение (например, стыд, сопровождающий ожидание прихода Лизы); а также «стыд за стыд» – своеобразная рефлексия по поводу стыда. Можно представить, что творится в душе героя, когда все три чувства соединяются вместе. Он, во-первых, стыдится того, что *уже* свершилось, во-вторых, того, чему еще предстоит свершиться, и, в-третьих, стыдится за весь этот свой стыд целиком, разумеется, получая от этого стыда сладострастное удовольствие, в чем сам неоднократно и, опять же, с удовольствием сознается читателю: «Вот от этих-то кровавых обид, вот от этих-то насмешек, неизвестно чьих, и начинается наконец наслаждение, доходящее иногда до высшего сладострастия»<sup>17</sup>. Отдельно стоит отметить, что Парадоксалист также стыдится перед читателем и за свою исповедь, хотя еще в самом начале записок герой оговаривает, что вряд ли когда-нибудь кто-либо, кроме него самого, будет читать их.

## Библиография

- Бахтин М.М., *Проблемы поэтики Достоевского* [в:] М.М. Бахтин, *Собрание сочинений*: в 7 т., т. 6, Русские словари, Москва 2002.
- Достоевский Ф.М., *Собрание сочинений*: в 30 т., т. 5, Наука, Ленинград 1972.
- Криницын А.Б., *Исповедь подпольного человека: К антропологии Ф.М. Достоевского*, МАКС Пресс, Москва 2001.
- Скафтымов А.П., *Поэтика художественного произведения*, Высшая школа, Москва 2007, *Классика литературной науки*.

<sup>17</sup> Ф.М. Достоевский, *Собрание сочинений...*, с. 106.

## ABSTRACT

### **Psychological Space of the “Underground” in *Notes from Underground* by Fyodor Dostoyevsky**


The article examines the metaphorical spiritual space of the “underground,” where the narrator of the *Notes from the underground* is “diving”. The most important concepts that make up this psychological locus are pride, self-humiliation, shame, loneliness, and relationship with society and himself. In this paper the author attempts to show the reasons for the formation of the “underground” as a conceptual space and to reveal the correlation of some psychological aspects of the character.

**Key words:** *Notes from Underground*, Dostoyevsky, underground man, paradoxalist, underground, pride, shame, self-humiliation, loneliness

**Ключевые слова:** *Записки из подполья*, Достоевский, Подпольный человек, Парадоксалист, Подполье, гордость, стыд, самоуничижение, одиночество





Сергей Доценко   
Таллиннский университет

## Обезвөлволпал А.М. Ремизова как модель «внутренней эмиграции»

Созданное русским писателем А.М. Ремизовым мифическое «обезьянье общество» – Обезьянья Великая и Вольная Палата (Обезвөлволпал) – до сих пор остается не до конца понятным феноменом, не имеющим аналогов в истории русской культуры. Игра в Обезвөлволпал многими современниками писателя воспринималась как шутка, розыгрыш, как просто забавная затея Ремизова, изумлявшего литературный Петербург-Петроград (а затем – Берлин и Париж 1920-1950-х годов) своими чудачествами и мистификациями. В этой игре проявилась прежде всего та «веселость духа», которая не покидала Ремизова на протяжении всей его нелегкой и далеко не всегда веселой жизни, помогая переносить житейские невзгоды и лишения. Об этом вспоминал сам Ремизов:

И что я заметил, мои грамоты принимались с добрым чувством: я помню, как читал свою Анатолий Федорович Кони, как слушал Зигфрид – Иван Васильевич Ершов, когда на юбилейном спектакле в Мариинском театре ему читали всенародно, вижу и Федора Кузьмича Сологуба, всегда сурового, вдруг улыбнувшегося на свой знак, и А.М. Горького, возведенного в «князя обезьяньи», втянув воздух и раздувая ноздри. «Из рода Пешковых (ударение на „о“) – князь, какие же мои обязанности?» Я сказал: «никакие». Так, по обезьяньей конституции<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> А. Ремизов, *Собрание сочинений*: в 10 т., т. 10: *Петербургский буерак*, Русская книга, Москва 2002, с. 256.

А в письме Ремизова к Андрею Седых (1952) читаем:

Спасибо за память: вспомнили Обезволпал. Открыта 45 лет тому назад в Москве. Сколько великих прошло через эту виноградную Палату, а я остаюсь несменяемым канцеляристом, теперь заштатный, так под грамотами и подписываюсь. Обезьяньи грамоты вносили и в самую темь нашей жизни только веселость и никто никогда не оскалился схватить меня себе на зуб<sup>2</sup>.

Сам Ремизов в книге *Кукха* отчасти раскрыл предысторию обезьяньего общества: Обезвелволпал вырос из детской игры в обезьяньего царя Асыку. А первый обезьяний знак, прообраз будущих обезьяньих грамот, которые вручались князьям и кавалерам Обезвелволпала, был сделан для «Ляляшки» – племянницы писателя:

А сама мысль об обезьяньем знаке вышла из игры. [...] И я играл с своей маленькой племянницей, Ляляшкой (Елена Сергевна Ремизова). Надо было чего-нибудь особенное придумать. Она приставала ко мне сделать ей такое, чего ни у кого нет. Вот тут-то я и сделал ей обезьяний знак «для ношения тайно». Этот знак она, конечно, потеряла, и на следующую осень пришлось новый делать, а для пущего бережения знак висел на стене на видном месте – никто не мог догадаться, что это означает: висит, а неизвестно что, а Ляляшка помалкивает<sup>3</sup>.

Дальнейшая история Обезвелволпала изложена в книге Ремизова *Петербургский буерак*:

Детям очень понравилось играть в обезьяньего царя. Я рисовал им «обезьяньи знаки»: [...] Детей занимало и то, что они должны были носить эти знаки скрытно, никому не заметно – тайна! и то, что если и заметят, все равно никто ничего не поймет, а также трудновыговариваемое имя царя и то, что его никто не видел и о нем никто ничего не знает. Они верили, что только один я, как-то «схвостясь», могу с ним разговаривать и объясняться на «обезьяньем языке». А от детей игра перешла к взрослым, и «обезьянье царство» как-то само собой получило в войну и революцию сатирический характер

<sup>2</sup> А. Седых, *Далекие, близкие*, 3-е изд., Новое Русское Слово, Нью-Йорк 1979, с. 111.

<sup>3</sup> А. Ремизов, *Собрание сочинений*, т. 7: *Ахру*, Русская книга, Москва 2002, с. 59.

сви́фтовского лошадиного царства *гуингнмов*: царь Асыка издавал манифесты и подписывал «собственнохвостно» декреты<sup>4</sup>.

В этом признании Ремизова примечательны два момента: связь Обезвелоппала с сатирическим памфлетом Дж. Свифта и связь Обезвелоппала с эпохой войны и революции 1917 г. Последнее подчеркнем особо: общепринятое мнение о том, что Обезвелоппал возник в 1908 г. (т. е. в год написания *Трагедии о Иуде принце Искаримотском*, где впервые появляется обезьяний царь Асыка), противоречит свидетельству писателя, согласно которому первые грамоты князьям и кавалерам Обезвелоппала (Ф.Ф. Комиссаржевскому, А.П. Зонову и В.Г. Сахновскому) были выписаны и вручены в феврале 1916 г., сразу после премьеры *Иуды* на сцене Театра им. В.Ф. Комиссаржевской<sup>5</sup>. Существование более ранних по времени обезьяньих грамот пока не документировано. Следовательно, годом возникновения Обезвелоппала можно считать 1916 г. – 2-й год войны и канун революции. Это предположение подтверждается обезьяньей грамотой Ивану Дмитриевичу Галактионову, на которой под датой написания грамоты (1 января 1921 г.) рукой Ремизова сделана приписка: «VI г. обезвелоппал<а>»<sup>6</sup>.

Связь Обезвелоппала с событиями и настроениями эпохи русской революции 1917–1920 гг. косвенно подтверждается и включением его основополагающих документов («Манифеста», «Конституции», «Донесения обезьяньего посла обезьяньей вельможе») в автобиографическую книгу Ремизова *Взвихренная Русь*<sup>7</sup>, посвященную жизни писателя в 1917–1921 гг. Таким образом, игра в Обезвелоппал обнаруживает смысл и цель более серьезные и значительные, чем просто шутка или развлечение. Обезьянья утопия Ремизова если и не возникла преимущественно в связи с революцией, то, по крайней мере, приобрела новый смысл и новый импульс в качестве реакции на совершившиеся в России политические события<sup>8</sup>.

Другой важный аспект эволюции ремизовской игры-мистификации связан с эмиграцией Ремизова в 1921 г. Представляется симптоматичным,

<sup>4</sup> А. Ремизов, *Собрание сочинений*, т. 10: *Петербургский буерак*, Русская книга, Москва 2002, с. 255.

<sup>5</sup> А. Ремизов, *Собрание сочинений*, т. 7: *Ахру*, с. 59.

<sup>6</sup> *Инскрипты А.М. Ремизова из коллекции А.М. Луценко*, Эхо, Санкт-Петербург 1993, с. 26–27.

<sup>7</sup> А. Ремизов, *Собрание сочинений*, т. 5: *Взвихрённая Русь*, Русская книга, Москва 2000, с. 207–208, 223–225.

<sup>8</sup> С. Доценко, *Обезвелоппал А.М. Ремизова как зеркало русской революции*, „Europa Orientalis“ 1997, № 2 (XVI), с. 305–320.

что «Манифест» Обезвельволпала публикуется впервые в 1922 г.<sup>9</sup>, затем в 1925 г.<sup>10</sup>, и наконец – в 1927 г. в составе книги *Взвихренная Русь*. Иными словами, уже в эмиграции.

Здесь нужно сделать пояснение методологического характера. Изучая историю Обезвельволпала, его цель и функцию, исследователи опираются преимущественно на автокомментарии самого Ремизова (что, несомненно, необходимо и правильно). Большинство этих автокомментариев сделаны в последние годы жизни Ремизова (например, в мемуарной книге *Петербургский буерак*, над которой он работал в конце 1940-х – начале 1950-х годов). То есть автокомментарии Ремизова имеют в известной степени ретроспективный характер. Но всегда ли Ремизов достаточно полно и точно отражает смысл собственной мистификации? Особенно если ему не был задан точный и конкретный вопрос: с какой целью он создал Обезвельволпал? А такого вопроса ему никто не задавал. Автор может (и склонен) акцентировать тот смысл и ту цель, которые ему представляются важными, но отнюдь не все. Кроме того, нужно учитывать, вероятно, что изначальные смысл и цель Обезвельволпала вполне могли трансформироваться, и тогда появляются уже другие смысл и цель, которые возникли в процессе эволюции этой игры-мистификации. Примечательно, что 1-я статья «Конституции» Обезвельволпала провозглашала: «Обезвельволпал (обезьянья-великая-и-вольная-палата) есть общество тайное – происхождение – темное, цели и намерения – неисповедимые [выделено автором – С. Д.], средств – никаких»<sup>11</sup>.

Таким образом, есть основания рассматривать Обезвельволпал в контексте его эволюции. И тогда станет более очевидным то, что эта игра-мистификация Ремизова в годы его реальной эмиграции (1921-1957) обретает новый смысл и новую функцию.

Как общественно-политическое явление «внутренняя эмиграция» (в качестве альтернативы «эмиграции внешней») начала возникать в 1920-е годы. Само это выражение («внутренние эмигранты») использовал Л. Троцкий в книге *Литература и революция* (1923):

<sup>9</sup> Бюллетени Дома искусств, 1922, № 1/2, с. 31.

<sup>10</sup> А. Ремизов, *Обезьяний манифест*, „Русское эхо“ 1925, 30 авг., с. 5. См. также на немецком языке: A. Remizov, *Affenmanifest*, „Die Literarische Welt“ 1925, 16. Okt., № 2.

<sup>11</sup> А. Ремизов, *Собрание сочинений*, т. 5: *Взвихренная Русь*, с. 207. В книге Ахру. *Повесть Петербургская* (1921) в главе «Albern» – другой вариант, в котором подчеркнута идея свободы: «Обезвельволпал [...] есть общество тайное, происхождение – темное, цели – свободно выраженная анархия [выделено автором – С.Д.], намерения – неисповедимые, средств – никаких». См.: А. Ремизов, *Собрание сочинений*, т. 7: *Ахру*, с. 27.

И по сю сторону границ осталось немалое количество дооктябрьских писателей, родственных потусторонним, внутренним эмигрантов революции. [...] Октябрь совершенно всерьез показался большинству принципиальных сторонников дооктябрьской культуры нашествием гуннов, от которых нужно уходить в катакомбы с так называемыми «свильниками знания и веры»<sup>12</sup>.

Быть вне революции – значит быть в эмиграции. Об этом, конечно, речи нет. Но кроме эмиграции заграничной есть и внутренняя. И путь к ней – отчужденность от революции<sup>13</sup>.

Например, «несомненным внутренним эмигрантом» Троцкий назвал писателя Е. Замятина<sup>14</sup>.

Когда мы так ставим вопрос (Обезвелоппал А. Ремизова как модель «внутренней эмиграции»), то делаем акцент на том, что это – прежде всего модель этого феномена (а точнее говоря – одна из возможных моделей). Иными словами, эта модель ремизовского поведения может интерпретироваться как модель «внутренней эмиграции» даже в том случае, если сам Ремизов (и/или его окружение) не осмыслили ее эксплицитно в таких терминах.

Принципиально важно другое: признаки и интенции ремизовского Обезвелоппала вполне напоминают признаки феномена «внутренней эмиграции»<sup>15</sup>. Какие же это признаки? Прежде всего, Обезвелоппал – это образ иного государства, иного культурного пространства. Образ этого иного культурного пространства у Ремизова, конечно же, получился утопический, о чем прямо сказано в «Манифесте» Обезвелоппала:

Мы, милостью всевеликого самодержавного повелителя лесов и всея природы – АСЫКА ПЕРВЫЙ верховный властитель всех обезьян и тех, кто к ним

<sup>12</sup> Л. Троцкий, *Литература и революция*, Политиздат, Москва 1991, с. 36.

<sup>13</sup> Там же, с. 69.

<sup>14</sup> Там же, с. 39. О феномене внутренней эмиграции см. также: Е. Иванова, *Феномен внутренней эмиграции*, «Век толерантности» 2001, вып. 1-2, [в:] <http://www.tolerance.ru/VT-1-2-fenomen.php?PrPage=VT> (28.06.2022).

<sup>15</sup> См., например, как Э. Герштейн описывает свой личный опыт ухода во «внутреннюю эмиграцию» в конце 1920-х годов: «[...] С самой молодости, не принадлежа к побежденным классам, я чувствовала себя отщепенцем. У меня оставалось тяготение к более тонкой и богатой духовной культуре, но не было знаний, были определенные вкусы в искусстве, доступные немногим, но не было умения и таланта [...]. Словом, я принадлежала к числу тех, кто [...] „не помещался“ в современной жизни». Э. Герштейн, *Мемуары*, ИНАПРЕСС, Санкт-Петербург 1998, с. 395.

добровольно присоединился, презирая гнусное человечество, омрачившее свет мечты и слова, объявляем хвостатым и бесхвостым, в шерсти и плешивым, приверженцам нашим, что здесь в лесах и пустынях нет места гнусному человеческому лицемерию, что здесь вес и мера настоящие и их нельзя подделывать и ложь всегда будет ложью, а лицемерие всегда будет лицемерием, чем бы они ни прикрывались; а потому тем, кто обмакивает в чернильницу кончик хвоста или мизинец, если обезьян бесхвост, надлежит помнить, что никакие ухищрения пузатых отравителей в своем рабьем присяде, как будто откликающихся на вольный клич, но не допускающих борьбу за этот клич, не могут быть допустимы в ясно-откровенном и смелом обезьяньем царстве, и всякие попытки подобного рода будут караемы изгнанием в среду людей человеческих, этих достойных сообщников лицемеров и трусливых рабов из обезьян, о чем объявляем во всеобщее сведение для исполнения [...]<sup>16</sup>.

Обезьянье царство явно противопоставляется всему «гнусному человечеству» как царство свободы и истины. В событиях 1917-1920 гг. Ремизов видел трагедию чаемой, но не обретенной Россией свободы (в книге *Взвихренная Русь*): «Никогда так ярко не горела звезда – мечта человека о свободном человеческом царстве на земле, Россия в семнадцатый год! но и никогда и нигде на земле так жестоко не гремел погром»<sup>17</sup>.

Идея свободы человека обернулась, по мысли Ремизова, торжеством рабства, еще худшего, чем прежде. 8 марта 1917 г. он записывает в дневнике: «Тогда [т. е. при царизме – С.Д.] было рабство и теперь тоже. Но теперь рабство худшее»<sup>18</sup>. А в записи от 14 марта 1917 г. Ремизов замечает: «Русский народ еще не дорос до свобод»<sup>19</sup>. 15 июля 1917 г. он вновь возвращается к попытке понять происходящие события:

А подъяремные рабы рабами и остались. Откуда же рабу и измениться. [...] За эти месяцы столько было совершено насилия и не „темными силами“, а партиями. [...] Да уж худшего, что есть, едва ли и было когда. Реки крови льются; убийства, насилия, грабежи, тюрьмы, каторга, все есть, все, все. Промышленность остановилась, голод, свободное слово задавлено, о совести что

<sup>16</sup> А. Ремизов, *Собрание сочинений*, т. 5: *Взвихренная Русь*, с. 208.

<sup>17</sup> Там же, с. 78.

<sup>18</sup> А. Ремизов, *Дневник 1917-1920 гг.*, „Минувшее: Исторический альманах“ 1994, № 16, с. 423.

<sup>19</sup> Там же, с. 424.



говорить, ее нынче никто не признает, да и нет ее. Такая „русская” свобода не дорога. И никто не дорожит ею<sup>20</sup>.

3 сентября 1917 г. – опять полная горечи запись: «Все ценности не переоценены, а подменены. Первая: свобода – какая это насмешка России – какое издевательство»<sup>21</sup>.

Обезьянье царство царя Асыки, наоборот, предстает как мир истинной свободы. В гл. «Обезвелоппал» (*Взвихренная Русь*) приведено «Донесение обезьяньего посла обезьяньей вельможе»: «[...] У нас, в обезьяньем царстве, свободно-выраженная анархия, но она подчинена строгим правилам и выработанным формам, которым каждый подчиняется совершенно свободно»<sup>22</sup>. А в «Обезьяньем свидетельстве» сказано, что кавалер обезьяний «волен делать, что хочет, и думать, как взбредет в голову, храня хвост»<sup>23</sup>.

Другая причина трагедии русской революции (да и всей русской истории) названа Ремизовым в «Слове о гибели русской земли» (5 октября 1917 г.): «[...] Нет правды на русской земле!»<sup>24</sup>.

Мир людей («гнусное человечество, омрачившее свет мечты и слова»<sup>25</sup>) – это мир лжи и лицемерия, и это особенно проявилось в событиях русской революции. 21 апреля 1917 г. Ремизов записывает в дневнике: «Россия гибнет от того, что не держат слова. [...] Сколько обмана, сколько путаницы»<sup>26</sup>. Еще определеннее сказано в записи от 23 апреля 1917 г.: «Сегодня 2 месяца русской революции. Читая газеты, как-то проникаешь в ту страшную ложь, которой люди опутывают себя. Нигде нет такой лжи, как в газете»<sup>27</sup>. А вот запись от 6 мая 1917 г.: «Партиям не нужна никакая правда, им нужно, чтобы показать правоту партии: потому так и много лжи»<sup>28</sup>.

Аналогичное рассуждение находим во *Взвихренной Руси*: «И до чего эти все партии зверски: у каждой только своя правда, а в других никакой, везде лишь ложь. И сколько партий, столько и правд, и сколько правд, столько и лжей»<sup>29</sup>.

<sup>20</sup> Там же, с. 455.

<sup>21</sup> Там же, с. 461.

<sup>22</sup> А. Ремизов, *Собрание сочинений*, т. 5: *Взвихренная Русь*, с. 223.

<sup>23</sup> Там же, с. 224.

<sup>24</sup> Там же, с. 407.

<sup>25</sup> Там же, с. 208.

<sup>26</sup> А. Ремизов, *Дневник 1917-1920 гг.*, с. 426.

<sup>27</sup> Там же, с. 427.

<sup>28</sup> Там же, с. 428.

<sup>29</sup> А. Ремизов, *Собрание сочинений*, т. 5: *Взвихренная Русь*, с. 71.

Неправда для Ремизова – едва ли не главная причина жестокости и насилия, которые творились и творятся в России (*Взвихренная Русь*):

[...] Посмотрите: прогнивает от неправды человеческое сердце. Кровь – три года нож и пуля? – кровь и грязь – все хватком, все нахрапом, „не обманешь, не купишь?“ [...] Бессовестье душит Россию. Гневом дремучего сердца обличите вы эту неправду, эту ложь, кровавую мару<sup>30</sup>.

Мир же обезьян, как это следует из «Манифеста» Обезвельволпала, – это мир правды и искренности: «[...] Здесь в лесах и пустынях нет места гнусному человеческому лицемерию, [...] здесь вес и мера настоящие и их нельзя подделывать и ложь всегда будет ложью, а лицемерие всегда будет лицемерием [...]»<sup>31</sup>.

В данном фрагменте очевидны реминисценции из лошадиной утопии Дж. Свифта в его книге *Путешествия Гулливера*: эпитет «гнусный» постоянно употреблялся гуингнмами в отношении «еху» (людей), а сами гуингнмы не умели лгать и даже слова «ложь» и «обман» отсутствовали в их языке.

Видя ложь и лицемерие в программах и лозунгах всех политических партий и движений, Ремизов придает своему обезьянному царству статус альтернативы всем этим партиям и движениям эпохи русской революции, всем «„свободолюбивым“ человеческим ячейкам»<sup>32</sup>, а «обезьянье» начало «противопологается „изолгавшемуся человеческому с его прописной моралью, лицемерием и лавочной религией“»<sup>33</sup>.

На то, что обезьянье царство есть именно государство, недвусмысленно указывает и «Манифест» царя Асыки, и наличие «Конституции», и социальная иерархия обезьяньего царства (обезьяньи князья, обезьяньи кавалеры, обезьяньи служки и т.п.). А также наличие особых (альтернативных) прав у членов Обезвельволпала при пересечении государственных границ:

Обезьянье свидетельство заменяет визы во все государства и дает бесконтрольный пропуск в леса, в поля, в болота и прочие трупобы всего земного шара. Дано сие свидетельство кавал. обеззн. (имя рек) в том, что он поименованный кавал. обеззн. имеет неограниченные права переходить,

<sup>30</sup> Там же, с. 161.

<sup>31</sup> Там же, с. 208.

<sup>32</sup> Там же, с. 224.

<sup>33</sup> А. Ремизов, *Собрание сочинений*, т. 8: *Подстриженными глазами. Иверень*, с. 337.

переезжать и перелетать все границы и через любые заставы, поставленные «свободолюбивыми» человеческими ячейками, и не связан никакими обязательствами и клятвами и никому ничего не должен – волен делать, что хочет, и думать, как взбредет в голову, храня хвост<sup>34</sup>.

Мистификация-утопия Ремизова, таким образом, становится альтернативой той социально-политической реальности, в которой он оказался, и своеобразным способом ухода (бегства) из этой реальности. По сути дела она становится вариантом «внутренней эмиграции».

Но с началом эмиграции «внешней» (то есть с 1921 г., когда Ремизов покинул Россию), Обезвелоупал не утрачивает своей прежней цели, своей функции утопии, хотя именно эмиграция «внешняя» (жизнь в Берлине и особенно в Париже) должна была, казалось бы, сделать неактуальной для Ремизова ситуацию «внутренней эмиграции». Но дело обернулось таким образом, что и в «русском Париже» 1920-х годов Ремизов стал восприниматься едва ли не как чужой. В книге *Учитель музыки* он пишет:

Но я еще только входил в литературный круг и не мог понять, в чем тут небывица: я еще не знал никаких литературных мерзостей, вроде бойкота – или замалчивания, широко практикующегося в эмигрантской печати<sup>35</sup>.

Неприязнь и недоверие к Ремизову в русском литературном Париже после его переезда из Берлина в 1923 г. подтверждается письмом Д. Святополк-Мирского П. Сувчинскому от 8 января 1924 г.: «Видел Ремизова. Вид у него лучше, чем был в Берлине, и он как будто веселый. Но его обижают здешние литераторы Бунин и Мережковский, считают за большевистского агента и нигуда не пускают»<sup>36</sup>.

Ремизов не приемлет партийно-политическую ангажированность русской эмиграции, особенно ее парижского локуса, и отчасти поэтому он приобретает репутацию пробольшевистски настроенного писателя. Эта репутация Ремизова сохранится и позднее, когда в 1946 г. он будет печататься в газете «Советский патриот»: «Из 1947 г. мне памятли три крепких отзыва: „ретроград“, „подлец“, „советская сволочь“»<sup>37</sup>.

<sup>34</sup> А. Ремизов, *Собрание сочинений*, т. 5: *Взвирённая Русь*, с. 224.

<sup>35</sup> А. Ремизов, *Собрание сочинений*, т. 9: *Учитель музыки*, с. 317.

<sup>36</sup> Цит. по: Е. Обатнина, *Царь Асыка и его подданные: Обезьянья Великая и Вольная Палата А.М. Ремизова в лицах и документах*, Санкт-Петербург 2001, с. 293.

<sup>37</sup> Н. Кодрянская, *Алексей Ремизов*, Париж 1959, с. 90-91.

Самой «парижской» книгой Ремизова является книга *Учитель музыки* (1-я редакция датируется 1934 г.), в которой отразились не только обстоятельства первых десяти лет его жизни в Париже (по определению Ремизова: «Учитель музыки» – моя бытовая автобиография»), но и своеобразная концепция эмигрантской жизни. Особенно примечателен подзаголовок книги: «Каторжная идиллия». В главе «На каторге» разъясняется смысл этого подзаголовка и одновременно – сущность русского эмигрантского Парижа:

Я как-то понял, что все мы здесь на каторге, и притом на бессрочной каторге. Для меня вдруг осветились многие из наших поступков, только и объяснимые нашим бессрочно-каторжным состоянием. Все друг друга ненавидят: везде одни враги<sup>38</sup>.

Как показывает история Обезвельволпала, и в настоящей «внешней» эмиграции Ремизов продолжает оставаться своеобразным «внутренним эмигрантом», но теперь уже – по отношению к сообществу эмиграции «внешней»<sup>39</sup>.

## Библиография

- Безродный М., *Конец Цитаты*, Изд-во Ивана Лимбаха, Санкт-Петербург 1996.  
Герштейн Э., *Мемуары*, ИНАПРЕСС, Санкт-Петербург 1998.  
Доценко С., Обезвельволпал А.М. Ремизова как зеркало русской революции, „Europa Orientalis” 1997, XVI, № 2.  
Иванова Е., *Феномен внутренней эмиграции*, „Век толерантности” 2001, № 1-2, [в:] <http://www.tolerance.ru/VT-1-2-fenomen.php?PrPage=VT>.  
*Инскрипты А.М. Ремизова из коллекции А.М. Луценко*, Эхо, Санкт-Петербург 1993.  
Кодрянская Н., *Алексей Ремизов*, Изд. авт., Париж 1959.

<sup>38</sup> А. Ремизов, *Собрание сочинений*, т. 9: *Учитель музыки*, с. 348-349.

<sup>39</sup> О своеобразной «литературной» эмиграции Ремизова писал М.В. Безродный: «Более известен, но тоже худо изучен „медиевизм” Ремизова – эмигранта в допетровскую и дониоконовскую Русь и врага печатного станка». См.: М. Безродный, *Конец Цитаты*, Изд-во Ивана Лимбаха, Санкт-Петербург 1996, с. 119). В этом случае можно также говорить о своего рода «внутренней эмиграции», так как ремизовский «медиевизм» типологически сходен с эмиграцией как таковой (если понимать эмиграцию как уход в иное культурное пространство).

Обатнина Е., *Царь Асыка и его подданные: Обезьянья Великая и Вольная Палата А.М. Ремизова в лицах и документах*, Изд-во Ивана Лимбаха, Санкт-Петербург 2001.

Ремизов А., *Обезьяний манифест*, „Русское эхо” 1925, 30 августа.

Ремизов А., *Дневник 1917-1920 гг.*, „Минувшее: Исторический альманах” 1994, № 16.

Ремизов А., *Собрание сочинений*: в 10 т., т. 5: *Взвихрённая Русь*, Русская книга, Москва 2000.

Ремизов А., *Собрание сочинений*: в 10 т., т. 8: *Подстриженными глазами. Иверень*, Русская книга, Москва 2000.

Ремизов А., *Собрание сочинений*: в 10 т., т. 7: *Ахру*, Русская книга, Москва 2002.

Ремизов А., *Собрание сочинений*: в 10 т., т. 9: *Учитель музыки*, Русская книга, Москва 2002.

Седых А., *Далекие, близкие*, 3-е изд, Новое Русское Слово, Нью-Йорк 1979.

Троцкий Л., *Литература и революция*, Политиздат, Москва 1991.

Remizov A., *Affenmanifest*, „Die Literarische Welt” 1925, 16. Okt., № 2.

## ABSTRACT

### A. Remizov's Obezvelvolpal as a Model of “Internal Emigration”

Remizov's mystification *Obezvelvolpal* became an alternative to political and social reality during the years of the Russian revolution. At the same time, it can be considered as a model of “internal emigration”. After A. Remizov's real emigration in 1921, this mystification to an even greater extent received the function of “internal emigration” as an alternative to “external emigration”.

**Keywords:** Russian literature, A. Remizov, mystification, autobiography, internal emigration

**Ключевые слова:** русская литература, А. Ремизов, мистификация, автобиография, внутренняя эмиграция



Валерий Мильдон

Всероссийский государственный институт кинематографии  
им. С.А. Герасимова, Москва

## Эней и Анна

### Пространства судьбы в *Энеиде* и *Анне Карениной*

Книга В.Н. Топорова *Эней – человек судьбы*<sup>1</sup> наводит на мысль: русской литературе тоже известен такой персонаж – Анна Каренина. Всплывает сравнение двух судеб и двух пространств.

Уже начальные строки Вергилия свидетельствуют, что его герой в самом точном смысле – «человек судьбы»: она ему дана, он ей только следует, ибо известен (по мысли поэта, повторяемой в каждой из двенадцати книг его историософского эпоса) финал, неведомы лишь детали, эпизоды. Поэтому в первой же книге Эней безошибочно предсказывает: «Самое тяжкое все позади, и нашим мученьям // Бог положит предел. [...] Предначертано вновь воскреснуть троянскому царству»<sup>2</sup>. Его мать, покровительница, Венера, подтверждает: «Знаю: годы пройдут, и от крови Тевкра старинной // Там, в Италии, род победителей-римлян восстанет, // Будут править они полновластно морем и сушей...»<sup>3</sup>

Два царства соединены в судьбе персонажа: разрушенная греками Троя и Рим. В этих двух пространствах помещена жизнь героя, очевидно, никакого отношения к судьбе Анны оба пространства не имеют. Однако есть третье пространство, как пишет исследователь *Энеиды*:

<sup>1</sup> В. Топоров, *Эней – человек судьбы. К «средиземноморской» персонологии*, ч. 1, РАДИКС, Москва 1993.

<sup>2</sup> Вергилий, *Энеида*, Издательство АСТ, Москва 2006, с. 7.

<sup>3</sup> Там же, с. 15.



...Вступив после многолетних странствий на землю Италии [...] Эней, при сохранении самотождества, стал иным, чем был в свой «доиталийский» период<sup>4</sup>. Он стал тем, кто, узнав свою судьбу, осознал её как долг и потому добровольно следует ей. [...] Здесь и возникает проблема... тождества двух Энеев, «прежнего»...и «иног», теперешнего. [...] И только в свете этого сложного соотношения «своего» и «не-своего»... можно оценивать поведение Энея и судить его самого<sup>5</sup>.

Судьба Энея рассмотрена как образ судьбы европейского человека, одержимого поиском себя. Для этого необходимо преодоление того, что не есть ты, – таков смысл долголетних странствий Энея по морю и суше: пространства его судьбы открывают ему, кто он и каково его назначение.

Судьбу Энея определяет пространство истории. Пространство Анны определено её судьбой. Для неё оно, в отличие от Энея, не имеет значения, ибо оно в ней самой, хотя и она «героиня судьбы», но не пред-видит её, как Эней, а пред-чувствует, о чем читатель тоже узнает, едва начинается повествование. Её приезд в Москву совпал с несчастным случаем: по вокзалу разнесся слух о гибели сторожа железной дороги под колесами паровоза. «Дурное предзнаменование», – сказала она. Таких предзнаменований нет в судьбе Энея, для него все они благоприятны.

Пред-знаменование еще не знамение, но первый шаг в «пространстве судьбы» Анны сделан. Будут еще знаки, всего три: первый, только что упомянутый, в купе поезда из Петербурга в Москву, где она впервые увидела Вронского; второй на скачках с участием Вронского, третий – его и её одинаковый сон. Во всех эпизодах значимое для судьбы Анны пространство стеснено (при сравнении с пространствами Энея): купе, гостевая трибуна на скачках и приснившаяся ей комната.

Жизнь «второй Анны» (параллельно «двум Энеям»: скитальцу после разгрома Трои и основателю будущей римской империи) не зависит, как у Энея, от внешних пространств, это видно при всех её топографических перемещениях, в частности, в Италии – случайное совпадение с маршрутом Энея, как случайно и то, что имя сестры Дидоны, страстно полюбившей Энея и закончившей жизнь самоубийством, – тоже Анна.

Да, совпадение случайное, но предчувствию не нужны причины, какими полно движение Энея, сопровождаемое сбывающимися

<sup>4</sup> В. Топоров, *Эней – человек судьбы...*, с. 25.

<sup>5</sup> Там же, с. 25-26.

предсказаниями – внешней оболочкой причинности. Словно для того, чтобы читатель не забыл, что Эней – «человек судьбы», поэт всякий раз об этом напоминает, и не столько предсказатели/прорицатели вещают, сколько Вергилий сам правит судьбой героя. Вот почему Данте выбрал его своим проводником по трем сферам (оставляю в стороне родственные каждому поэту взгляды на величие Рима как один из мотивов такого выбора).

Судьбой Анны никто не правит, даже она сама, иначе не бывает с предчувствиями, они бесконтрольны, но тем сильнее их воздействие; поступки Анны подчинены таинственной силе, для которой у Толстого нет о-пределения – так сказать, внешнего пространственного предела, как у Энея:

Как будто избыток чего-то так переполнял её существо, что мимо её воли выражался то в блеске взгляда, то в улыбке. Она потушила умышленно свет в глазах, но он светился против её воли в чуть заметной улыбке<sup>6</sup>.

Она сама чувствовала, что при виде его радость светилась в ее глазах и морщила ее губы в улыбку, и она не могла затушить выражение этой радости<sup>7</sup>.

Толстой взял слово «затушить» для изображения радости, но оно ассоциативно близко по значению словам, описывающим неприязнь героини к мужу тем большую, чем сильнее ее любовь к Вронскому:

Анна шла, опустив и играя кистями башлыка. Лицо ее блестело ярким блеском; но блеск этот был не веселый; он напоминал страшный блеск пожара [параллель к «затушить» в предыдущем отрывке – В.М.] среди темной ночи<sup>8</sup>.

Ассоциации, окружающие Анну, символически предвещают её судьбу. Писатель часто изображает героиню, используя и слово «страшный», и слова, родственные по смыслу или впечатлению. Происходит это потому, что героиня бессознательно предчувствует финал, и ее предчувствие, овладевшее писателем, толкает его к упомянутой лексике: говорит не он, а в нем говорит она, по контрасту с Энеем, в котором говорит автор.

<sup>6</sup> А. Толстой, *Полное собрание сочинений*: в 90 т., т. 18, Государственное издательство художественной литературы, Москва-Ленинград 1934, с. 66. Здесь и далее выделение в цитатах и тексте мое – В.М.

<sup>7</sup> Там же, с. 135.

<sup>8</sup> Там же, с. 153.

В её судьбе пространство извне, повторяю, имеет второстепенное значение: жизнь «второй Анны» (параллельно «двум Энеям» В. Топорова) началась на вокзале и закончилась на железной дороге: главные действия, судьба героини разворачиваются в ней самой.

Каждый, кто сталкивается с Анной, чувствует на себе притягательную и страшную силу, исходящую от «самой Венеры». Кити первая обнаруживает это и пугается. Мистический ужас примешивается к восторгам Вронского, когда он идет на свидание с Анной. Левин в ее присутствии теряет всю свою волю. Анна понимает, что она уже не принадлежит себе; [...] теперь единственная цель ее жизни – нравиться во что бы то ни стало своему возлюбленному; [...] она испытывает муки ревности; [...] она прибегает к морфию, чтобы забыться; и так продолжается до того дня, когда невыносимые душевные муки [...] бросают ее под колеса поезда. [...]

В центре романа – трагедия души, испепеляемой страстью, сокрушенной карою господней; трагедия эта создана единым дыханием, раскрыта до сокровенных глубин...<sup>9</sup>

Упомянутая Р. Ролланом Венера – мать Энея, и, следуя этой нечаянной логике, Анна – её «дочь», «сестра» Энея. Но если мать неотступно опекает сына, «дочь» сама распоряжается своей судьбой, «раскрытой – французский писатель прав – до самых глубин».

Эта глубина передается, в частности, внутренними диалогами Анны. У Энея таких диалогов нет, он разговаривает с богами, с внешними силами, и вышеприведенная оценка этого персонажа («И только в свете этого сложного соотношения „своего“ и „не-своего“... можно оценивать поведение Энея и судить его самого»<sup>10</sup>) свидетельствует лишь о том, как в наши дни можно прочесть стихотворный эпос Вергилия, хотя, на мой взгляд, тоже современного читателя, текст *Энеиды* не подкрепляет подобных суждений: в действиях Энея, в отличие от Анны, нет именно «своего», и потому некого судить.

Б. Зайцев, комментируя в *Жизни Тургенева* его взгляд на любовь, писал:

Он не только считал, что видит Божество в глазах любимой, но полагал, что любовь вообще как бы расплавляет человека, изливает его из обычных форм,

<sup>9</sup> Р. Роллан, *Жизнь Толстого* [в:] Р. Роллан, *Собрание сочинений в 14 томах*, т. 2, Государственное издательство художественной литературы, Москва 1954, с. 270.

<sup>10</sup> В. Топоров, *Эней – человек судьбы...*, с. 25-26.

заставляет забывать о себе – «выводит» из личности (соединяя с бесконечным). Не все могут любить. Есть лишенные этого дара<sup>11</sup>.

Потом Зайцев повторил свои слова в предисловии 1927 г. к сборнику И. Бунина *Солнечный удар*:

...Краткое и густое... повествование о страсти, о том, что ослепляет, ошеломляет, о выходе человека из себя [...] Не так, пожалуй, важен человек, как то, что больше его: любовь<sup>12</sup>.

В любовной страсти Анна «выходит из себя» в бесконечные пространства «себя другой», прежде ей не известной, и эта «метафизическая» бесконечность не только притягивает к ней, по наблюдению Р. Роллана, но притягивает её саму. Поэтому мысль (только мысль), что она может лишиться любви Вронского и вернуться к унылой обыденности, ужасает её, и она признается Стиве: «Ты не можешь понять. Я чувствую, что лечу головой в какую-то пропасть, но не должна спастись и не могу»<sup>13</sup>.

Не должна, поэтому не могу. «Долг», конечно, метафизический. У нее хватило бы воли (могу), будь в ее помыслах представление о долге нравственном, и хотя она, действительно, должна, но её долг отличен от осознанного долга Энея. Разница вызвана тем, что Вергилий создал, повторяю, историсофский эпос; Толстой же – эпос психологический, действие которого разворачивается во внутренних, бесконечных пространствах персонажа, потерявшегося в них. Изображение темноты такого «пространства судьбы», смысл которого героиня постигает своими силами, но терпит неудачу, отличает два эпоса, как отличны «самосознание Энея» (в оценке В. Топорова) и «выхождение из себя», из этого «само» Анны.

Это был совершенно новый тип психологического повествования – отказ героини от себя прежней, чем, говоря попутно, объясняется и эпиграф к роману: «Мне отмщение, и Аз воздам»<sup>14</sup>. Мне, Господу, ибо невозможен человеческий суд такой судьбы. Поэтому в её присутствии Кити пугается, Вронский испытывает мистический ужас, Левин теряет всякую волю – какой уж тут суд! Началу этой «Другой Анны» можно завидовать, а финалу

<sup>11</sup> Б. Зайцев, *Далекое*, Советский писатель, Москва 1991, с. 245.

<sup>12</sup> И. Бунин, *Собрание сочинений*: в 8 т., т. 5, Московский рабочий, Москва 1996, с. 18-19.

<sup>13</sup> Л. Толстой, *Полное собрание сочинений...*, т. 18, с. 450.

<sup>14</sup> Новый Завет, Послание к римлянам апостола Павла, 12, 19.

лишь сострадать: от надзвездных полетов любви вернуться к обычным, рядовым формам существования. Психологический эпос Л. Толстого впервые в европейской литературе приоткрывает еще не изведенные художественным опытом судьбы души, хотя нечто близкое высказал, по мнению одного из экзистенциальных аналитиков, С. Кьеркегор в концепции «отчаянного стремления быть самим собой и нежелания быть собой»<sup>15</sup>. «Нежелания быть собой прежней», как Анна. Не давая себе отчета, она представила свой долг роковым: она должна смерти (ибо ей кажется, что Вронский её разлюбил, что «Венера» отвернулась от неё; от Энея, повторю, та никогда не отворачивалась), поэтому и не может спастись. Бессознательный характер этого представления выражен символистской структурой эпоса Толстого; эпос же Вергилия не является символистским, если исходить из понимания подобной формы Шеллингом как «изображение абсолютного с абсолютной неразличимостью общего и особенного в особенном»<sup>16</sup>.

«Особенное» в романе – судьба Анны; но в этом особенном – «общее»: только человеку «тесно» в себе, пространстве своей жизни; только он хочет стать больше себя, но если это невозможно, ему не нужна такая жизнь. Толстой впервые в европейской литературе дал сверхчеловеческий тип героя, не мирящегося с органической, предопределенностью судьбы в предзаданном пространстве каждодневности. Этим отличаются оба персонажа, хотя каждый – «человек судьбы», но в одном выражена «средиземноморская персонология» (понятие В. Топорова), «особенное» (в понимании Шеллинга), а в другой – персонология универсальная («общее» Шеллинга).

Вернусь к упомянутому эпизоду скачек: «...Вронский знал, как много прибавила быстроты его лошадь. Канавку она перелетела, как бы не замечая. Она перелетела ее как птица...»<sup>17</sup>

После этого лошадь падает: «...Она затрепыхалась на земле у его ног, как подстреленная птица. Неловкое движение, сделанное Вронским, сломало ей спину»<sup>18</sup>.

Анна, услышав, что с ним что-то произошло, «совершенно потерялась. Она стала биться, как пойманная птица: то хотела встать и идти куда-то, то обращалась к Бетси»<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> Л. Бинсвангер, *Экзистенциальный анализ*, Институт Общегуманитарных исследований, Москва 2014, с. 56.

<sup>16</sup> Ф. Шеллинг, *Философия искусства*, Издательство Мысль, Москва 1966, с. 106.

<sup>17</sup> Л. Толстой, *Полное собрание сочинений...*, т. 18, с. 210.

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> Там же, с. 221.

В этой сцене имеем дело с художественным предвидением гибели Анны. Сделано это посредством сравнения сначала лошади, а затем героини с птицей: гибнет лошадь-птица, погибнет – в системе символистской соотнесенности общего и особенного в особенном – героиня.

И, конечно, вершина этой художественной соотнесенности – двойное сновидение: Анна и Вронский видят одинаковый сон. Не возникает и вопроса, может ли такое произойти в действительности. Символистская поэтика исключает подобные вопросы. Пусть в обыденности не бывает (хотя не доказано с безоговорочностью), лишь бы в искусстве «небывалое» было художественно обосновано:

Что такое? Что? Что такое страшное я видел во сне? Да-да, мужик обкладчик [один из участников медвежьей охоты – В.М.], кажется, маленький, грязный, со взъерошенной бородой, что-то делал, нагнувшись, и вдруг заговорил по-французски какие-то странные слова<sup>20</sup>.

Вронский приезжает к Анне, и та рассказывает свой сон:

Я видела, что я вбежала в свою спальню, что мне нужно там взять что-то, узнать что-то [...] и в спальне в углу стоит что-то [...] И это что-то повернулось, и я вижу, что это мужик с взъерошенной бородой, маленький и страшный. Я хотела бежать, но он нагнулся над мешком и руками что-то копошился там... [...] Он копошится и приговаривает по-французски...<sup>21</sup>

Тайком от мужа повидав сына, Анна приезжает к себе: «...Она никак не ожидала, чтоб это свидание так сильно действовало на нее. Вернувшись в свое одинокое отделение в гостинице, она долго не могла понять, зачем она здесь. „Да, все кончено, и я опять одна“, – сказала она себе...»<sup>22</sup>

Только художественной необходимостью соблюдать символические соотнесения могу объяснить, почему Толстой так часто удваивает слова и некоторые образы: «одинокое» и «одна», лошадь-птица и Анна-птица, двойной сон. Не вел подсчетов, но, думаю, исходя из символистской структуры (которая требует подобных «вторых» планов и в лексике, и в образах и сценах),

<sup>20</sup> Там же, с. 375.

<sup>21</sup> Там же, с. 381.

<sup>22</sup> Л. Толстой, *Полное собрание сочинений*: в 90 т., т. 19, Государственное издательство художественной литературы, Москва-Ленинград 1935, с. 109.

аналогичных эпизодов найдется в романе достаточно, чтобы говорить об эстетическом правиле этого произведения. На *Энеиду* оно не распространяется, поскольку «пространства судьбы» Энея заранее заданы, предзаданы, а не предчувствованы, и с этой точки зрения «историософский эпос» (включая и *Войну мир* Л.Толстого) беднее «психологического эпоса»: у первого «пространства судьбы» ограничены явной предзаданностью истории; у второго бесконечны, ибо человек – единственное существо, которому тесно в себе самом и, разумеется, в истории.

«Средиземноморской персонологии» еще предстояло додуматься до такой мысли, но и современные психологи сохраняют неуверенность, в какой степени «выйти из себя» позволяет судить о душевном здоровье или нездоровье, а если нет уверенности, нельзя безошибочно определить границу двух состояний<sup>23</sup>. Поэтому-то «Мне отмщение...»

И вдруг ей пришла страшная мысль: что, если он разлюбит ее? И, перебирая события последних дней, ей казалось, что во всем она видела подтверждение этой страшной мысли<sup>24</sup>.

Разлюбил, т.е. она остается одна, – вот чего она боялась уже в ту пору, когда впервые увидела Вронского и для чего во всей её жизни прежде и теперь не было поводов. Она этого боялась от рождения, ибо с этим родилась, все поводы были в ней, поэтому все вокруг она рассматривала символом своего бессознательного страха.

Такого чувства нет у Энея, что объяснимо не двумя тысячелетиями, разделяющими оба текста, но двумя типами существования, причем «комплекс Анны» (можно ввести такое понятие наряду с комплексами Медеи, Федры – символами, согласно аналитической психологии, вековых переживаний, выражающих смыслы – продолжу вышеприведенными словами Шеллинга – «с абсолютной неразличимостью общего и особенного в особенном»). Её комплекс – одна из разновидностей «комплекса Дидоны»: та, подобно героине Толстого, ушла из жизни, узнав, что возлюбленный покинул её, – первая в европейской литературе героиня, которая предпочла любовь жизни, и Анна (на сей раз Каренина) – её «сестра». Тем более, карфагенскую царицу посещает мрачное пророческое видение, напоминающее сон Анны: «На

<sup>23</sup> Л. Бинсвангер, *Экзистенциальный анализ...*, с. 56.

<sup>24</sup> Л. Толстой, *Полное собрание сочинений...*, т. 19, с. 111.



алтарь дары возлагая, // Вдруг увидала она, как чернеет священная влага, // Как в зловещую кровь возлияний вино обратилось...»<sup>25</sup>.

Обе героини выражают универсальную проблему «трагизма любви», на это, в частности, намекают два похожих эпизода в жизни каждой: Эней покинул Дидону, не объяснив причины ухода, (хотя назвал её, встретив Дидону в посмертном царстве, но возлюбленная ничего не ответила); так и Вронский «покидает» Анну, не отозвавшись на её телеграмму, потому что уже уехал из этого места и не мог получить её послания.

И все же в судьбе карфагенской царицы нет того метафизического предчувствия судьбы, которое сопровождает жизнь Анны. Еще не полюбив, она испугалась, что ее разлюбят, а это для нее смерть, поэтому в несчастном случае на вокзале она увидела дурное предзнаменование, словно угадав в этой смерти свою, будущую, тоже под поездом, о чем «напомнил» ей мужик, которого она и Вронский видели во сне, и хотя в личном опыте каждого это были разные лица, во сне это было одно лицо.

При символистской соотнесенности объяснения не требуются, ибо личные, единственные, обстоятельства оказываются в художественном произведении выражением чего-то общего для всех в существовании, разумеется, у каждого на свой лад. Этим историософский эпос отличен от психологического: для первого индивидуальная судьба ничего не значит; для второго только она имеет значение. И если можно найти связь между этими эпосами, то за пределами литературы, в жизни читателя, который, не зная будущего, тем внимательнее должен быть к прошлому, включающему, как в *Энеиде*, прошлое историческое, ибо, хочет он этого или нет, его личное бытие (детство, отрочество, юность, зрелость) вплетено в этот исторический контекст; но и настоящее личной жизни требует неусыпного внимания, ибо открывает, из чего сплетаются нити его будущего.

Сопоставление двух эпосов, если признать его хотя бы возможным, может свидетельствовать, что между художественным произведением и быденностью нет непреходимых границ, и все же граница существует, иначе не тянуло бы к чтению как одной из форм «выхода из себя», «пересечения границы».

Не таков Эней, хотя и он – «человек судьбы», но другой, не определенной (названной, закрепленной в слове), а определенной, имеющей предел, границы, за которые он, «человек судьбы», не может выйти, сколько бы ни были бесконечны пространства его внешних перемещений.

<sup>25</sup> Вергилий, *Энеида*, с. 105.



Вместе с тем о знаках, сопровождающих странствия Энея, В. Топоров пишет, что с их помощью

обнаруживают себя те или иные смыслы, и в данной ситуации они интересны тем, что каждая конкретная знаковая система, каждый «новый» код... «видит» и/или изображает внеположенную ему реальность в несколько ином освещении... [...] Речь идет прежде всего о знаках-знамениях..., которым пока – ни в прошлом, ни в настоящем – нет никаких надежных соответствий. Единственное, что у них есть, – сознание или, чаще, неясная интуиция... отнесенность того, что эти знаки-знамения потенциально нечто значат и что значение их, в предыдущем опыте не обнаруживающее себя, может связаться с неким событием в будущем...<sup>26</sup>

Высказанная исследователем мысль целиком применима к пространству судьбы Карениной. Ведь это её знакам «ни в прошлом, ни в настоящем не было никаких надежных соответствий», кроме единственного эпизода на вокзале в день приезда. Но в этом эпизоде, ничем не связанном внешне с жизнью героини, заключалось все её будущее. Ни она, ни читатель не знали, каким оно будет, но такие-то эпизоды и называются символическими, т.е. безграничными (неопределенными) по смыслу, но определенными по предчувствию, ибо пределом является трагический финал.

После этого можно говорить о причинах гибели Анны: она ошиблась в чтении знаков своей судьбы, не смогла выстоять как «другая Анна», но это-то и не подлежит человеческому суду, как и судьба Энея, но по иным причинам: Вергилий вел его твердой рукой, искусно спрятав свое водительство за волей богов и маскируясь увлекательными приключениями героя, который не только не помышлял выйти из своего пространства, но послушно двигался в нем, оберегаемый автором от ложных шагов.

Л. Толстой ничем и никогда не помогал Анне, она сама бессознательно выбрала себе судьбу. Для неё смысл существования был в любви к Вронскому, и, решив, что он разлюбил её, она из жизни ушла. Но это было её собственное решение.

Вронский не разлюбил Анны, изменились внешние знаки его любви. Это подтверждается ошеломившим его отчаянием, когда он узнал о её смерти. Ему, как и ей, жизнь стала не мила, и он отправляется на войну с бессознательной надеждой погибнуть.

<sup>26</sup> В. Топоров, *Эней – человек судьбы...*, с. 67.

Подобных смыслов нет в *Энеиде*: знаки, сопровождающие Энея, лишены символического значения, для него они всегда имеют прямой смысл, нечего разгадывать. Когда он достигает своей цели, читатель получает еще одно, в дополнение к многочисленным пророчествам, подтверждение, что ради этой цели и создано произведение; что следовало попросту дожидаться, когда все изобретательно описанные препятствия на его пути приведут к давно объявленному финалу. Об этом и говорит в конце поэмы Юпитер, обращаясь к Юноне – гонительнице Энея:

Мы до предела дошли. По морям ты могла и по суше // Тевкров бросать, могла ты разжечь несказанные войны, // Скорбными воплями дом вместо брачных песен наполнить. // Дальше идти запрещаю тебе!<sup>27</sup>

Анна, не сознавая того, творит свою судьбу, которая, повторяю, имеет универсальное значение, исходя из символистской поэтики романа. Эней действует по предписанию, зато его предписанная история завершается в тексте историческим триумфом, к которому, правда, он не имеет отношения. Чего стоит его ответ Дидоне, встреченной в царстве Аида, о причинах, побудивших расстаться с ней:

Но клянусь я // Всеми огнями небес, всем, что в царстве подземном священо. // Я не по воле своей покинул твой берег, царица! // Те же веленья богов, что теперь меня заставляют // Здесь во тьме средь теней брести дорогой неторной, // Дальше погнали меня<sup>28</sup>.

Анну «гонят» её собственные переживания, какими бы те ни были, поскольку их источник в ней самой, а не в обстоятельствах, играющих в её судьбе второстепенную роль. Она сама, из себя, создавала свою судьбу, и в этом она не столько европейский герой, («средиземноморский»), каким представил Энея В. Топоров, сколько героиня универсальная, вне пределов, ибо бесконечны (хотя и недолговременны) её внутренние пространства при тесноте внешних пространств её судьбы.

<sup>27</sup> Вергилий, *Энеида*, с. 361.

<sup>28</sup> Там же, с. 161.

## Библиография

- Бинсвангер Л., *Экзистенциальный анализ*, Институт Общегуманитарных исследований, Москва 2014.
- Бунин И., *Собрание сочинений в восьми томах*, т. 5, Московский рабочий, Москва 1996.
- Вергилий, *Энеида*, Издательство АСТ, Москва 2006, *Классическая и современная проза*.
- Зайцев Б., *Далекое*, Советский писатель, Москва 1991.
- Роллан Р., *Жизнь Толстого* [в:] Роллан Р., *Собрание сочинений 14 томах*, т. 2, Государственное издательство художественной литературы, Москва 1954.
- Толстой Л., *Полное собрание сочинений*: в 90 т., т. 18, Государственное издательство художественной литературы, Москва-Ленинград 1934, *Серия 1. Произведения*.
- Толстой Л., *Полное собрание сочинений*: в 90 т., т. 19, Государственное издательство художественной литературы, Москва-Ленинград 1935, *Серия 1. Произведения*.
- Топоров В., *Эней – человек судьбы. К «средиземноморской» персоналогии*, ч. 1, РАДИКС, Москва 1993.
- Шеллинг Ф., *Философия искусства*, Мысль, Москва 1966, *Философское наследие*.

## ABSTRACT


### **Aeneas and Anna: Spaces of Destiny in the *Aeneid* and *Anna Karenina***

The comparison is based on understanding of each hero as a “man of destiny”, which depends on the spaces of their actions. The author determined the destiny of Aeneas by the space of history: Aeneas would become the ancestor of Roman tribes which were destined to rule the world. Anna’s space is determined by her destiny, which the heroine does not know herself, but she is tormented by anxious expectations, and everything that happens seems to be a bad omen for her. External spaces, unlike Aeneas, do not matter for her, because her spaces are inside of her.

This difference is the reason for the genre characteristics of the two novels, each of which is a novelty in the narrative tradition of Europe: Virgil created a historiosophical epic, Tolstoy – a psychological epic.

**Keywords:** destiny, space, mystery, epic, foreboding

**Ключевые слова:** судьба, пространство, тайна, эпос, предчувствие

Ксения Дубель   
Ягеллонский университет

## Эго – Гео. Пространство личности или личность пространства?

### Заметки о ранних стихах Гео Шкурупия

«Запоздалый». Таким словом украинская литературная критика начала двадцатых годов XX века определила приход Гео Шкурупия в литературу, а точнее, в ее футуристическое русло. Действительно, когда Михайль Семенко, отец украинского футуризма, в 1914 году дебютировал с двумя скандальными кверофутуристическими сборниками: *Дерзання*<sup>1</sup> и *Кверофутуризм*, Шкурупию, родившемуся в 1903 году, было всего лишь 11 лет. В начале двадцатых годов двадцатого века футуристическое ответвление кверо уже изживало себя и приближалось к закономерной трансформации. Поэтому неудивительно, что настороженно относившаяся к футуристам тогдашняя критика не хотела видеть в экспериментальных стихах девятнадцатилетнего Шкурупия ничего, кроме эпигонства и запоздалого эпатажа<sup>2</sup>. Тем не менее, первый сборник стихов поэта, изданный в 1922 году под оригинальным названием *Психетозы*, отличался необыкновенной задумкой и подлинной творческой зрелостью. Следует подчеркнуть, что осознанный и последовательный выбор

<sup>1</sup> Дебютный сборник стихов М. Семенко *Дерзання* открывался первым украинским футуристическим манифестом под заглавием *Сам*. Текст провозглашал появление новой теоретической программы, так называемого кверо – ищущего футуризма. Говоря вкратце, кверофутуризм рассматривает искусство как процесс непрекращающегося поиска и переживаний без возможности их удовлетворения, ставя во главе творческого процесса синтез и далеко идущую теоретизацию. См.: А. Біла, *Футуризм*, Темпора, Київ 2010, с. 45.

<sup>2</sup> О. Пуніна, О. Соловей, *Гео Шкурупій, король футуроперерій* [в:] Гео Шкурупій, *Вибрані твори*, ред. О. Пуніної, О. Солов'я, Смолоскип, Київ 2013, с. 34.

сформировавшегося уже на украинской почве футуризма как собственного литературного пути требовал от юного поэта не только смелости (как уже было сказано, как первый, так и второй сборник его стихов, *Барабан*, были приняты критикой крайне отрицательно<sup>3</sup>), но и основательного изучения главных принципов авангарда, с теорией кверофутуризма во главе. Ведь вошел он в среду уже сформировавшуюся, которой принадлежало создание едва ли не первого целостного теоретического дискурса на почве отечественной литературы<sup>4</sup>. О способности осилить эту задачу говорит уже первый сборник стихов, в котором можно проследить глубокие теоретические познания и выразительные следы творческой независимости, начиная с открывающего книгу переосмысления визуальной поэзии и заканчивая особенным, если можно так выразиться, футуристическим психологизмом. Намеченные поэтом схемы уже тогда вписывались в канон панфутуризма – главенствующей теоретической платформы зрелого периода украинского футуризма. Ведь не без оснований в сегодняшнем литературном дискурсе Шкурупия, самопровозглашенного в *Психетозах* «короля футуруперий», называют не учеником Семенко и даже не вторым после него, а творцом, равным ему по таланту и творческой самобытности<sup>5</sup>.

Хотя Шкурупий, дебютировавший как прилежный ученик авангарда, не был столь отягощен пагубным для футуриста «бременем» модернизма и символизма, то проанализировав ранние стихотворения поэта можно прийти к выводу, что лиризм и психологизм, обусловленные, правда, характерным влиянием Семенко, все-таки в его строках звучат отчетливо. Самым выразительным тому примером можно считать малоизвестную поэму *Ненюфары*, посвященную будущей жене поэта, Варваре Базас. Произведение было опубликовано в Харькове, в сборнике *Жовтень* 1921 года под редакцией Миколы Хвылевого, Владимира Сосюры и Майка Йогансена<sup>6</sup>. Его значение для более детального анализа поэтического мира Шкурупия кажется едва ли не решающим, хотя поэма, опубликованная раз, нигде больше потом не

<sup>3</sup> О. Ільницький, *Український футуризм 1914-1930*, пер. Р. Тхорук, Літопис, Львів 2003, с. 297.

<sup>4</sup> В манифесте *Сам*, описывая творческий процесс, Семенко особое место отводит теории, которая, по его мнению, должна опережать практику. Столь сильное стремление знаменательно, поскольку в украинской литературной практике того времени почти отсутствует национальный теоретический дискурс. См.: А. Біла, *Футуризм...*, с. 46.

<sup>5</sup> О. Пуніна, О. Соловей, *Гео Шкурупій, король футуруперій*, с. 35.

<sup>6</sup> Там же, с. 9.

переиздавалась<sup>7</sup>. Уже одно место ее печати знаменательно. Сборник, опубликованный по случаю годовщины великой пролетарской революции, открывался *Нашим универсалом*, подписанным тремя редакторами, и был призван начать новую украинскую литературу. Среди ее «основоположников», на двадцатой странице, свою поэму печатает и Шкурупий<sup>8</sup>. Примечательно, что доминантой композиции произведения становится амбивалентность, которая позже, как следует предполагать, станет также центром внутреннего напряжения *Психетоз*. Как замечает Юрий Ковалив, поэма строится на двойственности авторского сознания, тяготеющего как к прошлому, так и к настоящему<sup>9</sup>. Это характерное колебание между жизнью и смертью, холодом и страстью, резкостью и изысканностью выражается также в самой форме поэмы – с одной стороны свободный стих, штамповые фразы, вроде «красный террор» или «человеческие массы», истинно семеновские неологизмы («опташились», «омолені»), с другой же – непреодолимые реминисценции импрессионистских лилий Клода Моне и символизма в духе Поля Верлена<sup>10</sup>. Складывается впечатление, что, хотя поэтический голос Шкурупия со временем окреп, избавившись от прежней меланхоличности, все же лирический субъект его ранних стихов упорно балансирует между позицией дерзкого футуриста-новатора (личности нового революционного пространства) и тонкого исследователя человеческих чувств (внутреннего пространства личности).

Перед тем, как начать анализ конкретных произведений, следует обратить особое внимание на проблему формальной оболочки текстов поэта, погруженной, как уже замечалось, в определенный литературный дискурс. Шкурупий появился на литературной сцене, когда украинский футуризм входил в свою вторую, зрелую фазу. Первым групповым приютом для поэта стала основанная в 1921 году киевская организация «Комкосмос», членами которой являлись, в частности, Олекса Слисаренко и Микола Терещенко<sup>11</sup>. Организация просуществовала недолго – всего десять дней, но, как оказалось, ее дальнейшие модификации имели принципиальное значение<sup>12</sup>.

<sup>7</sup> Я. Цимбал, *Шкурупій від А до Я*, „Український тиждень” 2018, 2 июня, [в:] <https://tyzhden.ua/Culture/214811> (21.08.2021).

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Ю. Ковалів, *Гео Шкурупій*, „Слово і час” 2019, № 4, с. 38-39, [в:] <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/170806> (22.08.2021).

<sup>10</sup> О. Ільницький, *Український футуризм 1914-1930*, с. 302.

<sup>11</sup> О. Пуніна, О. Соловей, *Гео Шкурупій, король футуроперерій*, с. 8.

<sup>12</sup> Г. Черныш дату распада организации «Комкосмос» и создания группы «Аспанфут» (1921) считает началом панфутуризма как теоретического направления. Следует заметить,

Среди основателей группы не было Семенко, который в то время пытался возобновить коллективную деятельность футуристов в Харькове<sup>13</sup>. С его появлением в Киеве на основе распустившегося кружка создается новый, мощный центр футуристического творчества – организация «Аспанфут» («Ассоциация панфутуристов», 1921-1924)<sup>14</sup>. Молодой Шкурупий, с 1920 года печатавшийся уже, в частности, в сборнике Валерьяна Полищука *Гро-но* и екатеринославском альманахе *Вир революції*, становится активным членом новообразованной организации. В созданном группой независимом издательстве «Гольфштром» Шкурупий издает также два своих дебютных сборника уже сугубо футуристической лирики<sup>15</sup>. Приверженность поэта идеалам рождающегося панфутуризма очевидна, поэтому обзор, хотя бы в общих чертах, главных постулатов концепции в контексте данной статьи кажется обязательным.

Сразу после учреждения издательства аспанфутовцы сделали акцент на твердые теоретические основы, которые излагались в альманахе *Семафор у Майбутнє* и журнале *Катафалк искусства*. Там, продолжая наметенный кверофутуризмом путь, Семенко и Шкурупий предвещали падение великого искусства, которое, бесконечно дифференцируя на мелкие -измы, изживает себя. Что интересно, началом этого процесса считалось переосмысление формального элемента в произведении, т.е. момент его превращения из служебного инструмента в субъект<sup>16</sup>. Другими словами, именно модернизм, принеший стремительный рост количества мелких течений, нацеленных на возвышение отдельных формальных признаков, стал предвестником абсолютного распада старого искусства. В 1923 году панфутуризм был подвергнут детальному пересмотру, результатом чего стало его расширение путем создания «теории культов» и входящих в нее других терминологических новшеств: «идеологии» и «фактуры»<sup>17</sup>. Культи в своей сущности являлись своеобразными сверхсистемами (напр. религия, поли-

---

что момент его зарождения толкуется исследователями по-разному: если О. Ильницький предлагает довольно расплывчатые временны рамки, то Анна Била определяет точную, но все же отличающуюся от предлагаемой Г. Черниш дату 1922 года. См.: С. Холодинська, *Олег Ільницький як інтерпретатор українського футуризму: «за» і «проти» теоретичної моделі*, „Вісник ЛНАМ. Серія: Культурологія” 2016, № 29, с. 165.

<sup>13</sup> Г. Черниш, *До історії українського футуризму* [в:] *Futuryzm na Ukrainie. Manifesty i teksty literackie*, pod red. B. Nazaruka, Warszawa 1995, с. 63-64.

<sup>14</sup> О. Пуніна, О. Соловей, *Гео Шкурупій, король футуроперрій*, с. 8.

<sup>15</sup> Там же, с. 8-9.

<sup>16</sup> О. Ільницький, *Український футуризм 1914-1930*, с. 226.

<sup>17</sup> Там же, с. 228-229.



тика, искусство), в рамках которых непрерывно и параллельно наблюдались процессы деструкции и конструкции<sup>18</sup>. Термины фактуры и идеологии были, в свою очередь, сроднены с понятиями формы и содержания и возникли, как следует предполагать, на фоне тогдашних дискуссий в среде русских формалистов. Семенко, как основоположник концепции, не считал дихотомию формы и содержания адекватной для создания крепких теоретических основ и предлагал расширить эти понятия. Так, в его понимании идеология была тем, что идентично философии эпохи, что зависит от множества внешних факторов (социальных, экономических, географических). Она же, по словам другого исследователя, Алексея Полторацкого, придает произведению искусства определенный «тонус»<sup>19</sup>. Фактура же была совокупным понятием, совмещающим материал, форму и содержание. Эти три составляющих рассматривались как относительные элементы, зависящие от культа (напр. слово в поэзии, краска в живописи, звук в музыке). Сама же синтетическая по своей природе фактура считалась понятием абсолютным, частные проявления которого обеспечивали уникальность произведения<sup>20</sup>. Создав концептуальные основы, панфутуристы предложили конкретные действия – деструкцию (отдельных подсистем, напр. поэзии, вплоть до малейших единиц, атомов; а также границ между подсистемами путем деструкции их фактур), а затем конструкцию (реинтеграцию) по новым принципам. Отсюда и возникновение «сплавленных» жанров, как, напр. семеновские поэзоживопись и поэзофильмы или *Фрагментарні малюнки, виконані віршами та прозою* Шкурупия.

Поскольку приверженность Шкурупия панфутуристической идее формальных экспериментов как в поэзии, так и в прозе очевидна, весьма уместным кажется применение в ходе дальнейшей работы приведенного выше понятийного аппарата. Тем более, что сборник *Психетозы* был как раз сплавом поэзии и графического оформления, рекламных лозунгов и производственных мотивов – то есть типичным примером тогдашней футуристической практики. В книге помещены четыре иллюстрации-плаката, изображающих разные механические устройства, сопровождаемые ироническими слоганами на разных языках. Подзаголовок сборника, *Вітрина третя*, а также помещенное на задней обложке предупреждение: «Бережіться підробок» («Берегитесь подделок») намекают на продукцию и рекламу «словесного

<sup>18</sup> Более подробно см.: Там же, с. 231.

<sup>19</sup> Там же, с. 233.

<sup>20</sup> Там же, с. 234-235.



товара»<sup>21</sup>. Однако уже здесь, на уровне оформления, скрывается утаенный дуализм – ведь предлагаемые сборником «товары» отнюдь не материальные, а «психологические». На это указывает уже одно название. Оригинальный неологизм отсылает не только к греческому слову «psyche» (душа), но и к психологическим расстройствам (психоз)<sup>22</sup>, что уже подсознательно внушает читателю нацеленность на своеобразную терапию – психоанализ. И хотя современной критикой Шкурूपий воспринимается зачастую как поэт, всячески избегающий лирического самоанализа, то уже открывающий книгу текст приводит на ум именно изысканную интроспекцию. Это стихотворение можно считать также вступлением к данному ракурсу анализа избранных произведений поэта, так как в нем, как кажется, сталкиваются два противоположных начала – понимание пространства как географического простора и как внутреннего мира человека. Речь идет о тексте *Avtoportret*, написанном латиницей и отличающимся оригинальным графическим оформлением<sup>23</sup>:

geo O ge  
 ego  
 geo Wkurupij  
 geometr i  
 ja  
 geograf i  
 ja  
 geo  
 log i ja ego  
 evropA frika  
 siA  
 merik AvstraliA  
 geo O ge ego  
 Geo Wkurupij  
 AVTOPORTRET<sup>24</sup>

<sup>21</sup> Там же, с. 298-299.

<sup>22</sup> Ю. Ковалів, *Гео Шкурупій*, с. 39.

<sup>23</sup> Следует отметить, что оригинальный текст был записан с двумя непропорционально увеличенными прописными буквами А, расчленяющими девятую, десятую и одиннадцатую строки. См.: О. Ільницький, *Український футуризм 1914-1930*, с. 300.

<sup>24</sup> Г. Шкурупій, *Avtoportret* [в:] Гео Шкурупій, *Вибрані твори*, с. 57.

Произведение отсылает непосредственно к стихотворению авторства Михайля Семенко, написанному в 1914 году и изданному в сборнике *Держання*. Текст Семенко представляется как единый, разложенный на восемь строк повтор имени и фамилии поэта, эвфонический параллелизм, окрашенный множественными инверсиями, аллитерациями, достаточно неточными анафорами и эпифорами. Этот известный прообраз написанного восемь лет спустя автопортрета Шкурупия сильно повлиял на интерпретацию последнего. Ведь стихотворение начинающего футуриста расценивалось как «на десять літ запізнала епатація»<sup>25</sup>, имитирующая Семенко. На самом же деле «второй» автопортрет следует рассматривать не как акт подражания, а переосмысление намеченной Семенко конвенции. Можно согласиться с мнением Олега Ильницького о том, что в случае обоих автопортретов следует говорить о поиске самого себя, разборе своей сущности на части и разглядывании ее с нескольких перспектив одновременно, наподобие кубистического полотна. В обоих случаях также, особенно у Семенко, поиски неожиданно приводят к целостному осмыслению собственного «я»<sup>26</sup>. Однако у Шкурупия постижение внутреннего пространства личности контрастно сочетается с овладением личностью пространством планеты. Следуя намеченной выше терминологии, каждый элемент «фактуры» этого текста неслучаен, каждый несет определенное значение и выводит формулу автопортрета на более высокий уровень. Начиная с латинской транскрипции, почерпнутой из учредившего ее *Семафора у Майбутнє*<sup>27</sup>, которая должна была подчеркивать глобальность замысла и очевидно перекликаться с главным проектом раннего «Аспанфута», в произведении постепенно разворачивается все более масштабный образ могущественного «эго». Выдвинутая вне строк буква А, первая буква алфавита и начальная буква заглавия, может расцениваться не только как ссылка на поэзоживопись, но и как символ первенства в экспансии «футуруперий», королем которых нарек себя поэт на обложке сборника. Выдвигая на первый план свое имя, поэт двусмысленно обыгрывает тему земли, ее физического пространства, в качестве ассонансной рифмы используя повторение морфемы «гео». Настойчиво акцентируя в бесконечных вариантах повторов гласный О, Шкурупий создает впечатление ускоренного вращения земного шара и, в результате стремительного движения,

<sup>25</sup> Цит. по: О. Пуніна, О. Соловей, *Гео Шкурупій, король футуруперій*, с. 33.

<sup>26</sup> О. Ільницький, *Український футуризм 1914-1930*, с. 301.

<sup>27</sup> О. Пуніна, О. Соловей, *Гео Шкурупій, король футуруперій*, с. 38.

сплава всех континентов под общим знаменателем – «А»<sup>28</sup>. В отличие от Семенко, Шкурупий в своем автопортрете, как кажется, заключает все важнейшие концепты футуризма: машину, прогресс, экзотику<sup>29</sup>. При этом постоянное акцентирование собственного «я», метафорически преодолевающего внешние границы континентов, можно толковать также как своеобразную трансгрессию – преступление внутренних черт между тем, что возможно и невозможно, освоено и дико. И хотя в первом сборнике особо ярких примеров похожего внутреннего раздвоения не так уж много, то предлагаемое толкование позволяет сместить ракурс анализа таких стихотворений, как *В натовні* или двух произведений из сборника *Барабан* под заглавием *Голод* и *Семафоры*. Все три текста, как кажется, отчетливо резонируют с намеченным в *Психетозах*, едва ощутимым внутренним диссонансом между «идеологией», отсылающей к конкретным «здоровым» агитационным образам – толпа рабочих (*В натовні*), великая революция (*Семафоры*), – и «фактурой», последовательно реализующей мотивы раздвоенной, «больной» личности (лирический субъект, выступающий от первого лица, разворачивает ужасающие образы изнасилования (*В натовні*), смерти от голода (*Голод*), кровавых расправ (*Семафоры*), посредственно позиционируя себя как исполнителя или наблюдателя этих злодеяний). Таким образом *Психетозы*, а в особенности раскрывающий книгу *Автопортрет*, становятся своеобразным прологом к лирике поэта (главную часть творческого наследия Шкурупия составляла все-таки проза). Это обстоятельство, откликаясь эхом в современной литературе, позволяет провести интересные аналогии. Сама концепция литературного автопортрета, реализуемая на материале прозы, превращается в особый вид повествования – «вхождение втора в собственный текст на правах персонажа»<sup>30</sup>. Это приводит к существенному смещению перспективы: выбирая «автопортретный» способ повествования, автор подменяет внешнюю реальность внутренней<sup>31</sup>, и теперь уже все, что им представлено, обозначено печатью его «я». И хотя данная характеристика касается современной литературы, то все-таки присущая автопортрету экспозиция личности заложена, как кажется, уже в самой сути жанра.

<sup>28</sup> Ю. Ковалів, *Гео Шкурупій*, с. 39.

<sup>29</sup> О. Пуніна, О. Соловей, *Гео Шкурупій, король футуроперій*, с. 38.

<sup>30</sup> И. Романов, *Поэтика транзита и основные повествовательные типы в литературе конца XX-начала XXI в.*, „Вестник Бурятского государственного университета” 2011, № 10, с. 178.

<sup>31</sup> Там же.

Семантические признаки, содержащиеся в названии и оформлении книги, а также намеченные открывающим ее *Avtoportretom*, опосредованно сказываются также на других стихотворениях в сборнике. Упомянутое расслоение между внешним и внутренним пространствами раскрывается в более глобальных масштабах при сопоставлении стихотворений, изображающих, с одной стороны, рельефные очертания атрибутов города, техники и науки, представленных в манере кубизма (*Я, Телеграфую, Геометрия, Трапи, Виробництво*) и являющихся своеобразным психоанализом предельных, иногда патологических, эмоциональных состояний (*Гнів, Божевілья, Заздрість, Сум, Одчай*). Таким образом, учитывая все характерные для течения формальные признаки (множественные неологизмы, своеобразная «заумь», свободный стих, эллиптичность синтаксиса), в ранних поэтических экспериментах Шкурупия можно обнаружить элементы уникального футуристического психологизма, просвечивающегося сквозь развернутую образность неодушевленного мирового простора.

## Бібліографія

- Біла А., *Футуризм*, Темпора, Київ 2010.
- Ільницький О., *Український футуризм 1914-1930*, пер. Р. Тхорук, Літопис, Львів 2003.
- Ковалів Ю., *Гео Шкурупій*, „Слово і час” 2019, № 4, [в:] <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/170806>.
- Романов И., *Поэтика транзита и основные повествовательные типы в литературе конца XX-начала XXI в.*, „Вестник Бурятского государственного университета” 2011, № 10.
- Холодинська С., Олег Ільницький як інтерпретатор українського футуризму: «за» і «проти» теоретичної моделі, „Вісник ЛНАМ. Серія: Культурологія” 2016, № 29.
- Цимбал Я., *Шкурупій від А до Я*, „Український тиждень” 2018, 2 июня, [в:] <https://tyzhden.ua/Culture/214811>.
- Черниш Г., *До історії українського футуризму* [в:] *Futuryzm na Ukrainie. Manifesty i teksty literackie*, ред. В. Nazaruk, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1995.
- Шкурупій Г., *Вибрані твори*, ред. О. Пуніної, О. Солов'я, Смолоскип, Київ 2013, *Вибрані твори*.

## ABSTRACT

**Ego – Geo: Space of Personality or Personality of Space? Notes on the Early Poems of Geo Shkurupiy**

The article deals with the analysis of the selected poems of Ukrainian futurist Geo Shkurupiy from the poet's debut book entitled *Psychetozy*. The aim of the study is to show that in his poems there is coexistence of physical space, regarding typically futuristic images of a city, continent or planet, and inner space, referring to the mental, often pathological states of a man. The article also briefly introduces the main points of panfuturism, a local branch of the movement, co-created and consistently promoted by the poet.

**Keywords:** panfuturism, Geo Shkurupiy, futuristic poetry, ukrainian futurism

**Ключевые слова:** панфутуризм, Гео Шкурупий, футуристическая поэзия, украинский футуризм

MARIA MALEWSKA   
Uniwersytet Jagielloński

## Pamięć i tożsamość w utworze Pavla Amnuela *Spowiedź*

Pozostawiam wielu przyszłościom (nie wszystkim) mój ogród o rozwidlających się ścieżkach [...] za każdym razem, gdy człowiek ma do czynienia z różnymi możliwościami, wybiera jedną i wyklucza inne [...].  
Tworzy w ten sposób rozmaite przeszłości, rozmaite czasy, które również mnożą się i rozwidlają<sup>1</sup>.

Kwantowa hipoteza wielu światów Hugh Everetta III<sup>2</sup> mówi o tym, że wszystko, co może się zdarzyć, na pewno wydarza się w którejś z odnóg rzeczywistości. Przypomina to olbrzymie nieustannie rozgałęziające się drzewo życia. Za każdym razem, kiedy podejmujemy decyzję, powstaje nowy wszechświat, a w nim nowi my. Wyposażeni w różnorakie doświadczenia podejmujemy różne decyzje. Jesteśmy inni, a zarazem bardzo podobni. Nasze „ja” rozpada się na miliony małych cząstek i żyje niezależnie, nieświadome tego, że gdzieś w innych wszechświatach kontynuuje swój byt.

A gdyby tak poznać nasze inne życia i tożsamości? Gdyby wiedzieć, jak potoczyłoby się nasze życie po podjęciu innych decyzji? Czy zanurzeni w alternatywnej rzeczywistości zachowalibyśmy się podobnie? Na to i na wiele innych pytań próbuje odpowiedzieć opowiadanie *Spowiedź*<sup>3</sup> autorstwa Pavla Amnuela,

<sup>1</sup> J.L. Borges, *Fikcje*, przeł. K. Piekarec, A. Sobol-Jurczykowski, PIW, Warszawa 1972, s. 81.

<sup>2</sup> Zob. P. Byrne, *The Many Worlds of Hugh Everett III*, Oxford University Press, 2012.

<sup>3</sup> Opowiadanie było wydawane wielokrotnie: w czasopiśmie „Искатель 2009’6” w 2009 r., w antologii „Бозон Хиггса” w 2010 r., w zbiorze „Монастырь” z 2011 r. Cytaty z tekstu pochodzą z [on-line:] [http://fan.lib.ru/a/amnuelx\\_p\\_p/text\\_0160.shtml](http://fan.lib.ru/a/amnuelx_p_p/text_0160.shtml) (22.12.2021).

radzieckiego pisarza i astrofizyka żydowskiego pochodzenia urodzonego w 1944 roku w Baku, a obecnie mieszkającego w Izraelu. Amnuél, naukowiec i badacz gwiazd neutronowych, który jako pisarz *science fiction* zadebiutował 1959 roku w radzieckim czasopiśmie „Technika Młodzieży”, w swojej twórczości umiejętnie wykorzystuje wiedzę zdobytą podczas pracy w Obserwatorium Astrofizycznym w Szemasze oraz w Instytucie Fizyki w Baku.

Oś konstrukcyjną utworu stanowi wyznanie bohatera, który doświadczył daru lub przekleństwa (tak je określa), jakim jest możliwość poznania alternatywnych dróg swojego życia. Wiąże się to z dwunastokrotnym doświadczeniem śmierci i przejścia z ciała do ciała, z wszechświata do wszechświata. Bohater, spowiadając się, opowiada niezwykle historię człowieka posiadającego wspomnienia z trzynastu odrębnych losów, z których każdy jest szczególny i inny, a jednak należy do tej samej osoby.

Bohatera poznajemy, gdy spowiada się na łożu śmierci. Spowiednikiem jest Aleksandr – jego ojciec duchowy. Relacja bohatera i spowiednika była więc bliska, ale została wystawiona na próbę, której nie przetrwała. Gdy bohater poznał swoje inne życia, na osiem lat zerwał wszelkie relacje ze spowiednikiem i nie korzystał z sakramentu pojednania. Teraz, na łożu śmierci, przystępuje do niego ponownie.

Wyznanie, a tym samym opowiadanie, zostało zamknięte w formie monologu bohatera. Słów i myśli spowiednika nigdy nie poznajemy bezpośrednio, pojawiają się one jedynie w zwrotach penitenta. Spowiadający się zauważa każdy gest spowiednika, odnosi się do każdego jego słowa, czasem od razu wyjaśnia to, co niezrozumiałe, czasem prosi o cierpliwość, ale nieustannie prowadzi go po meandrach swojego losu. Role spowiednika i penitenta nie zostały odwrócone – co bohater wciela się w obydwie, do odbycia spowiedzi potrzebuje jednak drugiego człowieka. Obecność Boga jest także istotna, zważywszy na głęboką wiarę bohatera, ale umierającemu teraz najbardziej potrzebny jest uważny słuchacz.

Według Guzeli Ibatulliny wyznanie stanowi nie tyle akt komunikacji, ile archetypową formę kontaktu z drugą osobą. Nacisk kładziony jest tu nie na przekazanie informacji, a na relację między wyznającym a słuchającym wyznania, w której grzech schodzi na drugi plan. Ważna jest nie porozumienia, która poprzez wyznanie łączy jego uczestników.

Исповедальность можно назвать некоей архетипической для человеческого сознания формой его бытия, архетипом общения – своеобразным интенциональным и коммуникативным первообразом, находящим свое выражение в различных формах речевых высказываний, в разных жанрах речевого общения [...]. Оно именно общение, а не „коммуникация” [...] для исповедания

важно прежде всего чистое отношение – аксиологическая значимость самой связи сознающих субъектов, единство разделенных сознаний в общем духовно-психическом творческом акте<sup>4</sup>.

Relacja między penitentem a spowiednikiem określona jest już w pierwszym słowie utworu „dziękuję”. Spowiadający się wyraża wdzięczność za to, że ojciec Aleksandr czuwa przy nim w ostatnich momentach życia, że nie przerywa i nie poucza, tylko cierpliwie słucha tej najdłuższej i najbardziej zawiłej historii, z jaką spotkał się podczas swej posługi. W końcowym zdaniu utworu bohater jeszcze dwukrotnie powtórzy owo „dziękuję”. Słowo to staje się więc klamrą rozpoczynającą i kończącą wyznanie.

Z bezpośrednich zwrotów do ojca Aleksandra możemy wnioskować, że początkowo próbował on wejść w polemikę z penitentem i że zarzucał mu fałszowanie opowiedzianych wydarzeń. Z biegiem narracji takich zwrotów jest coraz mniej, a ojciec Aleksandr staje się cierpliwym, choć pełnym niedowierzania, słuchaczem. Duży wpływ ma na to postawa bohatera, który stara się kierować spowiedzią i narzuca jej rytm: „Не спрашивайте сейчас об этом. Просто запомните, а я дальше...”

Bohater jest wdzięczny za przybycie i wysłuchanie go, ale zdając sobie sprawę, że historia jego losów jest niewiarygodna, wręcz nierealna, gorąco pragnie, by spowiednik dał wiarę jego opowieści.

Отец Александр, я понимаю, вы мне не верите. Не верите, я вижу по вашим глазам. Я тоже не поверил бы, если бы мне рассказали.

Не смотрите на меня, отец Александр, так оно было.

Dlaczego bohater decyduje się na wyznanie przed śmiercią, choć ukrywał prawdę o sobie przez wiele lat? Dlaczego, mając świadomość, że trudno będzie uwierzyć w to, co chce opowiedzieć, podejmuje próbę objaśnienia swojego życia innej osobie? Odpowiedź na to pytanie tkwi w potrzebie zrozumienia i dialogu. To podstawowe potrzeby duchowe i społeczne człowieka. Życie jest nieustanną próbą odnajdywania siebie w sobie i siebie w „innym”. Poszukiwania te sprawiają, że przeradza się ono w niekończący się dialog. Życie nie istnieje bez dialogu, bez dialogu nie istnieje także wyznanie.

<sup>4</sup> Г. Ибатуллина, *Исповедальное слово и экзистенциальный „стиль”* (*Экзистенциальное сознание как неосуществленная исповедальность*), [on-line:] <http://www.philosophy1.narod.ru/www/html/library/misc/ibatul/02.html> (22.12.2021).



Istnieć – to znaczy dialogowo obcować z kimś. Z końcem dialogu kończy się wszystko. [...] Jeden głos niczego nie spełnia i nie rozstrzyga. Dwa głosy – to minimum życia, istnienia<sup>5</sup>.

Właśnie tego drugiego głosu potrzebuje teraz bohater. Jednak nie jest to jego pierwsza próba nawiązania dialogu. Już kiedyś o swoim fenomenie opowiedział psychoanalitykowi Alsanowi (w ósmym życiu) i pisarzowi Bierutkowi (w dziewiątym życiu). Wtedy nie znalazł zrozumienia i nie wiemy, czy znajdzie je u ojca Aleksandra. Seans psychoanalizy połączony z wyznaniem, choć zupełnie bezowocny pod względem interpretacji losów bohatera, pozwolił poznać sens niezrozumiałego koszmaru, który nawiedzał go od dzieciństwa. Okazało się, że wyparł z pamięci pierwszą ze swych śmierci, która była szczególnie traumatyczna (uduszenie się pestką brzoskwini). To jedyna ze śmierci, która nie zapisała się w pamięci bohatera. Pozostałe potrafi odtworzyć z wielką dokładnością, choć za każdym razem odchodzi inaczej, a jego umieraniu towarzyszą różne zjawiska nadprzyrodzone. Widzi więc krążące nad nim anioły, obserwuje z góry pole bitwy, na którym właśnie stracił życie, albo dostrzega światło i słyszy głos. Zdarza się też, że bohater nie czuje niczego i nic nie widzi: „Потом – все. То есть, ничего. Ни белого света в конце тоннеля, ни голосов умерших родственников...”. Śmierci są różne, niespodziewane, pożądane, wyczekiwane, czasem przynoszące ulgę:

Зная, что умираю, я хотел этого. Я понимал, что, скорее всего, умерев в восьмой раз, окажусь в иной своей ипостаси – привычной, с сорокапятилетним (но другим!) жизненным опытом. Опыт будет другой, и память другая, и все остальное тоже. А если не умру, то останется боль, и, может, месяцы в больнице, переломанные руки-ноги [...]

– wspomina, opowiadając o śmierci będącej wynikiem pobicia przez rozwścieczonego tłum. Wyczekiwana i pożądana jest śmierć podczas białaczki, na którą choruje dwukrotnie (w dziewiątym i dziesiątym życiu), oraz kiedy ma zawał, jednak w tym ostatnim przypadku śmierć nie nadchodzi, a zamiast niej czeka go długa rekonwalescencja. Bohater z czasem oswaja swoje śmierci, które stają się nieodłączną częścią jego egzystencji. Kiedy żyje, nie ma w nim strachu przed zmianą, nie uważa na siebie, żyje normalnie. Wyjątek stanowi dziewiąte życie, które jest na tyle spokojne, że pragnąłby pozostać w nim jak najdłużej, oraz dziesiąte, kiedy obawia się ponownego zachorowania na białaczkę. W kolejnych życiach będzie robił wszystko, by nie

<sup>5</sup> M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, PIW, Warszawa 1986, s. 452, *Biblioteka Krytyki Współczesnej*.

przechodzić przez tę chorobę ponownie. Nie chodzi tu jednak o strach przed samą śmiercią, ale o cierpienie związane z chorobą i powolne umieranie. Można rzec, że bohater przyzwyczaja się do śmierci oraz do procesu przejścia, który jej towarzyszy. Umierając wielokrotnie, zyskuje pewność, że śmierć nie jest końcem, ale drogą prowadzącą do kolejnej przystani.

Z opisami śmierci związane są opisy pamięci. Śmierć, a właściwie proces przejścia z wszechświata do wszechświata, jest nierozzerwalnie związany z uzyskiwaniem nowych-starych pamięci.

Ничего на самом деле у меня не болело – я сразу понял, что это моя ложная память, точнее, одна из двух теперь моих ложных памятей – вдруг включилась в самый неподходящий момент.

Ból towarzyszący śmierci w momencie połączenia się z kolejnym życiem nigdy nie jest fizyczny, jest bólem zapamiętanym, znanym ze wspomnienia. Jest to dla bohatera rzecz zaskakująca, z czasem jednak przywyka do niej. W ósmym życiu niczemu już się nie dziwi:

И тут вспомнилось остальное: свет-боль, ракета, самолет [...] и все остальные мои прожитые жизни улеглись в памяти мгновенно и определенно – как всякий раз и было со мной. С той разницей, что сейчас не возникло даже секунды удивления и страха: то ли уже привык, и перемещение не вызывало особых эмоций...

Bohater nie ma problemów z pamięcią i, co niewiarygodne, nie ma też problemów z tożsamością. Linie jego żyć wędrują jedna obok drugiej, nie przecinając się, ale jednocześnie tworzą swoisty zbiór czynników, które budują tożsamość bohatera. Jego pamięć jest niezawodna, wręcz detaliczna i fotograficzna, co traktuje jak przekleństwo, ale i jak dowód na to, że jego historia jest prawdziwa.

...я очень хорошо все помню, в этом моя беда, в этом вся проблема, это я и хочу вам поведать... Если бы память подвела меня хоть раз, я, возможно, прожил бы жизнь счастливым человеком, но...

Простите, мысли, будто белки, – скачут, как хотят. Не то, что память. Три мои памяти, две старые и одна новая, разделились в голове на три русла, будто три дороги, идущие параллельно. Я никогда не путал себя с другим собой, ни разу.

Pamięci nigdy nie mieszają się ze sobą, są jak rzeki płynące obok siebie, lecz nigdy nie przecinające swoich nurtów, jak drogi, które nigdy się nie łączą. To zjawisko

fenomenalne, zważywszy na fakt, że w żywotach bohatera było wiele wspólnych miejsc, ludzi i sytuacji. Bohater nie ma też nigdy problemów z kontaktami z ludźmi z innych wszechświatów, choć czasem odgrywają oni zupełnie inną rolę w jego historii (np. Marina, z powodu której popełnił samobójstwo w trzecim życiu, i Marina-krowa, z życia czwartego, na którą nawet nie chce patrzeć, przyjaciel z obserwatorium – życie piąte i siódme), to nigdy nie myli ich ze sobą, nie myli różnego bagażu doświadczeń.

Żadnej z pamięci nie daje pierwszeństwa, nie traktuje jej jako głównej ani ważniejszej. Podobnie jest z życiem: każde z nich jest równie ważne i ma dla niego takie samo znaczenie. Raz tylko, opowiadając z perspektywy czasu o piątym życiu, powie, że wtedy był najszcześniejszy. Czasami pojawiają się jednak refleksje o tym, że jego los mógłby potoczyć się inaczej:

Бывало, лежал я ночью и думал: почему судьба так странно распоряжается? Почему взорвалась ракета? Сейчас я бы...[...] А если бы Сема уверенно держал руль мотоцикла, то мы бы не сверзились на спуске... И если бы не случился тот ужас...

Znajdując się w nowej rzeczywistości, mało korzysta z doświadczenia zdobytego w poprzednich wszechświatach. Owszem, jako dziennikarz piszący o obserwatorium wykorzystuje wiedzę, którą zdobył tam jako pracownik, ale wydaje się, że nie ma w sobie na tyle odwagi, by pokazać innym ludziom swoje nowe-stare oblicze. Nie chodzi tu nawet o dzielenie się doświadczeniem przejścia między wszechświatami (to zawsze kończyło się brakiem zrozumienia), ale o wiedzę naukową, życiową czy wiedzę o sobie samym. Mając świadomość tego, że posiada niezwykły talent muzyczny, który zaprzepaściła śmierć w drugim życiu, jako dorosły człowiek nigdy nie próbuje grać na żadnym instrumencie. Wydaje się, że bohater na tyle potrafi ukryć swoją przemianę, że nawet najbliżsi nie zdają sobie sprawy z tego, że stał się człowiekiem z zupełnie nowym spojrzeniem na rzeczywistość.

Pamięci zagnieżdżone w umyśle bohatera jako oddzielne strumienie rzek oraz umiejętność oddzielania tego, co tu i teraz, od tego, co gdzieś i kiedyś, sprawia, że nie doświadcza on kryzysu tożsamości. Przyczyniać się może do tego także jego bardzo analityczny umysł. Trzeba pamiętać, że to umysł znakomitego dziennikarza i nagradzanego badacza gwiazd neutronowych, umysł, który nieustannie przetwarza dane, nieustannie próbuje zrozumieć zagadkę egzystencji. Ciągłe analizy, porównywanie wszechświatów i swoich życiorysów budują w bohaterze swego rodzaju poczucie ciągłości i przynależności do pewnej historii. Dają mu wiarę, że pewne sytuacje przyniosą z góry założony, pożądany skutek, na przykład śmierć nie jest końcem życia, a etapem przejścia.

Amnuél buduje postać bohatera na swoistej pewności tego, co niepewne, obdarza go wręcz niewiarygodną wewnętrzną siłą. To, co u zwykłego człowieka prowadziłoby do kryzysu tożsamości, u spowiadającego się staje się jej budulcem:

nasiloną refleksyjność nie zapewnia jednostce poczucia pewności co do trafności podejmowanych decyzji, które są budulcem jej tożsamości. Nawet więcej, świadomość możliwości dokonywania wyborów spośród bardzo licznych opcji, implikuje ostatecznie wzrost niepewności. [...] W konsekwencji przystosowanie się do zmiennych warunków wymaga od jednostek pogłębionej refleksyjności oraz odpowiednio szybkiego reagowania na zmienne, a czasem pozostające ze sobą w sprzeczności, informacje<sup>6</sup>.

Właśnie umiejętność szybkiego reagowania na zmieniającą się sytuację i łatwość pogodzenia się z nią sprawiają, że bohater, przekraczając próg śmierci, praktycznie bezproblemowo odnajduje się w nowej-starej rzeczywistości.

Anthony Giddens pisze o „refleksyjnym projekcie «ja», który polega na utrzymaniu spójnych, chociaż wciąż na bieżąco weryfikowanych narracji biograficznych i rozgrywa się w kontekście wielokrotnego wyboru zapośredniczonego przez systemy abstrakcyjne”<sup>7</sup>. Tożsamość bohatera tworzą więc owe „narracje biograficzne”, zbiory zdarzeń, osób, uczuć i wiedzy gromadzone i pielęgnowane przez trzynaście kolejnych żyć. Jest takim, jakim stworzyły go różne wszechświaty. Każda śmierć, każde życie, a w nim różne osoby dodają kolejne części do tej skomplikowanej mozaiki tworzącej jego osobowość:

Tożsamość kształtowana jest i utrwalana w ciągu długich, złożonych, zmiennych interakcji. Bliscy odchodzą, ludzie, którzy mieli wpływ na tożsamość jednostki, umierają, ale nadal wywierają wpływ na nasze zachowania, działania i sposób funkcjonowania w społeczeństwie. Wpływ obecnych „nieobecnych” w przestrzeni życiowej ludzi na naszą tożsamość jest najlepszym dowodem na jej społeczny, kulturowy charakter. Jesteśmy tacy, jacy jesteśmy, tym, kim jesteśmy, dzięki całemu zintegrowanemu, uporządkowanemu „systemowi operacyjnemu”, który stanowi tożsamość<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> A. Karnat-Napieracz, *Tożsamość, czyli świadomość redivivus*, Oficyna Wydawnicza AFM, Kraków 2009, s. 181.

<sup>7</sup> A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość*, przeł. A. Szulżycka, PWN, Warszawa 2001, s. 9, *Biblioteka Socjologiczna*.

<sup>8</sup> T. Paleczny, *Socjologia tożsamości*, Oficyna Wydawnicza AFM, Kraków 2008, s. 165, *Rejony Humanistyki*, nr 1.

Kim jest więc Wołodia Dubinin – bohater opowiadania? Małym utalentowanym chłopcem stojącym u progu muzycznej kariery<sup>9</sup>? Żołnierzem, którego wysłano na pewną śmierć<sup>10</sup>? Naukowcem badającym gwiazdy neuronowe i astrofizykiem<sup>11</sup>? Dziennikarzem<sup>12</sup>? Pisarzem<sup>13</sup>? Jest każdą z tych osób, ponieważ posiada ich wspomnienia. Te zaś mają pewne punkty stałe. „У человека должна быть одна родина” – wyznaje bohater. W każdym życiu rodzi się 12 marca 1945, zawsze w Baku<sup>14</sup>. Do tego miasta będzie chętnie powracał we wspomnieniach, niezależnie od tego, jak potoczą się jego losy. To jego mała ojczyzna, którą darzy sentymentem, miejsce szczególne, ostoja, która daje poczucie sensu i ciągłości.

Kolejnym powtarzalnym punktem we wszechświatach bohatera jest jego małżonka – Marina<sup>15</sup>. Punktem determinującym losy bohatera są wybór studiów oraz sytuacja, w której znajduje się po ich ukończeniu<sup>16</sup>.

W różnych wszechświatach różny jest charakter bohatera. Po popełnieniu samobójstwa w kolejnym życiu jest wręcz zaskoczony swoim czynem, od razu dostrzega jego bezsens. Dubinin z trzynastego życia nie dopuszcza do siebie myśli, by zdradzić żonę, jednak w siódmym i dziewiątym życiu tak się dzieje.

Bohater świadom jest swojej grzeszności, a najbardziej niepokoi go to, czy pamiętać o grzechach z poprzednich żyć sprawia, że obciążają one jego sumienie:

<sup>9</sup> Życie 2.

<sup>10</sup> Życie 4. W wojsku służy też w 6 życiu.

<sup>11</sup> Życie 5, 8, 10 i 12.

<sup>12</sup> Życie 7.

<sup>13</sup> Życie 9 i 11.

<sup>14</sup> Warto dodać, że życiorysy Wołodii Dubinina i autora opowiadania są podobne. P. Amnuél także urodził się w Baku, choć w 1944 r., przez 23 lata pracował w obserwatorium astronomicznym, zajmował się badaniem gwiazd neutronowych, jest autorem wielu prac naukowych i nagradzanym twórcą fantastyki naukowej.

<sup>15</sup> Mimo że żona jest stała, to dzieci już nie. Rodzą się one w różnych latach i w większości przypadków są innymi osobami: Igor i Lena (6 życie), Lena i Sonia (7 życie), córka Sima (8 życie), syn Waliera (9 życie), Swieta i Waliera (10 życie), Sonia (11 życie), Swieta (12 życie), Lena (13 życie). Pewne jest jedynie, że Waliera z 9 i 10 życia to jedna i ta sama osoba.

<sup>16</sup> Wszechświaty, w których żyje bohater, różnią się między sobą. W 2 życiu wychowuje się w ateistycznym, komunistycznym kraju i uczęszcza na lekcje skrzypiec do starego Żyda, w 3 życiu zwycięskie Niemcy sięgają aż po Japonię, a Żydzi zostają wymordowani, w 4 – Mao Zedong występuje zbrojnie przeciwko ojczyźnie bohatera – ZSRR, w 5 – w 1952 imperium jest w posiadaniu bomby wodorowej, a w 1955 zajmuje Pekin, także w 1955 umiera Stalin, w 1966 Rosjanie jako pierwsi lądują na księżycu, w 6 życiu Mao Zedong prowadzi politykę przyjaźni z ZSRR, w 7 życiu Związek Radziecki uwikłany jest wojnę z Iranem, w 9 życiu w 1991 Rosjanie lecą na księżyc, a w 1993 razem z Amerykanami budują stację kosmiczną, w 11 – ZSRR nie rozpada się i jest supermocarstwem z bazami na Księżycu i planami lotu na Marsa, w 12 życiu – w 2023 na Baku spada ogromna asteroida, w 13 – ZSRR nigdy nie istniało, a Michaił Gorbaczow jest Patriarchą Wszechrusi. Żaden z powyższych wszechświatów nie jest naszym wszechświatem.

Но я грешил в других жизнях. Грешил неверием, гордыней, и множество других пороков были мне свойственны. Последние годы я думаю об одном: если это было со мной, но не здесь, не в этом мире, то грешен ли я только потому, что – помню? Принял ли я на себя все свои грехи, все свои греховные мысли? Я ведь грешил не по своей воле, но по незнанию. Если в том мире, [...] не знал никаких путей к Господу, разве был я грешен? Да-да, незнание законов, в том числе законов Божьих, не освобождает от ответственности и прежде всего – от ответственности перед Создателем. Я грешил, отец Александр, но – грешил ли я?

Jako osoba głęboko wierząca swoją spowiedź kończy prośbą o rozgrzeszenie. W tej właśnie prośbie mieści się cały sens wyznania, do tego dąży od samego początku.

Я умираю, отец Александр, и прошу отпустить мне грехи. [...] Если Творец позволил мне помнить, то, наверно, для того, чтобы, уходя окончательно, я мог исповедаться в тех грехах, что совершал не здесь, а там.

Kończąc swoje wyznanie, bohater od razu dziękuje ojcu Aleksandrowi. Jest to podziękowanie za poświęcony czas, za próbę zrozumienia tego, co tak trudno objąć umysłem. Przez dwanaście lat bohater przeszedł samotnie, zachowując swoją tajemnicę. To, co przez tyle czasu było skrywane, teraz musiało zostać ujawnione, choćby tylko przed jednym człowiekiem, po to, by dopełniło się życie bohatera – bez wyznania nie miałoby ono sensu. Wyznanie jest nieodłączną częścią życia-dialogu i jego dopełnieniem. Nie można żyć bez wyznania, nie należy także żegnać się z życiem, nie przystępując do spowiedzi:

Слово исповеди органично и ценно не просто как слово сакральное, тайное. Оно всегда произносится и прочитывается как текст самой жизни [...]. Умереть вне исповеди нельзя, поскольку отсутствие в душе исповедального слова означает отсутствие самой жизни – вечной спутницы смерти<sup>17</sup>

– uważa Michaił Uwarow.

Prośba o rozgrzeszenie, wypowiedziana przez bohatera, prowokuje do postawienia pytania o granice odpowiedzialności za popełnione czyny: gdzie przebiega granica realności i tego, co jest nierealne tutaj, a jednak rzeczywiste w innych

<sup>17</sup> М. Уваров, *Архитектоника исповедального слова*, Алетеия, Санкт-Петербург 1998, s. 46-47.

wszechświatach? Czy bohater, stając przed obliczem Boga, powinien odpowiedzieć za wszystkie swoje grzechy popełnione we wszystkich życiach? Czy jego wcielenia mają jedną duszę? Czy wreszcie Wołodia Dubinin, przeżywszy trzynaście różnych żyć, wciąż pozostaje tym samym Wołodią Dubininem? Kluczem do odpowiedzi na to pytanie jest pamięć bohatera. To najcenniejsze, co ma. Dzięki niej potrafi odnaleźć się w złożonej historii swoich losów. Pamięć epizodyczną Wołodi Dubinina cechuje wyjątkowa szczegółowość. Definiowana jest ona jako mentalna podróż w czasie<sup>18</sup>, ale w przypadku bohatera, będąc podróżą po jego życiach, obejmuje także przestrzeń. „Wymiar czasowy i przestrzenny nie są od siebie odseparowane, zawsze idą razem. I w tym wymiarze czasowym, w każdym punkcie naszej biografii czy tożsamości jako przeżywania samego siebie jesteśmy konfrontowani czy też konfrontujemy się z otoczeniem, innymi ludźmi, miejscami”<sup>19</sup>. To najważniejsze czynniki, które mają wpływ na nasze postrzeganie siebie. Z systemem pamięci epizodycznej utożsamiana jest świadomość autonoetyczna, szczególny rodzaj świadomości towarzyszący aktowi pamiętania, który umożliwia jednostce bycie świadomym siebie w subiektywnym czasie<sup>20</sup>. Świadomość autonoetyczna pojawia się podczas wydobywania wspomnień, daje poczucie ponownego doświadczenia, pozwala na introspekcję, wgląd w głąb naszych minionych subiektywnych przeżyć i dostrzeżenie ciągłości naszej tożsamości.

Spowiadający się nigdy nie ma wątpliwości co do własnej tożsamości, ponieważ właśnie pamięć jest warunkiem tożsamości jednostkowej. To poczucie ciągłości związane z pamięcią zdarzeń daje nam odpowiedź na pytanie, kim jesteśmy i jacy jesteśmy, nawet jeśli nasze życie ulegnie diametralnej zmianie. Bohater choć żył trzynaście razy, choć znajdując się w różnych życiowych warunkach, dokonywał różnych wyborów, zachował ciągłość czy w tym wypadku jednolitość tożsamości. Nieważne, w którym wszechświecie, zawsze był Wołodią Dubininem urodzonym w Baku 12 marca 1945 roku. To jego czas, jego miejsce i wreszcie jego imię, które nigdy nie uległo zmianie i które jest najsilniejszym identyfikatorem tożsamości.

<sup>18</sup> A. Erll, *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, przeł. A. Teperek, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018, s. 141.

<sup>19</sup> *Spotkanie I. Kim jestem* [w:] W. Łukaszeński i in., *Tożsamość. Trudne pytanie kim jestem*, Smak Słowa, Sopot 2021, s. 33, *Blżej Psychologii*.

<sup>20</sup> O. Borowiecki, *Analiza pamięci deklaratywnej w świetle odkryć dotyczących afantazji i personalnej pamięci semantycznej* [w:] 13. PFK, *Teksty pokonferencyjne*, Poznań 2018, s. 3.



## Bibliografia

- Bachtin M., *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, PIW, Warszawa 1986, *Biblioteka Krytyki Współczesnej*.
- Borges J.L., *Fikcje*, przeł. K. Piekarec, A. Sobol-Jurczykowski, PIW, Warszawa 1972.
- Borowiecki O., *Analiza pamięci deklaratywnej w świetle odkryć dotyczących afantazji i personalnej pamięci semantycznej* [w:] 13. PFK, *Teksty pokonferencyjne*, Poznań 2018.
- Byrne P., *The Many Worlds of Hugh Everett III*, Oxford University Press, 2012.
- Erll A., *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, przeł. A. Teperek, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018, <https://doi.org/10.31338/uw.9788323534174>.
- Giddens A., *Nowoczesność i tożsamość*, przeł. A. Szulżycka, PWN, Warszawa 2001, *Biblioteka Socjologiczna*.
- Karnat-Napieracz A., *Tożsamość, czyli świadomość redivivus*, Oficyna Wydawnicza AFM, Kraków 2009.
- Łukaszewski W. i in., *Tożsamość. Trudne pytanie kim jestem*, Smak Słowa, Sopot 2021, *Blżej Psychologii*.
- Palczyn T., *Socjologia tożsamości*, Oficyna Wydawnicza AFM, Kraków 2008, *Rejony Humanistyki*, nr 1.
- Уваров М., *Архитектоника исповедального слова*, Алетея, Санкт-Петербург 1998.
- Амнуэль П., *Исповедь*, [on-line:] [http://fan.lib.ru/a/amnuelx\\_p\\_p/text\\_0160.shtml](http://fan.lib.ru/a/amnuelx_p_p/text_0160.shtml).
- Ибатуллина Г., *Исповедальное слово и экзистенциальный „стиль” (Экзистенциальное сознание как неосуществленная исповедальность)*, [on-line:] <http://www.philosophy1.narod.ru/www/html/library/misc/ibatul/02.html>.

## ABSTRACT

### Memory and Identity in Pavel Amnuél's *Confession*

In the article some aspects of a short story *Confession* by Pavel Amnuél are analysed. The story is written in the form of a monologue by Volodia Dubinin delivered during a confession just before his death. The storyline is based on multiverse theory: the main character dies twelve times, but he continues his life in different universes keeping memories of other existences. The author of the article tries to answer the question if it is possible to maintain identity by living so many different lives and what is the role of memory in it.



The memories of thirteen lives are separate, very detailed and they never mix together. Thanks to it the main character can maintain his distinct identity. His identity is anchored in place, date of birth as well as his name which always remains the same and is the strongest marker of peoples' identity.

**Keywords:** confession, memory, identity, multiverse

**Słowa kluczowe:** spowiedź, wyznanie, pamięć, tożsamość, wieloświat

# PRZESTRZEŃ TEKSTUALNA



Аркадий Гольденберг 

Институт русского языка и словесности Волгоградского  
государственного социально-педагогического университета

## Хронотоп праздника в метасюжете Гоголя

На ключевую роль праздника, определяющую принадлежность творчества Гоголя к традициям смеховой карнавальной культуры, проницательно указал М.М. Бахтин в статье *Рабле и Гоголь*:

Украинская народно-праздничная и ярмарочная жизнь, отлично знакомая Гоголю, организует большинство рассказов в *Вечерах на хуторе близ Диканьки* – *Сорочинскую ярмарку*, *Майскую ночь*, *Ночь перед Рождеством*, *Вечер накануне Ивана Купала*. Тематика самого праздника и вольно-веселая праздничная атмосфера определяют сюжет, образы и тон этих рассказов. Праздник, связанные с ним поверья, его особая атмосфера вольности и веселья выводят жизнь из ее обычной колеи и делают невозможное возможным (в том числе и заключение невозможных ранее браков). И в названных нами чисто праздничных рассказах, и в других существеннейшую роль играет веселая чертовщина, глубоко родственная по характеру, тону и функциям веселым карнавальным видениям преисподней и дьяблериям [...]. Наконец, гоголевский смех в этих рассказах – чистый народно-праздничный смех. Он амбивалентен и стихийно-материалистичен. Эта народная основа гоголевского смеха, несмотря на его существенную последующую эволюцию, сохраняется в нем до конца<sup>1</sup>.

Иными словами, праздник у Гоголя – это время нерегламентированного веселья, пространство абсолютной свободы. Однако природа народного

---

<sup>1</sup> М.М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*, Художественная литература, Москва 1975, с. 485-486.

праздника далеко не столь однозначна. Неотъемлемой частью сюжетов раннего Гоголя является прямое или косвенное участие в них выходцев с «того» света. И это отнюдь не «веселая чертовщина», как полагал М.М. Бахтин, а поистине космический «ужас» персонажей Гоголя, который уже в *Сорочинской ярмарке* «оковал всех»<sup>2</sup> перед демоническим миром как оборотной стороной пространства народного праздника. Смех неотделим в нем от страха.

Метасюжет Гоголя хронотопичен и тесно связан с народным праздничным календарем. В нем переплелись народные и христианские праздники: от повестей *Вечеров на хуторе близ Диканьки* (*Вечер накануне Ивана Купала*, *Ночь перед Рождеством*) до главы *Светлое Воскресение*, заключающей *Выбранные места из переписки с друзьями*, и сюжетных хронотопов первого и второго томов *Мертвых душ*.

Календарь народных праздников принадлежит к числу важнейших мифологических универсалий традиционной славянской культуры. Как замечает С.М. Толстая:

Будучи христианским по составу праздников, народный календарь остается мифологическим по своему содержанию. Даже крупные церковные праздники могут в народном восприятии утрачивать свой канонический христианский смысл<sup>3</sup>.

С народным календарем неразрывно связана семантика художественного времени у Гоголя. Уже в *Вечерах на хуторе близ Диканьки* фольклорные и церковные хрононимы, т.е. имена собственные точек и отрезков календарного времени, становятся не только названиями, но и сюжетными хронотопами гоголевских текстов. Их действие разворачивается на фоне или в преддверии праздника (*Вечер накануне Ивана Купала*, *Ночь перед Рождеством*), или в особом праздничном локусе (*Сорочинская ярмарка*).

Как показал В.Я. Пропп, «между основными праздниками, при всех их отличиях, имеется ясно осязаемое сходство»<sup>4</sup>. Ученый обратил особое внимание на тесную связь календарных народных праздников с обрядами

<sup>2</sup> Н.В. Гоголь, *Полное собрание сочинений и писем*: в 17 т., т. 1, сост., подгот. текстов и коммент. И.А. Виноградова, В.А. Воропаева, Издательство Московской Патриархии, Москва 2009, с. 103.

<sup>3</sup> С.М. Толстая, *Праздник* [в:] *Славянские древности. Этнолингвистический словарь в 5-ти томах*, т. 4, ред. Н.И. Толстой, Международные отношения, Москва 2009, с. 239.

<sup>4</sup> В.Я. Пропп, *Русские аграрные праздники: Опыт историко-этнографического исследования*, Терра-Азбука, Санкт-Петербург 1995, с. 22-23.

поминовения усопших. Они, по его наблюдениям, «имеют место во время святок, на масленицу, на Троицу, в радуницу и в некоторые другие сроки»<sup>5</sup>. Не менее существенной была их роль в переходных обрядах семейного цикла – родинных, свадебных, похоронных.

В поминальных обрядах общение покойных предков и их потомков носило двойственный характер: «Это одновременно и почитание, умиловление, и страх, опасение, охранительные действия, изгнание»<sup>6</sup>. Праздники были временем размыкания границы между миром живых и миром мертвых, активизации нечистой силы и интенсивного общения с усопшими родственниками. Оно было строго регламентировано поминальными днями, за пределами которых несло опасность миру живых. Особый страх вызывали умершие не своей смертью или похороненные с нарушением обряда «заложные покойники», попадавшие вследствие этого в услужение нечистой силе. С ними связан генезис большинства демонологических персонажей славянского фольклора.

Таким образом, время праздника было не только сакральным, но и чрезвычайно опасным для человека. «По народным представлениям, все праздники опасны, и чем крупней и „святей“ праздник, тем он опаснее [...]. Праздников люди боялись не меньше, чем нечистой силы», – замечает С.М. Толстая<sup>7</sup>.

Среди фольклорных обозначений праздников наиболее распространенным был хрононим «Святки». Так называли дни после главных церковных и народных праздников – Рождества, Пасхи, Троицы, Ивана Купалы. Рождество и Иван Купала относились к т.н. «межевым» праздничным дням, связанным с зимним и летним солнцестоянием и обозначающим середину каждого из полугодовых периодов. Перед ними

происходит нечто вроде открытия земли, преисподней, из которой вылезает вся нечисть, особенно опасная по ночам [...]. Святки, близкие по времени к зимнему солнцевороту, перекликаются по обрядности и верованию в бесчинство нечистой силы с днем или, точнее, ночью накануне праздника Ивана Купалы<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> Там же, с. 22.

<sup>6</sup> Л.Н. Виноградова, *Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян*, Индрик, Москва 2000, с. 148.

<sup>7</sup> С.М. Толстая, *Праздник...*, с. 239.

<sup>8</sup> Н.И. Толстой, *Времени магический круг (по представлениям славян)* [в:] *Логический анализ языка. Язык и время*, ред. Н.Д. Арутюнова, Т.Е. Янко, др., Индрик, Москва 1997, с. 22-23.

Зимний святочный цикл, включающий Рождество, Новый год и Крещение, отличался своей универсальностью. И не только потому, что в его структуре произошло органичное наложение языческого и церковного календаря. Значительная часть обрядовых действий во время других календарных праздников (обходы, ряжение, смеховые похороны, поминовение усопших и др.) является заимствованием и перенесением зимних Святков. Не менее универсальную роль играют святочные мотивы в гоголевских текстах.

По народным поверьям, зимние Святки считались «опасными» днями как время наибольшего разгула демонических сил, потому что «Бог, радуясь рождению Сына, выпускает с „того света“ души умерших и всех чертей на волю [...] черти вредят людям уже в рождественский вечер, тогда „нечистые“ прилетают на землю, ведьмы скрадывают месяц и звезды»<sup>9</sup>.

В повести *Ночь перед Рождеством* они, в точном соответствии с этими мифологическими представлениями, посягают не только на душу человека, но и на весь Божий мир, похищая с неба звезды и месяц.

В сюжетном хронотопе повести *Майская ночь, или Утопленница* молодой Гоголь художественно переосмыслил полученные от родных сведения о примыкавшей к Троице Русальной неделе, которую в народе именовали «Зелеными Святками». Этот хронотоп, судя по материалам *Книги всякой всячины*, был писателю хорошо знаком<sup>10</sup>. В рукописном сборнике *Песни, собранные Гоголем* есть украинская троичная песня, которая начиналась обрядовой формулой: «Ой, завью винки да на вси святки, / Ой, на вси святки, на вси празднычки»<sup>11</sup>. Троица повсеместно считалась днем поминовения усопших. В канун Троицы поминали утопленников, а в конце Русальной недели совершался обряд «проводов / похорон русалки». Так, в Полесье вся эта неделя была посвящена утопленникам<sup>12</sup>. Главная опасность в это время исходила от русалок: их «всягда баялися, ёни шо хатели, то и рабили на траецких святках»<sup>13</sup>.

Гоголевская запись *О мавках, малороссийских русалках* в его рукописной *Книге всякой всячины* содержит подробный рассказ о тех опасностях, которые подстерегают человека при встречах с русалками<sup>14</sup>. Сюжет о печаль-

<sup>9</sup> Л.Н. Виноградова, А.А. Плотникова, *Святки* [в:] *Славянские древности...*, т. 4, с. 585-586.

<sup>10</sup> Н.В. Гоголь, *Полное собрание сочинений и писем*: в 17 т., т. 9, с. 540.

<sup>11</sup> Н.В. Гоголь, *Полное собрание сочинений и писем*: в 17 т., т. 17, с. 88.

<sup>12</sup> Т.А. Агапкина, *Троица* [в:] *Славянские древности...*, т. 5, с. 323.

<sup>13</sup> Цит. по: С.М. Толстая, *Полесский народный календарь*, Индрик, Москва 2005, с. 249.

<sup>14</sup> Н.В. Гоголь, *Полное собрание сочинений и писем*: в 17 т., т. 9, с. 541-542.

ной судьбе девушки, не сумевшей отгадать загадки русалки, лежит в основе троицкой песни *Ой, бижыть, бижыть мила дивчинка*, имевшейся в гоголевском рукописном сборнике народных песен<sup>15</sup>. Повесть *Майская ночь* построена на инверсии песенного сюжета: Левко, угадавший среди играющих русалок мачеху-ведьму, получает от русалки-панночки награду. Она устраняет препятствия к его браку с Ганной.

Однако ни троицкие, ни русальные обряды в *Майской ночи* прямо не отразились. Более того, русалка-панночка выступает у Гоголя в роли сказочного чудесного помощника, а не опасной нечистой силы. Благодарный Левко сулит «доброй и прекрасной панночке» жизнь в раю: «Пусть тебе на том свете вечно усмехается между ангелами святыми!»<sup>16</sup>

Образ русалки в традиционной народной культуре носит амбивалентный характер, который связан с представлением о том, что «русалки вредят нарушителям ритуальных запретов, характерных для троицко-русального периода, и помогают тем, кто почитает их праздник и соблюдает все предписанные традицией нормы поведения»<sup>17</sup>.

Особый интерес представляют фольклорные свидетельства двойственного понимания природы русалок как «нечисти» и как «праведных, безгрешных душ». Местами их постоянной локализации на «том свете» называют «небо, рай, кладбища, могилы, куда они уходили после Русальной недели, или воду, море – как границу между „тем” и этим светом»<sup>18</sup>. Иными словами, отказавшись от приурочивания действия *Майской ночи* к конкретному календарному празднику, Гоголь сохранил мифологический контекст троицких Святков, играющий в повести сюжетообразующую роль.

По степени опасности коррелирует с зимними Святками праздник Ивана Купалы, когда справляет свои «святки» нечистая сила, в это время «нечистики там бегают»<sup>19</sup>. Для купальских дней характерны ритуальные ночные бесчинства.

Кажется неслучайным, что в Полесье бесчинства чаще всего приурочены к рождественскому [...] и купальскому циклу, т.е. к двум наиболее „опасным” отрезкам годового времени [...], отмеченным [...] разгулом нечистой силы»<sup>20</sup>.

<sup>15</sup> Н.В. Гоголь, *Полное собрание сочинений и писем*: в 17 т., т. 17, с. 87.

<sup>16</sup> Н.В. Гоголь, *Полное собрание сочинений и писем*: в 17 т., т. 1, с. 180.

<sup>17</sup> Л.Н. Виноградова, *Народная демонология...*, с. 157.

<sup>18</sup> Там же, с. 156.

<sup>19</sup> Цит. по: С.М. Толстая, *Полесский народный календарь...*, с. 223.

<sup>20</sup> Там же, с. 394.



В сюжетном хронотопе повести *Вечер накануне Ивана Купала*, завершающейся гибелью главного героя, явственно нарушен праздничный регламент. Большинство обрядовых действий на Ивана Купалу имело охранительный и очистительный характер: сбор лечебных трав и цветов, плетение венков, ночные бесчинства, прыжки через костер, обливания, выслеживание ведьмы и уничтожение ее чучела. Герой повести, отправляясь ради любви к Пидорке на поиски «нечистого» клада, демонстрирует обрядовое антиповедение: он вступает в сговор с нечистой силой и вместо изгнания ведьмы подчиняется ей, убивая невинного Ивася. Показательно, что превращение потерявшего память Петра в «кучу пеплу» происходит в купальский вечер ровно через год, когда в его доме появляется ведьма. Уничтожение ведьмы как купальский обряд и упоминание Хомой Брутом при встрече со старухой Петрова поста, которым заканчивалась Русальная неделя, сближает время действия *Вия* и *Вечера накануне Ивана Купалы*<sup>21</sup>.

В сферу святочных хрононимов, активно используемых Гоголем, включен Филипповский, или Рождественский пост. В сборнике *Миргород* этот хрононим появляется в религиозном контексте. В судебной жалобе Ивана Никифоровича из *Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем* звучит травестированный мотив святочного жертвоприношения. Одно из преступлений «богомольного», по характеристике повествователя, Ивана Ивановича заключается в том, что «накануне Филипповки сей богоотступник купил барана и на другой день велел зарезать своей беззаконной девке Гапке, оговариваясь, аки бы ему нужно было на тот час сало на каганцы и свечи»<sup>22</sup>.

Но особую отмеченность Филиппов пост получает в *Мертвых душах*. В главе о Коробочке, в противовес летнему пейзажу, автором настойчиво вводятся календарные приметы зимних Святок. При ночной встрече помещицы с Чичиковым в ее речи неожиданно появляются зимние образы: «В какое это время вас Бог принес! Сумятица и вьюга такая...»<sup>23</sup>. Приглашая Чичикова после договора о продаже мертвых душ вновь приехать к ней за покупками, помещица приурочивает их к святочному циклу народного календаря: «У меня о святках и свиное сало будет [...]. У меня к Филиппову посту будут и птичьи перья»<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> См.: В.Д. Денисов, *Примечания* [в:] Н.В. Гоголь, *Миргород*, ред. В.М. Маркович, Наука, Санкт-Петербург 2013, с. 479.

<sup>22</sup> Н.В. Гоголь, *Полное собрание сочинений и писем*: в 17 т., т. 2, с. 477.

<sup>23</sup> Н.В. Гоголь, *Полное собрание сочинений и писем*: в 17 т., т. 5, с. 45.

<sup>24</sup> Там же, с. 57.

Введение в поэму этих хрононимов актуализирует святочный контекст в *Мертвых душах* и указывает на тесную связь их мифопоэтики с календарной поминальной обрядностью. Осенний Филиппов пост непосредственно предшествовал Рождеству / Святкам, его канун, Пущенье, входил в цикл годовых поминальных дней, посвященных всем умершим предкам<sup>25</sup>.

После заключения договора с Чичиковым о продаже мертвых душ следует сцена обильного угощения гостя блинами: «Нужно его задобрить: теста со вчерашнего вечера еще осталось, так пойти сказать Фетинье, чтоб спекла блинов; хорошо бы также загнуть пирог пресный с яйцом»<sup>26</sup>. Блины – неотъемлемый атрибут поминального стола годового календарного цикла. Недаром Коробочка пытается «задобрить» этими блюдами Чичикова, играющего роль посредника между миром живых и миром мертвых. Как писал М.М. Бахтин:

В основе *Мертвых душ* – внимательный анализ раскрыл бы формы веселого (карнавального) хождения по преисподней, по стране смерти [...]. Внимательный анализ обнаружил бы здесь много традиционных элементов карнавальной преисподней, земного и телесного низа. И самый тип «путешествия» («хождения») Чичикова – хронотопический тип движения<sup>27</sup>.

Если говорить о сюжетной типологии, то, совершая объезд помещиков для приобретения мертвых душ, Чичиков воспроизводит, как было отмечено нами в другой работе, структурную схему обрядовых обходов, хронотопически связанных со святочным обрядом колядования и лежащим в его основе дарообменом – вознаграждением за песенные благопожелания хозяевам дома колядовщиков, выступающих от лица покойных предков. В своей трагической ипостаси этот святочный архетип представлен во всех диалогах с помещиками, кроме главы о Ноздре, предложившего иной тип обмена. И если Манилов отдает своих покойников даром, то в остальных

<sup>25</sup> См.: С.М. Толстая, *Полесский народный календарь...*, с. 80, 87.

<sup>26</sup> Н.В. Гоголь, *Полное собрание сочинений и писем*: в 17 т., т. 5, с. 55.

<sup>27</sup> М.М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики...*, с. 488-489. Глубокую теоретическую интерпретацию бахтинской концепции хронотопа см. в замечательном исследовании: В.Г. Щукин, *Ворота хронотопа* [в:] В.Г. Щукин, *Город и миф. Исследования в области геопоэтики*, ЛЕНАНД, Москва 2021, с. 75-84.

случаях дарообмен носит товарно-денежный характер, формально сохраняя верность обрядовому регламенту<sup>28</sup>.

Однако у Гоголя происходит чудовищный разрыв формы и мифологического содержания обряда. Ведь «главная задача всей поминальной обрядности – окончательное восстановление четких границ между миром живых и миром мертвых»<sup>29</sup>. Негоция Чичикова, напротив, лишает купленные души родовых связей и способствует несанкционированному вторжению «чужого» в мир живых, расширяя энтропийное пространство смерти. Приобретая мертвые души, которые на бумаге «будут прописаны как бы живые»<sup>30</sup>, он не только отторгает от мира мертвых его часть, но и ставит под сомнение онтологический статус их владельцев, принадлежность персонажей поэмы миру живых. Показательно последнее сюжетное событие первого тома – смерть прокурора, умершего из-за толков о мертвых душах. Только после нее «с болезнованием узнали, что у покойника была, точно, душа, хотя он по скромности своей никогда ее не показывал»<sup>31</sup>.

В лирическом финале первого тома Гоголь приоткрывает читателям замысел продолжения поэмы, обещая «оживить» своих героев в последующих ее частях. Во многом именно этим обусловлен иной характер связей сюжетного и календарного времени во втором томе *Мертвых душ*. В нем, в отличие от ахронности природного календаря первого тома, время действия с календарем согласуется. Оно начинается ранней весной с приезда Чичикова к Тентетникову и завершается зимой – отъездом главного героя поэмы из города после краха его плутней и тюремных злоключений: «Дорога, должно быть, установилась, – говорит ему Селифан, – снегу выпало довольно»<sup>32</sup>.

Одной из ведущих сюжетообразующих линий второго тома становится, как и в *Вечерах на хуторе близ Диканьки*, свадебная тема, которая, в отличие от миражной интриги, связанной в первом томе с губернаторской дочкой, наполняется реальным содержанием. История духовного пробуждения Тентетникова под влиянием любви к Улиньке Бетрищевой, свадебные приготовления, деятельное участие в которых принимает Чичиков,

<sup>28</sup> См. подр.: А.Х. Гольденберг, *Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя*, 7-е изд., испр., ФЛИНТА, Москва 2021, с. 20-22.

<sup>29</sup> М.Д. Алексеевский, *Мотив оживления покойника в севернорусских поминальных причитаниях: текст и обрядовый контекст*, „Антропологический форум” 2007, № 6, с. 246.

<sup>30</sup> Н.В. Гоголь, *Полное собрание сочинений и писем*: в 17 т., т. 5, с. 51.

<sup>31</sup> Там же, с. 203.

<sup>32</sup> Там же, с. 365.

разворачиваются на фоне поэтических картин весенней природы, пронизанных брачной символикой:

Весна, долго задерживаемая холодами, вдруг началась во всей красе своей, и жизнь заиграла повсюду [...]. Вдруг населилась земля, проснулись леса, луга. В деревне пошли хороводы [...]. Рай, радость и ликованье всего! Деревня звучала и пела как бы на свадьбе<sup>33</sup>.

Описания хороводов и игрищ с участием деревенских красавиц и Селифана позволяют соотнести их с Красной горкой, традиционным временем свадеб. Красную горку отмечали в воскресенье на Фоминой неделе. В народе бытовало представление, что в пасхальный период предки посещают землю и свои дома, а также справляют свою Пасху, получившую название Пасха мертвых. Поминальные обряды Фоминой недели должны были обеспечить умершим достойное пребывание на земле и благополучное возвращение на тот свет. Основным днем поминовения была Радуница, то есть вторник или понедельник на Фоминой неделе. В книге А.В. Терещенко *Быт русского народа* (1848), которую Гоголь внимательно изучал во время работы над вторым томом, дано подробное описание радуницких обрядов и связанных с ними верований. Терещенко, в частности, пишет: «Верят еще, что если в Радуницу случится представление света, то вышедшие из темниц [покойные предки – А.Г.] предстанут прямо в рай с поминающими их»<sup>34</sup>.

Тема рая и вечной жизни была ведущей в мифологических представлениях этого календарного периода и связывалась в народном сознании с церковной символикой:

Бытовало убеждение, что душа человека, умершего в [...] течение пасхальной недели и даже в период от Пасхи до Вознесения избегнет мук и пойдет прямо в рай, причем это правило распространялось и на грешников [...]. Открытие райских врат для всех, как для праведников, так и для грешников, связывали иногда и с тем, что в течение Светлой недели в церкви открыты царские врата [...]. По другим представлениям, смерть, случившаяся на Пасху или

<sup>33</sup> Там же, с. 392-393.

<sup>34</sup> А. Терещенко, *Быт русского народа*, ч. V: *Простонародные обряды*, Типография военно-учебных заведений, Санкт-Петербург 1848, с. 29.

в течение пасхальной недели, свидетельствовала о праведности умерших, ибо только праведник мог умереть в такое время <sup>35</sup>.

И Красная горка, и Радуница входили в календарный цикл пасхальных праздников, лейтмотивом которых была тема воскресения Христа и духовного преображения человека. Вряд ли случайно автор поэмы наделил фольклорную картину весеннего пейзажа библейскими коннотациями: «Рай, радость и ликованье всего!» Так соединились в сюжетном хронотопе второго тома языческие и христианские мифологические концепты.

Концентрация пасхальных мотивов на страницах второго тома, рисующих картины «земного рая» (Ср. слова Тентетникова: «Судьба назначила мне быть обладателем земного рая, а я закабалил себя в кропатели мертвых бумаг»<sup>36</sup>), наряду с прямым фольклорным контекстом может быть спроецирована на хронотоп поэмы Данте *Божественная комедия*, protagonистом которой является ее автор. Дантовский путь воспроизводит основной сюжет главного христианского праздника и его новозаветного прототипа: в Страстную Пятницу 1300 г. Данте начинает свой спуск в царство вечной смерти, утром Пасхи выходит на поверхность южного полушария, как бы воскресая к новой жизни.

Духовное воскрешение протагониста поэмы Гоголя должно было произойти в третьем ее томе. В сохранившемся тексте заключительной главы второго оно лишь намечено: Чичиков «полупробужденными силами души, казалось, что-то осязал»<sup>37</sup>. Однако в ряду пробудившихся к новой жизни под влиянием любви персонажей здесь можно назвать не только Тентетникова, но и чичиковского Селифана.

Заявленная уже в самом начале второго тома, игравшего, вероятно, в трехчастном замысле Гоголя место *Чистилища*, тема «земного рая» отдельными своими чертами соотносится с дантовской топикой. Приведу лишь один пример. У Данте в трех песнях *Чистилища* «земной рай» представлен плясками прекрасных дев. Беатриче помещает поэта «Меж четырех красавиц в хоровод, / И каждая меня рукой укрыла»<sup>38</sup>. Сходный образный ряд присутствует в одной из самых поэтичных картин второго тома – опи-

<sup>35</sup> Т.А. Агапкина, *Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл*, Индрик, Москва 2002, с. 290.

<sup>36</sup> Н.В. Гоголь, *Полное собрание сочинений и писем*: в 17 т., т. 5, с. 381.

<sup>37</sup> Там же, с. 473.

<sup>38</sup> Алигьери Данте, *Божественная комедия*, пер. М.А. Лозинского, Наука, Москва 1968, с. 298.

сании деревенских хороводов с участием Селифана и завороживших его деревенских красавиц: «Во сне и наяву, утром и в сумерки, все мерещилось ему потом, что в обеих руках его белые руки и движется он в хороводе»<sup>39</sup> [выделено мною. – А.Г.]. Не исключено, что в этой гоголевской картине проступает своеобразная реминисценция из поэмы Данте.

Откликаясь на сообщение А.О. Смирновой-Россет, что Гоголь, «вероятно, поселится на Афонской горе и там будет кончать „Мертвые души“», Иван Аксаков писал своим родным 9 июля 1850 г.:

Как ни подымайте высоко значение искусства, а все-таки это нелепость, по моему: среди строгих подвигов аскетов он будет изображать ощущения Селифана в хороводе и грезы о белых и полных руках и проч.<sup>40</sup>

Совместимость хронотопов народного и христианского праздника на уровне поэтики *Мертвых душ* представлялась Аксакову невозможной.

Однако для Гоголя-художника она была источником развития внутреннего сюжета его творчества. Сделав свадьбу, совершающуюся при помощи нечистой силы, ключевой сюжетной парадигмой *Вечеров*, противопоставив в *Миргороде* идиллический брачный сюжет *Старосветских помещиков* демоническому в *Вии*, придав фантасмагорический характер свадебным мотивам в *Петербургских повестях*, *Ревизоре* и *Женитьбе*, в сюжетном развитии последней своей поэмы он связал свадебную тему с замыслом духовного преображения ее героев.

В терминах народного христианского календаря метасюжет Гоголя может быть осмыслен и описан как переход от Святков / Рождества к Радунице / Пасхе.

Его соотнесенность с народными праздниками и хронотопом дантовской поэмы свидетельствует не только о синтезе различных культурных традиций, но и о стремлении писателя обозначить духовный вектор своего творчества, указать на его универсально-символический и всемирно-исторический смысл.

<sup>39</sup> Н.В. Гоголь, *Полное собрание сочинений и писем*: в 17 т., т. 5, с. 395.

<sup>40</sup> И. Аксаков, *Письма к родным. 1849-1856*, изд. подг. Т.Ф. Пирожкова, Наука, Москва 1994, с. 158.

## Библиография

- Агапкина Т.А., *Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл*, Индрик, Москва 2002.
- Агапкина Т.А., *Троица* [в:] *Славянские древности. Этнолингвистический словарь в 5-ти томах*, т. 5, ред. Н.И. Толстой, Международные отношения, Москва 2012.
- Аксаков И., *Письма к родным. 1849-1856* изд. подг. Т.Ф. Пирожкова, Наука, Москва 1994, *Литературные памятники*.
- Алексеевский М.Д., *Мотив оживления покойника в севернорусских поминальных причитаниях: текст и обрядовый контекст*, „Антропологический форум” 2007, № 6.
- Бахтин М.М., *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*, Художественная литература, Москва 1975.
- Виноградова Л.Н., *Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян*, Индрик, Москва 2000.
- Виноградова Л.Н., Плотникова А.А., *Святки* [в:] *Славянские древности. Этнолингвистический словарь в 5-ти томах*, т. 4, ред. Н.И. Толстой, Международные отношения, Москва 2009.
- Гоголь Н.В., *Полное собрание сочинений и писем: в 17 т., сост., подгот. текстов и коммент. И.А. Виноградова, В.А. Воропаева*, Издательство Московской Патриархии, Москва 2009-2010.
- Гольденберг А.Х., *Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя*, 7-е изд., испр., ФЛИНТА, Москва 2021.
- Данте Алигьери, *Божественная комедия*, пер. М. Лозинского, Наука, Москва 1968, *Литературные памятники*.
- Денисов В.Д., *Примечания* [в:] Н.В. Гоголь, *Миргород*, ред. В.М. Маркович, Наука, Санкт-Петербург 2013, *Литературные памятники*.
- Пропп В.Я., *Русские аграрные праздники: Опыт историко-этнографического исследования*, Терра – Азбука, Санкт-Петербург 1995.
- Терещенко А., *Быт русского народа*, ч. V: *Простонародные обряды*, Типография военно-учебных заведений, Санкт-Петербург 1848.
- Толстая С.М., *Полесский народный календарь*, Индрик, Москва 2005.
- Толстая С.М., *Праздник* [в:] *Славянские древности. Этнолингвистический словарь в 5-ти томах*, т. 4, ред. Н.И. Толстой, Международные отношения, Москва 2009.



Толстой Н.И., *Времени магический круг (по представлениям славян)* [в:] *Логический анализ языка. Язык и время*, ред. Н.Д. Арутюнова, Т.Е. Янко, др., Индрик, Москва 1997.

Щукин В.Г., *Город и миф: Исследования в области геопоэтики*, ЛЕНАНД, Москва 2021.

## ABSTRACT

### **The Chronotope of the Holiday in Gogol's Metaplot**

The importance of folk holidays, which determine the belonging of Gogol's work to the traditions of laughter carnival culture, was substantiated by M. Bakhtin in his article *Rabelais and Gogol*. The scientist interpreted Gogol's festive chronotopes as a time of unregulated fun, a space of absolute freedom. Modern folklore and ethnographic research has revealed a more complex emotional and structural nature of the folk festival, in which laughter is inseparable from the fear of "people returning from the after-life", abundantly represented in Gogol's prose. The article, in contrast to the concept of M. Bakhtin, focuses on this aspect of Gogol's chronotope, traces its close connection with the rites of remembrance of the dead, actualizing the central ontological problem of the writer's creativity – alive and dead soul. The permeability of the boundaries between the world of the living and the world of the dead in the *Evenings*, *Mirgorod*, the first volume of *Dead Souls*, is due to the dominance of the Christmas chronotope and its calendar modifications. In the second volume of *Dead Souls*, the Easter chronotope of spring folk holidays, associated with the spiritual awakening of its heroes under the influence of love, comes to the fore. In terms of the popular Christian calendar, Gogol's metaplot can be interpreted and described as a transition from Svyatki / Christmas to Radunitsa / Easter.

**Keywords:** Gogol, Bakhtin, chronotope, folk holiday, laughter, fear, metaplot

**Ключевые слова:** Гоголь, Бахтин, хронотоп, народный праздник, смех, страх, метасюжет





HELENA DUĆ-FAJFER   
Uniwersytet Jagielloński

## Przestrzeń rosyjskości w literaturze łemkowskiej

Celem niniejszego tekstu jest rozpoznanie w obszarze łemkowskiej tekstualności form obecności i kształtu jednego z najistotniejszych konstruktów z przestrzeni tożsamościowej, wobec jakiego łemkowskość sytuowała i konstytuowała się, zwłaszcza u początków procesu konceptualizacji wspólnoty. Określając go jako rosyjskość, uznaję za pewną hipostazę bytu wyobraźniowego, która kształtowała się i funkcjonowała w obszarze przenikania się mitu, rytuału, idei politycznych, religijnych, zdominowania i wykluczenia, zawłaszczeń i konwersji. Można by rozwijać ten szereg ambiwalencji charakterystycznych dla bytów pogranicznych, jednakże chodzi tu głównie o zasygnalizowanie, iż dynamika form obecności przestrzeni rosyjskiej w łemkowskim świecie tekstowo-wyobraźniowym warunkowana była wieloaspektowo i ambiwalentnie. Rozpoznawalna może ona być w takim zakresie, na jaki pozwoli symptomatyczne czytanie tekstów i kontekstów działających w danym usytuowaniu historycznym, geopolitycznym, kulturowym.

Z konieczności zastosowania pewnych syntezyjących uproszczeń wskazać należy na dwa główne czynniki mające zasadnicze znaczenie w budowaniu idei rosyjskości i jej znaczenia dla łemkowskiej tożsamości. Pierwszy z nich warunkowany był kluczową rolą, jaką w kształtowaniu wizji i projektów tożsamościowych odegrało duchowieństwo, formalnie greckokatolickie, ideowo prawosławne. Drugi czynnik wynikał z uwarunkowania geopolitycznego i wpływał na funkcję rosyjskości w tworzeniu opozycji wobec dominujących, zawłaszczających ideologii/dyskursów, zarówno polskiego, jak i ukraińskiego<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Te zagadnienia szeroko zostały rozwinięte i udokumentowane w odniesieniu do drugiej połowy XIX w. w monografii mojego autorstwa *Literatura łemkowska w drugiej połowie XIX i na*

## 1. „Biały car”: moc mitu – mit mocy

Najprościej chyba powołać się na Eliadego, by zasadniczo określić myślenie mityczne cechujące ludzi religijnych, jako wynikające z potrzeby postrzegania świata i losu ludzkiego jako sensownego, ciągłego, sprawiedliwego. Świata posiadającego swój porządek ustanowiony przez mocne, sakralne centrum. O ciągłości takiego myślenia rozważa Leszek Kołakowski<sup>2</sup>. Mówiąc o literaturze łemkowskiej, zanurzamy się w głęboko zakorzenione i rozbudowane mityzacje warunkowane zarówno ludowym światopoglądem, jak i religijnym wyznacznikiem tożsamościowym kształtowanym przez duchowych przywódców ludu/narodu. Głęboka wiara w to, że istnieje gdzieś wśród mocnych tego świata sprawiedliwy władca/opiekun, który zadba o swój lud<sup>3</sup>, nie mogła odnosić się do realnie władających obszarami zamieszkiwanymi przez Łemków monarchów, ponieważ figurowali oni byli jako obcy kulturowo, a przede wszystkim religijnie. Wobec działań dominacyjnych i siłą dekretów unifikujących „schizmatyczne” obszary ze strukturami i wzorami Kościoła katolickiego Rusini z beskidzkich wsi utrzymywali bierny bądź czynny opór<sup>4</sup>. Imaginacje o mocnym obrońcy prześladowanych i gnębionych Rusinów kierowały się ku prawosławnemu wschodowi<sup>5</sup>. Wzmocniła je i ideowo ukonkretniła ideologia panslawizmu trafiająca na bardzo podatny grunt w całość, a zwłaszcza prawosławnej, Słowiańszczyźnie.

Łemkowska tekstualność, kształtowana na bazie tych wyobrażeń, utrwalała pewne figury personalne i formy pamięci wspólnotowej, które wyrażają ową tęsknotę i nadzieję na opiekę cara nad współplemiennymi z całym narodem ruskim Rusinami w Karpatach. Postacią najbardziej bezpośrednio i dosłownie dającą świadectwo tym wyobrażeniom jest Michaił Hrynda (Михаил Грында 1804-1855), Łemko ze Szlachtowej, który w roku 1849 stanął na czele „делегации от карпаторусского народа”, jaka udała się do Petersburga z „вірнопоподаническим

---

*początku XX wieku*, PAU, Kraków 2001, *Prace Komisji Wschodnioeuropejskiej – Polska Akademia Umiejętności*, t. 7.

<sup>2</sup> L. Kołakowski, *Obecność mitu*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1994.

<sup>3</sup> Zob. J.P. Himka, *Hope in the Tsar. Displaced Naive Monarchism Among the Ukrainian Peasants of the Habsburg Empire*, „Russian History / Histoire Russe” Vol. 2, 1980, No. 1-2, s. 125-138.

<sup>4</sup> Można odwołać się tutaj chociażby do głośnego konfliktu o tylicką cerkiew (W. Bębynek, *Starostwo muszyńskie – własność biskupstwa krakowskiego*, nakładem autora, Lwów 1914, s. 71-75; M. Bendza, *Sytuacja wyznaniowa na terenie Klucza Muszyńskiego w XVII wieku*, „Rocznik Teologiczny ChAT” 1980, z. 1, s. 137-146), wypowiedzi autorów literatury łemkowskiej, przytaczanych w mojej pracy (*Literatura łemkowska...*, s. 117) o poniżających konsekwencjach unii, czy do znanych powrotów/konwersji na prawosławie w I połowie XX w.

<sup>5</sup> O mitycznej fascynacji Rusinów Karpackich Rosją pisze m.in. Leon Wasilewski (Л. Василевский, *Венгерские „руснаки” и их судьба*, „Русское Богатство” 1914, № 3, s. 362-385).

челобитием – на предмет подачи императору прошения русских из Карпат о опіку над ними и защиту”<sup>6</sup>. Hrynda był nauczycielem w jednej z wiejskich szkół na Preszowskiej Rusi, dokąd migrowali jego rodzice. W 1949 roku, podobnie jak wielu Rusinów w granicach Austro-Węgier, z entuzjazmem i nadzieją witał oddziały armii carskiej pod wodzą feldmarszałka Paskiewicza wysłane na pomoc Franciszkowi Józefowi I w tłumieniu powstania węgierskiego. Jako zakładnik wzięty przez wojsko został tłumaczem, wkrótce dobrowolnie wstąpił do służby wojskowej, pozostając przy sztabie, gdzie przygotował się do misji, jaką miał spełnić. Delegacja do cara Mikołaja I od Rusinów Karpackich, na czele której stał Michaił Hrynda, przybyła do Petersburga w grudniu 1849 roku. Car jednak nie przyjął jej, nie chcąc, jak utrzymywano, rzucać cienia na swoje dobre relacje z cesarzem Franciszkiem Józefem I. Pomimo to delegację potraktowano dobrze, zabezpieczono jej byt, a Hrynda zdecydował się pozostać w stolicy imperium. W 1850 roku przyjął prawosławie. W 1854 roku opublikował książkę *О Лемках и других народах российских по роду и племени*<sup>7</sup>, co zwróciło uwagę carskiej żandarmerii. Uznano ją za buntowniczą, w wyniku czego Hrynda został w 1855 roku aresztowany i zesłany na Syberię. W czasie rewizji znaleziono u niego projekt Russkiej Rady Narodowej i traktat *О русском крепостном праве*<sup>8</sup>. W drodze na Syberię popełnił samobójstwo.

Trudno bez bliższych badań zweryfikować informacje, jakie posiadamy o łemkowskim „zapomnianym buntowniku”. Dla niniejszych rozważań nie jest to jednak najistotniejsze. Hrynda wszedł jako pewien symbol, przefiltrowany przez tekstualne świadectwa i manifesty, do stałego repertuaru tożsamościowego Łemków<sup>9</sup>. Uobecnia się on jako figura tego obszaru historycznych postaw, za pomocą jakiego

<sup>6</sup> *Забытий бунтарь. Михаил Грында. Правдива история о забытом Лемку-бунтарю, „Карпаторусский Календарь Лемко-Союза на Год 1960”, s. 87-92, tu: s. 90.*

<sup>7</sup> W artykule, z którego czerpię te informacje (zob. przyp. 6), podano przy wzmiance o tej książce – Сиб., типография университетская. O ile mi wiadomo, nie prowadzono dotychczas dokładniejszych badań nad postacią Michaiła Hryndy, stąd trudno odnieść się do prawdziwości przytaczanych faktów.

<sup>8</sup> Zgodnie z informacjami z artykułu (zob. przyp. 6, s. 91) traktat ten został odnaleziony w archiwach żandarmskiej ochrony w Petersburgu i opublikowany w 1934 r. w Moskwie.

<sup>9</sup> Wskazuje na to obecność Hryndy w podstawowych encyklopedycznych kompendiach wiedzy o Łemkach/Rusinach, np. B. Horbal, *Hrynda, Mykhal* [w:] *Encyclopedia of Rusyn History and Culture*, eds. P.R. Magocsi, I. Pop, University of Toronto Press, Toronto 2002, s. 200; *Грында Михайло* [w:] I. Красовський, I. Челах, *Енциклопедичний Словник Лемківщини*, Київське Товариство „Лемківщина”, Львів 2013, s. 155; *Пантеон Зеленой Лемковины*, ред. П. Трохановскій, Klub Patriotów Łemkowszczyzny, Gorlice 2008, s. 40-41.

interpretowany jest cały proces łemkowskiego stawania się w opozycji do zawłaszczających go projektów narodowych<sup>10</sup>.

Jako świadectwo utrwalania związku wyobrażeń o swojej ruskości z carem mogą posłużyć dydaktyczne książeczki dla dzieci autorstwa dziewiętnastowiecznej „damy łemkowskiej literatury”, Kławdii Ałeksowycz. Książeczki te skierowane były głównie do panienek z łemkowskich plebanii, przyszłych matek wychowujących inteligentów-patriotów. Wśród wielu pouczających przykładów stosownego zachowania i właściwych postaw moralnych zawierają też takie fragmenty, jak wypowiedź kilkuletniej Ładzi, bohaterki tych książeczek:

[...] паннуса Лядзя... то ты нѣмка?!

– Нѣт!! Я русска! Тато русска! Мама русска! [...] мы всѣ русска! [...] А тамъ далеко, далеко... есть царь русскій, такіъ великій... мощный ажъ страхъ! Дѣти суть мали... а ляльки яки прекрасни мають! [...]

– Якъ буду велика, поѣду тамъ...<sup>11</sup>

Innym, do chwili obecnej manipulacyjnie wykorzystywanym, obrazem wiary Łemków w carską opiekę nad ruskim narodem w Karpatach, jakiej kiedyś się doczekają, jest wizja entuzjazmu wzbudzonego w Łemkach przez maszerujące oddziały carskich wojsk. Wrażenie i nadzieja, wywołane w związku z widokiem tej „ruskiej” potęgi, miały przetrwać przez wiele dziesięcioleci, czym tłumaczono i nadal niejednokrotnie tłumaczy się opór Łemków przeciw ukrainizacji czy, jak to widzą zwolennicy tej interpretacji, hamowanie rozwoju ukraińskiej świadomości narodowej na Łemkowynie<sup>12</sup>. Pomijając w tym miejscu ideologiczne wykorzystanie tej wizji, wskazać należy, że została ona wyrażona i utrwalona w łemkowskiej literaturze dosyć wyraziście. Przykładem może tu być postać Dida Nykołaja Szczerby z opowiadania Wania Hunianki<sup>13</sup>. Ponadosiemdziesięcioletni starzec od

<sup>10</sup> O tym szerzej w: O. Duć-Fajfer, *Allocating Identity – Versus, Against, Above, in Spite of. The Lemko Becoming in Galicia* [w:] *Galician Polyphony. Places and Voices*, eds. A. Molisak, J. Wierzejska, Dom Wydawniczy Elipsa, Warsaw 2015, s. 137-156.

<sup>11</sup> К.И. Алексовичъ, *Подорожъ Лядзь до дѣдуса. Книжечка дл дѣтей отъ 6 до 10 лѣтъ*, Типографіи Ставропигійского Института, Львовъ 1909, s. 38.

<sup>12</sup> Przykładem takiej zideologizowanej wizji łemkowskiego rusofilstwa są teksty Tadeusza Olszańskiego (m.in. *Drogi tożsamości Łemków*, „Magury’90” 1990, s. 36-50), z którymi toczy polemikę znany łemkowski twórca Piotr Trochanowski (*Wokół Tadeusza A. Olszańskiego i jego (?) spraw*, „Magury’90” 1990, s. 149-162).

<sup>13</sup> Pseudonim Dymitra Wysłockiego, jednego z najważniejszych autorów łemkowskich w międzywojniu.

lat czeka na rosyjskie wojska. Wybuch pierwszej wojny światowej przyjmuje z radością i nadzieją na spełnienie swych oczekiwań:

Коли наш дідо Николай был собі так 15-рочным хлопчиском, то в селі были русски солдаты. На мадяры шли через нашы лемковскы села в Кошутову войну и отдыхали в селі. Добри дідо памятає, як наварили в великих котлах мясива и кашы и ціле село накормили. Бо то была каша! И нич не треба было, лем „Вірую” знати:

– Ты русский? – звідуєся солдат.

– Та русский – отповідат Николай.

– Хорошо, молодец! Чого хочеш? Каши? Мяса? Хліба?... – звідуєся. Николай ани не знал, чого просити, бо и каша добра, и мясо уж рок не пробувал, а хліб – ліпший от нашої паскы. Дали му всього. А як шли зо села, то повідали, што скоро вернутся и заберут всіх русских...

И ждал Николай Щерба тых добрых солдатов: пропаробчил, оженился, а русских ніт; уж його діти выросли, а русскыа ніт; уж почал старітисся, а русских ніт; и почал Николай Щерба тратити надію. Молился каждый день, штобы не помер ище так долго, покаль не узрит русских солдатов на власны очи. И коли днеска почул, што война, забило в старой дідовий груді русске сердце.

– Придут козаки! Нашы, русски козаки! [...]

То долго не затягне. Козаки, як чорты. За дві неділи ту будут. То лем тот знає, кто виділ Козаков на конях. А правду гварил тот бородатый козак: „Придемe, гварит, и забереме вас!” И идут, уж идут!

Подсмівувался дідо, повеселіл и помолоділ<sup>14</sup>.

W opowiadaniu następuje weryfikacja tej wizji. Za sprawą donosu księdza Ukraińca starzec trafia do Talerhofu, gdzie umiera. Hunianka w swoim czasie ma już inną wizję rosyjskości. W postaci Szczurby chciał unaocznić, podobnie jak Trochanowski (przyp. 12), ideologiczne wykorzystywanie mitycznego wyobrażenia o rosyjskiej potęgze i opiece przeciw Łemkom i ich tożsamości.

<sup>14</sup> В. Гунянка, *Стары и Молоды* [w:] *Наша Книжка*, ред. Д.Ф. Вислоцкій, Лемко-Союз, Юнкерс, Н.Й. 1945, s. 10-80, tu: s. 15.

## 2. Kraina bogactw i dostatku

Używając syntezującego skrótu, można rzec, że w micie Rosji Łemkowie kompensowali swoje najmocniej odczuwane „upośledzenia”. Obok dominacji politycznej najistotniejszym obszarem braku była mająca rangę wyznacznika doli łemkowskiej bieda – *нужда* w znaczeniu ubóstwa, niedostatku materialnego. Na tym toposie skonstruowany jest łemkowski autostereotyp, w którym zawarte są też sposoby kompensowania tego braku bądź jego pokonywania. Obok ideowych kompensacji, przeciwstawiających materialnemu ubóstwu bogactwo duchowe i moralne, szeroko rozbudowane były obrazy wędrówki za chlebem, zarówno realne, jak i te mocno wyimaginowane. Takie właśnie imaginacje odnosiły się do Rosji, Moskwy, Uralu, Syberii.

Warto znów przytoczyć przykład z tekstów dla dzieci autorstwa Ałekowycz. W jednej z jej książeczek, w fabule, w której przeplatają się wątki baśniowe i realistyczne, zawarty został rozdział *Юрко в Москвѣ*, gdzie ukazano ludowe wyobrażenia o dobrobycie. Z okazji koronacji carskiej każdy przybysz, pielgrzym otrzymywał węzełek, a w nim:

Юрко беретъ, розвязуетъ, а то, Господи: скрутокъ колбасы, бохончикъ хлѣба и кружка бѣлая, розкрашенная съ царскимъ гербомъ – та подставляе подъ чопъ и спрашивае: прошу пана, скѣлько ся належить?

Паничъ скричалъ: ты дуракъ, милостивѣйшій Государъ заплатилъ! пей сколько хочь!<sup>15</sup>

Na podobnym wyobrażeniu, ale już na innym podłożu ideologicznym, kreuje swoją wizję raju na ziemi Hunianka. We wspomnianym opowiadaniu *Стары и Молоды* dokonuje rozliczenia ze starymi łemkowskimi przesądami opartymi na tradycyjnej religijności, zacofaniu, wierze w strachy, przeciwstawiając starym (do których należał wspomniany wyżej Dido Szczerba) młodych, którzy czytali książki, wiedzieli, co się dzieje w postępowym świecie, podejmowali decyzje obalające tradycyjne hierarchie. W oczach starych uchodzili za bolszewików-wywrotców. Brali oni życie w swoje ręce i często opuszczali rodzimą wieś, do której z czasem przesyłali informacje o swoim szczęśliwym i zasobnym życiu:

<sup>15</sup> К.И. Алексовичъ, *Заклятый Медведь*, Типографія Ставропигійского Института, Львовъ 1912, s. 40-41.

Писал Петро о Сибири:

„Я переїхал всю Сибирь от Урала до Владивостока, и, хоч я знал с книжок, што Сибирь край великий и богатый, но коли я виділ тот край и його богатство на власны очи, то переконался, што в книжках того описати немож, а тым меньше в писмі. Скажу лем, што Сибирь край великой будучности. У нас ніт процессов о межу, не бьются и не убиваются за кусок земли, бо той земли, и то урожайной, для всіх нас надост [...] Родина працует разом, согласно, мило. И народ ту добрый, не обижают еден другого так, як у вас из-за куска земли або куска хліба, так як у каждого земли и хліба поддостатком. Русскы люде помогут всякому доброму чоловіку. И народ ту здоровый и кріпкий, як здоровый и кріпкий сибирский воздух. Сколько то людей померат у вас на сухоты. А у нас, в Сибири я не встрічал чоловіка хворого на сухоты. [...] Если котрому из вас приходится ділити родну землю, то не дійте на «полчвертки» и «осмины», оставте одному грунт, а другой най старатся достатися в Сибирь. Если у кого ніт земли, а ест охота працювати на землі, най приходит ку нам” – и т. д.

И запала в голову молодым Сибирь. Уж пишут в редакции русских газет, пишут организациям, патриотам, штобы даяк старались о дозволение на эмиграцию в Сибирь<sup>16</sup>.

Hunianka bowiem, odrzucając stare mity, kreuje nowe, oparte również na wyobrażeniu o Rosji – szerokiej i potężnej – ale już radzieckiej, w której dobrobyt nie zależy od dobrego cara, tylko wynika z komunistycznego raju, którego utopijną wizję kreślił z perspektywy lewicującej łemkowskiej emigracji w Ameryce. Cały Akt III w sztuce scenicznej *Петро Павлик*<sup>17</sup> rozgrywa się w kołchozie na Łemkowynie, gdzie wyobrażenia Hunianki łączy stereotypowe łemkowskie realia z kołchozową utopią wspólnoty, równości i dobrobytu. Tytułowy bohater sztuki, wędrowny druciarz ze Szlachtowej, wiele widział, wszędzie bywał, wszystko wie. W Akcie I uświadamia Łemkom zacofanie, w jakim żyją:

Ходил я дост по світу, як вы знате сами [...]  
Но не был я в таком краю, окрем ту нашого,  
Где бы люде не цінили достоинства своего,  
Цілували панам руки, рабскы ся кланяли –  
И, штобы так горько-тяжко, як мы, бідували...<sup>18</sup>

<sup>16</sup> В. Гунянка, *Стары и Молоды*, s. 79-80.

<sup>17</sup> В. Гунянка, *Петро Павлик* [w:] *Наша Книжка...*, s. 209-241.

<sup>18</sup> Тамże, s. 218.



Tu też zostaje roztoczona i wzmocniona na nowej bazie ideologicznej dobrze znana Łemkom wizja szczęśliwej krainy zwanej Rosją:

За горами за лісами, на Русской ровнині –  
Гет в России и Сибири, и на Україні  
Уж всі люде хліба мають и не голодують,  
Бо пришли уж до розума – иначе газдують;  
Не ділят уж веце поле на маленькы смужкы,  
А до в'єдна сполучили розорваны кускы,  
Наробили чудных машин, межды розорали  
И зробили собі поля, як лем паны мали<sup>19</sup>.

W końcowym efekcie (Akt III) ten raj na ziemi staje się też udziałem Łemkowyny. Musi jednak dokonać się (w Akcie II, który dzieje się w piekle) rozliczenie z panami, księżmi i faszystami. Humor, fantazjowanie i ideologia miały trafić w tęsknoty i wyobrażenia ludu. Natomiast dla inteligencji Hunianka tworzy publicystykę typu *Правда о России*<sup>20</sup>, gdzie odróżnia starą Rosję od nowej (radzieckiej) czy *Перва Соціялистична Держава и Її Успіхи*<sup>21</sup>. W 1934 roku udaje się do Związku Radzieckiego, a po powrocie aktywnie angażuje się w propagowanie idei przesiedlenia do niego Łemków. Budzi tym duże kontrowersje, chociaż nie jest osamotniony w propagowaniu tej idei, czego świadectwem jest chociażby broszura *Лемковина-Сибирь*<sup>22</sup> wydana 1934 roku przez Serhija Durkota, który ponoć pod swoją petycją do rządów Polski i ZSRR o zgodę na przesiedlenie Łemków na Syberię zebrał 4 tysiące podpisów<sup>23</sup>. Jego starania usilnie popierał Łemko-Sojuz (organizacja łemkowska w USA i Kanadzie), w którym jedną z głównych ról odgrywał właśnie Dymytrij Wysłockij. Efekt tych działań, jak i zasygnalizowanego mitycznego podłoża wyobrażeń o Rosji, gdzie „płoty są kielbasami grodzone”, miał swoje tragiczne konsekwencje w latach 1945-1946. W trakcie realizowanego wtedy projektu przesiedlenia ludności przygranicznej niepolskiej narodowości z Polski do ZSRR<sup>24</sup>, część (choć statystycznie nie aż tak znacząca) Łemków udała

<sup>19</sup> Tamże, s. 214-215.

<sup>20</sup> В. Гунянка, *Правда о России (Писано в 1934 року послі подорожи в СССР)* [w:] *Наша Книжка...*, s. 278-307.

<sup>21</sup> *Перва Соціялистична Держава и Її Успіхи*, „Карпаторусский Календарь Лемко-Союза на Год 1936”, s. 35-42.

<sup>22</sup> С. Зынин, *Лемковина-Сибирь*, накладом автора, Львов 1934.

<sup>23</sup> В. Horbal, Durkot, Serhii [w:] *Encyclopedia of Rusyn History...*, s. 101.

<sup>24</sup> *Repatriacja czy deportacja. Dokumenty*, t. 1-2, red. E. Misiło, Archiwum Ukraińskie, Warszawa 2013.

się do „Wielkiej Rosyi” dobrowolnie. Trafiła wraz z przymusowo przesiedlonymi (w sumie ok. 70 tys. Łemków) na głodującą stepową Ukrainę i wszelkie mity o dobrobycie oraz ruskiej ojczyźnie Łemków legły całkowicie w gruzach. Literatura do chwili obecnej rozpisuje traumę tragicznej konfrontacji mitu i ideologii z rzeczywistością. Huniance, który wrócił z USA, by także udać się do tego wyimaginowanego „raju”, nie podarowano jego „bałamucenia”. Jego „progresywność” została uwieczniona w wierszu *Гунянка* przez ściśle współpracującego z nim od prawie czterdziestu lat Iwana Rusenkę:

Не познате уж Гунянку, –  
Ни в Юнкерсі, ни в Пассайку,  
Заміст сюсів взул валянки,  
Заміст ковта, вділ куфайку<sup>25</sup>.

### 3. Granice, opozycje, ideologizacje

Łemkowskie pograniczne, mniejszościowe, mityczne myślenie, utrwalane w tekstach oraz komunikowane na różne inne sposoby, konfrontowało się siłą rzeczy z centrowymi, dominującymi wyobrażeniami, u podstaw których stoi nieodłącznie czynnik polityczny<sup>26</sup>. Dlatego interpretacja łemkowskiego rusofilstwa od XIX wieku aż do chwili obecnej, a w ślad za nią różne decyzje polityczne determinujące los tej społeczności odbywały się całkowicie poza rozumieniem kategorii przestrzennych, kulturowych, społecznych budujących tożsamość łemkowską. Jeśli przyjrzeć się na przykład znanemu (obecnie traktowanemu humorystycznie) powiedzeniu, że Łemkowyna sięga „од Руского Потока до Владивостока”<sup>27</sup>, z dwu perspektyw, to odczytanie „oczywiste”, czyli dominujące, widzi w nim postrzeganie się Łemków

<sup>25</sup> I. Русенко, *Гунянка* [w:] *Русенко – выbrane*, ред. П. Трохановскій, Стотаришыня Лемків, Крениця–Ліґниця 2010, s. 124.

<sup>26</sup> Podkreśla to m.in. Zdzisław Mach, pisząc: „Układ sił na świecie jest taki, że w interesie każdego społeczeństwa, a szczególnie jego elit politycznych jest, aby zorganizować się w państwo narodowe”. Elity tego państwa uzyskują w wyznaczonych i uznanych jego granicach „praktycznie wolną rękę w poczynaniach wobec swoich obywateli, nawet wówczas, gdy obywatele ci nie należą do grupy dominującej, lecz są mniejszością” (Z. Mach, *Procesy rekonstrukcji tożsamości społecznej w krajach Europy Środkowo-Wschodniej*, „Nomos” 1994, nr 7-8, s. 9-22, tu: s. 13).

<sup>27</sup> Nie udało się mi dotrzeć do źródła tego powiedzenia, funkcjonowało ono najprawdopodobniej na zasadzie obiegu folklorowego. Wspomniany w nim Ruski Potok na Szlachtowskiej Rusi wyznacza zachodnią granicę Łemkowyny.

w obrębie mocarstwowego imperium i utożsamianie się z nim. Perspektywa inna nie odczuwa tu granic ani dążeń politycznych, tylko krzepienie się w tej szerokiej przestrzenności wspólnotą ducha, mentalności, wzorów kulturowych i moralnych gruntowanych w religijnej i mitycznej jedni. Takie odczuwanie i rozumienie spełnia zarówno funkcję kompensacyjną, o czym już była mowa, jak i etosową, stanowiąc bazę dla etosu trwania i znoszenia swojej podrzędnej, upośledzonej pozycji społecznej.

Doskonale zilustrować to można tekstami najwybitniejszego łemkowskiego prozaika, Władymira Chylaka. Najbardziej znana jego powieść *Шибеничний верхъ*<sup>28</sup> – w której rozwinięty został historyczno-społeczny wątek ucisku i poniżeń łemkowskiego ludu przez stacjonujących w Beskidach w latach 1768-1770 konfederatów barskich – realizuje schemat podziału na swoich i obcych głównie w odniesieniu do postaw moralnych i cech psychicznych. Postać Kurnackiego, wysłannika obozu królewskiego sprzymierzonego z Rosjanami, prawosławnego Rusina, wyróżnia się szlachetnością i sprawiedliwością (przez co przyjmowany jest jak swój) w opozycji do butnych, rozpasanych, pogardzających chłopstwem konfederatów, którzy pod pozorem patriotyzmu realizują niskie prywatne cele. Chylak nie ocenia politycznego aspektu konfederacji barskiej, patrzy z perspektywy łemkowskiej, czyli doświadczania przez słabych, zniewolonych Rusinów krzywd, poniżeń, pogardy. Słabych wzmocnić można przez kreowanie szlachetności swoich silnych. Chylak pokazuje tutaj, a jeszcze wyraziściej w debiutanckiej swej opowieści *Польскій патріотъ*<sup>29</sup>, na ile patriotyczne cele głównego dominatora nad łemkowskim ludem nie są współbrzmiające z perspektywą postrzegania Rosjan przez ten lud. Tytułowy bohater debiutanckiej opowieści, „patriota”, który uzyskuje duże wsparcie od drobnych podbeskidzkich dziedziców jako szczególnie zasłużony w powstaniu styczniowym, w istocie okazuje się zwykłym oszustem, przestępcą zbiegłym z więzienia. Od narratora, greckokatolickiego księdza, uzyskuje wsparcie, na jakie tego stać, nie za opowieści o swoim poświęceniu i bohaterskiej walce ze strasznymi, okrutnymi moskalami, ale ze względu na chrześcijańskie miłosierdzie i współczucie. Powstaniec „odwdzięcza się” kradzieżą na plebanii. Dalsze wątki skoncentrowane są na ukazaniu zawrotnej kariery bohatera w środowisku miejscowej szlachty, mieszczaństwa i duchowieństwa aż do chwili zdemaskowania jego przestępstw dawnych i aktualnych. Wieść o śmierci tego „szlachetnego”

<sup>28</sup> Ієронимъ Анонимъ, *Шибеничний верхъ*, „Слово” 1877, № 102-120; 1878, № 1-15, 17-26, 28-29, 31-32.

<sup>29</sup> *Польскій патріотъ*. Написалъ по розказу нъкого русского священника В. Неляхъ, „Слово” 1872, № 38-51, 53-58.

człowieka o podwójnej tożsamości narrator komentuje: „Не велика? будет? слава Пол??ъ *in spe*, если? такой патриот? созидати будут?”<sup>30</sup>.

Na inność odczuć patriotycznych warunkowaną odmiennością etniczną czy regionalną zwracał niegdyś uwagę Marian Zdziechowski: „jest to znakiem, że stanęliśmy w innym kraju, w innym klimacie psychologicznym, wśród ludzi inaczej czujących, w inny sposób do ojczyzny przywiązanych”<sup>31</sup>.

W jeszcze bardziej skomplikowany sposób przedstawiała się kwestia interpretacji łemkowskiego „przywiązania” do Rosji w dyskursie ukraińskim. Ukraińskość mieściła się w szerokim pojmowaniu rodzimej ruskości przez dziewiętnastowiecznych łemkowskich inteligentów<sup>32</sup> w równym stopniu, co i rosyjskość. Toteż coraz wyraziściej precyzowane i uskuteczniane ukraińskie postulaty narodowe i polityczne z perspektywy łemkowskiej rozpoznawane były jako separatyzm w stosunku do Rusi i zdecydowanie negowane. Równocześnie z punktu widzenia programu ukraińskiego Łemkowie, stanowiący „nieodłączną część etnosu ukraińskiego”, nie czując się Ukraińcami, są separatystami stworzonymi „za moskiewskie ruble”. Właśnie ten motyw „moskiewskich rubli”, „otumanienia moskalofilstwem”, „kacapistwa” jest w zasadzie do chwili obecnej jedynym tłumaczeniem przez ukraińskich narodowców faktu braku rozwoju wśród Łemków tożsamości ukraińskiej. Przejmują taką interpretację i inne centrowe dyskursy (stąd m.in. wskazana polemika Trochanowskiego z Olszańskim), a w ślad za nią społeczność łemkowska poddawana jest politycznym restrykcjom i prześladowaniom za wyobrażone w związku z tą interpretacją winy. Najtragiczniejszym epizodem, który stał się doświadczeniem Łemków w tym kontekście, były egzekucje w czasie pierwszej wojny światowej i masowe aresztowania oraz więzienia w obozie koncentracyjnym w Talerhofie<sup>33</sup>. Większość z aresztowań dokonywana była w wyniku denuncjacji sąsiadów lub ideologicznych oponentów ukrainofilskiej orientacji. Pozostawiły one trwałą traumę:

Pierwsza wojna światowa przyniosła nam okropne cierpienia. Mama trzy dni w piecu paliła książki, bo były pisane po rusku [...]. Władze austriackie brały niewinnych

<sup>30</sup> Tamże, № 58, s. 2.

<sup>31</sup> M. Zdziechowski, *Władysław Syrokomla. Pierwiastek litewsko-białoruski w twórczości polskiej*, Księgarnia Stowarzyszenia Nauczycielstwa Polskiego, Wilno 1924, s. 22.

<sup>32</sup> Ich poglądy są mi dostępne dzięki przeanalizowaniu tysięcy stron tekstów łemkowskiego piśmiennictwa.

<sup>33</sup> O tym szerzej: O. Дуць-Файфер, *Влияня подій I світової війни на формування ся лемківської достоянності – при спілучасти літературних текстів*, „Річник Руской Бурсы” 2014, s. 49-64.

ludzi do lagru w Talerhofie. Opowiadał nam dziadek, że [...] w Grybowie na rynku w tych naszych niewinnych ludzi rzucali kamieniami, księdza Kuryłę aż skrwawili, krzyczeli na ludzi *wy zdrajcy moskalofile*<sup>34</sup>.

Jednocześnie zwiększyły opozycję wobec ideologicznych denuncjatorów, a hasło: „Niech żyje święta Ruś i święte prawosławie”, z którym ponoć na ustach został rozstrzelany w 1914 roku przed sądem w Gorlicach ksiądz Maksym Sandowycz (kanonizowany w 1994 r. przez PAKP) – przyświecało rozwiniętemu ruchowi potalerhowskiemu w międzywojniu<sup>35</sup>.

Innym przykładem ofiar poniesionych przez Łemków w kontekście politycznie zinterpretowanego i wykorzystanego rusofilstwa było bezprawne rekrutowanie przez Armię Czerwoną na Łemkowynie tzw. dobrowolców, którzy zostali posłani na front czeski w charakterze mięsa armatniego:

Тридцет двох нас з мого села,  
Хлопців нежених,  
Пішло бити враз з рускима  
Ворогів проклятих.

Одлетіли небожата,  
Як птах до выраю  
І шестьох на чеській землі  
Гнеска спочыває<sup>36</sup>.

W odczarowanym łemkowskim świecie po roku 1947 miejsca na mityczną ruskość w jakichkolwiek wyobrażeniach już nie ma. Niemniej pozostała ona głęboko zakorzeniona z całą nośnością siły ideologicznego wykluczania i degradowania w retoryce opozycyjnej do łemkowskiej tożsamości etnicznej. Argument moskiewskich rubli i służenia Kremlowi jest ciągle uaktualniany w stosunku do

<sup>34</sup> R. Chomiak, *Nasz łemkowski los*, Sądecka Oficyna Wydawnicza, Nowy Sącz 1995, s. 9.

<sup>35</sup> Mowa tu zarówno o manifestacjach w postaci tzw. Zjazdów Talerhofskich, jak i o czterech tomach świadectw i dokumentów *Талергофскій Альманах Пропамятна Книга*, выпускъ 1-4, Талергофскій Комитетъ, Львовъ 1924-1932.

<sup>36</sup> І. Горощак, *Ішли Орлы* [w:] *Ци то лем туга, ци надія. Антологія повиселеной лемківської літератури*, ред. О. Дуць-Файфер, Ліґниця: Стіваришыня Лемків, Ліґниця, s. 118.

działań emancypacyjnych i rewitalizacyjnych podejmowanych przez łemkowskich aktywistów i twórców<sup>37</sup>.

## Bibliografia

- Bendza M., *Sytuacja wyznaniowa na terenie Klucza Muszyńskiego w XVII wieku*, „Rocznik Teologiczny ChAT” 1980, z. 1.
- Bębynek W., *Starostwo muszyńskie – własność biskupstwa krakowskiego*, nakładem autora, Lwów 1914.
- Chomiak R., *Nasz łemkowski los*, Sądecka Oficyna Wydawnicza, Nowy Sącz 1995.
- Duć-Fajfer H., *Literatura łemkowska w drugiej połowie XIX i na początku XX wieku*, PAU, Kraków 2001, *Prace Komisji Wschodnioeuropejskiej – Polska Akademia Umiejętności*, t. 7.
- Duć-Fajfer O., *Allocating Identity – Versus, Against, Above, in Spite of. The Lemko Becoming in Galicia* [w:] *Galician polyphony. Places and Voices*, eds. A. Molisak, J. Wierzejska, Dom Wydawniczy Elipsa, Warsaw 2015.
- Himka J.P., *Hope in the Tsar: Displaced Naive Monarchism Among the Ukrainian Peasants of the Habsburg Empire*, „Russian History / Histoire Russe” Vol. 2, 1980, No. 1-2, <https://doi.org/10.1163/187633180X00102>.
- Horbal B., *Hrynda, Mykhal* [w:] *Encyclopedia of Rusyn History and Culture*, eds. P.R. Magocsi, I. Pop, University of Toronto Press, Toronto 2002.
- Horbal B., *Durkot, Serhii* [w:] *Encyclopedia of Rusyn History and Culture*, eds. P.R. Magocsi, I. Pop, University of Toronto Press, Toronto 2002.
- Kołakowski L., *Obecność mitu*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1994.
- Mach Z., *Procesy rekonstrukcji tożsamości społecznej w krajach Europy Środkowo-Wschodniej*, „Nomos” 1994, nr 7-8.
- Olszański A., *Drogi tożsamości Łemków*, „Magury’90” 1990.
- Repatriacja czy deportacja. Dokumenty*, t. 1-2, red. E. Misiło, Archiwum Ukraińskie, Warszawa 2013.
- Trochanowski P., *Wokół Tadeusza A. Olszańskiego i jego (?) spraw*, „Magury’90” 1990.
- Zdziechowski M., *Władysław Syrokomla. Pierwiastek litewsko-białoruski w twórczości polskiej*, Księgarnia Stowarzyszenia Nauczycielstwa Polskiego, Wilno 1924.

<sup>37</sup> Dokumenty ilustrujące ten sposób interpretowania łemkowskiego „separatyizmu” zamieszczone zostały m.in. w dziale *Dokumenty* w: „Річник Руской Бурсы” 2011, s. 28-66. Liczne przykłady takich wypowiedzi oraz polemikę z nimi odnaleźć można też na portalu internetowym Radia Ruskiej Bursy AEM.FM.

- Алексовичъ К.И., *Подорожъ Лядзъ до дъдуса. Книжечка дл дѣтей отъ 6 до 10 лѣтъ*, Типографіи Ставропигійского Института, Львовъ 1909.
- Алексовичъ К.И., *Заклятый Медвѣдь*, Типографія Ставропигійского Института, Львовъ 1912.
- Василевскій Л., *Венгерскіе „руснаки” и ихъ судьба*, „Русское Богатство” 1914, № 3.
- Горошак І., *Ишли Орлы [w:] Ци то лем туга, ци надія. Антологія повиселенчой лемківской літературы*, ред. О. Дуць-Файфер, Товаришынѣ Лемків, Лігниця.
- Гунянка В., *Стары и Молоды [w:] Наша Книжка*, ред. Д.Ф. Вислоцкій, Лемко-Союз, Юнкерс 1945.
- Гунянка В., *Петро Павлик [w:] Наша Книжка*, ред. Д.Ф. Вислоцкій, Лемко-Союз, Юнкерс 1945.
- Гунянка В., *Правда о России [w:] Наша Книжка*, ред. Д.Ф. Вислоцкій, Лемко-Союз, Юнкерс 1945.
- Гринда Михайло [w:] І. Красовскій, І. Челака, *Енциклопедичний Словник Лемківщини*, Київське Товариство „Лемківщина”, Львів 2013.
- Dokumenty*, „Річник Руской Бурсы” 2011.
- Дуць-Файфер О., *Влияня подій І світової войны на формування ся лемківской достоенности – при спілучасти літературных текстів*, „Річник Руской Бурсы 2014”.
- Забытий бунтарь. Михаил Грында. Правдива история о забытом Лемку-бунтарю*, „Карпаторусский Календарь Лемко-Союза на Год 1960”.
- Зынин С., *Лемковина-Сибир*, накладом автора, Львов 1934.
- Іеронимъ Анонимъ, *Шибеничный верхъ*, „Слово” 1877, №, 102-120; 1878, № 1-15, 17-26, 28-29, 31-32.
- Пантеон Зеленой Лемковины*, ред. П. Трохановскій, Klub Patriotów Łemkowszczyzny, Gorlice 2008.
- Перва Соціалистична Держава и Ёй Успіхи*, „Карпаторусский Календарь Лемко-Союза на Год 1936”.
- ПолПольскій патріотъ. Написалъ по розказу нѣкого русского священника В. Неляхъ*, „Слово” 1872, № 38-51, 53-58.
- Русенко І., *Гунянка [w:] Русенко – выбране*, ред. П. Трохановскій, Товаришынѣ Лемків, Крениця–Лігниця 2010.
- Талергофскій Альманахъ. Пропамятна Книга*, выпускъ 1-4, Талергофскій Комитетъ, Львовъ 1924-1932.

## ABSTRACT

### **The Space of Russianness in Lemko Literature**


The study attempts to identify the imaginary constructs presented in Lemko literature referred to Russia and Russianness. Social and geopolitical conditions of the formation of the Lemko ethnic identity played a key role in their creation. In the text the hypostases of Russianness, concretizing themselves in the Lemko identity discourse, are singled out: the myth of the righteous tsar – the defender of persecuted Ruthenians and the vision of Russia as a land of prosperity. Personal and textual examples of the impact of these myths are presented. Social utopias built on their basis are described. The consequences of the political interpretation of these mythical and cultural images for the fate of the entire Lemko community are indicated.

**Keywords:** Lemko literature, myths, Russia, Russianness

**Słowa kluczowe:** literatura łemkowska, mity, Rosja, rosyjskość





Людмила Луцевич   
Варшавский университет

## Хронотопический континуум поэмы Александра Пушкина *Цыганы*

[...] любой жизненный акт осуществляется не просто в пространстве и во времени, а в осваиваемом географическом пространстве и в культурном, очеловеченном времени, теснейшим образом с этим пространством связанным<sup>1</sup>.

Одной из самых значительных поэтических реминисценций по отъезде Александра Пушкина из Кишинева стала поэма *Цыганы*. Ее нередко называют «бессарабской», так как здесь воспроизведен характерный географический рельеф, представлена жизнь «вольного народа», обитавшего на территории Бессарабии, использованы местные легенды и «преданья», упомянуты значимые исторические ситуации, воплощены собственно авторские впечатления от этого края.

Оригинальность поэмы определяется не только значимостью содержания, свидетельствующим о «зрелости», «душевном росте художника», композиционной целостностью, «магической напевностью», «лирической энергией»<sup>2</sup>, но и особым пространственно-временным континуумом, представляющим собой некую динамическую авторскую модель мира в ее

<sup>1</sup> В.Г. Щукин, *Геокультурология* [в:] *Гуманитарная география: научный и культурно-просветительный альманах*, вып. 6, отв. ред. И.И. Митин, сост. Д.Н. Замятин, Институт наследия, Москва 2010, с. 246.

<sup>2</sup> В. Иванов, *О «Цыганах» Пушкина* [в:] В. Иванов, *Собрание сочинений*: в 4 т., т. 4, ред. Д.В. Иванов и О. Дешарт, введ. и примеч. О. Дешарт, Foyer Oriental Chrétien, Брюссель 1987, с. 302-303.

историко-географическом выражении, где совершаются события, функционируют персонажи, воплощаются авторские характеристики и оценки. Пространство и время в поэме тесно взаимодействуют друг с другом, благодаря чему образуют единую эстетическую реальность. Для поэта, как считает исследователь,

[...] время и пространство суть – не априорные формы созерцания [...], а некие непосредственно данные, бытийные реальности, столь же объективные, как и жизнь и мир. Доказать это нельзя, но показать можно на том несомненном факте, что стихии пространственная и временная входят как бытийно сущностные принципы в самый состав художественного объекта и определяют его структуру первично и всецело<sup>3</sup>.

Далее в статье предпринята попытка наметить некоторые значимые составляющие хронотопического континуума пушкинской поэмы *Цыганы*, помня при этом известное суждение Михаила Бахтина о том, что «всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов»<sup>4</sup>.

Хронотопы пушкинской поэмы аксиологически значимы, они сосуществуют, противопоставляются, сопоставляются, рифмуются, поглощаются друг другом. Множественность хронотопов обуславливает сложные отношения между ними. Согласно Бахтину, в литературно-художественном хронотопе время и пространство неразрывно связаны: пространство «интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории», а время «сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым»<sup>5</sup>. В результате слияний и разрывов времени и пространства в произведении образуется своя система частных хронотопов, являющихся организационными центрами, завязывающими и развязывающими сюжетные узлы.

В поэме *Цыганы* доминантным реально-географическим, историко-эпохальным хронотопом является Бессарабия; однако став «предметом литературного описания, местом действия, местожительством героя», она превращалась «в факт уже не реального, а поэтического пространства»<sup>6</sup>. Конечно,

<sup>3</sup> А.Г. Габричевский, *Пространство и время*, „Вопросы философии” 1994, № 3, с. 134.

<sup>4</sup> М.М. Бахтин, *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* [в:] М.М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*, Художественная литература, Москва 1975, с. 406.

<sup>5</sup> Там же, с. 235.

<sup>6</sup> В.Г. Шукин, *Город и миф. Исследования в области геопозитики*, ЛЕНАНД, Москва 2021, с. 291.

между миром действительным и миром, воссозданным в художественном тексте, может быть существенная разница, но вместе с тем они «неразрывно связаны друг с другом и находятся в постоянном взаимодействии»<sup>7</sup>.

Как географический регион Бессарабия имеет свою локальную историю и одновременно является элементом более масштабной истории. Разумеется, история и география больших пространств включают в себя множество региональных, местных локусов, топосов, хронотопов, которые могут стать значимыми гуманитарно-географическими образами художественных произведений<sup>8</sup>. Бессарабия интересовала Пушкина в различных аспектах: как территория «долгой брани» и страна «русской славы», воспетая Ломоносовым и Державиным; как среда обитания «младенствующего», вольного, романтического народа; как хранительница поэтических преданий, овеянных именем великого изгнанника Овидия; наконец, как место собственного недобровольного пребывания. Все в совокупности способствовало созданию многоструктурного, многозначного и вместе с тем единого реально-поэтического хронотопа.

Время – ведущий компонент хронотопа бессарабской поэмы – включает различные формы: историческое, мифологическое, сюжетное, время героев, время автора, др. Историческое эпохальное время, разъединенное в прошлое и настоящее, состоит из нескольких пластов:

- 1) эпоха римской «громкой державы», периода правления императора Августа, сославшего известного поэта Овидия (43 г. до н.э.-17 г. н.э.) в г. Томи (порт Констанца в Румынии), где он и умер. Пушкин в поэме изменил место ссылки римского поэта;
- 2) эпоха турецкого султана, «когда Дунаю / Не угрожал ещё москаль /... А правил Буджаком паша / С высоких башен Аккермана»; Аккерманская крепость, как и возникший городок, с 1484 года – в течение 300 лет – находились под властью турок; с начала XIX в. Аккерман как часть Бессарабии принадлежал России;
- 3) длительная эпоха русско-турецких войн (1806-1812), результатом которых явилось то, что «повелительные грани / Стамбулу русский указал»: в 1812 г. был заключён Бухарестский мирный договор, согласно которому России

<sup>7</sup> М.М. Бахтин, *Формы времени и хронотопа в романе...*, с. 402.

<sup>8</sup> См. подробнее: Е.И. Маливанова, *Гуманитарная география и географический образ пространства* [в:] Е.И. Маливанова, *Мемориальная топонимика Н.В. Гоголя: историко-литературный аспект*: автореф. дис. на соиск. учен. степ. к. ф. н., СТ ПРИНТ, Москва 2018, с. 23.

перешла часть Молдавского княжества (территория Пруто-Днестровского междуречья), получившая затем статус Бессарабской области;

- 4) новое время – 20-е гг. XIX в., когда Пушкин прибыл в Бессарабию, где «орёл двуглавый / Ещё шумит минувшей славой»<sup>9</sup>.

Несколькими стихами, как видно, Пушкин связал в единую художественную линию звенья мировой и русской истории, придав таким образом поэме поэтический романтический масштаб и всеохватность с одной стороны, а также реально-историческую и географическую конкретность с другой. Разные временные и пространственные пласты: «римский», «турецкий», «русский» – сближаются и перекрещиваются в непрерывно изменяющемся легендарном хронотопическом континууме – Бессарабии, являющимся и местом поэтического пересечения судеб двух поэтов-изгнанников: Овидия и Пушкина.

Наряду со временем историческим в поэме представлено время мифологическое – это природно-циклическая жизнь кочующего цыганского табора. В самом начале время историческое и мифологическое объединены, поэма открывается краткой вневременной (всевременной) экспозицией: «Цыганы шумною толпой / По Бессарабии кочуют»<sup>10</sup>, где глагол настоящего времени «кочуют» в контексте поэмы приобретает значение постоянно происходящего. Кочевье – неизменный признак, вечное состояние цыганского табора в его прошлом, настоящем и будущем. Вместе с тем кочевая жизнь табора прикреплена к физическому бессарабскому горизонтальному ландшафту с его «степями», «полями», «долинами», «пустынями», «курганами». Выстроенные вертикали («луна», «месяц», «звезды», «небеса», «облака», «солнце») – не столько явления конкретно-географические или объекты индивидуального созерцания и размышления, сколько повсеместные и вовлеченные в мифологическое бытие табора. Мифологическая заданность жизни цыган подчеркивается и усиливается благодаря кольцевой композиции: поэма открывается картиной «веселого ночлега» цыганского табора, который на следующее утро «двинулся в поход», и завершается

<sup>9</sup> А.Х. Вельтман завершил свое исследование Бессарабии пушкинской парافразой: «1812 год решил жребий Бессарабии: двуглавый орел расширил крыло далее на юг – и она под надлежным кровом». См.: А.Х. Вельтман, *Начертание древней истории Бессарабии. С присовокуплением исторических выписок и карты*, тип. Семена Селивановского, Москва 1828, [в:] [https://ru.wikisource.org/wiki/Начертание\\_древней\\_истории\\_Бессарабии\\_\(Вельтман\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Начертание_древней_истории_Бессарабии_(Вельтман)) (29.08.2021).

<sup>10</sup> А.С. Пушкин, *Цыганы* [в:] А.С. Пушкин, *Собрание сочинений*: в 10 т., т. 3: *Поэмы. Сказки*, примеч. С.М. Бонди, Художественная литература, Москва 1975, с. 141. Далее сочинения Пушкина цитируются по этому изданию.

описанием ночной стоянки и ухода табора «с долины страшного ночлега». Такое хронотопическое обрамление, окольцовывающее сюжетное действие, дополнительно способствует восприятию цыганского таборного бытия как мифологического круговорота. Особое значение в поэме приобретает сюжет об иноземце – «святом старике» [Овидии – Л.А.], слабом и робком, но обладавшим дивным песенным даром. Он был изгнан из своей страны и не сумел приспособиться к «чуждой земле». «Святой старик» жил памятью о «своем дальнем граде» и «не мила» ему была дикая «свобода». По поводу этого вставного эпизода В. Белинский писал:

Старый цыган рассказывает [...] не историю, а преданье, и не о поэте римском (цыган ничего не смыслит ни о поэтах, ни о римлянах), но о каком-то святом старике, который был «млад и жив незлобною душою, имел дивный дар песен и подобный шуму вод голос»<sup>11</sup> [выделено автором – Л.А.].

Таким образом, «преданье» становится своего рода устным апокрифом, передаваемым из поколения в поколение и включаемым в мифическое бытие табора.

Философское пространство, в котором развивается конфликт поэмы, составляет контраст между «неволей душных городов» и «дикой вольностью», между природой и цивилизацией, между естественным и противоестественным. Мир «неволи» – это мир насилия, принуждения, подавления личности, власти Закона, богатства и праздности. Мир «воли» – это ясность, красота, «гостеприимство и покой», душевная доброта, «упоенье вечной лени». Пушкин ценит «жизненную полноту, яркость, самобытность»<sup>12</sup> цыган, поэтому мир «воли» в поэме – это веселье, жизнь, творчество народа и его представителей; мир «неволи» – это мертвенность, однообразие, скука. Цыганский мир не знает закона: «Мы дики, нет у нас закона», – не имеет чувства долга, обязанностей. Отношения в этом мире строятся на свободной любви, на личных привязанностях, пристрастиях, выгоде каждого. И такие отношения отвергают «кровь», «стоны», «казнь». После кровавой расправы,

<sup>11</sup> В.Г. Белинский, *Собрание сочинений*: в 9 т., т. 6: *Статьи о Державине. Статьи о Пушкине. Незаконченные работы*, ред. Ю.С. Сорокин, подгот. текста В.Э. Богграда, статья и примеч. К.И. Тюнькина, Художественная литература, Москва 1981, с. 336.

<sup>12</sup> Ю.М. Лотман, З.Г. Минц, «Человек природы» в русской литературе XIX века и «цыганская тема» у Блока [в:] Ю.М. Лотман, *Избранные статьи*: в 3 т., т. 3: *Статьи по истории русской литературы. Теория и семиотика других искусств. Механизмы культуры. Мелкие заметки*, Александра, Таллин 1993, с. 253.

совершенной Алеко, никто из цыган даже не подумал о мести, никто не покусился на жизнь убийцы. То, что услышал Алеко из уст старого цыгана: «...оставь же нас, / Прости, да будет мир с тобою», – продиктовано не только природной мудростью естественного человека, но и, возможно, нежеланием выйти из сложившейся традиции.

Цыганский табор внешне противопоставлен городу как свободное бытие несвободному. При этом естественная жизнь определяется такими топосами, как «река», «степь», «поле», «равнина», «дорога», соотносящимися с движением кочевым, а также контекстуальными локусами цыганского жилья: «телега», «шатер», «молдаванский двор»<sup>13</sup>. В самом начале поэмы возникает топос реки, который мифологизирует текст. В мифологии река – элемент сакральной топографии. Герой, оказавшись «у реки», обречен на гибель, на уход: в поэме погибают молодой цыган, Земфира; изгнан Алеко; уходит табор. Кроме того, река часто соотносится в перцепции с идеей все-ленской реки – пути, соединяющем разные миры («природа» – «цивилизация»; «верх» – «низ»; «воля» – «неволя», др.) В дальнейшем тексте река конкретизируется: в «преданье о поэте» («Он жил на берегах Дуная»), в «повести» Старика («Однажды близ Кагульских вод»). Упоминание реки в поэме, как и в мифологии, предваряет драму, трагедию, утрату: «На берегах Дуная» умер, не дождавшись прощения, римский поэт; «близ Кагульских вод» ушла от Старика «в чуждый табор» Мариула.

Из мифологизированного времени-пространства в первой же части поэмы выдвигаются индивидуальные лица: Старика – старого цыгана – и его «молоденькой дочери» Земфиры, отправившейся «гулять в пустынном поле». Ночью «за курганом» она «нашла» Алеко и привела его в табор. Встреча героев, как известно, одно из древнейших сюжетобразующих событий. Первая встреча, внезапно вспыхнувшее чувство – исходный толчок сюжета; месть Алеко: убийство Земфиры и ее возлюбленного, – это конечная точка событийного движения. Между ними развивается сюжетная динамика. Хронотоп встречи неизбежно выводит к хронотопу дороги в узком и широком (как выбора жизненного пути) значении слова. На предложение Старика: «[...] Останься [...] / Будь наш – привыкни к нашей доле», – Алеко отвечает:

<sup>13</sup> «В современной филологической литературе локус, как правило, соотносится с закрытым, конкретным пространственным образом, отсылающим к действительности, а топос – с открытым пространственным образом, местом разворачивания смыслов». См.: А.Х. Гольденберг, *Локус дома в мифопоэтике Гоголя* [в:] *Дом-музей писателя: история и современность. XI Гоголевские чтения: сборник науч. статей по матер. междунар. науч. конф.*, Новосибирский издательский дом, Москва: Новосибирск 2011, с. 191.

«Я остаюсь». Встретив Земфиру, полюбив ее, герой погрузился в мерный круговорот жизни табора. Став «вольным жителем мира», герой включился в новую для него пространственно-временную парадигму, где нет места «городам», «цепям», «палатам».

Хронотоп степи, встречаясь довольно часто, структурирует текст. Здесь «нестройно», вольно идет жизнь, завязываются сюжеты, происходят встречи, разлуки, расставания. Степь – это и хронотоп, мифологизированный поэтически (с кострами на земле и звездами в небесах), и исторический, и реально-географический с региональными названиями («степи Кагула», «Буджакская степь»). В качестве текстуальных синонимов степи используются слова «пустыня», «равнина», «поле», в которых на первый план выдвигается преимущественно значение необитаемости, безлюдности пространства: «Пошла гулять в пустынном поле», «Его в пустыне я нашла...», «Толпа валит в пустых равнинах», «Уныло юноша глядел / На опустелую равнину», «Она в пустынной тишине / Часы ночные проводила», «В пустынях часто я бродил», «В пустынях не спастись от бед».

В хронотопе степи немаловажен топоним кургана (могильного холма). Земфира «за курганом», «в пустыне» встретила Алеко; «за курганом над могилой» она назначила свидание молодому Цыгану; «за дальними курганами» Алеко совершил свою страшную месть. Характер событий, происходящих «у кургана», оказывается поворотным, сюжетообразующим, динамизирующим, соотносящимся непосредственно с завязкой, кульминацией, развязкой.

Хронотопу степи противопоставлен хронотоп города с его локациями «палат», «оград», «цепей», «ковров», «пиров». Он определяет событийное прошлое героя. Приняв новый образ жизни, герой буквально обрушился на «город», цивилизацию, просвещение, при этом он сам в немалой степени символизирует так называемое «русское возвращение к природе» через «русский бунт против культуры»<sup>14</sup>. Ю.В. Манн указывал на высокую идеологизированность Алеко, отмечая при этом, что его обвинения «городу» – своего рода «законченные пункты программы»<sup>15</sup>. Действительно, Алеко выступает против ложной стыдливости чувства и мысли, против устаревших кумиров, против власти денег и любого рабства, против

<sup>14</sup> Д.С. Мережковский, *Пушкин [в:] Пушкин в русской философской критике: конец 19 – первая половина 20 вв.* сост., вступ. статья, библиограф. справки Р.А. Галъцевой, Книга, Москва 1990, с. 110.

<sup>15</sup> Ю.В. Манн, *Поэтика русского романтизма*, Наука, Москва 1976, с. 76.



городского – искусственного – образа жизни. Хронотоп города, созданный Алеко, становится символом цивилизаторской несвободы, неволи.

Покинув «город», Алеко устремляется «на волю» – в любовь Земфиры. Он страстно желает любить и быть любимым. Он жаждет сделать любовь движущей силой, организующей его новую, настоящую жизнь. При этом Алеко, обладая определенным опытом «высокой» любви, обнаружил ни с чем не сравнимые искренность и непосредственность чувств юной цыганки. Возлюбленная стала «для него дороже мира». Узнав об измене Земфиры, Алеко пережил глубочайшее потрясение: потеря ее была равнозначна крушению «мира». Напрасно Старик, рассказывая «повесть о самом себе», о своем прошлом, пытался утешить Алеко:

Ах, быстро молодость моя  
Звездой падучею мелькнула!  
Но ты, пора любви, минула  
Еще быстрее: только год  
Меня любила Мариула<sup>16</sup>.

Вся последующая жизнь старого цыгана определялась этим «годом», трудным опытом его осмысления и, наконец, мудрым смирением: «Чредою всем дается радость / Что было, то не будет вновь»<sup>17</sup>.

Алеко не желает принять позицию Старика, он живет не прошлым, а настоящим, которое определяется единственно значимой ценностью – любовью Земфиры. С ее помощью Алеко возродился и стремился как бы перерастить самого себя, вот почему утрата губительна, катастрофична для него. Для защиты своей любви он в отчаянье обращается, конечно, не к чужому и чуждому опыту Старика, а к своему, соотносящемуся теперь вновь с цивилизацией, законностью; он вспоминает о своих «правах»: «Я [...] от прав моих не откажусь»; ревность застилает ему глаза: «...или хоть мщеньем наслажусь». В то время как Алеко видит «тяжкий сон», Земфира спешит на свиданье к молодому цыгану. Сама сцена свидания построена сплошь на темпоральных репликах, передающих стремительное движение времени в состоянии любви: «пора», «доле», «покамест», «когда ж опять», «сегодня, как зайдет луна», «постой, дождемся дня», «уж поздно», «Минуту!».

<sup>16</sup> А.С. Пушкин, *Собрание сочинений...*, с. 153.

<sup>17</sup> Там же, с. 154.

Индивидуальный хронотоп Алеко имеет разветвленную организацию. Он наделен разновременным по отношению к сюжетному действию прошлым («рожден среди богатого народа», «приучен к неге», «его преследует закон») и еще более сложным настоящим, где присутствует настоящее первое: «Я остаюсь»; настоящее второе: через «два лета», когда «Презрев оковы просвещения / Алеко волен [...] ведет кочующие дни», «прежних лет не помня даже»; настоящее третье: вечером Земфира поет песню о старом муже и вызывает у героя страшные муки ревности («Алеко внемлет и бледнеет»); настоящее четвертое: пробуждение ото сна («Встает он, из шатра выходит [...] Вдруг видит близкие две тени»); месть: «Куда вы! не спешите оба; / Вам хорошо и здесь у гроба». После убийства Земфиры и Цыгана наступает окаменение – беспросветная вечность, смерть, небытие:

[...] Алеко за холмом  
С ножом в руках, окровавленный  
Сидел на камне гробовом<sup>18</sup>.

[...] когда же их закрыли  
Последней горстию земной,  
Он молча медленно склонился  
И с камня на траву свалился<sup>19</sup>.

Для Алеко время остановилось. Но жизнь цыганского табора продолжалась: цыгане простились с погибшими, похоронили их, старый цыган – отец Земфиры – вынес свой «приговор», который ничего не добавил к уже свершившемуся; «шумная толпа» снялась «с долины страшного ночлега» и двинулась в неостановимый, неизменный, замкнутый бессарабским пространством, путь. Алеко (как и в начале поэмы) остался в одиночестве, выпав из цыганского мифологического кочевья. Герой лишился «стаи». Значимо здесь уподобление Алеко смертельно раненному журавлю:

Пронзенный гибельным свинцом  
Один печально остается,  
Повиснув раненным крылом<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Там же, с. 153.

<sup>19</sup> Там же, с. 158.

<sup>20</sup> Там же.

Закрытое, ограниченное пространство телеги «темной», а также уподобление героя одинокой гибнущей птице прямо соотносится локусом гроба, могилы, с хронотопом смерти.

Обратим внимание на тот факт, что хронотоп движения в поэме не однозначен для табора («путь») и Алеко («дорога»). В словаре В.И. Даля в толковании этих слов есть немало общего: «ездовая полоса», «направленье», «способ для достижения чего», но есть и отличия: «путь» – «польза, прок, толк, успех, выгода»<sup>21</sup>; «дорога» – «род жизни, образ мыслей; дела и поступки человека»<sup>22</sup>. Эти различия в толковании синонимов показательны. В связи с образом дороги как формы структурирования пространства, как правило, появляется идея пути как выражение определенного образа жизни. Применительно к табору автор использовал существительное «путь»: табор готов двинуться «утром в путь недалний»; применительно к герою – «дорога». Вначале дорога Алеко бескрайня, ничем не ограничена: «Ему везде была дорога», затем она сужается, совпадая с путем табора: «В селеньях, вдоль степной дороги / Алеко с пеньем зверя водит», и наконец превращается в пунктир «зловещего следа», приводящего к «могиле на краю дороги». Хронотоп могилы стал точкой завершения пути-дороги, местом гибели не только Земфиры и ее возлюбленного, но и самого Алеко.

У Алеко было прошлое, определяемое культурой, цивилизацией, просвещением – «городом», у него было кочевое, таборное настоящее, определяемое любовью Земфиры, с помощью которой он сохранил и даже на время вновь обрел себя, но у него не оказалось будущего. По-видимому, не случайно Пушкин не включил в поэму монолог Алеко у колыбели сына – это был бы прорыв в будущее.

Скитание героя по бессарабским степям оказалось процессом поиска, обретения, утраты самого себя. Неприятие цивилизации в целом привело к нравственной гибели человека, не знающего иных форм выживания в природном мире, кроме форм культуры, высокой духовности. «Без духовного созерцания, – предупреждал И. Ильин, – человек может наделать на земле много крика и шума, свершить множество зла и пролить моря крови...», только «духовное созерцание открывает человеку смысл вселенной, включает его

<sup>21</sup> В.И. Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка*: в 4 т., т. 3, Русский язык, Москва 1978-1980, с. 543.

<sup>22</sup> Там же, т. 1, с. 473.

в Божью ткань мира, делает его жизнь предметной и приобщает его самого к творчеству»<sup>23</sup>.

Все уникальное многообразие: мифология, философия, история; природа и цивилизация; жизнь народа и жизнь индивидуума, сведенные в мифолого-историческое бессарабское время-пространство, – в конечном итоге подчинено авторскому объединяющему хронотопу с его романтической (пессимистической) общечеловеческой сентенцией:

И всюду страсти роковые,  
И от судеб защиты нет<sup>24</sup>.

В результате проведенного исследования можно отметить, что время-пространство пушкинской поэмы обуславливает в целом основу ее композиции, а бессарабский хронотопический континуум с его топосами и локусами определяет его семантико-стилистическое своеобразие. Многоструктурный, многозначный и вместе с тем единый реально-поэтический бессарабский хронотоп предопределяет как кочевое бытие цыганского табора, так и судьбы персонажей.

## Библиография

- Бахтин М.М., *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*, Художественная литература, Москва 1975.
- Белинский В.Г., *Собрание сочинений*: в 9 т., т. 6, Художественная литература, Москва 1981.
- Вельтман А.Х., *Начертание древней истории Бессарабии. С присовокуплением исторических выписок и карты, сочиненное Генерального штаба штабс-капитаном Вельтманом*, тип. Семена Селивановского, Москва 1828, [в:] [https://ru.wikisource.org/wiki/Начертание\\_древней\\_истории\\_Бессарабии\\_\(Вельтман\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Начертание_древней_истории_Бессарабии_(Вельтман)).
- Габричевский А.Г., *Пространство и время*, „Вопросы философии” 1994, № 3.

<sup>23</sup> И.А. Ильин, *Одинокий художник: статьи, речи, лекции* сост., предисл., примеч. В.И. Белов, Искусство, Москва 1993, с. 101.

<sup>24</sup> А.С. Пушкин, *Собрание сочинений...*, с. 159.

- Гольденберг А.Х., *Локус дома в мифопоэтике Гоголя* [в:] *Дом-музей писателя: история и современность. XI Гоголевские чтения: сборник науч. статей по матер. междунар. науч. конф.*, Новосибирский издательский дом, Москва–Новосибирск 2011, с. 191–199.
- Даль В.И., *Толковый словарь живого великорусского языка*: в 4 т., т. 3, Русский язык, Москва 1978–1980.
- Иванов В., *О «Цыганах» Пушкина* [в:] В. Иванов, *Собрание сочинений*: в 4 т., т. 4 под ред. Д.В. Иванова, О. Дешарт, введ. и примеч. О. Дешарт, Foyer Oriental Chrétien, Брюссель 1987.
- Ильин И.А., *Одинокий художник: статьи, речи, лекции*, сост., предисл., примеч. В.И. Белов, Искусство, Москва 1993, *История эстетики в памятниках и документах*.
- Лотман Ю.М., Минц З.Г., «Человек природы» в русской литературе XIX века и «цыганская тема» у Блока [в:] Ю.М. Лотман, *Избранные статьи*: в 3 т., т. 3: *Статьи по истории русской литературы. Теория и семиотика других искусств. Механизмы культуры. Мелкие заметки*, Александра, Таллинн 1993.
- Маливанова Е.И., *Мемориальная топонимика Н.В. Гоголя: историко-литературный аспект*, автореф. дис. на соиск. учен. степ. к. ф. н., СТ ПРИНТ, Москва 2018.
- Манн Ю.В., *Поэтика русского романтизма*, Наука, Москва 1976.
- Мережковский Д.С., *Пушкин* [в:] *Пушкин в русской философской критике: конец XIX – первая половина XX вв.*, сост., вст. ст., биобибл. справки Р.А. Гальцевой, Книга, Москва 1990, *Пушкинская библиотека*.
- Проскурин О.И., *Из истории одесского текста поэмы Пушкина Цыганы. К методике чтения пушкинских рукописей* [в:] *Пермяковский сборник*, ч. 2, сост. Н. Мазур, Новое издательство, Москва 2010.
- Проскурин О.И., *Русский поэт, немецкий ученый и бессарабские бродяги: что Пушкин знал о цыганах и почему скрыл от читателей свои познания*, «Новое литературное обозрение» 2013, № 123 (5).
- Пушкин А.С., *Собрание сочинений*: в 10 т., т. 3: *Поэмы. Сказки*, примеч. С.М. Бонди, Художественная литература, Москва 1975.
- Щукин В.Г., *Геокультурология* [в:] *Гуманитарная география: научный и культурно-просветительный альманах*, вып. 6, отв. ред. И.И. Митин, сост. Д.Н. Замятин, Институт наследия, Москва 2010.
- Щукин В.Г., *Город и миф. Исследования в области геопоэтики*, ЛЕНАНД, Москва 2021.
- Энгельгардт Б.М., *Литературоведение. Избранное*, Юрайт, Москва 2019, *Антология мысли*.

## ABSTRACT

**Chronotopic Continuum of Alexander Pushkin's poem *The Gypsies***

The article attempts to outline some of the significant components of the chronotopic continuum of Pushkin's poem *The Gypsies*. Bessarabia is the dominant real-geographical and historical-epoch-making chronotope, which interested Pushkin in various aspects: as the territory of "long battle" and the country of "Russian glory", as the habitat of the "infant" people, as the keeper of poetic legends fanned by the name of Ovid, as the place of his own involuntary stay.

Everything in the aggregate has contributed to the creation of a multi-structured, multi-valued and at the same time a single real-poetic time-space, where chronotopes, toposes and locuses closely interact, coexist, oppose, compare, rhyme, absorb each other, defining both the nomadic life of the gypsy camp and the fate of individual characters.

**Keywords:** chronotope, continuum, Pushkin, *The Gypsies*, Bessarabia

**Ключевые слова:** хронотоп, континуум, Пушкин, *Цыганы*, Бессарабия



Ольга Гриневич 

Гродненский государственный университет имени Янки Купалы

## Полемика с усадебным текстом Л.Н. Толстого в романе М. Степновой *Сад*

По словам литературного критика Галины Юзефович, одним из бесспорных достоинств романа Марины Степновой *Сад* является то, что «из беспокойного сегодня действие его перенесено в светлое и утешительное вчера, в самую благополучную эпоху русской истории – золотые срединные годы правления Александра III»<sup>1</sup>. Однако, вопреки ожиданиям, вместо «уютного» погружения в другую эпоху читатель вынужден выйти из зоны комфорта. Семейная хроника, насыщенная отсылками к классическим произведениям, одновременно представляет собой полемику с классикой и вызов литературному канону.

М. Степнова проблематизирует характерный для русской культуры литературоцентризм, который не был до конца разрушен постмодернистской трансформацией культурного поля. Читательская аудитория, отдающая предпочтение семейной хронике XIX в., обладает определенным горизонтом ожиданий. Его очерчивает Г. Юзефович в одном из интервью, упоминая, в том числе, еще не вышедший роман *Сад*:

Сейчас прекрасно читаются классические, утешительные детективы, они лучше всего идут в любую смутную эпоху. [...] В этот момент актуальны истории, которые выключают тебя из реальности, где мы знаем, что в истории добро

<sup>1</sup> Г. Юзефович, «*Сад*» Марины Степновой — изысканный и масштабный роман, отсылающий к Толстому, Тургеневу, Чехову О русских аристократах, живущих в годы правления Александра III, [в:] <https://meduza.io/feature/2020/08/22/sad-mariny-stepnovoy-izyskanny-i-masshtabnyy-roman-otsylayuschiy-k-tolstomu-turgenevu-chehovu> (28.07.2021).



победит зло. [...] До конца месяца поступит в продажу роман Марины Степновой «Сад». Это счастье: исторический роман, XIX век, классическая эпоха<sup>2</sup>.

Полемическая установка М. Степновой по отношению к литературной традиции предполагает обращение к культурной топике – к топосу книги<sup>3</sup> и топосу дворянской усадьбы. Оба топоса сближает оппозиция «реальность – изображение / воображение» через посредство оппозиции «естественное – искусственное», лежащей в основе усадебного текста. Пространство усадьбы (дома и сада), где происходит действие романа, с одной стороны, является природным, с другой – обладает плотным ореолом культурных ассоциаций, которые играют большую роль в разработке системы усадебных оппозиций в романе. Книга и книжное знание как способ миромоделирования подвергаются переосмыслению и даже разрушению и ассоциируются с первым полюсом в структуре взаимосвязанных оппозиций «реальный мир – изображаемый мир», «естественное – искусственное», «жизнь – смерть», «истина – ложь».

Актуализация оппозиции «естественное – искусственное» в связи с усадебным текстом объясняет то, что ядро в системе интертекстуальных взаимодействий романа составляют произведения Л.Н. Толстого. В первых строках романа героиня, княгиня Борятинская, читает *Войну и мир*:

Что за прелесть эта Наташа!

Надежда Александровна погладила книгу маленькой крепкой рукой и зажмурилась от удовольствия. Переплет был кожаный, теплый – все книги в доме Борятинских, включая только что вышедшие, переплетались заново, причем кожу заказывали специально во Флоренции – тонкую, коричневатую, с нежным живым подпалом. [...] Надежда Александровна не пропускала ни одной новинки ни на одном из трех известных ей языков (французский, немецкий, даже русский) – хотя, помилуй, голубушка, уж по-русски-то, кажется, вовсе нет никакого смысла читать!<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Г. Юзефович, *В любую смутную эпоху лучше всего идут классические, утешительные детективы*, [в:] <https://www.buro247.ru/culture/books/10-apr-2020-galina-yuzefovich-interview.html> (28.07.2021).

<sup>3</sup> О структуре топоса «книга» см. подробнее: Е. Богдевич, *Топос «книга» литературном процессе XX–XXI вв.: генезис, структура, семантика, динамика развития*: автореф. дисс. ... канд. филолог. наук / 10.01.08, Минск 2020.

<sup>4</sup> М. Степнова, *Сад*, Издательство АСТ, Москва 2021, с. 9–10.

Читательское внимание переносится с содержания книги на ее форму, на описание тактильных ощущений от прикосновения к дорожному переплету: уже в первых строках романа авторское предпочтение отдается «реальному», а не «изображаемому» пространству. Кроме того, в противовес толстовскому монологизму, повествование М. Степновой распадается на несколько голосов, оформленных как несобственно-прямая речь (например, суждение о бессмысленности чтения по-русски принадлежит «инстанции сознания» князя Борятинского).

Тем не менее, в начале романа княжна Борятинская стоит на позициях литературоцентризма и, купив имение Анна с обширным садом, начинает «обустройство новой усадьбы именно с библиотеки»<sup>5</sup>. Внутри усадебного пространства сад и дом с библиотекой образуют бинарную оппозицию как «естественный» и «искусственный» локусы. Попадая в зону влияния «естественного» локуса («в этом сочном, через край выпирающем, почти непристойном саду»<sup>6</sup>), княгиня осознает искусственность своего «семейного счастья». Сад в романе является не просто усадебным локусом, а хронотопом со своей отчетливой жанровой направленностью, «временем-местом свершения»<sup>7</sup>. Сцена безмолвного объяснения героев в саду «рифмуется» со схожей сценой из *Семейного счастья* Толстого:

<i>Семейное счастье</i>	<i>Сад</i>
<p>Он хотел сказать мне что-то, но не мог [...]. Однако он улыбнулся, глядя на меня. Я улыбнулась тоже. Все лицо его просияло радостью. Это был <i>уже не</i> старый дядя, <i>ласкающий</i> и поучающий меня, это был равный мне человек, который любил и боялся меня и которого я боялась и любила. Мы ничего не говорили и только глядели друг на друга. Но вдруг он нахмурился, улыбка и блеск в глазах его исчезли, и он <i>холодно</i>, опять отечески обратился ко мне, как будто мы делали что-нибудь дурное и как будто он опомнился и мне советовал опомниться.</p>	<p>Он все еще улыбался глазами, все еще смотрел ласково и весело, как всегда, а виски уже седые, боже мой, и подусники, роскошные, пышные, пахнущие так привычно – грасской вербеной и лондонским табаком, тоже насквозь прохватило <i>морозцем</i>, и у нее самой под <i>фальшивыми</i> буклями – подлинная белизна, подступающий со всех сторон <i>холод</i>, одиночество, одиночество, двадцать пять лет вместе, а смотрит все так же – и все время не так, не так, оказывается, совсем не так. Надежда Александровна надкусила горячую сливу, протянула</p>

<sup>5</sup> Там же, с. 10.

<sup>6</sup> Там же, с. 19.

<sup>7</sup> В. Щукин, *Город и миф*, ЛЕНАНД, Москва 2021, с. 80.

<p>[...]</p> <p>«Зачем он <i>притворяется</i>? зачем хочет мне делать больно?» – с досадой подумала я. И в ту же минуту мне пришло непреодолимое желание еще раз смутить его и испытать на нем мою силу.</p> <p>– Нет, <i>я хочу</i> сама рвать, – сказала я и, схватившись руками за ближайший сук, ногами вскочила на стену. [...]</p> <p>– Какие вы глупости делаете! – проговорил он, снова краснея и под видом досады стараясь скрыть свое смущение, – ведь вы могли ушибиться. И как вы выйдете отсюда?<sup>8</sup></p>	<p>мужу – лопнувшую, почти библейскую, почти смокву, текущую голодом и медом, из сада маленькой, смуглоногой и тоже выдуманной Суламифи.</p> <p>На, возьми, милый. Попробуй.</p> <p>[...]</p> <p>Надежда Александровна не дала ему закончить, приподнялась на цыпочки и рывком притянула мужа к себе – все еще жующего, все еще не понимающего. [...]</p> <p>Нет, <i>не</i> весело и <i>ласково</i>. Не весело и не ласково. А вот так, вот так, вот так! И еще вот так. Да, <i>я хочу</i>. Я действительно так хочу<sup>9</sup>.</p>
---	---

В обоих случаях хронотоп сада способствует выявлению подлинных чувств, заставляет острее ощутить неуместность притворства. Повествование в романе *Семейное счастье* ведется от первого лица, и сцена в саду в романе Степновой находится в зоне речи Надежды Александровны, содержанием обеих сцен является момент прозрения, нового взгляда на возлюбленного. В романе Степновой усиливаются несвойственные для русского усадебного текста эротические коннотации, связанные с пространством сада, в обеих сценах важную роль играют плоды (вишни, сливы) – символы плодородия, жизненной силы. Местом действия романа является Воронежская губерния, и особенное внимание уделяется плодородию почвы, чернозему как символу витальной силы и энергии.

Сопоставление этих сцен позволяет выявить полемическую интенцию Степновой: описание первого одухотворенного любовного чувства контрастирует с изображением поздней и почти животной страсти, происходит противопоставление духовного и телесного опыта, а также проблематизация возможностей языка (сталкиваются слово как аналитический инструмент и жест как репрезентация телесного опыта).

Е. Подарцев отмечает основные темы и проблемы творчества Толстого, связанные с миром усадьбы:

<sup>8</sup> Л. Толстой, *Собрание сочинений*: в 22 т., т. 3, Художественная литература, Москва 1979, с. 89-90.

<sup>9</sup> М. Степнова, *Сад...*, с. 19-20.

Формирование и становление личности, тема родовой памяти и осознание роли и долга дворянина в окружающем мире [...], «мысль семейная» и «мысль народная», изображение отечественной истории<sup>10</sup>.

Каждая из этих тем оставляет полемический след в романе Степновой.

Тема детства и проблема воспитания занимает большое место в романе *Сад* и связана с образом Туси (в честь Наташи Ростовой) – позднего ребенка княгини Борятинской. По Толстому, воспитание и образование не должны быть отвлеченными и схоластическими, а должны готовить ребенка к реальной жизни. Отсюда вытекает еще одна функция усадебного пространства в романе – это пространство естественности и свободы от условностей общества.

Однако, несмотря на присутствие этих идей в романе, они подвергаются существенной трансформации. Воспитание маленькой Туси, которым занимается домашний доктор Григорий Иванович Мейзель, построено на принципе свободы. Наиболее очевидно это в «регламентированных», связанных с рядом условностей сценах принятия пищи. На замечание матери о том, что неприлично выходить из-за стола без разрешения, Мейзель отвечает: «Неприлично ограничивать свободу живого существа без всякого смысла – это приводит к рабской косности ума»<sup>11</sup>.

С другой стороны, обучение Туси противоречит толстовскому принципу естественности. Для того чтобы научить ребенка говорить (Туся родилась немой), Мейзель читает ей на ночь медицинские журналы (как известно, отношение Толстого к медицине и докторам было негативным):

«Сифилитические язвы теперь менее часты или производят меньшие расстройства, нежели в прежнее время, – бормотал он монотонно, – вследствие, может быть, того, что введение в терапию йодистого потассия скорее останавливается ход третичных припадков», – и Туся, поворочавшись, смыкала тяжелые ресницы, так и не дослушав описания фунгозных раковых язв<sup>12</sup>.

«Срабатывают» обе методики. Туся начинает смеяться, а потом и говорить после того, как слышит нецензурные ругательства конюха, – таким

<sup>10</sup> Е. Подарцев, *Мир русской усадьбы в творчестве А.Н. Толстого*: автореф. дисс. ... канд. филолог. наук / 10.01.01, Москва 2008, с. 5.

<sup>11</sup> М. Степнова, *Сад...*, с. 146.

<sup>12</sup> Там же, с. 121.

образом, «жизненное» в противовес «книжному» становится импульсом для развития ребенка. Так – иронически, гротескно – реализуются толстовские идеи о воспитании. С другой стороны, после обретения девочкой дара речи «Мейзель с изумлением обнаружил, что пятилетняя Туся знает грамоту – и бойко читает с листа про себя самые сложные тексты, правда, переворачивая книгу вверх ногами»<sup>13</sup>.

«Естественные», воплощающие идеальный семейный уклад персонажи Толстого – и Наташа Ростова, и Кити Щербацкая, и даже Левин – имеют определенный успех в «искусственной» светской среде. Очевиден успех Наташи и Кити на балах, и образ Левина во время жизни в Москве представлен глазами жены так:

[...] когда Кити в обществе смотрела на него, как иногда смотрят на любимого человека, стараясь видеть его как будто чужого, чтоб определить себе то впечатление, которое он производит на других, она видела, со страхом даже для своей ревности, что он не только не жалок, но очень привлекателен своею порядочностью, несколько старомодною, застенчивою вежливостью с женщинами, своею сильною фигурой и особенным, как ей казалось, выразительным лицом<sup>14</sup>.

Туся, напротив, не имеет успеха в светском Петербурге, и это объясняет ее «свободным» воспитанием, неспособностью к притворству:

Хотя и традиции, и здравый смысл, и даже сама человеческая природа приказывали дебютантке сиять любопытными глазами, взволнованно оглядываться, обмирать, трепеща ресницами, локонами, юным доверчивым сердцем. Туся была не такая. Нет, она уместно молчала, почти всегда улыбалась вовремя, легко вальсировала и была одета и причесана по последней моде и к лицу. Но видно было, что ей скучно<sup>15</sup>.

Таким образом, то, что обеспечивало светский успех толстовским героиням, – простота и искренность – объясняет неуспех Туси в свете. И образ взволнованной дебютантки (аллюзия на первый бал Наташи Ростовой)

<sup>13</sup> Там же, с. 147.

<sup>14</sup> Л. Толстой, *Собрание сочинений...*, т. 9, Художественная литература, Москва 1982, с. 259.

<sup>15</sup> М. Степнова, *Сад...*, с. 320.

в романе утрачивает ореол непосредственности и становится обязательной ролью, лицемерием.

На первый взгляд, страстная привязанность княгини к дочери должна привести к реализации еще одной толстовской идеи – отказу от кормилицы. Однако попытка героини ее реализовать чуть не приводит к гибели девочки: материнское молоко, как и молоко кормилицы, она не принимает. На помощь приходит Мейзель, который предлагает кормить ребенка козьим молоком. Таким образом, происходит опровержение еще одной из «книжных» идей. Сразу после рождения дочери княгиня убеждается в ложности книжного знания, о чем свидетельствует сцена в библиотеке, когда она убеждается в том, что никто из любимых ею прежде авторов (в том числе, женщин) не упоминал о подлинных чувствах, связанных с материнством. Граф Толстой упоминается в ряду авторов как единственный, кто «упомянул замаранные пеленки, но Надежда Александровна точно помнила, что не так. Тоже не так»<sup>16</sup>.

Тема родовой памяти. Излишне упоминать о том, какую роль в романах Толстого играет топос родового имени, в котором живут несколько поколений семьи. Жизнь в родовой усадьбе воспитывает чувство долга и привязанности к земле и чувство ответственности перед потомками. В восьмой части *Анны Карениной*, находясь в ситуации серьезного мировоззренческого кризиса, Левин рассуждает:

Так же несомненно, как нужно отдать долг, нужно было держать родовую землю в таком положении, чтобы сын, получив ее в наследство, сказал так же спасибо отцу, как Левин говорил спасибо деду за все то, что он настроил и насадил<sup>17</sup>.

В романе *Сад* тема родовой памяти редуцирована: имение Анна княжна Борятинская покупает для того, чтобы найти место для своей обширной библиотеки, то есть изначально в нем преобладает «искусственное», «книжное», а не «естественное», родовое начало. Тем не менее, при переделке и расширении дома княгиня бережно относится к роскошному старинному саду, признавая его большую ценность. Молодой архитектор (не имеющий университетского образования, самоучка, что соответствует толстовской

<sup>16</sup> Там же, с. 73.

<sup>17</sup> Л. Толстой, *Собрание сочинений...*, т. 9, с. 388.

концепции «естественного» образования) планирует перестройку усадьбы таким образом, чтобы сохранить не только сад, но и старый дом.

В конце романа сад вырубает по приказу Туси, которая мечтает построить в имении конный завод. «Свободное» воспитание, по Толстому, приносит неожиданные плоды: не привязанность к своей земле и поддержание преемственности родовых традиций, а воплощение собственной мечты. Будущее Туси и последующих поколений семьи Борятинских, тем не менее, выглядит хрупким, и причины этого лежат не только за пределами текста (знание читателя об исторических событиях XX века), но и внутри его: в качестве персонажей фигурирует семья Ульяновых с будущим революционером (периферийным персонажем), и судьба молодого архитектора, перестраивавшего дом в Анне, прочитывается в контексте судьбы его поколения:

Самоучка. Выскочка.

Умер в 1918 году. А может, в 1919-м.

Никто не знает – от чего и где.

Тогда многие так умирали<sup>18</sup>.

Сюжет романа вписывается в контекст большой истории, и вырубка сада в конце романа образует еще одну интертекстуальную связь – с чеховским *Вишневым садом*. Высказывание Пети Трофимова «Вся Россия – наш сад» сопоставимо с параллелью, которая возникает в романе: сад, с одной стороны, – пространство свободы и реальной жизни (и в этом смысле оно стало местом взросления Туси), с другой – это символ русской литературы (пространство идей). Такое внутренне полемичное осмысление образа согласуется с механизмами, регулирующими диалог с традицией в романе: одна и та же идея получает двойственную оценку.

В толстовских романах с темой родовой памяти тесно связаны «мысль семейная» и конструирование образа идеальной семьи. В романе Степновой «идеальный» и тщательно просчитанный родственниками брак Борятинских разрушается после известия о беременности княгини. Нельзя назвать воплощением авторского идеала и брак между Тусей и Виктором Радовичем, представителем обедневшего старинного дворянского рода. Воспитание Радовича отцом прямо противоположно той модели воспитания, которую применял Мейзель: в основе его лежат ограничение, строгое соблюдение условностей, не соответствующих настоящему положению отца и сына,

<sup>18</sup> М. Степнова, *Сад...*, с. 188.



воспитание родовой памяти: «Мы – Радовичи. Всегда помни, какая в тебе кровь, Виктор. [...] Виктор Радович из династии Властимировичей»<sup>19</sup>.

Можно предположить, что результатом такого воспитания станет формирование сословной гордости, однако Виктор вырастает безвольным, попадает под влияние сначала своего друга, потом жены. Таким образом, в романе нет образа идеальной семьи, но есть несколько странных семей, условия жизни в которых могут показаться неестественными, надуманными. Отказ от моделирования авторского идеала может быть прочитан в контексте полемики с Толстым и русской классикой в целом.

«Мысль народная». Семья Ростовых репрезентирует собой одну из близких автору *Войны и мира* моделей семейного уклада, в том числе, благодаря их близости к простому народу. В *Анне Карениной* Левин пишет труд о хозяйстве, в котором доказывается, что «главным орудием сельского хозяйства»<sup>20</sup> является рабочий, а особый характер русского народа проявляется в его отношении к земле. В романе Степновой «мысль народная» становится объектом полемики. Если для Толстого народная культура и народный уклад жизни представляются подлинными, относящимися к естественному порядку вещей, то в романе *Сад* «мысль народная» относится к сфере «книжной», а значит, ложной мудрости, является порождением комплекса вины интеллигенции перед народом. На первых страницах романа Надежда Александровна, обращаясь на «вы» к «рябой девке» просит принести малины и, услышав в ответ, что малины нет, выходит из себя:

Девка, ровным счетом ничего не понявшая, ушла – порка, как, впрочем, и ласка не могли произвести на нее никакого впечатления. Ей вообще было все равно – в самом страшном, самом русском смысле этого нехитрого выражения. [...] И на каменное это, безнадежное «все равно» невозможно было повлиять никакими революциями, реформами или нравственными усилиями хороших и честных людей, которые век за веком чувствовали себя виноватыми только потому, что умели мыслить и страдать сразу на нескольких языках да ежедневно дочиста мыли шею и руки<sup>21</sup>.

Подвергается сомнению сформировавшаяся в русской культуре концепция, которая заключается в том, что усадьба – место взаимодействия между

<sup>19</sup> Там же, с. 232-233.

<sup>20</sup> А. Толстой, *Собрание сочинений...*, т. 9, с. 266.

<sup>21</sup> М. Степнова, *Сад...*, с. 14.



дворянами и крестьянами, и сам комплекс вины перед народом оказывается ложным. Посыл не только полемичный по отношению к толстовским идеям, но и упрощающий сложные и противоречивые размышления Толстого о «крестьянском вопросе».

Образ жизни крестьян представлен не как естественный и нравственный, напротив, подчеркивается их невежество, дикость и равнодушие. Эти мысли связаны с образом Мейзеля, который до знакомства с семьей Борятинских служил земским врачом. Его деятельность направлена, прежде всего, на противодействие детской смертности, вызванной антисанитарными условиями жизни:

Матери уходили в поле еще до света, возвращались затемно. Новорожденных оставляли на младших, чудом выживших детей, на полоумных стариков. Или совсем одних. Счастье, если в доме была корова. Если нет... В лучшем случае нажевывали в тряпку хлеба с кислым квасом или брагой, в худшем – давали рожок, самый обычный коровий рог, к которому привязывался отрезанный и тоже коровий сосок. В рожок заливали жидкую кашу. К вечеру, в жару, сосок превращался в кусок тухлого мяса, каша закисала. В такой же кусок тухлого мяса часто превращался и сам младенец, которого сутками держали в замаранных тугих свивальниках, так что Мейзель часами потом вычищал из распухших язв мушиные личинки без малейшей надежды, что это поможет, просто повинувшись совести и долгу<sup>22</sup>.

Здесь автор вступает в полемику не только с Толстым, но и с идеями народничества 1870-х гг. В романе упомянуты «Письма из деревни» А. Энгельгардта, которые доктор «не выносил». Действует характерный для всего романа механизм столкновения отвлеченных, «кабинетных» идей и «живой» жизни, которое в данном случае заостряется введением тяжелых для восприятия физиологических подробностей.

Это полемическое столкновение определяет отношение ко всем затронутым в романе темам и проблемам, однако в большинстве случаев оно завершается диалектически, подобно действию толстовского метода «диалектики души». С одной стороны, через весь роман проводится мысль о ложности тех идей, установок, традиций, которые формирует у читателя классическая литература, утверждается мысль о первичности чувственного опыта. С другой стороны, полемическое раскрытие в романе «мысли народной»

<sup>22</sup> Там же, с. 86.

приводит к формированию оппозиции интеллигенции и народа, и, вопреки традиции, авторские симпатии отдаются представителям интеллигенции и дворянства, а значит и дворянской культуре. Неслучайным в этом контексте следует признать выбор ключевой пространственной локации, в которой происходит действие романа, – дворянской усадьбы. Сад как пространство, находящееся на границе между природой и культурой, репрезентирующее витальное начало и, в то же время, овеянное культурными ассоциациями, представляет собой идеальный хронотоп для разворачивающегося в романе интертекстуального диалога. Таким образом, весь комплекс идей, семантических оппозиций, мифология усадебного текста русской литературы вовлечены в полемику, которая организует идейное пространство романа.

## Библиография

- Богдевич Е., *Топос «книга» литературном процессе XX-XXI вв.: генезис, структура, семантика, динамика развития*: автореф. дисс. ... канд. филолог. наук / 10.01.08, Минск 2020.
- Ешкина Н., *Мысли об образовании, воспитании, обучении в произведениях А.Н. Толстого*, „Гуманитарные ведомости ТГПУ им. А.Н. Толстого” 2021, № 3.
- Подарцев Е., *Мир русской усадьбы в творчестве А. Н. Толстого*: автореф. дисс. ... канд. филолог. наук / 10.01.01, Москва 2008.
- Степнова М., *Сад*, Издательство АСТ, Москва 2021, *Мария Степнова: странные женщины*.
- Толстой А., *Собрание сочинений*: в 22 т., Художественная литература, Москва 1979.
- Щукин В., *Город и миф: Исследования в области геопоэтики*, ЛЕНАНД, Москва 2021.
- Юзефович Г., *В любую смутную эпоху лучшие всего идут классические, утешительные детективы*, [в:] <https://www.buro247.ru/culture/books/10-apr-2020-galina-yuzefovich-interview.html>.
- Юзефович Г., *«Сад» Марины Степновой – изысканный и масштабный роман, отсылающий к Толстому, Тургеневу, Чехову О русских аристократах, живущих в годы правления Александра III*, [в:] <https://meduza.io/feature/2020/08/22/sad-mariny-stepnovoy-izyskannyy-i-masshtabnyy-roman-otsylayuschiy-k-tolstomu-turgenevu-chehovu>.

## ABSTRACT

**Polemics with the manor text of Leo Tolstoy in the novel by Marina Stepnova *Garden***

The article deals with the polemic with the ideas of Leo Tolstoy in the novel by Marina Stepnova *Garden* in the context of the estate text of Russian literature. This controversy is associated with the crisis of literary centrism, characteristic of the literary process of the late 20<sup>th</sup> – early 21<sup>st</sup> centuries and touches upon a complex of key themes and problems for Tolstoy's works: the problem of personality formation, the theme of ancestral memory, "family thought" and "folk thought". On the one hand, through the entire novel, the thought about the falsity of those ideas, attitudes, traditions that are formed in Russian classical literature, about the primacy of sensory experience, is carried out. On the other hand, the polemical disclosure of "folk thought" in the novel leads to the formation of opposition between the nobility and the people, and the author's sympathies are given to representatives of the nobility, and therefore to the noble culture. The choice of a noble estate as a key spatial location in which the novel takes place is not accidental. Thus, the entire semantic complex of the manor text of Russian literature is involved in polemics, which organizes the ideological space of the novel.

**Keywords:** manor text, intertextuality, literary centrism, classical canon

**Ключевые слова:** усадебный текст, интертекстуальность, литературоцентризм, классический канон

Юрий Доманский 

Российский государственный гуманитарный университет, Москва

## Слово «сцена» в паратексте *Вишнёвого сада* А.П. Чехова

### К вопросу о пространстве реально-художественном и пространстве реально-театральном в драматургическом тексте

Наша задача в данной статье – обратить внимание на один очень любопытный момент в чеховском *Вишнёвом саду*. Дело в том, что в паратексте<sup>1</sup> пьесы (а конкретно – в ремарках<sup>2</sup>) на сугубо лексическом уровне несколько раз нарушается то, что можно назвать драматургической иллюзией правдоподобия – в паратексте наряду с многочисленными номинациями, характеризующими

<sup>1</sup> О паратексте в драматургии см.: Н.И. Ищук-Фадеева, *Ремарка как знак театральной системы: К постановке проблемы* [в:] *Драма и театр: сб. науч. статей*, вып. 2, Тверской государственный университет, Тверь 2001, с. 5-16; Ю.А. Львова, *Функции дидактических в освоении содержательности драматургического текста*: автореф. дис. на соиск. уч. степ. кан. филолог. наук, Тверской государственный университет, Тверь 2006; С.О. Носов, *Паратекст как средство конструирования художественного пространства в драме*: автореф. дис. на соиск. уч. степ. кан. филолог., Тверской государственный университет, Тверь 2010; Е.В. Соколова, *Паратекст* [в:] *Западное литературоведение XX в.: энциклопедия*, ред. Н.Д. Тмарченко, Intrada, Москва 2004, с. 306; Е.В. Титова, *Драматургический паратекст: к постановке проблемы*, „Вестник РГГУ”, Серия „Литературоведение. Языкознание. Культурология” 2019, № 2, с. 30-40.

<sup>2</sup> О чеховских ремарках см.: Ю.В. Доманский, *Чеховская ремарка: Некоторые наблюдения*: монография, ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, Москва 2014; Т.Г. Ивлева, *Автор в драматургии А.П. Чехова*, Тверской государственный университет, Тверь 2001; А.Г. Тютелова, *Драматургия А.П. Чехова и русская драма эпохи романа: поэтика субъектной сферы*: монография, ООО «Книга», Самара 2012.

пространство как реально-художественное, то есть пространство, в котором действуют персонажи (комната в доме, поле, гостиная), включая сюда и то пространство, которое зритель не видит, возникает слово «сцена», номинирующее пространство уже как реально-театральное. То есть в некоторых фрагментах комедии происходит лексическое вторжение театральной реальности в мир пьесы, и фрагменты эти, на наш взгляд, должны быть каким-то образом особенно значимы. Таких фрагментов театральной экспансии в художественную реальность по ходу комедии несколько, рассмотрим каждый из них.

Уже в одной из больших ремарок первого действия, почти в самом начале пьесы, то, что прежде (согласно ремарке, предвещающей действие) в паратексте называлось словом «комната», вдруг превращается в «сцену». Сначала «сцена пуста»<sup>3</sup>, затем «Через сцену, опираясь на палочку, торопливо проходит Фирс [здесь и далее выделено автором – Ю.Д.], ездивший встречать Любовь Андреевну; он в старинной ливрее и высокой шляпе; что-то говорит сам с собой, но нельзя разобрать ни одного слова»<sup>4</sup>. А после прохода Фирса «Шум за сценой всё усиливается»<sup>5</sup>. Вот как данная большая ремарка выглядит целиком:

Слышно, как к дому подъезжают два экипажа. Лопахин и Дуняша быстро уходят. Сцена пуста. В соседних комнатах начинается шум. Через сцену, опираясь на палочку, торопливо проходит Фирс, ездивший встречать Любовь Андреевну; он в старинной ливрее и в высокой шляпе; что-то говорит сам с собой, но нельзя разобрать ни одного слова. Шум за сценой всё усиливается. Голос: «Вот, пройдемте здесь...» Любовь Андреевна, Аня и Шарлотта Ивановна с собачкой на цепочке, одеты по-дорожному, Варя в пальто и платке, Гаев, Симеонов-Пищик, Лопахин, Дуняша с узлом и зонтиком, прислуга с вещами – все идут через комнату<sup>6</sup>.

Как видим, указания на пространство сцены, то есть на пространство реально-театральное, благополучно соседствуют с указаниями на элементы реально-художественного пространства: дом и комнаты. При этом номинации дом и комнаты возникают в качестве скрытых от зрителя локусов, заявляющих о себе в данном случае через соносферу: «Слышно, как к дому

<sup>3</sup> А.П. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем*: в 30 т., т. 13, ред. А.И. Ревякин, Наука, Москва 1978, с. 199

<sup>4</sup> Там же, с. 199.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Там же.

подъезжают два экипажа. Сцена пуста. В соседних комнатах начинается шум». При этом важно, что соносфера засценья реализуется тогда, когда «сцена пуста», то есть когда реально-художественное пространство предельно статично и когда в нём отсутствуют люди. Вот только номинировано оно лексемой из иного относительно художественной реальности ряда – из ряда сугубо театрального, лексемой «сцена». И сразу же следом появление действующего лица в до этого пустовавшем пространстве тоже даётся при помощи той же пространственной лексемы: «Через сцену, опираясь на палочку, торопливо проходит Фирс, ездивший встречать Любовь Андреевну». Итак, согласно данной ремарке, эпизод появления в пустом пространстве комнаты приехавших персонажей в пространственном плане, если не считать соносферы скрытого от зрителя пространства, передаётся через обозначение места действия словом «сцена». Заметим, что во втором случае Фирс проходит через сцену, то есть он не остаётся в видимом зрителю пространстве, следовательно, далее, после его прохода, сцена вновь пуста, что компенсируется, как и было в начале ремарки, соносферой пространства, визуально скрытого от зрителя: «Шум за сценой все усиливается. Голос: „Вот, пройдемте здесь...“» Теперь, правда, это соносфера не только шумовая, но ещё и вербальная – зритель слышит голос, хотя и не видит того, кто говорит. Видимое же зрителю пустое пространство вновь номинируется словом «сцена». Но вот это пространство стремительно заполняется персонажами. И вновь, как это было в случае с Фирсом, это проход. Но как следует из дальнейшего развития событий, переданного паратекстом, не все из проходящих уходят, то есть не все покидают видимое зрителю пространство – «Уходят все, кроме Ани и Дуняши»<sup>7</sup>. Однако в финале рассматриваемой нами большой ремарки собственно сценическое пространство всё-таки возвращается в плане номинации к реально-художественному ракурсу, представленному словом «комната» – «все идут через комнату».

Таким образом, номинации пространства – реально-художественные и реально-театральные – в данной ремарке переплетаются: соносфера пространства, которого зритель не видит, в начале ремарки транслируется лексемами «дом» и «комнаты», но после прохода Фирса данный ракурс реализуется уже лексемой «сцена» («Шум за сценой всё усиливается»); видимое же зрителю пространство сначала названо лексемой «сцена» и только в последней фразе ремарки появляется лексема «комната», уже возникавшая в тексте пьесы до этого, в частности – в ремарке, предваряющей первое

<sup>7</sup> Там же, с. 199.

действие, в качестве номинации места: «Комната, которая до сих пор называется детской»<sup>8</sup>. То есть в рассматриваемом эпизоде на сугубо лексическом уровне появление персонажей на до этого некоторое время пустой (то есть в данном случае – свободной от действующих лиц) сцене реализуется в синтезе пространственных лексем разных уровней – создающих иллюзию жизнеподобия лексем реально-художественных и лексем, указывающих на грядущую перекодировку драмы в спектакль, то есть лексем реально-театральных. Представляется, что такой нарочитый «микс» призван выделить данный эпизод из ряда предшествующих и последующих, сосредоточить на нём читательское внимание. Действительно, важность этого эпизода заметна уже на уровне мизансцены: мало того, что перед нами новое явление, так ещё и, во-первых, большинство персонажей здесь появляются перед зрителем впервые, а во-вторых, тут оказываются задействованы почти все действующие лица *Вишнёвого сада* (из основного списка не хватает лишь Яши и Трофимова). Думается, что эти факторы существенно выделяют эпизод, транслируемый ремаркой, из остального ряда; лексически же данный эпизод маркирован нарочитым вторжением в художественную реальность реальности театральной, транслируемой трижды возникающим среди реально-художественных дома, комнат и комнаты словом «сцена». Причём каждый раз это слово возникает в новом контексте, а стало быть, и смысловые оттенки в него привносятся каждый раз новые: в первом случае («Сцена пуста») это передача статичности и незаполненности видимого зрителю пространства (заметим, сколь важна тут экспликация именно зрительской позиции), во втором («Через сцену, опираясь на палочку, торопливо проходит Фирс») – явление в доселе пустом пространстве персонажа (кстати, пусть и мимолётно, но тут реализуется столь важная для драматургии вообще ситуация «один на сцене»), в третьем («Шум за сценой всё усиливается») – трансляция соносферы пространства, скрытого от зрителя. Вот только практически все эти смысловые оттенки в пределах той же ремарки реализуются и лексемами не только реально-театрального, а и вполне реально-художественного ряда (соносфера вне пределов зрительской точки наблюдения – дом и комнаты; проход персонажей – комната). Однако, повторим, значимость данного эпизода как раз и эксплицируется микшированием двух в сущности несовместимых рядов, формируя пространственный оксюморон, впрочем, не являющийся редкостью в драматургии и отсылающий к самой природе драматургического рода, собственно, и нужного для того,

<sup>8</sup> Там же, с. 197.

чтобы быть перенесённым в театральное пространство ради создания иллюзии пространства реального, но при неизбежной экспликации театральности (например, потенциальную театральность можно рассмотреть в том, что Фирс проходит через сцену не молча, а «что-то говорит сам с собой, но нельзя разобрать ни одного слова»). И в рассмотренном эпизоде включение слова «сцена» призвано (в числе прочего) театральность подчеркнуть, а тем самым маркировать этот эпизод, как потенциально способный к нарочитой театральности при перекодировке драматургического текста в текст спектакля.

Следующие несколько появлений слова «сцена» в паратексте *Вишнёвого сада* контекстуально почти тождественны – тождественны и друг другу, и уже отмеченному нами при рассмотрении предыдущего эпизода «одинокому» прохождению Фирса «через сцену»: в первом действии «через сцену» проходят или идут Яша (он обращается к Дуняше, здесь слово «сцена» возникает в ремарке, включённой в реплику: «Яша (идёт через сцену, деликатно). Тут можно пройти-с?»<sup>9</sup>), Шарлотта Ивановна («Шарлотта Ивановна в белом платье, очень худая, стянутая, с лорнеткой на поясе проходит через сцену»<sup>10</sup>) и Трофимов (в самом уже финале действия: «Трофимов идёт через сцену и, увидев Варю и Аню, останавливается»<sup>11</sup>), во втором действии незадолго до звука лопнувшей струны «В глубине сцены проходит Епиходов и играет на гитаре»<sup>12</sup>. Не может не обратить на себя внимание схожесть контекстов для слова «сцена» во всех этих случаях. Как представляется, такая схожесть контекстов – персонажи идут либо проходят через видимое зрителю пространство (а не входят в него и не появляются в нём) – определяет и лексическую экспликацию данного действия в паратексте реально-театральной лексемой «сцена»: можно предположить, что пересекаемое пространство в меньшей степени нуждается в сохранении иллюзии реальности, нежели пространство, в котором персонажи задерживаются на подольше. Впрочем, нельзя не заметить и особую значимость каждого из названных эпизодов персонажного прохождения. Так, Яша впервые появляется в видимом зрителю пространстве именно в ремарке, сопровождающей его реплику, обращённую к Дуняше (это, кстати, не единственный случай, когда слово «сцена» в *Вишнёвом саду* возникает не в ремарке, предваряющей или сопровождающей действие,

<sup>9</sup> Там же, с. 202.

<sup>10</sup> Там же, с. 208.

<sup>11</sup> Там же, с. 214.

<sup>12</sup> Там же, с. 224.



а в ремарке, включённой в реплику; подобное есть ещё в четвёртом действии, но об этом скажем ниже); Шарлотта появляется не впервые, но именно здесь даётся её авторская характеристика – по внешнему виду (укажем, что характеристика по внешнему виду возникала и в эпизоде прохождения Фирса через сцену: «...он в старинной ливрее и в высокой шляпе»); Трофимов же именно вслед за приведённой ремаркой оказывается в ситуации «один на сцене», и его «одинокая» реплика, являющая собой последнюю реплику первого действия («Трофимов (в умилении). Солнышко мое! Весна моя»<sup>13</sup>) является, как показывают наблюдения, единственной в четырёх «главных» пьесах Чехова (кроме *Вишнёвого сада* к «главным» относят пьесы *Дядя Ваня*, *Чайка* и *Три сестры*), когда персонаж, оказавшись в ситуации «один на сцене», говорит не то, что на людях, а нечто совершенно иное. Эпизод же с Епиходовым из второго действия, как уже было сказано, непосредственно предшествует эпизоду со звуком лопнувшей струны и, возможно, потом, из пространства, которого зритель не видит, инициирует этот эпизод – не стоит отмечать прочтения, согласно которому так напугавший Раневскую звук является не звуком сорвавшейся в шахте бадьи и не криком птицы, а всего лишь очередным несчастьем Епиходова, у которого на гитаре лопнула струна.

Кроме того, все эпизоды с персонажами, проходящими или идущими «через сцену» могут быть прочитаны и, соответственно, проинтерпретированы, как эпизоды с избыточной театральностью в поведении персонажей: Яша ведёт себя театрально при знакомстве с Дуняшей, Шарлотта всегда театрально, Петя театрален в своей «одинокой» искренности, а Епиходов и во все выступает со своего рода вставным номером – пусть и проходя «в глубине сцены». Таким образом, в смысловое поле использования слова «сцена» в указывающих на проходящих персонажей ремарках *Вишнёвого сада* можно добавить и семантику театральности. Между тем действительно театральные вставки – к примеру, обращение Гаева к шкафу в первом действии, а так же фокусы Шарлотты и декламация Начальника станции в действии третьем прекрасно обходятся без введения в паратекст слова «сцена»; однако это всё нарочито театральные номера, близкие к приёму «сцена на сцене», тогда как в случаях, перечисленных выше, перед нами театральность поведения персонажей; и её нужно маркировать оксюморонной относительно реально-художественного ракурса реально-театральной лексемой «сцена». Следовательно, и при перекодировке *Вишнёвого сада* в спектакль названные

<sup>13</sup> Там же, с. 214.

моменты можно представить с усилением театральности, а точнее – суметь подключить театральность к иллюзии жизнеподобия, сформировав тем самым особые сегменты чеховского мира, где жизнь и театр, оставаясь собой, сливаются в уникальное единство.

И четыре раза встречается слово «сцена» в действии четвёртом: дважды в ремарке, предвещающей это действие, и по одному разу в ремарке, сопровождающей реплику Вари, и в ремарке, открывающей финал. Вот ремарка, предвещающая четвёртое действие:

Декорация первого акта. Нет ни занавесей на окнах, ни картин, осталось немного мебели, которая сложена в один угол, точно для продажи. Чувствуется пустота. Около выходной двери и в глубине сцены сложены чемоданы, дорожные узлы и т. п. Налево дверь открыта, оттуда слышны голоса Вари и Ани. Лопахин стоит, ждёт. Яша держит поднос со стаканчиками, налитыми шампанским. В передней Епиходов увязывает ящик. За сценой в глубине гул. Это пришли прощаться мужики. Голос Гаева: «Спасибо, братцы, спасибо вам»<sup>14</sup>.

Здесь, как уже мы видели в большой ремарке первого действия, микшируются номинации пространств реально-художественного и реально-театрального: с одной стороны, окна, двери, передняя, а с другой – сцена. Более того, первый раз здесь слово «сцена» возникает в одном контексте с реально-художественной дверью («Около выходной двери и в глубине сцены сложены чемоданы...»). Второй же раз («За сценой в глубине гул») слово «сцена» возникает в уже знакомом нам по большой ремарке из первого действия контексте, транслирующем соносферу пространства, которого зритель не видит. Таким образом, здесь реализуются два смысловых оттенка слова «сцена»: сначала близкий к словосочетанию «сцена пуста» из первого действия смысл, касающийся, скажем так, бесперсонажного пространства, видимого зрителю; затем – заполнение пространства звуками, идущими из пространства, которого зритель не видит. К тому же, перед нами в обоих случаях слово «сцена» сопровождается словом «глубина». Сперва, как было в ремарке с Епиходовым из второго действия, речь идёт о глубине сцены, то есть о визуальном расположении объекта в видимом зрителю пространстве, а затем уже – об аудиальной глубине, той глубине, из которой к зрителю поступает звук, источник коего не виден. Таким образом, при помощи

<sup>14</sup> Там же, с. 242.

слова «сцена» в синтезе его со словами, передающими реально-художественное пространство, ремарка, предваряющая четвёртое действие, формирует особое смысловое поле, где иллюзия реальности даётся с поправкой на театральность визуального и аудиального пространств, а вместе с этим происходит и усиление условности происходящего, результатом которой может считаться уход от жизни к иллюзии искусства. Читателю, как это было и в первом действии при употреблении слова «сцена», словно напоминают, что перед ним не жизнь, а именно искусство – искусство драмы, которое требует перевода себя в искусство театра; читатель же, идя по тексту, должен представлять персонажей не только и не столько в реальности, сколько в декорациях театральной сцены. Впрочем, и это тоже реальность; только реальность другая – театральная. И в ней при вербальной трансляции в виде драматургического текста словесно микшируются элементы театра и внеположенной театру как виду искусства реальности.

Похожий синтез или микс элементов художественного и сценического пространств на уровне их номинации видим в ремарках, сопровождающих обращённую к Трофимову реплику Вари в четвёртом действии: «Варя (*из другой комнаты*). Возьмите вашу гадость! (*выбрасывает на сцену пару резиновых калош*)»<sup>15</sup>.

При этом Варя, вероятнее всего, зрителю не видна, поскольку «другой комнаты» в видимом зрителю пространстве, если следовать паратекстуальным замечаниям, нет. Однако, согласно ремарке, находится Варя не «за сценой», а именно в «другой комнате», тогда как выбрасывает калоши «на сцену». Таким образом, перед нами очень любопытное сочетание двух типов пространств, прежде в паратексте *Вишнёвого сада* в таком наглядном виде не встречавшееся: невидимое зрителю пространство номинируется как реально-художественное, а видимое – как реально-театральное; засценивание оказывается более приближенным к жизни, чем происходящее на глазах у зрителя, то есть можно сказать, что театральность через данный паратекст усиливается, а физическая реальность редуцируется, уходит в сторону иллюзии; в этом же направлении можно осмысливать и жест Вари – по всей вероятности, зрителю сам жест не виден, но виден его результат в форме прилетающих на сцену калош, то есть предметной детали, за счёт динамики представляющей из себя особую форму театральности, нарочито подчеркнутую паратекстуальной номинацией «сцена». Следовательно, перед нами вновь эпизод по сути своей должный при перекодировке драматургического

<sup>15</sup> Там же, с. 244.

текста в текст спектакля эксплицировать театральность; может, и в ущерб эффекту реальности, но скорее всего, что нет, ведь реально-художественная номинация в этих эпизодах не исчезает, а благополучно микшируется с номинацией реально-театральной.

Этот синтез отчётливо прослеживается и в ремарке, с которой начинается финал (если под финалом драматургического текста понимать последнее явление в нём):

Сцена пуста. Слышно, как на ключ запирают все двери, как потом отъезжают экипажи. Становится тихо. Среди тишины раздаётся глухой стук по дереву, звучащий одиноко и грустно.

Слышатся шаги. Из двери, что направо, показывается Фирс. Он одет, как всегда, в пиджаке и белой жилетке, на ногах туфли. Он болен<sup>16</sup>.

Как видим, опять пустоту сцены, как уже было в ремарке из первого действия, нарушает Фирс. Тем самым формируется своего рода обрамление сценической пустотой и явлением Фирса основного действия. И оба раза пустота передаётся одной и той же паратекстуальной фразой – «Сцена пуста». И оба раза эта фраза включена в большую ремарку. И оба раза описывается одежда нарушающего пустоты старого лакея. Только в первом действии Фирс появляется почти сразу после ремарки «Сцена пуста», во втором же между декларацией пустоты сцены и появлением Фирса происходит развёрнутая во времени экспликация соносферы пространства, которого зритель не видит, при трансляции коей используется номинации реально-художественного свойства, среди которых есть и пространственные – запираемые двери, отъезжающие экипажи... Непосредственно же в поле зрения зрителя находится дверь, из которой показывается Фирс. Ну а реально-театральная номинация «сцена» используется в данной ремарке и в ремарке, сопровождающей первое действие, тогда, когда в видимом зрителю пространстве отсутствуют персонажи, то есть когда главной характеристикой этого пространства становится пустота. Заметим, что принципиально иной смысл у фразы «Чувствуется пустота» в ремарке, предваряющей четвёртое действие, но это предмет отдельного разговора. Физическая же пустота на сцене по ходу действия через указание на то, что именно «сцена пуста», формирует у читателя «Вишнёвого сада» особый настрой, согласно которому действие пьесы представляется происходящим в театральном пространстве. При

<sup>16</sup> Там же, с. 253.

этом не будем забывать и о реально-художественных пространственных номинациях, способных корректировать читательское представление в сторону, скажем так, жизни.

Таким образом, можно сказать, что восприятие пьесы при чтении, если сосредоточить внимание на тех паратекстуальных сегментах, где есть слово «сцена», формируется синтезом реально-художественных и реально-театральных пространственных номинаций, в результате чего возникает двойственное, но при этом единое и цельное восприятие пространства действия – и как происходящего в имени Раневской (об этом извещает одно из начальных указаний к пьесе), и как реализуемого на театральной сцене.

Обратим внимание и на то, что слово «сцена» встречается преимущественно в обрамляющих действиях – в первом и последнем, тогда как во втором оно присутствует лишь однажды, а в третьем его и вовсе нет. То есть уклон пространства в сторону театрального сосредоточен в сильных позициях текста – ближе к началу и ближе к финалу, что позволяет сделать вывод об особых авторских установках, которые должны сработать при формировании у читателя представления о месте, в котором будет разворачиваться действие; было важно начать с вторжения театра в жизнь и завершить этим вторжением.

И, конечно, нельзя не указать на важность именно тех эпизодов *Вишнёвого сада*, которые оказались маркированы словом «сцена». Введение сугубо театральной лексемы в текстовый мир пьесы выводит смыслы сегментов с этой лексемой в сторону усиления театральности, но не только без ущерба для «жизненности», а и с её – «жизненности» – неизменным и явным присутствием. По всей видимости, такое повышенное внимание к рассмотренным эпизодам со словом «сцена» должно быть учтено при перекодировке драматургического текста в текст спектакля, ведь именно в этих эпизодах театр может себе позволить, при сохранении жизнеподобия и иллюзии достоверности, быть собой, то есть быть театром.

## Библиография

- Доманский Ю.В., *Чеховская ремарка: Некоторые наблюдения*: монография, ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, Москва 2014, *Бахрушинская серия*.
- Ивлева Т.Г., *Автор в драматургии А.П. Чехова*, Тверской государственный университет, Тверь 2001.

- Ищук-Фадеева Н.И., *Ремарка как знак театральной системы: К постановке проблемы* [в:] *Драма и театр*: сб. науч. трудов, вып. 2, Тверской государственный университет, Тверь 2001.
- Львова Ю.А., *Функции дидактики в освоении содержательности драматургического текста*: автореф. дис. на соиск. уч. степ. кан. филолог. наук, Тверской государственный университет, Тверь 2006.
- Носов С.О., *Паратекст как средство конструирования художественного пространства в драме*: автореф. дис. на соиск. уч. степ. кан. филолог. наук, Тверской государственный университет, Тверь 2010.
- Соколова Е.В., *Паратекст* [в:] *Западное литературоведение XX в.*: энциклопедия, ред. Н.Д. Тмарченко, Intrada, Москва 2004.
- Титова Е.В., *Драматургический паратекст: к постановке проблемы*, „Вестник РГГУ”. Серия „Литературоведение. Языкознание. Культурология” 2019, № 2, <https://doi.org/10.28995/2686-7249-2019-2-30-40>.
- Тютелова Л.Г., *Драматургия А.П. Чехова и русская драма эпохи романа: поэтика субъектной сферы*: монография, ООО «Книга», Самара 2012.
- Чехов А.П., *Полное собрание сочинений и писем*: в 30 т., т. 13, ред. А.И. Ревякин, Наука, Москва 1978.

## ABSTRACT

### **The Word “Scene” in the Paratext of *The Cherry Orchard* by Anton Chekhov: To the Issue of Real-artistic and Real-theatrical Space in a Dramatic Text**

The article examines all the uses of the word “scene” in the paratext of Chekhov’s *The Cherry Orchard* which allows to make the conclusion about the specifics of the organization of the dramatic space combining real-artistic and real-theatrical elements. As a result, special readers’ ideas about the scene of Chekhov’s comedy are formed. There Ranevskaya’s estate and the theatre stage are bizarrely synthesized, that is, theatricality is explicated preserving the illusion of life-likeness.

**Keywords:** Chekhov, *The Cherry Orchard*, space, scene

**Ключевые слова:** Чехов, «Вишнёвый сад», пространство, сцена



Татьяна Автухович 

Гродненский государственный университет имени Янки Купалы

## Экфрасис как способ формирования пространства смысла

Для Ивана Сергеевича Тургенева как писателя, которому близки идеи неоплатонизма, непреложным было представление о сокрытой от человеческого взора непостижимой и невыразимой красоте – идеальном первообразе всего сущего. Словесное творчество для Тургенева, как и для его предшественников-романтиков, – возможность прозреть в видимом невидимое, выразить невыразимое. Этим объясняется характерное для его поэтики сложное сопряжение визуального и музыкального компонентов, которое формирует тип высказывания, отмеченный лирико-философской «оркестровкой»<sup>1</sup>, придающей тургеньевской прозе недосказанность.

Однако стремление постичь незримое и невыразимое, воплотить свое понимание эстетического идеала выражается в прозе Тургенева и через формирование особого пространства смысла. Пространство смысла, в котором определяющую роль выполняет контрапункт музыкального, визуального и литературного интертекста, придает незамысловатым, на первый взгляд, сюжетам тургеньевских произведений содержательную глубину. В данной статье будет рассмотрена функция экфрастических импульсов и описаний в формировании смыслового подтекста в повестях Тургенева, при этом экфрасис понимается в широком значении как описание не только визуального, но любого произведения искусства, в том числе музыкального.

---

<sup>1</sup> А.В. Пумпянский, *Тургенев-новеллист* [в:] А.В. Пумпянский, *Классическое наследие*, Языки русской культуры, Москва 2000, с. 427.



Умение сказать больше, чем способны выразить слова, означает повышенную смысловую нагрузку на экфрастические описания и отсылки в прозе «гения меры»<sup>2</sup>. Между тем устойчивое представление о «немногослойности прозы»<sup>3</sup> Тургенева, о простоте композиции и «архаической симметрии» персонажей в его произведениях<sup>4</sup>, восприятие его как прежде всего писателя-реалиста ограничивает исследование проблемы рамками биографического и культурно-исторического метода. Указывается, например, что Тургенев учился рисованию, оставил на полях рукописей ряд рисунков и карикатур, увлекался коллекционированием живописи. Отмечалось типологическое соответствие между пейзажами Тургенева и пейзажами художников Барбизонской школы. Точность тургеневской детали, умение писателя живописать особый «определенный мир» осмыслены как следствие установки на воссоздание «неповторимого культурно-исторического быта», желания сохранить уходящий в прошлое мир во всей конкретности бытового уклада, где важными оказываются и облик дворянских усадеб, и портреты предков на стенах комнаты, и костюм как деталь портрета, и те исчезающие приметы быта («вольтерьянское» кресло, например), в которых и скрывается неуловимый дух времени. «Окультуренный» пейзаж, мир вещей, портрет, таким образом, осмыслены как часть тургеневской поэтики времени<sup>5</sup>, как часть создаваемого им мифа дворянского гнезда<sup>6</sup>.

В свою очередь экфрастические включения, в целом интертекстуальные отсылки в прозе Тургенева рассматриваются как способ воссоздания культурно-исторического фона. Так, В.М. Жирмунский считал, что большинство цитат и упоминаний имен писателей и поэтов прошлого в произведениях Тургенева «играет чисто литературную роль, как привычные формулы речевого стиля дворянской интеллигенции, окрашенного литературными аллюзиями»<sup>7</sup>, то есть выполняет характерологическую функцию<sup>8</sup>; в этот

<sup>2</sup> Д. Мережковский, *Тургенев* [в:] Д. Мережковский, Л. Толстой и Достоевский. *Вечные спутники*, Республика, Москва 1995, с. 475.

<sup>3</sup> В.Б. Микушевич, *Струна в тумане* [в:] *Тургеневские чтения* сост. Г.А. Мединцева, Е.М. Огнянова, Русский путь, Москва 2004, с. 49.

<sup>4</sup> А. Морюа, *Искусство Тургенева*, [в:] <http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%9C/morua-andre/literaturnie-portreti/9> (25.08.2021).

<sup>5</sup> Н.Н. Халфина, *Поэтика времени у Тургенева* [в:] *Тургеневские чтения* сост. Г.А. Мединцева, Е.М. Огнянова, Русский путь, Москва 2004.

<sup>6</sup> В.Г. Жукин, *Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1997.

<sup>7</sup> В.М. Жирмунский, *Гете в русской литературе*, Наука, Ленинград 1981, с. 279.

<sup>8</sup> В.А. Недзвецкий, *Герой И.С. Тургенева и искусство*, [в:] <http://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1204719996&archive=1205324210> (9.10.2018).

ряд попадают и упоминания имен художников и их картин, а также отсылки к миру музыки в произведениях писателя. На наш взгляд, функция подобных включений существеннее.

В понимании экфрасиса как способа формирования пространства смысла мы исходим из теории М.М. Бахтина, согласно которой в основе художественного творчества лежит диалог с бытием и культурой как поля встречи разных сознаний. Бахтин напоминал, что мир «обжит тысячелетнюю мыслью»<sup>9</sup> и потому должен быть осмыслен как «„большое время“ – бесконечный и незавершимый диалог, в котором ни один смысл не умирает»<sup>10</sup>; что «смыслы разделены между разными голосами»<sup>11</sup> и что диалогические отношения «возможны только между целыми высказываниями разных речевых субъектов»<sup>12</sup>.

Экфрасис во всех своих ипостасях (словесное описание произведения искусства, экфрасис может выступать и как «текст в тексте», и как отдельный текст, посвященный описанию артефакта, и как экфрастический жест – отсылка к произведению другого искусства) представляет собой диалог творящих субъектов. Поскольку изображение в силу направленности на обозначение в «чувственной поверхности вещи» «сущностной природы изображаемого объекта» обременено преднайденными культурными смыслами<sup>13</sup>, экфрасис вводит своего рода «лингвистический перспективизм» (формула Лео Шпитцера<sup>14</sup>) – смену разных точек зрения. Благодаря их диалогическому взаимодействию в тексте возникает многомерное пространство – пространство смысла. Понимание произведения с экфрастическими включениями невозможно без восстановления его «надсмыслового» (М.М. Бахтин) единства как художественного целого.

Теоретические посылки помогают оценить скрытый полифонизм прозы Тургенева. Обратим внимание на написанную им в 1880 г. статью *Пергамские раскопки*, которую можно рассматривать как своеобразное автоописание поэтики: рассказывая о посещении Берлинского музея, где шла работа

<sup>9</sup> М.М. Бахтин, *К вопросам самосознания и самооценки...* [в:] М.М. Бахтин, *Собрание сочинений*: в 7 т., т. 5, Русские словари, Москва 1997, с. 77.

<sup>10</sup> М.М. Бахтин, *Рабочие записи 60-х – начала 70-х годов* [в:] М.М. Бахтин, *Собрание сочинений*: в 7 т., т. 6, Русские словари, Москва 2002, с. 433.

<sup>11</sup> М.М. Бахтин, *Проблема текста* [в:] М.М. Бахтин, *Собрание сочинений*, т. 5, с. 321.

<sup>12</sup> Там же, с. 324.

<sup>13</sup> Н.Т. Рымарь, *Незримое в зримом. Изоляция и смыслопорождение в эстетическом событии*, „Миргород“ 2018, № 2 (12), с. 102.

<sup>14</sup> Цит. по: Н. Перлина, *Тексты-картины в романе Достоевского «Идиот»*, Алетея, Санкт-Петербург 2017, с. 27-30.

над реконструкцией найденного в Пергаме древнего алтаря Зевса, Тургенев восстанавливает эстетический смысл целого по разрозненным и еще не отреставрированным деталям<sup>15</sup>. Однако умение создать в тексте многомерное смысловое пространство благодаря актуализации диалога голосов, звучавших некогда в культуре, присуще самому автору статьи. Изменялись и совершенствовались способы построения пространства смысла в тургеневских произведениях, но неизменной оставалась установка писателя на диалог с культурой: благодаря экфрастическим включениям, в целом интертекстуальным отсылкам, возникает возможность выразить невыразимое, не ограничивая его словом; вызвать в памяти образ, не пытаясь живописать; оставить сокровенной невыговариваемую полноту внутренней жизни, не нарушая ее целомудренную тайну; сопоставить изображаемый в произведении человеческий и природный мир с непостижимым и недостижимым первообразом.

Рассмотрим с этой точки зрения повести Тургенева разных лет.

В ранней повести *Фауст* (1856) Тургенев осуществляет разработку форм психологизма на грани внешнего и внутреннего, начатую еще в повести *Три портрета*<sup>16</sup>. В тексте есть, казалось бы, «фоновые» экфрастические отсылки, среди них пластичный словесный «портрет» крепостного, который сравнивается с Геркулесом Фарнезским (описание между тем вводит мотив скованности прекрасного тела одеждой – метафорой культурных рамок), и описание штор «со сценами из д'арленкуровского „Пустынника“». Оба описания выполняют проспективную функцию, намечая противоречие между телесным и духовным, природой и культурой, между внешним спокойствием и напряженной внутренней жизнью, – этот мотив получит развитие прежде всего в судьбе Веры Николаевны: таким же добровольным отшельничеством, пустынночеством среди людей отмечена жизнь героини, которая под влиянием матери отказалась от воздействий внешнего мира, способных разрушить ее душевный покой.

В этом контексте интерес представляют экфрасисы нескольких портретов, которые вводят проблему двойственной сущности женщины. С одной

<sup>15</sup> И.С. Тургенев, *Пергамские раскопки* [в:] И.С. Тургенев, *Полное собрание сочинений и писем*: в 30 т., т. 10, Наука, Москва 1982, с. 326–330.

<sup>16</sup> См.: Т. Автухович, *Экфрасис как метатекст (на примере повести И.С. Тургенева «Три портрета»)* [в:] *Русская филология. Ученые записки Смоленского государственного университета: межвузовский сборник научных статей*, ред. М.А.Рogaцкина, А.В. Радионova, т. 19, Изд-во СмолГУ, Свиток, Смоленск 2019, с. 258–270.

стороны, это портреты чувственных женщин – «Манон Леско» и бабушки героини:

Раскрыв этот медальон, я увидел превосходно написанные миниатюрные портреты отца Ельцовой и его жены – этой крестьянки из Альбано. [...] Но что за лицо было у итальянки! сладострастное, раскрытое, как расцветшая роза, с большими влажными глазами навывкате и самодовольно улыбавшимися, румяными губами! Тонкие чувственные ноздри, казалось, дрожали и расширялись, как после недавних поцелуев; от смуглых щек так и веяло зноем и здоровьем, роскошью молодости и женской силы... Этот лоб не мыслил никогда, да и слава богу! Она нарисована в своем альбанском наряде; живописец (мастер!) поместил виноградную ветку в ее волосах, черных, как смоль, с ярко-серыми отблесками: это вакхическое украшение идет как нельзя более к выражению ее лица<sup>17</sup>.

С другой стороны, это портрет матери героини, с которым она чувствует незримую связь подчинения. Вначале рассказчик, которому суждено разрушить уединенный мир героини, видит «сумрачный» «портрет ... странной женщины», которая, «казалось, ... строго и внимательно смотрела на меня»<sup>18</sup>. После первого чтения гетевского *Фауста*, которое произвело огромное впечатление на Веру Николаевну, взволновав открытием неведомых ей прежде страстей, портрет «оживает», подтолкнув ее к болезни. Мотив оживающего портрета, с одной стороны, отсылает к традиции романтической эстетики, отождествлявшей человека и его изображение, с другой стороны, актуализирует архетипическое представление о взаимопроникновении мира живых и мертвых; мистическое присутствие иного в земной жизни Тургенев в той или иной форме акцентирует во всех своих повестях. В свою очередь противопоставление разных типов женщин развивает намеченный в начале повести мотив сложной сущности человека.

Встреча с подлинной любовью, с литературой разбудила героиню, высвободила скрытое в ней чувственное начало, дремавшее под ее непорочностью, которая была только формой неведения и результатом добровольного отшельничества. Таким образом, экфрасисы в повести переводят исследование психологии в план наследственности и воспитания, благодаря чему

<sup>17</sup> И.С. Тургенев, *Фауст* [в:] И.С. Тургенев, *Полное собрание сочинений и писем*: в 30 т., т. 5, Наука, Москва 1978, с. 118.

<sup>18</sup> Там же, с. 101.

преодолевается отождествление внешнего и внутреннего: сопоставление языка живописи и литературы открывает Тургеневу преимущества «тайного психологизма». Визуальное оказывается выражением тайных переживаний героини.

Различные формы экфрастических описаний выполняют функцию, сходную с функцией литературного интертекста, создавая пространство диалога с литературой и искусством. Упомянутые в повести произведения (*Фауст* Гете, *Развращенный крестьянин* Бретонна, *Манон Леско* Прево, *Кандид* Вольтера), характеризуют рассказчика (автора писем) как «вольтерьянца», в то же время вводят мотив разрушительного влияния просветительских идей, которые в подтексте противопоставлены целостному, нерелексивному сознанию героини. Так в смысловом пространстве повести намечается историософская проблема Восток – Запад, национальное – европейское, которая станет одной из центральных в творчестве Тургенева. Одновременно в подтексте намечается важный для Тургенева метапоэтический мотив соперничества искусств, в чем очевидны отзвуки эстетических дискуссий конца XVIII – начала XIX в. и в то же время проявляется поиск собственной поэтики.

Повесть *Ася* (1858) свидетельствует об усложнении функции экфрастических жестов в тексте. Образ главной героини формируется в пространстве взаимодействия трех экфрастических описаний: «Маленькая статуя мадонны с почти детским лицом и красным сердцем на груди, пронзенным мечами, печально выглядывала из его ветвей»<sup>19</sup> – читаем в самом начале; «Она сложена, как маленькая рафаэлевская Галатея в Фарнезине»<sup>20</sup> – вспоминает рассказчик; но уже на следующий день видит иную Асю: «Ася показалась мне совершенно русской девушкой, простою девушкой, чуть не горничной. На ней было старенькое платьице, волосы она зачесала за уши и сидела, не шевелясь, у окна да шила в пальцах, скромно, тихо, точно она век свой ничем другим не занималась. [...] мне невольно вспомнились наши доморощенные Кати и Маши»<sup>21</sup> – этот портрет вызывает ассоциации с картинами А.Г. Венецианова, в частности с его работами «Жница» и «Крестьянка за вышивкой», и В.А. Тропинина – с работами «Кружевница» и «Золотошвейка» (кстати, словесный портрет Аси: «Было что-то свое, особенное,

<sup>19</sup> И.С. Тургенев, *Ася* [в:] И.С. Тургенев, *Полное собрание сочинений и писем*: в 30 т., т. 5, Наука, Москва 1978, с. 151.

<sup>20</sup> Там же, с. 162.

<sup>21</sup> Там же.

в складе ее смугловатого, круглого лица, с небольшим тонким носом, почти детскими щечками и черными, светлыми глазами»<sup>22</sup> – почти воспроизводит облик тропининских героинь). Описание статуи предваряет сюжетное развитие повести, в то время как отсылки к Рафаэлю и художникам, рисовавшим русских девушек за шитьем, дают представление о внешнем облике героини и главное – ее изменчивости, «балансировании» между европейским и русским, окультуренным и естественным<sup>23</sup>. В то же время возникает мотив непроницаемости героини для рассказчика, который чувствует свою неспособность понять ее внутренний мир. В этом проявляется, с одной стороны, эстетическая и духовная неразвитость героя, в котором открытость красоте природы сочетается с равнодушием к культуре и в силу этого поверхностным интересом к людям, с другой стороны, готовность Тургенева отказаться от принципов лафатеровского «физиогномического портретирования».

Косвенно об этом свидетельствует указание на занятия брата героини Гагина живописью: появление фигуры художника в тексте традиционно рассматривается как знак присутствия метапоэтического слоя в повествовании. В метапоэтических фрагментах (характеристика картин Гагина, процесса его творчества) проявляется осознание Тургеневым противоречия между «жизнью» и «правдой» (жизнеподобием и достоверностью) и необходимостью проникновения в сокровенную суть натуры. В этом отношении тургеньевская поэтика в *Асе* носит переходный характер. С одной стороны, в повести по-прежнему очевидна традиция визуализации внутреннего состояния героини, что проявляется в актуализации впечатлений от портретов – самого популярного жанра в европейской и русской живописи первой половины XIX в.; с другой стороны, в описаниях «постановочных» и в то же время имитирующих естественность портретов героини проявляется стремление писателя вместе с героем проникнуть в ее внутренний мир. Взаимодействие экфрасистических отсылок и того, что можно назвать экфрасисом-2 – описаний героев рассказчиком, создает смысловое пространство повести как

<sup>22</sup> Там же, с. 153.

<sup>23</sup> Отсылку к «рафаэлевской Галатее» В.А. Недзвецкий трактует как указание на «некий божественно-ангельский элемент» в облике Аси (См.: В.А. Недзвецкий, *К вопросу о сандовских рецепциях в прозе И.С. Тургенева* [в:] *Тургеньевские чтения: сборник статей*, ред. Е.Г. Петраш, вып. 5, Книжница, Москва 2011, с. 102). Такая интерпретация возможна, если иметь в виду направление взгляда Галатеи, который обращен к прячущемуся за облаком амуру, символизирующему чистоту платонической любви. Но важен и другой акцент: Галатея – nereida, то есть морское божество в греческой мифологии, напоминающее славянскую русалку. Это поддерживает предложенную нами интерпретацию Аси как героини пространства «между».

отражение диалога с культурой, необходимого Тургеневу для формирования собственной эстетики.

Это направление творческой эволюции Тургенева подтверждается анализом экфрастических отсылок в «таинственных» повестях позднего периода творчества.

Сквозным мотивом в повести *Песнь торжествующей любви* (1881) проходит мотив создания портрета героини, которую ее муж, художник Фабий, изображает с атрибутами св. Цецилии. Отметим, что атрибутами св. Цецилии – покровительницы музыки – считаются орган-позитив и роза. Но у Тургенева героиня играет на двух музыкальных инструментах – на лютне, что отсылает к картине итальянской художницы Артемизии Джентилески «Св. Цецилия» (1620), и на органе, что в свою очередь восходит либо к ее изображению в церкви св. Панкратья в Виггенсбахе, либо к полотну Рафаэля, на котором изображено экстатическое состояние святой, когда она слышит ангельскую музыку, музыку небес. Экфрастический жест вводит в повесть мотив присутствия божественного (иногo) в мире и акцентирует тургеневское понимание искусства как способа постижения запредельного. Благодаря отсылке к иконографии св. Цецилии с ее символической семантикой тургеневская повесть приобретает характер притчи, в которой за любовным треугольником (спор Муция и Фабия за Валерию) прочитывается комплекс значимых для Тургенева тем.

Во-первых, спор/соперничество между героями отражает разрешение проблемного для Тургенева на протяжении всего творчества вопроса о соотношении духовного и телесного. «Песнь торжествующей любви», которая звучит под руками Валерии, это голос разбуженного тела и одновременно рождение нового, целостного человека (сюжетно мысль выражена в указании на беременность Валерии): не лишенный духовного начала, этот человек возвращается к себе, «божество спускается на землю в образе человека». Мистическая аранжировка сюжета повести с ее загадочными снами, изображением ночных любовных свиданий Валерии и Муция в состоянии, близком к лунатизму, не должна отменять тургеневскую мысль о том, что идеализация духовности в человеке бесплодна, напротив, искусство призвано пробуждать божественное, не исключая, а утверждая человеческое.

Во-вторых, как уже говорилось, появление фигуры художника – в данной повести их два, музыкант Муций и живописец Фабий, – свидетельствует о метапоэтической направленности произведения. Вопрос о возможностях живописи и музыки в познании непознаваемого решается – на уровне символической интерпретации – как утверждение необходимости их синтеза.



Экфрастический жест – отсылка к традиции символической живописи Возрождения свидетельствует о движении позднего Тургенева к новой эстетике, которая возрождает романтическую традицию – через голову реализма по направлению к искусству символизма.

Осмысление новой эстетики продолжается в повести *Клара Милич (После смерти)* (1883), но в ином аспекте, сопрягаясь с проблемой смерти и бессмертия. Ключевыми в этом отношении становятся эпизоды, связанные с рассматриванием фотографии умершей Клары, причем в сопоставлении с портретом матери Аратова.

Он взял ее фотографическую карточку; начал ее воспроизводить, увеличивать. Потом он вздумал ее приладить к стереоскопу.хлопот ему было много... наконец это ему удалось. Он так и вздрогнул, когда увидел сквозь стекло ее фигуру, получившую подобие телесности. Но фигура эта была серая, словно запыленная... и к тому же глаза... глаза всё смотрели в сторону, всё как будто отворачивались. Он стал долго, долго глядеть на них, как бы ожидая, что вот они направятся в его сторону... он даже нарочно прищуривался... но глаза оставались неподвижными и вся фигура принимала вид какой-то куклы<sup>24</sup>.

Странные манипуляции Аратова с фотографией Клары можно объяснить, обратившись к размышлениям Ролана Барта в трактате *Освещенная камера* о специфике фотографии по сравнению с искусством живописи, где высказывается мысль о том, что фотопортрет, фиксируя остановленное время, объективирует объект съемки и тем самым умерщвляет его, в то время как живописец, komponуя портрет, выражает свое отношение к портретируемому и сохраняет его живым.

Аратов всматривается в фотографию Клары, пытаясь «оживить» ее, но видит только тело, отсутствие контакта со взглядом Клары-«куклы» подчеркивает его невозможность; напротив, портрет матери, даже неумелый, дает представление о живой женщине («сходство, по уверенью всех, было поразительное»<sup>25</sup>), поэтому Аратов «снял его с гвоздя, долго его рассматривал, поцеловал и бережно спрятал в ящик»<sup>26</sup>, ибо фотографии не место рядом с портретом, как мертвым не место рядом с живыми.

<sup>24</sup> И.С. Тургенев, *Клара Милич (После смерти)* [в:] И.С. Тургенев, *Полное собрание сочинений и писем*: в 30 т., т. 10, Наука, Москва 1982, с. 104.

<sup>25</sup> Там же, с. 78.

<sup>26</sup> Там же, с. 110.



Сопоставление фотографии и портрета свидетельствует о проблематизации границ между действительностью и искусством в сознании Тургенева, о его выходе к модернистской эстетике, которая вновь введет в картину мира «Великое Ничто» (К. Бальмонт) и актуализирует вопрос о роли авторской субъективности. Отсылки к Библии, *Евгению Онегину* Пушкина, поэтическим строкам Шиллера и Мицкевича и забытого поэта сороковых годов XIX в. Красова, романсам Чайковского, а также характеристики манеры исполнения разных певцов и музыкантов очерчивают границы пространства смысла, в рамках которого Тургенев пытается решить проблему непознаваемого, присутствующего в глубинах человеческой психики и устройстве мироздания.

Таким образом, экфрасис выступает в повестях Тургенева как значимый фактор авторской поэтики, создавая пространство диалога с культурой, отражая установку писателя на познание невидимого и невыразимого, оформляя скрытый полифонизм его прозы. В то же время экфрастические импульсы и описания, усложняя повествовательную перспективу и смысловое пространство тургеневских повестей, свидетельствуют о творческой эволюции писателя.

## Библиография

- Автухович Т., *Экфрасис как метатекст (на примере повести И.С. Тургенева «Три портрета»* [в:] *Русская филология. Ученые записки Смоленского государственного университета: межвузовский сборник научных статей*, ред. М.А. Рогацкина, А.В. Радионова, т. 19, Изд-во СмолГУ, Свиток, Смоленск 2019.
- Бахтин М.М., *К вопросам самосознания и самооценки...* [в:] М.М. Бахтин, *Собрание сочинений*: в 7 т., т. 5, Русские словари, Москва 1997.
- Бахтин М.М., *Рабочие записки 60-х – начала 70-х годов* [в:] М.М. Бахтин, *Собрание сочинений*: в 7 т., т. 6, Русские словари, Языки славянской культуры, Москва 2002.
- Бахтин М.М., *Проблема текста* [в:] Бахтин М.М., *Собрание сочинений*: в 7 т., т. 5, Русские словари, Москва 1997.
- Жирмунский В.М., *Гете в русской литературе*, Наука, Ленинград 1981.
- Мережковский Д., *Тургенев* [в:] Д. Мережковский, А. Толстой и Достоевский. *Вечные спутники*, Республика, Москва 1995.

- Микушевич В.Б., *Струна в тумане* [в:] *Тургеневские чтения: сборник статей*, сост. Г.Л. Медынцева, Е.М.Огнянова, Русский путь, Москва 2004.
- Моруа А., *Искусство Тургенева*, [в:] <http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%9C/morua-andre/literaturnie-portreti/9>.
- Недзвецкий В.А., *Герой И. С. Тургенева и искусство*, [в:] <http://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1204719996&archive=1205324210>.
- Недзвецкий В.А., *К вопросу о сандовских рецепциях в прозе И.С. Тургенева* [в:] *Тургеневские чтения: сборник статей*, ред. Е.Г. Петраш, вып. 5, Книжница, Москва 2011.
- Пумпянский Л.В., *Тургенев-новеллист* [в:] Л.В. Пумпянский, *Классическая традиция: собрание трудов по истории русской литературы*, Языки русской культуры, Москва 2000.
- Рымарь Н.Т., *Незримое в зримом. Изоляция и смыслопорождение в эстетическом событии*, „Миргород” 2018, № 2 (12).
- Тургенев И.С., *Ася* [в:] И.С. Тургенев, *Полное собрание сочинений и писем: в 30 т., т. 5*, Наука, Москва 1978.
- Тургенев И.С., *Клара Милич (После смерти)* [в:] И.С. Тургенев, *Полное собрание сочинений и писем: в 30 т., т. 10*, Наука, Москва 1982.
- Тургенев И.С., *Пергамские раскопки* [в:] И.С. Тургенев, *Полное собрание сочинений и писем: в 30 т., т. 10*, Наука, Москва 1982.
- Тургенев И.С., *Фауст* [в:] И.С. Тургенев, *Полное собрание сочинений и писем: в 30 т., т. 5*, Наука, Москва 1978.
- Халфина Н.Н., *Поэтика времени у Тургенева* [в:] *Тургеневские чтения: сборник статей* сост. Г.Л. Медынцева, Е.М.Огнянова, Русский путь, Москва 2004.
- Щукин В.Г., *Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1997.

## ABSTRACT

### **Ekphrasis as a Way of Forming the Space of Meaning**

The article considers the function of ekphrastic descriptions and references to works of art in the stories of I.S. Turgenev. The question is raised whether ekphrasis, along with literary intertext, participates in the formation of the space of meaning, reflecting the writer's attitude to the expression of the invisible and the image of the inexpressible, defining the principles of Turgenev's poetics of understatement and hint. The dialogue

with culture, which is realized through ekphrastic inclusions, testifies to the hidden polyphonism of Turgenev's prose and the direction of the writer's creative evolution.

**Keywords:** I.S. Turgenev, stories, ekphrasis, the space of meaning

**Ключевые слова:** И.С. Тургенев, повести, экфрасис, пространство смысла

# PRZESTRZEŃ URBANISTYCZNA



KATARZYNA SYSKA   
Uniwersytet Jagielloński

## O mitologii miasta w dramacie Jurija Kławdijewa *Obłok przypominający delfina*

Badania sytuujące się na styku geografii i nauk humanistycznych, zgodnie z sugestią Elżbiety Rybickiej, można rozpatrywać jako jedną z istotnych orientacji zwrotu kulturowego, skupioną wokół pytania o „chiazmatyczne rozumienie relacji między przestrzenią z jednej strony a językiem, literaturą i kulturą z drugiej”<sup>1</sup>.

W kontekście celu niniejszego artykułu – lektury sztuki Jurija Kławdijewa *Obłok przypominający delfina* (Облако, похожее на дельфина, 2004) w perspektywie koncepcji tekstu togliattińskiego – zasadne będzie zawężenie teoretycznych zainteresowań do nurtu badań nad miastem w literaturze. Dla rosyjskojęzycznych uczonych punktem odniesienia w tym obszarze są prace Władimira Toporowa i Jurija Łotmana z zakresu semiotyki miasta<sup>2</sup>, dzięki którym w obiegu naukowym utrwalił się termin „tekst petersburski”. Toporow uważał wprawdzie Petersburg za przypadek szczególny, odróżniając „klimatyczne, topograficzne, etnograficzno-bytowe i kulturalne charakterystyki miasta”<sup>3</sup> od petersburskiego „syntetycznego ultratekstu, z którym wiążą się najwyższe sensy i cele”<sup>4</sup>. Mimo tego pojęcie „tekstu miasta” zaczęło być szeroko stosowane w odniesieniu do innych ośrodków rosyjskich, takich jak Moskwa, Perm czy Woroneż<sup>5</sup>. Praktyki takie mogą

<sup>1</sup> E. Rybicka, *Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 33.

<sup>2</sup> Historię badań geokulturowych i geoliterackich na gruncie rosyjskim szczegółowo referuje Wasilij Szczukin w monografii *Mit szlacheckiego gniazda. Studium geokulturolologiczne o klasycznej literaturze rosyjskiej*, przeł. B. Żyłko, Universitas, Kraków 2006, s. 16-32.

<sup>3</sup> W. Toporow, *Petersburg i tekst Petersburski literatury rosyjskiej. Wprowadzenie do tematu*, przeł. B. Żyłko, „Pamiętnik Literacki” 1991, nr 82/2, s. 260.

<sup>4</sup> Tamże, s. 257.

<sup>5</sup> Zob. *Москва и „московский текст” русской культуры*, red. Г.С. Кнабе, РГГУ, Moskwa 1998; В. Абашев, *Пермь как текст*, Издательство Пермского университета, Пермь 2000.

wywoływać wątpliwości, jednak jeśli zgodzić się, że u Toporowa tekst petersburski nie był konceptem czysto filologicznym, lecz nosił znamiona konstruktu filozoficznego, a nawet metafizycznego<sup>6</sup>, i dokonać pewnej jego redukcji na potrzeby analizy innego rodzaju materiału, wówczas zasadne zdaje się wykorzystywanie pojęcia „tekstu miasta” do badania literackich przedstawień innych przestrzeni miejskich. W skromniejszym ujęciu pod „tekstem miejskim” rozumieć będziemy sytuację, kiedy topografia i sfera symboliczna miasta stanowią czynnik warunkujący sposoby jego literackiej reprezentacji w utworach różnych autorów.

Podobne założenie przyświecało Marii Sizowej, która podjęła się naukowego opracowania zjawiska nazywanego „togliattińską szkołą dramaturgii”. Zalicza się do niej czterech autorów – Wadima Lewanowa, Jurija Kławdijewy oraz braci Wiaczesława i Michaiła Durnienkowów. Sizowa twierdzi, że w odróżnieniu od twórców dużo bardziej znanej jekaterynburskiej szkoły dramatu, w których sztukach specyficzny *locus* Jekaterynburga nie wpłynął na ukształtowanie jednorodnego nadtekstu, „в ранних пьесах тольяттинцев моделировались тождественные связи между городским пространством, индивидуумом, социумом, искусством – «тольяттинский городской текст»”<sup>7</sup>.

Togliatti stało się ważnym ośrodkiem nowej dramaturgii dzięki Lewanowowi (1967-2011), który w 1999 roku otworzył studio teatralne „Gołosowa, 20”, skupiając wokół siebie młodszych kolegów – dziś autorów tekstów wystawianych na rosyjskich i światowych scenach.

Tej grupie entuzjastów udało się dokonać ważnej rzeczy – zmienić robotnicze monomiasto, „где культура застыла на рубеже запуска первого конвейера автозавода [...], вокруг суицидальных шестнадцатиэтажек ветер по спирали гонял пластиковые пакеты”<sup>8</sup>, w miejsce kojarzone ze sztuką współczesną.

Z jednej strony Togliatti to typowe postradzieckie miasto monoprzemysłowe. W tego typu ośrodkach trudności w przejściu do gospodarki rynkowej doprowadziły do upadku lub znacznego ograniczenia produkcji zakładów będących głównymi pracodawcami, co pociągnęło za sobą bezrobocie, wzrost przestępczości, znaczny odpływ ludności. Sowiecki model rozwoju charakteryzował się przewagą

<sup>6</sup> Zob. И. Калинин, „Петербургский текст” московской филологии, „Неприкосновенный запас” 2010, № 2, [on-line:] <https://magazines.gorky.media/nz/2010/2/peterburgskij-tekst-moskovskoj-filologii.html> (28.08.2021).

<sup>7</sup> М. Сизова, *Феномен тольяттинской драматургии* (В. Леванов, В. и М. Дурненковы, Ю. Клавдиев), *Автореферат диссертации на соискание ученой степени*, на правах рукописи, Санкт Петербург 2013, s. 13.

<sup>8</sup> В. Дурненков, *Памяти Вадима Леванова*, [on-line:] <https://seance.ru/articles/vadim-levanov/> (28.08.2021).

industrializacji nad urbanizacją, ta ostatnia z kolei często odbywała się bez rzeczywistej modernizacji, co w efekcie doprowadziło do trwałej niewystarczalności oferty infrastrukturalno-społecznej w dużych ośrodkach przemysłowych<sup>9</sup>. Niewłaściwe wydaje się również nazywanie tych ośrodków postindustrialnymi – znaczna liczba postsowieckich miast pozostaje „przedłużeniem fabryki”<sup>10</sup> i znajduje się w fazie powolnej deindustrializacji w warunkach postępującego kryzysu tradycyjnego przemysłu, a przejście do modelu postindustrialnego czy sieciowego, opartego na nowoczesnych technologiach i usługach, wciąż stanowi mniej lub bardziej odległy cel<sup>11</sup>. Do powyższego dodać należy wielopoziomowy kryzys tożsamości wynikający z krachu systemów i wartości, które te miasta ufundowały (sowieckość, komunizm, industrializacja, postęp, robotniczy etos itd.), i skutkujący doznaniem aksjologicznej pustki, którą wypełnić mogłyby nowe lokalne narracje.

Istnieją jednak czynniki stanowiące może nie o unikalności, ale o pewnej specyfice Togliatti.

Po pierwsze – pod względem liczby ludności jest to największe z monomiast (obecnie około 700 tys. mieszkańców), wielokroć zaliczane do grupy ośrodków o wysokim stopniu ryzyka społeczno-ekonomicznego. Po drugie – historia miasta, z jego „potrójnymi narodzinami”, sprzyja mitotwórstwu<sup>12</sup>. Początek miastu dała twierdza Stawropol, wzniesiona w 1737 roku na brzegu Wołgi. Stawropol<sup>13</sup> nie stał się jednak dużym ośrodkiem, przeważała jednorodzinna drewniana zabudowa. Drugie narodziny wiążą się z decyzją z 1950 roku o budowie Kujbyszewskiej Elektrowni Wodnej, której konsekwencją było zalanie istniejącego miasta wodami zbiornika nazywanego dziś Morzem Żygułowskim. Część starych budynków przeniesiono na puste tereny nieopodal elektrowni. Pozostałości starego Stawropola obrastały nowymi dzielnicami, a w związku z rozwojem przemysłu chemicznego liczba ludności wzrosła dziesięciokrotnie. W 1964 miasto przemianowano na cześć zmarłego Palmiro Togliattiego, a w 1967 roku we współpracy

<sup>9</sup> Szerzej na ten temat zob. K. Nędzia-Sikoniowska, *Nowoczesne. O syberyjskich miastach okresu radzieckiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2021, s. 32-39.

<sup>10</sup> Г. Потаев, *Постиндустриальные города. Реновация и развитие*, Белорусский национальный технический университет, Минск 2019, s. 5.

<sup>11</sup> Г. Резвин, *Как постиндустриальная модель конкурирует с сетевой*, „Коммерсантъ Weekend” 2019, № 17, 31 V, s. 18.

<sup>12</sup> Historię miasta referuję na podstawie: В. Овсянников, *Ставрополь – Тольятти. Страницы истории*, ч. 1, Издательство фонда „Развитие через образование”, Тольятти 1997; А. Сигельбаум, *Машины для товарищей. Биография советского автомобиля*, przeł. М. Лейко, РОССПЭН, Москва 2011.

<sup>13</sup> Dla odróżnienia od założonego 40 lat później kaukaskiego Stawropola zwany Stawropolem-nad-Wołą.



z firmą FIAT rozpoczęła się budowa największej w ZSRR fabryki samochodów osobowych (AwtoWAZ) oraz nowoczesnej, wzorcowej dzielnicy Awtohrad dla pracowników. Napływ ludności z terenu całego kraju był tak gwałtowny, że liczba mieszkańców wzrosła z około 200 tysięcy pod koniec lat 60. do ponad 600 tysięcy w latach 80. Togliatti w tym okresie stanowiło symbol nowoczesnego radzieckiego miasta epoki postalinowskiej, nieobciążonego heroizmem wielkich budów lat 20. i 30. czy dostaw dla frontu i kojarzącego się raczej z Breżniewowską małą stabilizacją, wzrostem poziomu życia zwykłego obywatela, który zasługuje na swoją prywatną ładę<sup>14</sup>. Zatem historia sowieckiego Detroit aż do 1991 roku to pasmo nieprzerwanego, niesłuchanie szybkiego wzrostu. Upadek przełomu wieków był równie spektakularny. Rabunkowa prywatyzacja państwowych zakładów, mafijny biznes, spadek popytu na rodzime auta sprawiły, że na początku XXI wieku Togliatti borykało się z bezrobociem, przestępczością, narkomanią, epidemią HIV, degradacją szerokich grup mieszkańców.

W tym właśnie okresie zaczyna swoją działalność togliattińska grupa dramaturgów.

Jurij Kławdijew (ur. 1974) pracował wtedy głównie jako dziennikarz lokalnych mediów. Za sobą miał doświadczenie uczestnictwa w młodzieżowych subkulturach, które w latach 90. stanowiły główną formę samoorganizacji młodzieży<sup>15</sup>.

Wśród najważniejszych uwarunkowań historycznych fundujących mitologię Togliatti Sizowa wymienia budowę miasta „od zera”, bez kulturowej i historycznej ciągłości, co owocuje motywami pustki, izolacji zarówno w tekstach sztuk, jak i w wypowiedziach samych autorów: „Пустое пространство, как у Брука” (W. Durnienkow)<sup>16</sup>, „Тольятти возник на пустом месте без всякой культурной подложки” (Lewanow)<sup>17</sup>. Michaił Durnienkow natomiast, twierdząc, że „если город появился с нуля, на пустом месте, то культурное пространство вокруг тебя обживается мифами” – parafrazuje rozważania Łotmana o szczególnej mitotwórczości sztucznych miast, powstałych z dekrety władzy: „Рационалистический город-утопия был лишен [...] семиотических резервов. [...] Отсутствие

<sup>14</sup> Zob. А. Сигельбаум, dz. cyt., s. 213.

<sup>15</sup> O problemach społecznych miasta zob. tamże, s. 211-212. Obszerną biografię pisarza przytacza Irina Plechanowa: И. Плеханова, *Новая драма. Имена и тенденции*, Издательство ИГУ, Иркутск 2017, s. 228-237.

<sup>16</sup> В. Дурненков, dz. cyt. [źródło elektroniczne].

<sup>17</sup> Cyt. za: М. Сизова, *Не аристотелевская драматургия*, „Современная драматургия” 2020, № 1, [on-line:] [https://theatre-library.ru/sovremennaya\\_dramaturgiya/2020-1/8212](https://theatre-library.ru/sovremennaya_dramaturgiya/2020-1/8212) (28.08.2021).

истории вызвало бурный рост мифологии. Миф восполнял семиотическую пустоту [...]”<sup>18</sup>.

Pozostając przy rozróżnieniach Łotmana, Togliatti należy odnieść do miast typu ekscentrycznego, położonych na granicy kultury i przyrody (tu: nadwożańskie tereny stepowe w okolicach Gór Żygulowskich), powstałych w wyniku arbitralnej ludzkiej decyzji, a wbrew naturze. Mit kreacyjny ściśle splata się tu z mitem eschatologicznym, przepowiedniami rychłej apokalipsy, zemsty żywiołów itp.<sup>19</sup> Wśród mieszkańców Togliatti takie nastroje wzmacnia nie tylko wyludnienie obrzeży, które na powrót zarasta trawa, lecz również trzęsienia ziemi wywołane wiosennymi uderzeniami wody w śluzy przy elektrowni. Szczególnie istotna wydaje się uwaga tartuskiego semiotyka o nieusuwalnej dychotomiczności ekscentrycznego miasta, które daje się interpretować zarówno jako tryumf rozumu nad żywiołem, jak i jako pogwałcenie naturalnego porządku<sup>20</sup>. Socjalistyczne Togliatti również sytuuje się między biegunami optymistycznej radzieckiej retoryki postępu oraz mrocznych narracji o początkach i przeczuwanym końcu miasta, które zaczęły dochodzić do głosu w okresie postsowieckim. Do zdarzeń generujących miejski folklor bez wątpienia należy zatopienie historycznego Stawropola nad Wołgą. Aktualizuje ono sieć skojarzeń ze świętym grodem Kitież (według jednej z lokalnych legend nocą z wód zbiornika żygulowskiego wystaje kopuła stawropolskiej cerkwi), które dalej żyje w głębinach, ukazując się tylko ludziom czystego serca. Ważny jest też motyw wzniesienia miasta na kościach, związany z jednej strony z zatrudnieniem przy budowie elektrowni ponad czterdzieści sześć tysięcy więźniów, których część nie wytrzymała tempa i warunków pracy<sup>21</sup>, a z drugiej z faktem, że pierwsze osady nowego miasta powstały na terenie starostawropolskiego cmentarza, przez co przy rzecznych skarpach mieszkańcom zdarza się natknąć na ludzkie kości.

W przypadku Togliatti znamienne jest, że jego historia, od tryumfalnej budowy do postradzieckiego głębokiego kryzysu, zamyka się zaledwie w pięćdziesięciu latach.

<sup>18</sup> Ю. Лотман, *Символика Петербурга и проблемы семиотики города* [w:] *Ученые записки Тартуского государственного университета. Труды по знаковым системам*, т. 18, Тартуский государственный университет, Тарту 1984, s. 36.

<sup>19</sup> Zob. tamże, s. 31.

<sup>20</sup> Zob. tamże, s. 34.

<sup>21</sup> Zob. С. Мельник, *Крепость эпохи холодной войны. К 60-летию Жигулевской ГЭС*, „Научно-культурологический журнал” 2010, № 12, [on-line:] <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=2699&level1=main&level2=articles> (28.08.2021).

W wypowiedziach dramaturgów przeważa negatywne doświadczenie miasta jako przestrzeni nieprzyjaznej, pozbawionej kultury. Kławdijew przyznał: „Я же обыкновенный человек, выросший в ужасном районе, в одном из наиболее жутких городов России, Тольятти. Но у меня получилось не стать таким, как мое окружение”<sup>22</sup>. W powyższym wyznaniu zawierają się dwa najważniejsze wyznaczniki togliattińskiej dramaturgii wyodrębnione przez Sizową: konflikt bohatera z wrogią, agresywną przestrzenią miasta oraz strategia ucieczki z tej destrukcyjnej przestrzeni poprzez „сотворение своего собственного мира путем взрыва, всеобщего апокалипсиса и смерти”<sup>23</sup>.

*Obłok przypominający delfina* powstał wiosną 2004 roku i jest tekstem stosunkowo rzadko analizowanym. Kławdijew wprawdzie nie używa konkretnego toponimu, ale wprowadza rozpoznawalne elementy realiów jednoznacznie wskazujące na Togliatti jako miejsce akcji. Na akcję składają się dwa wątki oddzielone przestrzennie, lecz połączone postacią głównego bohatera (ON). Pierwszy to miłosne spotkania na dzikiej rzecznej plaży Jego – młodego mężczyzny z miasta, i Jej – prawdopodobnie żyjącej w wodzie dziewczyny-rusalki. Drugi to historia zaangażowania protagonisty w uliczne walki bezdomnych. ON poznaje niewidomego staruszka Jewgrafa, który okazuje się nader skutecznym bojownikiem (był snajperem podczas II wojny światowej, a obecnie – nieformalnym stróżem prawa) działającym dzięki niezwykle uważności i czuciu. ON terminuje u Jewgrafa, a po jego śmierci kontynuuje dzieło mistrza – pomaga okolicznym bezdomnym wyjść „na ludzi”, zerwać z alkoholizmem, zasiedlić puste domy na wyludnionej wsi i zająć się pracą fizyczną. W tę jawnie popkulturową (relacja niestandardowego mistrza i ucznia powieli schemat fabularny filmów karate), ale wciąż realistyczną historię wkrada się wątek fantastyczny – że „dobrzy” bezdomni, starając się godnie żyć, walczą z niejaką Królową Wysypiska, która werbuje najbardziej zdegenerowany element do swoich gangów. Główny bohater rzuca pracę w podupadającej firmie, całkowicie poświęca się misji resocjalizacji bezdomnych, trenuje ich, grzebie ofiary porachunków, łącząc funkcję samozwańczego stróża prawa i kapłana w mieście, w którym władza polityczna i duchowa okazała się nieskuteczna. Czasem wieczorami spotyka się z tajemniczą dziewczyną z rzeki. W końcu ginie, zamordowany przy mogile Jewgrafa, żyje jednak nadal w leśno-rzecznej czasoprzestrzeni, która stanowi rodzaj paralelnego świata, powiązanego jednak z rzeczywistym miastem.

<sup>22</sup> Ю. Клавдиев, *Фрагменты. Беседовала Марыся Никитюк*, portal teatralny „Teatre”, [on-line:] [http://teatre.com.ua/modern/juryj\\_klavdyev\\_fragmenty](http://teatre.com.ua/modern/juryj_klavdyev_fragmenty) (28.08.2021).

<sup>23</sup> М. Сизова, *Тольятти. Место действия – пустырь*, „Петербургский театральный журнал” 2011, № 3, [on-line:] <https://ptj.spb.ru/archive/65/beyond-mkad-65/tolyatti-mesto-dejstviya-pustyr/> (28.08.2021).

Niejasny jest status tej przestrzeni, jej czasowość. Wiadomo, że ON i ONA umarli („Я вот не помню, как умер”<sup>24</sup>), potrafią funkcjonować pod wodą, jak również, że jeszcze za życia należeli do grona osób niezwykłych, które swoje wybraństwo odkrywały z czasem. Para rozmawia o opanowaniu miasta przez armię Królowej Wysypiska, brutalnych ulicznych walkach, anarchii, wyludnieniu, co z jednej strony nawiązuje do amerykańskich filmów o pozasystemowych stróżach prawa i wojnach gangów, z drugiej zaś ma zakorzenienie w rzeczywistości. Od 1992 roku aż do połowy lat dwutysięcznych Togliatti było areną porachunków mafii walczących o kontrolę nad AwtoWAZ-em, które przybrały taką skalę, że weszły do historii najnowszej pod nazwą „togliattińskiej wojny kryminalnej”. Znamienne, że w 2000 roku do jednego z zabójstw doszło w podwórzu domu przy ulicy Topolinaja, przy której mieszkał wówczas również sam dramaturg<sup>25</sup>. W dramacie Kławdijewa walka nie toczy się jednak o wpływy i pieniądze, lecz nabiera archetypicznych cech ostatecznego starcia sił dobra ze złem. Po stronie dobra jest ON, Jewgraf, oraz podejmujący trud godnego życia bezdomni, zaś po stronie zła nie tylko zdegenerowani bandyci-kloszardzi, lecz również nowe środowisko kapitalistyczne – były szef miesiącami niewypłacający pracownikom pensji czy kolega ze studiów nastawiony wyłącznie na łatwą rozrywkę.

Wyodrębniony przez Sizową schemat fabularny: konflikt bohatera z wrogiem miastem – próba przeciwstawienia mu się lub wyzwolenia – wykreowanie własnego świata/mitu po katastrofie – w pełni realizuje się w sztuce Kławdijewa.

Tekst opiera się na wyraźnej, aksjologicznie nacechowanej opozycji przestrzennej miasta i przyrody. Pierwsze przedstawione zostało w sposób typowo dystopijny. Postaci przemieszczają się pomiędzy piwnicami, cmentarzami, zapuszczonymi klatkami bloków, śmietnikami a locusami kapitalizmu (upadająca firma, bar), które, co wydaje się znaczące, ON kategoriycznie opuszcza. Budynki są chore („на стенах домов [...] – весенние иероглифы и стигматы”), a samo miasto – martwe lub fantomowe, zawieszone między życiem a śmiercią („ОНА. Там город. Он умирает. Да? ОН. Не то, чтобы умирает... он просто не живёт”).

Tekst wskazuje wprawdzie na socjopolityczne przyczyny kryzysu. Znacznie wyraźniejszy jest jednak kod mitopoetycki, w ramach którego Togliatti staje

<sup>24</sup> Wszystkie cytaty z utworu podaję za wersją elektroniczną (bez numeracji stron) zamieszczoną w archiwum Biblioteki Teatralnej Siergieja Jefimowa, [on-line:] <https://theatre-library.ru/authors/k/klavdiev> (28.08.2021).

<sup>25</sup> Zob. *Криминальная история Тольятти. Расплата волговских киллеров*, ч. 5, [on-line:] [https://www.tltgorod.ru/crime/article-22028/\(28.08.2021\)](https://www.tltgorod.ru/crime/article-22028/(28.08.2021)). W pliku z tekstem sztuki znajdują się ówczesne dane teleadresowe Jurija Kławdijewa, co pozwoliło ustalić zbieżność wspomnianych faktów.

w szeregu grzesznych miast-nierządnic<sup>26</sup>, skazanych nie tyle na gniew bóstwa, co na samozniszczenie. W przedapokaliptycznym mieście ON jawi się jako swoisty prorok, który pod wpływem mistrza Jewgraфа podejmuje próbę wychowywania „mężów sprawiedliwych” i choć, w odróżnieniu od Abrahama, znajduje ich, okazują się za słabi, by przeciwstawić się złu. Istotny dla tego toposu grzech rozpusty reprezentuje spotkany w barze kolega ze studiów, który namawia bohatera, żeby dołączył do miłosnego trójkąta. Znamienne, że właśnie w tej scenie ON wygłasza proroctwo o upadku miasta:

ОН. [...] А здесь останутся только те, у кого в жизни, кроме смерти, ничего не осталось... Скоро мы все уедем, и останутся только вазовцы, собаки, кошки, канарейки и бомжи... [...] Тараканы. Тараканы всех переживут. И на наших с тобой могилах муравейник построят.

Po fizycznej śmierci protagonista przechodzi do innej formy istnienia, związanej ze sferą przyrody i zatopionym miastem, z mitu eschatologicznego do pozamiejskiej, prywatnej kosmogonii. Zawarty w poetyckich didaskaliach opis scenerii spotkań dziewczyny z rzeki i bohatera przypomina stworzenie świata:

Небо. Закат, похожий на цитату из Библии. Песок и мокрое, блестящее бревно с ветвистыми корнями – вот и всё, что здесь есть.

И этого вполне достаточно.

[...]

Снова, как миллион лет назад, встаёт солнце. [...] Прямо под облаком сидят Он и Она.

[...]

Они уходят в реку. В небе над водой висит огромное облако, похожее на дельфина – реально только оно.

И этого вполне достаточно.

We frazie podsumowującej te opisy – „И этого вполне достаточно” – rozbrzmiewa echo starotestamentowego „I widział Bóg, że było dobre”. Dokonuje się też wyjście z czasu historycznego: „А на следующий день раз и навсегда наступает весна”. Bohater Kławdijewa z nową Ewą u boku, na gruzach upadłego miasta, w którym natura na powrót zajmuje siłą odebrane sobie tereny, tworzy

<sup>26</sup> Zob. W. Toporow, *Miasto i mit*, wyb., przeł. i wstęp B. Żyłko, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2000, s. 34.

własny mit. Dla togliattińskiego tekstu szczególnie istotny jest związek tego mitu z pamięcią o starym Stawropolu nad Wołgą jako życiodajnym źródle tożsamości i ciągłości historycznej. Podwodny Stawropol również wpasowuje się zatem w dychotomiczną opozycję i nabiera cech miasta-dziewicy, dostępnego tylko dla wybrańców. Przez dystopijny plan współczesności prześwieca eklektyczny metafizyczny ideał, nadający całości smutno-optymistyczny ton.

W pozostałych sztukach Kławdijewa napisanych w tym okresie pierwiastek romantyczno-utopijny jest znacznie słabszy, a bohatera konstruktywnie działającego zastępuje podmiot, dla którego jedyną strategię samorealizacji stanowi przeemoc. Rezygnując z rozważania tej kategorii, być może najistotniejszej w twórczości autora<sup>27</sup>, pragnę jednak zwrócić uwagę na pewien paradoks. W *Obłoku przypominającym delfina* najbardziej lirycznym i optymistycznym (kończy się wszak swoim *happy endem*) tekście Kławdijewa deklaratywne wypowiedzi postaci, układ zdarzeń i ich symbolicznych konotacji wyrażają krytykę nowego Togliatti – dra pieżnego, wyrosłego na ruinach poprzednika – i idealizację wpisanego w przyrodę i historię Stawropola. Opozycję tę podważa jednak, a nawet odwraca bardziej podstawowa struktura analizowanego dramatu, która również wyklucza ciągłość, naturalny rozwój, powielając fabularny schemat unicestwienia starego, by z widokiem na pogorzelsko budować nowy świat. Wypada zatem zgodzić się z opinią Marka Lipowieckiego, że Kławdijew „вольно или невольно легитимизирует постсоветские мифологии насилия”<sup>28</sup>.

## Bibliografia

- Nędzka-Sikoniowska K., *Nowoczesne. O syberyjskich miastach okresu radzieckiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2021, <https://doi.org/10.4467/K7178.197/20.20.15517>.
- Rybicka E., *Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4.
- Toporow W., *Miasto i mit*, wyb., przeł. i wstęp B. Żyłko, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2000.

<sup>27</sup> W tej perspektywie czytają teksty Kławdijewa Brigitte Beumers i Mark Lipowiecki w: *Перформансы насилия. Литературные и театральные эксперименты „новой драмы”*, НЛО, Москва 2012, s. 250-256. Plechanowa z kolei określa ideową strategię autora jako „agresywny humanizm” (И. Плеханова, dz. cyt., s. 248).

<sup>28</sup> М. Липовецкий, Б. Боймерс, dz. cyt., s. 256.



- Toporow W., *Petersburg i tekst Petersburski literatury rosyjskiej. Wprowadzenie do tematu*, przeł. B. Żyłko, „Pamiętnik Literacki” 1991, nr 82/2.
- Szczukin W., *Mit szlacheckiego gniazda. Studium geokulturologiczne o klasycznej literaturze rosyjskiej*, przeł. B. Żyłko, Universitas, Kraków 2006.
- Абашев В., *Пермь как текст*, Издательство Пермского университета, Пермь 2000.
- Боймерс Б., Липовецкий М., *Перформансы насилия. Литературные и театральные эксперименты „новой драмы”*, НЛО, Москва 2012.
- Дурненков В., *Памяти Вадима Леванова*, [on-line:] <https://seance.ru/articles/vadim-levanov/>.
- Калинин И., „Петербургский текст” московской филологии, „Неприкосновенный запас” 2010, № 2, [on-line:] <https://magazines.gorky.media/nz/2010/2/peterburgskij-tekst-moskovskoj-filologii.html>.
- Клавдиев Ю., *Облако, похожее на дельфина*, 2004, [on-line:] <https://theatre-library.ru/authors/k/klavdiev>.
- Клавдиев Ю., *Фрагменты*, rozmawiała Марыся Никитюк, [on-line:] [http://teatre.com.ua/modern/juryj\\_klavdyev\\_fragmenty](http://teatre.com.ua/modern/juryj_klavdyev_fragmenty).
- Лотман Ю., *Символика Петербурга и проблемы семиотики города* [w:] *Ученые записки Тартуского государственного университета. Труды по знаковым системам*, т. 18, Тарту 1984.
- Мельник С., *Крепость эпохи холодной войны. К 60-летию Жигулевской ГЭС*, „Научно-культурологический журнал” 2010, № 12, [on-line:] <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=2699&level1=main&level2=articles>.
- Москва и „московский текст” русской культуры*, ред. Г.С. Кнабе, РГГУ, Москва 1998.
- Овсянников В., *Ставрополь – Тольятти. Страницы истории*, ч. 1, Издательство фонда „Развитие через образование”, Тольятти 1997.
- Плеханова И., *Новая драма: имена и тенденции*, Издательство ИГУ, Иркутск 2017.
- Потаев Г., *Постиндустриальные города: реновация и развитие*, Белорусский национальный технический университет, Минск 2019.
- Резвин Г., *Как постиндустриальная модель конкурирует с сетевой*, „Коммерсантъ Weekend” 2019, № 17, 31 V.
- Сигельбаум Л., *Машины для товарищей. Биография советского автомобиля*, przeł. z j. angielskiego М. Лейко, РОССПЭН, Москва 2011.
- Сизова М., *Не аристотелевская драматургия*, „Современная драматургия” 2020, № 1, [on-line:] [https://theatre-library.ru/sovremennaya\\_dramaturgiya/2020-1/8212](https://theatre-library.ru/sovremennaya_dramaturgiya/2020-1/8212).

Сизова М., *Тольятти. Место действия – пустырь*, „Петербургский театральный журнал” 2011, № 3, [on-line:] <https://ptj.spb.ru/archive/65/beyond-mkad-65/tolyatti-mesto-dejstviya-pustyr/>.

Сизова М., *Феномен тольяттинской драматургии (В. Леванов, В. и М. Дурнеиковы, Ю. Клавдиев), Автореферат диссертации на соискание ученой степени, на правах рукописи*, Санкт Петербург 2013.

*Криминальная история Тольятти. Расплата волговских киллеров*, ч. 5, [on-line:] <https://www.tltgorod.ru/crime/article-22028/>.

*Электронный фонд правовых и нормативно-технических документов*, [on-line:] <https://docs.cntd.ru/document/420210942>.

## ABSTRACT

### **On the Mythology of the City in the Drama of Yuri Klavdiev *A Dolphin-like Cloud***

The article discusses the work *A Dolphin-like Cloud* by a celebrated and controversial representative of the “Tolyatti new drama school” Yuri Klavdiev in the context of the concept of urban text developed by V. Toporov and Y. Lotman. “Russian Detroit” can definitely be regarded as a typical post-Soviet industrial mono-profile city. However, we expose those elements of the history and urban mythology of the city that prove that it is reasonable to speak about specific Tolyatti text. The study also shows that in Klavdiev’s play his hometown is not only a scenery for the incidents but a peculiar chronotope that determines protagonist’s fate, structure of the plot and a central theme in this drama work.

**Keywords:** new Russian drama, Yuri Klavdiev, Tolyatti text, post-Soviet city

**Słowa kluczowe:** nowy dramat rosyjski, Jurij Kławdiejew, togliattiński tekst, miasto postsowieckie





BOGUSŁAW ŻYŁKO 

Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi

## O pewnej reprezentacji wieczności (Uwagi o *Rzymie* Mikołaja Gogola)

Problematyka przestrzeni na dobre zagościła w nauce o literaturze (i szerzej: w nauce o kulturze). W badaniach nad tą kategorią wytworzyły się nawet odrębne szkoły naukowe: francuska (G. Bachelard), anglosaska (E. Hall, Yi-Fu Tuan), rosyjska (M. Bachtin). Interesowali się nią także semiotycy ze szkoły tartusko-moskiewskiej, którzy opozycje przestrzenne traktowali jako ważny środek modelowania rozmaitych „obrazów świata”. Także w literaturze i sztuce „język przestrzeni” – jak to ujął Jurij Łotman w swoim klasycznym studium – „wyraża [...] relacje nieprzestrzenne w modelującej strukturze świata”<sup>1</sup> (215). Język ten jest „modelem abstrakcyjnym” i Łotman wskazuje na topologię jako swoje zaplecze teoretyczne. W pracach Władimira Toporowa pojawia się już problem konkretnej przestrzeni i jej transformacji w literaturze (cykl studiów o „tekście petersburskim” w literaturze rosyjskiej). Miejsce matematycznej topologii zajmują u niego geografia i topografia.

W Polsce systematyczne badania w tym nurcie prowadził Wasilij Szczukin<sup>2</sup>, któremu bliższe jest stanowisko Toporowa. Poniższy tekst jest próbą sprawdzenia efektywności tego podejścia na jednym tekście literackim. Mamy na myśli utwór rosyjsko-ukraińskiego pisarza, klasyka literatury powszechnej, Mikołaja Gogola (1809-1852), zatytułowany *Rzym*. Jego autor znał to miasto jako jego wieloletni mieszkaniec. Przyjechał po raz pierwszy w 1837 roku (z Paryża, gdzie spotykał się z Mickiewiczem i innymi polskimi emigrantami) i przeżył nad Tybrem

<sup>1</sup> J. Łotman, *Przestrzeń w prozie Gogola*, przeł. J. Faryno [w:] *Semiotyka kultury*, oprac. E. Janus, M. Mayenowa, PIW, Warszawa 1977, s. 215, *Biblioteka Myśli Współczesnej. Seria z Kostką*.

<sup>2</sup> Zob. W. Szczukin, *Mit szlacheckiego gniazda. Studium geokulturolologiczne o klasycznej literaturze rosyjskiej*, przeł. B. Żyłko, Universitas, Kraków 2006.

z przerwami kilka lat. Ówczesny Rzym (odmienny od dzisiejszego) oczarował go, choć nie od razu. Po przyjeździe pisał do przyjaciela:

Wydaje mi się, jak bym zajechał do starych małopolskich ziemian. Takie same zmurzone drzwi domów, z mnóstwem niepotrzebnych otworów, brudzące ubrania kredą; stare świeczniki i lampy jak w cerkwi; naczynia wszystkie osobliwe; wszystkie na stary ład. Wszędzie widziałem dotąd obraz zmian; tutaj wszystko zatrzymało się w jednym miejscu i nie idzie dalej. Kiedy wjechałem do Rzymu, na początku nie zdałem sobie jasno sprawy: wydał mi się on mały; ale im dalej, to wydaje mi się coraz większy i większy, budowle ogromniejsze, widoki piękniejsze, niebo lepsze, a obrazów, ruin i antyków, wystarczy do patrzenia na całe życie. Człowiek zakochuje się w Rzymie powoli, stopniowo – i już na całe życie. Słowem, cała Europa jest po to, żeby patrzeć, a Italia po to, żeby żyć<sup>3</sup>.

I Rzym stał się dla Gogola „ojczyzną duszy”, „domem”, „stałym adresem”. Tutaj też, zamieszkawszy w śródmieściu przy ówczesnej Via Felice (dziś Via Sistina, w kamienicy, w której później wynajmował mieszkanie Cyprian Kamil Norwid), napisał pierwszy tom *Martwych dusz* i zaczął tworzyć powieść pod roboczym tytułem *Annunziata*. Z tego pierwotnego zamiaru pozostał jednak tylko „fragment” (takie gatunkowe określenie widnieje na stronie tytułowej) *Rzym*, opublikowany w moskiewskim czasopiśmie „Moskwitianin” w 1842 roku.

Fabula tego „fragmentu” jest prosta i przywołuje na myśl schemat fabularny powieści edukacyjnej, z tym że w tym wypadku kolejne fazy w dojrzewaniu bohatera (dzieciństwo, lata młodości, okres dojrzewania) wiążą się ze zmianą miejsca jego przebywania. Potomek starego, ale już podupadłego rodu zostaje najpierw oddany pod opiekę dobrodusznego opata, który bardziej się jednak zna na przyrządzaniu karczochów niżli na naukach potrzebnych chłopcu (te ostatnie sprowadzały się do znajomości paru dzieł włoskich klasyków i „pięciu, sześciu pieśni Dantego”<sup>4</sup>). Potem ojciec wysłał go na sześć lat do Lukki na uniwersytet, na którym panowały jednak „formy scholastyczne” w nauczaniu, a po paru latach dalej – do Paryża, gdzie będzie miał okazję zakosztować życia w wielkim nowoczesnym europejskim mieście. Po paru kolejnych latach spędzonych w stolicy Europy wraca do rodzinnego miasta, by je odkrywać dla siebie na nowo.

<sup>3</sup> Н. Гоголь, *Полное собрание сочинений*, т. 11, Художественная литература, Москва 1952, s. 95. Tłumaczenie moje – B.Ż.

<sup>4</sup> M. Gogol, *Rzym*, przeł. J. Brzęczkowski [w:] tegoż, *Opowieści*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1972, s. 240. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania, numer strony podaje w tekście po cytacie.

W centrum opowieści znajdują się skonfrontowane ze sobą obrazy dwóch wielkich miast: Paryża, do którego trafia młody, rozbudzony intelektualnie, chłonny rozmaitych doznań książę, i tytułowy Rzym. Paweł Annienkow, który był blisko Gogola, utrzymuje, że jej głównym tematem wręcz jest „przeciwstawienie sobie dwóch narodowości: francuskiej i włoskiej”<sup>5</sup>. Początkowo Paryż go zachwyca rozmachem i natłokiem wrażeń. Zobaczył go jako

wiecznie niespokojny krater; źródło, skąd tryskają iskry nowości, oświaty, mody, wyszukanego smaku i drobnych, lecz mocnych praw, od których nie mogą oderwać się nawet sami ich prześladowcy; wielka wystawa wszystkiego, co produkuje rzemiosło, sztuka i wszelki talent, ukryty w niewidocznych zakątkach Europy; niepokój i pokusa dla każdego dwudziestoletniego młodzieńca; biuro wymiany i jarmark Europy (244).

Urzekło go to miasto w ruchu, jego „lotny blask” (246), nowoczesność – szerokie bulwary, asfaltowe trotuary, oświetlone gazowym światłem restauracje, kawiarnie, ale też wystawy księgarń, redakcje, teatry, sale koncertowe. Nie mógł zatem narzekać na nudę i brak zajęć.

O dziewiątej rano, zerwawszy się z łóżka, spieszył już do wspaniałej kawiarni z modnymi freskami za szkłem, ze złożonym sufitem i płachtami obszernych czasopism i gazet, z pełnym godności kelnerem, który przechodził obok gości, trzymając w ręku prześliczny srebrny imbryk. Tam, rozwalony na elastycznej, prężnej kanapie, pił z rozkoszą sybaryty mocną kawę z olbrzymiej filiżanki i przypominał sobie niemiłe, ciemne kawiarnie włoskie z niechlujnym *bottega*, roznoszącym źle umyte szklanki. Potem zabierał się do czytania grubych tygodników i znów przypominał sobie suchotnicze czasopisma włoskie, jakieś tam „*Diaria di Roma*”, „*Il Pirato*” i tym podobne, gdzie zamieszczano niewinne wiadomości polityczne i anegdoty niemal z czasów Termopil i króla perskiego Dariusza (245).

Po obiedzie pędził do teatru, nie wiedząc tylko, który wybrać: w każdym występowała jakaś znakomitość, każdy miał swego autora i swego aktora. Wszędzie coś nowego. Tam skrzy się wodewil, żywy, roztrzepany jak sam Francuz, co dzień nowy, stworzony w ciągu trzech minut wolnego czasu, śmieszący od początku do końca niewyczerpanym konceptem wesołego autora; ówdzie zaś potężny dramat. Mimo woli porównywał oschłą, bezkrwistą scenę dramatyczną Italii, gdzie wciąż powtarzał się ten sam stary Goldoni (247-248).

<sup>5</sup> P. Annienkow, *Gogol w Rzymie*, przeł. R. Papieski, Sedno, Warszawa 2020, s. 53.

Bohater łączył wałęsanie się po mieście i podziwianie wszystkich wspaniałości miasta z kształceniem umysłu, czego natarczywie domagała się jego dusza. Zaczął uczęszczać na wykłady znakomitych profesorów. Żywe słowo, częstokroć natchnione, nowe punkty widzenia, nowe ujęcie zagadnienia przez wymownego profesora były niespodzianką dla młodego Włocha. Czuł, jak spada mu z oczu bielmo, jak w innym, ostrym świetle zaczynają mu się ukazywać niedostrzegane przedtem przedmioty. Nawet rupieciarnia jako tako zdobytych dawniej wiadomości, które większości ludzi giną zazwyczaj bez jakiegokolwiek zastosowania, ożywała i, oglądana innym okiem, utrzymywała się na zawsze w pamięci. Nie pominął żadnej sposobności usłyszenia jakiegoś słynnego kaznodziei, publicysty, mówcy parlamentarnego, którym Paryż zawdzięczał swą rozgłosną sławę w Europie. Pomimo że nie zawsze miał dostateczną ilość pieniędzy, gdyż stary książę przysyłał mu na utrzymanie jak studentowi, a nie jak księciu, zdołał jednak znaleźć sposobność zwiedzenia wszystkiego, dotarcia do wszelkich znakomitości „[...] zobaczył nawet na własne oczy tych modnych pisarzy, których dziwne utwory porwały podobnie jak innych jego młodą duszę” (248-249).

Układanie zdań, jak to kiedyś zauważył Czesław Miłosz, nie jest łatwą pracą i dlatego tam, gdzie jest to zasadne, będziemy posługiwać się tekstem autora.

Słowem, życie Włocha stało się szerokie, wielostronne, nabrało wspaniałego blasku i europejskiego rozmachu. Tegoż samego dnia: beztrioskie wałęsanie się i trwożne przebudzenie, łatwa praca oczu i natężony wysiłek umysłu, wodewil w teatrze, kaznodzieja w świątyni, polityczny wicher czasopism, oklaski w audytorium, wstrząsający grzmot orkiestry w konserwatorium, powiewna migotliwość baletu, zgiełk ulicznego ruchu – cóż za potężne przeżycia dla dwudziestopięcioletniego młodzieńca! Nie ma lepszego miejsca na świecie nad Paryż, na nic nie zamieniłby takiego życia. Jakże wesoło i przyjemnie mieszkać w samym sercu Europy, gdzie człowiek, idąc, wznosi się wyżej, czuje, że jest członkiem wszelkiej ogólnoświatowej społeczności! Roilo mu się nawet, aby w ogóle wyrzec się Włoch i pozostać na stałe w Paryżu. Italia wydawała mu się teraz jakimś mrocznym zapleśniałym zakątkiem Europy, gdzie zamarło życie i ustał wszelki ruch (249).

Tak przeżył cztery, bardzo ważne dla siebie, lata. Ale

pod koniec tego okresu wiele rzeczy go rozczarowało. [...] Widział, jak całe to wielostronne i ekspansywne życie paryskie nie dawało w rezultacie żadnych wniosków i płodnych osadów w jego duszy. W tym wiecznym wrzeniu i działaniu dostrzegał teraz dziwną beczynność, straszne panoszenie się słów zamiast czynów (249-250).

W Paryżu, a pośrednio i w całej Francji zaczął dostrzegać teraz „rozgorączkowaną fantazję”, wicher „książkowej, biegnącej z szybkością maszyny drukarskiej polityki”, „potężny wysiłek i dążenie do nowości”, mającego jeden cel: „wspaniałością i blaskiem zwabić tłum”.

Wszystko (włącznie z literaturą i sztuką) narzucało się beczelnie, napraszało się samo jak nierządnicą łowiącą nocą przechodnia na ulicy [...] w samej nauce, w natchnionych wykładach [...] dostrzegał teraz stałe dążenie do popisania się, błysnięcia, wywyższenia się nad innych [...] byle tylko zdobyć palmę pierwszeństwa (250-251).

Nawet w narodzie francuskim młody Włoch

wykrył jakąś dziwną pustkę. Dojrzał wreszcie, że pomimo wszystkich swych olśniewających właściwości, szlachetnych porywów i rycerskich odruchów cały naród był jakiś błądy, niedoskonały – jak lekki wodewil, przez niego stworzony. Nie spoczął na nim majestat wielkiej idei (251).

W końcu „Paryż z całym swym blaskiem i hałasem stał się dlań przygnębiającą pustynią” (252). Natomiast „zapomniana przezeń Italia zaczęła mu się ukazywać w oddali w jakimś kuszącym świetle: „z każdym dniem zew jej stawał się donioślejszy” (251). Więc kiedy wreszcie otrzymał od bankiera przekaz pieniężny, wykupił miejsce w karecie kurierskiej i ruszył w drogę powrotną do ojczyzny: „straszny ciężar spadł mu z serca, gdy owiał go świeży wiatr od pól, a Paryż znikł mu z oczu” (252).

Gogol z geograficzną dokładnością oznacza trasę tej podróży: Marsylia, statkiem przez Morze Śródziemne do „wspaniałej Genui” (253), gdzie „otrzymał pierwszy pocałunek Italii” (254), potem Livorno, Piza, Florencja, aż „wreszcie po sześciodniowej podróży ukazała się w jasnej dali na tle czystego nieba cudownie krągła kopuła”. Z uczuciami, których nie „zdołałby [...] zgłębić ani wypowiedzieć” (254), przejechał bramę miejską i znalazł się na „królowej placów” – Piazza del Popolo. Przejechał przez Corso, mijając po drodze wspaniałe budowle, „wreszcie karetą zatrzymała się przed majestatycznym pałacem w stylu Bramanta” (255).

Po uporządkowaniu spraw majątkowych (stary książę zmarł, gdy bohater był w Paryżu) „kompletnie się odosobnił i zaczął zwiedzać Rzym” (255). Wędrując po nim jak „niespieszny przechodzień” Baudelaire’a, zanurzył się w przestrzeń miejską, upodabniając się przy tym do cudzoziemca (to posunięcie autora przypomina chwyt udziwnienia / uniezwyklenia, opisywany przez formalistów rosyjskich, a polegający na ukazaniu przedmiotu takim, jakby się go widziało po raz pierwszy), który

wstrząśnięty zrazu tuzinkowym, nie olśniewającym wyglądem zewnętrznym miasta, ciemnymi, pokrytymi pleśnią domami – ze zdumieniem pyta, przechodząc od zaułka do zaułka: gdzie jest ten potężny starożytny Rzym? (257-258).

Wędrowki bohatera i towarzyszące im rozmyślenia są wyraźnie ukierunkowane: chodzi o wniknięcie w tajemny sens słów „wieczny Rzym”. Tropi go w materialnej substancji miasta, która jawi się jako złożony palimpsest (termin ten rodem z tekstologii bywa ostatnio nadużywany, ale w tym wypadku jego poszerzone użycie jest jak najbardziej uzasadnione):

świat starożytny wyzierający spod ciemnego architrawu, potężne wieki średnie, po których wszędzie pozostał ślad artystów-mocarzy oraz wspaniałej hojności papieży, i wreszcie wiek nowy, który wraz z tłumem nowych pokoleń przywarł do przeszłości. Podobało mu się owo cudowne ich połączenie w jednolitą całość, te cechy ludnej stolicy i pustyni współlistniejące obok siebie: pałace, kolumny, trawa, dzikie krzaki pnące się po murach; pulsujący życiem rynek wśród ciemnych, milczących, zasłoniętych od dołu ruin; żywe nawoływanie handlarza ryb przy portyku; sprzedawca lemoniady w przewiewnym, ozdobionym zielenią kramiku przed Pantheonem. Podobała mu się sama niepozorność ulic – ciemnych, nieuprzątniętych, brak żółtych i jasnych barw na domach, idylla wśród miasta: odpoczywające na jezdni stado kóz, krzyki dzieci i jakaś niewidoczna wszechobecność ogarniającej człowieka jasnej uroczystej ciszy (258-259).

Ta „jasna spokojna uroczysta cisza” jest stałym określeniem rzymskiej aury, do której dostraja się lud rzymski, w którego „naturze tkwiło coś dziecięco szlachetnego”, „pogodna naturalna wesołość, której nie mają teraz narody” (270). „Jasny uroczysty spokój” (273) odbijał się na wyglądzie ludzi,

malowniczo i godnie przechadzających się ulicami w narzuconych na ramiona płaszczach lub kurtach, bez wyrazu przygnębienia na twarzy, który go tak raził u „niebieskich bluz” i w całej ludności Paryża (263).

Ten nieuchwytny *genius loci* sprawiał, że „nawet Niemiec o krzywych nogach, bez wcięcia w talii nabrał imponującego wyrazu” (263).

Paryż żył czasem teraźniejszym. Bohater był nieustannie bombardowany wrażeniami zmysłowymi. Jeśli czytał, to gazety i tygodniki, przynoszące – chciałoby się rzec – *newsy* z całego świata. Tu bohater „czyta miasto” (sam Gogol w liście do tego samego adresata pisał: „Rzymie! Przepiękny Rzymie! Zaczynam teraz

ponowną lekturę Rzymu, i Boże! Ileż nowego dla mnie, który już po raz czwarty go czyta!”<sup>6</sup>), zagłębiając się w jego nędzne zaułki i uliczki, w których nagle

wyrastał przed nim pałac, tchnący surową majestatycznością – ciężkie, niezniszczalne mury z ciemnego trawertynu, wspaniałe rzucony kolosalny gzyms wieńczył szczyt, wielkie drzwi miały obramowanie z marmuru, nawet okna wyglądały majestatycznie, obciążone przepysznymi ozdobami architektonicznymi (259).

Stare budowle, zachowane ruiny ewokują zapisaną w nich pamięć historyczną i budzą swoisty „topograficzny mistycyzm”<sup>7</sup>, związany z chrześcijaństwem i męczeństwem apostoła Piotra, przemieniając Rzym w wieczną stolicę chrześcijaństwa z Bazyliką św. Piotra w centrum. Nic podobnego nie było w Paryżu, który w opisie Gogola ze swoją permanentną zmiennością sprowadzał się do czystej widzialności.

Czasami młody książę wyruszał na wycieczki poza miasto, podczas których mógł z zewnątrz oglądać miasto w całości. Podczas jednej z wypraw do Rzymskiej Kampanii, w okolice Frascati, kontempluje „cztery cudne widoki na cztery strony świata” (264). W przedstawianiu tychże przejawia się „optyka geograficzna” (i „wyobrażenia geograficzna”), ujawniająca się w oparciu opisu na ujęciu kartograficznym<sup>8</sup>. Chodzi o to, iż pojawiające się w tych opisach obiekty nie mogą się znaleźć w bezpośrednim polu widzenia obserwatora, z którego punktu widzenia prowadzi się te opisy. Trzy pierwsze to krajobrazy Kampanii: z jednej strony – pola, które

łączyły się z ostrą, równą linią wprost z widnokregiem – arkady akweduktów zdawały się tkwić w powietrzu, jakby nalepione na lśniącem srebrnym niebie. Z drugiej – nad polami błyszczały góry. Nie wynurzały się porywście i bezładnie, jak w Tyrolu czy Szwajcarii, lecz chyliły się, wyginały harmonijnymi płynnymi liniami i, opromienione cudowną jasnością powietrza, gotowe były ulecieć w niebo; u ich podnóża biegła wydłużona arkada akweduktów, podobna do długiego fundamentu. Szczyty gór wydawały się powiewnym zwieńczeniem cudnego budynku, zaś niebo nad nimi było już nie srebrne, lecz przybrało nieokreślony kolor wiosennego bzu.

<sup>6</sup> H. Гоголь, dz. cyt., s. 197.

<sup>7</sup> Pisał o nim Charles Stinger. Zob. Ch. Stinger, *The Renaissance in Rome*, Indiana University Press, Bloomington 1998.

<sup>8</sup> Roli geografii i kartografii w poetyce prozy Gogola poświęcona w całości jest rozprawa Ingi Vidugirytė: И. Видугирите, *Географическое воображение. Гоголь*, Вильнюсский университет, Вильнюс 2015.



Z trzeciej strony te same pola także kończyły się wieńcem gór, które wznosiły się już bliżej i sięgały wyżej, a których przednie rzędy silniej się zarysowywały i lekkimi tarasami uchodziły w dal. Przejrzyste błękitne powietrze oblekało je w cudowne stopniowanie barw (264-265).

W tych prezentacjach „widoków” mamy wyraźną humanizację natury, włączenie jej do sfery kultury. Jest to natura oswojona, bliska i przyjazna człowiekowi. Inaczej dzikie Alpy, które tutaj zostały tylko wzmiankowane, ale wcześniej spotkał się z ich opisem, kiedy bohater je przekraczał w drodze do Paryża:

Dziki bezład gór szwajcarskich, piętrzących się bez perspektywy, bez nasyconych powietrzem dali, przeraził nieco jego wzrok przyzwyczajony do majestatycznego spokoju i kojącego piękna przyrody włoskiej (243).

Przeciwstawienie dzikich „gór szwajcarskich” i ludzkich gór włoskich należy już jednak do innego, znacznie szerszego zagadnienia, a mianowicie opozycji Południa i Północy, żywo dyskutowanej w Europie w epoce romantyzmu (tekst Gogola jest jeszcze jednym tego świadectwem).

Wróćmy zatem do najciekawszej dla nas czwartej strony widoku:

pola kończyły się Rzymem. Błyszczały ostro i wyraźnie narożniki i linie domów, zaokrąglenia łuków, posągi bazylik: Jana Lateraneńskiego i majestatyczna kopuła św. Piotra, rosnąca coraz wyżej w miarę oddalania się od niej i władczo pozostająca wreszcie samotnie na półwioskę, kiedy już całe miasto znikło (265).

Zachód słońca wzmacniał jeszcze efekty wizualne: „pochyłości i linie zanikały w ogarniającym je świetle”, znikły „porozrzucane tu i ówdzie grobowce i arkady”, starożytne ruiny „stawały się coraz bardziej purpurowe” i „jedynie lśniące w oddali złota smuga morza oddzielała je od równie purpurowego widnokręgu” (265-266).

Oczywiście, nawet sokoli wzrok nie pozwoliby bohaterowi z tego miejsca, w którym ulokował go autor, dostrzec szczegółów budowli rzymskich i tym bardziej „złotej smugi złota”, oddalonej od obserwatora w realnej przestrzeni o dobrych kilkadziesiąt kilometrów. W sukurs przychodzi tutaj wspomniana „optyka geograficzna”, posłużenie się mapą. Za tym opisem prześwieca kartograficzny obraz Rzymu i jego okolic (mapa dostarcza według słów samego Gogola „suchego szkieletu”), który jest wypełniany żywo odmalowanym pejzażem. Tutaj jest to mapa obejmująca stosunkowo niewielki obszar (mapa o dużej skali), w innych, „ukraińskich” opowiadaniach Gogola (np. w *Strasznej zemście*) ogarnia znacznie

większe przestrzenie. Opisuje się przykładowo góry Karpaty albo Dniepr w całym swoim biegu, w taki sposób, jakby to było widoczne z miejsca akcji, umiejscowionej na północno-wschodniej Ukrainie.

Wyprawy poza miasto pozwalają spojrzeć na miasto z dystansu jako na pewną całość. Tutaj odległość jest tym totalizującym czynnikiem. Ale taką funkcję może też spełnić wzniesienie się nad miastem, spojrzenie nań z góry. W końcu utworu bohater znalazł się dość nieoczekiwanie, wiedziony jakimś wewnętrznym przymusem, na wzgórzu Janikulum, skąd nagle otworzył się przed nim finalny obraz (warto przytoczyć to zakończenie w całości):

wieczne miasto ukazało mu się w cudownej rozjaśnionej panoramie. Jasne masywy domów, kościołów, kopuł i wieżyc były skąpane w blasku zniżającego się słońca. Grupami i pojedynczo, jeden spoza drugiego, wylaniały się domy, dachy, posągi, wiszące tarasy i galerie. Tu grała pstrymi barwami ciżba smukłych wierzchołków dzwonnicy i kopuł z kapryśnie wzorzystymi latarniami: tam występował w całej okazałości ciemny pałac; ówdzie kopuła Panteonu; gdzie indziej ozdobny wierzchołek kolumny Antoniego z kapitelem i posągami apostoła Pawła; na prawo wznosiły swe szczyty budynki kapitolinские z koźmi, posągami; jeszcze bardziej na prawo, nad lśniącą masą domów i dachów, majestatycznie i surowo wyrastało ciemne, szerokie Koloseum; tam znów skrzyła się zalana oślepiającym blaskiem słońca ciżba ścian, tarasów i kopuł. A nad całą lśniącą gromadą ciemniały w oddali czarną zielenią wierzchołki dębów w willach Ludovisi, Medici i niby stado ptaków tkwiły nad nimi w powietrzu kopulaste wierzchołki rzymskich pinii, wsparte na cienkich pniach. Wzdłuż całego obrazu piętrzyły się i błękitniały przezroczyste góry, lekkie jak powietrze, przesycone jakimś fosforycznym blaskiem. Ani słowem, ani pędzlem niepodobna oddać cudownej harmonii i powiązania wszystkich planów tego obrazu. Powietrze było do tego stopnia jasne i przezroczyste, że widziało się wyraźnie najmniejszy zarys odległych budynków i wszystko wydawało się tak bliskie, że można by po nie ręką sięgać. Najdrobniejszy ornament, wzorzysta ozdoba gzymsu – wszystko uwypuklało się w niepojętej czystości. W tej chwili rozległ się strzał armatni i daleki, przeciągły krzyk tłumu – znak, że już przebiegły konie bez jeźdźców na zakończenie dnia karnawału. Słońce zniżało się coraz bardziej; jeszcze rumieńszy i gorętszy blask padł na cały architektoniczny zespół; jeszcze żywsze i bliższe stało się miasto; jeszcze ciemniej czerniały pnie, głębszym błękitem fosforyzowały góry; jeszcze uroczyściej i piękniej zaśnił przed zgaśnięciem niebieski przestwór... Boże, cóż za widok! Pochłonięty nim książę zapominał i o sobie, i o piękności Annunziaty, i o tajemniczych losach swego narodu, i o wszystkim na świecie (268-269).

Obydwie te panoramy (pierwsza jest właściwie dioramą – obserwator jest umieszczony wewnątrz obrazu) wykazują pewne cechy wspólne. W pierwszym wypadku zwrócenie się do kartograficznej perspektywy przejawiającej się przede wszystkim w ustanowieniu nienaturalnego dystansu między podmiotem a przedmiotem opisu powoduje, iż jest on postrzegany jakby z „innego świata”. Mówiąc inaczej: oddalenie obserwatora, panoramiczne ogarnięcie całej otaczającej przestrzeni naprowadza na myśl, że sugeruje się tutaj spojrzenie *sub specie aeternitatis*.

Z kolei w ekstatycznej ekfrazie Rzymu, którą w całości zacytowaliśmy, ten dystans jest zaznaczony także akustycznie – strzałem armatnim i dalekim krzykiem tłumu. Nie pojedynczy zabiegani ludzie, zajęci swoimi drobnymi sprawami, lecz karnawałowy, triumfujący tłum. Wzrok obserwatora z wysokiego wzgórza błądzi po panoramie miasta (jak po mapie), wychwytyjąc z niej różne obiekty, głównie unikatowe historyczne budowle, w tym te, które należą do *topographia sacra*. Wcześniej, idąc pod górę, minął kościół św. Piotra in Montorio, który, jak sądzono – zbudowano na miejscu ukrzyżowania św. Piotra, z oddzielną okrągłą kaplicą, zaprojektowaną przez Bramantego i zwieńczoną kopułą (tzw. Tempietto). Świątynia ta miała generalnie oznaczać zakorzenienie się chrześcijaństwa w Rzymie, lub innymi słowy – inkarnację Słowa w Wiecznym Mieście. W tym opisie zwraca też uwagę szczególne – fosforyczne – światło, przenikające cały obraz (jak już wspominaliśmy, stanowi ono stały element rzymskich deskrypcji), pozwalające na widzenie bez deformacji. Niektórzy badacze<sup>9</sup> wiążą to nieziemskie światło przede wszystkim ze światłem przemienienia Pańskiego na górze Tabor, zaś cały pejzaż może odsyłać do zdania z *Kazania na górze*: „Wy jesteście światłem świata. Nie może ukryć się miasto położone na górze” (Mt 5, 14).

## Bibliografia

- Annienkow P., *Gogol w Rzymie*, przeł. R. Papieski, Sedno, Warszawa 2020.
- Gogol M., *Rzym*, przeł. J. Brzęczkowski [w:] M. Gogol, *Opowieści*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1972.
- Lotman J., *Przestrzeń w prozie Gogola*, przeł. J. Faryno [w:] *Semiotyka kultury*, wyb. i oprac. E. Janus, M.R. Mayenowa, PIW, Warszawa 1977, *Biblioteka Myśli Współczesnej. Seria z Kostką*.

<sup>9</sup> Zob. np. М. Ямпольский, *Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации или о материальном и идеальном в культуре*, Новое литературное обозрение, Москва 2007, s. 441-442.

- Stinger Ch., *The Renaissance in Rome*, Indiana University Press, Bloomington 1998.
- Szczukin W., *Mit szlacheckiego gniazda. Studium geokulturologiczne o klasycznej literaturze rosyjskiej*, przeł. B. Żyłko, Universitas, Kraków 2006.
- Видутирите И, *Географическое воображение. Гоголь*, Вильнюсский университет, Вильнюс 2015.
- Гоголь Н., *Полное собрание сочинений*, Художественная литература, Москва 1952.
- Ямпольский М., *Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации или о материальном и идеальном в культуре*, Новое литературное обозрение, Москва 2007.

## ABSTRACT

### **On Certain Representation of the Eternity (Gogol's *Rome*)**

The article concerns the representation of Rome as the Eternal City in Nicolai Gogol's tale *Rome*. The central problem is how real geographical (even topographical) space transforms into the artistic construction endowed with new senses. Topographical realities of Rome fulfil a non-neutral role from a semantic point of view. In the article a special attention is paid to the cartographic perspective which plays a very important role in Gogol's description of Rome and its landscape. In *Rome* Gogol used a map as a device in his narration: the last look at the city is given from the perspective of distant observer who sees the majestic panorama of the whole city from the highlands of Janiculum.

**Keywords:** Gogol, Paris, Rome, eternity, geography, cartography

**Słowa kluczowe:** Gogol, Paryż, Rzym, wieczność, geografia, kartografia



DZMITRY KLIABANAU 

Uniwersytet Jagielloński

## Topos Rzymu jako element „mitu Husowskiego” Uładzimira Arłoua (na materiale powieści *Czasy dżumy*)

Przedmiotem analizy niniejszego artykułu jest topos Rzymu jako jeden z kluczowych elementów decydujących o sposobie kreowania obrazu głównego bohatera w powieści *Czasy dżumy* (*Час чумы*) białoruskiego pisarza Uładzimira Arłoua<sup>1</sup>. Głównym bohaterem powieści jest Mikołaj Husowski, przedstawiciel szesnastowiecznej szkoły poezji nowołacińskiej, zaś akcja utworu rozgrywa się w Rzymie, czytelnik ma więc możliwość odbycia podróży zarówno w czasie, jak i przestrzeni.

Twórczość Husowskiego przez kilka stuleci nie była znana szerokiemu gronu odbiorców. Przywracanie nazwiska poety do europejskiego dyskursu literackiego zaczęło się od wydania w 1894 roku jego dzieł w redakcji Jana Pielczara. Odtąd *Carmen Nicolai Hussoviani de statura, feritate ac venatione bisonti* – najważniejsze dzieło w dorobku poety<sup>2</sup> – jest obiektem badań literaturoznawców (szczególnie białoruskich<sup>3</sup>), podkreślających nowatorstwo poety, który jako pierwszy pisarz

<sup>1</sup> Uładzimir Arłou (ur. 1953) – białoruski pisarz, poeta, scenarzysta, publicysta, popularyzator historii. Został odznaczony Medalem Franciszka Skaryny (1991), jest laureatem szeregu nagród literackich, w tym Nagrody im. Uładzimira Karatkiewicza (1993), Nagrody Literackiej im. Franciszka Bahuszewicza Białoruskiego PEN-Centrum (1996), Nagrody im. Wasyla Bykaua (2008), Nagrody „Europejski Poeta Wolności” (2010).

<sup>2</sup> Zob. A. Brzozowska, „*Carmen Nicolai Hussoviani de statura, feritate ac venatione bisonti*” – poemat epicki?, „Acta Universitatis Wratislaviensis”, „Classica Wratislaviensia XXX” 2010, nr 3209, s. 15-39.

<sup>3</sup> Zob. Ж. Некрашэвіч-Кароткая, *Мікалай Гусоўскі і яго паэтычны зборнік у беларускім літаратуразнаўстве*, „Веснік БДУ” Серыя 4, 2002, № 2, s. 31-36; tenże, *Шматтомныя перавыданні твораў Мікалая Гусоўскага ў Літве, Польшчы, Украіне*, „Веснік БДУ” Серыя 4, 2008, № 3, s. 82-85.

słowiański skupił się na kryzysie politycznym trawiącym społeczeństwo WKL i Korony, skrytykował elity obu krajów i przedstawił nowe oblicze patriotyzmu, polegające m.in. na dbaniu o środowisko i oszczędne korzystanie z zasobów naturalnych. Aleś Żłutka koncentruje uwagę na wykreowaniu przez Husowskiego takiego obrazu świata, który w pełni odpowiada wizjom i percepcji białoruskiego charakteru narodowego<sup>4</sup>. Zdaniem Władzimira Hniłamiodaia Husowski jawi się przedstawicielem realizmu renesansowego, przybiera postawę popularyzatora historii i kultury Białorusi<sup>5</sup>. Siarhiej Kavalou mówi o *Carmen...* jako o utworze przesiąkniętym ideą patriotyzmu, w którym miłość do Ojczyzny została ujęta za pomocą barwnych obrazów<sup>6</sup>. Zatem uczynienie przez Arłoua Husowskiego głównym bohaterem *Czasów dżumy*, jak i umiejscowienie akcji tej powieści w Rzymie mają wymiar symboliczny. Utwór stanowi próbę wypełnienia luk w świadomości i tożsamości zsovietyzowanych Białorusinów<sup>7</sup> m.in. poprzez tworzenie tzw. mitu Husowskiego jako jednego z elementów odzyskiwanej pamięci narodowej. Husowski nie jest postacią mityczną w znaczeniu *wymyślony* czy też *fikcyjny*, *będący bohaterem literackim*; natomiast prawie całkowity brak wiarygodnych danych o miejscu urodzenia, życiu poety czyni tę postać prawie legendarną: o pewnych wydarzeniach wnioskować można jedynie na podstawie analizy treści jego utworów<sup>8</sup>. Można zatem rozpatrywać *Czasy dżumy* przez pryzmat kategorii mitu jako zjawiska kulturowego, będącego elementem konstytutywnym pamięci historycznej i tożsamości.

Brytyjska religioznawczyni Karen Armstrong zwraca uwagę, że mit ma potencjał terapeutyczny, gdyż pomaga człowiekowi odnajdywać swe miejsce w świecie i określać właściwy kierunek rozwoju<sup>9</sup>. Właśnie aspekty psychoterapeutyczny,

<sup>4</sup> А. Жлутка, Микола Гусоўскі [w:] *Гісторыя беларускай літаратуры XI-XIX стагоддзяў*, т. 1: *Даўняя літаратура. XI – першая палова XVIII стагоддзя*, Выд. 2, Беларуская навука, Мінск 2007, s. 342.

<sup>5</sup> Ул. Гніламёдаў, *За тысячу гадоў* [w:] *Літаратура XI-XVI стагоддзяў. Залатая калякцыя беларускай літаратуры*, т. 1, Мастацкая літаратура, Мінск 2011, s. 9.

<sup>6</sup> С. Кавалёў, *Героіка-эпічная паэзія Беларусі і Літвы канца XVI ст.*, Універсітэцкае, Мінск 1993, s. 36.

<sup>7</sup> Ул. Арлоў, *Пад знакам вечнасці*, „Свабода” 1998, № 44, 14 IV, s. 3.

<sup>8</sup> Zob. Дз. Клябанаў, *Рэканструкцыя, канструкцыя і стылізацыя як элементы пісьменніцкай стратэгіі Уладзіміра Арлова* [w:] *Беларуская гістарычна літаратура. Жанры, характары, праблемы*, Беларуская навука, Мінск 2018, s. 221-228.

<sup>9</sup> K. Armstrong, *Krótką historia mitu*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Aletheia, Kraków 2005, s. 9.

a także narracyjny<sup>10</sup> i edukacyjny<sup>11</sup> mitu leżą u podstaw strategii Arłoua: społeczeństwo białoruskie potrzebuje postaci o wielkiej wadze społecznej i znaczeniu ikonycznym – uświęconych długotrwałą tradycją historyczną wzorców do naśladowania w kwestii patriotyzmu, wyznawania i promowania ponadczasowych wartości. Te postaci muszą różnić się od lansowanych przez ideologów radzieckich modeli. Celem pisarza staje się wzbudzenie w społeczeństwie silnego emocjonalnego przywiązania do przeszłości, zbudowanie świadomości ciągłości i świetności własnej historii, ponieważ jej brak to jedna z podstawowych przyczyn obojętności w obliczu nadchodzących przemian: Białorusini, zdaniem Arłoua, wciąż nie potrafili ujawnić światu prawdy o swojej ziemi<sup>12</sup>. „Mit Husowskiego” ma więc zostać formą komunikacji między pokoleniami; oddziałuje na sferę emocjonalną jednostki i całego społeczeństwa. Jak podkreśla Szymon Czupryński, takie oddziaływanie mocno wpływa na przekonanie o słuszności społecznej danego mitu, a nie o jego racjonalności<sup>13</sup>.

Narracja w *Czasach dżumy* jest nielinearna, wielopłaszczyznowa, cechuje ją swoista mozaikowość, na którą składają się liczne reminiscencje i cytaty<sup>14</sup> z innych dzieł literackich, w tym głównie z poematu *Carmen...* Cytowane utwory stają się wobec wspomnianego już „mitu Husowskiego” tzw. mitem macierzystym, który z kolei można odnieść do twierdzenia Mircei Eliade o tym, że podstawową funkcją mitu jest przedstawianie modeli rytuałów i ważnych czynności, w tym pracy, wychowania, sztuki czy też wiedzy<sup>15</sup>. Skojarzenie to staje się szczególnie zasadne w kontekście wydźwięku poematu Husowskiego, promującego wartości, takie jak patriotyzm, dbałość o własną ziemię, naturę i dobro całego narodu, a także eksponującego obraz idealnego władcy – księcia Witolda. Można też twierdzić, że ciągle odwoływanie się do *Carmen...* na kartach powieści Arłoua pełni funkcję legitymizującą: poemat to świadectwo istnienia w realnym wymiarze jego autora, Mikołaja Husowskiego.

<sup>10</sup> Zob. M. Eliade, *Aspekty mitu*, przeł. P. Mrówczyński, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998.

<sup>11</sup> Zob. M. Hodalska, *Śmierć Papieża, narodziny mitu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.

<sup>12</sup> Ул. Арлоў, *Час чумы* [w:] *Міласць князя Гераніма. Аповесці. Апавяданні*, Юнацтва, Мінск 1993, s. 38-93.

<sup>13</sup> Sz. Czupryński, *Przemiany mitów i mitologizacja w warunkach tworzenia się społeczeństwa pluralistycznego na przykładzie mieszkańców Białegostoku*, Białystok 2015, praca doktorska, s. 11.

<sup>14</sup> Ул. Арлоў, dz. cyt., s. 47-50, 56-57, 66-68, 75-76.

<sup>15</sup> M. Eliade, dz. cyt., s. 13.



Kategoria przestrzeni w *Czasach dżumy* może być analizowana w wymiarach fizycznym, mitologicznym i symbolicznym. Są one splecione, wzajemnie uzupełniają się, tworząc ważny aspekt narracyjny w utworze. Miejscem akcji naprzemienianie stają się Włochy i WKL, Rzym i puszcze białoruskie. Zarówno nieoswojona i niezmieniona przez człowieka przestrzeń leśna, jak i całkowicie zorganizowana i przemysłana przestrzeń miejska są przedstawione w *Czasach dżumy* przez pryzmat percepcji Husowskiego, poety i dyplomaty, pasjonata przyrody i łowiectwa. Arłou inspiruje się stworzonym właśnie w *Carmen...* obrazem białoruskiej przyrody i wyraźnie zaznaczoną przez Husowskiego miłością do ojczystej ziemi oraz jego wrażliwością wobec jej piękna. W *Czasach dżumy* przestrzeń miejska jest więc wyraźnie przeciwstawiona ujętemu w *Carmen...* obrazowi świata, który Żłutka identyfikuje jako „białoruski” i który jest swoistym zwierciadłem odbijającym istotę charakteru narodowego Białorusinów<sup>16</sup>, zżytych z naturą, kochających swą ziemię, odważnych, zuchwale podejmujących walkę zarówno z królem puszczy, jak i z najeźdźcą. Z kolei wybór Rzymu jako podstawowego miejsca akcji powieści<sup>17</sup> można interpretować właśnie przez pryzmat wymiaru mitologicznego i symbolicznego. Przede wszystkim wybór ów determinuje główny wątek utworu związany z procesem powstawania *Carmen...*<sup>18</sup> Rzym to także uosobienie cywilizacji zachodnioeuropejskiej, w której historia miast i całego kontynentu jako przestrzeni kulturowej są ściśle ze sobą powiązane<sup>19</sup>.

Jak zaznacza Bartłomiej Gutowski, miasto to nie tylko przestrzeń urbanistyczna – kształtuje ono także różne doświadczenia, kluczowe dla świadomości kulturowej, przyczynia się do formułowania wartości<sup>20</sup>. Można zatem mówić o specyficznym chronotopie przestrzeni miejskiej, gdyż jest ona miejscem zderzenia i nawarstwiania się różnych zjawisk społecznych, historycznych i kulturowych. Strukturę tej przestrzeni charakteryzuje złożoność, a jednocześnie ciągłość i zdolność do uwieczniania historii i historycznych traum. Miasto staje się symbolem

<sup>16</sup> A. Жлутка, dz. cyt., s. 342.

<sup>17</sup> D. Kliabana, *Motivi italiani nella prosa storica bielorusca contemporanea (sull'esempio della novella "Il tempo della peste" di Uladzimir Arlou)* [w:] *Беларуска-італьянскія культурнае ўзаемадзеянне і праблема захавання нацыянальнай ідэнтычнасці. Гістарычны вопыт і сучасныя праблемы*, зборнік навуковых артыкулаў, рэд. С.А. Гаранін, І.У. Ялынцава, Беларуская навука, Мінск 2016, s. 234.

<sup>18</sup> Poemat został wydany w 1523 r. w Krakowie, po powrocie Husowskiego z misji dyplomatycznej.

<sup>19</sup> L. Benevolo, *Miasto w dziejach Europy*, przeł. H. Cieśla, Wydawnictwo Krąg. Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1995, s. 29.

<sup>20</sup> B. Gutowski, *Przestrzeń marzycieli. Miasto jako projekt utopijny*, Oficyna Wydawnicza Feniks, Warszawa 2006, s. 2.

zmienności i przemijania, a równocześnie konserwowania pamięci<sup>21</sup>. Według Ernsta Cassirera przestrzeń miejską można rozpatrywać jako swoiste skrzyżowanie, miejsce zderzenia antagonistycznych przestrzeni – tzw. fizycznej/fizjologicznej (stałej, homogenicznej, racjonalnej) i uczuciowej (anizotropowej, niehomogenicznej, irracjonalnej)<sup>22</sup>. Takim punktem wyjściowym, skrzyżowaniem stał się właśnie Rzym, a jego siła to skutek kumulacji mitów, doświadczeń, osiągnięć kulturowych, gospodarczych, militarnych wielu pokoleń, co już w starożytności uczyniło z niego kolebkę cywilizacji europejskiej.

Przestrzeń mitologiczna, według Cassirera, jest bliższa przestrzeni postrzeganej za pośrednictwem uczuć: miejsce zawsze jest wypełnione treściami, obiekty i kierunki są obciążone specyficznymi akcentami, pozwalającymi na artykułowanie świata poprzez rozróżnienie sacrum i profanum. Jednocześnie przestrzeń mitologiczna, tak samo jak i fizyczna, racjonalna, pełni funkcję polegającą na łączeniu w jedną, usytuowaną w przestrzeni, złożoną całość różnych elementów i cech, które pierwotnie nie są związane z kategorią przestrzeni. Funkcja ta pozwala mitowi na transpozycję cech w obiekty przestrzenne i nadanie im przedmiotowości, namacalności<sup>23</sup>. Wobec powyższego ważnym elementem narracji w *Czasach dżumy* stają się poszczególne elementy przestrzeni Rzymu – w odpowiedni sposób dobrane przez Arłoua obiekty architektoniczne, które nie tylko pełnią funkcję scenograficzną w powieści, lecz także mają istotny w kontekście wspomnianego wyżej aspektu mitotwórczego *Czasów dżumy* wymiar filozoficzno-symboliczny.

W scenie otwierającej powieść jej główny bohater, stojąc przy oknie, wpatruje się w termy Karakalli – okazały zabytek miejskiego krajobrazu stanowiący przykład obiektu użyteczności publicznej. Budowa term rozpoczęła się w III wieku za panowania Septymiusza Sewera, zaś oddanie ich do użytku nastąpiło za czasów Bastiana Karakalli. W kontekście narracji *Czasów dżumy* należy zwrócić uwagę na dwa aspekty związane z owym elementem przestrzeni. Pierwszy to rola term w życiu społecznym: były one nie tylko miejscem odpoczynku, rekreacji i zawodów sportowych, lecz pełniły także funkcję biblioteki i galerii sztuki<sup>24</sup>. Kontemplacja tego obiektu przez poetę, myśliciwego i wojownika wyraźnie zatem wskazuje na charakterystyczne dla doby renesansu dążenie do harmonizowania życia fizycznego

<sup>21</sup> L. Benevolo, dz. cyt., s. 15.

<sup>22</sup> Zob. E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, przedm. B. Suchodolski, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 108-112.

<sup>23</sup> К. Свасьян, *Философия символических форм Э. Кассирера. Критический анализ*, Академический Проект; Альма Матер, Москва 2010, s. 134-135.

<sup>24</sup> L. Richardson jr., *A New Topographical Dictionary of Ancient Rome*, The John Hopkins University Press, Baltimore 1992, s. 387-389.

i duchowego, dbania o rozwój ciała, intelektu i ducha. Drugi aspekt związany z termami to decyzja Karakalli o oddaniu tego obiektu do użytku publicznego. Władca Rzymu uczynił to z powodów dalekich od idei szerzenia kultury wśród mieszkańców Wiecznego Miasta, jednak sam fakt udostępniania term ludowi nabiera wagi w kontekście powieści, bowiem można dopatrywać się w nim wymiaru symbolicznego – swoistego zobrazowania twórczych poszukiwań Husowskiego, który w rozważaniach nad własnym przeznaczeniem skupia się m.in. na roli poety i poezji w życiu społeczeństwa i na uwiecznieniu dla potomnych piękna ojczystej ziemi i jej ludu.

Wymiar symboliczny w powieści ma scena spotkania twórców – wielbicieli piękna: Strozzięgo, piewcy i twórcy olśniewającego zimnym blaskiem piękna idealnego i Husowskiego, dążącego do uwiecznienia w swej twórczości piękna prawdziwego. Semantyka Pałacu Kancelaryjnego, w którym ma miejsce owo spotkanie, a także przesłanie ideowo-estetyczne zawarte przez Arłoua w tej scenie są wzmocnione za pomocą aspektu przestrzennego. W kontekście tezy o symbolicznym wymiarze przestrzeni należy rozpatrywać ów obiekt nie tylko jako element krajobrazu architektonicznego Rzymu, lecz także jako wyrażnie zaznaczoną fizycznymi granicami przestrzeń oswojoną, zasiedloną przez człowieka, przez co otrzymuje ona szereg znaczeń symbolicznych, przede wszystkim związanych z uporządkowaniem otaczającego świata i jego hierarchizacją. Ważny jest także materialny wymiar obiektu przestrzennego. Jak podaje Katarzyna Grabias-Banaszewska, wzniesienie obiektu ma dwojaki wymiar. Po pierwsze, fizyczny – poprzez wytyczenie fragmentu przestrzeni, zakreslenie jej granic, nadawanie formy. Po drugie, proces budowania ma wymiar tworzenia sieci znaczeń nadawanych w obrębie tego miejsca, jego mityzowanie<sup>25</sup>. Takim właśnie tropem podąża w ramach swych zadań pisarskich Arłou: Pałacowi Kancelaryjnemu jako elementowi przestrzeni Wiecznego Miasta nadaje wyraźny wymiar mitologiczno-symboliczny. Pierwszą kluczową w kontekście dekodowania autorskiego przesłania wydaje się kwestia powstania tego obiektu na mapie Rzymu. Budowa pałacu rozpoczęła się w latach 80. XV wieku, a ukończono ją w 1513 roku; obiekt ten uchodzi za pierwszy w historii architektury europejskiej pałac, który od początku był zaplanowany i tworzony

<sup>25</sup> K. Grabias-Banaszewska, *Mityzacja przestrzeni domowej w powieści Adama Jerzego Czartoryskiego Pan Sędzia Deluty. Sceny z pierwszych lat panowania Stanisława Augusta* [w:] *Mitologizacja kultury w polskiej i iberyjskiej twórczości artystycznej*, red. W. Charchalis, B. Trocha, Pracownia Mitopoetyki i Filozofii Literatury Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2015, s. 214.

w stylu renesansowym<sup>26</sup>. Nie bez znaczenia z punktu mitologizacji jest fakt niejednoznaczności atrybucji projektu: jako jego autorzy są wymieniani Donato Bramante i Andrea Bregno<sup>27</sup>. Drugim ważnym aspektem są wyraźne architektoniczne zapożyczenia i nawiązania: imitacja rustyki dolnej kondygnacji nawiązuje do antycznej tradycji, elewacje są wyłożone trawertynem pochodzącym z Koloseum i ruin Teatru Pompejusza, zaś dolną kondygnację dziedzińca wewnętrznego zdobią kolumny, które pierwotnie także znajdowały się w Teatrze Pompejusza. Nie bez znaczenia jest również powiązanie z Leonem X: palazzo zostało przejęte przez papieża w 1517 roku, czyli niedługo po przebyciu Husowskiego w składzie misji dyplomatycznej do Rzymu.

Przytoczone fakty związane ze wspomnianym obiektem rzymskiej przestrzeni wyraźnie pokrywają się z informacjami o życiu i twórczości Husowskiego, poety z Wielkiego Księstwa Litewskiego: urodził się, dorastał i pobierał wykształcenie na przełomie XV i XVI wieku, władał językiem łacińskim, interesował się antyczną poezją, a adresatem jego poematu *Carmen...* był właśnie Leon X. Dodatkowo twórczość Husowskiego jest uważana przez literaturoznawców białoruskich za podwaliny nowej literatury narodowej. Pewną analogię dostrzec można w przypadku Pałacu Kancelaryjnego: jest postrzegany przez kulturoznawców za obiekt, który wywarł decydujący wpływ na kierunek rozwoju świeckiej architektury Rzymu, a co za tym idzie – całej architektury europejskiej.

Kolejny wybrany przez Arłoua element przestrzeni Rzymu o znaczeniu symbolicznym to kolumna Trajana, ważny punkt orientacyjny na mapie miasta. Właśnie tu Husowski staje się świadkiem procesji – pogańskiej i chrześcijańskiej – w intencji ochrony przed zarazą. Scena procesji w *Czasach dżumy* to przede wszystkim aluzja do wiersza Mikołaja Husowskiego pt. *In sacrificium nigri tauri Romae opera cuiusdam Graeculi contra vim pestis publice factum*. Dodatkowo dzięki wykorzystanym przez Arłoua szczegółom (wzmiance o czarnym krucyfiksie ze srebrnym Chrystusem<sup>28</sup>) – można z łatwością ustalić nie tylko miejsce, lecz także czas akcji powieści. Wspomniany w scenie procesji pod kolumną Trajana krzyż pochodzi z kościoła San Marcello al Corso. Ocalał podczas pożaru 1519 roku, w związku z czym uznano go za cudowny. Procesje z wynoszeniem tego krzyża odbywały się w Rzymie w okresie od 4 do 20 sierpnia 1522 roku, o czym piszą m.in. Marian

<sup>26</sup> В.Г. Власов, *Палаццо Канцеллериа* [w:] tegoż, *Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства*, в десяти томах, т. 7, Издательство „Азбука-Классика”, Санкт-Петербург 2007, s. 54-56.

<sup>27</sup> Zob. C.L. Frommel, *L'architettura del Rinascimento Italiano*, Skira, Milano 2009.

<sup>28</sup> Ул. Арлоў, dz. cyt., s. 75.

Armellini<sup>29</sup> czy Filippo Titi<sup>30</sup>. Natomiast wytoczenie przez Arłoua trasy obu procesji w taki sposób, żeby zeszły się one właśnie na placu z kolumną Trajana, nadaje tej przestrzeni nowy – symboliczny w kontekście narracji *Czasów dżumy* – wymiar. Upamiętniającą zwycięstwa nad Dakami kolumnę wzniesiono w 113 roku: ustawiono ją na cokole, w którego wnętrzu zostały umieszczone urny z prochami Trajana i jego żony Plotiny. Trzon kolumny zdobi figuratywny relief, przedstawiający wydarzenia wojenne z lat 101-102 i 105-106<sup>31</sup>. W ten sposób kolumna, co jest szczególnie istotne w kontekście mowy o mitotwórczości w powieści Arłoua, pełni dwie funkcje związane z upamiętnianiem tych, którzy już nie należą do świata żywych i nie mają własnego ciała. Pierwsza funkcja to uwiecznienie artystyczne: uczestnicy wydarzeń wojennych odzyskują cielesność dzięki umiejętnościom i wyobraźni rzeźbiarza. Druga funkcja to upamiętnienie w postaci grobowca: cokol kolumny to sarkofag, sama zaś kolumna to rodzaj piedestału: po śmierci Trajana kolumnę zwieńczono jego posągami, zastąpionym figurą św. Piotra dopiero w 1587 roku<sup>32</sup>. Ponieważ akcja *Czasów dżumy* rozgrywa się w 1522 roku, jej bohater na szczycie kolumny widzi właśnie posąg Trajana, a zatem kolumna wciąż nie utraciła obydwu związanych z pamięcią funkcji. Należy także zwrócić uwagę na jeszcze inną symbolikę tego obiektu: kolumna Trajana jest usytuowana pomiędzy budynkami dwóch bibliotek – greckiej i łacińskiej<sup>33</sup>. W ten sposób Arłou wyraźnie wskazuje na orientacje kulturowe i źródła inspiracji swojego bohatera.

*Czas dżumy* to nie tylko powieść, lecz także skuteczna próba konstruowania nowej/starej – bazującej na wartościach i założeniach preradzieckiej epoki – mitologii narodowej. Pisarz tworzy „mit Husowskiego” jako część składową nowej ogólnej białoruskiej narracji historycznej i literackiej, opartej na wartościach chrześcijańskich oraz na zachodnioeuropejskiej tradycji kulturowej. Niebagatelną rolę odgrywa w tym micie właśnie Rzym: spuścizna po czasach imperium stała się materialnym świadectwem ciągłości historycznej i kulturowej, samo zaś miasto zamieniło się w przestrzeń wypełnioną klasycznymi wzorcami sztuki o niepodważalnej doskonałości, harmonii, wspaniałości. Zatem umiejscowienie akcji *Czasów dżumy* właśnie w Rzymie jest wyrazem konsekwencji w budowaniu narodowego

<sup>29</sup> M. Armellini, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Tipografia Vaticana, Roma 1891, s. 257-259.

<sup>30</sup> F. Titi, *Descrizione delle Pitture, Sculture e Architetture esposte in Roma*, Roma 1763, [on-line:] [http://penelope.uchicago.edu/Thayer/I/Gazetteer/Places/Europe/Italy/Lazio/Roma/Rome/\\_Texts/Titi/1763\\*/home.html](http://penelope.uchicago.edu/Thayer/I/Gazetteer/Places/Europe/Italy/Lazio/Roma/Rome/_Texts/Titi/1763*/home.html) (16.08.2021).

<sup>31</sup> J. Ciechanowicz, *Rzym. Ludzie i budowle*, PIW, Warszawa 1989, s. 210-212.

<sup>32</sup> H.W. Janson (przy współpracy D.J. Janson), *Historia sztuki od czasów najdawniejszych po dzień dzisiejszy*, Wydawnictwo ALFA – Philip Wilson Warsaw, Warszawa 1993, s. 171.

<sup>33</sup> J. Ciechanowicz, dz. cyt., s. 224.

„mitu Husowskiego”: jest to skrzyżowanie, miejsce spotkań różnych cywilizacji, tak samo jak i ziemie Białorusi to przestrzeń, gdzie zderzają się cywilizacje Zachodu i Wschodu.

Rzym to nie tylko symbol triumfu cywilizacyjnego, oswojenia i przekształcania przestrzeni pod względem kulturowym. Jest to także miasto od dawna obecne w świadomości Białorusinów: Arłou wyrażnie manifestuje więzi kulturowe i znaczenie Wiecznego Miasta dla kultury białoruskiej, co pozwala porzucić mity okresu radzieckiego o chłopskiej egzystencji narodu białoruskiego na przestrzeni wieków. Mit Białorusina – biednego, ciemnego chłopca, ledwo wegetującego pod presją obcego pana – ustępuje miejsca „mitowi Husowskiego”: narracji o narodzie, opartej na idei jego szlachetności, oświeceniu, byciu nieodłączną częścią i godnym reprezentantem wspólnej europejskiej przestrzeni cywilizacyjno-kulturowej.

## Bibliografia

- Armellini M., *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Tipografia Vaticana, Roma 1891.
- Armstrong K., *Krótką historia mitu*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Aletheia, Kraków 2005.
- Benevolo L., *Miasto w dziejach Europy*, przeł. H. Cieśla, Wydawnictwo Krąg. Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1995.
- Brzozowska A., „*Carmen Nicolai Hussoviani de statura, feritate ac venatione bisonti – poemat epicki?*”, „Acta Universitatis Wratislaviensis”, „Classica Wratislaviensia XXX” 2010, nr 3209.
- Cassirer E., *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, przedm. B. Suchodolski, Czytelnik, Warszawa 1977.
- Ciechanowicz J., *Rzym. Ludzie i budowle*, PIW, Warszawa 1989.
- Czupryński S., *Przemiany mitów i mitologizacja w warunkach tworzenia się społeczeństwa pluralistycznego na przykładzie mieszkańców Białegostoku*, Białystok 2015, praca doktorska.
- Frommel C.L., *L'architettura del Rinascimento Italiano*, Skira, Milano 2009.
- Grabias-Banaszewska K., *Mityzacja przestrzeni domowej w powieści Adama Jerzego Czartoryskiego Pan Sędzia Deluty. Sceny z pierwszych lat panowania Stanisława Augusta* [w:] *Mitologizacja kultury w polskiej i iberyjskiej twórczości artystycznej*, red. W. Charchalis, B. Trocha, Pracownia Mitopoetyki i Filozofii Literatury Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2015.



- Gutowski B., *Przestrzeń marzycieli. Miasto jako projekt utopijny*, Oficyna Wydawnicza Feniks, Warszawa 2006.
- Eliade M., *Aspekty mitu*, przeł. P. Mrówczyński, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998.
- Hodalska M., *Śmierć Papieża, narodziny mitu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.
- Janson H.W. (przy współpracy Janson D.J.), *Historia sztuki od czasów najdawniejszych po dzień dzisiejszy*, Wydawnictwo ALFA – Philip Wilson Warsaw, Warszawa 1993.
- Kliabanau D., *Motivi italiani nella prosa storica bielorusca contemporanea (sull'esempio della novella "Il tempo della peste" di Uladzimir Arloŭ)* [w:] *Беларуска-італьянскае культурнае ўзаемадзеянне і праблема захавання нацыянальнай ідэнтычнасці. Гістарычны вопыт і сучасныя праблемы: зборнік навуковых артыкулаў*, рэд. С.А. Гаранін, І.У. Ялынцава, Выдавецтва Беларускай навука, Мінск 2016.
- Niżnik J., *Mit jako kategoria metodologiczna*, „Kultura i Społeczeństwo” 1978, nr 3.
- Richardson L. jr., *A New Topographical Dictionary of Ancient Rome*, The John Hopkins University Press, Baltimore 1992.
- Titi F., *Descrizione delle Pitture, Sculture e Architetture esposte in Roma*, Roma 1763, [on-line:] [http://penelope.uchicago.edu/Thayer/I/Gazetteer/Places/Europe/Italy/Lazio/Roma/Rome/\\_Texts/Titi/1763\\*/home.html](http://penelope.uchicago.edu/Thayer/I/Gazetteer/Places/Europe/Italy/Lazio/Roma/Rome/_Texts/Titi/1763*/home.html).
- Voisin D., *Between Literature and Politics. The Venatio by Ercole Strozzi Neo-Latin Poet (1474-1508) and His Direction of Animals, People and Gods*, „Studii de știință și cultură” 2014, Vol. 10, No. 3.
- Арлоў Ул., *Пад знакам вечнасці*, „Свабода” 1998, № 44, 14 IV.
- Арлоў Ул., *Час чумы* [w:] *tegoŭ, Міласць князя Гераніма. Аповесці. Апавяданні, Юнацтва*, Мінск 1993.
- Власов В.Г., *Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства*, в десяти томах, т. 7, Азбука-Классика, Санкт-Петербург 2007.
- Гніламёдаў Ул., *За тысячу гадоў* [w:] *Літаратура XI-XVI стагоддзяў. Залатая калекцыя беларускай літаратуры*, т. 1, Мастацкая літаратура, Мінск 2011.
- Жлутка А.А., *Мікола Гусоўскі* [w:] *Гісторыя беларускай літаратуры XI-XIX стагоддзяў*, т. 1: *Даўня літаратура. XI – першая палова XVIII стагоддзя*, Выд. 2, Беларускай навука, Мінск 2007.
- Кавалёў С.В., *Героіка-эпічная паэзія Беларусі і Літвы канца XVI ст.*, Універсітэцкае, Мінск 1993.
- Клябанаў Дз., *Рэканструкцыя, канструкцыя і стылізацыя як элементы пісьменніцкай стратэгіі Уладзіміра Арлова* [w:] *Беларуская гістарычная літаратура*.

*Жанры, характары, праблемы. Да 125-годдзя з дня нараджэння Максіма Гарэцкага*, Беларуская навука, Мінск 2018.

Некрашэвіч-Кароткая Ж., *Мікалай Гусоўскі і яго паэтычны зборнік у беларускім літаратуразнаўстве*, „Веснік БДУ”, Серыя 4, 2002, № 2.

Некрашэвіч-Кароткая Ж., *Шматтомныя перавыданні твораў Мікалая Гусоўскага ў Літве, Польшчы, Украіне*, „Веснік БДУ”, Серыя 4, 2008, № 3.

Свасьян К., *Философия символических форм Э. Кассирера. Критический анализ*, Академический Проект; Альма Матер, Москва 2010.

## ABSTRACT

**Topos of Rome as an Element of the “Husouski Myth” by Uładzimir Arlou (Based on the Novel *Time of Plague*)**

The subject of the article is the topos of Rome as one of the key elements which determines the method of creating a realistic and mythological image of Mikołaj Husoŭski, the poet from the 16<sup>th</sup> century and the main character of the novel *Times of the Plague* by Uładzimir Arlou.

The action of the piece takes place in 16<sup>th</sup> century Rome, and is strongly attached to individual Roman locations. The category of space is presented in the physical, mythological and symbolic dimensions. Urban space has a complex structure and is marked by a specific chronotope, as it becomes a place of collision and accumulation of various social, historical and cultural phenomena. It has the ability to record history and all kind of traumas, and becomes a symbol of changeability, passing, as well as preserving memory. Additionally, in his novel Uładzimir Arlou creates the “Husouski myth” as a part of a new general Belarusian historical and literary narrative, based on Christian values and Western European cultural tradition. This myth becomes a form of communication between generations of Belarusians.

**Keywords:** Uładzimir Arłou, Mikołaj Husoŭski, myth, historical memory, topos of Rome

**Słowa kluczowe:** Uładzimir Arłou, Mikołaj Husowski, mit, pamięć historyczna, topos Rzymu





Михаил Строганов 

Институт мировой литературы им. А.М. Горького  
Российской академии наук

## *Город пышный, город бедный* и его родственники

Мне уже приходилось писать о том, что инициальная формула стихотворения А.С. Пушкина *Город пышный, город бедный...*, применённая только и конкретно к Петербургу, стала моделью для построения всех прочих локальных текстов. В этом смысле именно Пушкин, а не В.Н. Топоров должен быть признан первопроходцем в изучении петербургского текста и по его модели – локального текста<sup>1</sup>. И я прекрасно понимаю, что называть поэтический текст моделью для аналитического описания в достаточной степени рискованно, но никак нельзя не заметить того, что все позднейшие описания разных городов строятся по этой формуле, которая стала предметом пародии в другой, тоже широко известной формуле «Нью-Йорк – город контрастов»; «Пожалуйста. „Стамбул – город контрастов“. Какая разница, объявление перепишем», – говорит управдом в фильме *Бриллиантовая рука* (1969, сценарий М.Р. Слободского, Я.А. Костюковского и Л.И. Гайдай)<sup>2</sup>. Для «совкового» мышления

<sup>1</sup> М.В. Строганов, *Об одном петербургском тексте как модели локальных текстов* [в:] А. П., Ф. Д. и В. В.: *сборник научных трудов к 60-летию профессора В.А. Викторovichа*, ред. Г.С. Прохоров, Московский государственный областной социально-гуманитарный институт, Коломна 2010, с. 60-79.

<sup>2</sup> М. Слободской, Я. Костюковский, Л. Гайдай, *Бриллиантовая рука*, Искусство, Москва 1970. Цит. по расшифровке звуковой дорожки фильма, поскольку большинство читателей узнавали эту фразу не по киносценарию, а по самому фильму: «*Бриллиантовая рука*» – *текст. Полный текст фильма «Бриллиантовая рука»*, [в:] [http://www.vothouse.ru/films/20100914/brilliantovaya\\_ruka\\_text.html](http://www.vothouse.ru/films/20100914/brilliantovaya_ruka_text.html) (30.07.2021).

«городом контрастов» является любой город «страшного» капиталистического мира. Пушкин увидел «город контрастов» в Петербурге.

Модель Пушкина, как мы уже писали, использовали А.С. Хомяков в стихотворении *Остров* («Остров пышный, остров чудный...», 1836), Ф.Н. Глинка в стихотворении *Москва* («Город чудный, город древний...», 1840), И.И. Лажечников в стихотворении *Город грустный, город сонный* (1854). Все эти авторы имели разные «интересы». Хомяков со славянофильских позиций критиковал Запад, конкретно – Великобританию; Глинка с близких к славянофильским позициям воспевал Москву; Лажечников жаловался на провинциальность Витебска, где он вынужден был служить. Но независимо от различия в этих интересах все авторы, сохранив пушкинскую конструкцию, совершенно изменили её смысл. Формула Пушкина была основана на противопоставлении: пышный vs. бедный. Хомяков, Глинка и Лажечников снимают это противопоставление, а последний из них создает даже ситуационные синонимы: пышный и чудный; чудный и древний; грустный и сонный.

То же самое явление мы находим и у других авторов, которые использовали эту конструкцию.

19 сентября 1865 г. Иван Алексеевич Куратов (1839-1875), основоположник литературы коми, лингвист, переводчик, первый поэт коми, написал на русском языке стихотворение *Усть-Сысольск*, посвящённое единственному в то время городу в земле коми. Стихотворение имеет подзаголовок «Пародия на песню Глинки *Город чудный, город древний*», но на самом деле это не пародия на Глинку, а то, что Ю.Н. Тынянов называл «пародичностью», «применением пародических форм в непародийной функции», «использованием какого-либо произведения как макета для нового произведения»<sup>3</sup>.

<Город> пошлый, город грязный!  
<Зам>естил твои концы  
Сброд какой-то безобразный,  
Подлецы всё да глупцы!

Из грязи без сквернословья  
Ног не вынешь! Пять домов,  
Храм один, а все сословья  
Ходят в 20 кабаков!

<sup>3</sup> Ю.Н. Тынянов, *О пародии* [в:] Ю.Н. Тынянов, *Поэтика. История литературы. Кино*, ред. Б.А. Каверин, А.С. Мясников, Наука, Москва 1977, с. 291.

Не дотронешься рукою,  
Словно ты харчок, нечист;  
Над большою над рекою  
Стал ты мал и неказист!

На твоих домах старинных  
Гриб растет, и шаг так скользк  
На мостках твоих бесчинных...  
Это – баба Усть-Сысольск!

<Кто имеет лоб> свой уже,  
Чем Левицкий, дух – подлец?  
Кто растёт еще не хуже,  
Кто не лучше бьёт людей?

Кто, болван, сожмет в охапке  
Брюхо Борьки? Кто, наглец,  
Пред Епальским станет в шапке,  
Не краснея наконец?

Ты не гнул воловьей шеи  
Пред наукой и умом,  
Строил им всегда траншеи,  
Скотским их давил ярмом.

Ты, уж всем известно, сплетник  
Препрославленный!  
Будь директор иль советник  
Неотставленный.

Как собака, ты порою  
В ноги кинешься,  
А добряки, так уж лисою  
К ним придвинешься...

Погрязай в рутине вечной,  
Город сплетен и клевет!

Град пустынный, град увечный,  
Град — презрения предмет!<sup>4</sup>

Так писал И.А. Куратов, когда жил в Усть-Сысольске. Через месяц, получив направление на службу в другом месте, он уже горевал по поводу необходимости отъезда.

Другое стихотворение, в котором пушкинская конструкция использована для описания локального текста, посвящён уездному городу Тверской губернии Старице. Этот текст был записан студенткой филологического факультета Тверского государственного университета А.Н. Штыровой во время фольклорной практики 1995 г. в деревне Колесово Старицкого района:

Дореволюционный поэт писал о ней:

«Город хмурый, город древний,  
Тебя хуже — не найдёшь:  
Грязноты неимоверной,  
Не проедешь, не пройдёшь.  
В осень позднюю — грязища,  
Лужи скверные весной,  
Всюду пакость и вонища,  
Всюду мерзкий, гадкий гной»<sup>5</sup>.

Комментируя это стихотворение, А.Н. Штырова пишет: «Но жители гордятся историей города Старицы, который находится всего в нескольких километрах». И высказывает своё отношение к позиции автора: «Не могу с ним согласиться. В этом городе, окруженном голубыми полями цветущего льна, живут прекрасные, приветливые люди». Но дело не в позиции автора, который, как можно предположить, очень любил Старицу и поэтому тяжело переживал не лучшее её состояние. Дело в том, что репрезентация локального

<sup>4</sup> И.А. Куратов, *Собрание сочинений*: в 2 т., т. 1: *Художественной произведениях*, Коми Госиздат, Сыктывкар 1939, с. 187-188.

<sup>5</sup> Поскольку конкретное лицо, от которого записано стихотворение, не указано, перечислим возможных информантов, упоминаемых собирательницей: Зоя Павловна Верещагина 54 лет; Виктор Николаевич Чуркин 59 лет; Валентина Ивановна Верещагина 76 лет; Анна Ивановна Шабунина 85 лет; 1-15 июля 1995 г., д. Колесово Старицкого р-на Тверской обл. Полевые записи студентов филологического факультета Тверского государственного университета 1970-2000-х гг.; Государственный Российский Дом народного творчества имени В.Д. Поленова, фонд М.В. Строганова.

текста провинциального города обязательно предполагает именно такие интонации-инвективы, ср. стихотворения Лажечникова и Куратова.

Автор стихотворения остаётся невыясненным, но по предположению историка и старицкого краеведа А.В. Шиткова, стихотворение было написано крестьянином из деревни Рождественно Сергеем Журавлевым, который печатался в газете «Тверское Поволжье» и в журнале «Жало» (1907-1909) И.П. Крылова. Здесь и могло быть опубликовано это стихотворение. В 1918 г. С. Журавлев стал редактором советской газеты «Вестник Старицкого Исполнительного Комитета», но вскоре как бывший участник черносотенных изданий Крылова арестован и посажен в местную тюрьму. Среди его стихов этого периода есть сходные мотивы:

...А вот на площади базарной  
Ряды торговые стоят,  
Где и купить-продать всё можно,  
Товары разные лежат:

Крупа, мука и нефть в бочонках,  
Снятки, селедки, прочий «хлам»:  
Телеги, сани и колесы  
Вблизи рядов и здесь и там.

В ряду Гостином магазины  
Богатых старицких купцов,  
Купцы те держат для расправы  
В торговом деле молодцов.

Вблизи другой есть ряд Обжорный,  
Где можно голод утолить,  
Там черствый ситный и баранки —  
В рядах тех можно всё купить.

Там есть и рыба в малых бочках,  
В тех бочках тухлый есть рассол,  
И сайки, булки, и обрезки,  
И прочей дряни целый стол...<sup>6</sup>

<sup>6</sup> С. Журавлев, крестьянин, *Старицкие достопримечательности*, «Жало» 1909, № 116, 16 июля, с. 7.

Ту же самую критическую тенденцию в изображении провинциального города мы находим и у популярного автора-исполнителя песен в жанре «русского шансона» Александра Васильевича Новикова (род. 1953) *Город древний*. Песня эта была написана в 1983 г. и записана на первом магнитоальбоме Новикова *Вези меня, извозчик* (1984). Таким образом, она входила в число тех песен, которые определяли для российского слушателя образ этого певца. Текст песни был опубликован как стихотворение<sup>7</sup>, однако в сознании публики этот текст живёт как песня, поэтому мы приводим его по сетевой публикации, основанной на учёте трёх версий записи (1983, 1984, 1991):

Город древний, город длинный,  
Имярек Екатерины,  
Даже свод тюрьмы старинной  
Здесь положен буквой Е.  
Здесь от веку было тяжко,  
Здесь пришили Николашку,  
И любая помнит башня  
О Демидовской семье.

Мостовые здесь видали  
Марш победы, звон кандалный.  
Жёны бедные рыдали,  
Шли на каторгу вослед.  
И фальшивые монеты  
Здесь Демидов шлёпал где-то,  
И играючи за это  
Покупал весь белый свет.

Гнил народ в каменоломнях  
Из убогих и бездомных,  
Хоронясь в местах укромных  
С кистенями под полой.  
Конокрады, казнокрады,  
Все купцам приезжим рады,

<sup>7</sup> Александр Новиков, *Вези меня, извозчик...: Сборник стихотворений и песен*, ТРИЭН; ЭКСМО Пресс, Москва 2000.

Всех мастей стекались гады,  
Как на мёд пчелиный рой.

Камнерезы жали славу  
И, вдыхаячи отраву,  
Подгоняли под оправу  
Ядовитый змеевик.  
Здесь меняли на каменья  
Кто рубаху, кто именья,  
И скорбел в недоуменье  
На иконах мутный лик.

Мчали время злые кони,  
Лик истёрся на иконе,  
А царица на балконе  
Бельма пялила в алмаз.  
Наживались лиходеи,  
А убогие глядели,  
Как в года текли недели,  
И домчались до нас.

Зря остроги и темницы,  
Душу тешили царице.  
Всё текло через границы  
За бесценок, задарма.  
И теперь в пустом музее  
Ходят, смотрят ротозеи  
На пищали и фузеи  
Да на брошки из дерьма.

Город древний, город славный,  
Бьют часы на башне главной,  
Стрелки круг очертят плавный  
И двенадцать раз пробьют.  
Мы метал и камень плавим,  
Мы себя и город славим,



Но про то, что мы оставим,  
Пусть другие пропоют<sup>8</sup>.

Позиция Новикова крайне неопределённая, что обусловлено, возможно, известной (возможно, сознательной) неграмотностью автора. Таково, например, неправильное употребление слова «имярек» в значении «тетка», «нареченный». Сюда же следует отнести конструкцию «Зря остроги и темницы, / Душу тешили царице», – в которой деепричастный оборот не связан ни с каким глаголом-сказуемым. Есть и другие весьма характерные примеры.

Но политические взгляды Новикова и в годы создания песни, и позднее были деструктивны и не включали никаких положительных позиций. Говоря о екатеринбургской пересыльной тюрьме, Новиков в первой версии песни указывал на известного коммуниста-большевика Якова М. Свердлова, который в октябре 1905 г. создал и возглавил Екатеринбургский Совет рабочих депутатов, а после Февральской революции по поручению центрального комитета партии большевиков в Екатеринбурге организовывал работу Уральской областной партийной конференции: «Здесь бывал подпольщик Яшка, / Здесь от веку было тяжко».

Но с 1984 г. (вторая запись) Новиков указывает уже на то, в Екатеринбурге были расстреляны большевиками отрёкшийся от престола Николай и его семья: «Здесь от веку было тяжко, / Здесь пришили Николашку».

И «Яшка», и «Николашка» – это откровенный стёб, лишённый всякой ценностной ориентации («ничего святого»). У Новикова всё смешалось в одном флаконе: и большевики, и некая «царица», которая «на балконе бельма пялила в алмаз», и Демидовы – про всех них сказало: «наживались лиходеи», в то время как «гнил народ в каменоломнях из убогих и бездомных», хотя что такое «каменоломни из убогих и бездомных» – совершенно непонятно. Туманность политических интенций этой песни увеличится, если мы примем во внимание, что Новиков с 2004 г. является президентом Фонда «400-летие Дома Романовых на Урале», что все средства от одного из концертов в Театре Эстрады он перечислил на строительство будущего екатеринбургского Храма-на-Крови. Уже в конце 1990-х гг. для этого храма он вместе с уральским мастером Николаем Пятковым разработал макеты и отлил на собственные средства 7 колоколов с барельефами и именами членов царской семьи: самый большой из них называется «Николай II», самый

<sup>8</sup> 7even\_Fan, *История песни. Город древний, город славный*, [в:] *На завалинке: Музыкальная соцсеть*, [в:] <https://tunnel.ru/post-gorod-drevnij-gorod-slavnyj> (30.07.2021).

маленький – «Цесаревич Алексей». Когда же выяснилось, что отлитые колокола оказались слишком малы для будущего большого храма, Новиков передал их мужскому монастырю на Ганиной Яме, в котором были сброшены тела членов царской семьи, а для Храма-на-Крови отлил новые колокола, за что был награждён орденом святого благоверного князя Даниила Московского (2003). Но канонизированного РПЦ «Николашку» тем не менее «пришили», так поётся до сих пор – и ничего.

На фоне всего этого нас уже не удивит, что Новиков ещё далее, чем его предшественники, уходит от содержания пушкинской формулы-модели. «Город древний, город длинный» во второй части содержит не оценочный эпитет, а пространственную характеристику: Екатеринбург вытянут с севера на юг. Впрочем, в последней строфе песни формула изменяется: «Город древний, город славный». Город, который получал одни негативные характеристики на протяжении всей песни, становится вдруг «славным», однако про то, чем «мы себя и город славим», «другие пропоют».

Мы не останавливались на реалиях, изображённых в каждом из этих стихотворений. Реалии, конкретные имена, конечные, разные. Но функция их одинакова. С одной стороны – власть имущие лиходеи, бездуховная атмосфера пошлости, с другой стороны – угнетённый народ и протестующий против общественного безобразия автор. Анализ всех текстов, в которых в той или иной форме использовалась формула Пушкина, приводит нас к следующим выводам. Пушкин придумал очень удобную конструкцию для репрезентации локального текста: узнаваемую и запоминаемую. Но эта конструкция построена на контрасте и удобна в применении именно к Петербургу. Все авторы, которые наследовали эту конструкцию у Пушкина, выхолащивали, выпрямляли её содержание, синонимизируя или даже не сопоставляя эпитеты города в формуле: пошлый и грязный; хмурый и древний; древний длинный (последние два эпитета уже не однородные слова, между ними союз *и* поставить невозможно). Причина такого выпрямления конструкции в том, что не каждый город в плане синхронии может представить и положительные, и отрицательные черты. Скорее, наоборот: поэты видят чаще всего негатив, а не позитив. Один Глинка искренне восторженно описал Москву. А уже Хомяков весьма иронично применил формулу Пушкина.

А других, более поздних авторов конструкция внешне используется, но смысл её при этом меняется. В применении к любому другому городу она означает совершенно не то, что значила у Пушкина. Одна А.А. Ахматова в стихотворении *Ведь где-то есть простая жизнь и свет...* (1915) повторила содержание

пушкинской формулы, но зато ушла от пушкинской конструкции: Но ни на что не променяем пышный

Гранитный город славы и беды<sup>9</sup>.

То есть выражение «пышный / Гранитный город славы и беды» содержательно означает то же, что и «город пышный, город бедный», но конструктивно представляет собой нечто совершенно иное, не сопоставляемое с формулой Пушкина. И этот ахматовский опыт ставит перед нами вопрос, что на самом деле важнее для осмысления локального текста: отказ от формулы Пушкина и сохранение её смысла, либо соблюдение формулы и наполнение её совершенно иным смыслом, как у Хомякова, Глинки, Лажечникова, Куратова, старицкого поэта и Новикова? Что в принципе продуктивнее для описания локального текста: строгое следование заданному канону или свободное развитие во имя уяснения содержания?

## Библиография

Ахматова А., *Собрание сочинений*: в 6 т., т. 1: *Стихотворения. 1904-1941*, подг. текста Н.В. Королевой, Эллис Лак, Москва 1998.

«Бриллиантовая рука» – текст. Полный текст фильма «Бриллиантовая рука», [в:] [http://www.vothouse.ru/films/20100914/brilliantovaya\\_ruka\\_text.html](http://www.vothouse.ru/films/20100914/brilliantovaya_ruka_text.html).

Журавлев С., крестьянин, *Старицкие достопримечательности*, „Жало” 1909, № 116, 16 июля.

Куратов И.А., *Собрание сочинений*: в 2 т., т. 1: *Художественной произведенияс*, Коми Госиздат, Сыктывкар 1939.

Новиков А., *Вези меня, извозчик...: Сборник стихотворений и песен*, ТРИЭН; ЭКСМО Пресс, Москва 2000.

Слободской М., Костюковский Я., Гайдай Л., *Бриллиантовая рука*, Искусство, Москва 1970.

Строганов М.В., *Об одном петербургском тексте как модели локальных текстов* [в:] А. П., Ф. Д. и В. В.: *сборник научных трудов к 60-летию профессора В.А. Викторовича*, ред. Г.С. Прохоров. Московский государственный областной социально-гуманитарный институт, Коломна 2010.

<sup>9</sup> А. Ахматова, *Собрание сочинений*: в 6 т., т. 1: *Стихотворения. 1904-1941*, Эллис Лак, Москва 1998, с. 238.

Тынянов Ю.Н., *О пародии* [в:] Ю.Н. Тынянов, *Поэтика. История литературы. Кино*, ред. Б.А. Каверин, А.С. Мясников, Наука, Москва 1977.

Seven\_Fan, *История песни. Город древний, город славный* [в:] *На завалинке: Музыкальная соцсеть* [в:] <https://tunnel.ru/post-gorod-drevnij-gorod-slavnyjj>.

## ABSTRACT


### *Splendid City, Beggared City and Its Relatives*

The initial formula of Pushkin's poem *Splendid city, beggared city*, applied to St. Petersburg, became a model for constructing other local texts, and all later descriptions of different cities are built according to this formula, parodied in the statement „New York / Istanbul – the city of contrasts” in the film *The Diamond Arm*. A.S. Khomyakov (*Island*, „The lush island, the wonderful island”, 1836) criticized the West from the Slavophile positions; F.N. Glinka (*Moscow*, „The wonderful city, the ancient city”, 1840) praised Moscow from positions close to the Slavophiles. Later authors criticized their cities as a remote province: I.I. Lazhechnikov (*The Sad City, the sleepy city*, 1854), I.A. Kuratov (*Ust-Sysolsk, The Vulgar City, the dirty city!*, 1865), an unknown author from the city of Staritsa (*The gloomy city, the ancient city*, before 1917), A.V. Novikov (*The Ancient city*, „The Ancient city, the long city”, 1983). Pushkin's model is based on contrast (lush vs. poor) and easily applied to St. Petersburg. The authors, inheriting this construction, remove the contrast: vulgar and dirty; gloomy and ancient; ancient and long. A.A. Akhmatova in her poem *Somewhere there is a simple life and a world* (1915) was the only author to retain the contrast. Nevertheless she left the construction of Pushkin: „This splendid / Granite city of fame and calamity”. This leads us to the question of what is more productive for describing a local text: strict adherence to a canon or free development in the name of clarifying the content?

**Keywords:** local text, formula, contrast, synonymization

**Ключевые слова:** локальный текст, формула, контраст, синонимизация



Павел Лавринiec   
Вильнюсский университет

## Поэтосфера Вильнюса как города храмов

Обширный цикл геокультурологических работ В.Г. Щукина пополнился за последнее десятилетие циклом статей, в которых разрабатывалась много-аспектная тематика города, – города преимущественно русского и главным образом в произведениях русской литературы. Они составили новейшую книгу ученого<sup>1</sup>. Помимо других такого рода работ, в нее вошли анализ сложной эволюции поэтических образов времен суток в петербургском тексте<sup>2</sup>, «ре-е-стр образов, при помощи которых может быть описан город, его составные части и конкретные локусы»<sup>3</sup>, очерк природной поэтосферы города<sup>4</sup>. Такие работы не могут не побудить к попытке применить сходную методологию к Вильнюсу (Вильно) и его образу в русской литературе. В образном представлении Вильнюса могут быть выявлены специфические черты, отличающие его от других городов. Однако, например, вероятная особенная окраска вильнюсских времен года и суток, отличающая их от московской весны или петербургских ночей, требует отдельных дополнительных изысканий. Поэтому предлагаемая заведомо неполная и по необходимости краткая характеристика вильнюсской (виленской) поэтосферы сосредоточена на двух существенных деталях городского пейзажа – холм с руинами замка и сохранившейся башней, возвышающийся в историческом ядре города в долине у устья Вилии

<sup>1</sup> В.Г. Щукин, *Город и миф. Исследования в области геопоэтики*, URSS, Москва 2021.

<sup>2</sup> В. Щукин, *Дни и ночи Северной Пальмиры* [в:] *In memoriam: Иосиф Васильевич Трофимов*, ред. А. Ēminuščijs, Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds „Saule”, Daugavpils 2009, с. 322-340.

<sup>3</sup> В.Г. Щукин, *Поэтосфера города. Город как единое целое (фрагмент из книги)*, „Новый филологический вестник” 2014, № 1 (28), с. 8-18.

<sup>4</sup> В. Щукин, *Город и поэтосфера природы*, „Ейдос. Альманах теорії та історії історичної науки” 2014/2015, № 8, с. 177-190.

и Вильни, опоясанной холмами, и высокие фасады храмов с колокольнями. Опорой в опыте предварительного описания фрагмента вильнюсской поэто-сферы служит ограниченный объемом публикации корпус прозаических и поэтических произведений, который может быть расширен.

Топография средневекового города, образы великокняжеского замка, языческих святилищ и первых христианских храмов выступают в исторических романах *Альф и Альдона* (1842) Н.В. Кукольника, *Ягайло* (1867) С.Ф. Калугина, его же драматических сочинений *Свержение язычества в Вильне* (1866) и *Бирута и Кейстут* (1867), исторической драме в стихах *Крещение Литвы* (1879) А.А. Навроцкого, поэме *Ягайло* М. Липкина (1905) и в других тому подобных произведениях. В газете «Виленский вестник» в 1868–1869 гг. опубликовано несколько стихотворений И.К. Кондратьева, воспевающих, согласно официальной историографии и господствующей идеологии, возвращение городу после подавления восстания 1863 г. исконно русского православного характера, в частности – посредством реконструкции и восстановления из руин православных церквей.

Несравненно более известно и совершеннее в художественном отношении стихотворение Ф.И. Тютчева, написанное в 1870 г. и опубликованное посмертно. В его первой строфе сочетаются общий, близкий к панорамному, взгляд сверху или даже поверх города и отчетливая вертикальная ориентированность (соотносимая с высшими сакральными ценностями), заданная крестами церквей и наполненных гулом колоколов «высот»:

Над русской Вильной стародавней  
Родные теплятся кресты –  
И звоном меди православной  
Все огласились высоты<sup>5</sup>.

Стихотворение – своего рода иллюстрация архитектурного обрусения ландшафта, в котором преобладали и продолжают преобладать католические храмы готического и барочного стиля. Его временная модель определена историографической схемой официальной концепции истории Литвы, разделяемой поэтом и его давним знакомым А.Н. Муравьевым<sup>6</sup>. Формула

<sup>5</sup> Ф.И. Тютчев, *Сочинения: Стихотворения и политические статьи*, изд. 2-е, ред. А.С. Суворин, Санкт-Петербург 1900, с. 343.

<sup>6</sup> Р. Лейбов, *Стихотворение Тютчева и «Русская Вильна» А.Н. Муравьева [в:] В честь 70-летия профессора Ю.М. Лотмана: сб. Статей*, ред. Е. Пермяков, Тартуский университет, Тарту 1992, с. 142–147; М.П. Одесский, «Над русской Вильной стародавней...». *Литва*

первого стиха акцентирует не древность города, а его возрожденную в настоящем первоначальную, в представлении Тютчева, национальную и профессиональную идентичность, которую исказило «позднее былое» доминирования польского католичества.

В этом смысле эпитет стародавняя не тождественен, казалось бы, синонимичным эпитетам, которыми очень часто определяется «град Гедимина» Вильнюс – древний (П.В. Кукольник, А.В. Жиркевич, К.Д. Бальмонт, Е.А. Долматовский, В. Устинов), старинный (С. Плаксин, К.Д. Воробьев, И.Е. Вольперт), старый (А.А. Прокофьев, А.И. Кленов, Е. Шеремет), старая («Когда еще над старой Вильной / Не слышен гром автомобильный [...]» в стихотворении Д. Самойлова<sup>7</sup>) и т. д. Из эпитетов, связанных с Вильнюсом в целом, такие эпитеты представляются самыми частотными (при том, что официальной датой основания города считается, – по письму Гедимина немецким городам, – не столь уж давний 1323 г., и Вильнюс оказывается на три с половиной века моложе Кракова, почти на два века моложе Таллина и на век – Риги).

Тютчевскую формулу без ее содержания В.Я. Брюсов употребил в «виде с Замковой Горы» стихотворения «В Вильно»:

У ног «стародавняя Вильна», –  
Сеть улиц, строений и крыш,  
И Вилия ропщет бессильно,  
Смущая спокойную тишь<sup>8</sup>.

Тютчевский эпитет Брюсов также включил в корреспонденцию, датированную 17 августа 1914 г. – двумя днями позже даты стихотворением: «Вильна „стародавняя“ (как ее назвал Ф. Тютчев) теперь имеет почти свой

---

в «славянской» концепции Ф.И. Тютчева [в:] *Антропология культуры*, вып. 3: К 75-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова, ред. В.В. Иванов, М.В. Акимов, Е.В. Пермяков, др., Новое издательство, Москва 2005, с. 197-205; Л.Ю. Ильина, *Образ Вильнюса в поэтической интерпретации Ф.И. Тютчева* [в:] *In memoriam: Иосиф Васильевич Трофимов*, с. 341-349; М. Долбилов, *Город едва ли свой, но и не вовсе чуждый: Вильна в имперском и националистическом воображении русских (1860-е годы – начало XX века)*, «Новое литературное обозрение» 2017, № 2 (144), с. 60-76.

<sup>7</sup> Д. Самойлов, *Стихотворения*, вступ. ст. А.С. Немзера, сост., подг. текста В.И. Тумаркина, примеч. В.И. Тумаркина и А.С. Немзера, Академический проект, Санкт-Петербург 2006, с. 483.

<sup>8</sup> В. Брюсов, *Собрание сочинений*: в 7 т., т. 2, ред. П.Г. Антокольский и др., Художественная литература, Москва 1973, с. 148.



обычный вид»<sup>9</sup>. Русская форма названия города в тютчевской формуле, приведенной и в собственных примечаниях при публикации стихотворения в журнале «Русская мысль» («„Вильна стародавняя” – выражение Ф. Тютчева»<sup>10</sup>), парадоксальным образом сочетается с польским вариантом в названии «В Вильно» и под текстом. Польская форма использована в написанном тогда же стихотворении «Все чаще»: «Все чаще по улицам Вильно [...]». Брюсов знал, что «большинство населения Вильны составляют поляки; немало в ней литовцев и белорусов; для всех них пруссаки, немцы, являются врагом историческим, национальным»<sup>11</sup>, и было бы неуместным возобновлять споры об исконном характере города в ситуации мировой войны, трактовавшейся как еще одна страница вековой борьбы славян с немцами<sup>12</sup>.

Упомянув Замковую гору, Брюсов пояснил: «Замковая Гора – холм в середине города, занятый парком, в нижней части которого поставлен бюст Пушкина»<sup>13</sup>. Памятник поэту явлен в последних стихах стихотворения: «Лик Пушкина, с мудрой улыбкой, / Опять поглядит на меня». Памятник Пушкину в сквере у подножия Замковой горы, открытый в октябре 1900 г.; в 1915 г. с приближением германских войск к городу бюст (вместе со статуями М.Н. Муравьева и Екатерины II) был эвакуирован и бесследно исчез, а постамент в 1922 г. был использован в памятнике С. Монюшко у костела Св. Екатерины<sup>14</sup>. Перечисление («Сеть улиц, строений и крыш») создает образ насыщенного городского пространства, объятых тишиной, которую не в силах нарушить шум реки.

Замковая гора, нередко называемая горой Гедимины (Гедиминаса), с башней разрушенного замка, носящей имя князя основателя города – едва ли не самый важный элемент ландшафта и важнейший визуальный знак Вильнюса. Нередко в различных произведениях гора и башня лишь упоминаются: «Город, башнею увенчанный»<sup>15</sup>; «простор Гедиминовой площади, обрамленной

<sup>9</sup> В. Брюсов, *В Вильне (От нашего корреспондента)*, „Русские ведомости” 1914, № 191 (21 августа), с. 4.

<sup>10</sup> В.Я. Брюсов, *Пять стихотворений*, „Русская мысль” 1914, № 10, с. 167.

<sup>11</sup> В. Брюсов, *В Вильне (От нашего корреспондента)*.

<sup>12</sup> О позиции Брюсова см.: B. Hellman, *Poets of Hope and Despair: The Russian Symbolists in War and Revolution (1914–1918)*, Institute for Russian and East European Studies, Helsinki 1995, с. 102–111.

<sup>13</sup> В.Я. Брюсов, *Пять стихотворений...*, с. 167.

<sup>14</sup> *Прибалтийские русские: история в памятниках культуры*, ред. А.В. Гапоненко, Институт европейских исследований, Рига 2010, с. 646–647.

<sup>15</sup> А.И. Кленов, *Неназванная книга*, Советский писатель, Москва 1957, с. 154.

холмами и увенчанной замковой башней»<sup>16</sup>; «Улица твоя берет начало / Под горой у замка Гедимины»<sup>17</sup>; «мимо Замковой горы»<sup>18</sup>; «[...] легенд святыне камни, / Что к замку Гедиминаса ведут»<sup>19</sup>, «Над сквером – гора Гедимины»<sup>20</sup>). Реже они включаются в перечисления характерных знаков города. Например, «замок на пригорке», как и «узкие старинные улочки», «нежные барочные костелы», «вывески питейных заведений» напомнили герою романа И.Г. Эренбурга знакомые ему старые города Франции<sup>21</sup>. Скупее вид из окна автомобиля: «Костелы, храмы, монастыри, башня Гедимины, университет»<sup>22</sup>. Еще реже встречаются описания: «[...] на крутом зеленом холме гордо вздымается граненный кирпичный кубок – башня Гедимины – символический герб литовского Вильнюса...». С горы и башни открывается живописный вид замкнутой холмами долины, в которой «развернулся темно-красный, черепичный ковер ручной старинной работы» и едва просматриваются запутанные узкие улицы<sup>23</sup>.

Такие улицы старой части города («узкие старинные улочки» в романе Эренбурга) – существенный элемент поэтосферы Вильнюса: «[...] проулки-улицы, / Где вдвоем не разойтись»<sup>24</sup>; «узкие, тесно застроенные улочки и проулки», «тесные тихие улочки», «узкий, как тропка, переулок Пилес»<sup>25</sup>; «в средневековых улочках», «на пустынной, если не считать двух-трех колеснопреклоненных старух, улочке», «по узкой, шириной в полтора легковушных корпуса улочке»<sup>26</sup>; «хватало всем места на улочках узких», «Здесь в узких улочках живет / неизъяснимое пространство...»<sup>27</sup>.

Если в стихотворении Брюсова «В Вильно» замкнутое спокойное пространство города отделено «кругом холмистым» от другого, где «буйствует шумно война», то в упомянутом стихотворении «Все чаще» Вильно затронуто потрясениями войны: «Мелькает траурный креп» на улицах, в темных

<sup>16</sup> А.И. Кленов, *Поиски любви. Роман с лирическими отступлениями*, Советский писатель, Москва 1967, с. 379.

<sup>17</sup> Н.К. Старшинов, *Река любви*, Молодая гвардия, Москва 1976, с. 101.

<sup>18</sup> Э. Гер, *Казюкас*, „Знамя” 1994, № 10, с. 128.

<sup>19</sup> Е. Шеремет, *Жизни графика*, Планета ВВКУРЭ, Вильнюс 2009, с. 96.

<sup>20</sup> Ю.А. Кобрин, *Постскриптум. Post scriptum*, Фонд К. Воробьева, Вильнюс 2010, с. 186.

<sup>21</sup> Там же, с. 624-625.

<sup>22</sup> П. Улитин, *Поплавок*, публикация М. Айзенберга, „Знамя” 1996, № 11, с. 111.

<sup>23</sup> А.И. Кленов, *Поиски любви...*, с. 361.

<sup>24</sup> А.И. Кленов, *Неназванная книга...*, с. 152.

<sup>25</sup> А.И. Кленов, *Поиски любви...*, с. 364, 378, 380.

<sup>26</sup> Э. Гер, *Казюкас...*, с. 126-127, 135.

<sup>27</sup> Ю.А. Кобрин, *Постскриптум. Post scriptum...*, с. 70-71.

костелах все больше женщин «в мечтах невеселых». Но нечто существенное остается неизменным. Во-первых, «[...] все дремлет ребенок чудесный, / Вильно патрон – Казимир». В примечаниях Брюсов сослался на легенду, по которой святой Казимир был «чудесно обращен в ребенка»; изображение этого чуда «находится в одном из городских костелов»<sup>28</sup>. Но каких-либо сведений о легенде и изображении не удалось обнаружить. Во-вторых, все тот же собор Св. Анны, «[...] как сон несказанный, / Как сон далеких веков» стремится ввысь «Красоту точеных венцов». Нельзя не отметить, что опубликованный в собрании сочинений поэта вариант с будущим временем глагола («Подымет собор святой Анны»<sup>29</sup>) не соответствует идее продолжающегося действия, неизменного длящегося прошлого («Подымает собор святой Анны»<sup>30</sup>). Изящество небольшого приходского костела Св. Анны подчеркивает прилегающий к нему один из самых больших в Литве готических храмов – бернардинский костел Франциска Ассизского и Бернардина Сиенского. Костел Св. Анны – весьма популярная достопримечательность Вильнюса, известный шедевр поздней готики (конец XV в.). Он «отличается редкой архитектурной красотой», пояснил поэт, добавив: «Наполеон, любуясь им, говорил, что желал бы увезти его на ладони в Париж»<sup>31</sup>. По мнению исследователя вильнюсских реликтов Вильнюса, это выдумка А.Г. Киркора<sup>32</sup>, автора первого путеводителя по городу<sup>33</sup>. Но легенда закрепилась в путеводителях по городу на польском, русском и других языках, в рассказах гидов – и отозвалась в мемуарах и путевых очерках. Например, по воспоминаниям И.Г. Эренбурга, в июле 1944 г. у костела Св. Анны П.А. Павленко рассказал, как Наполеон жалел, что не может увезти его в Париж<sup>34</sup>; по очерку К.Г. Паустовского, Наполеон говорил, что «осторожно перенес бы его на ладонях в Париж»<sup>35</sup>. Отразилась легенда и в прозе, и в стихах. Например, в одном из авторских отступлений в романе Андрея Кленова (А.И. Куперштока), где описание храма («самое любимое, самое прекрасное в Вильнюсе») дополнено стихами,

<sup>28</sup> В.Я. Брюсов, *Пять стихотворений...*, с. 167.

<sup>29</sup> В. Брюсов, *Собрание сочинений...*, т. 2, с. 149.

<sup>30</sup> В.Я. Брюсов, *Пять стихотворений...*, с. 165.

<sup>31</sup> Там же, с. 167.

<sup>32</sup> D. Pocevičius, *100 istorinių Vilnius relikty*, Kitos knygos, Vilnius 2016, с. 461.

<sup>33</sup> Jan ze Śliwina [A.H. Kirkor], *Przechadzki po Wilnie i jego okolicach*, Drukarnia A. Marcinkowskiego, Wilno 1856, с. 79-80.

<sup>34</sup> И. Эренбург, *Собрание сочинений*: в 9 т., т. 9, Художественная литература, Москва 1967, с. 398.

<sup>35</sup> К. Паустовский, *Ветер скорости*, «Вокруг света» 1955, № 5, с. 31.

в которых три кружевные башни костела уподобляются трем кострам, трем баховским фугам:

Да, да, да, это о ней, об Анне, Наполеон по пути в Москву сказал, что, если б он мог поставить ее на ладонь, он унес бы ее в Париж. Не смог, на обратном пути ему было уже не до Анны...<sup>36</sup>

Среди стихотворений о храме вильнюсских поэтов В.А. Асовского, Ю.Л. Кобрин, Ю.Л. Щуцкого, Т.А. Яблонской отсылкой к легенде выделяется стихотворение Е. Шеремет «Мой город»: «А силуэт костела Анны нежной? / Он даже сердце Бонапарта покори!»<sup>37</sup>. Стихотворение В. Климовича начинается с того, что «Полубог», как обозначен Наполеон, задержался у костела дольше, «чем казалось нужным», и приказал устроить в нем конюшню (что ближе к исторической правде). Но «многие еще твердят упрямо», что он хотел забрать храм в Париж и поставить «где-то возле Нотр-Дама»<sup>38</sup>.

Храмы и колокольни, возвышаясь над плотной застройкой старой части города, придают своеобразие панорамному виду Вильнюса: «Над рябью крыш вставали колокольни»<sup>39</sup>, «И гусиной вереницею / Уплывают вдаль кресты»<sup>40</sup>, «[...] одна к одной, обгоняя друг друга, стремились в небо звонницы и башни костелов – как их здесь много!»<sup>41</sup>, «Луи, облака, / бесчисленные ангелы на кровлях / бесчисленных костелов»<sup>42</sup>. К приведенным примерам конкретных храмов Св. Анны, Франциска Ассизского и Бернардина Сиенского можно добавить барочные «костел Островоротный» (т. е. Св. Терезы) и «мрачный и старинный» храм Обретения Св. Креста<sup>43</sup>, Св. Петра и Павла («Собор Петра и Павла / над паствою вознес ажурный крест»<sup>44</sup>, «Красив Петра и Павла купол снежный»<sup>45</sup>), «кресты двуглавой Катарини»

<sup>36</sup> А.И. Кленов, *Поиски любви...*, с. 380-382.

<sup>37</sup> Е. Шеремет, *Жизни графика...*, с. 96.

<sup>38</sup> В. Климович, *Стихи*, Firidas, Vilnius 2011, с. 64.

<sup>39</sup> Саша Черный, *Собрание сочинений*: в 5 т., т. 2, ред. А.С. Иванов, Эллис Лак, Москва 1996, с. 56.

<sup>40</sup> А.И. Кленов, *Неназванная книга...*, с. 152.

<sup>41</sup> А.И. Кленов, *Поиски любви...*, с. 361.

<sup>42</sup> И. Бродский, *Часть речи: Избранные стихи 1962-1989*, Художественная литература, Москва 1990, с. 173.

<sup>43</sup> А. Нивин [А.В. Жиркевич], *Картинки детства*, Общественная польза, Санкт-Петербург 1890, с. 172, 175-176.

<sup>44</sup> Ю.Л. Кобрин, *Постскриптум. Post scriptum...*, с. 188.

<sup>45</sup> Е. Шеремет, *Жизни графика*, Планета ВВКУРЭ, Вильнюс 2009, с. 96.

и доминиканский Св. Духа<sup>46</sup>, перечисление «Казимир, Иоанн, Михаил, Кафедральный – вполне достаточно [...]» в стихотворении «Вильнюс» и «Прогуливаясь от Михаила до Анны, / обходя костелы, кафе, пивные» в стихах без названия<sup>47</sup>. Помимо образа костела Св. Анны в романе Кленова выразительно представлены скульптуры главного фасада Кафедрального собора, часовня с Остробрамской иконой Божией Матери, роскошная барочная лепнина в интерьере костела Св. Петра и Павла<sup>48</sup>.

Реже встречаются православные церкви – Пятницкая церковь, в которой царь Петр крестил прадеда Пушкина<sup>49</sup>, церковь Св. Духа с мощами виленских мучеников<sup>50</sup>, Знаменская<sup>51</sup> и некоторые другие. Благодаря православным храмам, в особенности Пятницкой церкви, связанной с фигурами Петра и, через крещение Ганнибала, с Пушкиным, экзотическое городское пространство черепичных крыш, непривычных для русского уха названий, готики, барокко и католицизма оказывается нечуждым традициям русского православия, национальной истории и истории русской культуры<sup>52</sup>.

Сакральные здания в Вильнюсе – не только выдающиеся архитектурные объекты, как правило, выделяющиеся своим размером и высотой. Они выражают непреходящие христианские ценности, а сама устремленность архитектурного облика ввысь знаменует возможную и желательную причастность города и его обитателей не только к низкому миру повседневных забот. Вместе с тем храмы разных конфессий отражают сложное взаимодействие западного и восточного культурных миров, в пограничье которых возникла столица, сначала как общелитовский языческий культовый центр в сакрально отмеченном месте, затем как военный, экономический и политический центр<sup>53</sup>. Этот столичный статус Вильнюса и бывшее державное величие, не забытое в исторических перипетиях, утверждают образы Замковой горы, остатки замка и башня Гедимина.

<sup>46</sup> И. Бродский, *Часть речи: Избранные стихи 1962-1989...*, с. 174, 176.

<sup>47</sup> Е. Рейн, *Решето*, „Знамя” 1997, № 1, с. 72.

<sup>48</sup> А.И. Кленов, *Поиски любви...*, с. 378-380, 383-385.

<sup>49</sup> А.И. Кленов, *Неизвестная книга...*, с. 153; А.И. Кленов, *Поиски любви...*, с. 373; Ю.А. Кобрин, *Постскриптум. Post scriptum...*, с. 46.

<sup>50</sup> А. Нивин [А.В. Жиркевич], *Картинки детства...*, с. 172; Ю.А. Кобрин, *Постскриптум. Post scriptum...*, с. 191.

<sup>51</sup> Э. Гер, *Казюкас...*, с. 134.

<sup>52</sup> П.М. Лавринец, *Присвоение Вильнюса в русской литературе*, „Уральский исторический вестник” 2014, № 3 (44), с. 65-66.

<sup>53</sup> В.Н. Топоров, *Vilnius, Wilno, Вильна: город и миф. К 400-летию университета в Вильнюсе* [в:] *Балто-славянские этноязыковые контакты*, Наука, Москва 1980, с. 45.

## Библиография

- Rosevičius D., *100 istorinių Vilniaus relikty*, Kitos knygos, Vilnius 2016.
- Бродский И., *Часть речи: Избранные стихи 1962-1989*, сост. Э. Безносков, Художественная литература, Москва 1990.
- Брюсов В.Я., *Пять стихотворений*, „Русская мысль” 1914, № 10.
- Брюсов В., *В Вильне (От нашего корреспондента)*, „Русские ведомости” 1914, № 191 (21 августа).
- Брюсов В., *Собрание сочинений*: в 7 т., т. 2, под общ. ред. П.Г. Антокольского и др., Художественная литература, Москва 1973.
- Гер Э., *Казюкас*, „Знамя” 1994, № 10.
- Долбилов М., *Город едва ли свой, но и не вовсе чуждый: Вильна в имперском и националистическом воображении русских (1860-е годы – начало XX века)*, „Новое литературное обозрение” 2017, № 2 (144).
- Нивин А. [Жиркевич А. В.], *Картинки детства. Поэма*, Общественная польза, Санкт-Петербург 1890.
- Ильина Л.Ю., *Образ Вильнюса в поэтической интерпретации Ф.И. Тютчева [в:] In memoriam: Иосиф Васильевич Трофимов*, ред. А. Neminuščijs, Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds “Saule”, Daugavpils 2009.
- Климович В., *Стихи*, Firidas, Vilnius 2011.
- Кобрин Ю.А., *Постскриптум. Post scriptum*, Фонд К. Воробьева, Вильнюс 2010.
- Кленов А.И., *Неназванная книга*, Советский писатель, Москва 1957.
- Кленов А.И., *Поиски любви. Роман с лирическими отступлениями*, Советский писатель, Москва 1967.
- Лавринец П.М., *Присвоение Вильнюса в русской литературе*, „Уральский исторический вестник” 2014, № 3 (44).
- Лейбов Р., *Стихотворение Тютчева и «Русская Вильна» А.Н. Муравьева [в:] В честь 70-летия профессора Ю.М. Лотмана: сб. статей*, ред. Е. Пермяков, Тартуский университет, Тарту 1992.
- Одесский М.П., *«Над русской Вильной стародавней...». Литва в «славянской» концепции Ф.И. Тютчева [в:] Антропология культуры*, вып. 3: К 75-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова, ред. В.В. Иванов, М.В. Акимова, Е.В. Пермяков, др., Новое издательство, Москва 2005.
- Паустовский К., *Ветер скорости*, „Вокруг света” 1955, № 5.
- Прибалтийские русские: история в памятниках культуры* под общ. ред. А.В. Гапоненко, Институт европейских исследований, Рига 2010.
- Рейн Е., *Решето*, „Знамя” 1997, № 1.

- Самойлов Д., *Стихотворения*, вступ. ст. А.С. Немзера; сост., подг. текста В.И. Тумаркина; примеч. В.И. Тумаркина и А.С. Немзера, Академический проект, Санкт-Петербург, 2006.
- Старшинов Н.К., *Река любви*, Молодая гвардия, Москва 1976.
- Топоров В.Н., *Vilnius, Wilno, Вильна: город и миф. К 400-летию университета в Вильнюсе* [в:] *Балто-славянские этноязыковые контакты*, ред. Т.М. Судник, Наука, Москва 1980.
- Тютчев Ф.И., *Сочинения: Стихотворения и политические статьи*, изд. 2-е, исправл. и доп., Тип. А.С. Суворина, Санкт-Петербург 1900.
- Улитин П., *Поплавок*, публикация М. Айзенберга, „Знамя” 1996, № 11.
- Черный Саша, *Собрание сочинений*: в 5 т., т. 2, сост., подгот. текста и ком. А.С. Иванова, Эллис Лак, Москва 1996.
- Шеремет Е., *Жизни графика*, Планета ВВКУРЭ, Вильнюс 2009.
- Щукин В.Г., *Город и миф. Исследования в области геопоэтики*, URSS, Москва 2021.
- Щукин В.Г., *Поэтосфера города. Город как единое целое (фрагмент из книги)*, „Новый филологический вестник” 2014, № 1 (28).
- Щукин В., *Город и поэтосфера природы*, „Ейдос. Альманах теорії та історії історичної науки” 2014/2015, вип. 8.
- Щукин В., *Дни и ночи Северной Пальмиры* [в:] *In memoriam: Иосиф Васильевич Трофимов*, ред. А. Nėminuščijs, Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds “Saule”, Daugavpils 2009.
- Эренбург И., *Собрание сочинений*: в 9 т., т. 5, Художественная литература, Москва 1965.
- Эренбург И., *Собрание сочинений*: в 9 т., т. 9, Художественная литература, Москва 1967.
- Hellman B., *Poets of Hope and Despair: The Russian Symbolists in War and Revolution (1914-1918)*, Institute for Russian and East European Studies, Helsinki 1995.
- Jan ze Śliwina [Kirkor A.H.], *Przechadzki po Wilnie i jego okolicach*, Drukarnia A. Marciniowskiego, Wilno 1856.

## ABSTRACT

### The Poetosphere of Vilnius as a City of Temples

The study of the image of Vilnius in fiction literature distinguishes two most important components of the urban landscape, its architectural appearance and visual



presentation – Castle Hill with Gediminas' Tower and Christian churches. Poems by Fyodor Tyutchev, Valery Bryusov, poetic and prose works by Alexander Zhirkevich, Ilya Ehrenburg, Andrey Klyonov and other authors of the late 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries act as a research material. Remains of the castle with the tower on a hill in the historical heart of Vilnius remind us of its original nature as a capital city, sovereign greatness, and twists and turns of history. Gothic, and mainly Baroque temples, express imperishable Christian values. Mostly Catholic temples are complemented by Orthodox churches. This combination reflects the complex interaction of Western and Eastern cultural worlds, in the borderlands of which Vilnius is located.

**Keywords:** city, imagery, poetosphere, cultural borderlands

**Ключевые слова:** город, образность, поэтосфера, культурное пограничье





Валентина Брио 

Еврейский университет в Иерусалиме

## Вильнюсские дворики как особенный городской локус

Вильнюсские дворики описывали в прозе и стихах на разных языках, их запечатлели художники и фотохудожники, они представляют интерес как социокультурное пространство и литературный образ.

Исследователи города и городского текста о дворах, как правило, лишь упоминают. Тем важнее редкие исключения. В своих исследованиях поэтосферы города Василий Георгиевич Щукин включает двор в состав поэтического пространства наряду с торговой площадью, вокзалами, бульварами и другими локусами<sup>1</sup>. В его книге *Поэтика города. Морфология поэтосферы* речь ведется и о дворах больших доходных домов в Петербурге, описанных Достоевским, писателями Натуральной школы, Ремизовым и другими.

Но есть нечто неповторимо тоскливое, щемящее душу, но именно оттого поэтичное в облике каменных дворов-колодцев, если смотреть на них не снизу, а из окна, как смотрит Раскольников или Маракулин. Наверное, даже самый убежденный антиурбанист почувствует эту, в общем-то, нездоровую поэзию, в туманное утро или в разноцветных лучах зари, белой ночью, когда вечная природа и уродливые плоды человеческой цивилизации, воспринимаемые как единое целое, порождают созвучие, неповторимо грустный контрапункт<sup>2</sup>.

Такой методологический подход убеждает в необходимости включения дворов в изучение феномена образа города и его поэтики в литературе.

---

<sup>1</sup> В. Щукин, *Поэтика города. Морфология поэтосферы*, „Эйдос” 2013, № 7, с. 306.

<sup>2</sup> Там же, с. 327-328.

В Вильнюсе интерес представляют дворики Старого города – исторической застройки: это и памятник архитектуры, и свидетельство истории и памяти, и порой трущоба, и поэтичные локусы со своими легендами и «байками»; а чаще такие элементы неожиданно и причудливо сочетаются. Это может быть и театральная декорация, и сцена (можно говорить о жанрово-сюжетном значении описания двориков); это среда обитания, и наконец, как думается, двор может являться городским урочищем, *locus roesiae*.

Полностью разделяя принципы подхода к изучению поэтики города В.Г. Щукина, неоднократно высказанные исследователем, считаю необходимым применение такого подхода в том числе и к изучению городских дворов:

Поэтику города, поэтику городских описаний в произведениях художественной литературы [...] необходимо изучать в тесной связи с поэтикой жизни, культурной деятельности и архитектурно-ландшафтной оформленности реальных городских локусов, образующих закономерные жанрово-типологические ряды<sup>3</sup>.

В этом отношении очень показательна, думаю, можно назвать ее классической работой, книга В.Г. Щукина *Московские городские урочища*<sup>4</sup>.

Обратимся к вильнюсским дворам и их описаниям как важному элементу городской поэтосферы<sup>5</sup>.

Вероятно, первым обратил внимание на этот неконвенциональный локус Юзеф Игнаций Крашевский, замечательный бытописатель – в том числе и Вильно XIX в. В его подробных описаниях города, его разных локусов, уголков, типажей и т.п. дворик появляется скорее случайно, это единственное описание. Но зоркий взгляд, подмечающий детали, задержался на том, что писатель увидел из окна скромной дешевой харчевни:

Окна обеденного зала выходят на «живописный дворик, который и для Рембрандта составил бы предмет оригинального полотна. Этот квадратный дворик окружают деревянные галереи, драпированные белым и не слишком белым бельем жителей, развешенным для художественного эффекта по

<sup>3</sup> Там же, с. 306. А также: В.Г. Щукин, *Поэтосфера города. Город как единое целое (фрагмент из книги)*, „Новый филологический вестник” 2014, № 1 (28).

<sup>4</sup> В.Г. Щукин, *Московские литературные урочища*, ч. 1-3, [в:] <https://knigger.com/read-book/kniga-moskovskie-literaturnye-urochishcha-chast-3-274698/page-3> (20.07.2021).

<sup>5</sup> Образу Вильнюса в литературе посвящена моя книга *Поэзия и поэтика города. Wilno – Vilnius* – Vilnius, Новое литературное обозрение, Москва 2008.

перилам. Свет падает во двор сверху и создает тени удивительных форм. Половина стен в тени, половина на свету<sup>6</sup>.

Несмотря на иронию, здесь проступающую, описание романтично, автор любит двориком, а упоминание мастера светотени Рембрандта придает этому уголку весьма высокий статус. Этот пример вообще очень показателен и значим, Крашевский увидел главное: виленские дворики в дальнейшем сохранит не только литература, но и изобразительное искусство.

Писатель проживал в Вильно (в 1828-1835 гг.) по улице Zamkowej (Pilies, Запковской, № 24<sup>7</sup>), весьма примечательной: ее продолжает улица Wielka (Didžioji, Большая), вместе это одна магистраль (хоть и не совсем прямая). Когда-то она вела от Верхнего (на холме) и Нижнего замков; сейчас идет от Кафедральной площади с Собором, поворачивает у Ратуши к Острой Бреме, соединяя два важнейших сакральных локуса. С этой улицей связаны многочисленные исторические воспоминания и предания, с нее можно попасть в интересные и живописные переулки и дворы. Это улица, если можно так сказать, репрезентативная: здесь старинные дома Капитула, дома и дворцы аристократии, дома, принадлежавшие университету, в которых квартировали профессора.

В нижней части, в начале улицы, несколько домов – это университетские здания. Здесь в 1815 г. остановился Адам Мицкевич, приехавший учиться в университете (он жил у своего родственника ксендза-каноника Юзефа Мицкевича). С улицы есть вход в просторный университетский двор, который носит имя Мицкевича. А со двора можно увидеть окна его бывшей квартиры: в перестроенном внутри здании они находятся то ли в аудитории, то ли в коридоре, – тут мнения знатоков расходятся.

От этой «магистрали» на всем протяжении ее отходят небольшие улочки и переулки, и конечно, тоже с интересными двориками. От Zamkowej в нижней ее части (почти напротив университетских зданий) отходит переулок Bernardyński (Bernardinų, Бернардинский): угловые дома соединены аркой, а далее – «Двор Мицкевича». Двор классический: с деревянной галереей по второму этажу и лестницей, ставнями на окнах, черепичной крышей, и даже контрафорсом, деревцем и травой. Издавна здесь находился музей Мицкевича

<sup>6</sup> J.I. Kraszewski, *Wspomnienia Wilna (1830-1835)* [в:] *Pamiętniki*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa 1972, с. 121; (перевод мой, как и далее, если не указан другой переводчик – В.Б.). Крашевский и сам обладал талантом художника – владел техниками гравюры (литографии), писал акварели.

<sup>7</sup> Названия улиц указываются по смыслу, в скобках современное название и перевод; номера домов – современные.

с его мемориальными вещами. А здание принадлежало университету, и во двор входили студенты. В 1920-1930-е гг. в польском Вильно поэт Витольд Хулевич создал поэтический образ города в сборнике стихов *Город под облаками*, в нем есть стихотворение «Zaulek Bernardyński» со строчками:

[...] И вдруг... Дом – шапки долой – / Сто лет – простое дело – человек в куртке, / Ведущий вперед – вера и чувство, / Одиноким в безмерных просторах / Человек, с кого всё начинается / («Здесь написана «Гражина»»)<sup>8</sup>.

Немного дальше – переулочек Literacki (Literatų, Литераторов). В нем в доме Пясецких у своего университетского товарища тоже недолго жил Мицкевич, в обоих своих жилищах поэт работал над поэмой из литовской истории *Гражина*, над II частью *Дзядов*; на обоих домах есть мемориальные доски. Этот двор просторнее, без примечательных деталей или украшений. По этому же переулочку, чуть дальше, спустя более 100 лет, снимал комнату студент Чеслав Милош. В его творчестве город Вильно как тема и образ занимает значительное место. Это город его школьных и студенческих лет, там он начинал как поэт.

В описании Милоша есть и детали двора. Он описал также браму (brama) – ворота во двор с улицы, так сказать, «подъезд», о нет! в Вильне местные жители всегда, на всех языках, скажут: брама! Итак, Милош:

Сворачиваешь вдоль стены и минуешь дом, / В котором поэт, славный в городе нашем, / Повесть писал о княгине прозваньем Гражина. / Рядом деревянная брама, усеянная гвоздями, / Огромными, в ладонь. Направо под сводами / Лестница с запахом краски, там я живу. / Не то чтобы сам выбирал «Литературный заулочек», / Но так сложилось, комната там сдавалась, / Низкая, с окном в эркере, с широким дубовым ложем, / И печь грела жарко в ту суровую зиму»<sup>9</sup>.

Признаться, мне очень импонирует польское слово *zaulek* (вместо переулочек). Виленские дворики обычно закрывались воротами, деревянными, тяжелыми, с небольшой дверью-калиткой, иногда открыта была только она, а иногда – ворота распахнуты. Ворота были украшены резьбой, довольно

<sup>8</sup> W. Hulewicz, *Miasto pod chmurami*, Wilno 1931, с. 38. В последней строке цитируется надпись на мемориальной доске.

<sup>9</sup> C. Miłosz, *Wiersze*, t. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1993, с. 295.

простой, ломаными угловыми линиями или кругами, такие ворота сохранились до сих пор.

Подходящее соседство опять же на Zamkoweј – знаменитый «двор Словацкого»: поэт жил в доме № 22 (в 1811-1814 гг.). После смерти отца Эузебиуша Словацкого, профессора словесности, вдова с сыном уехала в свой дом в Кременец, через 3 года она вышла замуж за профессора медицины Августа Бекю, и они вернулись в прежний дом. Юлиуш Словацкий жил в Вильно по 1828 г. (учился в университете). Мать поэта Саломея Бекю была хозяйкой известного литературно-музыкального салона, который посещали филоматы, туда заходил Мицкевич перед отъездом в Россию. Во «дворе Словацкого» можно видеть окна квартиры на втором этаже, где жил поэт, а в нише между окнами установлен его бюст на лебединых крыльях (скульптор Б. Балзукевич), у стены растет большая плакучая береза. Если добавим, что в Докторе из III части *Дзядов* Мицкевича узнавали отчима Словацкого (что стало причиной конфликта), почувствуем еще большее «сгущение» литературной атмосферы. В начале XX в. в этой квартире жил художник Фердинанд Рушиц (см. далее). Двор просторный, и из него очень живописный вид на городские крыши и стены и зелень холмов вдали.

В маленьком переулочке Sawicz (Savičiaus, Савича, № 11) жил великий литовский художник и композитор Микалоюс Константинас Чюрлёнис.

Выше, где начинается Wielka (Didžioji, Большая), на маленькой площади стоит церковь Параскевы (Пятницкой) с очень бурной историей, построенная на капище языческого бога пива (и вообще алкоголя) Рагутиса. С нею связано предание о том, что в этом месте Петр I (он был в городе дважды) в 1705 г. крестил Ганнибала, прадеда А.С. Пушкина.

Рядом также интересное место, проецирующее мифологический субстрат: в боковой и очень старой ул. Bakszta (Bokšto, Башенная) в давние-давние времена в подземелье завёлся василиск (smok); по легенде, он взглядом убивал людей, пока не нашелся смелый и находчивый юноша, показавший чудищу зеркало. По другим версиям, василиска умертвили пучками руты. Легенда имеет и современные трансформации, к примеру, в романе литовского писателя Ричардаса Гавялиса *Вильнюсский покер*<sup>10</sup>.

Улица наполнена культурными локусами: в угловом доме, в разное время жили профессор медицины Юзеф Франк (также автор интересных мемуаров), у которого устраивались любимые в городе музыкальные вечера; философ Лев Карсавин. В какие-то дворики здесь, вероятно, заходил Стендаль,

<sup>10</sup> R. Gavelis, *Vilniaus pokeris*, Vaga, Vilnius 1989.

тогда еще Анри Бейль, офицер интендантской службы армии Наполеона, в 1812 г. он был расквартирован в этом доме.

Почти в конце улицы Wielkiej вблизи Ратуши, находится дом и двор, в котором в детстве жил скульптор Марк Антокольский. Двор проходной (точнее, их два), из него можно попасть на Еврейскую улицу или на Немецкую и в еврейские кварталы. Эти литературно-художественные дворики хорошо известны горожанам.

На этой магистрали были книжные лавки (их описал Милош), в том числе Юзефа Завадского – издателя Мицкевича; библиотеки. В XVI в. – типография Маймоничей, – двор так и называется: Типографский. И конечно, костелы, церкви. На повороте к Острой броне – Базилианский монастырь, в котором в заключении находились филоматы и Мицкевич, где сохраняется «Келья Конрада» – место действия III части *Дзядов*, а в XX в. – место поэтических вечеров; там тоже дворик, просторный и зеленый.

Это лишь несколько имен, взятых, как говорится, наудачу из городского, или даже уличного «указателя имен».

И пока мы на улице Zamkowej – Wielkiej, обратимся к описаниям двори-ков на ней человека другой эпохи, искусствоведа, художника Владаса Дремы. Его монументальный труд – не в одночасье создававшаяся книга *Исчезнувший Вильнюс* – вышел в 1991 г. Он описал дворы с указанием адреса дома.

Уникальная архитектура массивных форм двора этого дома [Pilies 32] дышит архаикой и некоторой суровостью. Для архитектуры вильнюсских дворов типичны открытые галереи на вторых этажах, а лестницы к ним здесь каменные, отличаются строгостью барочными формами, хотя строились они не ранее конца XVII в. Очарованный романтикой двора Фердинанд Рушиц<sup>11</sup> в 1899 г. зарисовал его. Не устоял перед очарованием старой архитектуры и М. Булака<sup>12</sup> в 1947 г. Художники разных темпераментов придали рисункам разное настроение<sup>13</sup>.

Дрема и сам очарован этими двориками, в которых буквально на каждом шагу открытия, неожиданные ракурсы, забытые уголки.

<sup>11</sup> Ferdynand Ruszczyc (1870-1936) – белорусский и польский художник, график.

<sup>12</sup> Mečislovas Bulaka (1907-1994) – литовский художник-график, сценограф. Одним из его учителей был М. Добужинский.

<sup>13</sup> V. Drėma, *Dingęs Vilnius*, Vaga, Vilnius 1991, c. 181.

Дворы старого Вильнюса – неиссякаемые рудники живописных сюжетов для художников. Рядом с суровыми тыльными стенами домов или пышными фасадами с барочными порталами здесь обветшалые сараюшки, сколоченные из досок временные лестницы, ведущие на деревянные галереи второго этажа и другие архитектурные элементы случайного содержания, создающие неожиданные романтические пространственные ансамбли, которые так и просятся на театральную или оперную сцену. Один из таких дворов зарисовал в 1950 г. М. Булака (на ул. Pilies). Кто бы подумал, что величественный фасад с торжественным аттиком с улицы приведет в столь уютный и спокойный, идиллический двор, стены которого украшают гирлянды дикого винограда<sup>14</sup>.

Речь здесь о дворике дома Капитула (№ 4). На этих улицах многие дома – памятники архитектуры, поэтому и их дворы очень красивы. Как можно убедиться, это пространство отличается богатой смысловой насыщенностью. О такого рода локусах писал В.Г. Щукин:

Особое повышение уровня семантической данного места было связано с фактом пребывания в нем не просто городского жителя, а гения культуры, чья деятельность имела историческое значение<sup>15</sup>.

Все обстоит именно так. Улица как городской локус являет образ пути: идя по улице, мы продвигаемся по истории, от мифологических сказаний до современности. Эта улица (точнее, обе улицы), конечно, заслуживают и отдельного изучения<sup>16</sup>.

К улице Zamkoweј примыкает университетский квартал. Он ограничен неправильным четырехугольником улиц, к которым здания обращены фасадами (в том числе и к ул. Zamkoweј), а внутри – лабиринт из уютных внутренних двориков (их 13). Здания строились и перестраивались в разное время. Университет существует с 1579 г., поначалу как Виленская Академия, основанная королем Стефаном Баторием.

В 80-е-90-е годы XIX в. во 2-ой Виленской гимназии, располагавшейся в зданиях закрытого после Польского восстания 1830-1831 гг. университета,

<sup>14</sup> Там же, с. 186.

<sup>15</sup> В.Г. Щукин, *Московские литературные урочища*, ч. 3, [в:] <https://knigger.com/read-book/kniga-moskovskie-literaturnye-urochishcha-chast-3-274698/page-3> (18.07.2021).

<sup>16</sup> О локусе такого рода уже доводилось писать: В. Брио, «Вильно. Улица Немецкая» [в:] *Семиотика города*, Издательство Таллиннского университета, Таллинн 2014, с. 118-137.



учился Мстислав Добужинский, будущий известный художник. Позднее в книге воспоминаний Добужинский описал дворы своей школы:

Наш гимназический двор отделялся от 1-й гимназии древней, облупленной стеной с редкими, неправильно расположенными маленькими окнами, украшенной как-то странно, сбоку, курьезной башенкой – каприз барокко. Эта стена мне всегда казалась какой-то загадочной.

[...] Старый университет представлял из себя довольно сложный конгломерат зданий с внутренними дворами и переходами. От прежних времен сохранилась и небольшая башня давно упраздненной обсерватории с красивым фризом из знаков Зодиака. Все эти здания окружали большой двор Первой гимназии, засаженный деревьями; ко двору примыкал стройный фасад белого костела св. Яна, а рядом с костелом стояла четырехугольная колокольня с барочным верхом, возвышавшаяся над всеми крышами Вильны<sup>17</sup>.

В этом подробном, но не перегруженном деталями, точном описании, конечно, виден глаз художника: описание визуализировано. Обратим внимание на описание «загадочной» стены: это старые брандмауэры; такие локусы нередки среди изобразительных произведений автора, и в виленских, и в петербургских городских пейзажах. К примеру, «Вильно. Старая стена» (1907, 1920), «Вильно. Базар у стены» (1907), «Омнибус в Вильно» (1906-07) и др., а еще «Двор старого университета» (позднее двор филологического университета). Хочется назвать это изображение классическим. В этот двор мы еще вернемся.

Примерно десятилетием позже виленским гимназистом был Михаил Бахтин (учился в 1905-1911 гг. с перерывами из-за болезни). Полвека спустя он рассказывал:

Первая Виленская гимназия, где я учился, находилась в здании университета. [...] самые лучшие воспоминания связаны, конечно, с детством, но и с Вильнюсом, и с этой гимназией, и с этим домом прекрасным. Дом этот – целый остров... Целый квартал он занимал, и все там было интересно, и атмосфера там была какая-то особая. Несколько дворов было. Каждый двор имел

<sup>17</sup> М.В. Добужинский, *Воспоминания*, Наука, Москва 1987, с. 92-93.

название. Вот, например, тот двор главный, с которого все входили, – это так называемый «двор Лелевеля»<sup>18</sup>.

Об особой атмосфере старого университета вспоминают многие, чувствуется она и теперь, как и в Краковском университете, и др. Приведем описание главного двора (он носит имя Петра Скарги, первого ректора), из книги искусствоведа Микалоюса Воробьеваса (он писал по-литовски) *Искусство Вильнюса* (1940), написанной не без влияния *Образов Италии* Павла Муратова:

Опоясанный с трех сторон аркадами, а с четвертой закрытый пышным фасадом костела св. Иоанна, двор этот восхищает нас широким и одновременно соразмерно организованным пространством. Мы здесь чувствуем себя словно на площади, окруженной величественной архитектурой, [...] – будто на площади св. Марка в Венеции. Подобное вторжение светлого южного пространства в средневековые улицы северного Вильнюса произошло уже раньше, – в ренессансной архитектуре большого двора Нижнего замка. Но аркады университетского двора – уже не тот гармонично простой ренессанс: вместо стройных колонн мы видим здесь массивные прямоугольные столбы, соединены они не легкими, полукруглыми арками, а напряженными, твердо изогнутыми эллиптическими дугами; все это, а также тяжеловесная профилировка карнизов и обрамлений свидетельствует о победе патетического римского барокко<sup>19</sup>.

Добавим описание Томаса Венцловы, литовского поэта и ученого, учившегося в Вильнюсском университете в 1950-е гг. и позднее работавшего в нем несколько лет. Это двор филологического факультета, который рисовал Добужинский:

Остался огромный лабиринт дворов, уводящий к XVI веку, – чуть ли не самая важная знаменитость Старого города. По этому лабиринту можно было бродить часами. Кто-то из нас, студентов, пошутил, что в нем есть места, куда не ступала нога человека. И правда, некоторые дворы мы видели только из окон аудиторий, и было непонятно, как в них можно попасть. [...] Самым

<sup>18</sup> *Беседы В.Д. Дувакина с М.М. Бахтиным*, ред. Н.И. Колышкина, Издательская группа «Прогресс», Москва 1996, с. 24-25. Иоахим Лелевель (1786-1861) – польский историк, профессор Виленского университета, политический деятель.

<sup>19</sup> М. Воробьевас, *Искусство Вильнюса*, пер. с литовского Л. Войтович, „Вильнюс” 1993, № 5, с. 72.

старинным и наиболее мне знакомым был двор Мотея Казимира Сарбеви<sup>20</sup>. [...] Южный корпус этого двора, почти не изменившийся с основания университета, поддерживали массивные готические контрфорсы, – другие, более стройные, украшали соседнее здание. Они придавали двору красочности и даже веселья, поскольку по всей высоте были крыты красной черепицей. Двор Мартина Почобута относился к позднейшей эпохе. Он выглядел таинственно, его аркады тонули в потемках, филигранные тени ветвей ложились на грубоватые цилиндрические башенки с барельефом из знаков Зодиака. [...] Когда-то здесь была обсерватория, которую обустроил иезуит Мартин Почобут. Двор Мартина Почобута напоминал идиллическую полутемную комнату<sup>21</sup>.

Второй из дворов, со знаками Зодиака стал одним из локусов, вдохновивших Иосифа Бродского, он упоминается в его *Литовском дивертисменте*: «И ты в потемках одинок и наг / На простыне, как Зодиака знак»<sup>22</sup>; и в *Литовском ноктюрне*: *Томасу Венцлова*: «Проступающий в Касторе Поллукс»<sup>23</sup>, и тема близнецов-поэтов как одна из проблем поэмы (имя Томас значит близнец). В поэме *Город без имени* Чеслав Милош упомянул о «библиотеке под башней, расписанной знаками зодиака»<sup>24</sup>.

Становится очевидным, что университетский квартал с его системой внутренних двориков воспринимался как лабиринтное пространство, почти все авторы чувствуют в них нечто не только таинственное или загадочное, но и прекрасное. С его описаниями в прозе и стихах, с живущими в его стенах воспоминаниями о его студентах, составивших славу науки, литературы и искусства, прежде всего легендой Мицкевича и филوماتов-филаретов, этот локус имеет черты *locus roesiae*, поэтического урочища. Или хотя бы отчасти так воспринимается – в том смысле, в котором писал о таких локусах В.Н. Топоров, как месте, «где поэзия и действительность вступают в разнородные, иногда фантастические синтезы, когда различение «поэтического» и «реального» становится почти невозможным»<sup>25</sup>.

<sup>20</sup> Maciej Kazimierz Sarbiewski (1595-1640), также Sarbevius – польский поэт, профессор Виленской Академии, писал на латыни.

<sup>21</sup> T. Venclova, *Vilnius. Asmeninė istorija*, R. Paknio leidykla, Vilnius 2011, с. 69.

<sup>22</sup> И. Бродский, *Осенний крик ястреба*, Представительство ИМА-пресс, Ленинград 1990, с. 38.

<sup>23</sup> И. Бродский, *Холмы*, ЛП ВТПО «Киноцентр», Санкт-Петербург 1991, с. 240.

<sup>24</sup> C. Miłosz, *Wiersze*, t. 2, с. 168.

<sup>25</sup> В.Н. Топоров, *Аптекарский остров как городское урочище (общий взгляд)* [в:] В.Н. Топоров, *Петербургский текст*, Наука, Москва 2009, с. 502.

Если пытаться подводить итоги, то совершенно очевидны два крупных городских пространства, в основном каждое едино по яркому характеру и составу элементов, а также ландшафтно-топографическому положению. Они легко соединились в единый маршрут, он кружит по городу, увлекая за собой. Два небольших квартала в пространстве Старого города. Это локусы, насыщенные знаками и символами культуры и искусства, духовной жизни прошлого и настоящего. В каждом из них уникальную атмосферу сохранили и «держат», воссоздают дворики – очень характерные. Двориками поддерживается архитектурное единство, поэтическая или лирическая аура, они вносят дух тайны и легенды. Дворики привлекали писателей и художников романтикой старины и контраста изящного (или массивного) архитектурного элемента и ветхого сарайчика, таинственного входа в подвал (а их немало) и выщербленной кирпичной стены. А разное время суток? А времен года? Отмечу также, что часто в дворике жители говорили на разных языках: на польском, литовском, русском, иногда и на идише; и человек с детства приучался видеть «другого», понимать что-то о разных национальных традициях и культурах, о многообразии мира.

Всё это воздействует на воспринимающее сознание, вдохновляет, создает то или иное настроение, в общем, раздает свои дары. Как определить эти пространства? Каждое имеет черты локуса поэтического, урочища. Но может быть, таковым является весь Старый город Вильнюса? В нем можно выделить и еще локусы со столь же интересными характеристиками и – да, дворами; например, еврейские кварталы, Заречье. Видимо, рано делать более конкретные выводы, нет полной картины. Так что пока придется остановиться и оглядеться.

Милош писал о феномене этого города, не поддающемся выражению: «разговоры с людьми, которые однажды оказались в Вильно как туристы, убедили меня, что есть в этом городе какая-то особенная магия, так как все они пробовали выразить что-то, какое-то сильное переживание, не поддающееся выражению словами»<sup>26</sup>. Конечно, сохраняют эту магию и дворики.

## Библиография

*Беседы В.Д. Дувакина с М.М. Бахтиным*, ред. Н.И. Колышкина, Издательская группа «Прогресс», Москва 1996.

<sup>26</sup> C. Miłosz, *Szukanie ojczyzny*, Znak, Kraków 1996, с. 195.

- Брио В., *Поэзия и поэтика города. Wilno – וילנא – Vilnius*, Новое литературное обозрение, Москва 2008, *Научная библиотека*.
- Брио В., *Вильно. Улица Немецкая* [в:] *Семиотика города*, ред. И.А. Пильщиков, Издательство Таллиннского университета, Таллинн 2014, *Acta Universitatis Tallinnensis. Humaniora*.
- Бродский И., *Осенний крик ястреба*, Представительство ИМА-пресс, Ленинград 1990.
- Бродский И., *Холмы*, ЛП ВТПО «Киноцентр», Санкт-Петербург 1991.
- Воробьевас М., *Искусство Вильнюса*, „Вильнюс” 1993, № 5.
- Добужинский М.В., *Воспоминания*, Наука, Москва 1987, *Литературные памятники*.
- Топоров В.Н., *Аптекарский остров как городское урочище (общий взгляд)* [в:] В.Н. Топоров, *Петербургский текст*, Наука, Москва 2009, *Памятники отечественной науки*.
- Щукин В.Г., *Поэтосфера города. Город как единое целое (фрагмент из книги)*, „Новый филологический вестник” 2014, № 1 (28).
- Щукин В.Г., *Поэтика города. Морфология поэтосферы*, „Эйдос” 2013, № 7.
- Щукин В.Г., *Московские литературные урочища*, ч. 1-3, [в:] <https://knigger.com/read-book/kniga-moskovskie-literaturnye-urochishcha-chast-3-274698/page-3>.
- Drema V., *Dinges Vilnius*, Vaga, Vilnius 1991.
- Gavelis R., *Vilniaus pokeris*, Vaga, Vilnius 1989.
- Hulewicz W., *Miasto pod chmurami*, Wilno 1931.
- Kraszewski J.I., *Wspomnienia Wilna (1830-1835)* [в:] J.I. Kraszewski, *Pamiętniki*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa 1972, *Biblioteka Narodowa*, seria I nr 207.
- Miłosz C., *Szukanie ojczyzny*, Znak, Kraków 1996.
- Miłosz C., *Wiersze*: w 3 t., t. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1993.
- Venclova T., *Vilnius. Asmeninė istorija*, R. Paknio leidykla, Vilnius 2011.

## ABSTRACT

### Vilnius Courtyards as a Particular Urban Locus

Courtyards of Vilnius Old City were portrayed in literature in different languages, painted by artists and photographed by photography masters. They are an important locus of a real city, an interesting fragment of its literary definition, an element of the poetics of city space. The current paper analyzes courtyard portrayals of houses remaining


from the Baroque period in the Old City center as well as descriptions of labyrinths of the courtyards of Vilnius University.

This study is based on the following texts: works of writers Józef Ignacy Kraszewski, Czesław Miłosz, Tomas Venclova, artists and art critics Mstislav Dobuzhinsky, Vladas Drėma and others.

**Keywords:** Vilnius courtyards, city poetics in literature, city space

**Ключевые слова:** Вильнюсские дворики, поэтика города в литературе, городское пространство



Наталия Няголова   
Великотырновский университет

## Топос «города греха» в литературной урбанистике болгарской «оттепели»

### Предварительные заметки

В литературном наследии болгарской «оттепели», в условиях доминирования соцреалистической эстетики, выделяется группа текстов, в которых пространство города коннотированно отрицательно, в духе архетипной моде ли Вавилона, «города-блудницы», «земного города», «который сам не блюдет своей крепости и целости, идет навстречу своему падению, ища кому бы отжаться и не спрашивая кто его берет»<sup>1</sup>.

В данной статье сделана попытка интерпретации этого варианта городского пространства и реконструкции карты поэтосферы города, той «совокупности сложных реальных и смысловых комбинаций пространственно-поэтического характера, поднимающих жизненную прагматику до уровня мифологического сознания и эстетического переживания»<sup>2</sup> (по определению В.Г. Щукина). Материалом наших наблюдений будут произведения трех болгарских писателей 60-х годов XX века – Павла Вежинова, Богомила Райнова и Василя Попова.

На фоне эстетической конъюнктуры 50-х – 60-х годов урбанистика указанных авторов выглядит как свидетельство «оттепельного» расширения художественных границ, той деканонизации, во время которой, по

<sup>1</sup> В.Н. Топоров, *Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте* [в:] *Исследования по структуре текста*, ред. Т.В. Цивьян, Наука, Москва 1987, с. 125.

<sup>2</sup> В.Г. Щукин, *Поэтика города. Морфология поэтосферы*, „Ейдос. Альманах теорії та історії історичної науки” 2013, № 7, с. 299.



словам Х. Гюнтера, «происходит прогрессирующая и необратимая эрозия соцреализма»<sup>3</sup>. Характерная концептуализация города в духе советской «оттепели», когда город становится пространством поэзии, весны и любви с домашним уютом двора и тенями революционного прошлого, в болгарской литературе отсутствует. В 60-е годы XX века в отечественной словесности выделяются три варианта городского пространства. В так называемом «производственном романе», ведущем жанре более раннего историко-литературного периода сохраняется утопическая проекция города, его символическое прочтение как строительной площадки для построения новой жизни. Обычно это города без истории, возникающие на новом месте и символизирующие победу «человека будущего» над природой. В 60-е данный топос получает своеобразные трансформации в романах Благи Димитровой, в первую очередь в тексте *Путешествие к себе (Пътуване към себе си, 1965)*. В нем в условиях строительства нового города социализма разворачивается любовно-психологическая драма героини, выявляющая ряд особенностей модернистской стилистики – поток сознания, субъективизм, гендерные оппозиции и т.д.

Второй вариант пространства города появляется в характерной для болгарской «оттепели» прозе «корнеискателей», в которой топос деревни становится основным хронотопом, репрезентирующим богатую палитру смыслов мифологического, национального и социального порядка. С одной стороны, это реакция на тяжелую коллективизацию, проведенную в конце 40-х годов в стране, а с другой стороны, эта поэтика связана с интересом оттепельной эпохи к периферийному, маргинальному и региональному пространству и герою. В произведениях этого типа город является оппозиционным топосом, часто лишенным конкретики вплоть до отсутствия в повествовании. Он выявляет агрессивность и зло цивилизационного начала с его прагматизмом и утратой социальных и национальных «корней». К данному варианту обращаются в своих произведениях Й. Радичков, В. Попов, Н. Хайтов, Г. Мишев.

Третий вариант концептуализации городского пространства – это топос «города греха». Чаще всего в этой ипостаси выступает София. Данный вариант присутствует в произведениях городской прозы, которые составляют лишь небольшую часть литературной продукции данного периода. Мы рассмотрим три произведения, в которых город представлен как территория деструкции и отчуждения и попытаемся составить перечень его признаков.

<sup>3</sup> Х. Гюнтер, *Прощание с советским каноном*, „Revue des Études Slaves” 2001, № 73-74, с. 715.

Это повесть *Дороги в никуда* (*Пътища за никъде*, 1966) Богомила Райнова, новелла *Запах миндаля* (*Дъх на бадеми*, 1966) Павла Вежинова, а также роман *Время героя* (*Времето на героя*, 1968) Василя Попова.

Появление «города греха» в болгарской прозе 60-х годов XX века подготовлено прочной литературной традицией довоенной прозы. В текстах болгарских писателей 20-х – 40-х годов XX века формируется урбанистическое пространство, для которого характерны двойственность, экзистенциальная безысходность, демоническое одиночество. В диссертации, посвященной пространству города в болгарской беллетристике первой половины XX века, Александр Христов отмечает, что в данный период развития болгарской литературы «пространство города становится полем субъективных obsessions, которые изменяются из-за эмоционального заряда и мировоззрения героев»<sup>4</sup>. Это типический модернистский город, который воспринимается как «среда обитания человека, находящегося накануне апокалипсиса, в силу чего становится мифопоражающим топосом и в каждом из модернистских направлениях создается собственный городской метамиф, отражающий картину мира...»<sup>5</sup> В творчестве болгарского писателя Георгия Стаматова данная концепция города первой половины XX века получает свое архетипическое наименование – «маленький Содом». В 40-е и 50-е годы той же концептуализации подвергается образ города в романах Димитра Димова, где топос становится трагедийным пространством, сценой катастрофических коллизий персонажа, где появляется «безродная столица» болгарской прозы<sup>6</sup>. У Димова образ города следует за моделью массовой литературы с ее топосами эротизма, роскоши и тайны, но в то же самое время этот пространственный код выступает в роли «ширмы», за которой скрыты «глубинные психические состояния персонажей»<sup>7</sup>.

Лишь в середине 60-х в болгарской прозе вновь появляется концепция изображения городского пространства, сохраняя основную пространственную структуру предыдущей традиции. «Город греха» болгарской «оттепели»

<sup>4</sup> А. Христов, *Пространствата на града в българската белетристика от първата половина на XX век*: автореф. на дис. труд за присъждането на научн. и образов. степен «доктор», СУ «Св. Климент Охридски», София 2017, с. 38.

<sup>5</sup> Н.В. Шмидт, *Городской текст в поэзии русского модернизма*: автореф. на соиск. уч. степени канд. филол. наук, МГПУ, Москва 2007, с. 4.

<sup>6</sup> Е. Димитрова, *За творчеството на Д. Димов*, [в:] [http://www.bglitarchives.org/?com=com\\_catalogue&view=product&Itemid=83&lang=bg&cat=10&cpos=706000000&Ptype=2](http://www.bglitarchives.org/?com=com_catalogue&view=product&Itemid=83&lang=bg&cat=10&cpos=706000000&Ptype=2) (28.08.2021).

<sup>7</sup> С. Стойчева, Ю. Стоянова, *Архетипното в романите на Димитър Димов*, [в:] <https://www.liternet.bg/publish/sstoicheva/dimov.htm> (27.08.2021).

фрагментарен и герметичен. Он включает ряд закрытых пространств, камерных интерьерных мизансцен, в отличие от масштабных эпических хронотопов в романах 50-х годов.

Действие повести Б. Райнова *Дороги в никуда* разворачивается на фоне болгарской столицы, и София представлена несколькими довольно необычными для соцреалистического хронотопа пространствами – мрачными городскими квартирами, руинами разбомбленных городских домов, баров, ресторанов и безлюдных скверов, которые восходят к пространственной модели нуара. Даже в помещениях Софийского университета царит атмосфера полумрака, уныния и застоя.

Городское пространство в прозе болгарской «оттепели» нередко подвержено деструкции. Иногда речь идет о реальных разрушениях – чаще всего это следы бомбежек англо-американских воздушных сил в конце Второй мировой войны. Этот исторический факт интересным образом освещается в романе *Отклонение* (1967) Благы Димитровой, в котором любовная история молодых людей начинается в уцелевшей мансарде полуразрушенного во время бомбежек дома. В других случаях элементы деструкции содержатся в изображении разнообразных элементов городского топоса. Все чаще в произведениях появляется домашнее пространство, имеющее номинативные характеристики гнезда, приюта, раковины<sup>8</sup>, но потерявшее функции уюта и защиты. Это пространство фиксирует интерес «оттепельной» эстетики к частной жизни героя, к его индивидуальному бытию, к интимным переживаниям и эмоциональным коллизиям персонажа. В отличие от советских «душевных» дворов, болгарские писатели выбирают местом действия своих произведений полупустые, полутемные, полумеблированные пространства неуютных квартир. Настоящие дома и сады появляются довольно редко, обычно они являются частью иммагинерных пейзажей снов, воспоминаний персонажа и т.д. Связь с природным началом у героев данных произведений потеряна навсегда, и это является очередным доказательством их дисгармоничной жизни. Интерьеры часто отмечены ветхостью, ущербностью, экономностью. Парикмахерша Герда – героиня новеллы *Запах миндаля* П. Вежинова – обитает в маленькой комнатке, в которой нет гардероба, но присутствуют знаки былой роскоши – комод из красного дерева, старинные часы, вытертый персидский ковер. Среди этого мнимого богатства особое место занимает выпотрошенный «großvater stühle», и это немецкое название кресла отсылает к военному времени и к воспоминаниям об осужденном

<sup>8</sup> Г. Башляра, *Поэтика пространства*, РОССПЭН, Москва 2004, с. 50.

Народным судом отце Герды. В этом «гнездышке под крышей» проходят свидания героини с ее грустным любовником – женатым полковником, отцом двоих детей. Вежинов – один из немногих болгарских писателей-урбанистов, который превращает топос родной Софии в основной топос своей прозы. Чаще всего он пользуется предметной обстановкой повседневности как материальным эквивалентом настроения своих героев или как метафорой губительной стихии человеческой пошлости.

У Богомила Райнова городское пространство приобретает гендерную окраску – оно представлено как маскулинное пространство. Это подтверждается, в первую очередь, частотностью использования топоса кабинета. В повести *Дороги в никуда* кабинетные топосы появляются неоднократно – это кабинет высокопоставленного лица, кабинет начальника полиции Гешева, жилище-кабинет Стоева и наконец кабинет самого Петра Александрова. Данные локусы представлены клишированным предметным составом: письменный стол, настольная лампа, стул, кресло. Чаще всего это полутемные и тихие помещения, в описании которых иногда возникают книги и портреты. Главная их особенность – строгость и порядок. Это пространство спартанцев, демагогов и тайных маньяков. Это пространство самодостаточного бытия мужчин, имеющих свои цели и установленный годами образ жизни. Идеологические позиции Стоева и Александрова проявляются на уровне художественной предметности. Их маркируют портрет Сталина в интерьере мансарды Стоева, от которого в конце повести остается лишь светлое пятно на стене, и «уродливый бюстик Ленина», который «от бронзирования приобрел неприятный цвет латунной ручки» и который Петр засунул в шкаф вместе с остальными ненужными вещами. Оба предмета демонстрируют противоположное отношение героев не только к коммунистической идее, но к идее вообще – догматическое и фетишистское у Стоева и творческое и нравственное у Александрова. Кабинет в повести становится также пространством власти. Данная семантика обнаруживается в описаниях кабинетов начальника полиции Николы Гешева и кабинета «высокопоставленного лица».

Из героинь только Рина связывается с определенным локусом. Но это чужая комната, предоставленная богатой родственницей, а ее функции не имеют ничего общего с художественной семантикой мужского кабинета. Скорее, они соответствуют семиотике будуара из поэтики массовой сентиментальной литературы XVIII–XX веков. В работе, посвященной специфике художественного пространства в прозе Кребийона-сына, Наталья Пахсарян, отмечает, что «в романах данного типа будуары, ложи, укромные уголки и др. несут символическое значение, являясь не только условием, но

и выражением телесной близости; они могут быть даже истолкованы как аллегория тела»<sup>9</sup>. В этом смысле будуар как сугубо женское помещение становится пространственно-вещной проекцией именно телесной сущности женщины, а кабинет, наоборот, акцентирует интеллектуально-духовную сторону жизни мужчин и таким образом превращается в материальный эквивалент их личности. Чердачная комнатка Рины – «гнездышко» недолгой любви героев. Она семантически связана с сентиментальной сюжетикой чувственной близости укромностью, «позолотой» барочной мебели и рамы большого трюмо. Единственная функциональная характеристика комнаты Рины в повести – беспорядок. Просыпаясь после любовной ночи, Александров видит разбросанную повсюду одежду и белье Рины, валяющиеся на коврике дорожные туфельки. Такой беспорядок будет создавать в его собственном кабинете Мила во время своих приходов. И этот беспорядок имеет подчеркнутую телесные черты – «чулки и белье на письменном столе, окурки со следами губной помады в чернильнице, плотский запах духов „Сирень” и женского тела»<sup>10</sup>. Таким образом, изображение кабинета и будуара противопоставляются в плане основной оппозиции повести: «разум – чувственность», «логика – эмоциональность», «порядок – хаос».

В романе *Время героя* неоднократно воспроизводится интерьер квартиры Калуда, который отличается необычной скромностью – белые стены, ковер, два кресла, диван. Он противопоставлен изящной обстановке дома и дачи Ивана, его со вкусом обставленному кабинету, в котором среди современной мебели его секретарша Боряна служит «говорящим предметом». Герои Василя Попова чувствуют себя неуютно в своих домах, они ищут многолюдные пространства, где могут ощутить покой и теплоту – бары, рестораны, теннисные корты, стадионы, ночные трамваи. Актуализация публичных топосов происходит и в произведениях Вежинова и Райнова – их персонажи живут двойной жизнью, и это выражается в противопоставлении домашнего и публичного пространств. В парикмахерских, в университетских аудиториях, в ночных клубах они надеются на общение с другими людьми, на приобщение к жизни социума, но потом, разочарованные и отчаянные, возвращаются в свои норы, в крошечные, убогие убежища, где «пестуют» свою боль и отчужденность.

<sup>9</sup> Н.Т. Пахсарьян, *Специфика художественного пространства в романах Кребийонясына*, „Studia Litterarum” 2017, № 1, т. 2, с. 79.

<sup>10</sup> Б. Райнов, *Дороги в никуда*, Издательство литературы на иностранных языках, София 1967, с. 71.

В болгарской прозе 60-х годов актуализируются публичные городские топосы досуга и заботы о себе, в первую очередь – это парикмахерская как сугубо женское пространство. И у Вежинова, и у Попова, данный топос представлен в «буржуазном» духе – забота о красоте сочетается с подарками и связями, превращающими уход за волосами в профессию с особым статусом. Салоны красоты в рассматриваемых текстах становятся территорией для времяпрепровождения обеспеченных дам – самодостаточных и безразличных к остальному миру. В конце 60-х отмечается усиление престижа профессий в сфере услуг и постепенная дискредитация интеллигентских профессий, для граждан социалистической Болгарии грядет эпоха 70-х с ее господством мещанства и «маленькой правды». Парикмахерская, в которой работает Герда, коннотируется негативно: «запах ацетона и химикалей, сгоревших волос, неприятной женской плоти», «невыносимая жара», «безжизненный и мертвый свет белых люстр»<sup>11</sup>. Это пространство пошлости и капризов, в котором Герда мечтает о покое своей мансарде. В описании парикмахерской в романе *Время героя* доминирует значение «холод» – «холодное лицо» Марии, «холодные пальцы» Флор. Главная героиня романа говорит с парикмахершей о самом сокровенном – о любви, потому что «иногда парикмахерская превращается в „биржу секретов одного города, одной страны или одной планеты»<sup>12</sup>.

Новыми значениями «обрастает» топос ресторана и другие топосы досуга – бары, ночные клубы, кабаки. Персонажи страдают непереносимостью еды, а в повести *Дороги в никуда* эта непереносимость превращается в основной симптом болезни Александрова. Это своеобразный отказ от основных законов окружающего мира, неприятие жизненной вегетации, отвержение прагматизма. Единственная сцена, связанная с едой, – это сцена расточительного ужина Ивана и Марии в романе Попова. Ужин превращается в настоящее торжество материи и роскоши. Описания каждого блюда, приборов и бокалов, вкуса еды и напитков ассоциируется с эротизмом, сладострастием. Любовные встречи Ивана с молодой Сией тоже будут иметь свой вкусовой эквивалент – банановый сок, довольно экзотический напиток для болгарской реальности времен социализма. В сценах прекрасно устроенного быта и достатка жизни Ивана чувствуется то отрицание самодовольной

<sup>11</sup> П. Вежинов, *Дъх на бадеми*, [в:] *Избрани произведения*: в 4 т., т. 1: *Разкази, новели, Български писател*, София 1984, [в:] <https://chitanka.info/text/45690-dyh-na-bademi> (12.09.2021).

<sup>12</sup> В. Попов, *Времето на героя*, Народна младеж, София 1979, с. 14.



жизни мещан и номенклатурных работников, которое будет важным акцентом в болгарской литературе 70-х, «в периоде двух канонов»<sup>13</sup>, в произведениях Г. Мишева, Р. Ралина, К. Павлова и др.

Основным лекарством от всех жизненных драм становится алкоголь. У Вежинова Герда и Жени выпивают «по-женски» в кабаке с названием «Тоннель», в котором воздух переполнен «нервными импульсами» и «хрипло и нестройно» играет оркестр<sup>14</sup>. Любовная история Александрова и Рины развивается на фоне целого ряда питейных заведений – Венской кондитерской, «Максим-бара», пивной на велодроме. Ассортимент напитков – самый разнообразный: белое вино, вермут, коньяк, мастика, «что-то терпкое и холодное». Герои слишком много курят и разговаривают с официантами и барменами как с близкими знакомыми. У Попова пространство бара превращается в призрачное место, в особую эмблему «следующего поколения, которое быстро привыкает к наслаждениям, консумации и удовольствиям»<sup>15</sup>. Калуд мечтает о «маленьких ночных рюмочных», куда можно зайти ночью и выпить ракии.

Самая яркая особенность «города греха» болгарской «оттепели» – это преобладание телесности. Все персонажи рассматриваемых произведений становятся ее жертвами. Телесность обычно коннотирована негативно, и она проявляется как греховная страсть или болезнь. Во всех текстах любовные истории связаны с супружеской неверностью – полковник изменяет жене с Гердой, Буби – с Риной, Мария влюбляется в Калуда – самого близкого друга ее супруга. Не только семейная жизнь, но и любая попытка сближения и взаимности терпит крах. Город становится пространством личных драм, и его атмосфера отмечена ощущением всеобщего неблагополучия. В 60-е в болгарскую прозу возвращаются темы самоубийства, убийства и болезни как выражение деструкции тела. Полковник стреляет себе в лоб после разлуки с Гердой; в конце повести Богомила Райнова его герой Александров умирает от желтухи, а Иван неоднократно проигрывает в своем воображении сцену, в которой он убивает свою жену и ее любовника. Единственная возвышенная и счастливая любовная история в трех произведениях – это

<sup>13</sup> П. Дойнов, *Соцреализъм и алтернативи: аспекти на каноничността. Към нова история на литературата от периода на НРБ*, [в:] [http://www.ebox.nbu.bg/nuova/view\\_lesson.php?id=7](http://www.ebox.nbu.bg/nuova/view_lesson.php?id=7) (12.09.2021).

<sup>14</sup> П. Вежинов, *Дъх на бадеми*, [в:] *Избрани произведения: в 4 т., т. 1: Разкази, новели, Български писател*, София 1984, [в:] <https://chitanka.info/text/45690-dyh-na-bademi> (12.09.2021).

<sup>15</sup> В. Попов, *Времето на героя*, Народна младеж, София 1979, с. 31.

брак Доктора и его жены в романе *Время героя*, и она также заканчивается трагично – супруга умирает от лейкемии. «Мифотворец» Калуд сравнивает Доктора с древним хронистом, пишущим одно-единственное слово на своей колонне и это слово – «любовь».

Ночь, сумерки, мрак – это обычайное время суток, в которое проявляется драматизм существования героев трех произведений и которое часто становится синонимом жизненной катастрофы и смерти. Среди темноты и тумана „город скрипит как старая дверь”<sup>16</sup>. Полковник в новелле *Запах миндаля* идет к гибели по темным городским улицам и как слепой сталкивается с деревьями и столбами. Бездной мрака начинается битва Александрова с болезнью, и в финале повести «сумерки вне времени» поглощают героя.

Пессимизм и скептицизм определяют атмосферу трех произведений. В таком же духе конструируется и календарь города. Из него исчезает весна – излюбленное время года советских шестидесятников с ее надеждами и импульсами к возрождению. В болгарских произведениях царит осень – унылая, дождливая, туманная или какой-то бесконечный полусезон с мокрым снегом и ледяным ветром. Такая же сырая, мрачная погода властвует и над другими городами мира – над Лондоном, по которому бродят Калуд и Иван, над Осло, о котором грезят молодая девушка в баре и пожилой Маэстро, даже над воображаемой страной Джумблей из переводов Калуда. Непогода – это знак вселенской деструкции и дисгармонии, это сезон незащищенности человека.

Город в произведениях Вежинова, Райнова и Попова выступает как «проклятое место», как топос греха и безнадежности. Данный топос позволяет рассмотреть разные аспекты «дьявольской урбанистики» 20-40-х годов. Но это уже не «типический болгарский провинциальный город, сохраняющий бытовую и природную пластику, атмосферу родного пространства»<sup>17</sup>, которой чаще всего интересуется авторов довоенного поколения. В произведениях 60-х это, прежде всего, София – «безродная» столица страны, которая лишена своего исторического прошлого и представлена как город пороков и безысходности. В конце произведений герои оказываются более несчастными и одинокими, чем в начале, они не находят утешения ни в семье, ни в работе, ни в обществе. Таким образом, разрушен основной инициационный социалистический сюжет и его оптимистическая историческая перспектива,

<sup>16</sup> Там же, с. 48.

<sup>17</sup> С. Игов, *История на българската литература 1878-1944*, АИ «Проф. Марин Дринов», София 1995, с. 376.



представляющие человеческую жизнь как путь к счастью, а исторический процесс как линейное, поступательное движение от времен «тюрьмы народов» к светлому коммунистическому будущему. Герои Вежинова, Райнова и Попова оказываются вне концепции об «истории человечества как истории борьбы классов», в которой «вся предшествующая история есть подготовительная стадия к возникновению бесклассового общества»<sup>18</sup>, несмотря на их клятвы в верности коммунистической идее. Окружающая их жизнь оказывается печальнее, сложнее, безнадежнее, чем они ожидали, она переполнена звуками, запахами, эмоциями. Инструментарий болгарских урбанистов 60-х следует за опытом модернистов первой половины XX века с их интересом к одорическому, аудиальному, предметному кодам.

Подводя итоги, укажем на один семиотический нюанс в интерпретации города в рамках рассматриваемого направления болгарской прозы 60-х годов. Город в романе В. Попова имеет и свою светлую половину, отличаясь этим от мрачных «маленьких Содомов» Вежинова и Райнова. Он раздираем сомнениями и противоречиями, в нем «человеческая жизнь оказывается под угрозой», но вместе с тем город образует необычные семантические сцепления с городами разных стран и континентов. Таким образом он становится проекцией глобального Города-Мира из снов Калуда, «Республикой человечества», на стадионах которой молодежь и старики скандируют «Тихо-тихо-тихо» и запускают в небо тысячи голубей.

В 70-е годы пессимистический урбанизм болгарских «шестидесятников» получит продолжение в прозе Эмилияна Станева, в которой топос «города греха» будет тесно связан с древней болгарской столицей Велико-Тырново и с катаклизмами отечественной истории.

## Библиография

- Башляр Г., *Поэтика пространства*, РОССПЭН, Москва 2004, *Книга света*.  
Вежинов П., *Дъх на бадеми* [в:] *Избрани произведения: в 4 тома*, т. 1: Разкази, новели, Български писател, София 1984, [в:] <https://chitanka.info/text/45690-dyh-na-bademi>.  
Гюнтер Х., *Прощание с советским каноном*, „Revue des Études Slaves” 2001, № 73-74, <https://doi.org/10.3406/slave.2001.6747>.

<sup>18</sup> М.А. Литовская, *Социалистический реализм в литературе XX века*, „Филологический класс” 2008, № 19, с. 20.

- Димитрова Е., *За творчеството на Д. Димов*, [в:] [http://www.bglitarchives.org/?com=com\\_catalogue&view=product&Itemid=83&lang=bg&cat=10&cpos=706000000&Ptype=2](http://www.bglitarchives.org/?com=com_catalogue&view=product&Itemid=83&lang=bg&cat=10&cpos=706000000&Ptype=2).
- Дойнов П., *Соцреализъм и алтернативи: аспекти на каноничността. Към нова история на литературата от периода на НРБ*, [в:] [http://www.ebox.nbu.bg/nuova/view\\_lesson.php?id=7](http://www.ebox.nbu.bg/nuova/view_lesson.php?id=7).
- Игов С., *История на българската литература 1878-1944*, АИ “Проф. Марин Дринов”, София 1995.
- Кудряшов И., *Философия нуара: Ностальгия, город, герой*, [в:] <https://www.syg.ma/@ivan-kudriashov/filosofia-nuara-nostalghia-ghorod-ghieroi>.
- Литовская М.А., *Социалистический реализм в литературе XX века*, „Филологический класс” 2008, № 19.
- Пахсарьян Н.Т., *Специфика художественного пространства в романах Кребийона-сына*, „Studia Litterarum” 2017, № 1, т. 2, <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2017-2-1-76-89>.
- Попов В., *Времето на героя*, Народна младеж, София 1979.
- Райнов Б., *Дороги в никуда*, Издательство литературы на иностранных языках, София 1967.
- Стойчева С., Стоянова Ю., *Архетипното в романи на Димитър Димов*, [в:] <https://www.liternet.bg/publish/sstoycheva/dimov.htm>.
- Топоров В.Н., *Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте* [в:] *Исследования по структуре текста*, ред. Т.В. Цивьян, Наука, Москва 1987.
- Христов А., *Пространствата на града в българската белетристика от първата половина на XX век: автореф. на дис. труд за присъждането на научн. и образов. степен «доктор»*, СУ «Св. Климент Охридски», София 2017.
- Шмидт Н.В., *Городской текст в поэзии русского модернизма: автореф. на соиск. уч. степени канд. филол. наук*, МГПУ, Москва 2007.
- Щукин В.Г., *Поэтика города. Морфология поэтосферы*, „Ейдос. Альманах теорії та історії історичної науки” 2013, № 7.

## ABSTRACT

**Topos of the “Sin City” in the Literary Urbanism of the Bulgarian “Thaw”: Preliminary Remarks**

The article deals with the presence of the topos of the “Sin city” in Pavel Vezhinov’s *Taste of Almonds*, Bogomil Rainov’s *Roads to Nowhere* and Vassil Popov’s *The Time of the Hero*. The author reconstructs the genesis of the presented topos in the tradition of Bulgarian urban literary fiction from the 1920s to the 1940s and analyzes the influence of mass literature.

A group of semantic features typical for the poetics of this topos in the considered works can be distinguished. They are: destruction and fragmentation; incompleteness and deformation of the interior; semiotization of sounds and aromas; provincialism and cosmopolitanism. The confrontation of the topos with the basic postulates of socialist realism as well as the productivity of the given model in the Bulgarian literary fiction of the 1970s are pointed out.

**Keywords:** topos, literary urbanism, poetics, the Bulgarian “Thaw”

**Ключевые слова:** топос, урбанистика, поэтика, болгарская „оттепель”

Михаил Тимофеев 

Ивановский государственный университет

## Что делает наши ландшафты такими разными, такими привлекательными? (Английский индустриальный пейзаж XVIII-XX веков)<sup>1</sup>

Английская промышленная революция создала модели индустриализации, клонированные впоследствии во многих странах. В определенной степени можно провести аналогию между этим фактом и включением индустриального нарратива в художественную литературу и в изобразительное искусство. В обоих случаях приходится апеллировать к прототипам, паттернам, возникшим в Англии в процессе развития промышленной революции<sup>2</sup>. Типическое в английском ландшафте амбивалентно и включает наряду с пасторальными видами и индустриальные. В настоящей статье я обращаюсь к проблеме репрезентации английского промышленного ландшафта в изобразительном искусстве XVIII-XX веков на примере довольно локального, но вполне репрезентативного примера графства Ланкашир и некоторых близлежащих районов северо-запада Англии.

В книге *Империя хлопка. Всемирная история* С. Беккерт следующим образом характеризует этот регион:

<sup>1</sup> Данная статья подготовлена для проекта «Steel and Fabric: Features of the Metallurgical and Textile Civilizations» в рамках стажировки в Университете Шеффилда по гранту Благотворительного фонда Михаила Прохорова 2021 года.

<sup>2</sup> М.Ю. Тимофеев, *Семиотическая матрица фабричного города XIX века: Манчестер, Иваново-Вознесенск и Лодзь*, «Уральский исторический вестник» 2021, № 1, с. 89-96.

Так же как Кремниевая долина сыграла роль инкубатора компьютерной революции конца двадцатого века, идиллические холмы вокруг Манчестера стали в конце XVIII века инкубатором ведущей технологии того времени – изготовления хлопчатобумажного текстиля. Сельская местность, огибавшая Манчестер дугой примерно в тридцать пять миль, наполнилась фабриками, при этом мелкие городки выросли в города, а десятки тысяч людей переместились с ферм на фабричное производство<sup>3</sup>.

Изменения в ланкаширском ландшафте берут свое начало в 1770-80-х годах. А к середине XVIII века, по словам Ф. Энгельса, «появились такие гигантские города, как Ливерпуль и Манчестер, которые насчитывают вместе 700 тыс. жителей, и их пригороды: Болтон (60 тыс.), Рочдейл (75 тыс.), Олдем (50 тыс.), Престон (60 тыс.), Аштон и Стейлибридж (40 тыс.) и целый ряд других фабричных городов»<sup>4</sup>. В настоящее время в ряде городов Большого Манчестера имеются музеи и галереи, где можно увидеть изображения времен промышленной революции.

Дж. Райт из Дерби (1734-1797), известный как мастер световых эффектов, был в 1790-х годах пионером индустриальной темы в изобразительном искусстве<sup>5</sup>. Он создал несколько пейзажей новой хлопчатобумажной фабрики Р. Аркрайта в Кромфорде. На первом показан мрачный и завораживающий вид ночной фабрики. На переднем плане изображён силуэт повозки, а в глубине зажатые между скалами десятки жёлтых окон шестиэтажной фабрики. Первые механические фабрики работали на водной тяге, и выбор места определялся возможностью строительства плотины. Дневной вид этой местности демонстрирует, что постройки теряются в долине на фоне крутых скал и не очень высоких гор<sup>6</sup>. Эта включённость фабричных построек в доминирующий природный ландшафт в последствии будет использоваться многократно. Именно так Ч. Таун из Уигана (1763-1840) изображает

<sup>3</sup> С. Беккерт, *Империя хлопка: Всемирная история*, Изд-во Института Гайдара, Москва 2018, с. 109.

<sup>4</sup> Ф. Энгельс, *Положение рабочего класса в Англии: По собственным наблюдениям и достоверным источникам*, Прогресс, Москва 1984.

<sup>5</sup> P. Readman, *Storied Ground: Landscape and the Shaping of English National Identity*, Cambridge University Press, Cambridge 2018, с. 205.

<sup>6</sup> *Secret Agent Used to Buy Joseph Wright of Derby paintings in New York*, [в:] <https://www.bbc.co.uk/news/uk-england-derbyshire-36584086> (27.08.2021).

хлопковую фабрику близ городка Ньюби бридж, где на переднем плане изображены пасущиеся овцы и кони<sup>7</sup>.

Указанные полотна знаменуют начало новой вехи в пейзажной живописи, но еще далеки от демонстрации самодостаточности промышленных объектов. Лишь переход к массовому строительству дымовых труб, которые не теряются, а доминируют в ландшафте, придает индустриальным объектам совершенно иной масштаб. В 1830-е годы неизвестный художник изображает фабрику в Бёрнли таким образом, что её трубы поднимаются над гористой линией горизонта<sup>8</sup>. Среди находящихся в галерее Олдема работ художника Дж.Х. Карса (1819-1900) есть два вида на этот город начала 1830-х годов, где расположенная в центре одна из шести дымовых труб возвышается над находящимся рядом собором<sup>9</sup>. Многочисленные фабрики и заводы Болтона можно увидеть на ряде работ, самой известной из которых является «Вид на Болтон из Королевского парка» С. Тауэрс (1862-1943)<sup>10</sup>. Графические изображения отдельных фабрик сделаны с большой тщательностью, что позволяет детально рассмотреть даже отдельные элементы изящных труб<sup>11</sup>.

По словам сэра У. Фэйрберна, описывавшего новации в промышленной архитектуре:

До некоторой степени неприятный запах дыма смягчается честолюбивым духом производителей, которые соперничают друг с другом в возведении высоких и во многих случаях элегантных дымоходов: таким образом было сделано много хорошего; и нельзя не похвалить идеальную симметрию и целомудренную форму некоторых из этих элементов<sup>12</sup>.

<sup>7</sup> *Backbarrow Cotton Mill, near Newby Bridge*, [Б:] <https://artuk.org/discover/artworks/backbarrow-cotton-mill-near-newby-bridge-145131> (27.08.2021).

<sup>8</sup> *Lowerhouse Printworks, Burnley*, [Б:] <https://artuk.org/discover/artworks/lowerhouse-printworks-burnley-151293> (27.08.2021).

<sup>9</sup> *View of Oldham from Glodwick*, [Б:] <https://artuk.org/discover/artworks/view-of-oldham-from-glodwick-237441> (27.08.2021).

<sup>10</sup> *Samuel Towers*, [Б:] <https://artuk.org/discover/artists/towers-samuel-18621943> (27.08.2021).

<sup>11</sup> *The Art of Industry*, [Б:] <https://www.mechanicallandscapes.com/articles/2016/10/15/the-art-of-industry> (27.08.2021).

<sup>12</sup> W. Fairbairn, *Observations on Improvements of the Town of Manchester, Particularly as Regards the Importance of Blending in Those Improvements, the Chaste and Beautiful, with the Ornamental and Useful*, Robert Robinson, Manchester 1836.

Историк архитектуры Дж. Дуэ определяет начало XIX века как период, когда имела место легитимация фабричной трубы, ставшей неотъемлемой частью архитектуры<sup>13</sup>.

Подробный анализ разнообразия визуальных интерпретаций типического ландшафта дан К. Лейтон-Джонс. Она, в частности, указывает на «преувеличение воображаемой противоположности, мирной, пасторальной деревенской Англии, и сопутствующее осуждение тех мест, таких как Манчестер, где он нашел свое наиболее яркое выражение»<sup>14</sup>. Безусловно, авторы индустриальных пейзажей создавали альтернативную картину Англии. Некоторые из них явно писали заказные картины, которые оседали в особняках заказчиков и не могли формировать принципиально новый визиотип. В этой связи расхожее мнение о том, что «типичный английский ландшафт можно было найти не на улицах Манчестера, а на полях и тропинках юга страны»<sup>15</sup> был актуален до той поры, пока виды фабрик и заводов не стали массовой продукцией. В 1734 году созданное Р. Уитвортом изображение Манчестера и отделённого от него рекой Солфорда выглядело как скопление крыш, над которыми возвышались всего три церковных здания<sup>16</sup>. Спустя столетие эти города уже было не узнать. Изменения можно проследить по видам на Манчестер В.Х. Крейга и Дж. Ландсира 1802 года и Ленца 1850 года. Причём в викторианский и эдвардианский периоды, как пишет П. Ридмен:

Манчестер и его ландшафт рассматривались в гораздо более позитивном свете, чем часто считают. [...] Манчестер стал неотъемлемой частью воображаемого патристического пейзажа, его городская среда скорее поддерживала, чем противоречила господствующим конструкциям национальной идентичности. Как станет ясно, Манчестер ценился как важный национальный ландшафт: сущность Англии заключалась не только в сельской местности. Манчестер был первым промышленным городом<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> J. Douet, *Going Up in Smoke: The History of the Industrial Chimney*, The Victorian Society, London 1991, с. 14.

<sup>14</sup> K. Layton-Jones, *Beyond the Metropolis: The Changing Image of Urban Britain, 1780-1880*, Manchester University Press, Manchester 2016.

<sup>15</sup> P. Readman, *Storied Ground...*, с. 205.

<sup>16</sup> M. Hebbert, *City Tour: The Manchester Skyline*, „disP – The Planning Review” 2019, No. 55 (4), с. 7.

<sup>17</sup> P. Readman, *Storied Ground...*, с. 199.

Пиетет перед промышленным центром севера Англии невозможно обнаружить в популярной художественной литературе того времени, например, в романе Э. Гаскелл *Север и Юг* (1855), где Манчестер выведен под именем Милтона, или в хрестоматийном «производственном романе» Ч. Диккенса *Тяжелые времена* (1854), где он был прообразом Коктауна. Диккенс виртуозно даёт краткое и ёмкое описание вида на город в ясный летний день, которое создаёт фантазмагорический образ смрадного скопления сатанинских фабрик<sup>18</sup>. Эта характеристика города очень точно передана в рисунке «Вид на Манчестер от начала Лондонской и Северо-Западной железной дороги» в альбоме «Земля, на которой мы живем» (1854-1856). К. Лейтон-Джонс пишет:

На картине К.В. Кленнелла, созданной в 1857 году, изображен такой же почерневший городской пейзаж, когда художник окутывал здания густым смогом, а собор изолировал среди леса промышленных дымовых труб. Тем не менее, даже такой драматический, наполненный дымом вид не следует интерпретировать как безоговорочное осуждение меняющегося провинциального городского пейзажа. «Земля, на которой мы живем» превозносила достижения «города пара» как «геркулесовского» и включала в себя другой, более традиционный взгляд с пасторальным передним планом<sup>19</sup>.

Этот подход реализован на одном из самых известных видов города – акварели У. Уайлда (1806-1889) «Вид на Манчестер с Керсал Мур», созданной в 1851 году<sup>20</sup>. На переднем плане разворачивается вполне пейзажный сюжет – козы, пара с собакой, перед которой за излучиной реки Ирвелл открывается вид города с плотным частоколом дымящих труб и церковных шпилей. Этой работе предшествовала акварель 1835 года «Вид на Манчестер с Верхнего Бротона», где сельская идиллия на переднем плане ещё более трогательна<sup>21</sup>.

М.Дж. Уинер в знаменитой книге *Английская культура и закат индустриального духа* утверждал, что британский капитализм достиг расцвета

<sup>18</sup> Ч. Диккенс, *Тяжелые времена* [в:] *Собрание сочинений в тридцати томах*, под общ. ред. А.А. Аникста, В.В. Ивашевой, пер. В. Топер, т. 19, ГИХЛ, Москва 1960.

<sup>19</sup> K. Layton-Jones, *Beyond the Metropolis...*, с. 42-43.

<sup>20</sup> *Manchester from Kersal Moor*, [в:] <https://www.rct.uk/collection/920223/manchester-from-kersal-moor> (27.08.2021).

<sup>21</sup> *Manchester from the Cliff, Higher Broughton*, [в:] <https://www.watercolourworld.org/painting/manchester-cliff-higher-broughton-tww001be6> (27.08.2021).



в 1851 году, когда был построен Хрустальный дворец<sup>22</sup>. После этого, как пишет К. Кобрин, на индустриальный капитализм принялись нападать и слева, и справа – «все сходились в том, что промышленность изуродовала Соединенное Королевство, что здешние города и архитектура безобразны, что фабрики напоминают ад и что индустриализм следует заменить возвращением к устоям более старым, предпочтительно – средневековым»<sup>23</sup>. Английский индустриальный ландшафт, по мнению Б. Триндера, стал источником стыда между 1815 и 1850 годами и особенно около 1840 года<sup>24</sup>. Какой бы ни была эстетическая привлекательность фабрик и мастерских, к тому времени её уже не существовало. «Промышленный романтизм полностью испарился», – заключает Э. Мойр<sup>25</sup>.

Однако, если бы действительно существовало всеобщее недовольство провинциальной урбанизацией, то справедливо предположить, что коммерческий спрос на городские виды был бы незначительным. Тем не менее, множество гравюр с изображением городских пейзажей продолжало публиковаться и распространяться. Виды городов в конечном итоге появляются на открытках и сувенирной посуде. Растущий спрос опровергает любые утверждения о том, что город считался либо недостойным, либо нежелательным объектом визуального внимания. Например, выполненное в 1859 году издание *Путеводителя по Северо-Западной железной дороге* Дж. Мисома включало восемнадцать видов Оксфорда, пятнадцать – Честера, десять – Уорикского замка и тридцать видов Манчестера, среди которых был вид кафедрального собора на фоне дымовых труб, а также изображения самих фабрик<sup>26</sup>. Далее П. Ридман пишет:

Мисом, вероятно, знал о преимуществах заискивания перед манчестерскими предпринимателями, чьи работы и произведения были отмечены в его путеводителях, но его представление о Коттополисе как о месте, представляющем туристический интерес, было далеко не фантастическим. Действительно,

<sup>22</sup> M. Wiener, *English Culture and the Decline of the Industrial Spirit, 1850-1980*, Cambridge University Press, Cambridge 1981.

<sup>23</sup> К. Кобрин, *Викторианские дочери, агенты модерна*, [в:] [https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovennyi\\_zapas/92\\_nz\\_6\\_2013/article/10739/](https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovennyi_zapas/92_nz_6_2013/article/10739/) (27.08.2021).

<sup>24</sup> B. Trinder, *The Making of the Industrial Landscape*, J.M. Dent & Sons Ltd, London 1982.

<sup>25</sup> E. Moir, *The Industrial Revolution: A Romantic View*, „History Today” 1959, № 9, с. 589-597.

<sup>26</sup> P. Readman, *Storied Ground...*, с. 215.

индустриальная Англия сохраняла значительную туристическую привлекательность на протяжении всего девятнадцатого века<sup>27</sup>.

Позднее в иллюстрированный путеводитель по Ланкаширу, опубликованный в разгар дебатов о «состоянии Англии», был включён построенный в 1839 году мост Виктории с церковью, расположенной рядом с фабричной трубой. В сопроводительном тексте сообщалось, что трубы фабрик, «если бы они были построены из камня, а не из кирпича, могли бы сойти за триумфальные колонны, когда они перестанут источать дым»<sup>28</sup>.

В январе 1903 года в «Manchester Faces and Places» появилась статья *Живописный Манчестер*, где отмечалось, что на недавней выставке ни одна фотография не привлекла большего внимания, чем мистический, туманный вид Т.А. Купера на реку Ирвелл с моста Блэкфрайар, показывающий баржи, дымовые трубы и прочие приметы индустриальной среды. Эта фотография была доказательством того, что «Коттонополис может претендовать на живописность, даже вдоль чернильной и зловонной Ирвелл»<sup>29</sup>.

Французский художник П.А. Валетт (1876-1942), поселившийся в Манчестере в 1904 году, создал ряд канонических пейзажей туманного города. В таких работах, как «Дом Индии, Манчестер» (1912), «Под Виндзорским мостом на Ирвелл» (1912), «Мост Бейли» (1912), «Ирвелл» (1913)<sup>30</sup>, Валетт зафиксировал притягательные и таинственные образы сырых рек и мутных каналов города. Пробивающийся сквозь туман жёлтый свет в десятках фабричных окон наполняет даже безлюдные пейзажи ощущением бурной человеческой деятельности. Там же, где на фоне монструозных промышленных сооружений изображены человеческие фигуры, демонстрируется их подавленность проявляющимися сквозь смог и туман громадами зданий.

Люди на городских пейзажах Валетта лишены индивидуальности и показаны как статисты в спектакле. Главная роль в его работах городского цикла принадлежит Манчестеру – мрачному и неприветливому с казалось бы никогда не рассеивающимся туманом. Именно смешанный со смогом туман придаёт созданному Валеттом образу метафизичность.

Жанровая сцена, включающая людей в индустриальный ландшафт была изображена в 1874 году на картине Э. Кроу (1824-1910) «Час обеда, Уиган».

<sup>27</sup> Там же, с. 216.

<sup>28</sup> Там же, с. 215.

<sup>29</sup> Там же, с. 245.

<sup>30</sup> *Pierre Adolphe Valette*, [B:] <http://artophilia.com/artists/adolphe-valette/> (27.08.2021).

К теме быта промышленного рабочего класса до этого не обращался ни один английский живописец. Когда картина была впервые выставлена, один комментатор написал, что «жаль, что мистер Кроу потратил свое время на такие непривлекательные материалы». К 1870-м годам девушки с фабрик в Ланкашире были хорошо известны читателям газет как «типажи» с промышленного севера, и Уиган привлекал множество туристов, желающих увидеть их. На картине изображена группа девушек, отдыхающих на фабричном дворе во время обеденного перерыва<sup>31</sup>. Девушки выглядят опрятными, упитанными и аккуратно одетыми. Трудно поверить, что обычная диета, состоящая из чая, хлеба и картофеля, могла придать молодым женщинам столь пышущий здоровьем вид<sup>32</sup>.

На картине Г. Уолдера (1909-1992) «Виганские фабричные девушки у ворот хлопковой фабрики, 1900-е»<sup>33</sup>, написанной с того же ракурса и являющейся своеобразным оммажем Э. Кроу, женщины с накинутыми на плечи шальями выглядят гораздо старше и изнурённой своих предшественниц. При всей своей похожести эти картины различаются не только манерой письма, но и транслируемыми смыслами.

Индустриальную историю Манчестера XX века в течение почти полувека отображал художник, без которого невозможно полностью раскрыть настоящую тему. Это Л.С. Лоури (1887-1976). Этот художник-любитель, работавший сборщиком налогов, по праву считается одним из *genius loci* Большого Манчестера. Своё кредо художника он определил так: «мною двигало стремление показать миру жизнь индустриальных городов, потому что никто все-ррез этим не занимался»<sup>34</sup>. Тему, которая сделала его знаменитым, он открыл для себя случайно, когда, опоздав на поезд, увидел «огромный чёрный корпус залитых жёлтым светом окон на фоне печального, влажного полуденного неба. Фабрика выпускала сотни маленьких чёрных фигурок с опущенными головами»<sup>35</sup>.

<sup>31</sup> *The Dinner Hour, Wigan, by Eyre Crowe (1824-1910)*, [Б:] <https://victorianweb.org/painting/crowe/paintings/1.html> (27.08.2021).

<sup>32</sup> *Why Was Cotton so Important in North West England?*, [Б:] <http://revealinghistories.org.uk/why-was-cotton-so-important-in-north-west-england/objects/the-dinner-hour-wigan.html> (27.08.2021).

<sup>33</sup> *Wigan Album*, [Б:] <https://www.wiganworld.co.uk/album/photo.php?opt=6&id=28070&gallery=HARRY+WALDER&offset=20> (27.08.2021).

<sup>34</sup> J. Winterson, *LS Lowry's Rage Against the Machine*, [Б:] <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/jun/13/ls-lowry-industrial-world> (27.08.2021).

<sup>35</sup> J. Sanding, M. Leber, *Lowry's City: A Painter and his Locale*, The Lowry Press, Salford 2000, с. 17.

Как написал М. Хадсон:

Если упомянуть имя Л.С. Лоури в Британии, то у любого человека оно будет ассоциироваться с вполне определенным городским пейзажем: фабричные стены, изрыгающие дым трубы, ткацкие фабрики, улицы, изобилующие фигурами, неизменно описываемыми как «спички», движущимися со своего рода приливным дрейфом в сторону фабрики или от неё, фабричные ворота, шахты, футбольные матчи, политические митинги<sup>36</sup>.

Лоури является автором около тысячи живописных и восьми тысяч графических работ. Антураж большинства его пейзажей столь же однообразен, как и их названия: «Фабричный город» (1922), «Идущие на фабрику» (1925), «Возвращение с фабрики» (1930), «Индустриальный ландшафт» (1955). Различается только степень мрачности в изображении дымящих труб и красночёрных зданий. Отличить виды Солфорда и Манчестера порой невозможно, поскольку довольно часто это некие собирательные образы промышленных локусов, которые он прославил. Комментируя эту особенность наследия художника, Дж. Уинтерсон написала, что «Лоури популярен, но немоден – смертельная комбинация в мире искусства, поэтому его критики используют его повторения против него. [...] Лоури рисует свои фигуры в виде повторов, потому что это то, что они представляют – клоны промышленной машины. Единицы. Средства производства. Машина – полная противоположность человеку»<sup>37</sup>.

«Стиль Лоури» – это мир обыденности людей, погружённых в замкнутый мир индустриальных локусов. Мир однообразный и унылый, мир, которому не достаёт любви и тепла. Лоури «штамповал» свои работы почти в промышленных масштабах, создавая массовый продукт, что позволяет сравнивать его с Э. Уорхоллом. Но на работах манчестерского художника – не конкретные объекты, а среда жизни промышленного пролетариата.

Данный экскурс в историю отображения индустриального ландшафта в английском искусстве показывает, что даже самый известный из перечисленных художников – Л.С. Лоури – является фигурой второго плана даже

<sup>36</sup> М. Hudson, *LS Lowry: There's More to Him than Matchstick Men*, [в:] <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-features/10111183/LS-Lowry-theres-more-to-him-than-matchstick-men.html> (27.08.2021).

<sup>37</sup> J. Winterson, *LS Lowry's Rage against the Machine*, „Guardian”, 13.06.2013, [в:] [https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/jun/13/ls-lowry-industrial-world?fbclid=IwAR3bZEWxWwGBpcjBbaRldJW7lhynAwEiZLOe\\_db7C1CDPAid5Rn3lsetFys](https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/jun/13/ls-lowry-industrial-world?fbclid=IwAR3bZEWxWwGBpcjBbaRldJW7lhynAwEiZLOe_db7C1CDPAid5Rn3lsetFys) (27.08.2021).

в английской живописи, а пейзажи, в которых представлены такие индустриальные центры как Шеффилд, Бирмингем, Ноттингем, Лидс, являются визитными карточками регионов промышленного севера, а не всей Англии. И следует признать, что «типичный индустриальный ландшафт» – это прежде всего маркер Ланкашира, поскольку промышленный характер других регионов в большей степени сосредоточен в отдельных крупных городах, а не рассредоточен по большой территории со множеством текстильных фабрик. Деиндустриализация 1970-1980-х годов изменила ландшафт некоторых из рассмотренных локусов, однако и в стремительно строящемся Манчестере без особого труда можно найти десятки построек с примыкающими к ним кирпичными трубами, демонстрирующими следы преобразования местного ландшафта.

## Библиография

- Беккерт С., *Империя хлопка: Всемирная история*, Изд-во Института Гайдара, Москва 2018.
- Диккенс Ч., *Тяжелые времена* [в:] *Собрание сочинений в тридцати томах*, т. 19, общ. ред. А.А. Аникста, В.В. Ивашевой, пер. В. Топер, ГИХЛ, Москва 1960.
- Кобрин К., *Викторианские дочери, агенты модерна*, [в:] [https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovennyu\\_zapas/92\\_nz\\_6\\_2013/article/10739/](https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovennyu_zapas/92_nz_6_2013/article/10739/).
- Тимофеев М.Ю., *Семиотическая матрица фабричного города XIX века: Манчестер, Иваново-Вознесенск и Лодзь*, „Уральский исторический вестник” 2021, № 1, [https://doi.org/10.30759/1728-9718-2021-1\(70\)-89-96](https://doi.org/10.30759/1728-9718-2021-1(70)-89-96).
- Энгельс Ф., *Положение рабочего класса в Англии: По собственным наблюдениям и достоверным источникам*, Прогресс, Москва 1984.
- Backbarrow Cotton Mill, Near Newby Bridge*, [в:] <https://artuk.org/discover/artworks/backbarrow-cotton-mill-near-newby-bridge-145131>.
- Douet J., *Going up in Smoke: The History of the Industrial Chimney*, The Victorian Society, London 1991.
- Fairbairn W., *Observations on Improvements of the Town of Manchester, Particularly as Regards the Importance of Blending in Those Improvements, the Chaste and Beautiful, with the Ornamental and Useful*, Robert Robinson, Manchester 1836.
- Hebbert M., *The Manchester Skyline*, „disP – The Planning Review” 2019, No. 55 (4), <https://doi.org/10.1080/02513625.2019.1708058>.

- Hudson M., *LS Lowry: There's More to Him than Matchstick Men*, [B:] <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-features/10111183/LS-Lowry-theres-more-to-him-than-matchstick-men.html>.
- Layton-Jones K., *Beyond the Metropolis: The Changing Image of Urban Britain, 1780-1880*, Manchester University Press, Manchester 2016, <https://doi.org/10.7228/manchester/9780719099694.001.0001>.
- Lowerhouse Printworks, Burnley*, [B:] <https://artuk.org/discover/artworks/lowerhouse-printworks-burnley-151293>.
- Manchester from Kersal Moor*, [B:] <https://www.rct.uk/collection/920223/manchester-from-kersal-moor>.
- Manchester from the Cliff, Higher Broughton*, [B:] <https://www.watercolourworld.org/painting/manchester-cliff-higher-broughton-tww001be6>.
- Moir E., *The Industrial Revolution: A Romantic View*, „History Today”, 1959, № 9.
- Pierre Adolphe Valette*, [B:] <http://artophilia.com/artists/adolphe-valette/>.
- Readman P., *Storied Ground: Landscape and the Shaping of English National Identity*, Cambridge University Press, Cambridge 2018, <https://doi.org/10.1017/9781108344043>.
- Samuel Towers*, [B:] <https://artuk.org/discover/artists/towers-samuel-18621943> (27.08.2021).
- Sanding J., Leber M., *Lowry's City: A Painter and his Locale*, The Lowry Press, Salford 2000.
- Secret Agent Used to Buy Joseph Wright of Derby Paintings in New York*, [B:] <https://www.bbc.co.uk/news/uk-england-derbyshire-36584086>.
- The Art of Industry*, [B:] <https://www.mechanicallandscapes.com/articles/2016/10/15/the-art-of-industry>.
- The Dinner Hour, Wigan, by Eyre Crowe (1824-1910)*, [B:] <https://victorianweb.org/painting/crowe/paintings/1.html>.
- Trinder B., *The Making of the Industrial Landscape*, J.M. Dent & Sons Ltd, London 1982.
- View of Oldham from Glodwick*, [B:] <https://artuk.org/discover/artworks/view-of-oldham-from-glodwick-237441>.
- Why Was Cotton so Important in North West England?*, [B:] <http://revealinghistories.org.uk/why-was-cotton-so-important-in-north-west-england/objects/the-dinner-hour-wigan.html>.
- Wiener M., *English Culture and the Decline of the Industrial Spirit, 1850-1980*, Cambridge University Press, Cambridge 1981.
- Wigan Album*, [B:] <https://www.wiganworld.co.uk/album/photo.php?opt=6&id=28070&gallery=HARRY+WALDER&offset=20>.

Winterson J., *LS Lowry's Rage Against the Machine*, „Guardian”, 1.06.2013, [в:] [https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/jun/13/ls-lowry-industrial-world?fbclid=IwAR3bZEwxWwGBpcjBbaRldJW7lhynAwEiZLOe\\_db7C1CDPAid5Rn3lsetFys](https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/jun/13/ls-lowry-industrial-world?fbclid=IwAR3bZEwxWwGBpcjBbaRldJW7lhynAwEiZLOe_db7C1CDPAid5Rn3lsetFys).

## ABSTRACT

### **What Makes Our Landscapes so Different, so Appealing? (English Industrial Landscape of the 18<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> Centuries)**

The article is devoted to the formation of an industrial narrative in English Fine Arts of the 18<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> centuries. They emerged as a result of the industrial revolution in the North East of England. The author describes examples of the representation of rural and urban industrial landscapes. The article examines the role of Fine Arts in the formation of local and nationality identity. The works of such English artists as Joseph Wright of Derby (1734-1797), William Wyld (1806-1889), Pierre Adolphe Valette (1876-1942), Lawrence Stephen Lowry (1887-1976) were used as examples of industrial landscapes.

**Keywords:** industrial city, industrial landscape, local identity, art

**Ключевые слова:** индустриальный город, промышленный ландшафт, локальная идентичность, искусство

# PRZESTRZEŃ PODRÓŻY





MATYLDA CHRZĄSZCZ 

Uniwersytet Jagielloński

## Podróż do źródeł tożsamości

### *Wschód* Andrzeja Stasiuka

Po opublikowanym w 2000 roku *Dzienniku okrętowym*, włączonym później do książki *Moja Europa*, Andrzej Stasiuk został okrzyknięty piewcą Europy Środkowej, a jego tożsamość zaczęto określać jako środkowoeuropejską. Kilkanaście lat później pisarz zżyma się na zaszufladkowanie go jako specjalisty do spraw Europy Środkowej<sup>1</sup>. Wprawdzie nazywa siebie Europejczykiem, ale prowincjonalnym i peryferyjnym. Peryferyjność wiąże się dla niego ze wschodem Europy, ale i Wschodem jako pojęciem szerszym, wykraczającym poza wymiar przestrzenny. Wydany w 2014 roku *Wschód* jest w dużej mierze osobistą opowieścią o tożsamości autora kształtowanej w cieniu Rosji i docieraniu do wschodnich korzeni tej tożsamości. Ich odnajdywanie w przypadku Stasiuka było wieloletnim procesem, którego punktem zwrotnym stała się pierwsza wyprawa pisarza w głąb Rosji (i dalej w kierunku wschodnim), a początek tego procesu wyznacza nieskrywana niechęć autora do wszystkiego, co kojarzył z Rosją.

Już po ukazaniu się *Wschodu* Stasiuk zdecydowanie odzegał się od swoich negatywnych wypowiedzi o Rosji („Cofam to wszystko”!<sup>2</sup>), przyznając, że jego stanowisko było „typowo polskie”, czyli podyktowane uprzedzeniami, stereotypami i ostentacyjnym brakiem potrzeby zrozumienia. Dopiero podróż do Rosji pozwoliła mu zrozumieć, że był w błędzie, a w jego obecnym stosunku do tego kraju daje się dostrzec przede wszystkim fascynację przestrzenią, będącą jednocześnie

<sup>1</sup> Zob. *Życie to jednak strata jest. Andrzej Stasiuk w rozmowach z Dorotą Wodecką*, Agora SA, Warszawa; Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015, s. 168.

<sup>2</sup> *Andrzej Stasiuk: jeżdżę do Rosji, bo nudne i bezpieczne kraje mnie nie interesują*, [on-line:] <https://opinie.wp.pl/andrzej-stasiuk-jezdze-do-rosji-bo-nudne-i-bezpieczne-kraje-mnie-nie-interesuja-6016713494488193a?nil=&src01=6a4c8&src02=isgf> (10.07.2021).

istotnym czynnikiem w procesie określania tożsamości autora. Rosja stanowi bowiem znaczną część tego Wschodu, który w pisarzu, jak mówi, był od urodzenia i nigdy z niego „nie wywietrzała”<sup>3</sup>, a zatem jest integralną częścią jego tożsamości. Zaakceptowanie konsekwencji wynikających z faktu, że więź, która powstaje w wyniku narodzenia i dojrzewania w danym miejscu, ma szczególne oddziaływanie na tożsamość<sup>4</sup>, wymagało od pisarza czasu i osiągnięcia dojrzałości, które nie pozwalały już na buńczuczne, dawne sformułowania w rodzaju: „Ja Polak – ja wszystko wiem o Rosji, o czym tu pisać?”<sup>5</sup>. Pragnienie dowiedzenia się czegoś o Rosji w przypadku Stasiuka wpisało się w potrzebę dowiedzenia się czegoś o sobie.

Dzieciństwo i wczesna młodość pisarza upłynęły, według jego słów, w cieniu Rosji – czegoś „wielkiego, nieokreślonego i zarazem nadobecnego”<sup>6</sup>, a z perspektywy dziecka – nudnego i nieatrakcyjnego, jak radzieckie filmy wojenne, przypinki z główką Lenina i wielogodzinne telewizyjne transmisje z obrad KPZR. Taki obraz Rosji nie mógł poruszać dziecięcej wyobraźni – utożsamianie rosyjskości z radzieckością na wiele lat ukształtowało niechętny, a w najlepszym razie obojętny stosunek do wschodniego sąsiada Polski<sup>7</sup>. Ten utrwalony w świadomości, mało pociągający obraz Rosji przez lata zniechęcał pisarza do podróży po tym kraju, w końcu jednak zapragnął on „uwolnić się od Ruska z dziecięcych kawałów”, będącego uosobieniem pogardliwego stereotypu Rosjanina i, co pisarz podkreśla, „z własnej nieprzymuszonej woli” (122) poleciał do Rosji. Pierwszy obraz, jaki zapisał się w jego pamięci, to spluwający pod nogi ochroniarz z lotniska Szeremietiewo (122). Najwidoczniej Rusek z kawałów nie chciał opuścić Stasiuka – ten stereotyp zbyt mocno tkwił w świadomości pisarza, by mógł pozostać niezauważony. Tym razem jednak spojrzenie autora pozbawione jest niechęci i pogardy. „Proszę się odwalić – nie jestem antyrosyjski” (122) – pisze, uprzedzając potencjalne zarzuty. Nie patrzy na „Ruska” okiem tzw. cywilizowanego człowieka Zachodu skierowanym na „barbarzyńcę ze Wschodu”<sup>8</sup>. Przeciwnie – lotnisko Szeremietiewo 1

<sup>3</sup> *Życie to jednak strata jest...*, s. 49.

<sup>4</sup> Zob. T. Burdzik, *Przestrzeń jako składnik tożsamości w świecie globalizacji*, „Kultura – Historia – Globalizacja” 2012, nr 11, s. 13-27, [on-line:] [http://www.khg.uni.wroc.pl/files/2khg11\\_burdzik\\_t.pdf](http://www.khg.uni.wroc.pl/files/2khg11_burdzik_t.pdf) (15.07.2021).

<sup>5</sup> Cyt. za: M. Kowalczyk, *Antypodróż po Europie Andrzeja Stasiuka*, [on-line:] <http://www.laboratoriumkultury.us.edu.pl/?p=21495> (12.05.2021).

<sup>6</sup> A. Stasiuk, *Wschód*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2014, s. 121. Wszystkie cytaty ze *Wschodu* na podstawie tego wydania, numery stron podaję w tekście po cytacie w nawiasie.

<sup>7</sup> Zob. A. Strykowska, *Rosja Andrzeja Stasiuka. Ku oswajaniu mentalnych antywartości*, „Przegląd Rusycystyczny” 2012, nr 1/2, s. 130.

<sup>8</sup> Wprawdzie wykreowany w utworze Stasiuka obraz Rosji w dużej mierze ukształtowany jest przez krajobraz postsowiecki, w którym dochodzi do „ostatecznej klęski ludzkiej materii”, jednak narrator nie występuje z pozycji „podmiotu postzależnościowego”, a jego opowieść nie ma

tak bardzo przypomina autorowi dworzec autobusowy w Lublinie (123), że od tej pory większość obrazów, dźwięków, zapachów doświadczanych przez niego w podróży po Rosji będzie u niego wywoływać skojarzenia z własnym losem i uzupełniać obraz samego siebie, pomagać w zrozumieniu własnej tożsamości. A. Gleń słusznie więc nazywa *Wschód* wyprawą do podstawy własnego widzenia siebie i rzeczywistości<sup>9</sup>. Cytując esej Stasiuka *Dojczland*, A. Stryjakowska zwraca uwagę, że dla pisarza motyw niechęci wobec Rosji jest czynnikiem konstytuującym polskość<sup>10</sup>. Narodowa tożsamość kształtuje się w zderzeniu z innym: „Bez ustawiania się w opozycji do tej reszty, prawdziwej czy wymaginowanej, nie mielibyśmy pojęcia, kim jesteśmy”<sup>11</sup>, konstatuje pisarz, dodając oczywiście, że w przypadku polskiej tożsamości tym innym (obok Niemca) jest właśnie „Ruski”. We *Wschodzie* to „zderzenie z innym” przebiega nieco inaczej, bo dotychczasowy „inny” przestaje być opozycją wobec narratora, a płaszczyznę odniesienia stanowi przedstawiciel Zachodu. Fascynacja Rosją przeradza się u narratora w zazdrość, która z kolei pociąga za sobą wzgardę i niechęć do przybyszów z krajów zachodnich, traktujących Rosję z cywilizacyjną wyższością – globtroterów, którzy, jak intruzi, przyjeżdżają, by ją bezrefleksyjnie konsumować, uprawiać „postkomunistyczne safari”<sup>12</sup>. Narrator ustawia się w opozycji właśnie do nich – w ich obecności jego „wschodniość” daje o sobie znać jeszcze silniej i wyraźniej pozwala mu odczuć, kim jest. Stasiuk przyznaje, że w jego uzurpacyjnym stosunku do Rosji jest nieco pychy wobec zachodnich turystów, wynikającej z jego zadowolenia na Wschodzie i z poczucia, że jest jego mieszkańcem bardziej niż oni. Stasiuk sytuuje się więc nie w kontrze do „Ruskiego”, ale po jego stronie – już nie „pośrodku”, pomiędzy Wschodem a Zachodem<sup>13</sup>, ale właśnie na Wschodzie. Nie może być inaczej, skoro „Wschód to los”, „Rosja to przeznaczenie”, a narrator „nie ma zamiaru umykać własnemu losowi”, nie ma „pokusy, by stać się kimś innym” (61).

Konfrontacja z ludźmi umożliwia narratorowi Wschodu określić swoją tożsamość geokulturową, natomiast konfrontacja z przestrzenią pozwala dotrzeć do tożsamości, pierwotnej, można rzec – gatunkowej, ludzkiej. Przypominając

---

charakteru kompensacyjnego. Wychodzi ona poza „polski kompleks ofiary” i przełamuje polską rusofobię. Zob. E. Rybicka, *Wschód wyobrażony. Wokół najnowszej prozy Andrzeja Stasiuka*, „Przegląd Humanistyczny” 2015, nr 4, s. 99-100.

<sup>9</sup> Zob. A. Gleń, *Andrzej Stasiuk. Istnienie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2019, s. 56, *Projekt: Egzystencja i Literatura*.

<sup>10</sup> Zob. A. Stryjakowska, dz. cyt., s. 131-132.

<sup>11</sup> *Andrzej Stasiuk: jeżdżę do Rosji...*

<sup>12</sup> *Życie to jednak strata jest...*, s. 147.

<sup>13</sup> Jest to więc swoiste przesunięcie tożsamości środkowoeuropejskiej, zaprezentowanej w eseju *Dojczland*, w kierunku wschodnim. Zob. A. Stryjakowska, dz. cyt., s. 130-131.

sobie pociągi przyjeżdżające z ZSRR w latach siedemdziesiątych na warszawski Dworzec Wschodni, pisarz snuje poetyckie, ale i podszyte ironią przypuszczenia o prawdziwym celu ich obecności w Warszawie:

[...] pewnie na pokuszenie te wagony były wysyłane. Żebym zatęsknił, żebym poczuł zapach tej przestrzeni, do której miały się wyrwać dusze i serca mieszkańców tych, pożal się Boże, kraików na zachód od Bugu (133).

Przestrzeń, o której pisze Stasiuk, ma dla niego zapach nieskończoności. Obcowanie z nią, doświadczanie jej bliskie jest przeżyciu metafizycznemu, a dla starzejącego się mężczyzny ma dodatkową wartość – oswaja myśl o śmierci, chwilami wyzwala jej pragnienie. Nieograniczona przestrzeń staje się zatem drogą powrotu do prapoczątku. Doznanie przestrzeni, w której krajobraz naturalny wciąż dominuje nad kulturowym, przestrzeni w jej pierwotnej formie, wywołuje także pierwotne instynkty, budzi potrzebę dostosowania się do niej, wejścia w nią w również pierwotnej ludzkiej postaci po to, by w atawistyczny sposób się z nią zespolić, stać się jednym, a tym samym dotrzeć do korzeni swojego człowieczeństwa: „Po tygodniu jazdy przez step chciałem zdjąć ubranie i wejść na golasa w ten pejzaż. Kucać, zbierać suche gówno [...] palić ognisko”<sup>14</sup>.

Skoro „przestrzeń jest elementarnym składnikiem tożsamości”<sup>15</sup>, to podróż na Wschód, stający się „mikroświatem, w którym skupia się [...] jakiś niejasny prapobraz naszej ziemsko-ludzkiej kondycji”<sup>16</sup>, pozwala narratorowi określić nie tylko swoją tożsamość geograficzną i kulturową, ale także tę najbardziej podstawową, czyli ludzką.

Jeśli nieograniczona, wypełniona pustką przestrzeń pozwala dojść do głosu elementarnej ludzkiej tożsamości, to wpisana w przestrzeń materia, tworząca krajobraz, uruchamia pamięć narratora Wschodu i wyzwala w nim świadomość wschodnich korzeni jego tożsamości indywidualnej. Na pytanie, skąd jest, Stasiuk odpowiada: „Znikąd. Z przeszłości. [...] Nie jestem z miejsca”<sup>17</sup>. Ta nieco prowokacyjna odpowiedź mogłaby dowodzić wykorzenienia albo poczucia braku lub zachwiania tożsamości, ale świadczy o czymś innym. Odpowiedź na pytanie: „skąd jesteś” („kim jesteś”), nie musi się wiązać z konkretnym miejscem w przestrzeni geograficznej. „Znikąd” oznacza tu zatem nie wykorzenienie, ale przestrzeń

<sup>14</sup> *Życie to jednak strata jest...*, s. 37.

<sup>15</sup> T. Burdzik, dz. cyt., s. 13.

<sup>16</sup> A. Gleń, dz. cyt., s. 56.

<sup>17</sup> *Życie to jednak strata jest...*, s. 8.

przeszłości, nieistniejącą fizycznie i obecną tylko w pamięci. Warunkiem istnienia „ja”: „[...] minione nie umiera. [...] stanowi schronienie przed zagładą przyszłości” (117), staje się więc pamiętanie. Zatem jeśli „przestrzeń jest przeszłością” (58), to podróż do Rosji, Chin, Mongolii<sup>18</sup> umożliwia pisarzowi to, co pozornie niemożliwe – ponowne, ale tym razem już świadome, doświadczenie tego, co towarzyszyło mu jako chłopcu i co go kształtowało. Podróż pozwala ożywiać obrazy zastygłe w pamięci, nadawać im barwy, dźwięki i zapachy. Przypominać sobie albo wyraźniej uświadamiać, kim jest: „Musiałem unieść te wszystkie obrazy, by potem połączyć je z tymi dawnymi, żeby jedno przeświecało spod drugiego, aż nie będzie można odróżnić” (116).

Ryszard Koziołek zauważa, że podróż pisarza do Rosji jest dla niego szansą na materialny ekwiwalent własnej przeszłości:

Czas zostaje odzyskany dzięki przestrzeni, która tam na Wschodzie przez swój ogrom, surowość, cywilizacyjną nieogarnialność przechowywała dawne formy życia [...] <sup>19</sup>.

Wschód zaczyna się dla Stasiuka na prawym brzegu Wisły, ale jeszcze wyraźniejszą granicę stanowi Bug – „granica światów” (100). To jednak nie linie i granice wyznaczają zasięg Wschodu, ale krajobraz, w dużej mierze określający jego charakter. Pisarz nie „zwiedza”, ale wszystkimi zmysłami chłonie krajobraz, odnajdując w najbardziej nawet oddalonych od „granicy światów” miejscach elementy własnej tożsamości, ukształtowanej przez pejzaż dzieciństwa, który, jak uważa, „kształtuje na całe życie”<sup>20</sup>. Wzmacnianie tożsamości, mimo oddalania się od miejsc dzieciństwa, staje się możliwe, ponieważ ów krajobraz mimo swego zróżnicowania okazuje się zaskakująco spójny. Głównym elementem, który go tworzy, jest Bug, rzeka dzieciństwa autora<sup>21</sup>, z rozlewiskami, trzcinowiskami i piaszczystymi brzegami. Spojrzenie na Bug dla narratora *Wschodu* jest za każdym razem tożsame z powrotem do minionego czasu, przywracającego się siłę, którą daje świadomość swojego pochodzenia. Echo tych wrażeń towarzyszy pisarzowi podczas spotkań z każdą kolejną rzeką, a przekraczanie jej to jakby coraz głębsze

<sup>18</sup> Ciekawe, że pisząc o Wschodzie, Stasiuk pomija Ukrainę, ponieważ, jak mówi, zawsze wjeżdżał do niej wprawdzie jak do bliskiego, ale jednak obcego kraju: „Bandera nikogo mi nie zabił. Sowietów niczego mi na wschodzie nie odebrali [...]. Jak wjeżdżałem, to nie przychodziło mi do głowy, że do jakiejś dawnej Polski wjeżdżam”. *Życie to jednak strata jest...*, s. 166.

<sup>19</sup> R. Koziołek, *Dobrze się myśli literaturą*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016, s. 195.

<sup>20</sup> A. Stasiuk, *O nierzeczywistości ojczyzny*, „Tygodnik Powszechny” 2021, nr 25, s. 57.

<sup>21</sup> Pisarz, choć urodzony w Warszawie, znaczną część swego dzieciństwa spędzał w wioskach nad Bugiem, skąd pochodzili jego rodzice.

zanurzenie się w przeszłość. Im dalej na wschód, tym bardziej w głąb czasu i swojego życia, ku źródłom własnej tożsamości porusza się narrator. Wschodnia Polska z jej łagodnymi wzniesieniami, z powtarzalnością i przewidywalnością pejzażu wnosi wewnętrzny spokój i pozwala myślom zanurzyć się w przeszłości:

te strony [...] były zielone, przesiąknięte złotym światłem i wydawało się, że upał nigdy ich nie opuszcza. I że im dalej w pofalowany krajobraz, tym cisza staje się głębsza. Jakby się woda albo lustro rozstępowały, otwierając przejście na drugą stronę. Do krainy dzieciństwa. Nad Bug z wysmuganym na błękitno brzegiem (81).  
Krajobraz faluje. Łagodne grzbiety wzgórz toczą się na wschód ku granicy (69).

Zdawać się może, że naturalnym przedłużeniem Lubelszczyzny jest stepowy pejzaż rosyjski:

Zielone wzgórza ciągnęły się po horyzont. Żwirowa droga wspinała się na kolejne grzbiety i po drugiej stronie znowu otwierała się trawiasta nieskończoność (145).

Z kolei nadbużańska równina z dziecięcych marzeń „przypominała step z drobnymi figurkami krów, owiec i koni” (104).

Cechą krajobrazu dzieciństwa były otwartość i odczucie bezkresu, towarzyszące dziecku patrzącemu na drugi brzeg Bugu. To, co w małym chłopcu wywoływało ekscytujące wrażenie nieskończoności, dla dorosłych było paradoksalnie źródłem opresji („Tamten otwarty pejzaż ich więził”) (206), dlatego szukali schronienia na przedmieściach w małych domach z „widokiem na sraczyk i gołębnik” (205), wprawdzie trywialnych, ale za to dających poczucie bezpieczeństwa. Opresyjność nadbużańskiego bezkresu była porównywalna z nieskończoną przestrzenią stepu, w której „sama idea ucieczki traci sens” (147), a dowodem prawdziwości tego stwierdzenia jest w utworze postępujący rozkład umiejscowionego w stepie obozu, składającego się z kilku nędznych baraków i zardzewiałych wieżyczek strażniczych.

Charakterystyczną cechą definiującą Wschód jest w odczuciu autora także nieustające zmaganie się krajobrazu kulturowego z naturalnym. We wschodniej Polsce pisarz dostrzega jego swoistą zagładę, postępującą od głównych dróg w głąb kraju, pochłaniającą ostatnie ślady minionego czasu – „resztki przedwiecznego”, stworzone z piachu i kurzu zmieszanych z rozkładającą się materią dawnych zabudowań:

Co ludzkie, nieco tu próchnieje i się zapada. Silikatowa cegła, bure drewno. Czarne, białe, szare. Cierpliwie wystawione na wiatr i deszcz. Na czas, który stoi jak mgła (59).

Podobne barwy „resztek przedwiecznego”, ustępującego pod naporem czasu i natury, pisarz dostrzega, patrząc na pejzaż z okien pociągu wiozącego go do Czyty:

Szare drewno, eternit i sztachetowe płoty [...] (133).

[...] sztachety, azbest, piasek, sztachety, azbest, piasek, sztachety, azbest, piasek, czasami heroiczny błękit okiennic. To była klęska ludzkiej materii (135).

Prawdziwa zagłada krajobrazu na całym Wschodzie ma podobny charakter, ale im dalej od Bugu, tym większą skalę przybiera. Jej sprawcą nie jest jednak czas ani natura, bo one tylko przywracają krajobrazowi pierwotną formę, ale zachodnia cywilizacja z jej różnokolorową, chaotyczną tandetą, dającą złudne wrażenie dobrobytu. W Polsce przybiera ona postać „gangreny trawiącej przedmieścia i pobocza głównych dróg”, „zaćmy z blachy, plastiku i kolorów jadowitych jak szerszenie” (59), podobną jak na rosyjskim Altaju:

Plastik, folia aluminium, kolory [...] Pod niskimi sufitami rozsiadłych chałup, pośród tego wytrawionego pogodą drewna, z tym pyłem znad Gobi w powietrzu. Przyroda, przyroda, trochę desek, belek, domy wynurzające się z tej przyrody dyskretnie i prawie naturalnie i raptem ten rozpirz barw, połysków i mamień [...] (187).

Pył i piach wraz z wodą to często pojawiający się we *Wschodzie* składnik krajobrazu, jego główny budulec i żywioł. Piasek cmentarzy i dróg, którymi lud wędrował z pustyni i wsi w „otchłanie miast”, piaszczyste pola i brzegi rzek budzą skojarzenia z wiecznością, z niekończącą się wędrówką, z nieuchronnym upływem czasu, przemijaniem i unicestwieniem.

Jednym z charakterystycznych elementów krajobrazu Wschodu, wpływającym na jego spójność, są w książce Stasiuka topole. Sadzone w Polsce na dużą skalę w latach powojennych miały tworzyć naturalne zapory przeciw szkodliwym wpływom powstających wówczas wielkich zakładów przemysłowych. Podobną funkcję pełniły na wschód od Bugu i do dziś po obu jego stronach są żywym dowodem komunizmu. Topole rosną w Czycie, Irkucku, Biszkeku i wzdłuż drogi prowadzącej z chińskiego lotniska – wynędzniałe, umęczone w miejskich warunkach, zakurzone, ale dające upragniony cień, prowadzą myśl ku krajobrazom dzieciństwa: topolowym zagajnikom, topolom wielkim jak baobaby, kryjącym „piorunowe kamyki”, topolom towarzyszącym umieraniu.



Krajobraz Wschodu spajają również zapachy zapamiętane z przeszłości – wonie ludzi, zwierząt, przygotowywanych potraw. Odnalezione po kilkudziesięciu latach w Biszkeku są potwierdzeniem sensu pamięci:

Zapach był chłodny, suchy i nieznan, a jednak łagodne uklucie w sercu było dowodem, że minione nie umiera. I że stanowi schronienie przed zagładą przyszłości (117).

Nie tylko wiejskie zapachy budują tożsamość wschodniego krajobrazu: również lotnisko w Bracku pachnie jak FSO na Żeraniu, w której pracował ojciec pisarza. We *Wschodzie* tego rodzaju osmotopografie pełnią dwie zasadnicze, określone przez Elżbietę Rybicką funkcje: zapachy zarówno „wyznaczają mapę regionu”, charakteryzują jego specyfikę, jak i stają się „mimowolnym źródłem pamięci miejsc i krajobrazów”<sup>22</sup>. W przypadku podróży Stasiuka po Wschodzie, a szczególnie po Rosji, takim mimowolnym źródłem pamięci stają się właściwie wszystkie doświadczenia. Doświadczając wschodniego krajobrazu, patrząc na ludzi, będących jego częścią, analizując doznania zmysłowe, jakich dostarcza Wschód, autor uruchamia swoją pamięć epizodyczną, która wywołuje w nim subiektywne odczucie przypominania sobie<sup>23</sup>. „Dla pamiętającego pamiętanie jest mentalną podróżą w czasie, ponownym przeżyciem czegoś, co wydarzyło się w przeszłości”<sup>24</sup>.

Wyprawa pisarza w głąb Rosji jest więc dla niego właśnie taką „mentalną podróżą w czasie”, sprzyjającą intensyfikacji samopostrzegania, będącego istotnym elementem tożsamości indywidualnej<sup>25</sup>. Pamięć jest wręcz warunkiem tożsamości jednostkowej, bo to dzięki pamięci jednostka może doświadczać ciągłości siebie<sup>26</sup>. Warto wyróżnić tu dwa pojęcia: pierwsze to pamięć autobiograficzna, opierająca się na narratywizacji wspomnień epizodycznych tak, by tworzyły one tzw. historie życia<sup>27</sup>; drugie – to tożsamość narracyjna, czyli „historia, która w nas tkwi i którą

<sup>22</sup> Zob. E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Universitas, Kraków 2014, s. 262-263, *Horyzonty Nowoczesności*, t. 109.

<sup>23</sup> A. Erll, *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, przeł. A. Teperek, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018, s. 141, *Communicare*.

<sup>24</sup> Tamże.

<sup>25</sup> Dosłowne wrażenie powrotu do własnej przeszłości wywołuje w pisarzu pobyt w Irkucku: „[...] jakbym tu już był. Ale to tylko odzywała się moja podświadoma Rosja sprzed kilkudziesięciu lat, odzywała się jej najstarsza obecność” (118).

<sup>26</sup> A. Erll, dz. cyt., s. 142.

<sup>27</sup> Tamże.

możemy opowiadać”<sup>28</sup>. Ta tożsamość i historia konstruowane są (jak w przypadku Stasiukowego *Wschodu*) „do tyłu”<sup>29</sup>, czyli poprzez zwrot do własnej przeszłości aż do dzieciństwa. Pisarz przypomina sobie, „ponieważ nie ma innego życia” (289) – utrata pamięci i wspomnień oznaczałaby samounicestwienie. Ale jednostkowa pamięć to zbyt mało w zderzeniu z czasem, dlatego z pomocą przychodzi jej opowieść. Ma ona moc kształtowania pamięci zbiorowej, powodując, że „zagęszczone wyobrażenia, które powstają dzięki tekstom literackim, z czasem nie dają się odróżnić w naszej pamięci od rzeczywistych przeżyć”<sup>30</sup>.

Pamięć, opowieść i tożsamość pozostają więc we wzajemnej zależności, wpływają na siebie, wzmacniając swój potencjał, a literacka opowieść Stasiuka o Rosji i Wschodzie potwierdza, że:

Opowieści nas przecież kształtują tak samo jak życie. Im ta opowieść będzie pełniejsza, bardziej wieloznaczna, wielowątkowa, tym silniejsza będzie nasza tożsamość<sup>31</sup>.

## Bibliografia

- Andrzej Stasiuk: *jeżdżę do Rosji, bo nudne i bezpieczne kraje mnie nie interesują*, [on-line:] <https://opinie.wp.pl/andrzej-stasiuk-jezdze-do-rosji-bo-nudne-i-bezpieczne-kraje-mnie-nie-interesuja-6016713494488193a?nil=&src01=6a4c8&src02=isgf>.
- Burdzik T., *Przestrzeń jako składnik tożsamości w świecie globalizacji*, „Kultura – Historia – Globalizacja” 2012, nr 11, [on-line:] [http://www.khg.uni.wroc.pl/files/2khg11\\_burdzik\\_t.pdf](http://www.khg.uni.wroc.pl/files/2khg11_burdzik_t.pdf).
- Erlł A., *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, przeł. A. Teperek, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018, *Communicare*, <https://doi.org/10.31338/uw.9788323534174>.
- Gleń A., *Andrzej Stasiuk. Istnienie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2019, *Projekt: Egzystencja i Literatura*.
- Kowalczyk M., *Antypodróż po Europie Andrzeja Stasiuka*, [on-line:] <http://www.laboratoriumkultury.us.edu.pl/?p=21495>.

<sup>28</sup> W. Łukaszewski i in., *Tożsamość. Trudne pytanie kim jestem*, Smak Słowa, Sopot 2012, s. 50, *Blżej Psychologii*.

<sup>29</sup> Tamże, s. 51.

<sup>30</sup> A. Erlł dz. cyt., s. 262.

<sup>31</sup> *Życie to jednak strata jest...*, s. 100.

- Koziołek R., *Dobrze się myśli literaturą*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016.
- Łukaszewski W. i in., *Tożsamość. Trudne pytanie kim jestem*, Smak Słowa, Sopot 2012, *Blżej Psychologii*.
- Rybicka E., *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Universitas, Kraków 2014, *Horyzonty Nowoczesności*, t. 109.
- Rybicka E., *Wschód wyobrażony. Wokół najnowszej prozy Andrzeja Stasiuka*, „Przegląd Humanistyczny” 2015, nr 4, s. 95-104.
- Stasiuk A., *O nierzeczywistości ojczyzny*, „Tygodnik Powszechny” 2021, nr 25.
- Stasiuk A., *Wschód*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2014.
- Stryjakowska A., *Rosja Andrzeja Stasiuka. Ku oswojaniu mentalnych antywartości*, „Przegląd Rusycystyczny” 2012, nr 1/2.
- Życie to jednak strata jest. Andrzej Stasiuk w rozmowach z Dorotą Wodecką*, Agora SA, Warszawa; Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015.

## ABSTRACT

### **Journey to the Sources of Identity: *The East* by Andrzej Stasiuk**

The article depicts the issue of the relationship between broadly defined landscape and the identity formation. The subject of the analysis is the book *The East* published in 2014 by Andrzej Stasiuk. The writer's journey through the East (from the eastern regions of Poland across Russia to China and Mongolia) becomes a journey back in time into his childhood. It gives him an unique opportunity to analyze the factors that shaped his personality from the perspective of a mature man. It has been Russia that played a crucial role in the formation of his identity.

The author of the article brings to readers' attention the change in writer's attitude towards Russia that has been taking place over the years – starting from a sense of superiority and contempt ending in fascination and admiration. According to it, Stasiuk's story about the East can be interpreted as an attempt to regain the narrator's childhood as well as the childhood of the nation to which he belongs.

**Keywords:** identity, East, childhood, Andrzej Stasiuk

**Słowa kluczowe:** tożsamość, Wschód, pamięć, Andrzej Stasiuk

MICHAŁ MILCZAREK 

Uniwersytet Jagielloński

## ***Wyspa* Gołowanowa albo o poszukiwaniu sensu w Arktyce**

*Panu Profesorowi Wasilijowi Szczukinowi*

*Wyspa* Wasilija Gołowanowa (1960-2021) to książka niezwykła<sup>1</sup>. Jest to esej napisany przez moskiewskiego dziennikarza próbującego uciec od codziennej monotonii, mnożenia słów, które nic nie znaczą, aby odnaleźć ni mniej, ni więcej tylko sens istnienia. I to znaleźć go nie w sobie samym, nie w dziełach filozofów, nie w Atenach czy Jerozolimie, ale na arktycznej wyspie Kołgujew leżącej na Morzu Barentsa – czyli w wielkim NIGDZIE. Na skraju geografii, a także – jak się okaże – na skraju literatury i języka.

Autor nie jedzie tam jako turysta, gdyż turysta nie ma na Kołgujewie czego szukać, nie jedzie też w roli dziennikarza, bo brak tam nie tylko interesujących, ale w ogóle jakichkolwiek wydarzeń. Nie jedzie nawet jako reporter, bo bardziej niż sprawy ludzkie czy problemy społeczne pociąga go coś innego. Coś nieuchwytnego, niewyraźnego i być może w ogóle nieistniejącego.

Wyrusza donikąd i po nic. Pragnie odnaleźć sens życia na wyspie dalekiej, pustej, zimnej i wietrznej.

Я приехал по своей воле. В поисках. Надо спокойно понять: в поисках чего? Смыслов. Смыслов человеческой жизни. Пусть это звучит до глупости

<sup>1</sup> Istnieje przekład książki na język polski, ale będę tutaj korzystać z oryginału. Tłumaczenie: W. Gołowanow, *Wyspa, czyli usprawiedliwienie bezsensownych podróży*, przeł. M. Hornung, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2016.

высокопарно, но что делать, если мы действительно поставлены лицом к лицу с бессмысленностью существования?<sup>2</sup>

Nie należy się więc dziwić, że od początku trapią go wątpliwości. Czeka na helikopter w chłodnym hotelu w Narjan-Marze – stolicy Nienieckiego Okręgu Autonomicznego – i myśli:

Что я ищу? Остров? Но он открыт задолго до меня. Остров – моя нелепая выдумка, и не нужно богатого воображения, чтобы представить себе, что там. Плоскость. Тундра. Серое низкое небо, изрытое, как пашня, темными облаками<sup>3</sup>.

Jak odnaleźć sens w miejscu, które wydaje się wszelkiego sensu pozbawione? Jak przekształcić nonsens w sens? Zadanie to wydaje się absurdalne i karkołomne. Gołowanow nie wie, czy uda mu się je zrealizować: „Послезавтра, нет, завтра уже – у меня вертолет. Я должен увидеть свой остров. Зачем-то. Зачем – я пойму уже после того, как увижу”<sup>4</sup>.

„Зачем-то”. To, „za czym” jedzie, nie jest jeszcze jasne. Nie sposób sobie tego wyobrazić. Trzeba wyjść poza horyzont znanego i oswojonego świata, zawiesić własne „ja”, postawić krok w nieznanne.

Dlaczego akurat Kołgujew? Poszukiwany sens ma wedle Gołowanowa posiadać związek z jego wypowością. Wyprawa na wyspę nie jest dziełem przypadku, bo stanowi ona odrębny świat, przez co stwarza możliwość innego porządku rzeczy. Wyspa to też niejako świat w soczewce – łatwiej tam zatem o odnalezienie poszukiwanego sensu. To jednocześnie miejsce ucieczki, jak i potencjalna „территория спасения”<sup>5</sup>. Kołgujew staje się zatem „последней возможностью уцелеть, отыскать истинно человеческие отношения, прикоснуться к величию природы”<sup>6</sup>.

Nie mniej ważne jest to, że tytułowa wyspa znajduje się na Dalekiej Północy. Geografia staje się w tym wypadku barierą chroniącą ją przed światem zewnętrznym. Kołgujew leży na skraju geografii i ludzkiej cywilizacji. Sama Północ jawi się zaś jako antykierunek – przeciwieństwo dążeń większości ludzi, marzących

<sup>2</sup> В. Голованов, *Остров. Документальный роман*, Ад Маргинем Пресс, Москва 2009, s. 17-18.

<sup>3</sup> Tamże, s. 15.

<sup>4</sup> Tamże, s. 26.

<sup>5</sup> Tamże, s. 32.

<sup>6</sup> Tamże.

o podróży na ciepłe, tropikalne wyspy. Antykierunek, antypodróż i antysens. Gołowanow mówi o tym dosadnie:

Все-таки север есть север, ни один толстожопый турист со своей проклятой видеокамерой не сунется сюда, чтобы запечатлеться на фоне «достопримечательностей». Слишком суров север, чтобы человек мог позволить себе здесь пустое самодовольство. Слишком огромен, чтобы здесь могли оставаться неизменными масштабы наших забот и поводов для волнений. Ибо воистину мал человек здесь и огромны обступающие его пространства<sup>7</sup>.

Autor wsiada do helikoptera i leci. Po wylądowaniu w liczącej około czterystu mieszkańców wsi Bugrino doznaje szoku, bo napotyka totalny chaos: rury, przerdzewiałe beczki, śmieci, ruiny zabudowań... „От поселка определенно пахло смертью”<sup>8</sup> – konstatuje. Piekielny, absolutnie bezsensowny widok: „зона бедствия”<sup>9</sup>.

Nie inaczej wyglądają spotkania z miejscowymi. Pierwsze napotkane osoby – Nieńcy i Nienki – na dzień dobry pytają go o wódkę:

Женщины остановились на пороге. Одна лет тридцати, с забинтованным ухом. Другая постарше.

Долго молчат. Потом старшая с сердцем вздыхает:

– Молодой человек, сто грамм.

– Нет. У меня ничего нет. Ни грамма. Даже одеколona...<sup>10</sup>

Autor jest wstrząśnięty, ale nie zaskoczony, bo nie jest naiwny. Wiedział, dokąd jedzie. I mimo tej wiedzy, mimo wszystko – przyleciał. Wbrew rozsądkowi i wbrew słońcu. „Зачем-то”...

Тymczasem sensu nie widać. Wokół rozpościera się strefa nonsensu.

„Если остров – это, то он проиграл”<sup>11</sup>.

Wyspa nie kończy się jednak na Bugrinie. Przeciwnie: tak naprawdę zaczyna się dopiero poza nim. Tylko że dalej nie prowadzą żadne drogi, dalej nie ma nic.

<sup>7</sup> Tamże, s. 36.

<sup>8</sup> Tamże, s. 122.

<sup>9</sup> Tamże, s. 440.

<sup>10</sup> Tamże, s. 134.

<sup>11</sup> Tamże, s. 118.

Tylko naga przestrzeń. Autor widzi ją po raz pierwszy, gdy spacerując w czasie białej nocy, dociera do granic wsi:

Дальше начиналась, собственно, *тундра*, открытый космос, забытые тропы млечного пути кочевья, выходить на которые в наши дни продолжали всего несколько человек<sup>12</sup>.

Widok przynosi ulgę i przywraca nadzieję. Możliwość sensu na powrót staje otworem. Ale na razie jest to – w sensie dosłownym i przenośnym jednocześnie – tylko horyzont sensu. Otwarta przestrzeń wyspy kryje w sobie jedynie potencję sensu. Aby go urzeczywistnić – należy go zdobyć. Trzeba ku niemu iść i odnaleźć go w drodze. Sens nie jest bowiem materialnym obiektem, stałą wartością, obiektywną prawdą czy niezmienną ideą:

Также и наше предприятие многим кажется совершенно бессмысленным и это даже абсолютно верное суждение. Потому что смысл не дарован. И те сгустки смыслов, та смысловая руда, из которой выплавляется потом что-то более или менее стоящее – ее ведь еще отыскать надо. А я лишь смутно представляю себе, где надо искать и как это надлежит делать. Очевидно от того, каким путем мы пойдем, результат тоже зависит. Но сказать, где просверкнет оно, драгоценное слово, и что вызовет его к жизни – я не знаю<sup>13</sup>.

Autor wiąże tu sens ze słowem – powinien on objawić się w słowie i poprzez słowo. Wkrótce dowiemy się, że słowa nie zdołają go objąć, ale bez nich skazalibyśmy się na niemotę i nawrót bezsensu. Pozostanie nam balansowanie na krawędzi języka i świata, słowa i przestrzeni, myśli i doświadczenia.

O tym właśnie mówi czasownik „просверкать” – pojawiać się na moment, błyskać, migać, stawać widocznym przez chwilę. Pojawiające się w ten sposób myśli, sens czy słowo mają strukturę greckiego terminu *aletheia*. Tłumaczenia tego słowa na łacinę, a potem języki nowożytnie – prawda, *veritas*, *правда*, *Wahrheit*... – zapoznają jego źródłowe znaczenie. *Aletheia*, o czym przypomniał Martin Heidegger, znaczy bowiem „nieskrytość”<sup>14</sup>. Słowo to podkreśla, że „prawda” czy „sens”

<sup>12</sup> Tamże, s. 171.

<sup>13</sup> Tamże, s. 156.

<sup>14</sup> Odsyłam w tej kwestii do tekstu Heideggera *Platona nauka o prawdzie*, który przedstawia dziejową przemianę *aletheia* w *veritas*: M. Heidegger, *Znaki drogi*, przeł. S. Blandzi i in., Wydawnictwo Spacja, Warszawa 1999, s. 179-210.

nie są czymś statycznym, co można raz na zawsze osiąść, ale dynamiczną grą odsłaniania-i-zasłaniania. Że nie tyle „są”, ile „przebłyskują”...

Jeśli poszukiwane słowo i sens zjawia się w tundrze – zrobią to właśnie na sposób aletheiczny. Gdzie, kiedy, jak i czy w ogóle się zjawia – jeszcze nie wiadomo. Być może pokażą się znikąd, w drodze donikąd. Musimy przystać na tę niewiedzę, jest ona wręcz warunkiem całej tej „gry”. Gdyby było „wiadomo”, nie trzeba by już ani iść w tundrę, ani w ogóle lecieć na Kołgujew. Sens trzeba odnaleźć, a raczej: odnajdywać wciąż na nowo – ma on bowiem „strukturę” nieobliczalnego wydarzenia, pojawiania-i-znikania.

Gołowanow wyrusza więc na dłuższą wędrówkę po wyspie. Towarzyszą mu szesnastoletni Pietia (również z Moskwy) i miejscowy Nieniec Tolik. Nie jest to proste:

Но теперь-то ты знаешь, что километр – это дорога в рай через ад, это удары сердца в шаманский бубен, проклятье кочкарников, блевота усталости [...]. Километр – это серьезный разговор с собою, друг, разговор о самой сути, о том, на что ты способен еще, кроме своего [...] городского умствования<sup>15</sup>.

Inaczej się nie da. Aby odnaleźć sens, aby napisać tę książkę, trzeba pokonać przestrzeń – krok za krokiem, kilometr za kilometrem: „И вряд ли эта книга стоила бы хоть чего-нибудь, если бы в ней шагов было меньше, чем слов”<sup>16</sup>.

Jakich słów? – dopytajmy. Czy znamy słowa zdolne opowiedzieć o marszu przez pustą tundrę? Czy istnieje język wrażliwy na sens rodzący się w tak ekstremalnych i niezwykłych warunkach? Jak powinno brzmieć poszukiwane słowo? Autor *Wyspy* prędko spostrzega ten, wcześniej niedostrzegalny, problem. Zauważa, że język, którym się na co dzień posługuje – rosyjski – nie do końca się do tej roli nadaje. Rosyjski – a także inne języki nowożytne – są językami cywilizacji osiadłej. W centrum ich uwagi leżą przedmioty i relacje między nimi. Tutaj tymczasem otacza nas pusta przestrzeń. Nic, które oznacza zarazem pusty zbiór przedmiotów, jak i pusty zbiór słów.

Poucający jest fragment, w którym autor usiłuje opisać „brzeg porośnięty fioletoowymi kwiatami”:

<sup>15</sup> В. Голованов, dz. cyt., s. 207-208.

<sup>16</sup> Tamże, s. 217.



«Берег сиреневых цветочков»! Это же вообще младенческий лепет какой-то: здесь все неточно, все приблизительно. Собственно, даже цветочки эти не названы и я сейчас, хоть убей, не могу определить, что это были за цветы<sup>17</sup>.

„Fioletowe kwiaty” – i tyle. Autor zapomniał ich nazwę. I nic o nich nie wie. Język więźnie mu w gardle. Doświadczenie staje się nieme.

Ale Gołowanow się nie poddaje. Wierzy, że sama przestrzeń z czasem „podpowie” mu właściwe słowa, nauczy języka:

Это будет язык точный, ёмкий, острый, как нож; пока что у тебя мало слов из него – только ветер, огонь, да глина, да вода – но куда не денешься, научишься. Может быть, это будет вообще другой язык, больше присущий этому пространству, чем русский: ненецкий<sup>18</sup>.

Dotykamy tu kolejnego ważnego składnika całego przedsięwzięcia. Wędrujemy bowiem po ziemi Nieńców. Ich język ukształtowały doświadczenia setek czy tysięcy lat koczowniczego życia w tundrze, które radykalnie różni się od życia osiadłego<sup>19</sup>. Kultura tego narodu została zdeterminowana przez tryb życia reniferów będących zwierzętami wędrownymi. Status ontologiczny świata Nieńców jest jakby wirtualny, wymyka się „osiadłej metafizyce” zorganizowanej według opozycji byt/niebyt. Podstawą świata osiadłego są statyczne obiekty, natomiast podstawą świata koczowniczego dynamiczne procesy. U Nieńców jest to „mobilny transformer” czumu-karawany. Czum przekształca się w karawanę, a karawana z powrotem w czum. Oba te „obiekty” nie mają postaci stałej, lecz transformatywną. Ów transformer jest w ciągłym ruchu – koczuje w przestrzeni. Nomadyzm jest początkiem i końcem – nie ma żadnego punktu wyjścia ani dojścia. Dopełnia to ontologiczny minimalizm. W czumie i karawanie nie ma niczego zbędnego. Wozi się tylko te rzeczy, które zapewniają kontrolę nad przestrzenią i ruchomym stadem. Dlatego dziedzictwo kulturowe Nieńców jest w dużym stopniu niewidzialne, nieuchwytnie, bezprzedmiotowe. Zostaje po nich tylko goła tundra – jakby ich nie było, jakby nie istnieli.

<sup>17</sup> Tamże, s. 197.

<sup>18</sup> Tamże, s. 203.

<sup>19</sup> Korzystam poniżej z nowatorskiego opisu kultury Nieńców zawartego w książce: А.В. Головнёв, Н.П. Гарин, Д.А. Куканов, *Оленеводы Ямала (материалы к Атласу кочевых технологий)*, Институт истории и археологии УрО РАН, Екатеринбург 2016.

Gołowanow nie zna jednak języka nienieckiego. Co gorsza, nie znają go nawet wszyscy Nieńcy. Mieszkańcy Kołgujewa już prawie nie koczują. Przeszli na osiadły tryb życia – i zatracili kulturową tożsamość:

Там, где ненцы перестали кочевать и осели, выросли безотрадные поселки вроде Бугрино. И все те достоинства, которыми наделила народ природа, вдруг обернулись для него засадой: подвижность и неутомимость оказались помехой в выполнении монотонного конторского или фабричного труда, которого требовало новое время, а набор ферментов, расщепляющих белок, оказался бессильным перед алкоголем.

Они забыли язык силы, язык пространства. В их языке появилось чужое слово: «вымирание». И пространство закрылось для них<sup>20</sup>.

Bohaterowie nie mają wyboru – idą dalej, od czasu do czasu wpadając w grzęzawiska albo potykając o słowa. Aż wreszcie wydarza się to, co miało się wydarzyć. Buginno zostaje gdzieś daleko w tyle i oczom wędrowców jawi się czysta przestrzeń: „Мы втянулись уже в «чистый мир» – то есть в пространство, где никакого человеческого присутствия не ощущалось, ни малейшего”<sup>21</sup>.

Nieobecność jakichkolwiek śladów ludzkiej działalności przekłada się na poczucie wyjścia poza historię: „Людей еще нет. Слово еще не прозвучало. История еще не началась. Юный мир еще так замечательно свеж!”<sup>22</sup>. Autor ma wrażenie, że znalazł się w czasie „до человека”<sup>23</sup>. Uwolnienie od ludzkiej historii wprawia go w euforię, nasuwa mu się nawet porównanie z biblijnym rajem: „Мы одни! Как хорошо, мы одни! Это чувство Адама в раю”<sup>24</sup>.

Towarzyszy temu silne poczucie piękna, które, co ciekawe, jawi się jednocześnie jako siła: „Вот это помню: ощущение красоты, как силы. Как будто красота – это воздух, которым особенно легко, особенно сладко дышать”<sup>25</sup>.

<sup>20</sup> B. Голованов, dz. cyt., s. 212.

<sup>21</sup> Tamże, s. 198.

<sup>22</sup> Tamże, s. 235.

<sup>23</sup> Tamże, s. 234.

<sup>24</sup> Tamże, s. 235. We wcześniejszym fragmencie Gołowanow również sięga po tę analogię: „Только земля вокруг, свежая, как на седьмой день божественного творения, когда Господь устроил всё «хорошо» и прилег отдохнуть от трудов праведных” (tamże, s. 198). Wydaje się, że nie są to trafne analogie. Interpretacja przestrzeni arktycznej wyspy Kołgujew w odniesieniu do chrześcijańskiego zestawu symboli czy znaczeń niesie ze sobą religijną kolonizację. Jest to kolejne świadectwo bezradności autora.

<sup>25</sup> Tamże, s. 198.

Połączenie piękna z siłą ma charakter Nietzscheański. Powietrze – już nie. Powietrze to wszak „żywiol” samej przestrzeni i wskazówka zdradzająca, że autor pragnie jakoś „zakorzenieć” piękno i siłę w „rzeczywistości”. Tyle że ta „rzeczywistość” mu się wymyka – bo sprowadza się do pustej przestrzeni.

Wydaje się, że Gołowanowowi w tym miejscu znowu brakuje języka. „Siła”, „piękno”, „powietrze” – słowa te nie do końca oddają sedno doświadczenia autora. Przyczyna tego jest jasna: pochodzą one z zasobów klasycznej metafizyki, a przestrzeń wyspy znajduje się na jej „skraju”. Przeczynał to zresztą sam autor, kapitułując w „kulminacyjnym momencie” euforii: „Мыслей не было. Чувств тоже почти никаких не было”<sup>26</sup>. Spotkanie z przestrzenią miało charakter «оглушающий»<sup>27</sup>, było ontologicznym szokiem.

Można żałować, że Gołowanow nie znał nie tylko żadnego języka „nieosiądlęgo”, ale także żadnego „niemetafizycznego”. Sądzę, że mogłyby mu przyjść w sukurs uwagi o przestrzeni Heideggera. Ale nie „wczesnego”, nie autora *Bycia i czasu*<sup>28</sup>, lecz „późnego” – zwłaszcza z *Przyczynków do filozofii*. Jest to bardzo osobliwe i hermetyczne dzieło niemieckiego filozofa, w którym rozwijał on radykalny projekt myślenia czystego Bycia (*das Seyn* – zapisywanego zgodnie z archaiczną ortografią) – nie tylko poza metafizyką czy antropologią, ale także poza ontologią. Bycie pozostaje tam źródłowo skryte i nieuchwytnie. Nie tyle „jest”, ile „istoczy” i „wydarza się”. Heidegger nazywa je „bez-gruntem”, „pustką” albo „nicością”. Mówi, że „jest” ono „czymś *najbardziej pustym ze wszystkiego pustego*”<sup>29</sup>. W kontekście tak pojętego Bycia filozof rozpatruje również przestrzeń. Myśli o niej w parze z czasem, proponując pojęcie „czasu-przestrzeni” (*Zeit-Raum*), który należy odróżnić od „czasoprzestrzeni” (*Zeitraum*) fizyki. Charakteryzuje je następująco: „Czas-przestrzeń należy do prawdy w sensie wystarczania bycia jako wydarzania”<sup>30</sup>. Czas-przestrzeń pojęta w sposób źródłowy przynależy do Bycia: „Źródło czas-przestrzeni odpowiada jedyności Bycia jako wydarzania”<sup>31</sup>. Tak po-

<sup>26</sup> Tamże.

<sup>27</sup> Tamże.

<sup>28</sup> Interpretacja przestrzeni z *Bycia i czasu* pozostawia niedosyt. Z jednej strony Heidegger przewycięża tam Kantowski transcendentalizm, z drugiej – perspektywę współczesnej fizyki. Wnioski są nader ciekawe: „*Ani przestrzeń nie jest w podmiocie, ani świat w przestrzeni*. Przestrzeń jest raczej «w» świecie, skoro to konstytutywne dla jestestwa bycie-w-świecie otwarło przestrzeń” (M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, PWN, Warszawa 2004, s. 142). Niestety nie przekłada się to na gruntowne przemyślenie zagadnienia przestrzeni oraz jej związków z byciem – zostaje ona tam podporządkowana czasowi.

<sup>29</sup> M. Heidegger, *Przyczynki do filozofii. (Z wydarzania)*, przeł. B. Baran, J. Mizera, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1996, s. 314.

<sup>30</sup> Tamże, s. 345.

<sup>31</sup> Tamże, s. 348.

jęta przestrzeń „sytuuje się” na granicy ontologii: „Czas i przestrzeń (źródłowo) nie «są», lecz istoczą”<sup>32</sup>.

Jeśli więc przestrzeń jawi się Gołowanowowi jako „siła” czy „piękno”, to dlatego, że „niesie” ją bycie. Samo bycie – przed „kondensacją” w jakikolwiek byt. Czy sta przestrzeń jest miejscem wszelkiego „jest” – pozostaje „czymś” najbardziej źródłowym, najdalszym i najbliższym jednocześnie.

Chwilę po odbierającej mowę euforii Gołowanowa nachodzi refleksja. Jego „ja”, które dopiero co „rozpuszczało się” w ogromie przestrzeni, teraz się budzi. Uświadamia sobie swą podmiotowość i indywidualność, a przestrzeń rozpoznaje jako zagrożenie. I to zagrożenie śmiertelne, ponieważ ta pusta przestrzeń jest absolutnie obojętna wobec jego indywidualnego istnienia. Ściera różnicę między życiem a śmiercią, co dla jednostki jest zabójczym niebezpieczeństwem: „Может ли он представить себе, как безразлично к человеку это геологическое величие и во что обойдётся ему схватка с девственной Землей”<sup>33</sup>.

Reguły są proste: zabłądzisz – zginiesz. Czysta przestrzeń i nic więcej – to wyrok śmierci.

Poczucie egzystencjalnej grozy można zresztą jeszcze spotęgować. Wędrowcy napotyka ją w tundrze ruiny zabudowań. Wszechobecna pustka podkreśla i zwielokrotnia ich opuszczenie i złowrogą nagość. Przestrzeń, w której szukaliśmy śladów „pierwotnego piękna”, kryje w sobie także ślady zniszczenia. Stawia to pod znakiem zapytania projekt poszukiwania sensu. Sens okazuje się zagrożony czającym się gdzieś za horyzontem bezsenssem:

Я думал, что уйдя из поселка, мы расстанемся с проклятием смерти, которая там, в Бугрино, всё, всё исчерпила своим крапом – ржавые остовы кораблей, разбитые настилы улиц, обветшалые дома, самих людей... Но я ошибся<sup>34</sup>.

„Przekleństwo” Bugrina dogania wędrowców w tundrze. W ruinach autor dostrzega skrytą obecność zła. Doświadczenie „raju” zamienia się w doświadczenie „piekła”:

Я хотел сфотографировать это место – и не мог. Развалины Севера – это, воистину, какие-то сгустки безумия. Никакой поэтизации они не поддаются.

<sup>32</sup> Tamże, s. 357.

<sup>33</sup> В. Голованов, dz. cyt., s. 235.

<sup>34</sup> Tamże, s. 291.

У меня было ощущение, будто я попал в Царство Зла, в край, давно оставленный и людьми, и богами<sup>35</sup>.

Wyparta pamięć o „postapokaliptycznym” obrazie wsi powraca jak Freudowskie „niesamowite” – w postaci spotworniałej, wykrzywionej, karykaturalnej<sup>36</sup>. Wraz z nim powraca starta przez przestrzeń różnica między dobrem a złem. Przestrzeń okazuje się pocięta, zróżnicowana, poharatana. Sens przeplata się z bezsenssem, życie ze śmiercią, euforia z przerażeniem.

Powyzszy cytat wprowadza jednak jeszcze jeden interesujący trop, odsłaniający ostatnią już warstwę doświadczenia. Gołowanow nazywa Kołgujew „землей без боров”<sup>37</sup>, sugerując, że bogowie umierają razem z ludźmi. Zwróćmy uwagę, że pojawiają się oni w liczbie mnogiej, która zaznacza dystans wobec chrześcijaństwa. Nie o chrześcijańskiego Boga tutaj chodzi i nie o samo chrześcijaństwo, które jest dla Nieńców „религией чуждой, [...] бесстрастной, холодной”<sup>38</sup>. Na północy istnieje „параллельное христианству духовное пространство”<sup>39</sup>, którego wyrazem była szamanistyczna religia Nieńców. Ale szamani wymarli, a wraz z nimi zamknęła się przestrzeń sacrum i ziemia opustoszała. Pustka i martwota skazują na zagładę żyjących na niej ludzi:

Земля не хочет жить без богов. Земля не может жить без благоговения, как человек не может жить без любви. И скорее она погубит людей или даст им уничтожить друг друга, чем станет жить без богов<sup>40</sup>.

Ponownie przywołam w tym miejscu Heideggera, bo obraz zapomnianych, wycofanych czy umarłych bogów koresponduje z koncepcją „ostatniego Boga” (*der letzte Gott*) albo „ostatnich Bogów”, pojawiającą się w *Przyczynkach do filozofii*. Już na wstępie niemiecki myśliciel dystansuje się tam wobec chrześcijaństwa. O Bogach pisze: „Całkowicie inni niż Dawni, zwłaszcza chrześcijański”<sup>41</sup>. Także sama ich liczba oraz istnienie pozostają zawieszane, co „wskazuje na niezdecydo-

<sup>35</sup> Tamże, s. 276.

<sup>36</sup> Co ciekawe, Gołowanow „wyparł” również fakt istnienia na przeciwnym, wschodnim wybrzeżu Kołgujewa Piesczanooziorskiego złoża ropy naftowej, szacowanego na 11 mln ton i eksploatowanego od połowy lat 80. Przemysł wydobywczy nie wpisuje się oczywiście w obraz „dziewiczej przestrzeni” i na ponad 500 stronach *Wyspy* nie ma o nim ani słowa.

<sup>37</sup> Tamże, s. 274.

<sup>38</sup> Tamże, s. 294.

<sup>39</sup> Tamże, s. 297.

<sup>40</sup> Tamże, s. 299.

<sup>41</sup> M. Heidegger, *Przyczynki do filozofii...*, s. 373.

wanie co do bycia Bogów: jeden czy wielu?”<sup>42</sup>, a także jest wyrazem wątpliwości, „czy w ogóle można bez destrukcji wszystkiego, co boskie, przypisywać Bogom coś takiego jak bycie”<sup>43</sup>. Siedzibą dawnych Bogów była, podobnie jak w religii Nieńców, natura: „Czym była ona [natura – M.M.] ongiś? Miejscem chwili nadejścia i pobytu Bogów, gdy, jeszcze φύσις, spoczywała w istoczeniu samego Bycia”<sup>44</sup>. Natura, tak samo jak w *Wyspie*, łączy się z czasem-przestrzenią: „Przesuwamy się w czas-przestrzeń rozstrzygnięcia o ucieczce i nadejściu Bogów”<sup>45</sup>. Okazuje się, że ostatni Bóg/Bogowie Heideggera pozostają radykalnie wycofani ze świata i niedostępni. Jedyny dostęp do nich wiedzie przez czyste Bycie: „Bóg nie przejawia się ani w «osobowym», ani w «masowym» «przeżyciu», lecz jedynie w bezgruntowej «przestrzeni» samego Bycia”<sup>46</sup>. Tego rodzaju „dostępność” również pozostaje wysoce problematyczna, ponieważ Bogowie „skrywają się”. Niepodobna sobie ich wyobrazić czy pomyśleć. „Są” – odmawiając swojego bycia. Wyrazem tego jest przymiotnik „ostatni”, który podkreśla ich „skrajną dal”<sup>47</sup>, niedostępność i nieuchwytność, a zarazem, paradoksalnie, źródłowość i początkowość. Jak pisał Heidegger: „*Ostatni* Bóg nie jest końcem, lecz wkołysaniem w siebie początku, a wraz z tym najwyższą postacią odmowy”<sup>48</sup>. „Wydarzanie się” owej odmowy to jedyna osiągalna dla nas „bliskość”.

Gołowanow nieświadomie zbliża się do rozważań Heideggera. Stwierdza, że bogowie są potrzebni, aby życie trwało – i wyrusza na ich poszukiwanie: „Я считаю, что разыскивать богов хотя бы и там, где сама память о них остыла, все же лучше, чем участвовать в безумии мира”<sup>49</sup>. Poszukiwanie sensu łączy się zatem z poszukiwaniem „ostatnich bogów”, którzy stają się strażnikami czy gwarantami owego sensu.

Co przynoszą poszukiwania? Autor znowu napotyka nagą przestrzeń – „Дикое пространство”<sup>50</sup> – z właściwymi jej pięknem i grozą. Ponownie wywołuje ona w nim potężny zachwyt:

Я просто сидел [...] и битый час смотрел вокруг, наблюдая, как меняются краски, по мере того, как солнце поднимается в небе все выше. [...] Ничего не

<sup>42</sup> Tamże, s. 400.

<sup>43</sup> Tamże.

<sup>44</sup> Tamże, s. 260.

<sup>45</sup> Tamże, s. 373.

<sup>46</sup> Tamże, s. 384.

<sup>47</sup> Tamże, s. 380.

<sup>48</sup> Tamże, s. 383.

<sup>49</sup> В. Голованов, dz. cyt., s. 306.

<sup>50</sup> Tamże, s. 357.

было вокруг кроме этого прекрасного, пронизанного утренним солнцем пространства под голубым небом – и бесполезно было даже пытаться «снять» его, схватить, унести с собой: оно огромно и не желает вмещаться в наши жалкие объективы, укладываться в слова, в замыслы и в объяснения<sup>51</sup>.

Gołowanow uświadamia sobie, że nic innego nie znajdzie, a poszukiwany sens „rozpościera się” wokół. Kryje się właśnie w tej przestrzeni: „А смысл – это цвет и ритм, цвет и ритм пространства, которое само по себе есть и смысл, и цель и ценность”<sup>52</sup>. Kolor i rytm, czyli wędrówka – wędrówka przez tę przestrzeń, samo poszukiwanie sensu. Sens tkwi w poszukiwaniu sensu, które jest możliwe właśnie dzięki przestrzeni. Obie strony egzystencjalnego równania spotykają się tutaj ze sobą. Sens zjawia się w drodze wiodącej donikąd, bo nie jest związany z niczym konkretnym, z żadnym bytem, lecz z czystym byciem, które „prześwituje” w przestrzeni. Tworzy go sama wędrówka, marsz przez otwartość przestrzeni.

Kryjący się w przestrzeni sens pozostaje więc nieuchwytny, wymyka się postrzeganiu, aparatowi fotograficznemu, słowom i, podobnie jak bycie, „odmawia” siebie samego, a zarazem jest zniewalający. Jego bliskość polega na dali. Obecność – na nieobecności. Sens w ogóle nie jest, lecz się odsłania, przenikając nasze bycie. Nieważki, ulotny, najbliższy i najdalszy jednocześnie.

Nie inaczej objawia się też „ostatni Bóg” wyspy. Jawi się temu, kto go szuka, kto ku niemu wędruje: „Чудо раскрывается тому, кто пришел к нему сам”<sup>53</sup>. Kryje się w przestrzeni, a budzi go wędrówka. Zjawia się wraz z sensem, bo nie jest niczym innym niż ów sens.

„Пространство сделает тебя человеком”<sup>54</sup> – pisał Gołowanow. Dlatego trzeba iść. Wciąż na nowo i wciąż dalej.

## Bibliografia

- Gołowanow W., *Wyspa, czyli usprawiedliwienie bezsensownych podróży*, przeł. M. Hornung, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2016.
- Heidegger M., *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, PWN, Warszawa 2004.

<sup>51</sup> Tamże, s. 333.

<sup>52</sup> Tamże, s. 329-330.

<sup>53</sup> Tamże, s. 329.

<sup>54</sup> Tamże, s. 33.

Heidegger M., *Przyczynki do filozofii. (Z wydarzania)*, przeł. B. Baran, J. Mizera, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1996.

Heidegger M., *Znaki drogi*, przeł. S. Blandzi i in., Warszawa 1999.

Голованов В., *Остров. Документальный роман*, Ад Маргинем Пресс, Москва 2009.

Головнёв А.В., Гарин Н.П., Куканов Д.А., *Оленеводы Ямала (материалы к Атласу кочевых технологий)*, Институт истории и археологии УрО РАН, Екатеринбург 2016.

## ABSTRACT

### *The Island of Vasily Golovanov, or about Searching for the Sense in the Arctic*


The article is devoted to Vasily Golovanov's essay *The Island*. The search for the sense of life leads author to the arctic island of Kolguyev; and we follow his journey in the article. As a result, it turns out that only the empty space of the island has a sense-creating power. The author tries to prove that Golovanov sometimes had a lack of language to describe his experience of this space. It could be the Nenets language, reflecting the nomadic culture of the local people, but the author does not know it. The article shows that in key moments the content of the essay corresponds with the late thought of Martin Heidegger. In this context, an interpretation of the Greek term "aletheia", space, and the figure of the "last Gods" was proposed.

**Keywords:** Golovanov, Arctic, space, Heidegger, being

**Słowa kluczowe:** Gołowanow, Arktyka, przestrzeń, Heidegger, bycie





Александр Вавжинчак   
Ягеллонский университет

## Путь как судьба

### Повесть Виктора Астафьева *Перевал*

Творчество Виктора Петровича Астафьева на протяжении всего его долгого творческого пути носило черты автобиографизма. У исследователей наследия сибирского писателя данный факт вызывал большой интерес – как ещё в конце XX столетия, так и в последние годы. Об автобиографизме как особенности его прозы уже в конце 60-х годов прошлого века писал А. Макаров<sup>1</sup>, а в позднейшие годы данную черту отмечали П. Ланщиков, П. Басинский, П. Гончаров, Ю. Ростовцев, Н. Ковтун и другие исследователи. Как отмечает Т. Авдохина:

[...] многие произведения Астафьева внутренне объединены одним характером, одной судьбой, на которой ясно лежит отблеск судьбы самого автора [...]. Этот сквозной герой как бы показан на разных ступенях его развития и в разных обстоятельствах: детство в сибирской деревне («Последний поклон»), становление подростка в детдомовских условиях военных лет («Где-то гремит война»), война и её воздействие на человека («Звездопад», «Пастух и пастушка»). То есть между автором художественного произведения и его героем явно ощущается биографическое единство<sup>2</sup>.

Исследовательница особенно подчёркивает факт, что «в произведениях писателя последовательно разворачивается история внутреннего мира

<sup>1</sup> См.: А. Макаров, *Во глубине России*, Современник, Москва 1973.

<sup>2</sup> Т. Авдохина, *Черты автобиографизма в прозе В.П. Астафьева*, «Вестник Бурятского государственного университета» 2009, № 10, с. 204.

героя, близкого автору»<sup>3</sup>. Подтверждение данного тезиса мы найдём не только в названных ею произведениях Астафьева, но и в ряде других, особенно тех, что относятся к наиболее раннему периоду творчества прозаика (1951-1959) – в рассказах *Огоньки* (1953), *Васюткино озеро* (1955), но прежде всего, в первой из широко известных его повестей – *Перевал* (1959), с которой, как утверждает сам автор, начался его настоящий писательский путь<sup>4</sup>. Об особом отношении писателя к этому произведению свидетельствует и то, что это чуть ли не единственное произведение из раннего периода его творчества, которое не подвергалось позднейшим авторским редакциям. Астафьев называл *Перевал* своей «любимой вещью» и заявлял: «К сожалению, мне больше не довелось написать столь бесхитростно-открытой, почти по-детски ясноглазой вещи, о чём я весьма и весьма сожалею»<sup>5</sup>.

Прежде чем мы перейдём к анализу произведения, отметим ещё несколько, интересных на наш взгляд нюансов. Первый касается заглавия повести – в работах, посвященных её анализу подчеркивается метафоричность заглавия, которое понимается как определение переломного момента в жизни главного героя – преодоления важной точки в процессе становления его характера и жизненной позиции. Однако же, широко распространённая ассоциация заглавия с географическим термином, означающим «место в горном хребте, доступное для перехода»<sup>6</sup>, на наш взгляд неверна. Действие повести происходит не в горах, а на реке, и герой вместе с бригадой сплавщиков преодолевает не горный хребет, а опасный, глубокий пережат реки, который специалисты и называют перевалом<sup>7</sup>. В повести Астафьева в описании ознобихинского перевала находим следующий фрагмент: «Восемь километров

<sup>3</sup> Там же, с. 204.

<sup>4</sup> Рецензия на повесть (ещё в рукописном варианте), написанная Верой Смирновой, вместе с изданными раньше двумя сборниками рассказов, в 1958 г. стала основой для принятия Астафьева в пермское отделение Союза советских писателей и приобретения им статуса профессионального литератора. См.: В. Астафьев, *Подводя итоги* [в:] В. Астафьев, *Собрание сочинений в пятнадцати томах*, т. 1, Издательство Офсет, Красноярск 1997, с. 42.

<sup>5</sup> *Виктор Петрович Астафьев. Первый период творчества (1951-1969): словарь-справочник*, авт.-сост. А.Г. Самотик, Т.Н. Садырина, РАСТР, Красноярск 2019, с. 265.

<sup>6</sup> Там же, с. 263.

<sup>7</sup> Дефиниция речного перевала следующая: «глубокий пережат, плесовые лощины которого плавно сопрягаются между собой через седловину. Верховой и низовой скаты седловины пологие, крутые подвалья отсутствуют». Как правило, на перевале русло реки переходит от одного берега к другому. *Системы навигационного оборудования*, [в:] <https://infopedia.su/24x62e1.html> (27. 08. 2021); см. также: Р.С. Чалов, *Русловые процессы (Русловедение): учебное пособие*, Инфра-М, Москва 2015, с. 348.

тянется стена из выщербленного ветрами, щелястого гранита»<sup>8</sup>. Здесь речь идёт о каньоне, который, видимо, местные называли перевалом. Однако, как бы то ни было, данное уточнение не влияет на указанный выше метафорический смысл заглавия.

Второй нюанс тесно связан с первым и касается перевода заглавия повести на польский язык. Правда, *Перевал* никогда не издавался на польском языке, однако в ряде польских академических учебников и справочников по истории русской литературы XX века, при упоминании имени писателя, называется и повесть<sup>9</sup>. Во всех случаях заглавие произведения переводится как *Przełęcz*, что в польском языке может соотноситься только с горным перевалом. На наш взгляд, учитывая вышесказанное, правильным вариантом перевода названия повести было бы *Przełom* – к тому же оно несёт более яркий метафорический смысл, чем предлагаемое авторами польских пособий.

Последней особенностью, на которую обратим внимание, является жанровая специфика повести *Перевал*. Итак, В. Щербакова указывает на жанровую полифонию, наблюдаемую в данном произведении – присутствие в нём элементов как автобиографической повести, так и романа воспитания, и социального романа<sup>10</sup>. На наш взгляд – и это мы постараемся доказать ниже – в повести присутствуют также элементы, отсылающие читателя к приключенческому роману, и фольклорные мотивы, дополнительно обогащающие жанровую специфику произведения.

Действие повести разыгрывается в 1935 году на реке Мара (притоке Енисея)<sup>11</sup>, главным же участником событий является 11-летний Ильяк Верстаков – мальчик-полусирота, который после конфликта с мачехой решает покинуть барачную комнату в лесозаготовительном посёлке, в которой он живёт вместе с ней, отцом и младшим сводным братом Митей, и отправиться к бабушке и деду. Здесь наблюдается очень близкая схожесть судьбы писателя и героя, чему доказательством служат выступающие в сюжете повести

<sup>8</sup> В. Астафьев, *Перевал* [в:] В. Астафьев, *Собрание сочинений в пятнадцати томах*, т. 2, с. 84.

<sup>9</sup> См: *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, ред. А. Drawicz, PWN, Warszawa 1997; G. Poręba, S. Poręba, *Historia literatury rosyjskiej 1917-1991*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1996; *Słownik pisarzy rosyjskich*, ред. F. Nieuważny, Wiedza Powszechna, Warszawa 1994.

<sup>10</sup> См.: В. Щербакова, *Жанровая специфика повести В. Астафьева «Перевал»*, „Неофилология” 2019, т. 5, № 18, с. 170-177.

<sup>11</sup> Все топонимы в повести вымышлены, однако сопоставимы с реальными. Ограничиваясь главными, река Мара из повести соответствует правый приток Енисея, река Мана, посёлку Шипичиха – бывший посёлок Сосновка.

мотивы полусиротства и воспоминания о погибшей матери (глава *Мать*), жизни в таёжной глуши, близкого общения с природой и, наконец, мотив путешествия по сибирской реке.

Автобиографизм повести *Перевал*, да и вообще всего раннего творчества В. Астафьева, следуя мнению, выраженному Т. Авдохиной, следует рассматривать как «продолжение традиции произведений русской литературы, посвящённых детству, в большинстве своем автобиографических»<sup>12</sup>. При этом нравственным истоком темы детства у сибирского писателя является «желание восстановить естественное течение жизни [...], обрести душевный покой, обрести „лад“»<sup>13</sup>. В исследуемом произведении данные черты играют сюжетообразующую роль. Юный герой совершает путь от анти-дома к дому, который, как уже упоминалось, следует понимать как этап в процессе его самостановления. Отметим, что Илька отправляется по сути в неизвестное – дом родителей матери существует в его воспоминаниях, о настоящей судьбе стариков мальчик ничего не знает. Однако верит, что именно там его ждёт счастье:

Живы ли хоть бабушка с дедушкой?

Должно быть, живы. Нельзя им умирать. Без них Ильке совсем худо будет. Их вот здесь нет, а Илька знает, что они всё равно есть на свете, что они думают о нём, и от этого ему не так одиноко<sup>14</sup>.

Побег из посёлочного барака поначалу напоминает невинное детское приключение – Илька несколько дней живёт в шалаше неподалёку от посёлка, используя в быту всё, чему научил его некогда отец – разводит костёр, ловит рыбу, собирает ягоду. Живёт весьма свободно, чувствуя себя хозяином острова, даже потчует рыбой случайно забредших к нему мальчишек из посёлка, с которыми до этого «жил недружно, часто дрался»<sup>15</sup>. Причиной конфликтов было положение Ильки в семье – он сидел в бараке, выполняя обязанности по хозяйству, в то время как другие мальчишки «учились, жили беззаботно, и он их задирали иносказательно вовсе беспричинно [...] они учатся грамоте, а он вот уже две зимы школы в глаза не видал»<sup>16</sup>. Если в посёлке мальчик чувствовал себя обиженным судьбой, то на острове он доказывает свое

<sup>12</sup> Т. Авдохина, *Черты автобиографизма в прозе В.П. Астафьева...*, с. 205.

<sup>13</sup> Там же, с. 205.

<sup>14</sup> В. Астафьев, *Перевал...*, с. 20.

<sup>15</sup> Там же, с. 27.

<sup>16</sup> Там же.

провосходство – теперь парни завидуют ему, даже преклоняются перед ним. На острове он оказывается таким «робинзоном», героем-одиночкой – свободной личностью, которая готова принимать вызовы судьбы, реализовывать мечты.

«Речная робинзонада»<sup>17</sup> получает свое развитие, когда Илька встречает бригаду сплавщиков и отправляется с ними в уже настоящее и небезопасное путешествие по Маре. В отличие от героя Романа Дефо Илька путешествует не один, а в компании взрослых мужчин, которые постепенно становятся его наставниками. Приключенческий сюжет приобретает черты романа воспитания, на первый взгляд выстраиваемого согласно канонам соцреализма – мальчик-сирота присоединяется к коллективу, в котором проходит своеобразный процесс становления. Однако бригада сплавщиков не соответствует штамповому соцреалистическому образу коллектива. В её составе семеро мужчин, с разными характерами и взглядами – сам Илька воспринимает их как «таких неодинаковых, таких непостижимых»<sup>18</sup>. Своими личностными качествами – трудолюбием, смелостью, самоотверженностью, а также именами и прозвищами (Азарий, Красное солнышко) – герои соотносятся с образами сказочных богатырей, героев древнерусских летописей и военных повестей; вместе с тем, автор с изрядной дозой юмора показывает индивидуальность каждого. Бригадир Тихон, старик Роман по прозвищу Красное солнышко, Азарий, Гаврила, украинец Дерикруп, Сковородник и Исусик – мужики-крестьяне, отношения между ними носят сугубо общинный характер. Живут они дружно, но, как в каждой группе, случаются и конфликтные ситуации – например, Роман, который «ни в Бога, ни в черта не верил и никаких божественных книг не читал»<sup>19</sup>, постоянно спорит с Исусиком – такое прозвище получает сплавщик, выдающий себя за глубоко верующего человека и часто обращающийся к текстам Священного писания. Н. Ковтун отмечает, что как прозвище, написанное через одно «и», так и поведение данного персонажа – нарочитая серьёзность, осуждение шуток товарищей, отказ от рабочей одежды и, прежде всего, отказ от табака – явный отсыл к старообрядческой традиции<sup>20</sup>. В то же время в образе героя «профанируется идея канонического православия, церковного догмата [выделено автором – А.В.],

<sup>17</sup> В. Щербакова, *Жанровая специфика повести В. Астафьева «Перевал»...*, с. 173.

<sup>18</sup> В. Астафьев, *Перевал...*, с. 55.

<sup>19</sup> Там же, с. 58.

<sup>20</sup> См.: Н. Ковтун, *Русская традиционалистская проза XX-XXI веков. Генезис, мифопоэтика, контексты*, Издательство Флинта, Москва 2017, с. 457.

чуждого по отношению к живой жизни»<sup>21</sup>, выявляет критическое на тот момент отношение Астафьева к религии – радикализм Исусика, косность его веры, ретроградство не вызывают никакой симпатии<sup>22</sup>, хотя его образ смягчается явно ироничным характером описания.

Человечность и натуральность участников бригады заключается не только в их добродетелях, но также – а может, прежде всего – в пороках. После получения зарплаты сплавщики устраивают гулянку, в ходе которой чуть ли не доходит до драки, а на следующий день не все в силах приступить к работе. Тем не менее, в самый ответственный момент – при проходе через перевал – все проявляют свои самые лучшие качества.

В такой живой и разнообразной компании Илька совершает путешествие, которое, возможно, предопределяет его дальнейшую судьбу. Несколько недель, проведённых на плоту-ковчеге, становятся для мальчика настоящей школой жизни. Поскольку «центром, структурирующим внешнее и внутренне пространство»<sup>23</sup> остаётся для него дом бабушки и дедушки, Илька, следуя данному идеалу, пытается одомашнивать и пространство плота, внося в жизнь взрослых товарищей тепло и уют. В свою очередь, с их помощью, «мальчик приобщается к высокой, книжной культуре, обучается грамоте»<sup>24</sup>, частично навёрстывая отставание в пропущенной за время жизни в посёлке учёбы. Плот-ковчег становится для Ильки временным домом, школой, работой – микрокосмосом, в котором закаляются лучшие качества его характера.

Процесс становления героя, «естественного человека», немислим вне природы, которая, наравне с окружающими людьми, формирует его характер и жизненную позицию. Природа, описываемая в повести Астафьева, завораживает богатством красок, запахов, которое усиливается тем, что «[...] красота, житнетворчество природного мира переданы в тексте глазами ребенка»<sup>25</sup>. Ещё до ухода из барака Илька познаёт мир природы под опекой отца, а после ухода – уже самостоятельно погружается в него, осваивается с его таинственностью и могуществом – первая ночь, проведённая

<sup>21</sup> Там же, с. 457-458.

<sup>22</sup> Также в повести *Стародуб* (1959) звучит резкое осуждение старообрядчества. Однако в поздней прозе писателя, особенно эпопее *Прокляты и убиты* (1994), образ старообрядцев переполнен глубоким уважением к их нравственной стойкости, приверженности традициям предков.

<sup>23</sup> Н. Ковтун, *Русская традиционалистская проза XX-XXI веков. Генезис, мифопоэтика, контексты...*, с. 447.

<sup>24</sup> Там же, с. 453.

<sup>25</sup> Там же, с. 447.

мальчиком на острове, изобилует богатством звуков, красок и запахов, остро воздействующих на воображение ребенка:

[...] на реке, куда солнце заглядывает только к полудню, уже сгустились краски. Тени от прибрежных скал легли от берега до берега, соединились побратски. Он ещё не черны, а с густо-синими оттенками, отливают на быстрине блеском глухариного крыла.

[...] Оказывается, даже в эти медленные, однотонные минуты, существует жизнь, и она издает звуки, правда, осторожные, боязливые. Прибавляют прыти кузнечики [...]. Устало и мерно плещется река. Филин в лесу безнадежным голосом просит шубу, а в Шипичихе всё что-то стучает, стучает [...].

Неуверенно, точно настраиваясь на музыкальный лад, в бузине за шалашом чиликнула пичужка. Минуту она молчала, устраиваясь поудобней на веточке [...]; дождалась малая птаха, пока разойдется коростель, начала мерно вторить ему, как бы скрашивая девичьим голосом хриловатую мужицкую песню [...].

Сердце как ружейный курок на взводе, готово в любую секунду сорваться, оно отзывается на каждый шорох, на каждый пустячный звук. [...] Вот хрустнул сучок в лесу. Мало отчего он мог хрустнуть, а мальчишке кажется: подползает к шалашу кикимора болотная, скользкая, холодная, может и сама нечистая сила с рогатой и зубатой рожей<sup>26</sup>.

После ночной инициации, Илька видит совсем другой мир – «светлый, приветливый, многоголосый»<sup>27</sup>. Он – «естественный человек», чуткий и понимающий природу, и в общении с ней постепенно созревающий как личность. Как отмечает Н. Ковтун, Илька, с его детским, естественным чутьём «становится медиатором меж обществом и вечной, непостижимой природной стихией»<sup>28</sup>. Во время сплава с бригадой по реке, он принимает всё новые и новые вызовы судьбы, самым серьёзным из которых, определяющим уровень его зрелости, выносливости, ответственности и человечности, становится проход через Ознобихинский перевал – «самое проклятое место на всей Маре»<sup>29</sup>. Местность вокруг перевала поражает своей суровостью – после случившегося несколько лет назад пожара «здесь нет ни одного живого

<sup>26</sup> В. Астафьев, *Перевал...*, с. 16-18.

<sup>27</sup> Там же, с. 18.

<sup>28</sup> Н. Ковтун, *Русская традиционалистская проза XX-XXI веков. Генезис, мифопоэтика, контексты...*, с. 450.

<sup>29</sup> В. Астафьев, *Перевал...*, с. 83.



дерева», «валяется обгорелый и оттого долго не гниющий листвяк и пихтач», основными обитателями берега оказываются змеи, которые «клубками лежат на нагретых камнях»<sup>30</sup>. Сам же перевал описан более поэтично, однако повествователь наделяет его такими антропоморфическими деталями, которые дополнительно усиливают исходящую от него опасность:

Мара виляла меж камней, торчавших то там, то тут из воды, прикидывалась тихоней, а потом, словно вспоминая о своем крутом нраве, вдруг сердито бросалась на скалы, с шумом била, как таранами, брёвнами о камни. Только самые скользкие, самые юркие брёвна проскакивали эти восемь километров, да и они выплывали из этой дыры побитые, с облупленной корой, с отколотыми отщепинами<sup>31</sup>.

Проходя через перевал в течение нескольких дней, Илька переживает встречу с медведем, заблудшим на стоянку сплавщиков, а затем спасает своих товарищей по бригаде, проявляя лучшие качества, привитые ему отцом во время совместных походов:

[...] не зря же Илька вырос на реке. Не зря он уже девяти лет ходил на шесте в лодке, не зря же тонул раз двадцать и не утонул. Илька растаскивал брёвна, направляя лодку меж камней, и внезапно увидел Трифона Летягу и Исусика<sup>32</sup>.

Суровые и опасные пороги перевала, как и вся окружающая героя природа, последовательно закаляют характер Ильки. Спасая друзей, преодолевая природную стихию, мальчик не только доказывает своё полноправие как член бригады, но и становится реально равным остальным членам бригады, взрослым мужчинам. Успешный проход перевала обусловлен приобретением им и развитием качеств, которыми наделены другие члены бригады – терпением, умением использовать полученный ранее опыт, а также уважительным отношением к природе. Природа – непокорная стихия, способная наказать и даже уничтожить человека за его ошибки, самоуверенность, наглость, но она же способна и вознаградить его за терпение, трудолюбие, отвагу, самопожертвование. Данные качества шлифуются в мальчике, интуитивно воспринимающем законы природного равновесия с каждым днем его путешествия к заветному дому. И природа неоднократно награждает его – богатыми

<sup>30</sup> Там же, с. 84.

<sup>31</sup> Там же, с. 85.

<sup>32</sup> Там же, с. 90.

уловами рыбы, изобилием ягод, которыми он кормит бригаду. Даже после попойки, устроенной сплавщиками, дождь «смыл с брёвен окурки, плевки и бумагу»<sup>33</sup>, освобождая Ильюку от малоприятной уборки, а заодно возвращая в мир равновесие, нарушенное человеческими пороками.

Речное путешествие меняет героя не только внутренне, что самое главное, но также и внешне. Бригадир Трифон, наблюдая за самым юным членом его коллектива, отмечает:

[...] Ноги мальчика шелушились. На отмытой коже белели зажившие отметины и царапины. И лицо мальчишки загорело, округлилось. Загар почти скрыл живучие веснушки. Ильяк раздался в плечах. Под ситцевой рубашкой угадывались затвердевшие комочки мускулов.

Окреп, подрос мальчишка<sup>34</sup>.

Созревший духовно и физически за несколько недель сплава по реке, Ильяк выносит из своего путешествия-приключения ещё одну правду жизни – веру в человеческую доброту. Мальчик, поначалу бежавший от людей из лесозаготовительного посёлка в родную деревню, приходит с уверенностью в том, «что, если в жизни будет когда-нибудь трудно, если случится беда, надо бежать не от людей, а к людям»<sup>35</sup>. Жизнеутверждающий финал повести не только и не столько характерен для эпохи оттепели в литературе, он – отличительный знак самого писателя, который в своём раннем творчестве ещё сохранял оптимистическое восприятие окружающего мира и созидательной роли человека в нём. Со временем астафьевские тексты будут носить следы более резкой оценочности по отношению к внутренней духовной кондиции советского, а затем и российского общества.

Напоследок обратимся ещё раз к вопросу автобиографичности повести, которая, на наш взгляд, состоит не только в схожести некоторых эпизодов из жизни её героя с судьбой Астафьева, но и относится к будущему. Ильяк, как можно догадываться по открытому финалу произведения, достигает желанной цели – дома бабушки и дедушки. Этот этап его жизни – путь от антидома к дому, который вёл его по живописной и капризной реке Маре – завершается благополучно. Для писателя же повесть также стала своеобразным «перевалом» – с её выходом завершился первый, самый ранний, начальный

<sup>33</sup> Там же, с. 73.

<sup>34</sup> Там же, с. 106.

<sup>35</sup> Там же, с. 108.

период его творчества и начался новый этап его творческой и личной жизни, новый отрезок пути: маленький домик в Чусовом – родном городе его супруги, Марии Семёновны, затем высшие литературные курсы в Москве, далее – годы жизни в Перми, а после – снова родные берега Енисея в Овсянке, куда он вернулся в 1980 году уже знаменитым писателем и наконец заново приобрел свой дом.

## Библиография

- Авдохина Т., *Черты автобиографизма в прозе В.П. Астафьева*, „Вестник Бурятского государственного университета” 2009, № 10.
- Астафьев В., *Перевал* [в:] В. Астафьев, *Собрание сочинений в пятнадцати томах*, т. 2, Издательство Офсет, Красноярск 1997.
- Астафьев В., *Подводя итоги* [в:] В. Астафьев, *Собрание сочинений в пятнадцати томах*, т. 1, Издательство Офсет, Красноярск 1997.
- Виктор Петрович Астафьев. *Первый период творчества (1951-1969)*: словарь-справочник, авт.-сост. А.Г. Самотик, Т.Н. Садырина, РАСТР, Красноярск 2019.
- Ковтун Н., *Русская традиционалистская проза XX-XXI веков. Генезис, мифопоэтика, контексты*, Издательство Флинта, Москва 2017, *Универсалии культуры*, вып. 8.
- Макаров А., *Во глубине России*, Современник, Москва 1973.
- Системы навигационного оборудования*, [в:] <https://infopedia.su/24x62e1.html>.
- Чалов Р.С., *Русловые процессы (Русловедение)*: учебное пособие, Инфра-М, Москва 2015.
- Щербакова В., *Жанровая специфика повести В. Астафьева «Перевал»*, „Неофилология” 2019, т. 5, № 18, <https://doi.org/10.20310/2587-6953-2019-5-18-170-177>.
- Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, ред. А. Drawicz, PWN, Warszawa 1997.
- Porębina G., Poręba S., *Historia literatury rosyjskiej 1917-1991*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1996.
- Słownik pisarzy rosyjskich*, ред. F. Nieuważny, Wiedza Powszechna, Warszawa 1994.

## ABSTRACT

**The Path as Destiny: The Novel *Pereval* by Viktor Astafyev**

The early works of Viktor Astafyev are characterized by a strongly pronounced autobiography, which is also clearly expressed in his novel *Pereval*. The fate of the hero of this work is considered in a metaphorical reading of the motif of his journey along the Siberian river with a team of rafters, in which a certain stage in the process of becoming a hero is realized. The author also points out the plot-forming role of nature in the story – communicating with the natural world, the hero develops the main positive traits of his character. At the same time, he passes a symbolic path from the anti-house to the house, symbolizing comfort, calmness and stability in life. The analysis of the work reveals the connection of its plot not only with the writer's past, but also with the success of this novel itself. It can be considered as the beginning of an important stage in the author's life, the final point of which was the writer's return to his native village of Ovsyanka in 1980.


**Keywords:** Astafyev, destiny, path, autobiography, natural world

**Ключевые слова:** Астафьев, судьба, путь, автобиографизм, природный мир



# PRZESTRZEŃ WIZUALNA



Якуб Садовски   
Ягеллонский университет

## Интеллигент в пространстве анимации Мультфильмы по рассказам Эдуарда Успенского

«Выбирай: или он, или я!» – это стереотипная фраза супружеских сцен ревности, сулящая драматический выбор и – возможно – драматическое расставание. В редакции, предложенной автором сценария к классическому советскому мультфильму, речь идёт, однако, вовсе не о ревности, да и выбор оказывается мгновенным, простым и однозначным. Выбирать просят не между мужем и страстным любовником, да и не муж жене ставит ультиматум, а жена мужу. Поводом же розни является кот – самый известный, самый находчивый и предприимчивый, а заодно самый хитрый кот советской мультипликации. Речь идёт, конечно же, о Матроскине<sup>1</sup> из трилогии Владимира Попова о Простоквашино (*Трое из Простоквашино*<sup>2</sup>, *Каникулы*

<sup>1</sup> Матроскин – существенный персонаж, всплывавший в моих интервью 2019-20 гг. с информантами в контексте воспоминаний о советской анимации. Но не единственный: как полевые исследования, так и социологические опросы Всероссийского центра изучения общественного мнения показывают, что в канон советской мультипликации входит и серия фильмов Анатолия Резникова о приключениях кота Леопольда (1975-1987). См: Я. Садовский, *Доброта и озорство: аксиология восприятия советской мультипликации*, „Quaestio Rossica” 2022, т. 10, № 2, с. 558-576; *Мультфильмы нашего времени*, [в:] <https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor/multfilmy-nashego-vremeni-> (20.05.2020); *«Ну, погоди!» – полвека!*, [в:] <https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor/-nu-pogodi-polveka-> (20.05.2020).

<sup>2</sup> *Трое из Простоквашино* [анимационный фильм], реж. В. Попов, сцен. Э. Успенский, Союзмультфильм, СССР 1978.



в *Простоквашино*<sup>3</sup>, *Зима в Простоквашино*<sup>4</sup>). Это его не хочет видеть дома мама мальчика по прозвищу Дядя Федор. С сюжетной точки зрения, мальчик – главный герой мультлика, хотя в художественном мире фильма, в плане яркости и разработанности персонажа явно его затмевает тот самый лохматый друг, которому он предложил сначала бутерброд, а затем и кров. Да и ради которого, видя жесткую позицию мамы, он сбежал от родителей в деревню, давшую название циклу. Впрочем, жесткость – характерная черта именно мамы, но никак не отца. Ибо с ультиматумом жены, ставшим завязкой фильма, спорить он не намерен. «Ну, я тебя выбираю. Я с тобой уже давно знаком. А этого кота первый раз вижу»<sup>5</sup>. По репликам и поведению папы постепенно становится ясно, что он – советский интеллигент, учёный. Но вот уже с завязки фильма понятно, что в то же самое время он – подкаблучник, семейный (а может, и вовсе не только семейный) конформист.

Сценарий всех трёх частей простоквашинской трилогии принадлежит перу Эдуарда Успенского; им же создан и литературный первоисточник мультфильма (*Дядя Федор, пёс и кот*<sup>6</sup>). К моменту премьеры *Трёх из Простоквашино* (1978) стаж писателя в качестве сценариста мультипликационных фильмов составлял более 10 лет; на его счету были уже произведения, успевшие обрести небывалую популярность, а впоследствии и стать классическими. К ним относятся три первые серии цикла Романа Качанова о Чебурашке и крокодиле Гене (*Крокодил Гена*, 1969<sup>7</sup>; *Чебурашка*, 1971<sup>8</sup>; *Шапокляк*, 1974<sup>9</sup>), как и «Простоквашино» опереженные литературным первоисточником (*Крокодил Гена и его друзья*, 1966<sup>10</sup>). Следует признать, что далеко не только сценариями к отмеченным фильмам Успенский вошёл на страницы истории советской и – далее – российской анимации. Своим возникновением благодарны ему, впрочем, и известные циклы о приключениях сыщиков

<sup>3</sup> *Каникулы в Простоквашино* [анимационный фильм], реж. В. Попов, сцен. Э. Успенский, Союзмультфильм, СССР 1980.

<sup>4</sup> *Зима в Простоквашино* [анимационный фильм], реж. В. Попов, сцен. Э. Успенский, Союзмультфильм, СССР 1984.

<sup>5</sup> *Трое из Простоквашино...* [звуковая дорожка].

<sup>6</sup> Э. Успенский, *Дядя Фёдор, пёс и кот*, Детская литература, Москва 1974.

<sup>7</sup> *Крокодил Гена* [анимационный фильм], реж. Р. Качанов, сцен. Р. Качанов, Э. Успенский, Союзмультфильм, СССР 1969.

<sup>8</sup> *Чебурашка* [анимационный фильм], реж. Р. Качанов, сцен. Р. Качанов, Э. Успенский, Союзмультфильм, СССР 1971.

<sup>9</sup> *Шапокляк* [анимационный фильм], реж. Р. Качанов, сцен. Р. Качанов, Э. Успенский, Союзмультфильм, СССР 1974.

<sup>10</sup> Э. Успенский, *Крокодил Гена и его друзья*, Детская литература, Москва 1966.

Шефа и Коллеги (*Следствие ведут Колобки*, 1986-1987<sup>11</sup>), а также фильмы, оказавшиеся впоследствии чем-то наподобие этюдов к классическим произведениям (первая инкарнация трилогии про Простоквашино, созданная Юрием Клепацким и Лидией Суриковой<sup>12</sup>, и первая же ипостась сыщиков Колобков, поставленная Аидой Зябликовой<sup>13</sup>). Материал к настоящим рассуждениям составят, однако, фильмы наиболее прочно вошедшие в коллективную память и составившие элементы «золотого фонда» советской анимации: цикл о Чебурашке и «классическая» трилогия о Простоквашино. Именно в этих циклах задействованы два «интеллигентских персонажа», которым мы уделим внимание.

Первый из них, как мы уже знаем, – папа Дяди Федора. Интеллигентом он предстает именно в фильмах Попова, где на его «репутацию» влияет как типаж вместе с атрибутикой (борода и трубка), так и режиссёрская и сценаристская разработки черт характера персонажа (своеобразная конфигурация романтичности, открытости и упомянутой «подкаблучности»), наряду с обыгрывающей и развивающей эти качества, мастерской озвучкой Германа Качина. Не без значения и реплика героя, звучащая в третьем фильме цикла. В диалоге о ездовых собаках, «ездовых» котах и почтальонах, толкая запорожец по занесенной снегом дороге, папа говорит: «У нас зимой дороги такие и погода такая, что уже ездовые академики встречаются. Сам видел!»<sup>14</sup> Реплика относит его к среде «институционализированных» интеллигентов, работников университета или научно-исследовательского института. Отметим, что ни одной отсылки к «интеллигентскости» аналогичного героя не обнаруживается в фильме Клепацкого и Суриковой, где папа, хоть и подкаблучник, похож, скорее, на советского служащего среднего звена (пузатого и с галстуком). Впрочем, как в визуальном, так и в актёрском плане этот герой вполне схематичен.

<sup>11</sup> *Следствие ведут Колобки* [анимационный фильм], серии 1-2 и 3-4, реж. И. Ковалев, А. Татарский, Творческое объединение «Экран», СССР 1986-1987.

<sup>12</sup> *Дядя Фёдор, пёс и кот. Матроскин и Шарик* [анимационный фильм], реж. Ю. Клепацкий, Л. Сурикова, сцен. Э. Успенский, Творческое объединение «Экран», СССР 1975; *Дядя Фёдор, пёс и кот. Митя и Мурка* [анимационный фильм], реж. Ю. Клепацкий, Л. Сурикова, сцен. Э. Успенский, Творческое объединение «Экран», СССР 1976; *Дядя Фёдор, пёс и кот. Мама и Папа*, [анимационный фильм], реж. Ю. Клепацкий, Л. Сурикова, сцен. Э. Успенский, Творческое объединение «Экран», СССР 1976.

<sup>13</sup> *Следствие ведут Колобки* [анимационный фильм], серии 1 и 2, реж. А. Зябликова, сцен. Э. Успенский, Творческое объединение «Экран», СССР 1983.

<sup>14</sup> *Зима в Простоквашино...* [звуковая дорожка].

Ясное дело, интеллигентские черты папы из классического «Простоквашино» опознаваться могут не детьми, а взрослыми зрителями. Анимационные произведения Попова, хоть и восхищали советскую детскую публику, собирали у телевизоров также взрослых, способных воспринимать их на другом, чем только сюжетный, уровне, и оценивать нюансы юмора, для детей имевшего лишь ситуативное измерение. Возможность узнать в папе Дяди Федора интеллигента и является одним из признаков как установки на более широкую публику, так и присутствия в художественном мире целого смыслового пласта, адресат которого должен обладать вовсе не детской культурной и социальной компетенцией.

Не иначе со случаем «интеллигента» в цикле о Чебурашке. С отсылки к универсуму фильмов Качанова и следовало бы начать нынешнюю статью, следуя классической диахронической логике построения анализа исторических феноменов. Оправдать нас может, пожалуй, тот факт, что – в силу поэтики цикла Попова – папа Дяди Федора является интеллигентом несколько «эксплицитнее», чем его более ранний эквивалент. Речь идёт о самом крокодиле Гене. Сюжетная функция этого героя в фильмах Качанова куда значительнее, чем папы Дяди Федора у Попова. В отличие от последнего, Гена – персонаж первого плана, активно влияющий на ход повествуемых событий, берущий на себя роль жизненного проводника (а значит, и авторитета) Чебурашки. Функция авторитета в сопряжении с атрибутами персонажа и создают несколько «профессорский» облик Гены. Среди этих атрибутов – одежда, соответствующая довоенным канонам элегантности, трубка и газета, с которыми герой впервые предстает перед зрителем. Названные атрибуты и сказываются на восприятии Гены как, скорее, пожилого персонажа. Это впечатление усугубляется за счет озвучки: в отличие от детского голоса, которым Чебурашка (как и многие другие персонажи советской мультипликации, уподобляемые детям) обязан Кларе Румяновой, озвученный Василием Ливановым Гена обладает чуть хриплым, спокойным и тёплым мужским голосом, прямо-таки излучая накопленный годами жизненный опыт. С «профессорским» имиджем героя лишь на уровне «взрослой» логики идут вразрез Генины проблемы с орфографией и неуверенный почерк. Как отмечает Константин Ключкин:

Хотя в объявлении о поиске друзей Гена и пишет, что он «молодой крокодил», воспринимается он все же как персонаж довольно пожилой. В книге Успенского, вышедшей в 1966 году, говорится, что ему пятьдесят лет. Но особенно

показательна старомодность персонажа, характеризующая его как пожилого в возрастном и чуждого в стилистическом смысле<sup>15</sup>.

Стилистическое расхождение, о котором пишет исследователь – результат факта, что, кроме главных героев<sup>16</sup>, все персонажи в основном позволяют себя эстетически отнести к современным фильмам Качанова советской реальности. Отметим, что в *Крокидиле Гене и его друзьях* герой, хоть и охарактеризован как пятидесятилетний, всё же оправдывается: «Крокодилы живут триста лет, поэтому я ещё очень молод»<sup>17</sup>. Но по сути, обе версии объявления о желании знакомства (литературное «Молодой крокодил пятидесяти лет хочет завести себе друзей. С предложениями обращаться по адресу...» и мультипликационное «Молодой крокодил хочет завести себе друзей») для детского зрителя имеют всего лишь дословное, сюжетное значение, для взрослого – являются «подмигиванием» к стилистике брачного объявления. Впрочем, при образе пятидесятилетнего (или «просто пожилого»)<sup>18</sup> героя, пишущего объявление о поиске то ли спутницы, то ли друзей, неизбежно всплывает концепт «одиночество». Как пишет Ключкин:

В проекции на советский социум одинокий интеллигент Гена напоминает в первую очередь знакомый образ мужчины, который выжил в перипетиях войны и сталинских репрессий, но при этом потерял семью и остался одиноким. С одной стороны, он воспринимается как необходимый участник советской истории, а с другой – кажется чуждым и диловинным в повседневной советской жизни<sup>19</sup>.

Во второй половине 1960-х, когда в свет вышла книга Успенского, на экран же – фильм по его сценарию, 50-летний возраст Гены означал, что герой должен был родиться в самый канун советской эпохи, а значит – прямо-таки «генетически» принадлежать ещё к старому, дореволюционному

<sup>15</sup> К. Ключкин, *Заветный мультфильм: причины популярности «Чебурашки»* [в:] *Веселые человечки: культурные герои советского детства*, ред. И. Кукулин, М. Липовецкий, М. Майофис, Новое литературное обозрение, Москва 2008, с. 282.

<sup>16</sup> Отметим, что к ним относится и старуха Шапокляк, воплощающая прямо-таки дореволюционный эстетический канон.

<sup>17</sup> Э. Успенский, *Крокодил Гена...*, с. 24.

<sup>18</sup> За отождествление пятидесятилетнего и пожилого возраста претензии можно предъявлять исключительно Успенскому и Качанову.

<sup>19</sup> К. Ключкин, *Заветный мультфильм...*, с. 282.

миру<sup>20</sup>, во взрослую же жизнь войти в эпоху первых пятилеток. В то же время смотрящийся 40-летним папа Дяди Федора, в конце 1970-х должен принадлежать к поколению, родившемуся в канун войны, интеллектуально сформировавшемуся во времена хрущевской оттепели. Поэтому, если фильмы Качанова и Попова рассматривать под углом проекции советских реалий на художественный мир, анимационные интеллигенты окажутся представителями различных поколений, сохраняя некий общий корпус представлений о концепте «интеллигенция», но получая при этом отдельную окраску. И все не случайно концепты «одиночество» и «отчуждение» задействованы в случае Гены, но совершенно отсутствуют у папы.

Если визуально крокодил дореволюционен, то функционально он – представитель вовсе не досоветского поколения. Да, он добрый, отзывчивый, бескорыстный мужчина постарше, при этом – явно покалеченный жизнью<sup>21</sup> и несущий тяжёлый жизненный багаж. Но, что очень важно – заявляющий об этом багаже в своем творчестве. Ибо Гена – своеобразный бард, чьи песни звучат во втором и третьем фильме. Первая из них – о дне рождения, известная как *Песенка крокодила Гены*<sup>22</sup>, – сочетает музыкальную эстетику баллады 1960-х и одновременно поэтику одиночества (в словесном плане – отсылку к образу семейного праздника, в визуальном – образ одинокого исполнителя под дождем). Вторая, пронизанная уже музыкальной эстетикой семидесятых, сопутствует героям в их пути домой после перипетий, позволивших Гене, Чебурашке и социализировавшейся по ходу старухе Шапокляк совершить ряд добрых (а к тому же и «общественно полезных») дел, но сведших на

<sup>20</sup> К тому же самому миру, к которому отсылает как общий имидж, так и дресс-код старухи Шапокляк. Заметим, что способ, которым старуха в первом фильме качановского цикла откликается на объявление Гены, взрослой частью публики может быть воспринят как намек на ответ на брачную оферту. В развязке же третьего фильма происходит обмен любезностями между Шапокляк и крокодилом, обретающий характер старомодного флирта. В результате два «стилистически несоветских» героя, пусть и находящиеся в антагонистических отношениях, являют собой своеобразный досоветский микроуниверсум в советском пространстве советского же мультфильма.

<sup>21</sup> Знающий, например, что есть места, где честному и доброму Чебурашке лучше не работать – и убежденно заявляющий, что его непременно «съедят». Это, впрочем, очередное «подмигивание» взрослому зрителю четвертого фильма цикла Качанова – *Чебурашка идет в школу*. Речь идёт о зоопарке, где Гена работает крокодилом, и о забавном расхождении значений глагола «съесть», из которых детям доступно только базовое. *Чебурашка идет в школу* [анимационный фильм], реж. Р. Качанов, сцен. Р. Качанов, Э. Успенский, Союзмультфильм, СССР 1983.

<sup>22</sup> *Песенка крокодила Гены*, сл. А. Тимофеевский, муз. В. Шаинский, исп. В. Ферапонтов.

нет цель пути – отдых в Крыму. В известнейшей советской детской песне *Голубой вагон*<sup>23</sup>, припев которой констатирует повсеместную «веру в лучшее», возникают строки: «Может, мы обидели кого-то зря – / Календарь закроет этот лист. / К новым приключениям спешим, друзья. / Эй, прибавь-ка ходу, машинист!»<sup>24</sup>. Ключкин отмечает:

Самые поразительные строки песни описывают содержание памяти: без всякой сюжетной мотивации в рамках мультфильма героям кажется, что «они обидели кого-то зря». Под воздействием этого ничем не спровоцированного ощущения вины герои выражают желание забвения. Уплывающие в прошлое минуты, которые в начале песни хотелось запомнить<sup>25</sup>, оказывается необходимым забыть. Герои просят машиниста «прибавить ходу» не потому, что представляют себе лучшее будущее, а потому что «новые приключения» помогут им отстраниться от травм прошлого и тяжести настоящего<sup>26</sup>.

Философские рассуждения о памяти и вине – тема, не вписывающаяся, конечно же, в типичный каталог сюжетов для детей, зато весьма представительная для интеллектуального климата и эстетики оттепели. Исполняя *Голубой вагон*, Гена примыкает к этой эстетике. Интеллигентские атрибуты, статус исполнителя (интуитивно воспринимаемого в фильме и как автора содержащегося в песне сообщения), уподобляют его представителю старшего поколения движения авторской песни и превращают в «шестидесятника». Лишь гармошка, на которой крокодил играет «у прохожих на виду», чужда такому типу, но она представляет собой атрибут для советского пространства привычный, «свойский», «пролетарский», а потому и вполне адекватный персонажу детского анимационного фильма.

Не является «шестидесятником» папа Дяди Федора. Он, хоть и входил во взрослую жизнь, по-видимому, при Хрущеве, но принадлежит к поколению не Окуджавы и Визбора, а скорее тех, кто в студенческие годы пел песни Визбора во время походов и экспедиций. Его жизненный багаж не носит следов изгойства и одиночества: он любящий и любимый отец, а также муж-подкаблучник. Концепт отчуждения лишь мелькает в первой серии цикла о Простоквашино как намёк или отсылка к мотиву, проходящему красной нитью

<sup>23</sup> *Голубой вагон*, сл. Э. Успенский, муз. В. Шаинский, исп. В. Ферапонтов.

<sup>24</sup> *Шапокляк...* [звуковая дорожка].

<sup>25</sup> Ср.: «Медленно минуты уплывают вдаль, / Встречи с ними ты уже не жди. / И, хотя нам прошлого немного жаль, / Лучшее, конечно, впереди!». *Шапокляк...* [звуковая дорожка].

<sup>26</sup> К. Ключкин, *Заветный мультфильм...*, с. 287.



через многие советские мультфильмы 1960-х. Среди них следует отметить прежде всего дилогию Бориса Степанцева о Малыше и Карлсоне (1968-1970)<sup>27</sup> и *Варежку* Романа Качанова (1967)<sup>28</sup>. В этих фильмах отчужденными выступают дети, для которых мечта о собаке является шансом преодоления одиночества; но мечта долго не сбывается в силу родительской позиции, которой только предстоит измениться.

В случае же с *Трое из Простоквашино* и следующими фильмами цикла, хоть Дядя Федор и любит животных, а родители не позволяют их заводить, образ отчужденности не возникает – мальчик мгновенно берёт дело в свои руки и «эмигрирует» в деревню. Изначальное мамино «нет» присутствию кота Матроскина в квартире (равно как ее окончательное «да») – лишь применение известной советской анимации сюжетной схемы, не приводящее, однако, к привычному образу страдающего ребенка. Тут, однако, следует иметь ввиду, что к моменту премьеры *Троих из Простоквашино* со времени, когда череда образов отчуждения обозначилась в советском анимационном искусстве, прошло десять лет, а Дядя Федор – совершенно другой тип героя, нежели детские персонажи Качанова или Степанцева<sup>29</sup>.

Когда в завязке первого фильма простоквашинской трилогии мама выступает со своим твердым «выбирай: или он, или я!», папа, несмотря на свой конформизм, все же пытается заступаться за Матроскина. Хотя правильнее было бы сказать: за Дядю Федора, ибо папа не страдает отсутствием эмпатии. «Просто он зверей любит. Вот и ушёл с котом, – говорит он после побега сына в Простоквашино. – Надо, чтобы в доме и собаки были, и кошки, и приятелей целый мешок. И всякие там жмурки-пряталки. Вот тогда дети и не станут пропадать»<sup>30</sup>. В его эмпатии и опознаются черты интеллигента, которому, как культурному институту, в русской культуре подобает всякий раз быть адвокатом тех, у кого – в силу слабости и подчиненного места в обществе (тут: семье) – никогда нет шансов в противостоянии с властью (тут: с мамой). Одновременно, сквозь папу как представителя интеллигенции «редакции» 1970-х, проглядывает сформировавшая его и ему подобных

<sup>27</sup> *Малыш и Карлсон* [анимационный фильм], реж. Б. Степанцев, сцен. Б. Ларин, Союзмультфильм, СССР 1968; *Карлсон вернулся* [анимационный фильм], реж. Б. Степанцев, сцен. Б. Ларин, Союзмультфильм, СССР 1970. Кстати, визуально папа Дяди Федора в фильмах Попова кажется отсылкой к облику папы Малыша, бородатого, с трубкой и газетой.

<sup>28</sup> *Варежка* [анимационный фильм], реж. Р. Качанов, сцен. Ж. Витензон, Союзмультфильм, СССР 1967.

<sup>29</sup> Е. Барабан, *Фигвам утилитариста* [в:] *Веселые человечки...*, с. 347.

<sup>30</sup> *Трое из Простоквашино...* [звуковая дорожка].

культура и эстетика студенческого похода, с её романтикой, с культом простейшей жизни вблизи природы. Поэтому он понимает и разделяет любовь и тягу сына к Простоквашино, и противопоставляет тоску по деревне приоритетам мамы, отдающей предпочтение летом – курорту, зимой – участию в выступлении ее самодеятельного коллектива в новогодней передаче. При этом всякий раз папе приходится довольствоваться такой степенью свободы в осуществлении его чаяний, какую склонна за ним оставить супруга.

В череде выстраиваемых Успенским двузначностей важное для наших рассуждений место занимает диалог, который папа и мама ведут на черноморском пляже по поводу Дяди Федора, в очередной раз сбежавшего от них в свою любимую деревню. Загорая на солнце и лениво куря сигарету, папа просится наконец «бросить курорт и уехать в Простоквашино». «Мальчику, может быть, без нас плохо», – пытается подобрать соответствующий аргумент. «Это нам без него плохо, – возражает супруга. – А ему там хорошо. У него там такой кот есть, до которого тебе расти и расти», – упрекает папу. «Да... был бы у меня такой кот, я, может быть, и не женился бы никогда»,<sup>31</sup> – отвечает тот, глубоко вздыхая. Речь идет, конечно же, о Матроскине. Мама еще в финале первого фильма оказалась под впечатлением его деловитости. Реплика папы, метко отбивающая супругину провокацию, свидетельствует о том, что и он находится под впечатлением умного животного.

Функционально Матроскин в художественном мире трилогии – персонаж, позволяющий развернуться своеобразной утилитаристской программе, не противопоставляемой романтизму папы, а сопоставляемой с ним<sup>32</sup>. Кот Матроскин действительно хозяйственен и предприимчив, но это такой тип хозяйственности и предприимчивости, который, в частности, нещадно использует окружающую – легко опознаваемую как советская – систему, интерпретируя её устои, принципы и реалии в согласии со своими интересами. Как ценитель молока, к примеру, Матроскин и заводит для хозяйства корову, арендуя ее, по-видимому, в колхозе. Когда корова рождает телёнка, простоквашинский пес Шарик тут же интересуется, «чей он». В очередной раз вопрос оказывается двусмысленным. В этот раз, пожалуй, большей части детской аудитории должно быть понятно, что у теленка должен быть какой-то папа. Этот вопрос, однако, совсем не беспокоит Матроскина-утилитариста, который тут же использует его возникновение для обоснования положительного для себя определения юридического статуса собственности

<sup>31</sup> *Каникулы в Простоквашино...* [звуковая дорожка].

<sup>32</sup> Е. Барабан, *Фигвам утилитариста...*, с. 344.



животного. «Корова у нас чья?» – вопрошает Шарик, и сам сразу же заявляет: «Государственная. Мы ведь её напрокат взяли. Значит, и телёнок – государственный». Тут же Матроскин возражает выводом о том, что хоть корова и государственная, «все, что она дает – молоко или телят – это уже наше». На замечание Шарика, что «брали-то мы одну корову, а теперь две получилось», заключает: «Шарик! По квитанции корова рыжая – одна. Брали мы ее одну по квитанции, сдавать будем одну, чтобы не нарушать отчетности!»<sup>33</sup>

Алексей Юрчак в своем анализе модели функционирования общества в позднесоветскую эпоху обращает внимание на феномен, сводящийся к массовому формальному участию в авторитетном дискурсе (многими каналами транслирующем основные идеологические и аксиологические установки) и связанных с ним практиках, сопутствуемому постоянной экспансией поля возможных интерпретаций элементов этого дискурса и стратегий его операционализации<sup>34</sup>. Этот феномен сказывался на дуализме того, что официальное и ритуальное с одной стороны, и того, что реальное и ежедневное с другой, причем отношения между обеими частями дихотомии выстраиваются не на антагонистической основе, а – используя биологический термин – протокооперативной (т.е. на способе сосуществования, которое выгодно обеим сторонам, но без которого стороны могли бы и обойтись). Позиция Матроскина ни в чем не подрывает устои системы («государственность» коровы, святой принцип отчетности), обеспечивая выигрыш на бытовом уровне. Матроскин – утилитарист, но папа, интеллигент-романтик, видит в нём, скорее всего, не антагониста, а союзника. Его откровенное признание, намекающее, что Матроскин лучше (или ценнее) жены, на уровне «взрослого» восприятия отдаёт должное персонажу как инструменту и залог эффективного выживания. Это за счёт хозяйственности Матроскина, «не нарушающей отчетности», а значит – и формальных принципов функционирования общества, – папа может любоваться жизнью в Простоквашино, вписывающейся в его интеллигентские нужды и сентименты, зная, что за стабильность этого мира отвечает – тут мы прибегнем к термину из книжного первоисточника фильма – «кот по хозяйственной части»<sup>35</sup>.

Итак, папе-интеллигенту в решении жизненно важных задач помогает компромисс с действительностью и внешние по отношению к нему агенты

<sup>33</sup> Каникулы в Простоквашино... [звуковая дорожка].

<sup>34</sup> А. Юрчак, *Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение*, Новое литературное обозрение, Москва 2014, с. 71-74.

<sup>35</sup> Э. Успенский, *Дядя Фёдор, пёс и кот...*, с. 59.

(в Простоквашино – кот с его предприимчивостью и сын с находчивостью; в городе – жена, которая, хоть эгоцентрична и истерична, берет на себя функцию обслуживания сковородки). Он не одинок и не отчужден, как предшествующий ему Гена. В первой части качановского цикла Гена «работает в зоопарке крокодилом»; статус экспоната – явная метафора отчужденности от общества. Во втором фильме метафора изгойства содержится в образе неумения ходить строем, которое лишает его возможности вступить в пионерский отряд. Тут, правда, происходит интересное: Чебурашку и Гену в конце концов берут в пионеры, но не ввиду того, что герои наконец-то начинают маршировать в ногу (этим искусством они так и не овладевают), и не потому, что по ходу сюжета совершают много «общественно полезных» дел, а в связи с тем, что они вносят свою решающую лепту в соревнование отрядов по сбору металлолома. То, что большая часть собранного ими материала на слом не предназначалась и что в реальной действительности герои подпали бы под статью о хищении социалистической собственности, пионеров – представителей модельно социализированной части общества – не волнует. Впрочем, в образе соревнований тоже реализуется замеченный Юрчаком феномен: ритуальной форме (сбор металлолома) сопутствует практика сбора металла только ради того, чтобы его собрать. С точки зрения взрослого зрителя она может казаться столь же абсурдной (план по сбору сырья выполнен, хотя сам сбор мог принести больше вреда, чем пользы), сколько очевидной: участие в ритуальной практике обеспечивает достижение конкретной цели.

Разница между Геной и папой Дяди Федора в том, что первый в подобных практиках (и – шире – в практиках, навязанных обществом) ведёт себя «на ощупь». Повсеместно осуществляя свою миссию доброты и отзывчивости, он должен действовать интуитивно, постепенно «осваивая» чуждую ему действительность. У хорошо социализированного интеллигента 1970-х такой необходимости не возникает. Стратегии поведения у него давно выработаны.

Два интеллигентских персонажа, которым мы уделили внимание в настоящем анализе, отличается многое, а не только степень уверенности, с какой герои шагают по жизненному пути. Они разные в эстетическом плане, совершенно различна и их сюжетная функция. Более того, циклы проанализированных нами произведений также отличаются эстетически (представляя, с одной стороны, кукольную анимацию, с другой – рисованную мультипликацию) и поэтически (за счет разной конструкции художественных миров произведений). Любопытными для сравнения и сопоставимыми – кроме самого параметра «интеллигентскости» – делает Гену и папу Дяди Федора общий знаменатель

Успенского как (со)автора сценария произведений, а также – сказавшееся на облике, репликах и функциях героев – наличие режиссерской и сценаристской установки на неоднородную группу адресатов произведений, предполагающей участие как детей, так и взрослых в просмотре мультфильма и наличие двух различных, свойственных этим группам, декодировок художественного произведения. Сюжеты Успенского полны критицизма по отношению к социальной действительности – а персонажи, по-взрослому опознаваемые как интеллигенты, активно (хотя и в разной степени) участвуют в формировании портрета социального мира. В оптике произведений Качанова, Попова и Успенского они этому миру необходимы, необходима их доброта, отзывчивость и романтика, пусть даже иногда сопровождаемые высмеиваемым конформизмом.

## Библиография

- Барабан Е., *Фигвам утилитариста* [в:] *Веселые человечки: культурные герои советского детства*, ред. И. Кукулин, М. Липовецкий, М. Майофис, Новое литературное обозрение, Москва 2008.
- Ключкин К., *Заветный мультфильм: причины популярности «Чебурашки»* [в:] *Веселые человечки: культурные герои советского детства*, ред. И. Кукулин, М. Липовецкий, М. Майофис, Новое литературное обозрение, Москва 2008.
- Мультфильмы нашего времени*, [в:] <https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor/multfilmy-nashego-vremeni->.
- «Ну, погоди!» – полвека!, [в:] <https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor/-nu-pogodi-polveka->.
- Садовский Я., *Доброта и озорство: аксиология восприятия советской мультипликации*, „Quaestio Rossica” 2022, т. 10, № 2.
- Успенский Э., *Дядя Фёдор, пёс и кот*, Детская литература, Москва 1974.
- Успенский Э., *Крокодил Гена и его друзья*, Детская литература, Москва 1966.
- Юрчак А., *Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение*, Новое литературное обозрение, Москва 2014, Библиотека журнала «Неприкосновенный запас».

### Источники (анимационные фильмы):

- Варежка*, реж. Р. Качанов, сцен. Ж. Витензон, Союзмультфильм, СССР 1967.
- Дядя Фёдор, пёс и кот. Мама и Папа*, реж. Ю. Клепацкий, Л. Сурикова, сцен. Э. Успенский, Творческое объединение «Экран», СССР 1976.

- Дядя Фёдор, пёс и кот. Матроскин и Шарик*, реж. Ю. Клепацкий, Л. Сурикова, сцен. Э. Успенский, Творческой объединение «Экран», СССР 1975.
- Дядя Фёдор, пёс и кот. Митя и Мурка*, реж. Ю. Клепацкий, Л. Сурикова, сцен. Э. Успенский, Творческой объединение «Экран», СССР 1976.
- Зима в Простоквашино*, реж. В. Попов, сцен. Э. Успенский, Союзмультфильм, СССР 1984.
- Каникулы в Простоквашино*, реж. В. Попов, сцен. Э. Успенский, Союзмультфильм, СССР 1980.
- Карлсон вернулся*, реж. Б. Степанцев, сцен. Б. Ларин, Союзмультфильм, СССР 1970.
- Крокодил Гена*, реж. Р. Качанов, сцен. Р. Качанов, Э. Успенский, Союзмультфильм, СССР 1969.
- Мальчи и Карлсон*, реж. Б. Степанцев, сцен. Б. Ларин, Союзмультфильм, СССР 1968.
- Следствие ведут Колобки*, серии 1 и 2, реж. А. Зябликова, сцен. Э. Успенский, Творческое объединение «Экран», СССР 1983.
- Следствие ведут Колобки*, серии 1-2 и 3-4, реж. И. Ковалев, А. Татарский, Творческое объединение «Экран», СССР 1986-1987.
- Трое из Простоквашино*, реж. В. Попов, сцен. Э. Успенский, Союзмультфильм, СССР 1978.
- Чебурашка*, реж. Р. Качанов, сцен. Р. Качанов, Э. Успенский, Союзмультфильм, СССР 1971.
- Чебурашка идет в школу*, реж. Р. Качанов, сцен. Р. Качанов, Э. Успенский, Союзмультфильм, СССР 1983.
- Шапокляк*, реж. Р. Качанов, сцен. Р. Качанов, Э. Успенский, Союзмультфильм, СССР 1974.

## ABSTRACT


### **The Intellectual in the Space of Animation: Cartoons Based on the Short Stories of Eduard Uspensky**

In this paper, two characters from the canon of Soviet children's film animation are analysed: Gena the Crocodile from Roman Kachanov's series on Cheburashka (*Gena the Crocodile*, 1969; *Cheburashka*, 1971; *Shapoklyak*, 1974; *Cheburashka goes to school*, 1983) and Uncle Fyodor's dad from Vladimir Popov's trilogy on Prostokvashino (*Three from Prostokvashino*, 1978; *School Holidays in Prostokvashino*, 1980; *Winter in*

*Prostokvashino*, 1984). The two series of animated films are linked by the scripts based on Eduard Uspensky's earlier books, and the two characters – by the fact that a number of their attributes make them, in the perception of adult audiences, representatives of the concept of “intelligentsia”. Uspensky's plots are full of criticism of social reality, and the characters, who are identifiable as intellectuals, are actively (albeit to a different extent) involved in forming a portrait of the social world. And, from the perspective of Kachanov, Popov and Uspensky, this world needs them; it needs their goodness, compassion and romanticism, even if sometimes accompanied by a ridiculed conformism.

**Keywords:** cartoon, animation, intelligentsia, USSR

**Ключевые слова:** мультфильм, анимация, интеллигенция, СССР

Евгения Строганова   
Независимый исследователь

## Женщина с книгой в портретной живописи второй половины XVIII – первой половины XIX в.

### Модель и пространство

#### *Заметки к теме*

В представлениях о женщине, женской природе, женском предназначении на протяжении веков складывались устойчивые стереотипы, которые определяли реальное бытие женщин в разные эпохи и закреплялись в искусстве. В живописи женщина всегда оставалась одним из постоянных объектов изображения, и это столь очевидно, что не требует каких-либо подтверждений. Мое внимание привлекло то обстоятельство, что один из распространенных сюжетов мировой живописи связан с образом читающей женщины. Этому посвящена книга Ст. Болманна с интригующим названием *Женщины, которые читают, опасны*, в которой рассказано об истории более 70 картин и изображенных на них женщинах<sup>1</sup>. Но справедлива ли броская формула Болманна? В своей статье я хочу поделиться некоторыми наблюдениями над тем, какие функции в живописи выполняет книга как элемент женского портрета.

На протяжении столетий образованность и знание считались прерогативой мужчин, женщинам была предназначена участь «гения домашнего очага». В эссе *Своя комната* (1929) В. Вулф описала эту ситуацию на примере гипотетической сестры Шекспира, как и он, одаренной талантом,

---

<sup>1</sup> S. Bollmann, *Women Who Read Are Dangerous*, Abbeville press publ., New York–London 2016.

наделенной живым умом и страстью к творчеству, но не сумевшей преодолеть гендерные стереотипы и погибшей в безвестности<sup>2</sup>. И в европейских странах, и в России вплоть до эпохи Просвещения образованные женщины – по преимуществу представительницы царствующих фамилий или дочери отцов, известных своей ученостью, – были достаточно редким явлением. В Европе процесс приобщения женщин к чтению начался раньше, чем в России, но также активизировался во второй половине XVIII в. По словам исследовательницы истории женского чтения, в России в послепетровский период «наиболее ярким проявлением распространения грамотности среди женщин стал их повышающийся интерес к книге, создававший предпосылки для формирования женской читательской аудитории»<sup>3</sup>. В связи с нашей темой уместно будет напомнить карамзинское *Послание к женщинам* (1795):

...Взял в руки лист бумаги,  
Чернильницу с пером,  
Чтоб быть писателем, творцом,  
Для вас, красавицы, приятным;  
Чтоб слогом чистым, сердцу внятном,  
Оттенки вам изображать  
Страстей счастливых и несчастных,  
То кротких, то ужасных;  
Чтоб вы могли сказать:  
«Он, право, мил и верно переводит  
Всё темное в сердцах на ясный нам язык;  
Слова для тонких чувств находит!»<sup>4</sup>

И этот, и многие другие примеры свидетельствуют, что обращение женщин к чтению стимулировало воображение творцов.

В европейской и русской живописи известно множество работ, вряд ли поддающихся исчислению, на которых изображена женщина с книгой. Активность обращения к теме определялась особенностями исторической эпохи, ее эстетическими канонами и творческой индивидуальностью художника,

<sup>2</sup> В. Вулф, *Обыкновенный читатель*, Наука, Москва 2012, с. 486-487.

<sup>3</sup> Л.В. Сокольская, *Русская читательница в социокультурных обстоятельствах послепетровского периода* [в:] «Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусства» 2005, № 2 (8), с. 134.

<sup>4</sup> Н.М. Карамзин, *Полное собрание стихотворений*, Советский писатель, Москва; Ленинград 1966, с. 170.

однако я не буду заострять внимание на этих вопросах. Собранные материалы позволяют дифференцировать два типа живописных сюжетов, условно определяемых как «женщина с книгой» и «читающая женщина». В жанровом отношении оба типа работ представлены портретами и жанровыми картинами, причем в ряде случаев бывает затруднительно строго разграничить их. Я останавлиюсь на 32 полотнах середины XVIII – первой половины XIX в., на которых изображены женщины с книгой, но не в процессе чтения: книгу они держат в руках или она находится где-то рядом.

На этих портретах в основном запечатлены женщины высокого социального положения: Екатерина II, великая княгиня Мария Александровна, королева Франции Мария Амалия де Бурбон, княгиня Е.Р. Дашкова, маркиза де Помпадур, графиня М.А. Румянцева, графиня Е.А. Мусина-Пушкина и др. Представительницы царствующих фамилий обычно показаны парадным образом, в основном в полный рост: Екатерина II (И.Б. Лампи-старший, 1790-е), Мария Амалия де Бурбон (Ф. Винтерхальтер, 1842), великая княгиня Мария Александровна (К. Робертсон, 1849), великая княжна Александра Николаевна (К. Робертсон, 1840). Но чаще всего модель изображена сидящей в кресле, на диване или у стола (портрет графини де Ламет, А. Лабиль-Гийяр, 1790-е; портрет великой княгини Елены Павловны, К. Робертсон, 1841; портрет Амалии Баденской, принцессы Вюртембергской, художник неизвестен и др.), в некоторых случаях – полулежащей на кушетке (портрет маркизы де Помпадур Ф. Буше, 1756; «Салон мадам де Рекамье в Аббей-де-Буа» Ф.Л. Дежуина, 1826) или в кресле (портрет графини д'Эгмонт Пиньятели в испанском костюме, А. Рослин, 1763). Книга становится одним из способов репрезентации героини и в зависимости от личности портретируемой может выполнять разные функции, при этом имеют значение особенности размещения книги в пространстве (степень дистанцированности от модели) и ее вид (открыта / закрыта).

На портретах женщин, которые реализовались на общественном поприще, книга символизирует их деятельность или подчеркивает значение личности. Один из аллегорических портретов, выполненных И.Б. Лампи Старшим, представляет Екатерину II на фоне скульптурных фигур Крепости и Истины. Держа скипетр в правой руке, левой она указывает на два лежащих в отдалении тома – вероятно, тексты *Наказа*, который многократно переиздавался. Пространство картины наполнено предметами символического значения, которые усиливают представление о могуществе императрицы, а книги подчеркивают ее мудрость и просвещенный характер правления.





1. Неизвестный художник. Портрет Е.Р. Дашковой. 1790-е



2. А.Г. Варнек. Портрет А.П. Буниной. 1823

В подобной репрезентативной функции книга выступает и в двух портретах Е.Р. Дашковой. На парадном портрете (автор неизвестен) княгиня – директор Петербургской Академии наук, президент созданной по ее инициативе Российской академии – изображена сидящей у стола, на котором размещены 6 томов *Словаря Академии Российской*. Портрет датируется 1790-ми, но поскольку VI том вышел в 1794 г., а после смерти Екатерины II Дашкова оказалась в опале, можно уточнить время создания портрета: 1794-1796 гг. Фон картины предельно аскетичен, пространство минимизировано, но расширению его границ служит глобус у ног героини, который можно трактовать и как олицетворение необъятности географического пространства, и как обширность познаний Дашковой. Обе Екатерины, в будущем названные Екатерина Великая и Екатерина Малая, были страстными читательницами, о чем Дашкова писала:

[...] она была убеждена, что я всё свое время посвящаю чтению и занятиям, что и привлекло мне ее уважение [...]. Я смело могу утверждать, что, кроме меня и великой княгини, в то время не было женщин, занимавшихся серьезным чтением<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Е.Р. Дашкова, *Записки, 1743-1810*, Наука, Ленинград 1985, с. 7.

Однако портреты, о которых идет речь, представляют их не как читательниц, но как женщин, прославившихся на государственном и научном поприще. Второй портрет Дашковой работы С. Тончи (1796) относится к периоду ссылки в Новгородскую губернию: княгиня изображена на лавке за столом в крестьянской избе, рядом с печью, за спиной маленькое окошко. На известных копиях и гравюрах пространство и общие пропорции картины несколько искажены: женская фигура в темном одеянии непропорционально велика, стена с окном кажется наклоненной. Однако эти неправильности как будто символизируют неестественность жизненной ситуации героини, органичными для нее оказываются только книги, стоящие на полках над ее головой и небрежно разложенные на столе. Одна книга раскрыта под рукой и сливается в единое целое с фигурой, становясь третьим светлым пятном костюма: чепец, рубашка, книжная страница.

Портрет графини М.А. Румянцевой (атрибутируется Б.Ш. Митуару<sup>6</sup>) представляет пожилую даму, сидящую около маленького стола, на котором рядом с бюстом Екатерины II размещены два тома. Книги дистанцированы от модели – отделены смятым платком, и это дает основание предполагать их принадлежность перу императрицы. Бюст и книги репрезентируют деятельность Румянцевой, которую Елизавета Петровна пожаловала в статс-дамы, поручив ей впоследствии заведывание двором невесты Петра III, будущей императрицы Екатерины II<sup>7</sup>. В том, что касается этого портрета, обращает на себя внимание несовпадение границ жизни модели и художника: М.А. Румянцева умерла в 1788 г., Митуар родился в 1782 г. Если атрибуция авторства верна, то остается допустить, что это посмертный портрет, в основу которого было положено другое изображение Румянцевой, возможно, ее прижизненный портрет работы А.П. Антропова (1764). Видимо, поэтому на более позднем по времени портрете Митуара социальная роль Румянцевой подчеркнута не позой и выражением лица, а лишь предметами, оформляющими пространство (бюст императрицы, книги), и костюмом, украшенным орденом Св. Екатерины и миниатюрным портретом Елизаветы Петровны.

Роль визитной карточки выполняют книги и на портрете поэтессы А.П. Буниной (А.Г. Варнек, 1823). Модель изображена сидящей за столом, на котором разложены несколько книг, обе руки лежат на раскрытом томе,

<sup>6</sup> См. портрет № 3 [в:] *Русские портреты XVIII и XIX столетий*, т. 1, вып. 1, изд. Вел. кн. Николая Михайловича, Экспедиция заготовления государственных бумаг, Санкт-Петербург 1905.

<sup>7</sup> Там же, из описания к портрету № 3.

с которым женская фигура составляет единое целое. Серьезный взгляд, строгое белое платье и голубая шаль, перекинутая через правое плечо (на манер андреевской орденской ленты<sup>8</sup>) дополняют представление об облике женщины-творца и высокой оценке ее современниками. Издатель «Дамского журнала» П.И. Шаликов приводил слова Н.М. Карамзина: «Ни одна женщина не писала у нас так сильно»<sup>9</sup>. В портрете Буниной, как и в других упомянутых работах, книги характеризуют деятельность героини и маркируют ее общественную роль.

В портретах другого типа книги используются как аксессуар, представляющий обстановку жизни знатной женщины и круг ее досуговых занятий. В камерном портрете маркизы де Помпадур (М.К. де Латур, 1755) пространство картины максимально насыщено вещами: в руках модели развернутые ноты (позади видна гитара), у ног большая папка (с нотами / рисунками), рука опирается на фолиант, кроме него на столе размещены еще несколько томов и глобус. Фоном для женской фигуры служит полотно, изображающее горный пейзаж, который увеличивает пространство комнаты. Книги, как и другие вещи, подчеркивают разнообразие занятий маркизы. Собственно, все упомянутые предметы характеризуют досуговые занятия (музичирование, рисование, чтение), позволявшие с пользой проводить время и необходимые для общения в свете.

Обязательность этих умений демонстрирует и выполненный Д.Г. Левицким в 1772–1776 гг. цикл портретов первых российских институток – смолянок. Фигуры троих: играющей на арфе Г. Алымовой, танцующей Н. Борщовой и Е. Молчановой, которая держит в руке книгу (рядом помещен физический прибор), – рассматривают как аллегории Музыки, Танца и Науки, другими словами, тех навыков, которые давал Смольный институт своим воспитанницам, в числе прочих – знание иностранных языков, необходимое для женщин дворянского круга. Не случайно произведениями первых русских писательниц были переводы произведений иностранных авторов<sup>10</sup>. Можно сказать, что женская литература в России началась с увлечения образованных женщин чтением, читательницы и стали первыми русскими писательницами.

<sup>8</sup> Широкая голубая лента через правое плечо была знаком высшей государственной награды – ордена Андрея Первозванного.

<sup>9</sup> Цит. по: А.К. Бабореко, *Бунина [в:] Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь*, т. 1, Советская энциклопедия, Москва 1989, с. 363.

<sup>10</sup> См.: W. Rosslyn, *Feats of Agreeable Usefulness: Translations by Russian Women, 1763–1825*, Verlag F.K. Göpfert, Fichtenwalde 2000.



3. Ф. Буше. Портрет маркизы де Помпадур.  
1756



4. К. Робертсон. Портрет великой княгини  
Марии Александровны. 1850

Чтение как один из видов досуговой деятельности знатной женщины представлен и на портрете маркизы де Помпадур работы Ф. Буше (1756), где маркиза изображена на кушетке с раскрытой книгой в руках, на фоне книжного шкафа, книгами заставлена и нижняя часть изящного рабочего стола, в ногах – развернутые ноты. На фоне книжного шкафа показана и мадам Рекамье, полулежащая на кушетке с развернутой книгой в руках (Ф.Л. Дежуин, «Салон мадам Рекамье в Аббей-де-Буа», 1826). Представление о времяпрепровождении знатной дамы и ее гостей дополняют раскрытые клавикорды, прислоненная к ним арфа и ноты. На фоне шкафа с книгами и нотами изображена также великая княгиня Мария Александровна (К. Робертсон, 1850), жена будущего императора Александра II: женская фигура в покойном кресле возле стола-геридона, почти всю поверхность которого занимает раскрытая книга, рядом изящный кувшин, маленькая ваза с цветами и несколько лежащих цветков. Возле ног хозяйки, повернув к ней голову, расположилась собака. Как и на некоторых других картинах, пространство комнаты расширено открытым окном, сквозь драпировку которого видны деревья. Аналогичный прием изображения художница использовала и в портрете великой княгини 1849 г., где она показана в полный рост на фоне мрачного пейзажа: переплетенные стволы деревьев и уходящая вдаль тропинка. Этот пейзаж ярче оттеняет фигуру женщины в белом платье, руки которой лежат на раскрытой книге, под ней другая, заложленная закладкой. К ножке стола прислонена папка с нотами, на подставке для ног собака, устремившая преданный взгляд

на хозяйку. Представление о повседневных занятиях великой княгини дают и картины К.А. Ухтомского с интерьерами кабинета и будуара Марии Александровны (1850-е): в кабинете раскрытые ноты на рояле, ноты на этажерке, стопки книг на круглом столике, в будуаре множество книг – на письменном столе и на двух кофейных столиках.

Внешнее жизненное пространство дамы высшего общества запечатлено и на портрете графини д'Эгмонт Пиньятели (А. Рослин, 1763): откинувшаяся на спинку софы женщина с раскрытой книгой в руках, рядом гитара и ноты. Пространство комнаты увеличено пейзажем, открывающимся через арочный проем галереи. Как и в некоторых других портретах, дополнением служат цветы и собака / маленькая собачка у ног хозяйки. Более разнообразно показаны досуговые занятия знатной женщины на посмертном портрете принцессы Гессен-Гомбургской (А. Рослин, 1757), урожденной А.И. Трубецкой, в первом браке княгини Кантемир, получившей европейское образование<sup>11</sup>. Принцесса изображена за письменным столом возле распахнутого окна, на столе горкой сложены книги, одной рукой дама опирается на раскрытый том, в другой держит книгу. Глобус у ее ног, прислоненная к нему книга, видимо, географический атлас, и некоторые предметы (насколько можно понять, один из них секстант) – все это характеризует сферу интересов и занятий незаурядно образованной женщины. Таковы лишь некоторые, как можно заметить, композиционно близкие портреты, на которых книга становится показателем чтения как одного из досуговых занятий светской женщины, маркируя внешнее пространство ее жизни.

Наконец, существует целый ряд женских портретов, где книга выступает не как примета досуговой деятельности, но как средство психологизации образа, создавая представление о душевном состоянии модели. На портретах такого типа изображены не только представительницы аристократических фамилий, которые благодаря своей родовитости вошли в историю, но также и дамы, оставшиеся неизвестными. И тех и других объединяет то, что в своей жизни они осуществляли традиционные женские роли и их занятия, как правило, не имели общественного резонанса.

В этих картинах пространство может быть организовано разными способами. В некоторых случаях оно предельно минимизировано: все внимание художника сосредоточено на фигуре женщины с книгой. Таков портрет дамы в красно-оранжевом платье (М.К. де Латур, 2-я половина XVIII в.), на

<sup>11</sup> Н. Чулков, *Гессен-Гомбургская* [в:] *Русский биографический словарь*, т. 5, ред. Н.П. Чулков, Типография Г. Лисснера и Д. Совко, Санкт-Петербург 1916, с. 147-149.

котором изображена женщина средних лет в домашнем одеянии, уютно обложенная книгами и как бы на мгновение оторвавшаяся от чтения: в одной руке она держит раскрытую книгу, заложив ее пальцем. Все полотно занято женской фигурой и книгами. Мягкая полуулыбка дамы и внимательный взгляд написаны в свойственной этому художнику манере, но мало говорят о ней самой. В этом случае ее характеристикой можно считать подчеркнутую обилием книг любовь к чтению. Прием имитации прерванного чтения использовали и другие художники. На портрете П.Н. Орлова, изображающем неизвестную в сиреневом платье (1839), все внимание также сосредоточено на сидящей в кресле женщине. Несколько расслабленная поза, легкий наклон головы и полуопущенный взгляд передают состояние задумчивости, которое подчеркивает и повернутая обложкой вверх книга.

Более объемно представлено окружающее пространство на портрете С.Н. Карамзиной (П.Н. Орлов, 1840), включающем фрагмент интерьера. Женщина в белом платье сидит, положив одну руку на стол, в другой руке она держит заложенную пальцем книгу. Выражение ее лица нельзя назвать ни задумчивым, ни мечтательным, прямой взгляд согласуется с репутацией Карамзиной как человека, не скрывавшего своих мнений. Книга же служит знаком начитанности героини, «умной, вдохновенной руководительницы и души» карамзинского литературного салона в конце 1830-х - 1840-е гг.<sup>12</sup> О значении книг в своей жизни С. Карамзина писала сестре в 1839 г.: «И еще есть *книги*, эти добрые и дорогие спутники, которые <нрзб.> любить бескорыстно...»<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> А.Ф. Тютчева, *Воспоминания*, Захаров, Москва 2002, с. 70.

<sup>13</sup> *Письма С.Н. Карамзиной к Е.Н. Мещерской о Лермонтове*, публ. Э.В. Даниловой, В.А. Мануйлова и Л.Н. Назаровой [в:] М.Ю. Лермонтов. *Исследования и материалы*, ред. М.П. Алексеев, А. Гласе, В.Э. Вацуро, Наука, Ленинград 1979, с. 362.





5. В.А. Боровиковский. Портрет В. Монычаровой (В.И. Араповой?)



6. С.К. Зарянко. Портрет неизвестной.  
1840-е

На двух полотнах В.А. Боровиковского модель с книгой также размещена около стола. На портрете В. Монычаровой (В.И. Араповой?) занавес, служащий фоном, слегка приоткрывает небо в просвете окна. Рядом с женской фигурой находится мужской бюст – традиционно такая роль предназначалась изображению супруга, что подчеркивало статус женщины и сферу ее жизненной деятельности. Но такому явному выражению доместицированности противоречит сама модель с ее прямым, несколько задумчивым взглядом, свидетельствующим о силе характера. Впечатление задумчивости усиливает прижатая к груди и заложенная пальцем книга. Столь же лаконично обозначено окружающее пространство на портрете графини Е.А. Мусиной-Пушкиной (1797), сидящей возле маленького стола, опершись рукой на книгу, книгу она держит и в другой, опущенной руке, задумчиво глядя в сторону. На столе ваза с цветущим растением, общим фоном служит едва намеченный пейзаж. Пейзаж присутствует и на портрете Е.А. Демидовой (Р. Лефевр, 1800-1805), сидящей с раскрытой книгой в руке; ее поза и погруженный в себя взгляд передают состояние глубокой задумчивости.

В некоторых работах пейзажу уделено больше внимания, например, великая княжна Александра Николаевна (К. Робертсон, 1840) изображена в открытой галерее на фоне арочного окна, открывающего рассветное небо, видны также поле, река и невысокие горы на другом берегу. Утреннее небо

подчеркивает юный возраст героини и, возможно, олицетворяет ее высокие душевные качества. Устремленный в сторону взгляд говорит о мечтательном настроении, что подчеркивает и лежащая позади нее раскрытая книга. Этой картине композиционно близок портрет неизвестной девушки в белом платье (С.К. Заряноко, 1840-е), лицо которой выражает удивление и ожидание, в одной руке она держит раскрытую миниатюрную книжицу, в другой – закрытую книгу. Значительное место в картине занимает пейзаж: невысокие горы на фоне утреннего неба, усиливающего впечатление о мечтах и надеждах, свойственных молодости. Небо составляет основной фон и на одном из портретов О.И. Орловой-Давыдовой (К. Робертсон, 1840-1841), но здесь использованы другие тона: темнеющее вечернее небо гармонирует с серьезным прямым взглядом и несколько напряженной позой молодой женщины, развернувшейся от окна. Как бы поневоле оторвавшись от чтения, она держит на коленях раскрытую книгу. Во всех работах интересующего нас периода обращает на себя внимание одна особенность: в большинстве случаев пейзаж лишь намечен, ни одна из моделей не выведена за пределы домашнего пространства, не показана на лоне природы, что отвечало представлениям о семейной сфере как главном предназначении женщины. Вместе с тем независимо от внешнего наполнения пространства – его камерной ограниченности или пейзажной открытости, предметного аскетизма или вещной насыщенности – книга во всех портретах выполняет общую роль, создавая представление о внутреннем мире героини: глубине натуры, чувствительности, мечтательности, склонности к размышлениям. Художники не акцентируют внимания на содержании книг, но поза и выражение лица моделей дают основание предполагать обычные в женском чтении романы или стихи.

Приведенные материалы позволяют усомниться в справедливости суждения о том, что «женщины, которые читают, опасны». Скорее, наоборот. Портретные изображения женщин с книгой, относящиеся к середине XVIII – первым десятилетиям XIX в., отвечают реальной ситуации, когда чтение и книга органично вошли в жизнь не только представительниц высшего общества, но и менее родовитых дворянок. Под пером художника книга становилась показателем жизненного пространства женщины, в одних случаях подчеркивая общественное значение ее деятельности, в других – показывая наполнение повседневного досуга, наконец, характеризуя душевное состояние, иначе говоря, изображая пространство ее внутреннего мира.



## Библиография

- Бабореко А.К., Бунина [в:] *Русские писатели. 1800-1917. Биографический словарь*, т. 1, Советская энциклопедия, Москва 1989.
- Тютчева А.Ф., *Воспоминания*, Захаров, Москва 2002.
- Вулф В., *Обыкновенный читатель*, Наука, Москва 2012. *Литературные памятники*.
- Дашкова Е.Р., *Записки, 1743-1810*, Наука, Ленинград 1985.
- Сокольская Л.В., *Русская читательница в социокультурных обстоятельствах послепетровского периода* [в:] „Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусства” 2005, № 2 (8).
- Карамзин Н.М., *Полное собрание стихотворений* подг. текста, прим. Ю.М. Лотмана, Советский писатель, Москва; Ленинград 1966, *Библиотека поэта (Большая серия. Второе издание)*.
- Чулков Н., *Гессен-Гомбургская* [в:] *Русский биографический словарь*, т. 5, ред. Н.П. Чулков, Типография Г. Лисснера и Д. Совко, Санкт-Петербург 1916.
- Письма С.Н. Карамзиной к Е.Н. Мецкерской о Лермонтове*, публ. Э.В. Даниловой, В.А. Мануйлова и Л.Н. Назаровой [в:] *М.Ю. Лермонтов. Исследования и материалы*, ред. М.П. Алексеев, А. Гласе, В.Э. Вацура, Наука, Ленинград 1979.
- Русские портреты XVIII и XIX столетий*, т. 1, вып. 1, изд. Вел. кн. Николая Михайловича, Экспедиция заготовления государственных бумаг, Санкт-Петербург 1905.
- Bollmann S., *Women Who Read Are Dangerous*, Abbeville press publ., New York–London 2016.
- Rossllyn W., *Feats of Agreeable Usefulness: Translations by Russian Women, 1763-1825*, Verlag F.K. Göpfert, Fichtenwalde 2000, *FrauenLiteraturGeschichte*, bd. 13.

## Иллюстрации

- Неизвестный художник, *Портрет Е.Р. Дашковой*, [в:] [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Yekaterina\\_Romanovna\\_Vorontsova-Dashkova.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Yekaterina_Romanovna_Vorontsova-Dashkova.jpg) (30.08.2021).
- Варнек А.Г., *Портрет А.П. Буниной*, [в:] [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anna\\_Bunina\\_by\\_A.G.Varnek\\_\(1823,\\_Hermitage\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anna_Bunina_by_A.G.Varnek_(1823,_Hermitage).jpg) (30.08.2021).
- Буше Ф., *Портрет маркизы де Помпадур*, [в:] [https://artchive.ru/artists/1122~Moris\\_Kanten\\_de\\_Latur/works/547171~Portret\\_markizy\\_de\\_Pompadur](https://artchive.ru/artists/1122~Moris_Kanten_de_Latur/works/547171~Portret_markizy_de_Pompadur) (30.08.2021).
- Робертсон К., *Портрет великой княгини Марии Александровны*, [в:] [https://artchive.ru/artists/2748~Kristina\\_Robertson/works/488145~Portret\\_velikoj\\_knjagini\\_Marii\\_Aleksandrovny\\_1850\\_342\\_x\\_246\\_sm](https://artchive.ru/artists/2748~Kristina_Robertson/works/488145~Portret_velikoj_knjagini_Marii_Aleksandrovny_1850_342_x_246_sm) (30.08.2021).

Боровиковский В.Л., *Портрет В. Монычаровой (В.И. Арапетовой?)*, [в:] [https://artchive.ru/vladimirborovikovsky/works/519871~Portret\\_VMonycharovoj\\_Varvary\\_Ivanovny\\_Arapetovoj](https://artchive.ru/vladimirborovikovsky/works/519871~Portret_VMonycharovoj_Varvary_Ivanovny_Arapetovoj) (30.08.2021).

Зарянко С.К., *Портрет неизвестной*, [в:] [https://artchive.ru/sergeyzaryanko/works/534442~Portret\\_neizvestnoj](https://artchive.ru/sergeyzaryanko/works/534442~Portret_neizvestnoj) (30.08.2021).

## ABSTRACT

### **A Woman with a Book in Portrait Painting of the Second Half of the 18<sup>th</sup> – First Half of the 19<sup>th</sup> c.: Model and Space: Notes on the Subject**

One of the most common subjects of world painting is associated with images of a woman with a book. The article uses the example of 32 canvases from the middle of the 18<sup>th</sup> – first half of the 19<sup>th</sup> century. The issue of functions of a book as an element of a female portrait is considered. The space depicted in these paintings can be chamber-limited or completely open, subject-ascetic or materially saturated. However, the article is mainly focused on the space of women's life and a book as its marker. Under the brush of the artist, the book turns out to be an indicator of a woman's living space: in some cases it highlights the social significance of her activities (portraits of Catherine II, Princess E.R. Dashkova, poetess A.P. Bunina), in others it shows the content of everyday leisure (portraits of Marquise de Pompadour, Grand Duchess Maria Alexandrovna, etc.), finally, with the help of a book, the mental state of the heroine is characterized, in other words, the space of her inner world is depicted (portraits of V. Monacharova, E.A. Demidova, etc.).

**Keywords:** portrait of a woman, book, model, space

**Ключевые слова:** женский портрет, книга, модель, пространство



Наталья Мариевская 

Всероссийский государственный институт кинематографии имени  
С.А. Герасимова

## Социальные пространства в динамике сюжета Анализ драматургии современного фильма

Пандемия на время отвлекла нас от главных кинематографических событий 2020 года, теперь уже кажущегося таким далеким, неизмеримо повысив уровень тревожности во всем мире и среди всех слоев общества. И тем не менее, то, что произошло девятого февраля на объявлении номинантов на премию Оскар, и сегодня вызывает удивление: сразу три фильма, претендующих на победу в номинации «Лучший фильм года» – это фильмы об опасном вторжении униженных и оскорбленных на территорию богатых и знаменитых. Неважно, что эти фильмы совершенно разные по стилистике и тональности: ностальгический и синефильский фильм Квентина Тарантино *Однажды в Голливуде*, исполненный мрачной и болезненной эксцентрики *Джокер* Тодда Филлипса, непринужденно перетекающий из одного жанра в другой *Паразиты* Пон Джун-Хо – все три фильма обладают отчетливым сходством. В каждом из них богатым и знаменитым угрожает смертью некто, пришедший сюда со стороны, оттуда, из тревожащего и пугающего мира нищеты. Исход этой ситуации в каждом из этих фильмов разный, но всякий раз мы сталкиваемся с особым рода озлоблением, потребностью нанести сокрушительный удар тому, кто стал для героя источником унижения.

Невольно возникает понятие, введенное Фридрихом Ницше для обозначения реакции униженных и оскорбленных на свое положение в обществе. Это понятие ресентимента. Так в *Генеалогии морали* он пишет:

Восстание рабов в морали начинается с того, что ресентимент сам становится творческим и порождает ценности: ресентимент таких существ, которые не способны к действительной реакции, реакции, выразившейся бы в поступке, и которые вознаграждают себя воображаемой мстью<sup>1</sup>.

Впрочем, совсем недавно слово ресентимент [выделено автором – Н.М.] оказалось на слуху по совершенно другому поводу: российский и американский искусствовед и культуролог М.В. Ямпольский в своих рассуждениях о современной России называет её страной победившего ресентимента:

Одна из поражающих воображение метаморфоз российского общества связана с вулканическим ростом агрессивности одновременно с отказом от признания реальности, погребенной в одночасье под идеологическими фикциями. Объяснить это явление непросто. Его часто списывают на беспрецедентную обработку масс телевизионной пропагандой<sup>2</sup>.

Итак, ресентимент становится приметой времени, актуальной темой в искусстве, яркой приметой неблагополучия неолиберальной эпохи. Что пытается сказать о растущем напряжении в обществе современное искусство? Что нового попытались сказать о ресентименте сегодняшнему зрителю создатели этих фильмов? О серьёзности их намерений говорит то особое напряжение, с которым каждый режиссер ищет форму для своего высказывания. К необычному разорванному построению фабулы прибегает Тарантино, лишь пунктиром намечая события биографии главного героя – вышедшего в тираж актера Рика Далтона. Обращает на себя внимание «выпавший» из повествования эпизод его женитьбы на знойной итальянке. Фабула словно грубо членится на две неравновеликие и, на первый взгляд, несвязанные между собой части. Этот разлом не может не вызывать недоумения неискушенного зрителя. Он не может появиться непреднамеренно в фильме такого мастера, как Квентин Тарантино.

Поражает сложная временная форма, избранная для своего произведения Тоддом Филлипсом, прекрасно владеющим прозрачным (чтобы не сказать примитивным) языком массового кинематографа, ранее создавшем

<sup>1</sup> Ф. Ницше, *Генеалогия морали*, пер. с нем. В.А. Вайнштока, ред. В.В. Битнер, Издательская группа «Лениздат», «Книжная лаборатория», Санкт-Петербург 2020, с. 29.

<sup>2</sup> М. Ямпольский, *В стране победившего ресентимента*, [в:] <https://www.colta.ru/articles/specials/4887-v-strane-pobedivshego-resentimenta> (15.08.2021).

такие хиты, как молодежная комедия *Дорожное приключение* (2000) или *Мальчишник в Вегасе* (2009). Причины, по которым Пон Джун-Хо выбирает непростую жанровую форму для своего фильма, тоже связаны со стоящими перед ним художественными задачами.

Обращает на себя внимание еще одно важное обстоятельство. Проблема социального неравенства уже ставилась в фильме Тарантино *Джанго освобожденный* (2012) и в фильме Пон Джун-Хо *Сквозь снег* (2013).



1. «Сквозь снег» (*Snowpiercer*, кор. 설국열차). 2013. Режиссер Пон Джун-Хо

Таким образом, ресентимент оказывается проблемой, стоящей в фокусе внимания обоих режиссеров уже длительное время. И это заставляет пристальней взглянуть в сюжет фильмов, ставших ярким событием кинематографической жизни 2019 года. Можно сказать, что реакция на них парадоксальна<sup>3</sup>. С одной стороны, все они оказались замечены как критикой, так

<sup>3</sup> Так, в авторитетном журнале «Искусство кино» помещена рецензия на фильм *Однажды в Голливуде*, написанная в таком шутивно-снихождительном тоне, словно и писать-то об этой картине как-то неудобно: «Пока все старятся, лечатся и умирают, Тарантино, как последний искренний ребенок мирового кинематографа, с увлечением прыгает по тем же классикам, по неизвестным каверам на хиты „Ретро FM“, по обильным замороженным аллюзиям, про которые даже Квентин сам наверняка не очень помнит, к чему все это у него отсылает (и я точно не знаю, ведь всем известно, что Тарантино знает кино лучше любого критика). [...] И вообще, *Однажды в Голливуде* – фильм до поры размеренный, как перегретый калифорнийский денек». В заключительных словах этой рецензии художественное высказывание окончательно обесценивается: «Каннский фестиваль 2019 года запомнится как калейдоскоп попыток ухода от реальности, и у ретрограда Тарантино получилось,

и зрителями. С другой – и критики, и зрители словно бы избегают говорить о существе заключенного в них авторского высказывания. Сделаем предположение, что критики просто не находят адекватного инструментария для препарирования фильмов ресентимента, и поэтому вынуждены отмахнуться, правда, под разными предлогами, от анализа их содержания. Способ интерпретации этих картин может быть выведен из выделения в них сходных элементов. Прежде всего, это маргинальный герой. Маргинальный в том смысле, что он вполне не принадлежит ни миру бедности, ни миру богатства. Это персонажи границы. В интервью Тод Филлис подчеркнул, что это фильм

---

видимо, лучше всех». См.: Е. Беликов, «Однажды... в Голливуде»: Квентин Тарантино снова переписывает историю кинематографа, [в:] <https://kinoart.ru/reviews/odnazhdy-v-gollivude-kventin-tarantino-snova-perepisyvaet-istoriyu/> (19.04.2022).

Фильм Тарантино не только не рассматривается как высказывание о ресентименте, он вообще не рассматривается рецензентом как имеющий какое-либо актуальное содержание. К одному из крупнейших режиссеров современности походя приклеивается ярлычок впавшего в детство ретрограда. Можно было бы проигнорировать рецензию как неловкость, частность, о которой лучше вообще не вспоминать. Но она вполне отражает общий тон рецензий на фильм, не поддавшийся серьезному анализу, а по существу ему и не подвергавшийся.

Сходная ситуация возникла и вокруг картины Тодда Филлипса. Коммерческий успех *Джокера* поражает. Фильм вызвал бурную, хоть и противоречивую реакцию со стороны зрителей и критиков. Но как в восторженных, так и в негативных отзывах их авторы упорно соотносят фильм с вселенной комиксов, настойчиво объявляя его бенефисом актера Хоакина Феникаса. При этом вопрос о том, что именно играет Хоакин Феникс, как-то не возникает. Этот подход надежно охраняет содержание *Джокера* от серьезной интерпретации.

Фильм *Паразиты* Пон Джун-Хо от интерпретации охраняет уже не родство с масскультом и не изощренность формы, а как раз мнимая простота. Приведем показательный пример рецензии на фильм корейского режиссера: «Пон Джун-Хо не стесняется лобовой метафоричности и не боится однозначных трактовок. Более того, он открыто иронизирует над собой, голосом одного из героев заявляет, что, мол, да, вы правы, «это всё метафора». Режиссёра не интересуют скрытые смыслы и сложные аллегории – (чтобы это понять, достаточно прочесть синопсис), а насколько далеко заведёт Пон Джун-Хо свою «чехарду со стилями и образами». См.: Е. Гугнин, «Паразиты» — не мы: рецензия на лучший фильм Каннского кинофестиваля, [в:] <https://www.film.ru/articles/parazity-ne-my/> (19.04.2022).

Затруднение перед интерпретацией фильма скрывается здесь за позицией: «Все и так понятно, так о чем говорить?» Но если всё, как пишет рецензент, и так понятно по синопсису, то зачем снимать фильм? Если все так просто и однозначно, то почему бы не обратить внимание на содержание фильма? Как объяснить, например, удар ножом, в ярости нанесенный отцом семейства Кимов в сердце своего выдержанного и любезного работодателя? Ведь не господин Пак только что убил его дочь? И о какой лобовой метафоре идет речь? Метафора, как будто устанавливающая тождество между бедняками и паразитами, вовсе не кажется такой уж прямолинейно прозрачной. В самом деле, можно ли назвать паразитами членов семейства Кимов, если каждый из них вполне справляется со взятыми на себя обязанностями, то есть, все работают на семейство Пак в поте лица.

не о Джокере, а о том, как человек может им стать: «Мы даже не делаем Джокера, мы рассказываем историю о том, как стать Джокером»<sup>4</sup>.

В самом начале фильма Джокер еще не является Джокером – это нежный одинокий мечтатель Артур Флек, трогательно заботящийся о своей престарелой матери. Артур пройдет целую серию сложных превращений прежде, чем обретет кровавую улыбку клоуна-убийцы. Заметим, что и это превращение не станет окончательным. А пока персонаж живет в гнусной, отвратительной ему самому трущобе, однако он множеством нитей связан с сияющим миром богатства и процветания. В фильме эта связь задается сразу напряженным ожиданием матери Артура писем от его предполагаемого отца миллиардера Томаса Уэйна.

Один шаг отделил семью Кимов из фильма *Паразиты*, обитающую в тесном подвале, от крупного успеха. На стене их убогого жилища с унитазом, расположенным под самым потолком, как величайшая драгоценность красуется серебряная медаль, полученная матерью в спортивных соревнованиях. Но и годы тренировок, и это несомненное достижение не позволили ей выбраться из подвала. Там, наверху, мир принадлежит победителям, а не почти победителям. Вторым там нет места. Именно эту медаль, заключенную в рамочку под стекло, и будут спасать Кимы во время угрожающего их жизни наводнения. Да и юные члены семьи Кимов полны честолюбивых амбиций, которые они готовы начать реализовывать при любом удобном случае.

Маргиналом в указанном смысле является и Рик Далтон. Его карьера неуклонно движется к завершению, обитанию в мире Голливудских небожителей неумолимо подходит конец. Дружбой со своим неизменным дублером-каскадером Клиффом Бутом он прочно связан с миром неудачников, живущих в трейлерах.

Фильмы ресентимента отличает неоднородное художественное пространство и маргинальный герой, соединяющий его различные области. Это структурное сходство определяет пространственный анализ как основной подход к выявлению глубинного смыслового содержания этих фильмов. Анализ моделей социального пространства, создаваемых современным кинематографом, представляет чрезвычайный интерес по двум причинам: во-первых, в связи с тем, что искусство кино активно обращается к производству остросоциальных конфликтов, а значит, активно формирует

<sup>4</sup> Ch. Edwards, *Joker Doesn't "Follow Anything" from the Comics*, „Digital Spy”, 8.07.2019, [в:] <https://www.digitalspy.com/movies/a28326238/joaquin-phenix-joker-doesnt-follow-comics/> (19.04.2022).



социальные пространства в структуре фильма; во-вторых, в связи с известной простотой и наглядностью этого анализа: кино – искусство визуальное, и пространственные отношения проявляются в нем довольно отчетливо. Если деньги в кино все реже выступают в качестве значимой художественной детали и перестают быть вещью, наделенной отчетливыми физическими свойствами, то их скрытая неотменяемая власть проявляется в организации социального пространства: имеющие деньги и не имеющие их живут в разных мирах, между ними формируется четкая граница.



2. «Паразиты» (кор. 기생충). 2019. Режиссер Пон Джун-Хо

Выявим основные черты пространства, в котором обитают богатые и знаменитые. Это мир, который призван вызвать иллюзию гармонии, своего рода Эдем, в котором может пребывать только достойный. Пространство богатства создается через образы райского сада. Дивный цветущий сад окружает дом миллиардера Тома Уэйна в фильме *Джокер*, изысканный восточный сад с зелеными лужайками и причудливо изогнутыми деревьями виден из огромных окон дома, построенного великим архитектором Нам Гуном, прекрасен шепот ночных садов, окружающих дома знаменитостей в фильме *Однажды в Голливуде*.

В таких садах могут обитать только прекрасные, воспитанные, исполненные благородства люди. Гости семейства Паков, спонтанно собравшиеся на детском утреннике, настолько хороши, что не могут не вызвать удивления у юного Ки У: «Надо же, приехали без подготовки и все равно такие красивые. Такие естественные».

В этих садах легко и приятно быть добрым. Как замечает мать Ки У, они добрые, потому что богатые: «Деньги – это уют. Раз – и все разгладит, ни

одной складочки». Власть этого пространства велика, попавший сюда волшебным образом преобразуется. Все члены семейства Кимов, как по волшебству, демонстрируют сдержанную элегантность хорошо воспитанных слуг: репетиторов, экономки, водителя.

Пон Джун-хо показывает чудовищную метаморфозу, произошедшую с бывшей экономкой, выставленной за ворота рабского сада. Из уверенной в себе женщины с элегантной прической и плавной поступью она моментально превратилась в избитую опухшую нищенку. В пространстве богатства ровно светит приглушённый свет. Звучит прекрасная музыка. Здесь наслаждаются высоким искусством. Маркером элитарности служит, например, опера. Оперная ария звучит на детском утреннике в семействе Пак. В пространстве успешных богатых звучит чистый и беззаботный смех. Только богатые люди с чистой совестью могут так радостно и безмятежно смеяться, как смеется Том Уэйн со своим счастливым семейством в роскошном золоченом зале на сеансе фильма Чарли Чаплина *Новые времена*.

Бедные, разумеется, могут оказаться в пространстве богатых, но только в качестве слуг. В этом случае от них требуется быть невидимыми, незаметными. Требуется красиво вписаться в этот мир, не нарушая общей гармонии, а, напротив, всячески укрепляя и поддерживая ее. Слуги носят красивые укладки, скромные костюмы. Они все понимают. Строго говоря, они вовсе не люди, а только функции. Они легко заменяемы на других. И самое главное, на них не должно быть стигматов бедности. Игра состоит в том, чтобы гармонии пространства богатства ничто не угрожало. Секрет обитания в этом мире состоит в том, чтобы не знать о том, что рядом существует пространство бедности. Или вести себя так, как будто его нет.

Райский сад надежно отгорожен от внешнего мира. И чтобы проникнуть сюда, нужно настоящее волшебство. Тут волшебная палочка из реквизита Артура не сработает, разве что камень для созерцания, притягивающий богатство. С появления этого камня и начинается история семейства Ким. Этот самый камень, как по волшебству, увлекает персонажей в их, казавшейся поначалу такой веселой, авантюру. Им же и разбивают голову Ки У.

Подробному допросу подвергается и Рик Далтон, прежде чем докажет все права быть гостем в саду особняка юной супруги Романа Полански Шэрон Тейт. Ворота откроются только после того, как он назовет свою знаменитую роль в вестерн-сериале *Закон охоты*.

Но мир бедности существует. Он дает о себе знать. Забастовками мусорщиков, неуловимым запахом метро, исходящим от слуг, назойливым приставанием хиппи, торгующих травкой на перекрестках. Этот мир и в самом

деле отвратителен. Он угрожает идиллическому существованию избранных. Отвратителен он тем, что это мир изгоев. Вероятно, самое яркое отличие пространства бедности в постиндустриальную эпоху заключается в том, что это уже не пространство труда, а пространство выживания. Если в фильме Чаплина *Новые времена* (1936) важными образами были завод, конвейер, порт, то теперь это мир людей, полностью вытесненных социумом на обочину, на человеческую свалку.

Его обитатели – это не рабы, это – выживающие. Между этими категориями огромная разница: выживающие лишены солидарности, которую дает совместный труд, лишены самоуважения, лишены возможности самостоятельно поддерживать свое физическое существование. Очень ярко Пон Джун-Хо показал это еще в пост-апокалипсическом фильме *Сквозь смех* (2013). Производство необходимых для существования выживших протейных батончиков осуществляется все-то навсего одним человеком. Труд других просто не нужен. Не нужен вне зависимости от их индивидуальных стремлений и дарований. Их способности некуда применить. Эти люди перебиваются случайными заработками, собирая коробки для пиццы, приторговывая сигаретами с кислотой, стоя с рекламными щитами у входа в мрачные подворотни.

Этот мир полностью дисгармоничен. Бедность больше не подлежит идеализации, как это было во времена Чарли Чаплина. Пространство нищеты моделируется через кучность, тесноту, серии однотипных объектов. Здесь бьют лежащих только потому, что упавший не может уже оказать сопротивления. Беззащитность становится дополнительным аргументом в пользу избиения. Осмеивают и унижают слабых и больных, не доверяют добрым намерениям незнакомцев. Это тесный мир подвалов, заливаемых нечистотами, грязных трейлеров, больничных коридоров, тускло освещённых мигающими лампочками.



3. «Однажды в Голливуде» (*Once Upon a Time... in Hollywood*). 2019. Режиссер Квентин Тарантино

Живущие здесь должны, просто обязаны чувствовать себя униженными. Они не решаются, не могут быть субъектами со своей собственной волей. Но вполне могут быть объектами. Например, объектами благотворительности. Макс Хоркхаймер и Теодор Адорно точно определили источник сострадания подобного рода, если речь вообще может идти о сострадании: «Нарциссические деформации сострадания, такие как энтузиазм филантропа и моральное удовлетворение работника сферы социального обеспечения суть не что иное, как глубоко прочувствованная констатация различия между бедным и богатым»<sup>5</sup>.

Артур Флек, герой фильма *Джокер*, до поры является объектом подобного рода филантропии. До поры, потому что власти в конце концов посчитали нужным сократить расходы на лечение подобного рода больных, попросту наплевав не только на нуждающихся в медицинской помощи людей, но и на всех, кто получал зарплату, честно работая в этой сфере.

От тех, кого баллотирующий в мэры Том Уэйн назвал менее «успешными членами общества», требуется никому не докучать и по возможности вообще не напоминать о себе. Как заметил Артур, самое трудное то, что от душевнобольного все ожидают, что он будет вести себя как здоровый. Словом, униженные должны знать свое место, то есть буквально место внизу, в подвале, или на периферии, в теплушке в хвосте поезда. «Вы ботинок,

<sup>5</sup> М. Хоркхаймер, Т.В. Адорно, *Диалектика Просвещения: Философские фрагменты*, Медиум, Ювента, Москва-Санкт-Петербург 1997, с. 122.

я шляпа», – так наглядно формируется это пространственное отношение в фильме Пон Джун-Хо *Сквозь снег*.

Но есть еще одно важное требование: излучать довольство и не напоминать о себе. А это требует от обитателей райского сада постоянного воздействия на пространство бедности. Оно и осуществляется. Это воздействие должно быть желанным и необходимым. Волны тепла и света заполняют тесную квартиру Артура и его матери вместе с вечерним шоу «Late-night show» с импозантным ведущим Мюрреем Франклином.

Сразу два телевизора стоят буквально один на другом в вонючем вагончике хиппи, проводящих дни в тупом ожидании вечернего сериала. Все члены общины Чарльза Мэнсона являются самыми прилежными телезрителями. А семейство Кимов самозабвенно поклоняется богу Вай-фая, изнывая в отсутствии интернета.

Почему же Артур Флек еще до своего превращения в Джокера стреляет в телевизор, в распевающего сладким голосом джазового певца, хотя искренне простил побои мальчишкам, отнявшим у него плакат?

Излучением масс-медиа нежно и деликатно изгой вписываются в систему общего благоденствия. Но рано или поздно начинают замечать, что стали объектами манипуляции. Еще до того, как Артур подстрелил в метро троих подонков, он выстрелил в телевизор. Вспомним, мальчики нанесли первый удар Артуру со словами: «Если нарядился в костюм клоуна, будь хорошим клоуном!» Откуда они знают, что такое хороший клоун? Откуда у начальника Артура убежденность, что клоун не носит в качестве реквизита оружие? Артур Флек понимает, что именно масс-медиа дирижируют эмоциями людей, лишая их собственного представления о том, что смешно, а что нет. Тодд Филлипс щедро дает образчики телешуток, после которых бесперебойно включается смех зрителей. Режиссер осознанно моделирует разрыв между сглаженной банальностью произнесенного и согласованной реакцией зрителей. Создается впечатление, что отработанные жесты стендап-комиков содержат властный приказ: «Смеяться!» И они смеются над очевидной банальностью. А потом также охотно солидаризируются в осмеянии больного человека, подстрекаемые смеяться над болью.

Насилие Чарльза Мэнсона и его сообщников, совершенное над обитателями Голливудских Холмов в трактовке Квентина Тарантино, – это во многом оправданная реакция, это реакция вчерашних школьников на распознанное подстрекательство к убийству, которому они подвергались с самого детства, когда, не отрываясь, смотрели сериал *Закон и порядок* с Риком Далтоном. Это тоже своего рода «выстрел в телевизор».

Глава семьи Ким – водитель Ки Тхэк – убивает ножом своего нанимателя после жестокого принуждения к участию в развлечении его малолетнего сына. Вспомним, что игра маленько Пака в индейцев подогревается телевизионной рекламой и требует от родителей покупок дорогостоящих игрушек. Глава семейства Пак заработал состояние, создавая средства массовой коммуникации. Удар ножом Ки Тхэка – это осознанный бунт и гнев против превращения его самого в таракана с предсказуемой реакцией на направленное раздражение. Это бунт не против конкретного человека (тогда он ударил бы обезумевшего убийцу своих детей, выбравшегося из подвала в разгар праздника), а против воздействия системы, против власти, утверждающей себя через развлечение.

«Выстрел в телевизор» – действие, направленное против воздействия индустрии культуры, являющееся ярчайшим проявлением протеста против духовного оскотления, которое несет индустрия культуры, тщательно следя за тем, чтобы «процесс простого воспроизводства духа случайно не привел к расширенному его воспроизводству»<sup>6</sup>.

«Выстрел в телевизор», можно сказать, – это выстрел в нечистую совесть общества, построенного на социальном неравенстве. Ресентимент является не формой раздражения против богатства, а проявлением активного действия, направленного на источник унижения человеческого достоинства. В фильмах ресентимента насилие зашкаливает. Тодд Филлипс, Квентин Тарантино и Пон Джун-Хо весьма изобретательны в изображении актов насилия. В этой связи возникает вопрос, считают ли они, что ресентимент опасен.

Наиболее отчетливо роль масс-медиа в формировании и нейтрализации ресентимента показана в *Джокере*. Вспомним, что именно масс-медиа активно формируют из Артура символ мятежа. Но они же одновременно и гасят протест, бесконечно тиражируя образ клоуна-убийцы, используя техники стандартизации и серийного производства продукта. Бунт становится товарным знаком. Как говорит начальник маленького рекламного агентства, в котором работает Флек: «Это хорошо для бизнеса, теперь клоуны во всех газетах».

Реальная власть в социуме осуществляет себя через власть навязанных стереотипов. Таким образом, сам ресентимент является частью социальной системы и для нее не опасен. И дело тут не только в том, что протест примитивно унифицируется и капитализируется, а в том, что он становится источником особого фантазматического удовольствия для обеих сторон. Признание Джокера в тройном убийстве в прямом эфире уравнивается с рекламой пива и сухого завтрака. И это признание, и убийство в студии Мюррея

<sup>6</sup> Там же, с. 158.



моментально стали частью стереотипного вечернего развлечения. Джокер оказывается окончательно преданным и в пространстве богатства, и в потраве бедности. Он пытается покинуть этот мир, двигаясь в потоке света, оставляя на полу кровавые следы. Но так и не найдя выхода из лабиринта.



4. «Паразиты» (кор. 기생충). 2019. Режиссер Пон Джун-Хо

Убийство, совершенное Ким Ки Тхеком, навсегда замуравшее его в подвале дома, принадлежавшего семейству Паков, стало всего лишь занимательным сюжетом вечерних новостей. А «вонючие хиппи» погибли от огнемета, сохранившегося со времен съемок *14 кулаков Маккласки*, которым овладел наконец Рик Далтон, навсегда сливаясь со своим экранным персонажем.

Анализ художественного пространства фильмов ресентимента позволяет выявить роль масс-медиа в формировании напряжённых связей между областями богатства и областями бедности. Сам язык протеста определяется и формируется в пространстве богатства. Именно это обстоятельство обеспечивает целостность системы, основанной на неравенстве.

## Фильмография

*Джокер (Joker)*. 2019. Режиссер Тодд Филлипс, авторы сценария Тодд Филлипс, Скотт Сильвер.

*Однажды в Голливуде (Once Upon a Time... in Hollywood)*. 2019. Режиссер Квентин Тарантино, автор сценария Квентин Тарантино.

*Паразиты* (кор. 기생충). 2019. Режиссер Пон Джун-Хо, авторы сценария Пон Джун-Хо, Хан Джин Вон.

*Сквозь снег* (*Snowpiercer*, кор. 설국열차). 2013. Режиссер Пон Чжун-Хо, авторы сценария Пон Чжун Хо, Келли Мастерсон.

### Библиография

Ницше Ф., *Генеалогия морали*, пер. с нем. В.А. Вайнштока, ред. В.В. Битнер, Издательская группа Лениздат, Книжная лаборатория, Санкт-Петербург 2020, Лениздат-классика.

Хоркхаймер М., Адорно Т.В., *Диалектика Просвещения: Философские фрагменты* пер. с нем. М. Кузнецова, Медиум, Ювента, Москва–Санкт-Петербург 1997.

Ямпольский М., *В стране победившего ressentiment*, [в:] <https://www.colta.ru/articles/specials/4887-v-strane-pobedivshego-resentimenta>.

## ABSTRACT

### Social Spaces within Plot Dynamics: Drama Analysis of Contemporary Movies

The world of poverty and the world of wealth form absolutely different spaces that are deeply separated from each other. It is difficult to overcome their dividing line. This statement seems to be almost evident. What is less evident is that these spaces actively interact with each other forming networks of the whole through multiple communication channels. For example, for such interaction channel current media can become provoking and sustaining example of the concept of “ressentiment” introduced by Nietzsche. The research focuses on the dynamics of social spaces within film structure. Particularly, the author analyses the situation when money investment in information processing for those people who exist within the space of poverty triggers an unpredictable response which changes the space of wealth. It is spacial dynamics that has been reproduced in such films as *Joker* (2019) by Todd Phillips, *Parasites* (2019) by Pon Joon-Ho, *Once upon a time... in Hollywood* (2019) by Quentin Tarantino. Is it possible nowadays to talk about the response of the humiliated and the insulted to the world wealth’s massive impact aimed at jeopardizing the current social system based on the inequality of people?

**Keywords:** art space, social space, resentment, media

**Ключевые слова:** художественное пространство, социальное пространство, resentment, медиа





Наталия Злыднева 

Институт славяноведения Российской Академии Наук

## Концепт «путь-дорога» в русской живописи

### Наброски к теме

Комплекс категорий, связанных с пространством в русской литературе и культуре в целом, составляет важную область исследований юбиляра. Антропологию пространства особенно продуктивно рассматривать в связи с мотивом пути/дороги: освоение пространства временем происходит в форме рукотворного артефакта – дороги, метафорически расширяющейся до уровня концепта жизненного пути. Предлагаемые в настоящем очерке разрозненные наблюдения являются лишь предварительной стадией в подходе к теме, набросками к ее более углубленному исследованию в будущем.

Следует согласиться с наблюдением, согласно которому одним из наиболее «экзистенциальных» мотивов русской поэзии является мотив дороги<sup>1</sup>. Концепт пути [здесь и далее выделено автором – Н.З.] в русской культуре (и мировой культуре в целом) выступает как основной хронотоп<sup>2</sup>, главный показатель пространственно-временных отношений в системе повествования (в случае литературного произведения) и формально-смыслового структурирования поля изображения (в случае изобразительного искусства, живописи *par excellence*). В живописи, наследующей миметическую традицию и оперирующей категориями линейного пространства, концепт пути

<sup>1</sup> См.: С.М. Шакиров, *Мотив дороги как парадигма русской лирики XIX – XX вв.*: автореф. дис. на соиск. научн. ст. канд. филолог. наук, Магнитогорск 2001, [в:] <https://www.dissercat.com/content/motiv-dorogi-kak-paradigma-russkoi-liriki-xix-xx-vekov> (16.09.2021).

<sup>2</sup> См.: М.М. Бахтин, *Формы времени и хронотопа в романе* [в:] М.М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики*, Художественная литература, Москва 1975, с. 247-407.

визуально репрезентируется преимущественно как мотив дороги. Последнее коррелирует с мотивом дороги в литературе, где он «становится удобным художественным языком для моделирования темпоральных категорий («жизненный путь», «дорога» как средство развертывания характера во времени)»<sup>3</sup>. Комплекс проблем, связанный с репрезентацией мотива дороги в живописи состоит в том, что на трактовку этого мотива оказывают доминирующее влияния факторы, лежащие вне изобразительной природы, а именно, имеет место наложение идеологических, психологических, социально-исторических коннотаций и других, выступающих в форме вербализованных концептов. Задача имманентного искусствоведческого подхода, между тем, состоит в разграничении того, что неизбежно накладывается на восприятие изображения естественным языком как «говорящим выразительным бытием» (Бахтин) и того, что формулирует «язык» визуальных форм, производимого этими формами смысла, а также того, как эти два полюса трактовки мотива взаимодействуют, образуя единое семиотическое поле. Дело в том, что изображение как таковое и образность, порожденная культурными коннотациями этого изображения, не всегда совпадают, и области несовпадения и/или совпадения оказываются значимыми для характеристики данного типа культуры. Настоящая статья является попыткой наметить основные модели репрезентации пути в живописи и их взаимодействие с вне-визуальным смысловым пространством.

Для начала разговора о мотиве дороги в живописи стоит обратиться к русской литературе, на протяжении всего XIX в. занимавшей лидирующую позицию по отношению к изобразительному искусству. Корпус научных исследований, посвященных проблеме пути-дороги в литературе, обширен, и мы не задаемся целью привести хоть сколько-нибудь развернутое описание его в рамках настоящего очерка. Следует лишь отметить разнообразие концептуализации темы в прозе – речь идет и о жизненном пути персонажей литературного произведения (включая соответствующие жанры, а также имеющие отсылку к архаической традиции инициальные схемы становления характера), и о траектории преодоления пространства повествования с учетом геопространственных реалий, и о путешествиях, метафорически описывающих судьбы странников, и о многом другом. Фундаментальное описание характеристик пути как категории пространства в литературе и культуре

<sup>3</sup> Ю.М. Лотман, *Художественное пространство в прозе Гоголя* [в:] Ю.М. Лотман, *В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь*, Просвещение, Москва 1988, с. 251-292.

в целом представлено в статье В.Н. Топорова *Пространство как текст: затрудненного пути, пути в иной мир, беспутья, инверсий пути и т.д.* Теме пути-дороги в русской литературе в последнее время посвящаются диссертации, рассматривается концепт пути применительно к творчеству отдельных авторов (М. Цветаева, В. Высоцкий и др.). Проблеме этой юбиляр уделял большое внимание в своем научном творчестве: достаточно упомянуть главу о траектории пути Раскольникова в недавно вышедшей из печати монографии В.Г. Щукина<sup>4</sup>.

При всех универсальных установках в оперировании данной категорией в культуре, уже беглый взгляд на основные вехи русской поэзии XX в. отмечает существенные различия в смысловом поле концепта пути. Его дериват – отмеченный более узким («материальным») коннотативным ореолом концепт дороги – в качестве лексемы-мотива обнаруживает высокую частотность у Блока, Маяковского, Пастернака, Ахматовой и Цветаевой. Между тем, валентности словоформы «дорога» сигнализируют о больших расхождениях в объектно-субъектной функциональной характеристике мотива у каждого из поэтов<sup>5</sup>. Наметим основные контексты мотива.

У Блока дорога: большая, простая, русская, шоссейная, белая, бледная, широкая, проезжая, лыжная, дальняя, нелегкая, крута, тяжела и далека, ложная, спокойна и ясна, а пейзаж зримый (он видится мгновенным взором сквозь туман, ограды, луну, ветер). Дорога Блока выступает как актант: она бежит, вьется, опустилась, поступь как осла, наполнилась шагами, казалась. Но больше встречается назывных или двусоставных неполных (с опущенным глаголом) предложений, т.е., дорога бытийствует: *Передо мной моя дорога. В поле дорога бледна от луны. Дорога крута. Дорога моя тяжела, далека. О, как ты дорога! Мне – другая и жизнь, и другая дорога, И душе – не до сна.*

Дорога Анны Ахматовой твоя/моя, короткая, до погоста длинней, черная, иная, «не скажу, куда», короткая, всех длинней, непроезжая черна, одна (от порога до окна), темна, тихая, лесная, пологая. Как и у Блока, мотив субъективирован: дорога кажется нетрудной, вьется («где бы она ни вилась»), чернеет, закрыта,

<sup>4</sup> В.Г. Щукин, *Почему заблудился Раскольников* [в:] В.Г. Щукин, *Город и миф. Исследования в области геопоэтики*, URSS, Москва 2021, с. 313-323.

<sup>5</sup> Контексты примеров из русской поэзии даются по: *Национальный корпус русского языка*, подкорпус «поэтический», [в:] <https://ruscorpora.ru/new/search-poetic.html> (6.09.2021).



метафору «жизненный путь»: змеится лентой дорога безостановочно вперед, чтобы, формулируя конечную цель – Все пережить и все пройти, / Как оживляют даль изломы / Мимоидущего пути.

Наконец, в поэзии М. Цветаевой, где лексема дорога обнаруживает самое большое (по сравнению с текстами предыдущих авторов) число вхождений, субъективизация мотива достигает высокой степени (Не знала та **дорога**, / С березой на краю, / Зачем седобородый / Старик – ножом – кору; Всюду бегут дороги... Вот и сошлись дороги) и приводит к отождествлению мотива с лирическим Я (я – дорога твоя невозвратная). Характерно, что среди валентностей встречается устойчивое словосочетание дальняя дорога, а также лексема ветер – это, несомненно, отсылка к Блоку и символистской традиции. Закономерно вспоминается фраза из письма Андрея Платонова своей жене: «Три вещи поразили меня в жизни: дальняя дорога ... ветер и любовь» [выделение мое – Н.З.] – близкая и Цветаевой символистская подоснова стиля писателя обнаруживает себя вполне определенно.

Учитывая коммуникативную функцию пути-дороги в русской поэзии, где мотив выступает то как субъект, то как объект авторской «речи» пространства, а также принимая во внимание валентности мотива, накладывающие на характер его функционирования важную роль, рассмотрим основные модели дороги в русской живописи.

Дорога как реалия, результат деятельности человека по преобразованию пространства, его антропологизации, выступает одновременно в качестве и маркера этого пространства границы, разделяющей места, и связующего элемента, эти места объединяющего. Путь-дорога служит не только преодолению расстояний – протяженности пространства (его прагматическое постижение), но и структурированию его посредством отграничений и раздроблений на части как осмысления иерархической структуры (семиотического постижения). Родившийся вместе с появлением прямой линейной перспективы, предполагающей единый центр схода зрительных проекций, мотив пути-дороги в миметической традиции аккумулировал ограниченный набор смыслов, которыми обладает концепт пути в архаической традиции. Однако за пределами мимезиса – на ранних этапах культуры, а также в искусстве исторического авангарда, во многом опиравшегося на архаические схемы – можно обнаружить целый ряд иконических моделей, непосредственно отсылающих к той или иной грани концепта культуры. Так, наиболее ярким примером значительно затрудненного пути, дороги, связывающей нижний и верхний миры, выступает меандр, этот универсальный визуальный

символ с его возвратно-поступательным движением и идеей бесконечного движения<sup>6</sup>. Меандр, в свою очередь, является дериватом лабиринта – особенно затрудненного пути на грани тупика, пути в никуда, беспутицы/бездорожья. Последнее нашло отражение в русском искусстве XIX в., в живописи передвижников, сфокусированной на социально-критических проблемах. Аналогом лабиринта-меандра в эпоху авангарда XX в. может служить скульптура К. Кобро в форме ленты Мебиуса, а также «Меандр» Д. Бурлюка. Пути-дороге, зрительно проясняющей трехмерное пространство и связывающей его со временем в миметической традиции, авангард противопоставил движение в плоскости, параллельной картинному полотну. При этом маркерами пути выступают персонажи, идущие/шагающие в четком ритме. Таковы сборщики урожая на полотнах Н. Гончаровой, «Бегущий человек» К. Малевича, «Бегун» Эль Лисицкого. Если репрезентацию дороги в реалистической живописи можно уподобить объектности лексемы-мотива дороги в поэзии, авангардное движение персонажей вдоль картинного полотна уместно, на наш взгляд, сравнить с субъективизацией мотива пути-дороги в поэзии Пастернака и Цветаевой. В последнем случае дорога обретает смыслы движения как такового, самодвижения, то есть движения с позиций «Я-рассказчика». Свойственная Н. Гончаровой орнаментализация композиции (обращенная к архаическим стереотипам анонимности) тут как бы приходит в противоречие с личностной установкой поэтики. Своей кульминации субъективизация мотива достигает в живописи советского экспрессионизма конца 1920-х годов, имевшего недолгую жизнь, однако успевшего оставить яркий след в искусстве. Так, на картине Р. Семашкевича «Автомобиль», зигзаг ухабистой дороги, по которой движется машина, не приводит к пространственному прорыву – движение остается в неглубокой нише поверхности полотна, однако открытый мазок, контрастный колорит и особенно взвихренный пейзаж, рассекаемый механической скоростью, делает акцент на выражении эмоционального подъема, переживаемого «Я-рассказчиком».

По аналогии с поэзией можно выделить и визуальные валентности мотива пути-дороги в живописи. Ими выступают персонажи, движущиеся по дороге, предметные, часто сакральные, метки пути (камни, кресты и часовни, постройки, элементы природы и пр.). Дорога может обретать различные

<sup>6</sup> О меандре, в частности, в связи с мифом о Тесее, выбравшемся из лабиринта нижнего царства, обиталища Минотавра, с помощью нити Ариадны, см.: Н.В. Злыднева, *Меандр и балканская модель мира* [в:] Н.В. Злыднева, *Визуальный нарратив: опыт мифопоэтического прочтения*, Индрик, Москва 2013, с. 219-232.

геометрические конфигурации (прямая, по диагонали, извилистая, закругленная, тупиковая и пр.), образовывать различные пространственные схемы, занимать по отношению к пространству картины разную позицию (от обозначения ее трехмерности до отказа от последней). Она может выступать как паратекст в названии, удваивая изображение, может быть частью развернутого визуального нарратива. Наконец, мотивы пути-дороги могут быть обозначены косвенно (мотивы странников, транспортных средств, возвращения/ожидания и/или прихода/ухода персонажей композиции). Как правило, мотив дороги разворачивается в пределах миметической традиции, однако особенно примечательно его поведение вне рамок последней.

В последнее время в России состоялось несколько крупных выставок русской живописи (преимущественно XIX–начала XX в.), посвященных мотиву дороги<sup>7</sup>. В прессе, откликнувшейся на эти события, мотив дороги характеризовался как символ России, ее просторов и судьбы. Представленные на них произведения классифицировались в основном по семантическому признаку – то есть, тому, что именно изображено на полотне (дорога на кладбище, зимняя дорога, дорога в составе пейзажа, беспутница, мотив странничества и т.п.<sup>8</sup>). Мотив дороги вполне ожидаемо отождествлялся с мотивом пути как символом реализацией жизненной программы человека. При всей несомненности данных характеристик возникает неудовлетворенность такого рода классификацией – спрямленной проекцией идеологических и литературно-психологических клише на живопись. Если изображение пути-дороги есть всего лишь иконическая модель антропологизации пространства, в чем состоит специфика визуальной ее составляющей? Совершим небольшой экскурс в историю европейской живописи.

Очевидно, что истоки мотива восходят к периоду формирования прямой перспективы в искусстве итальянского Возрождения, когда концепт пути и иконография пути-дороги начинают расходиться. В рамках новозаветного предания путь прежде всего обозначен метафизически, как Крестный путь. Примечательно, что этот мотив чаще всего представлен сценами страдания и поругания Христа, то есть, семантически. Синтагматическая доминанта пути-дороги в христианской иконографии связана с другим мотивом – с мотивом шествия волхвов к родившемуся Христу.

<sup>7</sup> Имеются в виду петербургская выставка «Дороги в русском искусстве» в ГРМ (2.12.2004–14.04.2005) и выставка «Пути-дороги» из собраний Ярославского художественного музея, прошедшая в 2019 году в Новосибирске и Омске, а затем под тем же названием переехавшая в Ярославль (23.04.2021–27.06.2021).

<sup>8</sup> *Дорога в русском искусстве*, [в:] [www.museum.ru/N20180](http://www.museum.ru/N20180) (4.07.2022).



В ранневозрожденческой живописи линейная перспектива выражена еще отчасти ковровым развертыванием изображения. Так, в знаменитой флорентинской фреске «Шествия волхвов» Б. Гоццолли (1459) путь-дорога процессии поклонения Младенцу вьется между холмами, где удаленный план расположен в верхних ярусах композиции: высокий горизонт сплющивает глубину пространства. Акцентируется темпоральный модус пространства – его разворачивание по горизонтали как нарративной конструкции, что соответствует символическому смыслу Рождества Христова как циклического обновления жизни. Характерно, что именно концепт начало маркирует мотив пути в визуальной форме. В дальнейшем расширении типов пути-дороги в европейской, а затем и в русской реалистической живописи XIX в. именно эта подоснова христианской иконографии выступает как порождающая модель семантических трансформаций. При этом концепты Крестного пути (семантическая модель) и Шествия волхвов (модель синтагматическая) как бы контаминируются: мотив затрудненного, исполненного страданий пути и пути как преодоления пространства соединяются воедино. Это можно наблюдать на примере полотна В. Перова «Проводы покойника», а также знаменитой «Владимирке» И. Левитана. В первом случае преодоление пути отмечено актантами – персонажами в виде сопровождающих подводу с гробом; во втором случае скрытая отсылка к христианской иконографии маркирована коннотациями сюжета и рассчитана на зрителя, которому известны исторические обстоятельства: тракт вел – зачастую политических – осужденных на каторгу в Сибирь. Обе композиции основаны на нарративе – явном в первом случае и в виде коннотации во втором.

Между тем, следует обратить внимание на геометрию дороги в том и другом случае, дополняющую и расширяющую смыслы, привнесенные в изображение извне. А именно, оба вектора пути направлены снизу вверх и слева направо. Согласно классификации Н.М. Тарабукина, видного советского искусствоведа 1920-х годов, такого рода диагональ композиции несет в себе семантику восхождения, возрождения, позитивного устремления в будущее<sup>9</sup>. Тарабукин рассмотрел разные векторы композиционной структуры с точки зрения отношения статики/динамики и смысла изображения.

<sup>9</sup> Н.М. Тарабукин, *Смысловое значение диагональных композиций в живописи* [в:] *Труды по знаковым системам*, VI: сборн. науч. стат. в честь М.М. Бахтина, сер. Ученые записки Тартуского государственного университета, вып. 308, ред. Ю.М. Лотман, Издательство Тартуского университета, Тарту 1973, с. 472-481. Рукопись предоставлена для публикации А.И. Рыбаковой и Г.С. Дунаевым. Оригинал (машинопись 1939 г. с авторской правкой): ОР РГБ, ф. 627, к. 5, ед. хр. 6.

Он вывел четыре типа диагоналей, несущих в себе различную семантику. Ученый произвел эксперимент: зеркально развернув (по вертикальной оси) композицию картины В. Сурикова «Боярыня Морозова» (так, что изначально «пассивная» диагональ ухода преобразовалась в диагональ «активную», сообщающую семантику победы), он получил эффект противоречия содержания картины ее композиционному строю, что ослабило смысловую доминанту сюжета. Причины такого рода закономерностей восприятия европейским зрителем геометрической схемы композиции Тарабукиным не обсуждались, и мы в рамках настоящего очерка не будем их касаться. Привлекает внимание другое: вне-изобразительные коннотации нарративного плана изображения (идеологической, исторической, социальной природы) нередко направляются синтагматикой композиции в другое русло. Что касается картины «Боярыня Морозова», она интересна и с точки зрения сложной коммуникации в репрезентации мотива: смысл визуального сообщения здесь образован за счет сочетания / взаимного наложения концептуальной и дискурсивной стратегий: жизненный путь героини произведения (известная зрителю предыстория боярыни, ее выразительная жестикуляция, характеристика второстепенных персонажей) и завершающий аккорд этого пути (собственно зимняя дорога в санях) в монастырь представлены в единстве, что усиливает восприятие.

По признаку совпадения геометрической схемы дороги (направленность ее диагонали) в рамках композиции обнаруживаются неожиданные параллели, заставляющие пересмотреть (или углубить) сложившиеся способы смысловой трактовки живописных произведений. Выстраиваются следующие синтагматические «рифмы» композиции: «Боярыня Морозова» В. Сурикова и «Крестный ход в Курской губернии» И. Репина; «Via Appia» А. Иванова и «Весенняя распутица» А. Куинджи; в зеркальную симметрию (по принципу дополнительного распределения) попадают пары «Рожь» И. Шишкина и «Зимняя дорога» А. Саврасова, а ей вторят две картины В. Перова – «Проводы покойника» и «Тройка». Визуальные «рифмы» интересны тем, что значения, заданные диагоналями композиции, не совпадают, а порой входят и в прямое противоречие с имплицитной вербальностью изображенного и строятся на принципах, часто не совпадающих с идеологическим (сюжетным) посылом мастера. И это противоречие основано именно на амбивалентности пути/дороги и тождественности субмотивов одновременно. Интересно также обратить внимание на параллель между двумя полотнами Г. Нисского – «В пути» (1964) и «Депо» (1957). Эти произведения принадлежат уже совсем иному времени – эпохе, оставившей далеко позади

и передвижничество, и авангард. При этом след и того, и другого явно просматривается. Визуальная «рифма» здесь обнаруживается не только на уровне синтагматики (главного элемента композиции – ориентированного вертикально вверх дыма паровоза в одном случае и вертикально ориентированного шоссе – в другом), но и семантики – уходящая вдаль, а по природе изображения в двумерном пространстве полотна вверх, дорога «рифмуется» с вертикалью дыма, соединяя воедино метафору пути и ее расподобление в мотиве дороги. Первое изображение передает мотив дороги дискурсивно, второе – концептуально; совмещение того и другого в пространстве опуса мастера выступает как развернутый во времени аналог того сгустка смыслов, которые мы отметили выше на полотне Сурикова. При этом ковровое – с высоким горизонтом – развертывание изображения отсылает к поэтике Натальи Гончаровой, архаизирующей орнаментике раннего авангарда, тем самым восстанавливая преемственность культуры в недолгий век хрущевской «оттепели».

Другой тип выхода мотива пути-дороги в темпоральное развертывание пространства встречаем уже в нынешнюю эпоху – в стрит-арте. В заполнении изображениями (как правило, орнаментального характера) стен домов и заборов вдоль улиц (городского варианта пути-дороги) мотив выступает и концептуально, и перформативно – как репрезентация реальности в качестве арт-объекта. Дорога как бы демонстрируется от имени собственного, выступая метаописанием пространственно-временных отношений. Анонимность мастеров уличных раскрасок (значимым исключением выступает прославленный ныне Бентли) укрепляет метаописательную природу улицы как дороги не представляемой, но представляющей. Вербализуемый, то есть, усложненный коннотациями вне изобразительного характера, мотив пути-дороги в современном стрит-арте обретает новые смыслы: он возвращает зрителя к визуальной природе мотива и одновременно «выплескивает» его визуальность в пространство «текста жизни». При этом «жизненность» дороги-улицы, присвоившей себе речь пути, в силу своей метаописательности оказывается семиотизированной в еще большей степени, чем обремененное коннотациями изображение дороги у передвижников. Круг замкнулся – архаические смыслы пространства, доносящие свое мерцание сквозь глубины веков, проявляют себя в современности во всей силе. Нужно только внимательнее присмотреться к прихотливым извивам пути-дороги русской культуры.

## Библиография

- Бахтин М.М., *Формы времени и хронотопа в романе* [в:] М.М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики*, Художественная литература, Москва 1975.
- Злыднева Н.В., *Меандр и балканская модель мира* [в:] Н.В. Злыднева, *Визуальный нарратив: опыт мифопоэтического прочтения*, Индрик, Москва 2013.
- Лотман Ю.М., *Художественное пространство в прозе Гоголя* [в:] Ю.М. Лотман, *В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь*, Просвещение, Москва 1988.
- Национальный корпус русского языка, [в:] <https://ruscorpora.ru/new/search-poetic.html>.
- Тарабукин Н.М., *Смысловое значение диагональных композиций в живописи* [в:] *Труды по знаковым системам, VI: сборн. науч. стат. в честь М.М. Бахтина*, ред. Ю.М. Лотман, Издательство Тартусского университета, Тарту 1973, *Ученые записки Тартуского государственного университета*, вып. 308.
- Шакиров С.М., *Мотив дороги как парадигма русской лирики XIX – XX вв.: автореф. дис. на соиск. научн. ст. канд. филолог. наук*, Магнитогорск 2001, [в:] <https://www.disserscat.com/content/motiv-dorogi-kak-paradigma-russkoi-liriki-xix-xx-vekov>.
- Щукин В.Г., *Почему заблудился Раскольников* [в:] Щукин В.Г., *Город и миф. Исследования в области геопоэтики*, URSS, Москва 2021.

## ABSTRACT

### The Concept of “Path-Road” in Russian Painting: Notes on the Subject

The article is devoted to the motive of the road in Russian painting and attempts to outline the difference between the pictorial principle of the motive and its extra-pictorial connotations, separating it from the stereotypes of perception imposed by literary and ideological clichés. Based on the allocation of subject-object relations and valences associated with the motive of the road, a comparison between Russian painting and poetry of the early 20<sup>th</sup> century (Blok, Akhmatova, Pasternak, Mayakovsky, Tsvetaeva) is made. By analogy with poetry, visual “rhymes” are also singled out in the syntagma and semantics of the image of the road, which sometimes echoes and contradicts the content implied by an author. The motive is examined on the basis of the works of famous Russian artists of the 19<sup>th</sup> century (Perov, Surikov, Savrasov, Ivanov, etc.), as well as the Russian historical avant-garde and Soviet Art of the later era (Goncharova, Malevich, Semashkevich, Nissky, etc.). The problematic of the motive in postmodernism (street art), which goes beyond the limits of the Russian tradition, is also outlined.

**Keywords:** path, road, Russian painting, poetry of the 20<sup>th</sup> century, visual narrative

**Ключевые слова:** путь, дорога, русская живопись, поэзия 20 века, визуальный нарратив

# Indeks osób

- Aleksowycz Kławdia 204  
Ambroziak Daria 22  
Amnuel Pavel 173-174, 179-180  
Annienkow Paweł 283, 290  
Apanowicz Franciszek 21, 33  
Arłou Uładzimir Alaksiejewicz 293-303  
Armellini Marian 300-301  
Armstrong Karen 294, 301
- Bachelard Gaston 281  
Bachórz Józef 59, 63  
Bachtin Michaił 9, 12, 14, 21, 176, 183, 281  
Bagrowska Anna 48, 52  
Bandera Stepan 373  
Baran Bogdan 386, 390-391  
Baranowicz Łazarz 45  
Barański Zbigniew 31  
Barszczewski Jan 51  
Bartoszewicz Albert 25  
Baudelaire Charles Pierre 285  
Bendza Marian 51, 202, 213  
Benevolo Leonardo 296-297, 301  
Bertuch Friedrich Justin 61  
Beumers Brigitte 277  
Bębynek Władysław 202, 213  
Białobocki Jan (Biełobocki Andriej Christoforowicz) 46, 48  
Biéliniski Vissarion 20  
Bieńkowska Danuta 20  
Biernat Elżbieta 21  
Blandzi Seweryn 382, 391  
Bobryk Roman 21  
Bogdanowicz Tadeusz 21  
Bogusławska Magdalena 22  
Bolek Anna 27
- Bollmann Stefan 421, 432  
Borges Jorge Luis 173, 183  
Borowiecki Olgierd 182-183  
Bramante Donato 290, 299  
Bregno Andrea 299  
Brzęczkowski Jerzy 282, 290  
Brzozowska Anna 293, 301  
Bulaka Mečislovas 334  
Bułharyn Tadeusz 48-49, 52  
Burdzik Tomasz 370, 372, 277  
Byrne Peter 173, 183  
Bystroń Jan Stanisław 44-45, 51
- Candido Igor 92, 98  
Cassirer Ernst 297, 301  
Certeau Michel de 114  
Charchalis Wojciech 298, 301  
Chegaj Olga 119  
Chmarin Wsiewołod 101, 109  
Chodakowski Zorian Dołęga 48, 52  
Chomiak Roman 212-213  
Chrząszcz Matylda 35, 369, 463  
Chylak Władymir 210  
Ciechanowicz Jerzy 300-301  
Cieśla Hanna 296, 301  
Cieśla-Korytowska Maria 20  
Clayton J. Douglas 29  
Correggio Antonio Allegri da 60  
Curtius Ernst Robert 92, 98  
Czaja Dariusz 113-114, 122  
Czarnocki Adam 48-49  
Czartoryska Izabela z Flemingów 48  
Czartoryski Adam Jerzy 298, 301  
Czechow Antoni 14, 21, 25  
Czczot Jan 51

- Czkonja Daniil 113, 120  
Czupryński Szymon Cyprian 295, 301
- Dante Alighieri 8, 282  
Dariusz, król perski 283  
Dąbrowska Magdalena 23, 56  
Dębski Jan 32, 46, 51  
Dohnke Birte 83  
Dołgopiat Jelena 113, 118-120, 122-124  
Dostojewski Fiodor 8-10, 24, 34  
Douet Jules 358, 364  
Drawicz Andrzej 27, 395, 402  
Dréma Vladas 334, 340  
Dubrowski Piotr 49-50, 52  
Duć-Fajfer Helena 11, 201, 204, 213  
Dudek Andrzej 5, 23  
Durkot Serhii 208, 213  
Durnienkow Michaił 270, 272  
Durnienkow Wiaczesław 270, 272
- Edwards Chris 439  
Eliade Mircea 295, 302  
Enenkel Karel 92, 98  
ErlI Astrid 182-183, 376-377
- Fairbairn William 357, 364  
Falkowicz Swietlana 69, 75  
Faryno Jerzy 21, 281, 290  
Filosofow Dymitr 44  
Fiodorow Iwan 44  
Fiszer Stanisław 22-23  
Foucault Michel 114  
Franciszek Józef I 203  
Frank Susi K. 28, 77, 88  
Frommel Christoph Luitpold 299, 301  
Frumkina Rebeka 113
- Galatowski Joanicjusz 45
- Gavelis Ričardas 333, 340  
Gębarowicz Mieczysław 44, 51  
Giannetto Raffaella Fabiani 92, 98  
Giddens Anthony 179, 183  
Gildner Anna 31  
Gippius Zinaida 119  
Giza Antoni 69, 75  
Gleń Adrian 371-372, 377  
Główko Olga 22  
Głuszkowski Piotr 23, 49, 52  
Goethe Johann Wolfgang 15, 61  
Gogol Mikołaj 32, 199, 281-283, 285-288, 290-291  
Goldoni Carlo 283  
Gołowanow Wasilij 379-381, 383-391  
Gopierchojewa Daria 56  
Gorbaczow Michaił 180  
Gorichwostow Dmitrij 55-59, 63, 65  
Grabias-Banaszewska Katarzyna 298, 301  
Greń-Kulesza Jolanta 33  
Grębecka Zuzanna 22  
Gutowski Bartłomiej 296, 302  
Gyöngyösi Mária 23
- Hall Twitchell 281  
Hanusiewicz-Lavallee Mirosława 52  
Havlena William J. 83, 88  
Hebbert Michael 358, 364  
Heidegger Martin 382, 386, 388-391  
Hellman Ben 320, 326  
Herder Johann Gottfried 61  
Hernas Czesław 46, 52  
Himka John-Paul 202, 213  
Hniłamiodau Uładzimir 294  
Hodalska Magdalena 295, 302  
Hodana Tomasz 52  
Holak Susan L. 83, 88  
Horbal Bogdan 203, 208, 213

- Hornung Magdalena 379, 390  
Hrynda Michaił 202-203, 213  
Hudson Mark 363, 365  
Hugh Everett III 173, 183  
Hulewicz Witold 340  
Hunianka Wanio (Wisłocki Dymitr Fedorowicz) 205-208  
Husowski Mikołaj 293-296, 298-301, 303  
  
Ibatullina Guzel 174  
Istomin Karion 46, 53  
Isupow Konstantin 120-122  
Iwan IV Groźny 43-44  
Iwanow Wsiewołod 8  
Iwanowa Natalia 117  
  
Jabłonowski Aleksander 46, 52  
Janczuk Mikołaj 51  
Janson Dory Jane 300, 302  
Janson Horst Woldemar 300, 302  
Janus Elżbieta 281, 290  
Jaworski Stefan 46  
Jefimow Siergiej 275  
  
Kaczenowski Michaił 56  
Kadulska Irena 47, 52  
Kahaniec Kazimierz Kostrowicki-Karuś 51  
Kalinowski Konstanty 51  
Kamionka-Straszakowa Janina 59, 63  
Kanchura Yevheniia 71, 76  
Kania Ireneusz 294, 301  
Karakalla Bastian 297-298  
Karamzin Mikołaj 14, 23, 56, 59, 65  
Karnat-Napieracz Anna 179, 183  
Kaspe Irina 113  
Kavalou Siarhiey 294  
Kepiński Andrzej 69, 76  
Kirkor Adam Honory 50, 53, 322, 326  
  
Klarnerówna Zofia 47, 52  
Kliabanau Dzmitry 293, 296, 302  
Kławdijew Jurij 269-270, 272, 274-277, 279  
Kołakowski Leszek 202, 213  
Kosiński Dariusz 21  
Kowalczyk Magdalena 370, 377  
Kowalczykowa Alina 59, 63  
Koziołek Ryszard 373, 378  
Kraszewski Józef Ignacy 331, 340-341  
Kroó Katalin 5, 23  
Kucharska Eugenia 49, 52  
Kurbiski Andriej 43-44  
Kuziów Marta 122  
  
Laszczak Wanda 21-22  
Layton-Jones Katy 358-359, 365  
Leber Mike 362, 365  
Lelewel Joachim 49  
Lenin Włodzimierz (Uljanow) 370  
Leon X 299  
Lermontov Mikhail 23  
Levin Victor 25  
Lewanow Wadim 270, 272  
Lipowiecki Mark 277  
Lowry Laurence Stephen 363, 365-366  
Lutevici Lyudmila 21  
  
Łotman Jurij 12, 14, 269, 272-273, 281, 290  
Łubianowski Fiodor 55-56  
Łuczyna Jan Niesłuchowski-Janka 51  
Łukaszewski Wiesław 182, 184, 377-378  
Łuźny Ryszard 45, 52  
  
Mach Zdzisław 209, 213  
Magocsi Paul Robert 203, 213  
Malewska Maria 173  
Malibran Maria 16, 27, 29  
Małasz-Aksamitowa Leonila 48, 52



- Małek Eliza 43, 52  
Mao Zedong 180  
Marcinkiewicz Wincenty Dunin 51  
Markowski Michał Paweł 114, 122  
Maślanka Julian 48, 52  
Mayenowa Maria Renata 281, 290  
Michalska-Suchanek Mirosława 34  
Mickiewicz Adam 15, 49, 281  
Miedwiediew Silwiestr 45-46  
Miereżkowski Dmitrij 119  
Mikołaj I 203  
Milczarek Michał 379  
Miłosz Czesław 284, 332, 338-341  
Misiło Eugeniusz 208, 213  
Mizera Janusz 386, 391  
Moir Esther 360, 365  
Molisak Alina 204, 213  
Moskovich Wolf 25, 29  
Mrówczyński Piotr 295, 302  
Mścisławiec Piotr 44
- Nabokov Vladimir 121  
Nasiłowska Anna 47, 53  
Nazaruk Bazyli 166, 171  
Nēminuščijs Arkādijš 317, 325-326  
Nędza-Sikoniowska Kinga 271, 277  
Nieuważny Florian 395, 402  
Nivière Antoine 22-23  
Niżnik Józef 302  
Nohejl Regine 32  
Norwid Cyprian Kamil 282  
Nycz Ryszard 114, 122
- Oboleńska Diana 33  
Ohijenko Iwan 44  
Olszański Tadeusz 204, 211, 213  
Opacki Zbigniew 21  
Ostrowski Aleksander 25
- Paczoska Ewa 22  
Padurra Tymka (Padura Tomasz) 50  
Paleczny Tadeusz 179, 183  
Papieski Robert 283, 290  
Paskiewicz Iwan 203  
Paszkiewicz Anna 31  
Piekarec Kazimierz 173, 183  
Pielczar Jan 293  
Pietrzycka-Bohosiewicz Krystyna 33  
Piotr Wielki 46  
Piotrowski-Sitnianowicz Samuel 45  
Piwowarska Danuta 27, 29  
Plechanowa Irina 272, 277  
Plotina 300  
Płatonow Andriej (Klimientow) 115  
Płuciennik Jarosław 47, 53  
Pług Adam (Pietkiewicz) 50  
Pocevičius Darius 322, 325  
Połocki Symeon 45-46, 49  
Pop Ivan 203, 213  
Poręba Stanisław 395, 402  
Porębina Gabriela 395, 402  
Pozdniejew Aleksandr 46, 52  
Pożniak Telesfor 20  
Presławski Konstantyn 44  
Prokopowicz Teofan 46  
Purkyně Jan Ewangelista 50
- Radyszczew Aleksander 59  
Rakowiecki Ignacy 47  
Rafael Santi 60  
Rażny Anna 27  
Readman Paul 356, 358, 360, 365  
Rehder Peter 32  
Richardson Lawrence Jr 297, 302  
Romanowski Andrzej 43-44, 52, 461  
Rosslyn Wendy 426, 432  
Rumiancew Nikołaj 48-49

- Rusenko Iwan 209  
Ruszczyk Ferdynand 334  
Rybicka Elżbieta 114-115, 122, 269, 277, 371, 376, 378  
  
Sadowski Jakub 22  
Sadzińska Ewa 22  
Samborska-Kukuć Dorota 47, 53  
Sanding Judith 362, 365  
Sandowycz Maksym 212  
Sarbiewski Maciej Kazimierz 338  
Schlögel Karl 115  
Semczuk Antoni 25  
Serman Ilya 29  
Setzer Heinz 32  
Sewer Septemiusz 297  
Sękowski Józef 49  
Simonow Iwan 57  
Sipowski Wasilij 56, 58  
Sizowa Maria 270, 272, 274-275  
Skorochód-Majewski Walenty 47  
Skotnicka Anna 33  
Skoworoda Hryhoryj 50  
Skrunda Wiktor 101, 104-105, 109  
Smirnov Igor 28, 32, 77, 88  
Sobol-Jurczykowski Andrzej 173, 183  
Sokolinski Jewgienij 56  
Sokołow Sasza (Sokołow Alexander) 20  
Sołżenicyn Aleksander 28  
Stalin Józef (Dżugaszwili Iosif Wissarionowicz) 118, 182  
Stalmaszczyk Piotr 47, 53  
Staniewska Anna 297, 301  
Stanisław August 298, 301  
Stasiuk Andrzej 369-373, 377-378  
Stawowy Ewa 20  
Stinger Charles 287, 291  
Stolzman Małgorzata 50, 53  
  
Strozzi Ercole 298, 302  
Strykowska Anna 371, 378  
Suchanek Lucjan 34  
Sucharski Tadeusz 34  
Suchodolski Bogdan 297, 301  
Surowiecki Wawrzyniec 47  
Syrokomla Władysław 211, 213  
Syska Katarzyna 33, 269, 463  
Szabó Tünde 23  
Szczukin Barbara 7, 13, 461  
Szczukin Małgorzata 7, 13, 461  
Szczukin Wasilij 7, 9-12, 14-17, 269, 278, 281, 291  
Szewczenko Taras 50  
Szulżycka Alina 179, 183  
Szyszko Tadeusz 25, 28  
  
Śliwowska Wiktoria 12  
Śliwowski Rene 25, 28  
Świeży Janusz 33  
  
Tchaadaev Piotr 22  
Teperek Agata 182-183, 376, 378  
Terc Abram (Siniawski Andriej) 20, 27  
Titi Filippo 300, 302  
Togliatti Palmiro 271  
Tolstoj Lew 8, 20  
Toporow Władimir 12, 270, 276-278, 282  
Torr Douglas G. 26  
Trajan 299-300  
Trembecki Stanisław 47, 52  
Trinder Barrie Stuart 360, 365  
Trocha Bogdan 298, 301  
Trochanowski Piotr 204-205, 211, 213  
Trojanowska Urszula 113, 122-123  
Tuan Yi-Fu 281  
Turgieniew Iwan 14, 25  
Tyszkowska-Kasprzak Elżbieta 31

Ulicka Danuta 176, 183

Uwarow Michaił 181

Venclova Tomas 338, 340-341

Viardot Pauline 16, 27, 29

Vidugiryte Inga 287

Voisin Dominique 302

Vorontsova Kristina 68, 74, 76

Wasilewski Leon 202

Waszkielewicz Halina 31, 33

Wawrzyńczak Aleksander 33

Wieczorek Aleksandra 20, 27, 33

Wieland Christoph Martin 61

Wiener Martin 360, 365

Wierszynina Natalia 21

Wierzejska Jagoda 204, 213

Winterson Jeanette 362, 363, 366

Witkowski Wiesław 27

Witold (Klejstutowicz) 295

Wodecka Dorota 369, 378

Wołodźko-Butkiewicz Alicja 21, 28

Zadražilová Miluše 26

Zdziechowski Marian 211, 213

Zieliński Andrzej 48, 53

Zieńkowski Władimir 58

Zinowjew Wasilij 59, 61, 65

Zmarzer Wanda 27

Zybura Wiesława 31

Zygmunt August 44

Żyłko Bogusław 19, 269, 276-278, 281, 291

Żłutka Aleś 294, 296

# Указатель ім'єн

- Абашев Владимир Васильевич 269, 278  
Авдеенко Иван Анатольевич 72, 75  
Авдохина Тамара Владимировна 393, 396, 402  
Автухович Татьяна Евгеньевна 23-34, 255, 264  
Агапкина Татьяна Алексеевна 190, 196, 198  
Адорно Теодор 443, 447  
Айзенберг Михаил Натанович 321, 326  
Акимова Марина Вячеславовна 319, 325  
Аксаков Иван Сергеевич 197-198  
Аксёнов Василий Павлович 31  
Акунин Борис (Чхартисвили Григорий Шалвович) 69  
Александр II 427  
Александр III 231, 241  
Александров Николай 81  
Александрова-Осокина Ольга Николаевна 77, 87  
Алексеев Иван Александрович 72-73  
Алексеев Михаил Павлович 429, 432  
Алексеевский Михаил Дмитриевич 194, 198  
Алексовичь Клавдія Іванівна 204, 206, 214  
Алымова Глафира Ивановна 426  
Амнуэль Павел Рафаэлович 183  
Анисимов Кирилл Владиславович 85, 87  
Аникст Александр Абрамович 359, 364  
Антокольский Марк Матвеевич 334  
Антокольский Павел Григорьевич 319, 325  
Антропов Алексей Петрович 425  
Арбенина Диана Сергеевна (ур. Куленченко) 69, 75  
Аркайт Ричард 356  
Арапетова Варвара Ивановна (Монычарова) 433  
Арлоў Уладзімір Аляксеевіч 294-295, 299, 302  
Арутюнова Нина Давидовна 189, 199  
Асовский Виталий Александрович 323  
Астафьев Виктор Петрович 393-403, 463  
Ахматова Анна Андреевна (ур. Горенко) 313-314  
Бабореко Александр Кузьмич 426, 432  
Баденская Амалия 423  
Базас Варвара 164  
Байрон Джордж Гордон 95, 131  
Балзукевич Болеслав 333  
Бальмонт Константин Дмитриевич 264, 319  
Барабан Елена 414-415, 418  
Барт Ролан 263  
Басинский Павел Валерьевич 393  
Баторий Стефан 335  
Батюшков Константин Николаевич 90-91, 98-99  
Бахтин Михаил Михайлович 21, 29, 31, 129, 136, 187-188, 193, 198-199, 218-219, 227, 257, 264, 336-337, 339, 449-450, 456, 459  
Башляр Гастон 346, 352  
Безродный Михаил Владимирович 148  
Беккерт Свен 355-356, 364  
Бекю Август 333  
Бекю Саломея 333

- Беликов Егор Сергеевич 438  
Белинский Виссарион Григорьевич 221, 227  
Белов Василий Иванович 227-228  
Белоусов Александр Фёдорович 29  
Бинсвангер Людвиг 156, 158, 162  
Битнер Вильгельм Вильгельмович 436, 447  
Біла Анна 163-164, 171  
Блок Александр Александрович 221, 228, 451, 453  
Блудилина Наталья Даниловна 59-61, 63-64  
Бовсуновская Татьяна 23  
Богdevич Елена Чеславовна 232, 241  
Боград Владимир Эммануилович 221  
Боймерс Биргит 277-278  
Болко I Суровый 72  
Болманн Стефан 421  
Большакова Алла Юрьевна 31  
Бонди Сергей Михайлович 220  
Боровиковский Владимир Лукич 430, 433  
Боткин Василий Петрович 20  
Бочев Бончо 85-87  
Бретонн Никола Ретиф де ла 260  
Брио Валентина 329, 335, 340, 463  
Бродский Иосиф Александрович 323-325, 338, 340  
Брук Питер 272  
Брюсов Валерий Яковлевич 319-322, 325  
Бунин Иван Алексеевич 147, 155, 162  
Бунина Анна Петровна 424-426, 432  
Бурбон Мария Амалия де 423  
Бурлюк Давид Давидович 454  
Буше Франсуа 423, 427, 432  
Вавжинчак Александр 394, 463  
Вазов Иван 85  
Вайншток Владимир Александрович 436, 447  
Валетт Пьер Адольф 361  
Варнек Александр Григорьевич 424-425, 432  
Василевский Леон 214  
Васильев Александр Георгиевич 68, 75  
Вацуро Вадим Эразмович 429, 432  
Вежинов Павел (ур. Гугов Никола Делчев) 343, 345-352  
Велецкий Пётр 105, 107  
Вельтман Александр Фомич 220, 227  
Венецианов Алексей Гаврилович 260  
Венцлова Томас 338  
Вергилий 151, 155, 159-161  
Верещагина Зоя Павловна 308  
Верещагина Валентина Ивановна 308  
Верлен Поль 165  
Видугирите Инга 287, 291  
Визбор Юрий Иосифович 413  
Викторович Владимир Александрович 305, 314  
Виноградов Игорь Алексеевич 188, 198  
Виноградова Людмила Николаевна 189-191, 198  
Винтерхальтер Франц Ксавер 423  
Витензон Жанна Зискиндовна 415, 418  
Власов Виктор Георгиевич 299, 302  
Войтович Лилия 337  
Войцеховский Сергей Львович 105  
Волконская Мария Николаевна (ур. Равевская) 96  
Волконский Сергей Григорьевич 96  
Вольперт Илья Евгеньевич 319  
Вольтер (ур. Франсуа-Мари Аруэ) 260  
Воробьевас Микалоюс 337, 340  
Воробьев Константин Дмитриевич 319

- Воронцова Кристина Владиславовна 67, 71, 73, 75  
Воропаев Владимир Алексеевич 188, 198  
Вулф Вирджиния 421-422, 432  
Высоцкий Владимир Семёнович 451  
Габричевский Александр Георгиевич 218, 227  
Гавялис Ричардас 333  
Гайдай Леонид Иович 305, 314  
Галактионов Иван Дмитриевич 141  
Гальцева Рената 223, 228  
Галятовский Иоанникий 45, 53  
Ганнибал Абрам Петрович 324, 333  
Гапоненко Александр Владимирович 320  
Гаранін Сяргей Леонтьевич 296, 302  
Гарин Николай Петрович 384, 391  
Гаскелл Элизабет Глеghорн 359  
Гоголь Николай Васильевич 28, 187-199, 219, 222, 227-228, 287, 291, 450, 459  
Гедимин 319-321, 324  
Гейне Генрих 131  
Гер Эргали Эргалиевич 321, 325  
Герштейн Эмма Григорьевна 143, 148  
Гессен-Гомбургская Анастасия Ивановна (ур. Трубецкая) 428, 432  
Гёте Иоганн Вольфганг фон 27-28, 34, 96, 256, 260, 264  
Гитлер Адольф 102  
Глассе Антония 429, 432  
Глинка Фёдор Николаевич 306, 315  
Гніламёдаў Уладзімір Васільевіч 294, 302  
Голованов Василий Ярославович 380, 383, 385, 387, 389, 391  
Головнёв Андрей Владимирович 391  
Гольденберг Аркадий Хаимович 35, 187, 194, 198, 222, 228  
Гомер 92  
Гончаров Иван Александрович 131  
Гончаров Пётр Андреевич 393  
Гончарова Наталья Сергеевна 454, 458  
Гоперхоева Дарья Рашидовна 57, 60, 64  
Горихвостов Дмитрий Петрович 56-61, 64  
Горошак Иван 212, 214  
Горький Максим (Алексей Максимович Пешков) 139  
Гоццоли Беноццо 456  
Гребенникова Наталья Степановна 31, 33  
Гриневиц Ольга Артутовна 231, 462  
Грында Михаил 202-203, 214  
Гутнин Ефим 438  
Гунянка Ваньо (Вислоцький Дмитро Федорович) 205, 207-209, 214  
Гусев Виктор Михайлович 33-34  
Гусоўскі Мікалай 293-294, 302-303  
Гюнтер Ханс 344, 352  
Давыдов Данила Михайлович 32  
Даль Владимир Иванович 226, 228  
Данилова Элла Владимировна 429, 432  
Данте Алигьери 153, 196, 198  
Дарвин Михаил Николаевич 35  
Дашкова Екатерина Романовна 423-425, 432  
Дежуин Франсуа Луи 423, 427  
Дельвиг Антон Антонович 94  
Демидовы 310, 312  
Денисов Владимир Дмитриевич 192, 198  
Дергачёв Иван Алексеевич 32  
Державин Гавриил Романович 219, 221  
Дефо Даниель 397  
Дешарт Ольга Александровна 217, 228  
Джентилески Артемизия 262

- Диккенс Чарльз 359, 364  
 Димитрова Блага Николова 344, 346  
 Димитрова Елена 345, 353  
 Димов Ангел 80  
 Димов Димитр Тодоров 345, 353  
 Добужинский Мстислав Валерианович 334, 336-337, 340  
 Дойнов Пламен 350, 353  
 Долбилов Михаил Александрович 319, 325  
 Долгопят Елена Олеговна 113-115, 118-120, 123  
 Долматовский Евгений Аронович 319  
 Доманский Юрий Викторович 29, 243, 252, 462  
 Донке Бирте 83  
 Достоевский Фёдор Михайлович 22-24, 32, 34-35, 125-126, 129-130, 132, 135-137, 256-257, 264, 329  
 Доценко Сергей 139, 141, 148  
 Дрема Владас 334  
 Дмитриева Екатерина Евгеньевна 28  
 Дубель Ксения 40, 163, 462  
 Дувакин Виктор Дмитриевич 337, 339  
 Дунаев Георгий Сергеевич 456  
 Дурненков Вячеслав Евгеньевич 270, 272, 278  
 Дурненков Михаил Евгеньевич 270, 279  
 Дуць-Файфер Олена 211-212, 214  
 Дуэ Джулио 358  
 Дырдин Александр Александрович 31  
 Егоров Борис Фёдорович 25, 105  
 Едошина Ирина Анатольевна 29  
 Екатерина II 423  
 Ершов Иван Васильевич 139  
 Ешкина Наталья Ивановна 241  
 Жаннетто Раффаэлла Фабиани 91  
 Жинзифов Райко 85  
 Жиркевич Александр Владимирович 319, 323-325  
 Жирмунский Виктор Максимович 256, 264  
 Жлутка Аляксандр Анатольевич 294, 296, 302  
 Жуковский Василий Андреевич 23, 33  
 Журавлёв Сергей 309, 314  
 Заболоцкий Николай Алексеевич 452  
 Завадский Юзеф 334  
 Зайцев Борис Константинович 154-155, 162  
 Замятин Дмитрий Николаевич 35, 217  
 Замятин Евгений Иванович 143  
 Зарянка Сергей Константинович 430-431, 433  
 Звигильский Александр 27  
 Зынин Сергей (Дуркот Сергій) 208, 214  
 Зеньковский Василий Васильевич 58, 64  
 Зиновьев Василий Николаевич 59, 61, 64  
 Злыднева Наталия Витальевна 35, 449, 454, 459  
 Зонов Аркадий Павлович 141  
 Зусева-Озкан Вероника Борисовна 35  
 Зябликова Аида Петровна 409, 419  
 Ибатуллина Гузель Мртазовна 175, 183  
 Иванов Александр Андреевич 457  
 Иванов Анатолий Степанович 324, 326  
 Иванов Вячеслав Иванович 93, 217, 228  
 Иванов Вячеслав Всеволодович 319, 325  
 Иванов Дмитрий Вячеславович 217, 228  
 Иванов Митко 81, 87  
 Иванов Стоян 83, 85, 87  
 Иванова Елена Феликсовна 143, 148

- Иванова Наталья Борисовна 118, 123  
Ивашева Валентина Васильевна 359, 364  
Ивлева Татьяна Геннадьевна 243, 252  
Игов Светлозар Атанасов 351, 353  
Ильин Иван Александрович 226-228  
Ильина Людмила Юрьевна 319, 325  
Ильницкий Олег 166, 169  
Инзов Иван Никитич 89  
Исупов Константин Глебович 123  
Ищук-Фадеева Нина Ивановна 243, 253  
  
Йогансен Майк (Михайло Гервасійович) 164  
  
Кавалёў Сяргей Валер'евіч 294, 302  
Каверин Вениамин Александрович 306, 315  
Калинин Илья 270, 278  
Калугин Сергей Федорович 318  
Кант Иммануил 131  
Кантор Владимир Карлович 22, 31  
Канчура Евгения Орестовна 71, 75  
Карамзин Николай Михайлович 23, 56, 58-60, 64, 422, 426, 432  
Карамзина Софья Николаевна 429, 432  
Карамихова Маргарита 79, 87  
Карс Джеймс Хоу 357  
Карсавин Лев Платонович 333  
Касаткина Ксения Вадимовна 126, 462  
Каспэ Ирина Михайловна 113, 123  
Кассирер Эрнст 297, 303  
Качанов Роман Абелевич 408, 410-412, 414, 418-419  
Каченовский Михаил Трофимович 56, 64  
Качин Герман Николаевич 409  
Кибальник Сергей Акимович 31  
Киркор Адам Гоноры 322  
Клепацкий Юрий Серафимович 409, 418-419  
Клавдиев Юрий Михайлович 270, 274, 278-279  
Кленнелл К.В. 359  
Клёнов Андрей Ильич (Купершток Арон Ильич) 319-325  
Климович Виталий 323, 325  
Клэйтон Дж. Даглас 29, 90  
Ключкин Константин 410-411, 413, 418  
Кнабе Георгий Степанович 269, 278  
Кобрин Кирилл Рафаилович 360, 364  
Кобрин Юрий Леонидович 321, 323-325  
Кобро Катажина 454  
Ковалев Игорь Адольфович 409, 419  
Ковалив Юрий Иванович 165  
Ковтун Наталья Владимировна (ур. Юдина) 393, 397, 399, 402  
Кодрянская Наталья Владимировна (ур. фон Гренгросс) 147, 149  
Коковина Наталья Захаровна 29  
Кольшкина Надежда Ивановна 337, 339  
Комиссаржевская Вера Фёдоровна 141  
Комиссаржевский Фёдор Фёдорович 141  
Кони Анатолий Фёдорович 139  
Коновалова Ирина Геннадиевна 35  
Костюковский Яков Аронович 305, 314  
Красов Василий Иванович 264  
Красовський Іван Дмитрович 203, 214  
Красухин Геннадий Григорьевич 29  
Крашевский Юзеф Игнаций 330-331  
Кребийон-сын (Кребийон Клод) 347-348  
Крейг Волтер Хибшман 358  
Криницын Александр Борисович 129, 136  
Кроу Эйр 361-362  
Крылов Иван Петрович 309  
Кръстева Диана 34



- Кузнецова Мария 447  
 Куинджи Архип Иванович 457  
 Куканов Денис Алексеевич 384, 391  
 Кукольник Нестор Васильевич 318-319  
 Кукулин Илья Владимирович 418  
 Кулагина Галина Николаевна 117, 119, 123  
 Куняев Станислав Юрьевич 69  
 Купер Томас Сидней 361  
 Куратов Иван Алексеевич 306, 308-309, 314  
 Куртиус Эрнст Роберт 92  
 Кьеркегор Сёрен 156
- Лабиль-Гиар Аделаида 323  
 Лавринцев Павел Михайлович 317, 323, 325  
 Лажечников Иван Иванович 306, 309, 314  
 Лак Эллис 314  
 Ламет де 423  
 Лампи Старший Иоганн Баптист 423  
 Ландсир Эдвин Генри 358  
 Ланщиков Анатолий Петрович 393  
 Ларин Борис Абрамович 414, 419  
 Ларионова Екатерина Олеговна 96, 98  
 Латур Морис Кантен де 426, 428  
 Леванов Вадим Николаевич 270, 278-279  
 Левитан Исаак Ильич 456  
 Левицкий Дмитрий Григорьевич 307  
 Левкиевская Елена Евгеньевна 70, 75  
 Лейбов Роман Григорьевич 318, 325  
 Лейко Мария Карловна 271, 278  
 Лейтон-Джонс Кэти 358, 359  
 Лелевель Иоахим 337  
 Ленин Владимир Ильич (Ульянов) 347  
 Лермонтов Михаил Юрьевич 23, 429, 432, 450, 459
- Лефевр Робер 430  
 Ливанов Василий Борисович 410  
 Липовецкий Марк Наумович 277-278, 411, 418  
 Литовская Мария Аркадьевна (ур. Еремеева) 352-353  
 Лозинский Михаил Леонидович 196, 198  
 Ломоносов Михаил Васильевич 219  
 Лотман Юрий Михайлович 28, 31, 59, 64, 89, 91, 98, 221, 228, 273, 278, 318, 325, 450, 456, 459  
 Лоури Лоуренс Стивен 362-363  
 Лубяновский Фёдор Петрович 55-56, 64  
 Луцевич Людмила 217  
 Луценко Аркадий Михайлович 141, 148  
 Львова Юлия Анатольевна 243, 253
- Мазур Наталия Николаевна 228  
 Майофис Мария Львовна 411, 418  
 Макаров Александр Николаевич 393, 402  
 Малевич Казимир Северинович 454  
 Маливанова Елена Игоревна 219, 228  
 Малинов Николай 86  
 Мандельштам Осип Эмильевич 73  
 Манн Юрий Владимирович 28, 30, 35, 223, 228  
 Мануйлов Виктор Андроникович 429, 432  
 Мариевская Наталья Евгеньевна 435  
 Маркович Владимир Михайлович 192, 198  
 Мастерсон Келли 447  
 Маяковский Владимир Владимирович 73, 451-452  
 Медриш Давид Наумович 34  
 Мединцева Генриетта Львовна 256, 265  
 Мельник Сергей Георгиевич 273, 278

- Мельникова Елена 106, 108-109  
Мережковский Дмитрий Сергеевич 147  
Мессала Марк Валерий 91  
Мещерская Екатерина Николаевна 429, 432  
Микушевич Владимир Борисович 265  
Миладинов Константин 85  
Милош Чеслав 332, 334, 339  
Мильдон Валерий Ильич 151, 462  
Минц Зара Григорьевна 221, 228  
Мисом Дж. 360  
Митин Иван Игоревич 217, 228  
Митуар Бенуа-Шарль 425  
Михайлова Катя 83  
Мицкевич Адам 35, 264, 331-334, 338  
Мицкевич Юзеф 331  
Мишев Георги Иванов 344, 350  
Мних Роман Владимирович 23  
Мойр Эстер 360  
Молотов Вячеслав Михайлович (Скрябин) 31  
Молчанова Екатерина Ивановна 426  
Моне Клод 165  
Монюшко Станислав 320  
Морейно Сергей Михайлович 74  
Моруа Андре (Эмиль Эрзог) 256, 265  
Муравьёв Андрей Николаевич 318, 325  
Муравьёв-Апостол Иван Матвеевич 94  
Муравьёв Михаил Никитич 320  
Муратов Павел Павлович 337  
Мусина-Пушкина Екатерина Алексеевна 423  
Мэнсон Чарльз 444  
Мясников Александр Сергеевич 306, 315  
Набоков Владимир Владимирович 121, 123  
Навроцкий Александр Александрович 318  
Найдёнов Лъчезар 84-85, 87  
Назарова Людмила Николаевна 429, 432  
Наполеон I 322-323, 334  
Недзвецкий Валентин Александрович 256, 261, 265  
Некрасов Николай Алексеевич 131  
Некрашэвіч-Кароткая Жанна Вацлаваўна 293, 303  
Неляхъ В. (Хыляк Владимир) 210  
Немзер Андрей Семенович 319, 326  
Нефёдов Игорь Владиславович 72, 75  
Никитюк Марыся 274, 278  
Николай II 312  
Николова Тодорка 84, 86-87  
Нисский Георгий Григорьевич 457  
Ницше Фридрих 435-436, 447  
Новиков Александр Васильевич 310, 312, 314  
Носов Степан Олегович 247, 253  
Няголова Наталия Димитрова 343  
Обатнина Елена Рудольфовна 147, 149  
Овидий 90, 219-221  
Овсянников Валентин Александрович 271, 278  
Огнянова Елена Михайловна (Грибкова) 256, 265  
Огрызко Елена Вячеславовна 72, 75  
Огієнко Іван 53  
Одесский Михаил Павлович 318, 325  
Окуджава Булат Шалвович 74, 413  
Орлицкий Юрий Борисович 32  
Орлов Пимен Никитич 429  
Орлова-Давыдова Ольга Ивановна 431  
Павлов Крум Кюлявков 350

- Падерина Екатерина Геннадьевна 28  
Панайотов Панайот 34  
Пастернак Борис Леонидович 451-452, 454  
Паустовский Константин Георгиевич 322  
Пахсарьян Наталья Тиграновна 348, 353  
Перлина Нина 257  
Пермяков Евгений Владимирович 318-319, 325  
Перов Василий Григорьевич 456-457  
Петрарка Франческо 91-93, 98-99  
Петраш Елена Григорьевна 261, 265  
Пётр I 333  
Пётр III 425  
Пильшиков Игорь Алексеевич 340  
Пименов Борис 105  
Пиньятели д'Эгмонт Жанна-Софи 423, 428  
Пирожкова Татьяна Фёдоровна 197-198  
Плаксин Сергей Иванович 319  
Платонов Андрей Платонович (Климентов) 115, 123, 453  
Плеханова Ирина Иннокентьевна 272, 277-278  
Плотникова Анна Аркадьевна 190, 198  
Плющ Павло Павлович 50, 53  
Подарцев Евгений Владимирович 234-235, 241  
Полански Роман 441  
Полищук Валерьян Львович 166  
Полторацкий Алексей 167  
Помпадур де (Пуассон Жанна-Антуанетта) 423, 426-427, 432  
Пон Джун-Хо 435, 437-438, 440-442, 444-445, 447  
Попов Васил Стефанов 343-345, 348-353  
Попов Владимир Иванович 407-410, 412, 414, 418  
Потаев Георгий Александрович 271, 278  
Потехина Анна 80, 88  
Почобут Мартин 338  
Прево Антуан Франсуа 260  
Прокофьев Александр Андреевич 319  
Пропп Владимир Яковлевич 188  
Проскурин Олег Анатольевич 98, 228  
Прохоров Георгий Сергеевич 305, 314  
Пумпянский Лев Васильевич 255, 265  
Пуніна Ольга 163-166, 169-170  
Пушкин Александр Сергеевич 23, 25, 27, 35, 89-91, 93-99, 217, 219-221, 223-224, 226-229, 264, 305-306, 313-314, 320, 324, 333, 450, 459  
Пушкин Лев Сергеевич 93  
Пятков Николай Геннадьевич 312  
Раевский Николай Николаевич 89-90, 94-95, 97  
Раевский Николай Николаевич (младший) 89, 95  
Раевская Екатерина Николаевна 90-91, 95  
Раевская Елена Николаевна 90-91  
Раевская Софья Алексеевна 90  
Радионова Анна Владимировна 258, 264  
Радичков Йордан Димитров 344  
Райнов Богомил Николаев 343, 345-348, 350-353  
Райт Джозеф 356  
Ралин Радой (Стоянов Димитрий Стефанов) 350  
Рамазанова Земфира Талгатовна 69, 75  
Рафаэль Санти 261-262  
Ревякин Александр Иванович 244, 253

- Резвин Владимир Александрович 271, 278  
Резников Анатолий Израилевич 407  
Рейн Евгений Борисович 324  
Рекамье Жюли (ур. Бернар) 423, 427  
Рембрандт 331  
Ремизов Алексей Михайлович 139-149, 462  
Ремизова Елена Сергеевна 140  
Репин Илья Ефимович 457  
Робертсон Кристина 423, 427, 430-432  
Рogaцкина Марина Леонидовна 258, 264  
Роллан Ромэн 154-155, 162  
Романов Игорь Александрович 170-171  
Романов Николай Михайлович 423  
Романова Александра Николаевна 423, 430  
Романова Елена Павловна 423  
Романова Елизавета Петровна 425  
Романова Мария Александровна 423  
Ростовцев Юрий Алексеевич 393  
Рослин Александр 423, 428  
Румянова Клара Михайловна 410  
Румянцева Мария Андреевна 423, 425  
Русенко Иван Юркович 209, 214  
Рушиц Фердинанд 333-334  
Рыбакова Любовь Ивановна 456  
Рымарь Николай Тимофеевич 257, 265  
  
Саврасов Алексей Кондратьевич 457  
Садырина Татьяна Николаевна 394, 402  
Сазонова Лидия Ивановна 92, 98  
Салтыков-Щедрин Михаил Евграфович 24  
Самойлов Давид Самуилович (Кауфман) 319, 326  
Самотик Людмила Григорьевна 394, 402  
Сапгир Генрих Вениаминович 74  
Сарбевий Мотей Казимир 338  
Сахновский Василий Григорьевич 141  
Свасьян Карен Араевич 297, 303  
Свердлов Яков Михайлович 312  
Свечин Николай (Инкин Николай Викторович) 69-70, 74-75  
Свифт Джонатан 141, 146  
Святополк-Мирский Дмитрий Петрович 147  
Селивановский Семён Иоанникиевич 220, 227  
Семашкевич Роман Матвеевич 454  
Семенко Ирина Михайловна 98  
Семенко Михайль 163, 164, 166-167, 169-170  
Сегель Яков Александрович 34  
Седых Андрей (Цвибак Яков Моисеевич) 140, 149  
Сигельбаум Льюис 271-272, 279  
Сизова Мария Ивановна 270, 272, 274, 278-279  
Сильвер Скотт 446  
Сиповский Василий Васильевич 56, 58, 64  
Скарга Пётр 337  
Скафтымов Александр Павлович 131, 136  
Скрунда Виктор 101, 461  
Слисаренко Олекса Андреевич 165  
Слободской Морис Романович 305, 314  
Словацкий Эузебиуш 333  
Словацкий Юлиуш 333  
Слуцкий Борис Абрамович 74, 76  
Смирнова Вера Васильевна 394  
Смирнова-Россет Александра Осиповна 197  
Соколинский Евгений Кириллович 56, 64

- Соколова Елизавета Всеволодовна 243, 253
- Соколова Ольга Викторовна 32
- Сокольская Лэся Васильевна 422, 432
- Соловей Олег 163-166, 169-171
- Сологуб Фёдор Кузьмич 139
- Сорокин Юрий Сергеевич 221
- Сосюра Владимир Владимирович 164
- Сталин Иосиф Виссарионович (Джугашвили) 347
- Стаматов Георгий Порфириев 345
- Станев Эмилиян (Стоянов Никола) 352
- Старшинов Николай Константинович 321, 326
- Стендаль (Бейль Мари-Анри) 333
- Степанов Александър 34
- Степанцев Борис Павлович 414, 419
- Степнова Марина Львовна 231-236, 238-239, 241
- Степун Фёдор Августович 22, 33
- Стойчева Светлана 345, 353
- Стоянова Юлияна 345, 353
- Строганов Михаил Викторович 29, 305, 308
- Строганова Евгения Нахимовна 421
- Суворин Алексей Сергеевич 318, 326
- Сувчинский Пётр Петрович 147
- Сумцов Николай Федорович 45, 53
- Суриков Василий Иванович 457-458
- Сурикова Лидия Викторовна 409, 418-419
- Сурков Алексей Александрович 102-103, 107, 109
- Тарабукин Николай Михайлович 456-457, 459
- Тальвинский А. 106-107
- Тамарченко Натан Давидович 30-31, 243, 253
- Тарантино Квентин 435-438, 443-444, 446
- Татарский Александр Михайлович 409, 419
- Таун Чарльз 356
- Тауэрс Сэмюель 357
- Тейт Шэрон 441
- Терещенко Александр Власьевич 195, 198
- Терещенко Микола Иванович 165
- Тибулл Альбий 91
- Тимофеев Михаил Юрьевич 355, 364
- Тимофеевский Александр Павлович 412
- Титова Елена Викторовна 243, 253
- Толстая Светлана Михайловна (ур. Шур) 188-191, 193, 198
- Толстой Лев Николаевич 31, 153-160, 162, 231-241, 256, 264
- Толстой Никита Ильич 188, 198-199
- Томашевский Борис Викторович 94, 98
- Тончи Сальваторе 425
- Топер Вера Максимовна 359, 364
- Топоров Владимир Николаевич 151-152, 154-156, 160-162, 305, 324, 326, 338, 340, 343, 353, 451
- Триндер Барри 360
- Троицкий Юрий Львович 34
- Тропинин Василий Андреевич 260
- Тропкина Надежда Евгеньевна 35
- Трофимов Иосиф Васильевич 317, 319, 325-326
- Трохановский Петро 203, 209, 214
- Троцкий Лев Давидович (ур. Бронштейн Лейба Давидович) 142-143, 149
- Тумаркин Виктор Иосифович 319, 326

- Тургенев Иван Сергеевич 25-28, 33-34, 154, 231, 255-266  
Тхорук Рая 164, 171  
Тынянов Юрий Николаевич (Насонович) 306, 315  
Тюнькин Константин Иванович 221  
Тюпа Валерий Игоревич 31, 34, 85, 88  
Тютелова Лариса Геннадьевна 243, 253  
Тютчев Фёдор Иванович 318-320, 325-326  
Тютчева Анна Фёдоровна 429, 432  
  
Уайлд Уильям 359  
Уваров Михаил Семенович 181, 183  
Уитворт Р. 358  
Уинер Мартин Дж. 359  
Уинтерсон Джудитт 363  
Улитин Павел Павлович 321, 326  
Уолдер Гарри 362  
Уорхолл Энди (Уорхола Эндрю) 363  
Успенский Эдуард Николаевич 407-409, 411-413, 415-416, 418-419  
Устинов Валентин Алексеевич 319  
Ухтомский Константин Андреевич 428  
  
Федунина Ольга Владимировна 31, 34-35  
Феникс Хоакин 438  
Ферапонтов Владимир Петрович 412-413  
Фёдоров Фёдор Полиектович 32  
Филлипс Тодд 435-436, 438, 444-446  
Фрай Макс (Мартынчик Светлана Юрьевна) 71-72, 75  
Франк Юзеф 333  
Фрумкина Ревекка Марковна 113  
Фэйрберн Уильям 357  
  
Хадсон Марк 363  
Хайтов Николай Александров 344  
Халфина Наталья Николаевна 256, 265  
Хан Джин Вон 447  
Хворостинин Иван Андреевич 24  
Хвелевой Микола Григорьевич 164  
Хегай Ольга Чангировна 119, 123  
Холодинська Світлана Миколаївна 166, 171  
Хомяков Алексей Степанович 306, 314  
Хорев Виктор Александрович 75  
Хоркхаймер Макс 443, 447  
Хренников Тихон Николаевич 34  
Христов Александр 345, 353  
Хулевич Витольд 332  
  
Цветаева Марина Ивановна 451, 453  
Цивьян Татьяна Владимировна 343, 353  
Цимбал Ярина Володимирівна 165, 171  
  
Чаадаев Пётр Яковлевич 20, 24  
Чавдарова Дечка 34, 77  
Чайковский Пётр Ильич 264  
Чалов Роман Сергеевич 394, 402  
Чаплин Чарли 441-442  
Челак Иван Семенович 203, 214  
Черниш Галина 165-166, 171  
Чернышевский Николай Гаврилович 21, 24, 28, 131  
Черняева Наталья Григорьевна 78  
Чехов Антон Павлович 21, 24-25, 29, 32, 34, 231, 241, 243-244, 248, 252-253  
Чёрный Саша (Александр Михайлович Гликберг) 323, 326  
Чкония Даниил Соломонович 113, 120, 123  
Чулков Николай Петрович 428, 432  
Чуркин Виктор Николаевич 308

- Чюрлёнис Микалоюс Константинас 333
- Шабунина Анна Ивановна 308
- Шаинский Владимир Яковлевич 412-413
- Шакиров Станислав Маэлсович 449, 459
- Шаликов Пётр Иванович 426
- Шекспир Уильям 23, 421
- Шеллинг Фридрих Вильгельм Йозеф 156, 162
- Шенье Андре 95
- Шеремет Елена Дмитриевна 319, 321, 323, 326
- Шиллер Фридрих 264
- Шитков Александр Владимирович 309
- Шишкин Иван Иванович 457
- Шпитцер Лео 257
- Шкурупий Гео (Георгий) Данилович 163-172, 462
- Шмидт Наталья Васильевна 345, 353
- Шопенгауэр Артур 131
- Штирнер Макс 131
- Штырова Алима Николаевна 308
- Шумилин Николай 104-105
- Щербакова Вероника Аркадьевна 395, 397, 402
- Щукин Василий Георгиевич 39-40, 77, 88, 193, 199, 217-218, 228, 233, 241, 256, 265, 317, 326, 329-330, 335, 340, 343, 353, 451, 459
- Щуцкий Юрий Леонидович 323
- Эль Лисицкий (Лисицкий Лазарь Маркович) 454
- Энгельгардт Александр Николаевич 240
- Энгельгардт Борис Михайлович 228
- Энгельс Фридрих 356, 364
- Эненкель Карл 92
- Эренбург Илья Григорьевич 321-322, 326
- Эткинд Ефим Григорьевич 27
- Юзефович Галина Леонидовна 231-232, 241
- Юргенева Нина Николаевна 29
- Юрчак Алексей Владимирович 416-418
- Яблонская Татьяна Александровна 323
- Ялынцава Ірына Уладзіміраўна 296, 302
- Ямпольский Михаил Бениаминович 290-291, 436, 447
- Янко Татьяна Евгеньевна 189, 199

# Spis treści

TABULA GRATULATORIA .....	5
BARBARA SZCZUKIN, MAŁGORZATA SZCZUKIN	
Biogram z bliskiej perspektywy nakreślony .....	7
HELENA DUĆ-FAJFER	
Wasilij Gieorgijewicz Szczukin – wszechstronny badacz i erudyta.....	11
SPIS PUBLIKACJI .....	19
WSTĘP.....	37
Введение .....	39
PRZESTRZEŃ GEOGRAFICZNA.....	41
ANDRZEJ ROMANOWSKI	
Pogranicze polsko-rosyjskie (do roku 1863). Zagadnienia i postacie .....	43
MAGDALENA DĄBROWSKA	
Ziemie niemieckie oczyma rosyjskich podróżopisarzy przełomu XVIII i XIX wieku – miejsca wspólne, miejsca różne (wokół <i>Listów Rosjanina podróżującego po Europie od 1802 do 1806 roku</i> Dmitrija Gorichwostowa) .....	55
Кристина Воронцова	
Польша в русской литературе постсоветского периода: обзор проблемы .....	67
Дечка Чавдарова	
Образ Коми в воспоминаниях болгарских строителей и лесорубов ....	77
Джон Даглас Клэйтон	
Гурзуф как <i>locus amoenus</i> в житнетворчестве А.С. Пушкина.....	89
Виктор Скрунда	
К истории русской меньшинственной идеи в межвоенной Польше (РОМ, 1934).....	101



<b>PRZESTRZEŃ PSYCHOLOGICZNA .....</b>	<b>111</b>
URSZULA TROJANOWSKA	
„Schody w pustkę” – przestrzeń i sen w opowiadaniu <i>Szatniarz</i> Jeleny Dołgopiat.....	113
Ксения Касаткина	
Психологическое пространство «подполья» в повести Ф.М. Достоевского <i>Записки из подполья</i> .....	125
Сергей Доценко	
Обезвельопал А.М. Ремизова как модель «внутренней эмиграции»...	139
Валерий Мильдон	
Эней и Анна. Пространства судьбы в <i>Энеиде</i> и <i>Анне Карениной</i> .....	151
Ксения Дубель	
Эго – Гео. Пространство личности или личность пространства? Заметки о ранних стихах Гео Шкурупия .....	163
MARIA MALEWSKA	
Pamięć i tożsamość w utworze Pavla Amnuela <i>Spowiedź</i> .....	173
<b>PRZESTRZEŃ TEKSTUALNA .....</b>	<b>185</b>
Аркадий Гольденберг	
Хронотоп праздника в метасюжете Гоголя .....	187
HELENA DUĆ-FAJFER	
Przestrzeń rosyjskości w literaturze łemkowskiej.....	201
Людмила Луцевич	
Хронотопический континуум поэмы Александра Пушкина <i>Цыганы</i> ....	217
Ольга Гриневич	
Полемика с усадебным текстом Л.Н. Толстого в романе М. Степновой <i>Сад</i> .....	231
Юрий Доманский	
Слово «сцена» в паратексте <i>Вишнёвого сада</i> А.П. Чехова. К вопросу о пространстве реально-художественном и пространстве реально-театральном в драматургическом тексте.....	243
Татьяна Автухович	
Экфрасис как способ формирования пространства смысла .....	255

<b>PRZESTRZEŃ URBANISTYCZNA.....</b>	<b>267</b>
<b>KATARZYNA SYSKA</b>	
O mitologii miasta w dramacie Jurija Kławdijewa	
<i>Obłok przypominający delfina.....</i>	<i>269</i>
<b>BOGUSŁAW ŻYŁKO</b>	
O pewnej reprezentacji wieczności (Uwagi o <i>Rzymie</i> Mikołaja Gogola).....	281
<b>DZMITRY KLIABANAU</b>	
Topos Rzymu jako element „mitu Husowskiego” Władzimira Arłoua	
(na materiale powieści <i>Czasy dżumy</i> ) .....	293
<b>Михаил Строганов</b>	
<i>Город пышный, город бедный</i> и его родственники .....	305
<b>Павел Лавринец</b>	
Поэтосфера Вильнюса как города храмов .....	317
<b>Валентина Брио</b>	
Вильнюсские дворики как особенный городской локус .....	329
<b>Наталия Няголова</b>	
Топос «города греха» в литературной урбанистике болгарской	
«оттепели». Предварительные заметки.....	343
<b>Михаил Тимофеев</b>	
Что делает наши ландшафты такими разными, такими	
привлекательными? (Английский индустриальный пейзаж	
XVIII-XX веков).....	355
<b>PRZESTRZEŃ PODRÓŻY .....</b>	<b>367</b>
<b>MATYLDA CHRZĄSZCZ</b>	
Podróż do źródeł tożsamości. <i>Wschód</i> Andrzeja Stasiuka .....	369
<b>MICHAŁ MILCZAREK</b>	
<i>Wyspa</i> Gołowanowa albo o poszukiwaniu sensu w Arktyce.....	379
<b>Александр Вавжинчак</b>	
Путь как судьба. Повесть Виктора Астафьева <i>Перевал</i> .....	393

PRZESTRZEŃ WIZUALNA .....	405
Якуб Садовски	
Интеллигент в пространстве анимации. Мультфильмы по рассказам Эдуарда Успенского.....	407
Евгения Строганова	
Женщина с книгой в портретной живописи второй половины XVIII – первой половины XIX в. Модель и пространство. Заметки к теме .....	421
Наталья Мариевская	
Социальные пространства в динамике сюжета. Анализ драматургии современного фильма.....	435
Наталия Злыднева	
Концепт «путь-дорога» в русской живописи. наброски к теме .....	449
INDEKS OSÓB .....	461
Указатель имён .....	467

Tom jubileuszowy, który oddajemy do rąk czytelnika, stanowi wyraz najwyższego uznania wobec imponującego dorobku naukowego oraz wdzięczności za lata działalności dydaktycznej Pana Profesora Wasilija Szczukina. Publikacja jest próbą odzwierciedlenia szerokiego spektrum zainteresowań badawczych Jubilata, oscylujących wokół historii literatury i kultury rosyjskiej, metodologii badań literackich, poetyki sztuki totalitarnej, a także szeroko rozumianej geografii humanistycznej; osadza jednocześnie te pojęcia w kontekście macierzystym badacza – to jest fenomenów przestrzeni i tożsamości. Z wielką radością pragniemy podkreślić, że niniejsza księga, na którą złożyły się teksty wielu wybitnych badaczy literatury, sztuki i kultury, pragnących uhonorować Profesora Szczukina, stanowi platformę do wymiany myśli naukowców reprezentujących ośrodki naukowo-akademiczne między innymi w Polsce, Izraelu, Bułgarii, Kanadzie, Stanach Zjednoczonych, Rosji, na Litwie i Białorusi, co należy uznać za jawne świadectwo swoistej niezależności nauki i jej niepodlegania różnorodnym ograniczeniom, które w danym czasie i danej przestrzeni mogą hamować kontakty i zaburzać procesy konsolidacyjne na bazie twórczej wymiany.



<https://akademicka.pl>

ISBN 978-83-8138-730-9

