

REVITALIZACE HODNOT: UMĚNÍ A LITERATURA V

Editor Josef Dohnal

Sborník z 13. mezinárodní konference
Revitalizace hodnot: umění a literatura V
konané 4. června 2021 v Brně, Česká republika

Ústav slavistiky FF MU
Česká asociace slavistů
Brno 2022

VALUES IN LITERATURE AND ARTS V

Editor Josef Dohnal

The proceedings of the 13th international conference
Values in literature and arts V
held on June 4, 2021 in Brno, Czech Republic

Institute of Slavonic Studies of the Faculty of Arts, Masaryk University
Czech Association of Slavists
Brno 2022

Recenzovali:

doc. Alla Vladimirovna Zločevskaja, DrSc.

prof. PhDr. Zdeněk Pechal, CSc.

KATALOGIZACE V KNIZE – NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

xxx

Publikace neprošla jazykovou úpravou, za jazykovou správnost odpovídají autoři příspěvků.

Vychází péčí České asociace slavistů ve spolupráci s Ústavem slavistiky FF MU.

Vydání této publikace bylo podpořeno z grantu specifického výzkumu Mezislovanské kulturní a literární vazby číslo MUNI/A/1331/2020.

© Tribun EU, s. r. o., 2022

© Česká asociace slavistů, z. s., 2022

ISBN 978-80-263-1701-2

ISBN 978-80-263-1703-6 (CD-ROM)

Obsah

Йозеф Догнал	
Предисловие	17
Josef Dohnal	
Foreword	21

Tvorba a život Je. N. Čirikova **Творчество и жизнь Е. Н. Чирикова**

Ирина Леонидовна Багратион-Мухранели	
Роман-эпопея «Отчий дом» Е. Чирикова	25
Михаил Александрович Чириков	
Пароходы в жизни и творчестве Е. Н. Чирикова	37
Мария Викторовна Михайлова – Анастасия Викторовна Назарова	
Семья и любовь как основа мироощущения в жизни и творчестве Е. Н. Чирикова	49
Ирина Константиновна Сушила	
Публицистика Евгения Чирикова: проблематика, авторская позиция ..	61
Виктория Трофимовна Захарова	
Художественное восприятие национальных духовно- -нравственных ценностей М. Горьким и Е. Н. Чириковым через постижение жизни русского Севера	69
Марина Алексеевна Подольская	
Людмила Чирикова: два казанца и портрет дамы	81

Energie „záporného hrdiny“ v literárních dílech **Энергия «отрицательного героя» в произведении художественной литературы**

Joanna Gorzelana	
Obraz złego człowieka w Psalmie 34 przekład Michała Łomonosowa i Franciszka Karpińskiego	93

Елена Николаевна Бекасова

Литературный герой в контексте антиномий домашнего воспитания . 103

Павел Вячеславович Лысаков

Дьявол и материальные ценности (на материале произведений Н. В. Гоголя) 113

Ольга Валентиновна Журчева

Становление «антигероя» в русской драматургии: «Иванов» А. П. Чехова 123

Marta Kováčová

Dve alternatívy antihrdinu v poviedkach a novelách Leonida Andrejeva (na vybraných textoch) 135

Jadwiga GraclaBohater zły/inny/obcy i jego przestrzeń w *Czarnych maskach* Leonida Andriejewa i *Małym biesie* Fiodora Sołoguba 149**Patrik Šenkár**

Stvárnenie negatívnych javov spoločnosti v prózach Jarmily Nacuovej . . . 159

Existenciální konflikt v poezii a próze 19. a 20. století**Экзистенциальный конфликт в поэзии и прозе 19-го и 20-го веков****Светлана Викторовна Рудакова – Вероника Валентиновна Цуркан**

«Крылатый счастья миг...» (значимость счастья в поэтическом мире К. Н. Батюшкова) 173

Игорь Цинтула

Ценностные противоречия в стихотворении «Гражданская война» М. А. Волошина 185

Юлия Алексеевна Дмитриева

Проблема достижения человеческого счастья и свободы в рассказе Л. Н. Андреева «Стена» 195

Natália Dúbravská

The Rationality and Irrationality Factor in the Hierarchy of Values of Literary Characters of Leonid Andreyev 205

Йозеф Догнал

Тема самоубийства у Ф. М. Достоевского и Л. Андреева как аксиологический вопрос 215

Jakub Záhora

Všichni jsme Mínótaury. Existenciální konflikt ve sbírce *Naopak*
 Miroslava Holuba 227

Michaela Pešková

Národní identita jako hodnotová a existenciální složka osobní identity
 u V. Sorokina 237

Intencionalita v zobrazení času a prostoru v literárním díle**Интенциональность в изображении времени и пространства
в произведении художественной литературы****Pavol Markovič**

Časopriestorové dimenzie v poézii slovenského klasicizmu 253

Аркадий Александрович Чевтаев

Художественное пространство в книге стихов Н. Гумилева «Чужое
 небо»: аксиологический аспект 263

Юлия Анатольевна Маринина

Религиозная символика Брюгге как часть городского мифа (на
 материале романов Жоржа Роденбаха «Мертвый Брюгге», «Звонарь») .. 277

Елена Петровна Олесина — Ольга Вадимовна Стукалова

Особенности восприятия художественного времени и пространства
 современной молодежью (на примере русской литературы) 287

Софія Олександрівна Варецька

Неповсякденна історія війни (на прикладі роману «Жінка в Берліні») .. 301

Komparativní studium literárních děl**Сравнительное изучение произведений
художественной литературы****Эка Георгиевна Вардошвили**

Литературные и исторические ценности в книге сэра Оливера
 Уордропа «Грузинское царство» 315

Антон Владимирович Филатов

Творчество Н. С. Гумилева как ценностный ориентир в рассказе
В. В. Набокова «Боги» 325

Чаймун Ли – Людмила Борисовна Хван

Диалог литератур: сходство ценностных ориентации героев
романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и повести Пак Тэ Вона
«Нирвана» 337

Наталья Сергеевна Рубцова

Нравственные константы в теме творца и творчества: Карел Чапек
и Сергей Самсонов 349

Оксана Николаевна Юрченкова

Генеалогия жанра «Прекрасной Елены» В. Масса и Н. Эрдмана 359

**Transformace hodnot v literárním díle
Трансформация ценностей в произведении
художественной литературы**

Agnieszka Droś

„Niespodzianka” Karola Huberta Rostworowskiego: wartości rodzinne
w obliczu biedy 371

Monika Kaczor – Anastazja Seul

„Nadzieja jest z prawdy” (na przykładzie wypowiedzi Jana Pawła II).
Szkic językowo-literacki 387

Молнар Ангелика

Изменение иерархии ценностей во второй части романа
«Семейное счастье» Л. Н. Толстого 401

Ольга Вячеславовна Червинская – Катерина Фёдоровна Калинич

Значимость культурологического компонента курсов литературы
в высшей школе 411

**Hodnoty v dílech literatury 20.–21. století
Ценности в произведениях литературы 20–21 веков**

Дьендьеша Мария

Система ценностей в поэме А. Блока «Возмездие» 425

Claudia Galambošová

Depiction of Moral Values and Their Interpretation in Holocaust Prose . . 439

Ирина Владимировна Некрасова

Трансформация/отображение классических кодов в современной русской прозе 447

Ганна Алексеевна Филатова

Трансформация ценностей в изображении мифологических систем в фантастических романах Р. Желязны 457

Екатерина Анатольевна Сафонова

Ценностный аспект в поэзии Олеси Николаевой 467

Полина Сергеевна Золина

Вопросы новой этики в романе Линор Горалик «Все способные дышать дыхание» 479

Hodnoty v literatuře starších období**Ценности в литературе минувших веков****František Všetíčka**

O hodnotách staročeské poezie (Tvorče milý) 497

Дарья Александровна Завельская

Ценностная семантика природного пространства в жанрах русского классицизма 503

Алексей Владимирович Петров

Просветительская аксиология и индивидуальный «опыт счастья» Н. М. Карамзина (статья «О счастливейшем времени жизни», 1803 г.) . . 517

Йозеф Шаур

Русский Жюль Жанен. Дружба Н. В. Гоголя с П. В. Анненковым с точки зрения их жизненных ценностей 527

Ксения Игоревна Морозова

Состояние системы ценностей в повести А. К. Гольдебаева (Семёнова) «Подлое состояние» 537

Markéta Poledníková

Kníže Myškin je Sókratés 547

Hodnoty v dílech světové literatury
Ценности в произведениях мировой литературы

Wojciech Górczysa

Blank jako Lenin w dramacie Zinaidy Gippius *Kolor maku* 559

Татьяна Юрьевна Ланда

У времени в плену. «Бытовой» документализм современных
русскоязычных писателей Израиля (на примере творчества
Д. Рубин и С. Злотникова) 573

Иво Поспишил

Пролегомена к проблематике ценностей в литературных
произведениях миллениалов 583

Contents

Josef Dohnal

Предисловие (Foreword) 17

Josef Dohnal

Foreword 21

Work and Life of E. N. Chirikov

Irina Leonidovna Bagration-Mukhraneli

E. Chirikov's roman-epic "Otchi dom" 25

Mikhail Aleksandrovich Chirikov

Steamboats in the Life and Work of E. N. Chirikov 37

Maria Victorovna Mikhailova — Anastasia Victorovna Nazarova

Family and Love as the Basis of the Worldview in Life and Creativity
of E. N. Chirikov 49

Irina Constantinovna Sushilina

Evgeny Chirikov's Publicistic Writing: Problems, Author's Position 61

Victoria Trofimovna Zakharova

Artistic Perception of National Spiritual and Moral Values by M. Gorky and
E. N. Chirikov through Comprehension of the Life of the Russian North... 69

Marina Alekseevna Podolskaya

Lyudmila Chirikova: Two Citizens of Kazan and a Portrait of a Lady 81

The Energy of the "Negative Hero" in Literary Works

Joanna Gorzelana

An Image of a Evil Man in Psalm 34 Translated by Mikhail Lomonosov and
Franciszek Karpiński 93

Elena Nicolaevna Bekasova

Literary Hero in the Context of the Antinomies of Home Education 103

Pavel Vyacheslavovich Lyssakov

The Devil and Material Values (Based on the Works of N. V. Gogol) 113

Olga Valentinovna Zhurcheva

Becoming an “Antihero” in Russian Drama: “Ivanov” by A. P. Chekhov . . . 123

Marta Kováčová

Two Alternatives of Antihero in Leonid Andreyev’s Short Stories
and Novellas (on Selected Texts) 135

Jadwiga Gracla

The Other/Bad/Stranger Hero and His Space in the Black Masks
of Leonid Andreyev and Fyodor Sologub’s Little Devil 149

Patrik Šenkár

Rendering of Negative Societal Features in the Prose of Jarmila Nacuová . . 159

Existential Conflict in 19th and 20th Century Poetry and Prose

Svetlana Victorovna Rudakova – Veronika Valentinovna Tsurkan

“The Winged Moment of Happiness...” (the Significance of Happiness
in K. N. Batyushkov’s Poetic World) 173

Igor Cintula

Value Contradictions in the Poem “The Civil War” by M. A. Voloshin 185

Iulia Alekseevna Dmitrieva

The Problem of Achieving Human Happiness and Freedom
in L. N. Andreyev’s story “The Wall” 195

Natália Dúbravská

The Rationality and Irrationality Factor in the Hierarchy
of Values of Literary Characters of Leonid Andreyev 205

Josef Dohnal

The Topic of Suicide Seen by Dostoevsky and Andreev
as an Axiological Question 215

Jakub Záhora

We All Are Minotaurs. Existential Conflict in Miroslav Holub’s
On the Contrary 227

Michaela Pešková

National Identity as a Value and the Existential Component
of Vladimir Sorokin’s Heroes 237

Intencionality in the Depiction of Time and Space in Literary Work

Pavol Markovič

Spatio-Temporal Motifs in the Poetry of Slovak Neoclassicism 253

Arkadiy Aleksandrovich Chevtaev

Artistic Space in the Book of Poems “The Alien Sky” by N. Gumilev:
an Axiological Aspect 263

Yulia Anatolievna Marinina

Religious Symbolism of Bruges as Part of the Urban Myth (Based on the
Novels by Georges Rodenbach «Bruges-la-Morte», «Le Carillonneur») . . . 277

Elena Petrovna Olesina – Olga Vadimovna Stukalova

Features of the Artistic Time and Space Perception by Modern Youth
(on the Example of Russian Literature) 287

Sofiya Oleksandrivna Varetska

Unusual History of War (on Example of Novel “Women in Berlin”) 301

Comparative Study of Literary Works

Eka Georgevna Vardoshvili

Literary and Historical Values in Sir Oliver Wardrop’s Book “The Kingdom
of Georgia” 315

Anton Vladimirovich Filatov

N. S. Gumilev’s Works as a Value Guideline in V. V. Nabokov’s Short
Story “Gods” 325

Chaimun Lee – Ludmila Borisovna Khvan

Dialogue of Literature: Similar Value Orientation of the Heroes
of M. Bulgakov’s Novel “Master and Margarita” and Park Tae Won’s
Stories “Nirvana” 337

Natalia Sergeevna Rubtcova

Moral Constants in the Theme of Creator and Creative Work: Karel Čapek
and Sergey Samsonov 349

Oksana Nikolaevna Yurchenkova

Genealogy of the Genre of *The Beautiful Helen* by Vladimir Mass and
Nikolay Erdman 359

Transforming Values in Literary Work

Agnieszka Droś

„Niespodzianka” (Surprise) of Karol Hubert Rostworowski: Family Values in the Face of Poverty 371

Monika Kaczor – Anastazja Seul

“The Hope Comes from the Truth” (Based on John Paul II’s Pronouncements). A Literary and Linguistic Synopsis 387

Molnar Angelika

Change of Hierarchy of Values in the Second Part of the Novel “Family Happiness” by L. N. Tolstoy 401

Olga Vyacheslavovna Chervinska – Katerina Fedorovna Kalinich

The Importance of Culturological Component of Literature Courses in the Higher School 411

Values in Works of 20th–21st Century Literature

Gyöngyösi Mária

Value System in A. Blok’s Epic Poem *Retribution* 425

Claudia Galambošová

Depiction of Moral Values and Their Interpretation in Holocaust Prose . . 439

Irina Vladimirovna Nekrasova

Transformation/Display of Classical Codes in Modern Russian Prose 447

Ganna Alekseevna Filatova

Transformation of Values in the Depiction of Mythological Systems in R. Zelazny’s Fantasy Novels 457

Ekaterina Anatolyevna Safonova

The Value Aspect in the Poetry of Olesya Nikolaeva 467

Polina Sergeevna Zolina

The New Ethics Problem in the Novel by Linor Goralik “All Able to Breathe Breath” 479

Values in Literature of Earlier Periods

František Všetíčka

On the Values of Old Bohemian Poetry (Tvorče milý) 497

Darya Aleksandrovna Zavel'skaya

Value Semantics of Natural Space in the Genres of Russian Classicism . . . 503

Aleksey Vladimirovich Petrov

Enlightenment Axiology and N. M. Caramzin's Individual "Experience of Happiness" (Article "On the Happiest Time of Life", 1803) 517

Josef Šaur

The Russian Jules Janin: The Friendship Between Nikolai Gogol and Pavel Annenkov and Their Personal Values 527

Ksenia Igorevna Morozova

The Value System State in the Story "Podloe sostoyanie" ["Villainous State"] by A. K. Goldebaev (Semenov) 537

Markéta Poledníková

Prince Myshkin is Socrates 547

Values in Works of World Literature

Wojciech Gorczyca

Blank as Lenin in Zinaida Gippius Drama *The Colour of Poppies* 559

Tatyana Yuryevna Landa

In Captivity of Time. "Everyday" Documentalism of Modern Russian-Speaking Writers of Israel (on the Example of the Works of D. Rubin and S. Zlotnikov) 573

Ivo Pospíšil

Prolegomena to the Problems of Values in Literary Works of Millennials 583

Предисловие

Брненские конференции, обращающиеся к вопросу изучения ценностей в литературных произведениях и в искусстве вообще, стали уже своего рода традицией. Когда в 2018 году прошла четвертая конференция, Институт славистики Философского факультета Университета имени Масарика и Чешская ассоциация славистов, в качестве организаторов этого мероприятия, подготовили сборник (он вышел в 2019 году) и начали организовывать — на этот раз с партнерами с кафедры русской и зарубежной литературы и методики преподавания литературы Филологического факультета Самарского государственного социально-педагогического университета — пятую конференцию на 2020 год, чтобы продолжить традицию проведения данного мероприятия. Никто тогда не подозревал о том, насколько трудным станет не только сентябрь 2020 года и реализация проведения конференции, но и весь 2020 год, которым, как мы теперь видим, время испытаний для общества не закончилось. Сначала казалось, что пандемия Covid-19 скоро закончится, но потом, учитывая все обстоятельства, конференцию пришлось отложить на неопределенный срок, так как хотелось провести ее очно, встретиться лично со всеми, кто сможет приехать. Все мы верили, что в 2021 году такой встречи дождемся. Не дождались...

Конференция состоялась — она прошла заочно в один день, 4 июня 2021 года. Кроме традиционных тем, связанных с изучением литературы и искусства основных исторических этапов, в рамках конференции возникли и четыре тематические секции, направленные на следующие темы:

- энергия «отрицательного героя» в произведении художественной литературы;
- интенциональность в изображении времени и пространства в произведении художественной литературы;
- экзистенциальный конфликт в поэзии и прозе XIX и XX веков;
- творчество и жизнь Евгения Николаевича Чирикова.

Конференция подтвердила тот факт, что аксиологическое направление в изучении художественной литературы и искусства не теряет свою привлекательность и свое значение как параллельная линия по отношению к тем подходам, которые направлены на изучение свойств формы или на исторические и культурно-исторические подходы к тем же произведениям. В работе секций были представлены десятки

интереснейших докладов, но ценным вкладом были и оживленные дискуссии к докладам, которые состоялись несмотря на онлайн формат конференции. В некоторых случаях заседание секций даже после последнего доклада продолжалось плодотворным обменом не только мнениями, но и контактами, так как в рамках программы возникли взаимосвязи, не состоявшиеся до того времени.

То, что было видно уже раньше, подтвердилось и на этот раз: в конференции принимает участие постоянное «ядро» ученых, к которым присоединяются новые коллеги. Очень радует тот факт, что среди новых участников конференции имеются и докторанты, для которых вопрос о ценностях стал интересующим их аспектом в подготовке их диссертационных работ.

Хотелось бы подчеркнуть интерес к секции, направленной на изучение жизни и творчества Евгения Николаевича Чирикова, писателя, скончавшегося в Чехословакии, но своим творчеством связанного до последних дней жизни с Россией. Зазвучавшие в рамках данной секции доклады — убедительное свидетельство того, что если и на некоторое время о писателе запретят говорить, то он вернется, потому что в его творчестве подняты темы, превосходящие сиюминутное и обращающие внимание на существенные вопросы общественного и индивидуального бытия с точки зрения веками учитываемых ценностей.

В ковидное время, кажется, еще острее встали некоторые животрепещущие, «вечные» вопросы, отчетливо видно, насколько именно кризисный период заставляет нас сосредотачивать внимание на важном и отделять от него несущественное. Сколько раз именно в это время в разговорах, в статьях и комментариях, в мейлах и письмах появились такие слова, как *жизнь, здоровье, социальная защищенность, контакты, помощь, общение, взаимность, доверие, ...* Сколько раз именно к ним обращались как к основным ценностям, которые некоторое время считались само собой разумеющимися... Вновь подтвердилось, что ценность любой составной части нашей жизни полностью осознается только тогда, когда она под угрозой, когда человек ее лишается.

Если литература и искусство — одно из важнейших «зеркал» нашей жизни, то изучение отображения в них диалога, направленного на утверждение или опровержение внелитературных, антропологических по своей сути ценностей, изучение художественного «оформления» этого диалога как ценности «*sui generis*», одновременно эстетической и этической, является одной из наиболее значимых задач искусство- и литературоведения. Это является важным фактом для поддержки гума-

нитарных наук, значение которых иногда недооценивают, предпочитая им технические науки и технологический прогресс.

Мы надеемся, что конференции «Ценности в литературе и искусстве I–V» и вышедшие на их основе сборники, включая этот, уже пятый сборник — одна из лепт, способствующая процессу и развитию ценностно-ориентированного диалога в области гуманитарных наук.

Йозеф Догнал

Брно, декабрь 2021 г.

Foreword

The Brno conferences, which deal with the study of values in literary works and art in general, have become a kind of tradition. When the fourth conference was held in 2018, the Institute of Slavic Studies of the Faculty of Arts of Masaryk University and the Czech Association of Slavists, as the organizers of this event, prepared the conference volume (it was released in 2019) and began to organize—this time with partners from the Department of Russian and Foreign Literature and Methods of Teaching Literature of the Faculty of Philology of the Samara State University of Social Sciences and Education—the fifth conference for 2020, to continue the tradition of holding this event. Nobody knew then how difficult would be not only September 2020, when the conference should be held, but also the whole year 2020, which, as we now see, was the time of tests for society and which is not over yet. At first, it seemed that the Covid-19 pandemic would soon be over, but then, after taking all the circumstances into account, the conference had to be postponed indefinitely, because we wanted to hold it in person, to meet all those who could come. We all believed that we would wait for such a meeting in 2021. But it did not come into reality...

The conference was held in absentia on June 4, 2021. In addition to the traditional themes related to the study of literature and art of the main historical stages, within the framework of the conference there were also organized four thematic sections aimed at the following topics:

- energy of the “negative hero” in the work of fiction;
- intentionality in the depiction of time and space in the work of fiction;
- existential conflict in poetry and prose of the XIX and XX centuries;
- creative work and life of Yevgeny Nikolaevich Chirikov.

The conference confirmed the fact that the axiological trend in the study of literature and art does not lose its attractiveness and its importance as a parallel line in relation to those approaches aimed at the study of the properties of form or at historical and cultural-historical approaches to the same works. Dozens of interesting reports were presented in the work of the sections, but the lively discussions to the reports, which took place despite the online format of the conference, were a valuable contribution. In some cases, even after the last report, the break-out sessions continued to be a fruitful exchange of views and contacts, as the programme developed relationships that had not been seen before.

This time again, the conference was attended by a permanent “core” of scientists, who were joined by new colleagues. It is very pleasant that among

the new participants of the conference there were also doctoral students for whom the question of values became an interesting aspect in preparation of their dissertations.

I would like to emphasize the interest in the section aimed at studying the life and work of Yevgeny Nikolayevich Chirikov, a writer who died in pre-war Czechoslovakia, but whose work was connected with Russia to the last days of his life. The lectures given in this section are a convincing evidence that if for some time the writer is forbidden to speak, he will come back, because in his work there are topics that surpass the present and pay attention to the essential issues of social and individual life from the point of view of centuries of considered values.

In the colliding time, it seems, some burning, “eternal” questions have become even more acute, it is clear how the crisis period forces us to focus on the important and to separate the insignificant from it. How many times during this time in conversations, in articles and comments, in letters and e-mails appeared such words as *life, health, social security, contacts, help, communication, reciprocity, trust, ...* How many times they were mentioned as basic values, which for some time were taken for granted... It has been reaffirmed that the value of every component of our lives is fully realized only when it is threatened, when it goes lost.

If literature and art are one of the most important “mirrors” of our life, the study of the reflection of the dialogue aimed at the confirmation or refutation of extraliterary, anthropological values, the study of the artistic “formation” of this dialogue as a value “sui generis”, both aesthetic and ethical, is one of the most important tasks of art and literary study. This is an important factor in supporting the humanities, which are sometimes underestimated, preferring technical sciences and technological progress.

We hope that the conferences “Values in Literature and Arts I–V” and the conference volumes based on them, including this, already the fifth conference volume, are one of the contributions to the process and development of value-oriented dialogue in the field of humanities.

Josef Dohnal

Brno, December 2021

Oddíl I



**TVORBA A ŽIVOT
JE. N. ČIRIKOVA**

**ТВОРЧЕСТВО И ЖИЗНЬ
Е. Н. ЧИРИКОВА**

Роман-эпопея «Отчий дом» Е. Чирикова

Ирина Леонидовна Багратион-Мухранели

Абстракт

Роман «Отчий дом» рисует широкую панораму переломных лет России конца XIX – начала XX века. Заглавие его символично. За описанием фамильного родового гнезда князей Кудышевых в Некудышевке и судеб представителей трех поколений, видится Россия. Автор переходит от деревенских и провинциальных персонажей к историческим деятелям, от событий местных к судьбоносным. Е. Чириков выстраивает многофигурную композицию романа, стягивает к выбранной точке – имению в Симбирской губернии – историю революционного движения, основных государственных и общественных установлений, поисков дворянской интеллигенции, крестьянских чаяний и движения сектантов.

Ключевые слова: роман; семейная хроника; история революционного движения России

E. Chirikov's roman-epic "Otchi dom"

Abstract

The novel-epic "Otchi dom" draws a wide panorama of the turning years of Russia in the late 19-th – early 20-th century. Its title is symbolic. Behind the description of the family ancestral nest of the Kudashev princes in Nikudyshevka and the fate of three generation, Russia is seen. The author moves from rural and provincial to historical figures, from local events to fateful ones. E. Chirikov buildes the multi-figure composition of roman. He draws the chosen point—the estate in Simbirsk province—the history of the revolutionary, the main state and social institution, the search for the noble intelligentsia, peasant aspirations and sectarian movements.

Key words: roman; family cronicle; history of revolutionary movement in Russia

Роман «Отчий дом», скромно названный автором «семейной хроникой», рисует широкую панораму переломных лет России конца XIX – начала XX века. Заглавие его символично. За описанием фамильного родового гнезда князей Кудышевых в Некудышевке видится Россия. Автор

переходит от деревенских и провинциальных персонажей к историческим деятелям, от событий местных к судьбоносным. Е. Чириков не только выстраивает многофигурную композицию романа, используя психологические характеристики персонажей. Он стягивает к выбранной точке — имению в Симбирской губернии — историю революционного движения, основных государственных и общественных установлений, поисков дворянской интеллигенции, крестьянских чаяний и движения сектантов.

Автор показывает судьбы представителей трех поколений, в которых отразилась умственная борьба левых и правых, история предреволюционной России, соблазнения ее дьяволом-Лениным. Органично выстроенная наррация, — текст романа — изобилует разговорной лексикой, библейскими цитатами, отсылками к срезу модных произведений массовой культуры, научным спорам, знаковым именам и другим свидетелям времени. «Гений места» в романе «Отчий дом» становится энциклопедией своего времени.

Жанр семейной хроники подталкивает к сравнениям с семейными хрониками конца девятнадцатого — начала двадцатого века, от «Буденброкков» Томаса Манна до «Жизни Климса Самгина», от толстовской эпопеи «Война и мир» до «Жизни Арсеньева» И. Бунина. Мета-жанр, определяющийся единством героев, связанных семейными узами и последовательностью хронологии, еще ждет уточнения, какими чертами должна обладать жанровая форма семейной хроники. Пока же компаративный эмпирический анализ поэтики романов помогает уяснить и теоретические жанровые положения.

Нам представляется достаточно плодотворным сравнение семейной хроники Е. Чирикова с произведением предшествующего периода, в частности, с романом Н. С. Лескова «Захудалый род», имеющей множество общих сюжетно-стилистических моментов.

Структура романа «Отчий дом», особенно в первой части, напоминает роман Н. С. Лескова «Захудалый род». Оба писателя располагают в центре повествования сильный женский характер, Бабушки, на плечах которой держится идея рода. У Лескова это вдова Варвара Никаноровна, хранительница заветов дворянской чести семьи Протозановых, у Чирикова — бабушка «старая барыня» Анна Михайловна Кудашева. Каждый знакомит читателей со «старой книжницею и ее двором», наследниками и домочадцами. Но на этом, пожалуй, сходство и кончается. Лесков показывает свою героиню — «народную княгиню» с огромной симпатией, глазами внучки и челядинцев. В самом начале мы видим героиню

молодой женщиной в столкновении с превратностями судьбы. Лесков описывает сцену получения ею известия о гибели любимого мужа. «Ну, думаю: ну, теперь все пропало, потому что знаю, какая она в сердце огненная и как она князя любила, и опять этакая молодая и неопытная, да и в тягости»¹. Но Варвара Никаноровна стойко перенесет роковое известие, будет верна памяти мужа, погибшего в войне 1812 года, вплоть до обязательства чтить, содержать и поддерживать пьяницу Гайворону — солдата, на глазах которого погиб старый князь, отписать «вольную» Патрикию Семеновичу Сударичеву — крепостного, сопровождавшего князя Протозанова на войне. Старая княгиня романа Лескова — человек глубоко верующий и из этого корня проистекают все порядки, которых она придерживалась в ведении хозяйства, отношениям с соседями и крестьянами. «Глядя на вещи практически и просто, бабушка не отделяла нравственность от религии. Будучи сама религиозна, она человека без религии считала ни во что. // — Таковой, по ея словам, сколь бы умен не был, а положиться на него нельзя, потому что у него смысл жизни потерян. // Этого для княгини было довольно, потому что у самой у ней *смысл жизни* был развит с удивительною последовательностию. Сама она строго содержала уставы православной церкви, но, при требовании от человека религии, отнюдь не ставила необходимым условием исключительного предпочтения ея веры перед всеми другими»². Героиня Чиркова также человек религиозный, но она больше печется о внешнем исполнении церковных предписаний, для нее они не расторможены с порядком дворянского общежития. Чириков только в конце романа начинает приоткрывать внутренний мир Анны Михайловны — ее отношение к сыну Григорию, внучке Наташе, умершему кучеру Никите, всю жизнь прослужившему князьям Кудышевым.

Лесков окружает историю жизни своей героини ожерельем из рассказов, в котором действует каждый раз новое лицо из Бабушкиного окружения. Писатель подчеркивает, каким уважением и любовью пользуется Варвара Никаноровна, как справедливо и неформально выбирает она себе друзей из разных сословий. Еще один герой так же благороден и столь же бескорыстно отстаивает христианское и дворянские понятия чести — Донкихот Рогожин. Этот герой постоянно ввязывается в нелепые с точки зрения здравого смысла истории, но всегда выступает защитником

¹ LESKOV, N. S.: *Zachudalyj rod*. In: *Polnoje sobranije sočinenij N. S. Leskova*. T. Semnadcatyj. Spb: Izd. A. F. Marksa, s. 15.

² Там же. С. 63.

обиженных «малых сих». Несмотря на писательскую иронию Лесков выстраивает гармоничный мир провинциальной России XIX века, откровенно любителю на проявления благородства и христианской морали в людях. «Старое старится — молодое растет». Опасения, что род может потерять самоуважение, стать «захудалым» — сильный регулятор поступков Варвары Никаноровны. «Род наш один из самых древних родов на Руси» с гордостью сообщает писатель в самом начале повести. «Род проходит и род приходит приходит, земля же во веки пребывает» начинает Лесков цитатой из Екклесиаста (*Ек. 1, 4*) свое повествование.

Чириков стержнем рода Кудышевых выступает Бабушка, порой из ее уст происходит оценка новых порядков и новых времен.

В романе Е. Чирикова, описывающего спустя полвека, жизнь семьи Кудышевых представлены во времени более подробно, более тщательно, по десятилетиям, хотя центром повествования остается «старая барыня», незаконно именующая себя и своих сыновей князьями. Кудышевы утратили княжеский титул при Павле I, когда один из предков начал подписываться «Гражданин князь Кудышев», чем вызвал гнев Императора. Эта двусмысленность (отсутствие титула и его фактическое наличие) важна для художественного построения Чириковым романа — члены семьи имеют права называться князьями и принадлежать к высшему дворянству, но, *de facto*, давно уже являются средней руки помещиками, исповедывающими к тому же антигосударственные, интеллигентско-народнические идеи. События общественной и политической жизни переплетаются с бытовым течением жизни. Но с самого начала Чириков задает характер конфликта романа с помощью символического топоса — названия имени князей Кудышевых.

«Никудышевка. Так называлось одно из старых гнезд в Симбирской губернии».

Здесь стоит проследить, как Чириков синтезирует художественный образ, как трансформирует исторические документы³ в пространстве и времени. Реальные исторические князья Кудашевы, ведущие род с XVI века проживали в Пензенской губернии и вели свое родословное древо от «темниковского мурзы Булая княж Кудашева, пожалованного грамотой царя Василия Ивановича от 14 октября 1608 г. за «36-летнюю службу и радение». Среди его потомков много замечательных личностей, военных, ученых, государственных деятелей. Напрмиер, Николай

³ GREBEL'SKIJ, P. Ch., KATIN-JARCEV, J. V.: *Knjaz'ja Kuguševy. Knjaz'ja Kudaševy*. In: Dvorjanskije rody Rossijskoj Imperii 1721–1917. Tom tretij. M: Likominvest, 1996, s. 154–171.

Данилович, 1784–1813, генерал-майор, кавалер орденов, в том числе Св. Георгия 3 и 4 степени, с 1812 года адъютант фельдмаршала кн. Голенищева-Кутузова-Смоленского, был женат на его дочери Екатерине Михайловне. Погиб под Лейпцигом. Сергей Данилович 1795–1862 — камергер, киевский губернатор. Его дочь Александра была замужем за Александром Бердяевым; ее сын — Николай Александрович Бердяев — великий русский философ. Князья Кудашевы периодически исключались из Правительствующим Сенатом из родословных книг, Сенат считал их мусульманского предка не достаточно родовитым, другие потомки боролись за восстановление титула. Похожая ситуация складывалась и у князей Кугушевых, сходство фамилий позволяет предположить, что Чириков был знаком и с этой дворянской фамилией. Князья Кугушевы также вписали славные страницы в историю России на военном поприще и государственной службе, их также периодически исключали из родословных книг и они также боролись за восстановление княжеского титула. Чириков опускает героические подробности фамилии своих князей, предпочитая иронично-занимательный анекдот, рассказанный Павлом Николаевичем об утрате титула, снабженный сообщением о связях его отца с опальным Герценом. Империя как государственный институт не вызывает у него особенной симпатии и «бремя белого человека» — ответственность за свой титул, место в государственной иерархии не особенно его занимают.

Писатель создает свой художественный топос. Он помещает место исторического действия семейной хроники — Никудышевку в самом сердце России — Симбирской губернии. Перемена эта не случайна, Симбирская губерния становится местом распространения революционных идей, для Чирикова важно связать жизнь Кудышевых с делом Александра Ульянова, большой историей России. НЕ будем останавливаться на исторической неточности, на которую указывали исследователи творчества Чирикова — Отца Александра Ульянова, Ильи не было в живых, когда происходили исторические события, казнь сына. Чирикову важно приблизить к читателю психологические и даже бытовые подробности, чтобы показать, что История вырастает из обычной жизни и идейные искания имеют свои необратимые последствия — в частности казнь Александра Ульянова.

Писатель не сопровождает свой рассказ морализаторством. Чириков объективно описывает события, в частности, дворянство второй половины XIX — начала XX века. Он не высказывает своих оценок впрямую, но ход событий приводит читателя к историческим выводам о том, кто виноват в катастрофе 1917 года.

Роману предпослан эпиграф *Евангелия от Луки (гл. 6, ст. 39)* «... Сказал им: может ли слепой водить слепого? Не оба ли упадут в яму?».

Читатель видит поведение дворянства, которое исторически призвано «водить» своих подданных, интеллигенцию. «Если вы спросите местного мужика: почему — Никудышевка? Он вам ответит, ухмыльнувшись в бороду: // Господа никудышные... Ну, стало быть и вышла Никудышевка. // Мужик оглядится по сторонам, почешет в затылке и пояснит: // Плохого ничего про нынешних не скажешь, только все они выдумщики, никудышные, стало быть. // Слово «никудышный» в этих местах довольно употребительное. В нем кроется не только насмешка, чаще соболезнование. Никудышными здесь называют инвалидов, физических уродов, душевнобольных, дурачков и блаженненьких... Когда-то Кудышево представляло собою что-то вроде удельной вотчины» (стр.)

Семья Кудышевых находится в оппозиции к властям предрержащим, представители ее, в частности Павел Николаевич, чьи взгляды прослежены наиболее тщательно, как Евгений из «Медного всадника» «не тужит, ни о почившей родне, ни о забытой старине».

В 80-е годы Павел Николаевич представлял тип земца, либерального, совестливого по отношению к народу и, также как его дурзья и люди его круга, рассчитывали себя в праве ждать от народа «сердечного спасибо», ибо одни лечили, другие просвещали, третьи строили мосты и дороги, страховали от пожаров и градобитий, творили правосудие и пр., и пр.

Чириков показывает постоянное недоверие, а то и откровенную ненависть крестьянства по отношению к «барам». Все начинания — безвозмездный дар 100 га пахотной земли во время освобождения крестьян отцом Павла Николаевича, строительство школы, борьба с холерной эпидемией — все это вызывает подозрение и противодействие крестьян. Особенно ярко нарисован холерный бунт, когда повинуюсь стадному инстинкту, толпа убивает ни в чем не повинного молодого добровольца-фельшера. Писатель психологически точно показывает мотивы деревенских жителей — невежество, забитость, уверенность в том, что господа их вековечные враги. Несомненным достоинством писателя является объективность умение переплести психологию персонажей с аналитическим взглядом на события истории России.

Чириков рисует исторических деятелей — не только Александра Ульянова, представленного достаточно сочувственно, но и Вонч-Вруевича (Бонч-Бруевича), Крупскую, Владимира Ульянова.

Разлад, который сеяли эти революционеры, быстро проникал в разные слои россиян. «Дети одной семьи, рожденные на протяжении менее

одного десятилетия, братья, казались людьми трех взаимно отрицающих друг друга поколений // Хотя над всеми троими почил, так сказать дух интеллигентного народничества и все трое принадлежали к секте искателей «Царства Божьего» на земле, но в путях и средствах они совершенно расходились друг с другом» (Гл. IV).

Павел Николаевич долго оставался в глубине души «кающимся дворянином» испытывавшем «долг перед народом». Вступив на путь легальных акций, он тайно перечислял деньги на политический «Красный крест» и стремился исполнять свой долг перед народом, так, как он его понимал.

Разбирая конкретные события — суд над крестьянами, отношение к поступку Александра Ульянова, террору, царубийству, Чириков показывает, что русское общество постоянно сочувствует революционерам, видит в них героев, считает себя в долгу перед народом. И зачастую поступает сентиментально-утопически, не препятствуя жестокости азиатчины во всех сословиях, вместо взращивания гражданского общества.

Положение главного героя Павла Николаевича двойственно. С одной стороны, как человек с принципами, он стремится поступать по совести. Например, во время суда над крестьянами, убившими фельшера, Кудашев предлагает себя в свидетели, чтоб защитить крестьян. С другой стороны боязнь репрессий со стороны начальства заставляет его придерживаться золотой середины. Чириков хорошо представляет сложность прогрессивной позиции, показывает слабость тех, кто должен твердой рукой проводить конкретную политику. Появление всяческих кружков и партий, а с другой стороны, различных религиозных сект, колебало устойчивость русской жизни.

Средний брат, представитель рода Кудашевых, оказывается замешан в деле Александра Ульянова и, отсидев год, становится революционером. Его сын Ваня, рожденный в Сибири от якутки, также мало пригоден для продолжения славных дел своего дворянского рода. Воспитываемый акушеркой-революционеркой Марией Николаевной, Ваня также далек от осознания своей дворянской миссии «бремени белого человека» (по выражению Р. Киплинга). Он мало образован, поздно начинает учиться читать и писать. Постепенный упадок дома и семьи — неминуемое следствие идей и образа жизни обитателей Никудышевки.

Большое место отведено утопическим моментам русской жизни. Младший представитель семьи Кудышевых, Григорий, женится на сибирской сектантке Ларисе Петровне, имение переходит из рук дворян-наследников в руки новых хозяев — сектантов и революционно

настроенных персонажей. Размывание народного сознания, связанное с сектанством, в начале XX века получает повышенное внимание со стороны Мережковского и Гиппиус и общественного сознания. Но этот факт не вызывает тревоги общественности. Между тем, неумение хозяйствовать как господами, так и крестьянами, ведет к обветшанию Отчего Дома и той катастрофе, которая происходит в 1917.

Пик утопических настроений описан в четвертой книге «Отчего дома». Постоянный праздник владельцев Никудышевки и барских гостей, находит себе новую игрушку, новое занятие в желании приобщиться к народной жизни.

Жители Никудышевки и их многочисленные гости собираются ехать на озеро Светлояр, где находится по народным поверьям затонувший град Китеж. Разношерстная публика, загулявший купец Ананьки и его жена, Сектанты, и среди них — Наташа, внучка и любимица старой княгини — хотят приобщиться народного благочестия. Наиболее сочувственно Чириков описывает Наташу. Хотя она вскорости собирается замуж за католика, душа ее рвется к чудесному озеру. Но и она не готова серьезно отправиться в паломничество, и просто продолжить традицию и серьезно заниматься устройством своего будущего, своим приданым, как это было положено в старину в дворянских семьях. Утопическая мечта влечет ее, как и многих ее друзей и обитателей Кудашевки, прочь. Не умение по-настоящему любить близких, родной дом, отеческие традиции, характеризует жителей Никудышевки, демонстрируя черты вырождения некогда сильного рода.

Большое место в описаниях жизни Никудышевки — России занимает политическая составляющая. Чириков с самого начала приводит благородный поступок одного из Кудашевых — безвозмездный дар земли в 100 десятин крестьянам. Но экономическая безграмотность приводит к тому что Кудашевы теряют свои земли, отдавая их за бесценок. На протяжении романа вопрос о земле будет постоянно проходить во взаимоотношениях героев. Купец Ананькин покупает лес у Кудашевых и строит там себе приют отдохновения, сознавая, что этот лес имеет скорее символическое значение, признание легитимности новой разбогатевшей фамилии. Крестьяне постоянно стремятся оттоптать себе очередные наделы. Младший брат Грища, вернувшийся из паломнических странствий с женой-сектанткой просит выделить ему землю в 2 десятины и начинает строится так, чтоб не оказываться в поле зрения «старой княгини» — хозяйки Никудышевки. Постепенно его жена Лариса захватывает всю усадьбу, пользуясь своими женскими чарами.

Слабость Петра Николаевича воспринимается читателем символически — как отсутствие сил у исторических хозяев — дворянства управлять собственным домом, Россией, империей.

В отличие от уходящего т. н. «осеннего дворянства», революционеры представлены как люди целеустремленные и энергичные. Ленин, совершенно цинично относящийся к народу, занят исключительно партийной борьбой и интригами. Рыжий дьявол «маленький господинчик... носит в себе огромнейшую гордыню. Это не марксист, а Герострат какой-то, вознамерившийся взорвать не один храм Дианы, а все храмы на земле вообще»⁴. Во время собрания сторонников Ленина в Финляндии Чириков вкладывает в уста вождя революции достаточно откровенные фразы типа «кровь есть смазочное масло революционной машины». Горький, ближайший соратник Ленина объясняет сомневающимся «Жертвы большие потребуются. — Не вышло бы гапоновского похода. — Чего жалеть? Людей на свете много! Расплодятся опять». Достаточно цинично М. Горький рассказывает о деятельности Саввы Морозова, устроившего во время русско-японской войны громадные благотворительные акции. Горький рассказывает о них как о способе превратить московское купечество в антиправительственных персонажей. Затем, без перехода, чуть ниже, Чириков сообщает, что Савва Морозов покончил с собой.

Это желание констатировать без комментариев, максимально соблюдать объективность, позволяет воистину, считать Чирикова «писателем чеховского типа».

Художественный взгляд на политические события характеризует писательскую манеру Чирикова. Рассказывая о колебаниях Николая II между Витте и Победоносцевым, Чириков пишет «Витте был отодвинут как ненужный стул». Семейная хроника заканчивается смертью Бабушки и событиями 1905 года.

Земельный вопрос становится в центре политики Ленина. Великий провокатор придумывает, как заставить мужика самому рыть себе яму и на своих костях выстроить интернациональный храм социализма. «Не скрывал своего заговора Великий провокатор: он напечатал этот чудовищный план в статье «Пересмотр аграрной программы», выпущенной в 1906 году.» «Отчий дом» кончается религиозно-истоисофскими, пророческими словами: «Разве не правда главная победа дьявола заключается в том, что в него перестали верить? // Все умеющие читать знали наперед о планах Великого провокатора, но никто не закричал

⁴ ČIRIKOV, Je.: *Otčij dom*. Т. 2. Belgrad, 1929, s. 106.

о великой угрозе национальному бытию русского народа, никто из слепых вождей не помешал этому заговору. Великого провокатора пустили в Россию и дали ему возможность повести за собой слепой народ и предать его, как Иуда Христа, на пропятие III Интернационалу.»

Историческая слепота крестьян, народников, толстовцев, эсеров, марксистов, убежденность в том, что в революции повинны предшествующие поколения россиян, отсутствие духовных связей между членами семьи и сословиями, привели к тому, что Отчий дом не смог выстоять в огне революции.

Стилистически роман «Отчий дом» отличается от всего предшествующего творчества Чирикова. Нет в романе лирической интонации волжских сказок, умения соединить фольклорные мотивы с современной нарративной. Нет поэтического описания Волги, кратких диалогов, раскрывающих психологию персонажа, острой сюжетной завершенности рассказов, жесткой натуралистичности «Зверя из бездны». Зато есть историософские размышления, аналитика политических явлений русской жизни, (правда, в меньших количествах, чем исторических страниц эпопеи Толстого «Война и мир»). В хронике-эпопее «Отчий дом» по признанию писателя «художник победил общественника» и страницы романа тяготеют к надпартийности и объективному изображению российской жизни.

Конец петербургского периода русской истории описан Чириковым с точки зрения дворянства. Но у этого дворянства мало общего с прошлыми заслугами, с золотым веком, с теми, кто «берет честь с молоду», как Петруша Гринев. Это нисхождение некогда славных родов и привело Россию к катастрофе 1917 года.

Литература:

ČIRIKOV, J.: *Otčij dom*. T. 2. Belgrad, 1929.

LESKOV, N. S.: *Zachudalyj rod*. In: *Polnoje sobranije sočinijenij N. S. Leskova. T. Semnadcatyj*. Spb: Izd. A. F. Marksa.

GREBEL'SKIJ, P. Ch., KATIN-JARCEV, J. V.: *Knjaz'ja Kuguševy. Knjaz'ja Kudaševy*. In: *Dvorjanskije rody Rossijskoj Imperii 1721–1917. Tom tretij*. M: Likominvest, 1996.

Irina Leonidovna Bagration-Mukhraneli

Department of Slavonic Philology, Faculty of Philology, St. Tikhon's Orthodox
University, Likhov str. No. 6, 127051 Moscow, Russian Federation
mybagheera@mail.ru

Пароходы в жизни и творчестве Е. Н. Чирикова

Михаил Александрович Чириков

Абстракт

Образы волжских пароходов занимает важное место в произведениях Е. Н. Чирикова (1864–1932), написанных им как до революции, так и в эмиграции. Внимание и любовь писателя к этому виду водного транспорта объясняется не только его биографией (Чириков родился и вырос на берегах Волги, много путешествовал по ней и т.п.), но и убежденностью в особой роли Волги, которую главная водная артерия России всегда играла в судьбе страны и народа. Поэтому пароход в прозе Чирикова предстает как своеобразный духовный центр, а среди его пассажиров наибольший интерес автора вызывают паломники и богомольцы из крестьянской среды, чьи молитвы, духовные споры, песни, легенды и сказания отражают, по убеждению писателя, устремленность народного сознания к «Правде Божьей». Им противопоставлена «чистая публика» из 1 класса, описание которой отражает не только критический взгляд автора на несправедливое, по его мнению, социальное устройство современного ему общества, но и его тревогу, вызванную утратой представителями высших слоев живого религиозного чувства и духовно-нравственных идеалов, без которых, как показала история, невозможно существование самой России.

Ключевые слова: волжский мир; пароход; образ капитана; фольклор; духовность; русский национальный характер; Валаам; автобиографизм; эпистолярный

Steamboats in the Life and Work of E. N. Chirikov

Abstract

Images of Volga steamships take an important place in the works of E. N. Chirikov (1864–1932) written by him both before the Revolution 1917 and in exile. The writer's attention and love for this type of water transport is explained not only by his biography (Chirikov was born and grew up on the banks of the Volga, traveled a lot along it, etc.), but also by his conviction of the special role of the Volga which the main waterway of Russia has always played in the fate of the country and people. Therefore, the steamer in Chirikov's prose appears as a kind of spiritual center, and among its passengers, the greatest

interest of the author is caused by pilgrims and pilgrims from the peasant environment, whose prayers, spiritual disputes, songs, legends and legends reflect, according to the writer, the aspiration of the national consciousness to the “Truth of God”. They are opposed by the “pure public” from the 1st class, the description of which reflects not only the author’s critical view of the unfair, in his opinion, social structure of modern society, but also his anxiety caused by the loss of a living religious feeling and spiritual and moral ideals by representatives of the upper strata, without which as history has shown the existence of Russia itself is impossible.

Key words: Volga’s nature; steamship; image of the captain; folklore; spiritual search; Russian national character; Valaam; autobiography; epistolary

Евгения Николаевича Чирикова еще при жизни называли певцом и бытописателем Волги. Прожив долгое время в различных волжских городах, Чириков в своих письмах и произведениях подробно описывал жизнь волгарей, особенности их характеров и быта.

Первое впечатление о волжских пароходах связано у Евгения Николаевича с ранним детством в городке Сенгилей Симбирской губернии. В своих воспоминаниях он пишет: «Я родился очень влюбчивым мальчиком. До гимназии был влюблен в свою маму, а вот теперь, в первый же приезд домой, влюбился в Леночку Михайлову, дочь инженера водных путей сообщения, которого жители называли просто «водяным». Влюбился в дочь водяного! У водяного свой служебный пароход «Стрела», и мы с Леночкой на каникулах — его бесплатные пассажиры.» [1]

Из истории волжского пароходства узнаем, что пароход «Стрела» на Волге принадлежал купцу Кунгину, владельцу еще одного пассажирского парохода «Два брата». Фотографий «Стрелы» не сохранилось, но сохранились детские впечатления Евгения Чирикова о речных прогулках, которые эхом отозвались в рассказе «Сказка»:

«Все сказки моей жизни связаны с Волгой. Это мой огонёк, у которого я люблю отдохнуть, посидеть, погреть усталую душу воспоминаниями и погрузить в розовых сумерках ласкового заката... [...]

Дышишь и не надышишься, смотришь и не насмотришься... [...] Бежит за пароходом трепетная дорога и качает на своей волне быстро убегающую назад лодку. Над кормовой мачтой застыла белая черноглазая чайка с поджатыми красными лапками. Синий дымок уже закурился на лениво проплывающих мимо плотах...

Сидишь, смотришь на убегающие горы, на румяную воду, на чайку над мачтой... Когда-то всё это уже было... Точь в точь также: и стук колёс, и «говорок», и белая чайка, и тоскливая песенка... Когда?.. Очень давно, когда был юн и любил смотреть только вперёд...» [2]

Чириков рано попал под влияние революционных идей, стал активным участником общественной жизни и надолго попал в разряд «неблагонадежных». За участие в студенческой сходке в 1887 году был исключен из Казанского университета, после этого испытал ссылки, тюрьмы, запрет на проживание в университетских городах России. Поэтому неслучайно, что в жизни Евгения Чирикова был и другой пароход — арестантский.

В начале 1891 года в Астрахани Чириков, впервые в жизни увидевший незнакомого ему «политического авантюриста» младонародовольца Сабунаева, по-человечески пожалел его и дал возможность переночевать на своей съемной квартире. Полиция, которая уже вела слежку за Сабунаевым, арестовала обоих и отправила арестантским пароходом в Казань.

Из воспоминаний Евгения Чирикова:

«Таков закон интеллигентских судеб: раз молодой человек получил штемпель «политически неблагонадежного», раз он получил тюремное крещение, ему почти не было возврата.. и вот теперь я, как зверь в передвижном зверинце, сижу на арестантском пароходе с обнесенной проволочной железной сеткой палубой и еду в Казань.» [3]

Арестанты перевозились тогда между Нижним Новгородом и Астраханью на пароходах «Крестьянка» и «Крестьянин», «Царевич» и «Царевна». Они принадлежали пароходному обществу «По Волге» и были специально оборудованы для перевозки арестантов. [4]

Чириков был доставлен в Казанский тюремный замок, где провел 4 месяца, а потом за неимением доказательств преступления отпущен.

Все это время передачи в тюрьму ему носит юная Валечка Григорьева, родная сестра известного марксиста Михаила Григорьева. В неё Евгений влюбляется глубоко и на всю жизнь. После выхода из заключения он делает ей предложение, которое 17-летняя гимназистка принимает.

В августе 1892 года состоялась свадьба Евгения и Валентины. Отношения между ними всю жизнь были наполнены любовью, уважением и заботой друг о друге. Об этом свидетельствуют их письма друг другу разных лет, сохранившиеся в семейном архиве Чириковых. Некоторые письма были написаны непосредственно на пароходах,

а иногда пароходы использовались Чириковыми как средство доставки писем.

Вот отрывок из письма Валентины Георгиевны мужу, написанного на пароходе «Пермь» 15 сентября 1893 года и отправленного из Нижнего Новгорода в Алатырь:

«Мы едем с мамой в первом классе на Любимовском пароходе. Сейчас пишу в рубке. Народу масса — пермяки и все молодежь — играют в карты. Денег у меня в кармане всего 2 рубля, но я все-таки рассчитываю пообедать. [...] Милый мой Женек! Дорогой мой! Что-то ты сейчас подельваешь — вероятно, пьешь чай (сейчас около 4х часов) и вспоминаешь меня — скоро мы будем вместе, вдвоем и будем счастливы! Боже, как хорошо! Я люблю тебя, мой милый, дорогой и вспоминаю почти каждую минуту.» [5]

Валентина Георгиевна указывает на то, что пароход «Пермь» принадлежал известным судовладельцам братьям Любимовым. Кроме парохода «Пермь» Любимовым принадлежало еще 5 пароходов. «Пермь» был спущен на воду в 1869 году и ходил по маршруту Пермь — Рыбинск.

Валентина Георгиевна с матерью едут из Нижнего Новгорода в 1 классе. Вот, как описывает условия 1 класса на пароходах этого типа В. И. Виноградов: «Пассажирские пароходы устроены прекрасно. Почти на всех электрическое освещение. Для пассажиров I и II классов имеются отдельные каюты для дам и для мужчин и отдельные семейные каюты. Каюты I и II классов помещаются на палубе и в холодное время отопливаются паром. На пароходах имеются аптечки, ванны, постельное бельё, новые журналы, газеты, рояли, библиотеки. Буфеты на пассажирских пароходах вполне удовлетворительны и недороги. Вина русских и иностранных фирм.» [6]

Валентина Георгиевна пишет письмо в рубке. Сейчас рубку мы называем салоном.

Главные герои многих произведений Е. Н. Чирикова были, в основном, пассажирами 1 класса. И Тарханов с Зоей на пароходе «Гоголь» в тетралогии «Жизнь Тарханова», и Кудышевы в романе «Отчий дом». По описаниям Чирикова, пассажиров этой категории в основном окружали пошлость, греховность, скука и безделье. Пассажиры играли в карты, читали пошлые стихи, выпивали, рассказывали скабрзные анекдоты, ухаживали за одинокими женщинами... Чириков часто противопоставлял пассажиров 3 класса, где кипела настоящая, подлинно народная жизнь, в укор богатой, сытой и избалованной публике 1 класса.

Вот небольшой отрывок из романа «Отчий дом», когда компания молодежи отправляется на пароходе «Аввакум» на озеро Светлояр.

«Прогудел последний свисток, и «Аввакум» начал отчаливать от пристани...

Все успокоились, разместились по каютам, уютно устроились и почувствовали себя как дома. Весь первый класс населен только своей, «чистой» публикой.

Рубка — как общий зал в своем доме. Матрос притащил самовар. Повар забарабанил ножами — готовит вкусный ужин. Ваня развертывает свой дорожный буфет с винами, водками, закусками, фруктами, со всякими деликатесами. Полная чаша!

Первоклассная компания вкусно и сытно покушала и занялась музыкой. Наташа захватила с собой партитуру оперы Римского Корсакова «Град Китеж». Вздумали спеть хоровой номер. Вышло совсем недурно. Звучало так торжественно, молитвенно. И вот что случилось во время этого пения. Окна в рубке были занавешены опущенными шторками. Во время пения Ваня Ананькин приподнял шторку и заглянул в окно: под окном стояли богомолки и молились под их хоровое пение. Свет электрической лампочки освещал лица молящихся: на этих лицах светилось религиозное умиление, женщины молились широким размахом и, возводя взоры к небесам, что-то шептали губами.

— Господа! А ведь люди то молятся под оперу! — обернувшись, сказал Ваня с улыбочкой, и всем сделалось смешно. Только Наташа почувствовала неловкость и застыдилась. Перестала петь и хлопнула крышкой пианино.

— Почему? Продолжайте! Пусть их молятся...

— Нехорошо.» [7]

Пароход «Аввакум», на котором отправились герои романа, существовал в реальной жизни. Он принадлежал Кашиным — знаменитой династии судовладельцев, яркой представительницей которой была Мария Капитоновна Кашина (1857–1916) — нижегородская предпринимательница, прототип Вассы — героини пьесы М. Горького «Васса Железнова».

Евгению Николаевичу посчастливилось в 1907 году проехать вместе с Кашиной на ее пароходе до Казани. И вот как он описал ее в своем письме:

«26 апреля 1907 года, г. Казань

Еду на Кашином в 1 классе. Публика: двое каких-то чинуш и сама Марья Капитоновна Кашина... Это единственная услада! Вот бабица!

Пудов 10 весу, говорит, как мужик, «выражается», деловая... На каждой пристани к ней идут с докладами, а она так ловко разговаривает, что хохотать хочется.» [8]

Чириков хорошо знал закулисные пароходного бизнеса, но оно его мало интересовало. Для него пароход и пребывание на нем носило сакральный смысл. Это был место, где писатель чувствовал свою тесную связь с волгарами и волжской природой, место, где рождались его образы и сюжеты.

Во многих волжских рассказах носителями памяти народной, древних легенд и рассуждений о Боге, мироздании и вообще о жизни были самые бедные пассажиры, которых часто называли «гуртовыми». Вот как ярко и точно Чириков описывает этих пассажиров в рассказе «Девьи горы»:

«Перед Петровым днем на волжских пароходах бывает великая сутолока: трудовой люд из приволжских и внутренних губерний огромными артелями и в одиночку плывет на заработки. По обыкновению, большинство едет на авось, понаслышке про высокие цены на косьбу и жнитво, поэтому одни плывут вниз, пробираясь в Донские степи, другие плывут вверх, «где — сказывают — хорошо платят помещики». Самое доходное время для пароходчиков. Пассажир гуртовой и самый нетребовательный. Этим пассажиром забивают нижние палубы. Гудит палуба от гомона и говора, от споров на религиозные темы, хохота, ссор и хоровых песен. Много люда темного, а попадаютя и «бывалые», всю жизнь свою бродяжничающие в поисках лучшей доли, напоминающие «кладоискателей», неугомонные идеалисты, верующие до сих пор в царство с молочными реками и кисельными берегами, фантазеры, мечтатели, неграмотные поэты, искатели «правды Божией»... С виду — серо, темно, все под одну сермяжную краску, а приглядитесь попристальнее, вслушайтесь повнимательнее — и перед вами раскроется красочный мир народной души...» [9]

Самые яркие герои волжских рассказов и сказок Чирикова — люди из народа, настоящие волгари, связавшие свою жизнь с великой русской рекой. Для них пароход или баржа, — это дом, семья, средство существования и целый мир, наполненный чувствами и образами. Сам пароход становится для них живым существом, с которым можно общаться, которое вызывает то восхищение, то страх, то воспоминания.

Вот вахтенный Кирюха в рассказе Чирикова «На стоянке», коротая ночь на посту, видит приближающийся пароход.

«Стук колес слышался все отчетливей и отчетливей, а потом вдруг выдвинулся из-за горы, и словно застыл на месте и самый пароход.

Корпус его гордо поднимался над водою и, белый, блистающий огнями, разрезал своим носом и будоражил колесами волжскую гладь...

Кирюха встал к борту, широко расставил ноги и устремился взором на быстро скользивший и вырвавшийся пароход, который, казалось, надвигался с какой-то суровой решимостью прямо на баржу и грозил уничтожить ее вместе с Кирюхой... Кирюха не мог пропустить парохода без замечания; продолжительное одиночество породило в нем желание с кем-нибудь перекинуться словом:

— Эй!.. Пра-хо-о-од! — пустил Кирюха высоким тенором. — Пра-ход!.. Ось-то в колесе-е!..

При этом Кирюха замахал картузом и подмигнул пароходу.

Но пароход совершенно игнорировал Кирюхины остроты. Он прошел почти вплотную деловым, серьезным образом, с шумом, стуком и пыхтением, мимолетно и презрительно взглянул на парня своими яркими электрическими огнями, пахнул ему в лицо дымом, перегретым паром и нефтью, и удалился, оставляя за собою длинную ленту дыма из трубы и серебрившийся хвост взбудораженной воды, расходившийся из-под кормы на две стороны...» [10]

На пароходах в произведениях Е. Н. Чирикова разыгрываются самые разные сцены: от романтично-любовных и комических до религиозных и подлинно народных. Здесь рождаются и передаются из уст в уста волжские легенды.

Из рассказа «Девьи горы»:

«В конце июня, плыл я из царства Казанского в царство Астраханское и по пути услышал волжскую сказку про «Девьи горы».

Это было где-то под Вольском. Классная публика была неинтересна: все больше чиновники, тратившие время исключительно на уху из стерлядей, селянку и винт; две пожилые дамы, все время вязавшие какие-то косыночки и разговаривающие о квартирах и телятине, да молодая парочка, поглощенная взаимностью, уединявшаяся и несклонная к знакомствам и разговорам... Скучно! И вот я покинул «чистую публику» и, сойдя на нижнюю палубу, стал бродить здесь, с трудом пробираясь между спутавшихся ног и рук. На корме словно торжественное заседание. Народу сбилось! Что там такое? Спорят об антихристе.» [11]

Легенда, услышанная Чириковым на палубе парохода, стала основой не только рассказа, но и киносценария одноименного фильма. Советской властью фильм «Девьи горы» был запрещен из-за религиозности сюжета и сходства внешности Иуды с В. И. Лениным. Но в неурожайный 1921 год этот фильм был отправлен на Запад для сбора средств голодающему

Поволжью. Фильм, олицетворявший русскую душу и православие, народную культуру и традиции, помог спасти не одну жизнь волгарей от голодной смерти.

Особое место в произведениях Чирикова занимали капитаны пароходов. С нескрываемым уважением и восхищением писатель описывал эту особую касту волгарей: солидный внешний вид, заботу и особое внимание к пассажирам, строгость и требовательность по отношению к команде. Писателя интересовала судьба реальных капитанов, которая переходила потом в судьбы его литературных героев.

Главным героем рассказа «Сон сладостный» является бывший капитан пассажирского парохода Павел Иванович Неверов. Действие происходит в одном из любимейших мест писателя в городке Плес, где Чириковы одно время даже хотели построить или купить дачу по соседству с дачей друга семьи певца Федора Ивановича Шаляпина.

Из письма Евгения Николаевича от 11 августа 1916 года мы даже знаем, когда, для чего и на каком пароходе Чириковы прибыли в Плес, а потом отправились дальше в Нижний Новгород: «Здравствуйте! Плыдем с Валеткой на «Минине» О-ва «Русь» из Плеса, куда приплыли на «Дворянине»... Завтра в 8–9 утра будем в Нижнем.» [12]

Жизнь Павла Ивановича похожа на карьеру многих капитанов-волгарей, связавших свою профессиональную судьбу с Волгой. Многие из них перенимали профессию от дедов и отцов, находясь с ними на пароходах с раннего детства.

Из рассказа о себе Павла Ивановича Неверова:

«Видели бы вы, каким ухарем я в молодости был, когда рулевое колесо на пароходе вертел? Дикарь был, из лесной берлоги вылез. Отец на Ветлуге лесом промышлял, а раньше тоже в лоцманах ходил. Вот по отцовской дорожке и пошел. Сперва на плотках плавал, лес отцовский на Волгу сгонял, лес да вода, да небеса вверху! — вот и все учителя. Народную школу, впрочем, окончил и даже большие способности проявил: две зимы еще в городской школе пробыл, но лес опять к себе потребовал, образование оборвалось, и снова — лес, вода да небеса, Божье приволье и матушка-Волга моими учителями сделались. Отец буксирный пароход арендовал, и с 10 лет я окончательно водяным жителем сделался. С весны до глубокой осени на пароходе живешь, все куда-то едешь, все вода под колесами шумит, машина и днем и ночью неустанно работает, а мимо города, села, деревушки плывут. И так к этому привыкаешь, что, когда с воды на сушу вылезает, так скучно, словно чужой на твердой

земле. Хозяйский сын на пароходе, — конечно, первое лицо. Все, что угодно, изображаю: и лоцман я, и капитан, и конторщик, и машинист. На все руки. Пять лет на своем «Трудолюбивом» проплавал, хорошо пароходное дело изучил, матушку-Волгу от Нижнего до Астрахани так знал, что разбудят ночью, оглянусь и сейчас же узнаю, где плывем. На память выучил. Потом отец торговать стал, ослабел, разорился и помер... утонул — и я старшим в семье остался... И пришлось мне с его парохода на чужой перейти. Сперва лоцманом на буксире плывал, потом — капитаном сделали. С завистью смотрел я на легкие пароходы, и казалось мне тогда, что самый счастливый человек на земле и на воде — это капитан легкого, быстроходного парохода. И Господь мою просьбу уважил. Словно чудо вышло. Однажды подплывая к Астрахани, вот этак же молился, а не прошло и трех дней, как обратно из Астрахани помощником капитана на легком бежал... Да ведь не вторым, а старшим помощником!.. Старший помощник на вахте дежурит, всем пароходом наравне с капитаном правит... А мне всего-то двадцать два года! И кудрявый, и сильный, как ломовая лошадь, и жизнь во мне кипит, и радость огнем пылает. Все за что-то любят: и капитан, и агенты, и матросы, и пассажиры. Три года только помощником проплавал и в капитаны превратился...».

[13]

Часто пароходы в произведениях Чирикова становятся неким духовным центром. Неслучайно у Чирикова звучит фраза: «Священник — батюшка, а Волга — матушка». Вера православная и река всегда рядом. Словно сама церковь перезезжает на пароход, причем в прямом и переносном смысле. Чириков описывает небольшие часовни на борту парохода, а где их нет, то местом для молитвы и бесед на религиозные темы становится корма парохода.

В рассказе Чирикова «Между небом и землей» описан уникальный пароход «Валаам», команду которого составляли исключительно монахи Валаамского монастыря.

«На первых порах это было так странно: пароход, на котором и капитан, и лоцман, и матросы, и все прислуживающие публике — монахи, послушники и служки, даже повар — в монашеских подрясниках! Особенно неуместным казалось это, когда пароход стоял у Калашниковской пристани, в самом центре столичной суеты, около кипучей торговой площади. Шум, крики, брань, грохот, звонки, толкотня, ржанье лошадей, — все это скатывалось в клубок из движений и звуков, ярко окрашенных мелкими человеческими страстишками — и монастырский пароход, такой тихий и кроткий, с черными силуэтами монахов,

с огромной иконой Богородицы, пред которой теплилась лампада, с нерукотворным образом Спасителя на полотне кормового флага — казался гостем нездешней стороны.» [14]

Чириков действительно посещал остров Валаам, а пароход «Валаам» действительно курсировал между Петербургом и Валаамским монастырем.

К сожалению, «Валаам» не долго радовал монастырь. 1 мая 1898 года на полной скорости он налетел на торчащие из воды скалы и утонул. Столкновение было настолько сильным, что оторвался корабельный паровой котел.

Судя по дате аварии, Евгений Николаевич Чириков не мог переезжать из Петербурга на остров Валаам на этом пароходе, но название и история этого парохода его явно вдохновили.

Это не единственная трагическая история, связанная с пароходами, описанными в письмах и произведениях писателя.

Чирикову самому приходилось не раз заниматься инцидентами с пароходами, когда он в 1901–1902 годах в Ярославле и Нижнем Новгороде работал инспектором пароходного общества «Надежда». Сохранились письма писателя, написанные на бланке этого пароходного товарищества.

Находясь вдали от Волги, Чириков скучал по любимой реке, стремился к ней.

В 1915 году он пишет из Петербурга дочери Валентине на фронт:

«Волга меня голубит, ласкает, вообще она меня обновляет. Вот не был прошлое лето на Волге и теперь устал раньше обыкновенного и чувствую себя вяло, плохо и недеятельно.» [15]

И никакие технические достижения заграницы не могли заменить ему счастья быть на Волге.

В 1909 году Чириков со своим другом, писателем Леонидом Андреевым отправляется на пароходе в Северную Европу. В Гамбурге они осматривают гавань и посещают огромный океанский лайнер, который удивил, но не восхитил Чирикова. Вернувшись в свою каюту, он пишет письмо супруге:

«Сегодня мы объезжали на маленьком пароходе гавань с проводником. Среди громадин бегают маленькие пароходы и паровые лодки; дым из трубы тянется разноцветными лентами: то черный, то синеватый, то подобный пару и надо всем этим гул пара, стук, лязг железа, гомон людских криков! Ад, но — порядок удивительный: все делается, как в одной сложной машине.

Посетили самый большой американский пароход «Victoria». Прямо подавляет своей колоссальной вместимостью.

И как перенесусь в Россию, в наши города, — Боже, что это за мизерность!.. Но зато — душе у нас на Волге куда теплее... Представляю себе гладь Волги, пароходы, уху из стерляди, «батюшку» на палубе, рабочих на корме, баб, ищущих вшей, — и так делается тепло на душе, все родное: даже «батюшка» и «вши»...» [16]

В изгнании мучительная тоска по России и Волге выразилась в строительстве моделей пароходов.

Дочь Марины Цветаевой Ариадна Эфрон, жившая с родителями по соседству с Чириковыми под Прагой, вспоминает:

«Тоска жила в комнате Евгения Николаевича, воплощенная и воплощаемая им — нет, не в рукописях: в деревянных модельках волжских пароходов, которые он сооружал на верстаке у окошка, глядевшего в гущу сада. Комната была населена пароходами — маленькими и чуть побольше, баржами, тихвинками, шитиками, гусьянками, челнами и косными ... Тесно было волжанину во Вшенорах, мелководно!» [17]

Переехав в 1925 году из Вшенор в Прагу, Евгений Николаевич продолжил мастерить модели волжских пароходов. Давал им имена тех, на которых сам плавал когда-то. На палубах стояли герои его произведений: юные девушки и дамы с детьми, студенты и офицеры, священники, капитаны и матросы.

Незадолго до смерти Евгений Николаевич смастерил из стекла, губки, мха и дерева большую панораму «Городок на Волге», которая стояла у него в квартире на книжной этажерке. Зеленые волжские берега, белые церкви, коричневые деревянные избы с баньками, синяя гладь Волги и белые пароходы, стоящие у причала или уже отвалившие от берега и взявшие курс на дорогие сердцу писателя волжские города.

Он мечтал вернуться на эти берега, но не успел.

Когда в 1932 году Евгения Николаевича Чирикова не стало, панорама Волжского городка стояла у изголовья гроба покойного. А вокруг на полках прощались с писателем его пароходы.

Литература:

1. ČIRIKOV, Je. N.: «*Na putjach žizni i tvorčestva*». Biografičeskij al'manach «Lica», № 3, 1993 g., M-SPB, izd-vo Feniks, 1993, s. 297.
2. ČIRIKOV, Je. N.: «*Cvety vospominanij*». Sobranije sočinenij, tom 12, M., Moskovskoje knigoizdatel'stvo, 1912, izdanije 1-je, s. 242–244.

3. ČIRIKOV, Je. N.: «*Na putjach žizni i tvorčestva*». Biografičeskij al'manach «Lica», № 3, 1993 g., M-SPB, izd-vo Feniks, 1993, s. 335.
4. CANO. F. 2592. Op. 1. D. 164. L. 2 ob. — 3.
5. Pis'mo V. G. Čirikovoj k mužu Je. N. Čirikovu s parochoda «Perm'» v Alatyr'. 15 sentjabrja 1893 g., semejnyj archiv Je. Je. Čirikova, g. Minsk, IST — 156, F — 217.
6. V. I. Vinogradov «*Illjustrirovannyj putevoditel' po Nižnemu Novgorodu i jarmarke*». Izdaniye vtoroje. Moskva: Izdatel'stvo I. D. Sytina, 1896, s. 132–134.
7. ČIRIKOV, Je. N.: «*Otčij dom*». M., izd-vo Èllis-lak, 2010, s. 422–423.
8. Pis'mo Je. N. Čirikova k žene V. G. Čirikovoj iz Kazani v Peterburg. 26 aprelja 1907 g., semejnyj archiv V. G. Čirikovoj, g. Nižnij Novgorod, P-JENČ № 18.
9. ČIRIKOV, Je. N.: «*Dev'ji gory*». Sbornik «Vniz po Volge-reke (legendy i byli)», Nižnij Novgorod, izd-vo «Vektor TiS», 2004, s. 45–46.
10. ČIRIKOV, Je. N.: «*Na stojanke*». Sbornik «Zver' iz bezdny», Sankt-Peterburg, izd-vo «Folio Pljus», 2000, str. 308.
11. ČIRIKOV, Je. N.: «*Dev'ji gory*». Sbornik «Vniz po Volge-reke (legendy i byli)», Nižnij Novgorod, izd-vo «Vektor TiS», 2004, s. 46–47.
12. Pis'mo Je. N. Čirikova rodnym v Peterburg s parochoda «Minin» po puti iz Plesa v Nižnij Novgorod. 11 avgusta 1916 g., semejnyj archiv V. G. Čirikovoj, g. Nižnij Novgorod, P-JENČ № 56.
13. ČIRIKOV, Je. N.: «*Son sladostnyj*». Sbornik «Zver' iz bezdny», S-Peterburg, izd-vo «Folio-Pljus», 2000, s. 286–287.
14. ČIRIKOV, Je. N.: «*Meždu nebom i zemlej*». Pariž, izd-vo «Vozroždenije», 1927, s. 5.
15. Pis'mo Je. N. Čirikova k dočeri Valentine iz Peterburga v Varšavu. 15 fevralja 1915 g., semejnyj archiv V. G. Čirikovoj, g. Nižnij Novgorod, P-JENČ № 49.
16. Pis'mo Je. N. Čirikova k žene V. G. Čirikovoj iz Gamburga v Peterburg. 7 avgusta 1909 g., semejnyj archiv V. G. Čirikovoj, g. Nižnij Novgorod, P-JENČ № 29.
17. ÈFRON, A.: «*Stranicy bylogo*». Sbornik «O Marine Cvetajevoj» (vospominanija dočeri), Moskva, izd-vo «Sovetskij pisatel'», 1989, s. 212.

Mikhail Aleksandrovich Chirikov

Head of the Western Education and Development Center PJSC ROSBANK,
German Lopatin's str. 3, 603163 Nizhny Novgorod, Russian Federation
Chirikov.mikhail@yandex.ru

Семья и любовь как основа мироощущения в жизни и творчестве Е. Н. Чирикова

Мария Викторовна Михайлова — Анастасия Викторовна Назарова

Абстракт

Тема семьи занимает важное место в творческом наследии известного русского писателя первой четверти XX века Е. Н. Чирикова (1864–1932), но осмысление ее претерпело определенную эволюцию. В ранней прозе автор прежде всего стремился к обличению темных сторон российской действительности, и распад семьи подчас представлялся ему единственным способом одержать победу в столкновении с косной и бесчеловечной средой. Однако начиная с 1910 годов и особенно в творчестве периода эмиграции, «мысль семейная» стала ведущей в произведениях писателя. Теперь он склоняется к тому, что именно семья должна служить залогом нравственного возрождения человека в условиях гражданского противоборства и всеобщей ненависти. Чириков был убежден, что семейный союз, основанный не на страсти, а на жертвенности и духовной общности людей, даст возможность его соотечественникам распутать самые сложные узлы человеческих отношений и в конечном итоге преодолеть общенациональную рознь.

Ключевые слова: семейные ценности; традиции русской классической литературы; женские образы; интертекстуальные связи; библейские мотивы; творческая эволюция; трагедия беженства

Family and Love as the Basis of the Worldview in Life and Creativity of E. N. Chirikov

Abstract

The theme of family occupies an important place in the creative heritage of the famous Russian writer of the first quarter of the 20th century, E. N. Chirikov (1864–1932), but its understanding has undergone a certain evolution. In his early prose, the author first of all sought to expose the dark sides of Russian reality, and the disintegration of the family sometimes seemed to him the only way to win in a collision with a stagnant and inhumane environment. However, since 1910, and especially in the work of the emigration period, “family thought” has become the leading one in the writer’s works. Now he

is inclined to believe that it is the family that should serve as the key to the moral revival of a person in the conditions of civil confrontation and universal hatred. Chirikov was convinced that a family union based not on passion, but on sacrifice and spiritual community of people, would enable his compatriots to unravel the most complex knots of human relations and eventually overcome national discord.

Key words: family values; traditions of Russian classical literature; female images; intertextual connections; biblical motifs; creative evolution; the tragedy of refugee

В сознании русского человека и общества литература всегда выступала ключом к решению самых сложных и значимых проблем. В их числе как бытийно-философские, духовно-нравственные и эстетические, так и социально-политические, экономические и другие вопросы. Отечественная художественная словесность всегда протестовала против любой несправедливости и стремилась пробудить в читателе «чувства добрые», учила его сострадать «униженным и оскорбленным», уважать достоинство «маленького человека». Проповедуемые ею гуманистические идеалы служили этическим фундаментом для русского общества, неизменно помогая ему преодолевать кризисные периоды национальной и мировой истории. Однако представляется, что особое место среди этих непреходящих ценностей всегда занимала семья – общность людей, связанных узами как кровного, так и – что немаловажно – духовного родства, без чего не может существовать ни социум, ни государство, ни этнос. И хотя с течением времени структура семьи подвергалась существенной трансформации из-за социокультурных изменений в общественном пространстве, убеждение, что семья играет исключительную роль в судьбе отдельной личности и всего народа всегда оставалось неизменным в сознании людей. Это объясняется тем, что в семье формируется личность человека, там усваиваются важнейшие социальные нормы и правила поведения, закладываются основы нравственности и национально-культурной идентичности. В то же время семья является своеобразным отражением социума, так как на микроуровне моделирует все виды существующих в нем отношений и осуществляет передачу новым поколениям опыта, накопленного предками. Таким образом, по состоянию одной «ячейки» человеческого сообщества на том или ином отрезке времени можно судить о его состоянии в целом.

В этой связи чрезвычайно важным и интересным представляется вопрос о том, как преломилась «мысль семейная» в творческом сознании писателей первой четверти XX столетия, когда пришедшие на первое и второе десятилетия нового века революционные и военные события, а также радикальные эксперименты новой власти в социально-бытовой сфере существенно поколебали традиционную форму семьи, фактически поставив ее на грань исчезновения. Поэтому в произведениях многих литераторов, как принявших власть большевиков и оставшихся в России, так и покинувших ее пределы, на первый план вышли размышления о том, какой должна быть семья на новом историческом этапе и чем может обернуться распад связей между самыми близкими людьми. Однако немалое число советских художников слова гибель «малого» мира семьи во имя созидания «большого» мира советского государства расценивало по преимуществу положительно, так как видело в ней свидетельство «переориентации личности на ценности высшего порядка», к которым относились «партия, революция, коммунизм», что и запечатлевалось «в прозе становящегося соцреализма»¹. А для писателей-эмигрантов, опиравшихся на традиции русской классической литературы, разрушение семьи и семейного гнезда воспринималось как исчезновение не только прежнего жизненного уклада и связанных с ним бытовых ритуалов, но и всего «освященного светом христианства мироздания»². Поэтому в прозе первой волны эмиграции мотив распада семьи нередко получал апокалиптическую окраску. Таким способом авторы-изгнанники стремились внушить читателю мысль о значимости любви, веры и семейных ценностей как основы людского общежития, смысла и оправдания человеческого бытия, опора на которые виделась им залогом возрождения родины. Думается, что одним из наиболее ярких и оригинальных художников слова указанного периода, напряженно размышлявшего над ролью семьи, остро почувствовавшего грозящие ей опасности, стал Е. Н. Чириков (1864–1932).

Несмотря на то, что в начале художнического пути главную цель своего творчества он видел прежде всего в обличении темных сторон русской действительности, прежде всего русской провинции, тема семьи занимает важное место в богатом наследии писателя. Заявив о себе как художник, внимательно относящийся именно к повседневному течению жизни, как продолжатель реалистических традиций писателей-

¹ RAZUVALOVA, A. I.: *Obraz Doma v russskoj proze 1920-ch godov: avtoreferat dissertacii*. Omsk, 2004, s. 18.

² *Ibid.*, с. 9.

-шестидесятников, Чириков показывал, как в столкновении с произволом и пошлостью, которые особенно сильны вдалеке от культурных центров, происходит необратимое превращение некогда свободной и активной личности в инертного и благонадежного обывателя. Автор был убежден, что этот процесс неизбежно вносит разлад и в семью, приводя к ее разрушению. В рассказах «Капитуляция» (1901), «Фауст» (1903), миниромане «Роман в клетке» (1902) и др. зримо продемонстрировано, что подчинение мещанским стереотипам опустошает душу человека, вытравливает из нее искренность и отзывчивость, доброту и сострадание, отнимает те «крылья», которые в «дни юности даются каждому»³. И — что особенно показательно — носителем высокой духовности у Чирикова всегда является женщина, которая умудряется преодолевать невероятные препятствия, сохраняя чистоту и милосердие. В результате мужчина чаще всего оказывается нравственным инвалидом, в то время как в душе женщины не угасает стремление к иной, осмысленной и насыщенной жизни. Такая фигура нужна автору, чтобы как можно ярче высветить нравственную проблематику происходящего и оттенить бездуховность мужских персонажей. Это было сразу же замечено в критике, которая констатировала, что в произведениях Чирикова духовное омертвление «почти всегда выпадает на долю мужей»⁴. Это можно объяснить тем, что в сознании писателя женщина всегда выступала хранительницей семьи и домашнего очага. Вот почему, как это ни покажется парадоксальным, художник сочувственно изображает протест героинь против угнетающей скуки и пошлости семейной жизни и повседневного быта, даже если он выражается в таком радикальном шаге, как разрыв семейных отношений. Как показал автор, рутинная и однообразная жизнь незаметно разрушает духовное единство самых близких людей, превращая их в равнодушных сожителей, поэтому разрушение ставшей нежизнеспособной «ячейки общества» казалось ему на раннем этапе творчества подчас единственным способом одержать победу в столкновении с косной средой. Тем не менее «протестантки» в этой битве неизменно терпят поражение, что доказывает: главные стрелы критики писателя были направлены отнюдь не на семью как таковую. Осмысляя причины житейского краха чириковских героинь, рецензенты обнаруживали их не только в обстоятельствах, которые эти женщины не сумели преодолеть, но и в неверии самого

³ ČIRIKOV, Je. N.: *Roman v kletke*. In: *Očerki i rasskazy*. T. 6. Sankt-Peterburg, 1906, s. 133–183.

⁴ KOLTONOVSKAJA, Je. A.: *Je. N. Čirikov (K 25-letiju jeho literaturnoj dejatel'nosti)*. In: *Kritičeskije ètjudy*. Sankt-Peterburg, 1912, s. 100–108.

автора в то, что «эти стонущие, раненые души когда-либо победят»⁵. Однако представляется, что позиция писателя была иной: Чириков стремился показать читателю, сколь страшна жизнь в духовном плену. И трагический финал женских судеб звучал упреком современному обществу, безжалостно калечащему живые души и превращающему брак в тюрьму для обоих супругов. И даже в тех социальных слоях, которым не присуще «витание» в отвлеченных сферах, мужчина оказывается мельче, злобнее, мстительнее женщины. Пример тому — ужасающий по своей натуралистической обнаженности рассказ «Баба» — о вернувшемся с войны мужичонке, до полусмерти избивающем свою жену. Так Чириков выносит приговор атмосфере, которая обеспечивает опустошенность и нравственное падение русского человека.

Помимо противопоставления прозябающих мужчин-соглашателей и страдающих женщин-бунтарок в произведениях Чирикова 1890-х–1900-х инертное существование не удовлетворяет и еще одну категорию персонажей. Речь идет об интеллигентах, сумевших в отличие от большинства обывателей сохранить «искру живого духа»⁶. Однако они неизбежно оказываются чужаками для родных, поэтому часто вынуждены покинуть отчий кров. Причиной непонимания между героями и их близкими в этом случае становится идейное противостояние членов семьи, часть которых придерживается прогрессивных, а другая — консервативных взглядов. Причем этот конфликт оказывается столь глубоким, что примирение кажется художнику недостижимым, поэтому единственно возможной развязкой сюжета в таких прозаических и драматических текстах, как «В отставку» (1903), «На поруках» (1903), «Иван Мироныч» (1904) и др., оказывается самоубийство одного из членов семьи. Еще один способ разрешить подобное противостояние — это уход «бунтаря» из семьи, и хотя этот поступок не выглядит настолько трагическим, как в первом случае, тем не менее его также можно рассматривать как символическую смерть героя. Показателен в этом отношении рассказ с говорящим названием «Блудный сын» (1903), где вернувшийся из многолетней ссылки народник спустя всего несколько дней снова покидает семью, предпочтя одиночество и скитания домашнему очагу, который, как оказалось, уже не способен его согреть.

⁵ IZMAJLOV, A. A.: *Stojačaja voda*. In: Pestyryje znamenja: literaturnyje portrety bezvremen'ja. Moskva, 1913, s. 181–197.

⁶ DERMAN, A. Je.: *Je. N. Čirikov*. In: *Russkaja literatura XX veka (1890–1910)*. T. 1. Moskva, 2001, s. 449–462.

Этот перевертыш библейского сюжета будет постоянно встречаться во многих текстах Чирикова, написанных им как в дореволюционные годы, так и в эмигрантский период. Непонимание и вражда между братьями, олицетворяющими различные течения общественно-политической мысли показаны в пьесах «Мужики» (1906), «Дом Кочергиных» (1910) и семейной хронике «Отчий дом» (1929–1931). Это в конечном счете приводит к разрушению семейного гнезда. В обозначенных выше пьесах конфликт имел преимущественно социально-бытовой характер — в его основу была положена борьба вокруг усадебной земли, а барский дом в конце концов захватывали измученные безземельем и нищетой, учинившие расправу над хозяевами мужики. И хотя их бунт был призван пробуждать в зрителях протест против притеснения, в то же время в трагическом разрешении конфликта отчетливо звучала авторская мысль, что в горниле общественного противостояния люди будут гибнуть вне зависимости от степени вины. В написанном же в эмиграции «Отчем доме» охлаждение семейных отношений становится той призмой, которая преломила сквозь свои грани разрушительные процессы, начавшиеся в России с 1880-х и приведшие, по убеждению Чирикова, к распаду «общего национально-государственного отчего дома»⁷.

Начиная с 1910 годов, «мысль семейная» стала одной из ведущих тем в творчестве художника, что связано с мировоззренческим сломом, который произошел в сознании художника после смерти матери и разочарования в революционных методах социальных преобразований. Он заставил художника оглянуться на пройденный путь, подтолкнув к созданию своеобразного «отчета» о содеянном в жизни, который воплотился в цикле романов с автобиографической основой, составивших тетралогия «Жизнь Тарханова» (первые три части вышли до революции, последняя увидела свет в 1924-м в Берлине). В ней писатель проследил процесс духовно-нравственного становления молодого человека, с юных лет увлеченного «политикой», но постепенно понимающего ложность всех революционных проектов и нащупывающего иной путь, связанный с художественным творчеством. Однако в конечном итоге писательской славе Тарханов предпочитает семейные ценности, на что намекает заглавие заключительного романа — «Семья». В нем Тарханов предстает известным литератором и видным общественным деятелем, а также отцом большого семейства. Но неожиданно для себя осознает, что, став

⁷ ĆIRIKOV, Je. N.: *Otĉij dom. Semejnaja chronika*. Moskva: Ėllis Lak, 2010, s. 475.

писателем, он не столько творит, сколько занимается околослитературной возней, опустошающей душу. Внутренний разлад подталкивает героя к самоанализу, благодаря чему Тарханов приходит к пониманию своих ошибок и заблуждений. Рождается желание их преодолеть. Отсюда — один шаг до нравственного прозрения и духовного перерождения. А «спасательным кругом», позволяющим ему не утонуть в водовороте уныния и ощущения безнадежности, становится для него семья. Вот почему центральное место в четвертой части автобиографической тетралогии отведено не столько самому Тарханову, а его детям. Сам же он, по сути, уходит в тень, что отражается даже на способе повествования: в трех первых частях — «Юности», «Изгнании» и «Возвращении» — повествование ведется от первого лица, а в «Семье» — появляется автор-рассказчик.

Особое звучание тема семьи приобрела в произведениях Чирикова о Гражданской войне. Писатель безоговорочно разделял взгляд Л. Н. Толстого, который в «Войне и мире» показал, что найти убежище от жестокой и бесчеловечной действительности человек может только в лоне семьи. Однако рисуя в своей прозе 1920-х «трагедию беженства», то есть тот крестный путь скитаний, который вынужден был пройти, спасаясь от красного террора, он сам и миллионы его современников, писатель ярко продемонстрировал, что события Гражданской войны едва ли не полностью обесценили эту толстовскую мысль. В романе «Зверь из бездны» (1926) читатель видит чудовищную девальвацию супружеских и родительских связей, когда «родители не только теряли детей, но часто бросали их, лишь бы спастись самим [...]. Многолетние браки распались, как карточные домики, а взамен строились наспех новые, чтобы поскорее попасть в поезд или на морской пароход и спастись. Возбужденные, нервно настроенные женщины неожиданно для себя влюблялись и наскоро выходили замуж или просто отдавались очертя голову, мало думая о чем-нибудь, кроме возможности спастись от мнимой погони»⁸. Причины девальвации многовековых ценностей Чириков видел в том, что в условиях повсеместно царящих насилия, безнаказанности и паники психика даже любящего и благородного человека не выдерживает нагрузки и его нравственность оказывается всецело зависима от обстоятельств, которые не позволяют ему сделать правильный выбор и сохранить «душу живую».

⁸ ЧИРИКОВ, Je. N.: *Zver' iz bezdny*. In: *Zver' iz bezdny: Roman, povesi, rasskazy, legendy, skazka*. Sankt-Peterburg, 2000, s. 561–562.

Тем не менее художник настойчиво искал средство, которое позволило бы людям исцелиться от поразившего их духовного недуга и способствовало бы их единению. Он верил, что возможность нравственного перерождения человека существует, и в книгах «Зверь из бездны» и «Мой роман» (1926) показал, что его залогом вновь оказывается именно семья. Однако теперь ее основой объявлялся духовный союз мужчины и женщины, основанный не на страсти и плотском вожделении, а на целомудренной, братско-сестринской любви, которой, был убежден Чириков, под силу распутать все, даже самые сложные, узлы человеческих отношений. Несмотря на то, что в «Моем романе» между героем и героиней нет супружеских отношений и в конечном итоге такой союз не выдерживает ударов неумолимой судьбы, именно он остается идеалом художника. Чириков неизменно верил, что любовь в высшем, почти мистическом смысле в будущем поможет людям преодолеть разломки, раздор и национальную рознь.

Вот почему завершил свой творческий путь Чириков рассказами о любви, которые составили сборник «Вечерний звон» (1932), где, с нежностью вспоминая о романтических увлечениях юности, показал их негаснущий свет, озаряющий всю последующую жизнь. Здесь неминуемо возникает вопрос о перекличках чириковской книги со сборником И. А. Бунина «Темные аллеи», так как сюжетные перипетии в рассказах обоих художников слова строятся вокруг встречи мужчины и женщины и вспыхнувшего между ними любовного чувства. И хотя оно может быть невзаимным и приносит героям глубочайшие страдания, воспоминания о нем не иссякают годами и нередко определяют всю дальнейшую судьбу. Сближает книги Чирикова и Бунина и то, что действие большинства рассказов происходит в дореволюционной России, с которой у них внутренне никогда не прерывалась связь и воспоминания о которой помогали им примириться с жизнью в изгнании. Это позволяет предположить существование творческого диалога между двумя авторами, а возможно, даже отталкивание первого русского нобелевского лауреата по литературе от чириковской книги при создании своей (Бунин начал работать над рассказами цикла спустя пять лет — в 1937 году, а первое отдельное издание «Темных аллей» вышло в 1943-м в США). И хотя в «Вечерний звон» вошло всего пять рассказов, тогда как в бунинском сборнике их сорок, они позволяют отчетливо указать на разницу взглядов их авторов на саму природу любви.

Уже сопоставление названий сборников демонстрирует контраст ее ликов для Бунина и Чирикова. По признанию первого, его интересовали

в первую очередь именно «темные» и даже мрачные и жестокие грани этого чувства. Любовь в бунинских рассказах предстает сложным, антиномичным и непостижимым явлением и ассоциируется в первую очередь с всепоглощающей страстью, противостоять которой человек не в силах, поскольку она воплощает собой инстинктивное, бессознательное начало. Такое понимание обусловило откровенность и даже натуралистичность описаний художником физической стороны любви, что вызвало в эмигрантской среде неоднозначную реакцию. Некоторые современники сочли «Темные аллеи» книгой, недостойной бунинского таланта и миссии русского писателя. Например, И. С. Шмелев увидел в рассказах выражение «старческой похотливости» и назвал их «паскудографией» и «голотой»⁹.

При этом любовное счастье в бунинских рассказах всегда кратко-срочно, а развязка большинства из них трагична, хотя причины такого финала разнятся. Наиболее часто гибель героев происходит на почве любовного аффекта, который подталкивает их к самоубийству («Кавказ», «Зойка и Валерия», «Галя Ганская», «Железная Шерсть») или убийству из ревности («Генрих», «Дубки», «Пароход “Саратов”»). Иногда трагический исход predetermined самой русской историей: герои гибнут на Первой мировой («Холодная осень») или их разлучают революция и эмиграция («Таня»). Такое однообразие подводило читателя к выводу о том, что подобная концовка в художественном мире Бунина закономерна и отражает не только убежденность писателя в том, что любовь не может длиться долго и завершиться созданием счастливой семьи, но и владеющее им чувство катастрофизма, обреченности человеческой цивилизации. Можно напомнить, что брак героя рассказа «Руся» внешне кажется вполне благополучным, но в скором времени читателю становится ясно, что в действительности муж томится скукой, которую обостряют его воспоминания о драматичном разрыве, которым завершилась его юношеская влюбленность. Для Бунина любовь несовместима с бытом, прозой жизни, которые неизменно гасят высокие и искренние душевные порывы и ощущение полноты бытия. В то же время «бунинская жажда предела и бытийной полноты противоречива. Полнота — не только благо. Она еще и губительна тоже. Стремление к ней, даже бессознательная тоска по ней — трагичны. Полнота таит в себе порчу и в то же время, точно

⁹ См.: ИЛ'ИН, И. А.: *Sobranije sočinenij: Perepiska dvuch Ivanov: v 3 kn., dop. t. 4, kn. 2.* Moskva: Russkaja kniga, 2000, s. 321, 443.

серена, влечет»¹⁰. И Бунин «ощущает ее разрушительную власть»¹¹, в результате чего ему и читателю открываются непреодолимый трагизм и блаженство человеческого существования.

Схожие мотивы можно обнаружить и в рассказах Чирикова. Так, в «Ледоходе» сюжетная концовка напоминает финал бунинского рассказа «Кавказ». Студент Федор Троянский застрелился, будучи не в силах забыть актрису, которая предпочла ему рассказчика. Перед смертью он вызывает счастливого соперника на дуэль, но тот отказывается «разрубить Гордиев узел»¹², поскольку для него любовь оказалась временным наваждением, быстро сошедшим на нет. Однако добровольный уход из жизни студента, как и бунинского «мужа и офицера», указывает на его жертвенную готовность «сойти со сцены» и дать свободу возлюбленной, что возвышает в глазах читателя казавшегося сначала смешным и нелепым героя. А в «Новодевичьем», как затем в рассказе «Темные аллеи», важное место в сюжетной канве занимает встреча героя с оставленной им когда-то возлюбленной — девушкой из простонародной среды, которая не переставала любить его и ничего не забыла. Но в отличие от бунинского, чириковское произведение не имеет трагического звучания, поскольку судьбы как «Полянки» (так ласково именуется героиня, которую зовут Пелагея), так и рассказчика сложились вполне благополучно (у обоих есть семьи и, похоже, неплохие). Более того, героиня благодарна герою. Несмотря на его «предательство», он сделал для нее и доброе дело — обучил грамоте и тем самым помог найти жизненное призвание (она стала учительницей). Вот почему персонаж Чирикова не испытывает столь сильного потрясения, как бунинский Николай Алексеевич (хотя и признается, что сначала «испугался, не зная чего»¹³), который гадает, могла ли его жизнь сложиться иначе, если бы он сделал иной выбор, соединился бы с Надеждой (имя героине явно дано со значением!), а не со своей теперешней женой. Можно сказать, что любовь в прозе Чирикова предстает как своего рода нравственное испытание, обнажающее в человеке как достоинства, так и недостатки. Любовь раскрывает подлинную суть натуры, и только чистые и искренние души могут обрести в итоге счастье.

При этом художнику важно, что любовь способна подарить утешение тем, кто оказался ее лишен. Так, в рассказе «Черемуха», сюжет которого

¹⁰ VAJMAN, S. T.: *Nejevklidova poetika: Raboty raznych let*. Moskva: Nasledije, 2001, s. 270.

¹¹ Ibid., c. 270.

¹² ĆIRIKOV, Je. N.: *Ledochod*. In: *Večernij zvon: (povesti o ljubvi)*. Belgrad, 1932, s. 52.

¹³ ĆIRIKOV, Je. N.: *Novodevič'je*. In: *Večernij zvon: (povesti o ljubvi)*. Belgrad, 1932, s. 125.

напоминает канву, по которой Бунин «вышил» свое гениальное «Легкое дыхание», именно любовь, переполняющая душу девушки, помогает ей увидеть в строгой и сухой соседке по вагону одинокое и тоскующее существо. Осознание этого пробуждает в душе юной пассажирки сострадание к даме «с претензиями»¹⁴, и она прощает ей не совсем красивый поступок (дама выбросила в окно ветку черемухи — подарок жениха героини). В свою очередь, доброта девушки оказывается способна растопить лед в сердце ее попутчицы, и та в порыве раскаяния обняла ее «и стала целовать, приговаривая сквозь слезы:

— Простите меня... [...] Я злая, скверная...»¹⁵.

Конечно, мы не можем не увидеть в этой сцене сентиментально-назидательного пафоса, к которому Чириков как художник был склонен, но он действительно стремился донести до читателя мысль, что только любовь способна научить человека самопожертвованию, а искренний душевный порыв и самоотдача разрушают стену недоверия, непонимания и вражды. Такое миропонимание, как представляется, и позволило этому русскому художнику явить во всей полноте то, что воплощало для западного сообщества свойства русского национального характера — доброту, семейственность, порядочность, неготовность судить виноватых и веру в спасение России.

Литература:

- ČIRIKOV, Je. N.: *Čeremucha*. In: Večernij zvon: (povesti o ljubvi). Belgrad, 1932.
- ČIRIKOV, Je. N.: *Ledochod*. In: Večernij zvon: (povesti o ljubvi). Belgrad, 1932.
- ČIRIKOV, Je. N.: *Novodevič'je*. In: Večernij zvon: (povesti o ljubvi). Belgrad, 1932, s. 125.
- ČIRIKOV, Je. N.: *Otčij dom. Semejnaja chronika*. Moskva: Èllis Lak, 2010.
- ČIRIKOV, Je. N.: *Roman v kletke*. In: Očerki i rasskazy. T. 6. Sankt-Peterburg, 1906, s. 133–183.
- ČIRIKOV, Je. N.: *Zver' iz bezdny*. In: Zver' iz bezdny: Roman, povesti, rasskazy, legendy, skazka. Sankt-Peterburg, 2000.
- DERMAN, A. Je.: *Je. N. Čirikov*. In: Russkaja literatura XX veka (1890–1910). T. 1. Moskva, 2001, s. 449–462.
- IZMAJLOV, A. A.: *Stojačaja voda*. In: Pestryje znamenja: literaturnyje portrety bezvremen'ja. Moskva, 1913, s. 181–197.

¹⁴ ČIRIKOV, Je. N.: *Čeremucha*. In: Večernij zvon: (povesti o ljubvi). Belgrad, 1932, s. 183.

¹⁵ Ibid., c. 188.

IL'JIN, I. A.: *Sobranije sočinenij: Perepiska dvuch Ivanov*: v 3 kn., dop. t. 4, kn. 2. Moskva: Russkaja kniga, 2000.

KOLTONOVSKAJA, Je. A.: *Je. N. Čirikov (K 25-letiju jeho literaturnoj dejatel'nosti)*. In: *Kritičeskije ètjudy*. Sankt-Peterburg, 1912, s. 100–108.

RAZUVALOVA, A. I.: *Obraz Doma v russkoj proze 1920-ch godov: avtoreferat dissertacii*. Omsk, 2004.

VAJMAN, S. T.: *Nejevklidova poètika: Raboty raznych let*. Moskva: Nasledije, 2001.

Maria Victorovna Mikhailova

DSc in Philology, Professor, History of Modern Russian Literature and Modern Literary Process Department, Philological Faculty, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, GSP-1, 119991 Moscow, Russian Federation
mary1701@mail.ru

ORCID: 0000-0001-8193-6588

Anastasia Victorovna Nazarova

CSc in Philology, History of Modern Russian Literature and Modern Literary Process Department, Philological Faculty, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, GSP-1, 119991 Moscow, Russian Federation
raznastas@gmail.com

ORCID: 0000-0002-3579-861X

Публицистика Евгения Чирикова: проблематика, авторская позиция

Ирина Константиновна Сушила

Абстракт

В докладе рассматриваются особенности публицистики Е. Н. Чирикова в период между двух революций. Журнально-газетные материалы писателя этого периода составили том XVII — «Успокоение» (1916) в собрании его сочинений, который был переиздан в 2018 года в Нижнем Новгороде.

Спустя столетие его «Заметки провинциала», публиковавшиеся в журнале «Современный мир», поражают остротой проблематики (крестьянский вопрос, свобода печати и др.), глубиной анализа социальной и политической ситуации в России. Особое внимание в докладе уделяется вопросам мастерства Чирикова-публициста.

Ключевые слова: проблематика; достоверность; жизнь провинции; жанр; авторская позиция

Evgeny Chirikov's Publicistic Writing: Problems, Author's Position

Abstract

The report examines the features of the journalism of E. N. Chirikov during the period between two revolutions. Writer's materials in magazines and newspapers of this period built up tome XVII "Calm" (1916) in his collected edition, which was republished in 2018 in Nizhny Novgorod.

A century later his "Notes by a provincialist", published in the magazine "Modern World", impresses with the acuteness of the problematic (the peasant's question, freedom of the press, etc.), the deep analysis of the social and political report is paid to Chirikov as a publicist.

Key words: problems; credibility; provincial life; genre; author's position

Начало XX века в России — эпоха больших перемен в жизни общества, время социальных и политических вызовов и духовных исканий. Идеологические интенции бурного времени находили отражение в публицистике. Очевидно, что злободневность содержания и обращенность

к широкому кругу читателей, характерные для публицистики, обусловливали обращение к ней писателей самых разных эстетических школ и убеждений и обеспечивали устойчивый читательский интерес. Писательская публицистика — одна из важных составляющих литературного процесса серебряного века. Трудно представить литературную и общественную жизнь этого времени без ярких и дискуссионных статей, очерков, репортажей таких писателей, как Л. Н. Толстой, М. Горький, Е. Н. Чирикова, В. Г. Короленко, А. А. Блок и др. К публицистике обращались и философы. Достаточно упомянуть знаменитый сборник «Вехи» (1909).

Евгений Николаевич Чириков — один из активных участников литературного процесса «серебряного века», человек и художник, переживший драматичную идейную эволюцию от народнических взглядов к марксизму, а после Октября 1917 в брошюре «Народ и революция» (1919,¹ осудивший радикализм большевиков и вынужденный покинуть Родину. На долгие годы он оказался для отечественного читателя представителем чуждого «русского зарубежья». Сегодня произведения писателя возвращаются к нам усилиями литературоведов и потомков. В 2010 году известный исследователь литературы серебряного века, профессор М. В. Михайлова выпустила написанный Чириковым в эмиграции роман «Отчий дом». Переиздаются и другие произведения писателя.

Значительную часть творческого наследия писателя составляет публицистика. Закономерно, что в собрание сочинений Чирикова, выпущенном «Московским книгоиздательством» в 1910-е годы, вошли два тома публицистики писателя: X — «Тихий омут» и XVII — «Успокоение». Републикация в 2018 году в Нижнем Новгороде тома «Успокоение» из этого собрания сочинений, а в 2019 там же книги «Тихий омут» стала событием в литературной жизни, актуализировала в нашем сознании опыт функционирования публицистики в дореволюционной России и историко-культурный контекст.

Свой путь в публицистике Чириков начал в 1885 году с сотрудничества с провинциальными газетами («Астраханский вестник», «Волжский вестник» и др.), а уже с 1894 года он активно печатал публицистические произведения разных жанров в известных столичных журналах — «Русское богатство», «Мир Божий», «Вестник Европы», «Русская мысль», «Северный вестник», «Жизнь» и др. Реальные жизненные факты в публи-

¹ В. И. Ленин на этой брошюре Чирикова делает пометку: «Особая полка: белогвардейская литература».

цистике писателя складывались в панораму действительности, вовлекали читателя в диалог о самых злободневных проблемах современности. Публицистика Е. Н. Чирикова разных периодов его творчества стала предметом анализа в ряде работ М. В. Михайловой и А. В. Назаровой.² Исследователи отмечают актуальность проблематики его газетных и журнальных материалов, тесную связь с собственно художественными произведениями.

Книга «Успокоение. Заметки провинциала», на наш взгляд, является в наибольшей мере репрезентативной для понимания особенностей публицистического почерка Чирикова. Она составлена из материалов, опубликованных, в основном, в журнале «Современный мир» в 1911, 1912, 1913 годах. В семнадцать разделов книги, организованных по проблемно-тематическому принципу, вошли публицистические произведения писателя разных жанров. Явления и проблемы, которые Евгений Николаевич Чириков выделяет в русской действительности предреволюционных лет и которые он остро, интересно и граждански ответственно в этой публицистике подвергает анализу, были всегда актуальны. В статьях Чирикова перед современным читателем возникают картины жизни русского общества после трагических событий первой русской революции. В материалах, представленных в этой книге, в полной мере проявляется творческая и гражданская позиция Чирикова-публициста. Он убежден, что художник должен откликаться на важнейшие события своего времени, тем более это относится к эпохе между двух революций, периоду напряженных поисков в социальной, идеологической, общественной жизни. Писателя отличает умение выделять ключевые проблемы, опора на реальные факты, что придает особую достоверность высказыванию автора. Активно выраженное авторское начало помогает писателю установить доверительный по интонации и сути диалог с читателем.

Каждый раздел книги посвящен конкретной проблеме. Автор исследует состояние русского общества после принятия Конституции (23 апреля 1906), когда была созвана первая в истории России Государственная Дума (27 апреля 1906) и у прогрессивной общественности появились

² См.: МИХАЙЛОВА, М. В., НАЗАРОВА, А. В. *Publicistika Je. N. Ćirikova perioda Prvoj mirovoj vojny*. V: Russkaja publicistika i periodika ěpochi Prvoj mirovoj vojny: politika i poětika. Issledovanija i materialy. M.: IMLI imeni A. M. Gor'kogo RAN, 2013, s. 180–190. НАЗАРОВА, А. В. *Revoljucija 1917 goda v publicistike Je. N. Ćirikova*. V: Russkaja revoljucija 1917 goda v literaturnych istoĉnikach i dokumentach. M.: IMLI imeni A. M. Gor'kogo RAN, 2016, s. 261–267.

надежды на перемены. Но Чириков очень убедительно показывает, насколько (не зря книга называется «Успокоение») эти надежды не реализовались и даже указывает на одну из причин несостоявшихся реформ. Она, по его мнению, кроется в разобщенности «идейных борцов», в непонимании ими реальных проблем и нужд народа: «Уж больно мы от жизни далеко уходим и больно скоро в начетчики поступаем...и очень свято о самих себе думаем...А ведь жизнь-то дано творить не одному эсеру, и не одному эсдеку, и не одному октябристу, а тем миллионам беспрограммных, которые кричат вам: «Душно, обидно, голодно, тяжело!.. Мы все изголодались по самой примитивной «гражданственности», по минимуму естественных прав...».³ Авторское высказывание определено, опирается на анализ общественных настроений, диагноз писателя убедителен. Очень ценно, что для выражения своей мысли, точной и глубокой, Чириков находит простую разговорную форму, доступную для понимания любым читателем. Использование просторечного выражения «уж больно» во многом способствует этому.

Чириков публиковал свои статьи, памфлеты и очерки под девизом «Заметки провинциала». Действительно, сюжеты в его материалах почти всегда связаны с жизнью русской провинции, внимательным наблюдателем и исследователем которой он был.

Писатель любил русскую провинцию, верил в нее, хотя отнюдь не закрывал глаза на застойные явления и обывательское начало в ней. В своих статьях для характеристики общественной жизни он ввел два понятия: «гражданин» и «обыватель». Возникшие в России после принятия Конституции иллюзии создания подлинно гражданского общества выдвинули на первый план «гражданина», но со временем эти иллюзии рассеялись, и теперь, в 1910-е годы, наступило, по его мнению, время, когда «гражданина» вытеснил «обыватель». Писатель констатирует очевидное снижение гражданского самосознания в обществе и, естественно, сожалеет об этом, но в то же время понятие «обыватель» у него не имеет категоричной отрицательной коннотации. Он определяет этим словом людей обыденного сознания, не обладающих историческим мышлением. Люди обыденного сознания те, кто живут на земле, в реальной жизни, с ее реальными проблемами и не готовы пока к гражданской активности.

³ ČIRIKOV, Je. N. *Uspokojenje. Zametki provinciala*. Nižnij Novgorod: Izdatel'stvo «Knigi», 2018, s. 22.

С провинцией связывает автор свои надежды на будущее родного отечества. Он верит, что Россия проснется, преодолет эту иллюзию «успокоения», скажет, наконец, необходимые слова: «Так жить больше невозможно!..»: «Я верю, что скажет его опять не столица, а наша огромная, несурзная и обильная, и убогая провинция. Столица будет шуметь и зашумит только после того, как застывшее на устах слово со стоном и ужасом сорвется с миллионных уст жителей необъятной провинции»⁴.

В публицистике Чирикова поставлен также еще один очень серьезный вопрос, который для России всегда был наипривлекательнейшим — это вопрос о судьбах русской деревни. В это же время над ним размышлял в своей повести «Деревня» И. А. Бунин. «Крестьянский вопрос» был предметом дискуссий в первой Государственной Думе, которые, правда, ничем так и не закончились. О пока молчащей деревне Чириков пишет: «Деревня с недоуменным лицом по случаю земельной реформы стоит, и с угрюмым взглядом на Государственную Думу, посулившую очень много, но ничего деревне не давшую, а ведь там, в деревне все осталось как было. Молчит деревня, но значит ли это, что она не имеет, что сказать. Ох, не ошибиться бы нам издали!..»⁵ В этих словах слышится серьезное предупреждение писателя-публициста, граждански зрелое понимание опасности промедления в решении властями крестьянского вопроса. Чириков понимает, что чисто внешнее, официозное «успокоение» русской жизни чревато революционным взрывом, и этот взрыв произойдет в 1917 году.

Публицистическим критическим пафосом проникнуты размышления писателя о расцвете бюрократизма и коррупции, которые, по его мнению, препятствуют оздоровлению русской жизни. Собственные наблюдения, обратная связь с читателями позволяют ему делать обобщения, опираясь на факты, как в уездах и губерниях все решается небольшой группой лиц, которые сосредоточили в своих руках власть: «Простаки думают, что сочинять законы должно в Государственной думе..., оно вон как делается! В дамских салонах «объединенный дворянин» сим делом орудует! Он же сочиняет, он же и в жизнь проводит... В Государственной думе изо всех сил стараются, а и того не знают, что «дамский салон» давно все решил, сочинил и делать больше нечего!»⁶

Одна из сквозных тем публицистики Чирикова — тема интеллигенции и ее роли в жизни страны. Проблема актуальная и сегодня. Одним

⁴ Там же, с. 13.

⁵ Там же, с. 14.

⁶ Там же, с. 301.

из элементов «исторической драмы русского народа» он называет «духовную оторванность его от своей интеллигенции».⁷ А разобраться в ее причинах дело науки. Чириков подчеркивает такой социально значимый факт, как недоступность открытий науки и искусства народу: «Ведь наука и искусство идут своей дорогой, недоступные народным массам, и связь их с массами народа редкая, случайная, исключительная».⁸ С другой стороны, разве не заключен в этих словах публициста вопрос об ответственности и самой русской интеллигенции: «А что интеллигенция сделала, чтобы преодолеть это отчуждение»? Писатель, поднимая эту тему, скорее ставит вопросы, чем отвечает на них. Иногда самое важное — поставить вопрос, а ответы должен искать читатель, само общество.

Состояние общественной жизни автор убедительно показывает через сферу, которая ему особенно близка, — через судьбу журналов и журналистики вообще. После поражения первой русской революции в стране ужесточился цензурный гнет, многие журналы, не совпадающие с одобренным государством идейным вектором, просто переставали существовать, другие издания постоянно штрафовали, редакторов подвергали преследованию. Писатель смело приводит вопиющие факты преследования прессы: «...При нашей свободе слова не только кричать, а даже и шепотом разговаривать дорого стоит; вот, например, чего стоил приуральской печати «писк» только в одном январе: Пермь. Сидит редактор «Пермского края». «Вятка» Сидит редактор «Вятской речи». Екатеринбург. «Уральская жизнь оштрафована на 100 рублей за фельетон «Мечты и действительность». «Вестник Уфы», «Уральский вестник», «Вести Уфы», после всевозможных метаморфоз, прекратили существование».⁹ Публицист убежден, что такие факты отрицательно воздействуют на читателя и смело пишет об атмосфере страха, рождающейся в обществе: «Журналы удивляются, почему провинциальный подписчик сокращается...А ларчик открывается просто: опасно выписывать!»¹⁰

Однако, по мнению Чирикова, свободная печать страдает не только от политики властей и давления цензуры. Она вытесняется существованием так называемой «желтой прессы», которая активно завоевывала внимание читателя. «Желтая пресса» приобретала небывалое влияние на умы и сердца читателей именно в 10-е годов XX века. Писатель убедительно показывает, как постепенно этот пласт журналистики

⁷ Там же, с. 321.

⁸ Там же, с. 321.

⁹ Там же, с. 19.

¹⁰ Там же, с. 303.

отвлекает общество от серьезных проблем, концептуальных, идейных, человеческих, заполняя жизненное пространство читателя сплетнями, криминальными историями, дешевыми сенсациями.

Особый интерес представляет проблема публицистического мастерства Чирикова. В семнадцати разделах книги «Успокоение» писатель использует разные способы подачи материала, которые определяются спецификой темы каждого раздела. Многие его публицистические произведения публиковались в рубрике «Провинциальные картинки», и нередко перед читателями возникают именно сценки-картинки, живые «зарисовки» с натуры. Такова, например, совершенно блистательная сценка диалога-спора сектанта и православного батюшки. В ней автор демонстрирует точность жизненных наблюдений. Это колоритная жанровая сценка, она выразительна по языку, по-настоящему драматургична. Автор прекрасно раскрывает типажи своих героев и с иронией показывает, что возникшие разногласия разрешаются не логикой убеждений, а вмешательством станового. С другой стороны, есть материалы, которые строятся как диалог с читателем. Ответная реакция читателя для писателя всегда важна, он часто приводит в очерках отрывки из писем, которые получает от читателей. Это придает его материалам не только достоверность и подлинность, но и делает тексты более непосредственными и живыми для восприятия.

В публицистике Чирикова есть гражданская смелость и острота — политическая и социальная. Многие материалы, посвященные наболевшим политическим проблемам, по жанру близки сатирическому памфлету, с характерной для этого жанра ироничной авторской речью: «Если бы мы захотели кратко и метко определить нашу внутреннюю, с позволения сказать, политику за истекающий год, — формула готова, я не знаю автора сей великолепной стихотворной формулы и потому не могу назвать этого остроумного человека, но формулу помню отлично: «Урядник у бурного моря стоит / И хмуро на волны глядит... / И злоба урядника гложет, / Что море унять он не может!» (Раздел XIII. Автор с искажениями цитирует четверостишие В. Гиляровского)¹¹.

Самые животрепещущие проблемы времени становились предметом осмысления в публицистических произведениях Е. Н. Чирикова, собранных в книге «Успокоение». Ее переиздание помогает более точно представить неоднозначную историческую ситуацию предреволюционной России, а также идейные и творческие искания писателя. Следуя лучшим

¹¹ Там же, с. 264.

традициям русской литературы, автор демонстрирует гражданскую ответственность художника, привлекая внимание общества к таким важным для России того времени проблемам, как «крестьянский вопрос», свобода прессы, роль интеллигенции, провинция и столица.

Литература:

- ČIRIKOV, Je. N. *Uspokojenije. Zametki provinciala*. Nižnij Novgorod: Izdatel'stvo «Knigi», 2018. 352 s.
- IPPOLITOVA, N. B. *Izobrazitel'no-vyrazitel'nyje sredstva v publicistike*. Saransk, 1988.
- LJUBIMOVA, M. Ju. *Čirikov*. V kn.: Russkije pisateli XX veka. Biobibliografičeskij slovar'. V 2-ch č. Č. 2. Pod red. N. N. Skatova. M.: Prosveščeniye, 1998.
- MICHAJLOVA, M. V., NAZAROVA, A. V. *Publicistika Je. N. Čirikova perioda Pervoj mirovoj vojny*. V: Russkaja publicistika i periodika èpochi Pervoj mirovoj vojny: politika i poètika. Issledovanija i materialy. M.: IMLI imeni A. M. Gor'kogo RAN, 2013, s. 180–190.
- MICHAJLOVA, M. V., NAZAROVA, A. V. *Vojna kak prostranstvo antižizni i antikultury (vojennyje korrespondencii Je. N. Čirikova s frontov Pervoj Balkanskoj i Pervoj mirovoj vojn)*. V sb.: Russkaja literatura i žurnalistika v dviženii vremeni. Ježegodnik 2014. Pod red. G. S. Lapšinoj, Je. I. Orlovoj, I. Je. Prochorovoj. Fakul'tet žurnalistiki MGU imeni M. V. Lomonosova. M., 2015, s. 42–56.
- MICHAJLOVA, M. V., NAZAROVA, A. V. *Zapečatlenaja Rossija. Stat'ji o tvorčestve Jevgenija Nikolajeviča Čirikova*. Open Science Publishing Raleigh? North Carolina. USA, 2018.
- NAZAROVA, A. V. *Obraz Rossii v Provincial'nych kartinkach Je. N. Čirikova*. V sb.: Žizn' provincii: istorija i sovremennost'. Nižnij Novgorod: Izdatel'stvo «Knigi», 2015, s. 89–95.
- NAZAROVA, A. V. *Revoljucija 1917 goda v publicistike Je. N. Čirikova*. V: Russkaja revoljucija 1917 goda v literaturnych istočnikach i dokumentach. M.: IMLI imeni A. M. Gor'kogo RAN, 2016, s. 261–267.

Irina Constantinovna Sushilina

Professor, Department of literary history and theory, Institute for social sciences, Liberal arts school, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Vernadsky prospect 82, 119571 Moscow, Russian Federation

ir.k.s@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-6241-3957

Художественное восприятие национальных духовно-нравственных ценностей М. Горьким и Е. Н. Чириковым через постижение жизни русского Севера

Виктория Трофимовна Захарова

Абстракт

Целью данного доклада является исследование особенностей художественного восприятия национальных духовно-нравственных ценностей М. Горьким (роман «Жизнь Клима Самгина») и Е. Н. Чириковым (автобиографическая тетралогия «Жизнь Тарханова») через постижение жизни русского Севера в начале XX века. В ограниченных рамках данного материала будут обозначены лишь наиболее концептуальные положения. Как показывает анализ, объединяет эти произведения идея необходимости возвращения из мира беспочвенных, искусственных идеологических построений в мир общечеловеческих вечных ценностей, которая рождается у героев под влиянием впечатлений от жизни на русском Севере.

Ключевые слова: Горький; Чириков; русский Север; нравственные ценности

Artistic Perception of National Spiritual and Moral Values by M. Gorky and E. N. Chirikov through Comprehension of the Life of the Russian North

Abstract

The purpose of this report is to study the features of artistic perception of national spiritual and moral values by M. Gorky (the novel “The Life of Klim Samgin”) and E. N. Chirikov (the autobiographical tetralogy “The Life of Tarkhanov”) through the comprehension of the life of the Russian North in the early twentieth century. Within the limited scope of this material, only the most conceptual provisions will be outlined. As the analysis shows, these works are united by the idea of the need to return from the world of groundless, artificial ideological constructions to the world of universal eternal values, which is born in the characters under the influence of impressions of life in the Russian North.

Key words: Gorky; Chirikov; Russian North; moral values

Имена Максима Горького и Евгения Николаевича Чирикова логично и исторически-закономерно связаны друг с другом. Познакомившись еще в ранней молодости в Царицыне, затем живя и общаясь в самых разных российских городах: Нижнем Новгороде, Самаре, Москве, писатели были связаны долгими годами «пребывания» в литературной жизни страны, до драматического разрыва их отношений в преддверии Октябрьской революции.

Полагаем, сегодня небезынтересно понять, что было общего в позициях Горького и Чирикова, имея в виду самое существенное: отношение к своей стране, своему народу.

Целью данного доклада является исследование особенностей художественного восприятия национальных духовно-нравственных ценностей М. Горьким (роман «Жизнь Клима Самгина») и Е. Н. Чириковым (автобиографическая тетралогия «Жизнь Тарханова») через постижение жизни русского Севера в начале XX века. Конечно, в ограниченных рамках данного материала обозначим лишь наиболее концептуальные положения.

Последуем хронологии. Тетралогия Евгения Николаевича Чирикова «Жизнь Тарханова» создавалась в 1911–1913 гг., окончена была уже в эмиграции в 1925 г. В дореволюционный период созданный цикл романов составил отдельно изданную трилогию, к которой позднее присоединился роман «Семья».

Это произведение принято считать автобиографическим, однако анализ свидетельствует, что он являет собой синтез автобиографической и автопсихологической прозы. Как верно признано, «в итоге Чириков прослеживает все этапы духовно-нравственного становления Тарханова, фиксируя особое внимание на его поисках, заблуждениях и ошибках, в основе которых лежит переплетение и соперничество в душе Геннадия трех сил — Любви, Революции и Поэзии»¹.

Пример трилогии Е. Н. Чирикова свидетельствует о такого рода художественных задачах, которые ставил перед собой писатель: биографическая канва составляет основу произведения, но только в самых общих чертах; привлечение художественного вымысла весьма значительно и служит задачам создания более емкой и полновесной картины бытия.

¹ MIČHAJLOVA, M. V., NAZAROVA, A. V.: *Transformacija geroja i tipa povestvovanja v avtobiografskoj tetralogiji Je. N. Čirikova «Žizn' Tarchanova»*. In: *Literaturnoje zarubež'je kak kul'turnyj fenomen: sbornik naučnych trudov*. Moskva: INION RAN, 2019, s. 44.

Писатель воссоздает процесс нравственного становления юноши, пережившего увлеченность революционными идеями и ищущего свой путь в литературном творчестве. В воспоминаниях, написанных уже в эмиграции, Чириков с присущей ему ироничностью говорит об эпохе романтического увлечения демократической молодежи России революционными идеями, особенно марксизмом. Знаменитая некра-совская заповедь: «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан» — стала в свое время лозунгом «писателей-общественников» из кругов революционного народничества. «Необходимо пояснить, — пишет Чириков, — что этот лозунг вовсе не носил какого-либо принуждения. Он носился в воздухе того времени... Мы принимали не как долг раба, а как средневековые рыцари свою “прекрасную даму”. Такой дамой для нас был русский народ, наша родина. И потому мы были в сокровенности своей и патриотичны, и национальны»².

В первом романе трилогии — «Юность» — переплетаются две основные темы: революция и любовь. О революционных идеях как таковых здесь речи не ведется, дается только событийный ряд, приведший студента Казанского университета в тюрьму, а затем в ссылку.

Вторая книга трилогии названа «Изгнание» и повествует о пребывании героя в ссылке на Севере России. Этот роман имеет отчетливые черты социально-психологического романа, отчасти — романа идеологического, ибо насыщен многими спорами-разговорами ссыльных революционеров. Это, в основном, революционеры-народники. Писатель рисует психологическую параболу изменений в сознании и настроениях своего героя, постепенно отходящего от былых идеологических увлечений.

В этом психологическом процессе можно выделить несколько ключевых мотивов. Так, жизнь в маленькой колонии ссыльных все более угнетала Тарханова схоластичностью споров, замкнутостью этого мира, его *беспочвенностью*. Однажды Тарханов «сорвался с места и поторопился уйти. Боже мой, — думал он, — как душно и хочется поскорее на воздух! Слава Богу: на улице!.. Пахнуло талым снегом, спокойствием настоящего вечера, какой-то особой правдой опрокинувшихся над маленьким муравейником небес, в которых, как и многие тысячи лет тому назад, начали дрожать искры звезд... Я тихо шел и думал: любим мы человечество, а друг друга любить не умеем...»³.

² ČIRIKOV, Je. N.: *Na putjach žizni i tvorčestva. Otryvki vospominanij*. In: Biografičeskij al'manach «Lica». Moskva– Sankt-Peterburg: Feniks — Atheneum, 1992, s. 294.

³ ČIRIKOV, Je. N.: *Izgnanije*. Moskva: Moskovskoje knigoizdatel'stvo, 1913, s. 120.

И такое сравнение рождается у героя романа: «Маленькая горсточка чужих пришельцев, каких-то иностранцев, молящихся своему богу, говорящих на своем языке, иначе думающих, иначе чувствующих...»⁴.

Оторванность революционеров от народа тем более была очевидна, что народ этот, как они могли убедиться там, на русском Севере, жил своими трудами безбедно, с устоявшимися за века бытом и не принимавшем в свою душу предлагаемых путей разрушения этого быта, своего бытия. В цитируемых выше воспоминаниях Е. Н. Чирикова о его поездках по русской провинции, есть такие строки: «Как народник я представлял всегда себе и любил мужика бедного, несчастного, забитого, голодного и бесправного, а тут — богатые села, высокие и просторные чистые избы, красивый рослый и горделивый народ. А главное — все в один голос: — Нечего Бога гневить, хорошо живем!»⁵

Через непосредственные наблюдения над жизнью крестьян герой романа приходит к постепенному возвращению в мир общечеловеческих вечных ценностей, каковыми всегда были семья, дом. Вот пример. Возвращаясь с лыжной прогулки вместе с друзьями, Тарханов замечает: «Мы остановились, собрали лыжи и палки и пешком двинулись по пустынной улице. Невольно нас тянуло заглянуть в приветливые окна домиков, где около лампы группировались счастливые взаимной близостью семьи, виднелись склоненные над столами головки ребят, блестящие самовары, жестикулирующие собеседники...»⁶.

Беспочвенность, искусственность идеологических построений, схоластических споров противопоставлена в романе идее *живой жизни*, столь близкой душе писателя. Эта идея художественно воплощается в *теме любви, теме вечного возрождения природного бытия*. Тарханов вновь любит, вновь любим, а чувство близости и красоты мироздания не покидает его никогда. Это — характерная черта чириковского героя, роднящая его с героями автобиографической прозы М. Горького, Ив. Бунина, Б. Зайцева.

«Была уже ночь. Над засыпанным снегом городком задумчиво сверкали далекие звезды. На соборной колокольне медленный одинокий колокол выпевал часы. Кротким покоем веяло в душу от земли и неба, от плывущих в тишину ударов колокола и от красноватых огоньков в окнах»⁷. Несомненна онтологичность образа природы у Чирикова.

⁴ Там же, с. 148.

⁵ ĆIRIKOV, Je. N.: *Na putjach žizni i tvorčestva. Otryvki vospominanij*. In: Biografičeskij al'manach «Lica». Moskva–Sankt-Peterburg: Feniks — Atheneum, 1992, s. 354.

⁶ ĆIRIKOV, Je. N.: *Izgnanije*. Moskva: Moskovskoje knigoizdatel'stvo, 1913, s. 95.

⁷ Там же, с. 98.

Проникновенное восприятие героем гармоничности мироздания благотворно влияло на его душу, отторгая ее от наносного, формируя новое, более глубокое отношение к жизни.

Заключительный роман трилогии был написан в эмиграции и назван «Возвращение». Это произведение, созданное с большей временной дистанции, отражает глубину духовной перемены, происшедшей с героем, уже в более усложненной художественной форме. Собственно заглавие романа ориентировано на символично-ассоциативное прочтение смысла главной идеи романа — идеи *возвращения*.

Как и в предыдущих романах, многое значит для прояснения героем своей собственной жизненной позиции встреча с «живой жизнью», с жизнью своего народа. Такие значимые встречи происходят у Тарханова *по дороге домой*.

Дорога как важнейший культурный топос в традициях отечественного фольклора, древнерусской литературы часто имела судьбоносное значение для героя. У Е. Н. Чирикова очевидно художественное развитие такой мифопоэтической традиции. Эти встречи даны у писателя каждая в разном интонационном ключе. Первая происходит в северной деревне, чистой, зажиточной, в которой Тарханов с Зиной остановились на постой по пути на станцию железной дороги. Здесь звучат трагифарсовые ноты: «Было обидно, что на нас смотрят, как на каких-то чудачков или дурачков, что над нами шутят и потешаются, что нас считают совершенно особого сорта людьми, не настоящими, а только похожими на настоящих...»⁸.

Далее эта тема отчужденности усиливается введением мифопоэтического контекста. На крохотной станции, затерявшейся среди лесов, герой, глядя на лес, размышляет: «Глухой лес, молчаливый, бесстрастный, знающий только одну ...непреложную правду о красоте жизни, с гордым презрением смотрит на маленькую горсточку людей около маленького домика, которые забрались в его величавое царство и принесли с собой свою грязь, дрязги, мелкие страстишки, глупость, чванство и пошлость»⁹. Как видим, благодаря сильному аккорду в звучании темы природы автор переводит повествование с житейского, узко-социального, плоскостного плана в план бытийный, аксиологический.

Еще один эпизод *встречи* дан автором *через песню*. Это тоже один из старинных и излюбленных приемов русских писателей. Герой Чирикова прислушивается к хорошему народному пению на палубе парохода,

⁸ ČIRIKOV, Je. N.: *Vozvráŝćenije*. Praga, 1926, s. 19.

⁹ Там же, с. 27.

и через него многое постигает для себя: «Огромная тоска в этой мужицкой песне, широкая, как Волга, привольная, разливанная и какая-то близкая, понятная мне... Эта тоска роднит меня с моим народом... Странно. Так далеки и чужды мы в повседневной жизни, исторические судьбы вырыли между нами глубокую пропасть непонимания... а вот сейчас слушаю я тоскливую хоровую песню и опять верю, что когда-нибудь мы все-таки пойдем друг друга, и не только в этой общей тоске, но и в общей радости, потому что мы — дети одного народа, что душа у нас одна... в этой песне с тоской и надрывом»¹⁰.

Следуя логике нашего сопоставительного исследования, обратимся далее к роману М. Горького «Жизнь Клима Самгина». Он являет собой аккумуляцию открытий Горького-художника — в разные годы горьковедение соответственно выделяло различные грани его открытий. Немало суждений было высказано по поводу главного героя романа — Клима Самгина.

Сегодня многое видится по-новому, и образ Клима Ивановича Самгина, как представляется, может быть рассмотрен как тип героя — «свидетеля истории», близкого по своему складу автору. В типологии героев русской литературы XX века такого рода персонажей немного. Но подобные типологические параллели — это тема, требующая специальной разработки.

Думается, именно такой герой сформировался у Горького: внимательный наблюдатель, — не равнодушный коллекционер фактов и явлений, — а свидетель-аналитик, не вмешивающийся в процесс изменений социально-исторической жизни, но вырабатывающий свою концепцию происходящего, которая, как он надеется, может быть полезной людям.

Наиболее убедительные примеры в этом плане представляют третья и четвертая части романа. И в них сфокусируем внимание лишь на одном аспекте — роли русского Севера в формировании социально-исторических воззрений М. Горького, во многом передоверившего свои взгляды герою романа.

Как явствует из текста, «...к лету 14 года Клима Ивановича Самгина был весьма заметным человеком среди людей, основным качеством которых было критическое отношение к действительности, текущей все более быстро и бурно. О нем все единодушно говорили:

¹⁰ Там же, с. 116.

— Умный человек»¹¹.

Однако Клим Иванович отделял себя от этих людей, понимая, что «...у этих людей под критикой скрывается желание ограничить или же ликвидировать все попытки и намерения свернуть шею действительности направо или налево настолько круто, что критики останутся где-то в стороне, в пустоте, где не обитают надежды и нет места мечтам»¹².

Многое в окружающем и в окружающих его в Петербурге тяготило и не нравилось Самгину. Поэтому он с радостью и облегчением принял предложение Нагайцева поехать в один из уездов Новгородской губернии разобрать запутанное дело о владении крестьянами пахотной землей и лугами помещицы. И оказалось так, что эта поездка очень много значила в эволюции взглядов героя Горького.

Он окунается в самую гущу действительности, новой для него. Характерным приемом символически-значимой пространственной образности подает автор первые впечатления Самгина. Въезжал он в село «в пузыре тумана, который *нищенски ограничивал пространство...* В состоянии физической усталости и уныния под вечер въехал в небольшой, тесно скученный городок [...] Молчаливый возница решительно гнал коня мимо каких-то маленьких кузниц, в темноте пылали угли горнов, дробно стучали молотки, на берегу серой реки тоже шумела работа, пилили бревна, тесали топоры... В сумраке десятка два людей тащили с берега на реку желтое, только что построенное судно — „тихвинку“»¹³. (Здесь и далее в цитатах курсив мой. — В. З.)

«Все еще старинная, примитивная жизнь, — думал Самгин. — Отстали от Европы. Мешаем ей жить. Пугаем обилием людей, возбуждаем зависть богатством»¹⁴.

Вспомнил солдата, в кресле, с ногами на пишущей машинке.

«Дикари. Дикари»¹⁵.

Так, восприятие жизни края совмещает у Самгина представления о богатстве «ресурсном», природном, и — с убежденностью в «дикарской» отсталости его жителей. Однако уже совсем скоро Самгин начинает недоумевать. Попав в богатый, чистый дом Анисима Фроленкова, местного судостроителя, он невольно восхищается самим хозяином,

¹¹ GOR'KIJ, M.: *Žizn' Klima Samgina*. In: *Sobranije sočinienij*: v 30 tomach. T. 22. Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1952, s. 351.

¹² Там же, с. 351.

¹³ Там же, с. 368.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же.

большим, красивым человеком, удивляется его речам. «Очень умный», – подумалось ему¹⁶. «Все нравилось ему в этом человеке: его прозрачные голубые глаза, широкая, мягкая улыбка, тугая румяная кожа щек. Четыре неглубоких морщинки на лбу расположены аккуратно, как линейки нот. „Вот что значит – открытое лицо“, – решил он»¹⁷.

Любуясь человеком, Клим Иванович обнаруживает в себе появление новых мыслей: «Мужик-аристократ. Потомок старинных ушкуйников, землепроходцев. Садко. Василий Буслаев. Дежнев. Человек расы, которую тевтоны хотят поработить, уничтожить...»¹⁸.

Многое об их издревле промысловом городке рассказал Фроленков, и Клим Иванович почти не перебивал его вопросами, «торопясь слушать»¹⁹. И уже в конце этого знаменательного дня Клим Иванович «смотрел на крупных людей вокруг себя и вспоминал чьи-то славословия:

«Русь наша – страна силы неистоимой»... «Нет, не мы, книжники, мечтатели, пленники красивого слова, не мы вершим судьбы родины – есть иная, незримая сила, – сила простых сердцем и умом...»²⁰.

Под влиянием этих людей и Самгин почувствовал в себе потребность мыслить и говорить о самом важном, всеобщем: «Наступило время, когда необходимо верить, и я подчиняюсь необходимости! Нет, не так, не то, а – *есть слова, которые не обладают тенью, не влекут за собою противоречий. Это – родина, отечество... Отечество в опасности»²¹.*

Общение с Фроленковым, Денисовым подвигло образ мыслей Клина Ивановича к обобщениям: «Память показывала десятка два уездных городов, в которых он бывал. Таких городов – сотни. Людей, подобных Денисову и Фроленкову, наверное, сотни тысяч. Они же – большинство населения городов губернских. Люди невежественные, но умные, рабочие люди... В их руках – ремесла, мелкая торговля. Да и деревня в их руках, они снабжают ее товарами.

«Их, разумеется, значительно больше, чем фабрично-заводских рабочих»²².

Невольно Самгин стал сравнивать этот тип людей с интеллигенцией. «Он подумал, что гимназия, а особенно – университет лишают этих людей своеобразия, а ведь, в сущности, именно в этом своеобразии языка,

¹⁶ Там же, с. 371.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же, с. 374.

²⁰ Там же, с. 378.

²¹ Там же, с. 380.

²² Там же, с. 383.

мысли, быта, во всем, что еще сохраняет в себе отзвуки исторического прошлого, именно в этом подлинное лицо нации»²³.

Трудно переоценить значение такого мировосприятия, декларируемого здесь героем Горького: именно в традиции, в неразрывности с историческими основами жизни народа — его ментальная неповторимость, его сила.

Убеждаясь в позитивном потенциале встреченных людей, Самгин посылает упрек и русской литературе: «Изображая отрицательные характеры и явления, наша литература прошла мимо этих людей. Это — главный грех критического, морализирующего искусства. Наше искусство — насквозь морально»²⁴.

В вагоне поезда Самгин испытывает сложные чувства: «Сумрак показывал всех людей уродливыми, и это очень совпадало с настроением Самгина, — он чувствовал себя усталым, разбитым, встревоженным и опускающимся в бессмыслицу Иеронима Босха. Грустно вспоминался маленький городок, прикрепленный к земле десятком церквей, теплый, ласковый дом Денисова, умный красавец Фроленков»²⁵.

По возвращении в Петербург Самгин не раз вспоминает впечатления поездки, многие события, встречи он теперь соотносит с увиденным и услышанным там, на севере.

Позитивные константы русской жизни, как можно было убедиться, Клим Самгин связывает с сильными началами национального характера. В романе это постижение лейтмотивно дается сквозь призму взглядов В. О. Ключевского, Н. М. Карамзина, произведений русской классики.

Пребывание среди новгородцев не было бы для Самгина столь целительным, если бы он не был подготовлен к тому, что увидел. Писатель подчеркивает: «Разговоры и книги о несчастном, забитом, страдающем народе надоели ему еще в юности»²⁶.

И все же в Петербурге пересиливали впечатления другого рода. Вспоминались мрачные картины, образы обозленных людей. «Люди, показанные памятью, стояли перед ним враждебно. «Именно на таких людей рассчитывают Кутузов, Поярко, товарищ Яков... Брюсов назвал их — гуннами. Ленин — Аттила... [...] Революция силами дикарей. Безумие, какого и перед лицом врага никогда не знало человечество»²⁷.

²³ Там же, с. 383–384.

²⁴ Там же, с. 384.

²⁵ Там же, с. 398.

²⁶ Там же, с. 491.

²⁷ Там же, с. 428.

И — как итог всего — в последней главе неоконченного романа звучат слова Самгина: «Мы никуда не идем, — сказал он. — Мы смятенно топчемся на месте, а огромное, пестрое, тяжелое отечество наше неуклонно всей массой двигается по наклонной пропасти, скрипит, разрушается. *Вперед* — *катастрофа*»²⁸.

Завершая, заметим следующее. Выводы, к которым пришел герой М. Горького, «свидетель истории» и ее аналитик, были обусловлены огромным количеством жизненных фактов, культурно-исторического опыта, жадно приобретаемого Самгиным. И поездка на Север, разумеется, была лишь одним из эпизодов на его пути глубинного познания своего *отечества*, — а именно это слово все чаще возникает в сознании героя к концу романа, к началу страшных катаклизмов. Но эпизод этот, пожалуй, один из кульминационных в парадигме его исканий: тот «момент истины», который помог правильно осветить и оценить все происходящее и до, и после этой поездки.

Необычная форма этого произведения всегда привлекала исследователей. Начало века обострило интерес к форме свободного художественного самовыражения, — отсюда — интенсивное развитие синтезированных жанровых форм²⁹. В этом процессе, на наш взгляд, самым главным было умение писателей стать истинными пророками: в форме малой лириэпики это гениально удалось Ив. Бунину, в форме автобиографического романа — Е. Н. Чирикову, в форме масштабного художественного полотна — М. Горькому. По словам С. И. Сухих, в нем «самой формой романа выражена, эксплицирована огромная сила свободного художественного, образного проникновения в тайны жизни и его преимущества перед познанием логическим, рациональным, особенно в его идеологизированном публицистическом варианте. Истинное искусство и творческий поиск часто идут впереди знания, и Горький это еще раз доказал созданием своего „Самгина“ — произведения глубоко новаторского, аналитического и во многом пророческого»³⁰.

И пророчество это коснулось самого главного: когда были разрушены исторически сложившиеся национальные традиции, народ оказался

²⁸ Там же, с. 504.

²⁹ См. об этом: ZACHAROVA, V. T., KOMYŠKOVA, T. P.: *Neorealizm v ruskoj proze načala XX veka: učebnoje posobie*. Nižnij Novgorod: NGPU, 2012; KRIVOLAPOVA, Je. M.: *Dnevniki pisatelej kruga V. V. Rozanova (1893–1919 gg.): Žanr, tvorčeskij metod, istoriko-kul'turnyj kontekst*. Kursk: Kurskij gosudarstvennyj universitet, 2012.

³⁰ SUCHICH, S. I.: «*Roman dlja potomkov*». «*Žizn' Klima Samgina*» v svete mirovozzrenčeskich i chudožestvennyh iskanij M. Gor'kogo. In: Maksim Gor'kij i drugije. Izbrannyje stat'ji. Nižnij Novgorod: Povolž'je, 2007, s. 109.

ввергнут в омут страшного бедствия — Гражданской войны: тогда «порвалась связь времен». Поэтому «Жизнь Клим Самгина» сегодня прочитывается и как роман-предупреждение. Полагаем, пророческими оказались и думы Е. Н. Чирикова о трагедийности отрыва интеллигенции от ценностных основ национального бытия, созданных многовековым духовно-нравственным опытом народа.

Литература:

- ČIRIKOV, Je. N.: *Izgnanije*. Moskva: Moskovskoje knigoizdatel'stvo, 1913.
- ČIRIKOV, Je. N.: *Na putjach žizni i tvorčestva. Otryvki vospominanij*. In: Biografičeskij al'manach «Lica». Moskva–Sankt-Peterburg: Feniks — Atheneum, 1992, s. 281–418.
- ČIRIKOV, Je. N.: *Vozvraščeniye*. Praga, 1926.
- GOR'KIJ, M.: *Žizn' Klīma Samgina*. In: *Sobranije sočinenij: v 30 tomach*. T. 22. Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1952.
- KRIVOLAPOVA, Je. M.: *Dnevniky pisatelej kruga V. V. Rozanova (1893–1919 gg.): Žanr, tvorčeskij metod, istoriko-kul'turnyj kontekst*. Kursk: Kurskij gosudarstvennyj universitet, 2012.
- MICHAJLOVA, M. V., NAZAROVA, A. V.: *Transformacija geroja i tipa povestvovanija v avtobiografičeskoj tetralogii Je. N. Čirikova «Žizn' Tarchanova»*. In: *Literaturnoje zarubež'je kak kul'turnyj fenomen: sbornik naučnych trudov*. Moskva: INION RAN, 2019, s. 44–60.
- SUCHICH, S. I.: *«Roman dlja potomkov». «Žizn' Klīma Samgina» v svete mirovozzrenčeskich i chudožestvennyh iskanij M. Gor'kogo*. In: *Maksim Gor'kij i drugije. Izbrannyje stat'ji*. Nižnij Novgorod: Povolž'je, 2007.
- ZACHAROVA, V. T., KOMYŠKOVA, T. P.: *Neorealizm v ruskoj proze načala XX veka: učebnoje posobije*. Nižnij Novgorod: NGPU, 2012.

Victoria Trofimovna Zakharova

Doctor of Philology, Professor, Department of Russian and Foreign Philology, Faculty of Humanities, Nizhny Novgorod State Pedagogical University named after K. Minin, Uritsky str. 12-B, sq. 39, 606008 Dzerzhinsk, Nizhny Novgorod, Russian Federation

victoriazaharova95@gmail.com

ORCID: 0000-0001-6871-1368

Людмила Чирикова: два казанца и портрет дамы

Марина Алексеевна Подольская

Абстракт

В Третьяковской галерее в Москве хранится написанный в 1934 году в Нью-Йорке портрет художницы Людмилы Чириковой, связавший множеством нитей двух знаменитых казанцев, — писателя Евгения Николаевича Чирикова и художника Николая Ивановича Фешина. Оба они и их семьи разделили участь поколения российской интеллигенции, после событий 1917 года покинувшей родину, но сохранили духовную и творческую связь с ней. В статье впервые прослежены параллели и пересечения в творчестве и судьбах Е. Н. Чирикова и Н. И. Фешина.

Ключевые слова: Евгений Чириков; Людмила Чирикова; Николай Фешин; Третьяковская галерея в Москве

Lyudmila Chirikova: Two Citizens of Kazan and a Portrait of a Lady

Abstract

In the Tretyakov Gallery in Moscow, there is a portrait of the artist Lyudmila Chirikova, painted in 1934 in New York, which connected with many threads two famous citizens of Kazan—the writer Yevgeny Nikolaevich Chirikov and the artist Nikolai Ivanovich Feshin. Both of them and their families shared the fate of the generation of the Russian intelligentsia, who left their homeland after the events of 1917, but retained a spiritual and creative connection with it. The article traces for the first time parallels and intersections in the works and fates of E. N. Chirikov and N. I. Feshin.

Key words: Evgeny Chirikov; Lyudmila Chirikova; Nikolai Feshin; Tretyakov Gallery in Moscow

В 1881 году, когда у казанского резчика иконостасов Ивана Александровича Фешина родился сын Николай, ученику Третьей казанской мужской классической гимназии, что в Гимназическом переулке, будущему недоучившемуся по политическим причинам в Казанском университете студенту Евгению Чирикову, было уже семнадцать. Оба, художник Николай Фешин и писатель Евгений Чириков, прославят свою родную Казань, навсегда связанную с началом их творческого

пути. Широко известные в России, они познают горечь эмигрантства. Не умея останавливаться в творчестве, оба немало шедевров создадут и за рубежом. В 1934 году дороги этих великих пересеклись в Нью-Йорке. Но... Обо всем по порядку.

За организацию сходки студентов Казанского университета в декабре 1887 года, одним из пассивных участников которой был и В. Ульянов (Ленин), Евгения Чирикова арестовали. После ссылки в Нижний Новгород и Царицын арестовали в Астрахани и перевезли в казанскую тюрьму. В Казани выпустили на волю, вскоре еще раз арестовали. В 1892 году в Казанской пересыльной тюрьме Евгений пишет рассказы и статьи в газету «Волжский вестник» и ведет переписку с гимназисткой Валентиной Григорьевой. Главное в жизни избрано, — труд писателя и верный возлюбленный друг, жена, мать пятерых его будущих детей. Наш рассказ о средней дочери Чириковых Людмиле и её встрече с Николаем Фешиным. (4)

Талантливый молчаливый юноша Николай Фешин — в первом наборе открытой в 1895 году Казанской художественной школы. Пять лет учебы в Казани, затем с 1900 по 1905 годы — в Петербурге в Академии художеств, с 1903 года в классе И. Репина. Николай Фешин был трудоспособен и продуктивен. Рано определился его стиль широкой, свободной живописи, союза импрессионизма и модерна. Библейские академические сюжеты оказались тесны для фантазии и жизненной позиции молодого живописца. Жизнь в летние месяцы в деревне Кушня у родных, поездка в Сибирь в Южно-Енисейскую тайгу давали иные, не академические сюжеты и модели. Фешин пишет портреты простых людей, черемисскую свадьбу. Он не забыл, как голодал подростком. В революцию 1905–1907 годов появились эскизы Фешина «Выход с фабрики», «1905 год на заводе», «Расстрел». В 1908 году написана «Дама в лиловом» — малая золотая медаль за неё на Международной выставке в Мюнхене. В 1909 году Фешин вернулся в родной город преподавателем Казанской художественной школы по классу живописи и рисунка. Он знаменит. Его нахваливает критика после участия в многочисленных зарубежных выставках в Мюнхене, Питтсбурге, Нью-Йорке, Риме, Амстердаме, Венеции, Сан-Франциско. В 1913 году Фешин женат, его избранница Александра Белькович отныне его главная модель. Её и белокурую дочку Юю мастер пишет множество раз. Между портретами богатых заказчиков опять присутствуют народные темы, — «Деревня», «Хоровод», «Обливание». В 1916 году Николай Фешин — академик живописи. (1, 2)

В это время восходит к своей славе и писатель Евгений Чириков. Он секретарь редакции казанской газеты «Волжский вестник», снимавшей комнаты в доме А. Н. Казем-Бека на Театральной площади напротив Дворянского собрания. Молодому дарованию важна поддержка. Чирикова заметил редактор газеты профессор университета Н. П. Загоскин. Он с удовольствием публикует демократические статьи, рассказы и фельетоны Чирикова. М. Туринский вспоминал: «В самой редакции вокруг милейшего, вечно веселого и радушно всем раскрывающего свои объятия редактора царил бодрый дух увлечения своим делом, веселия и доброжелательства. Скоро она стала чем-то вроде дневного клуба, куда охотно заходил всякий, чтобы просмотреть столичную прессу, узнать важную новость или просто потолковать с душевными людьми. Скромным секретарем редакции и был Чириков, только что тогда начинавший свою литературную деятельность». Чириков много пишет, начинает публиковаться в толстых столичных журналах «Мир Божий», «Русское богатство», «Новое слово», «Жизнь». Вызывают каскад мнений его повести «Инвалиды», «Чужестранцы». После выхода в свет «Чужестранцев» Евгений Николаевич получил от читателей две тысячи писем. Он ездит по стране в поисках сюжетов. В провинциальных газетах публикует хронику, фельетоны, очерки. «Эти фельетоны Чирикова сначала в „Жизни“, позднее в „Русской мысли“ были прямо образцами талантливого провинциального обозрения. В провинции раньше всего в этих журналах разрезали эти страницы», — вспоминал А. Измайлов. С 1902 года в театре Ф. А. Корша идут пьесы Е. Чирикова «На дворе во флигеле», а «За славой». В 1903 году появляется пьеса «Евреи», написанная под впечатлением еврейских погромов в Кишиневе. Максим Горький написал Пятницкому: «А теперь — возрадуйтесь и веселитесь. Евгений Чириков написал пьесу «Евреи». Я вам скажу вот что — первый раз в русской литературе является произведение, так славно, метко, верно изображающее отношение к евреям... И все это сделано — хорошо, очень хорошо!.. Пьеса заканчивается трагической картиной погрома, но и без этого она едва ли прошла бы в России даже сквозь общую цензуру... Пьеса произведет огромный шум — это необходимо, это будет». «Евреев» ставят сначала в Берлине, Лондоне и Нью-Йорке, а после снятия цензурного запрета в Москве, Нижнем Новгороде и Казани. Чириков дружит с участниками «Телешовских сред» в Москве, на фотографии 1902 года он рядом с М. Горьким, Л. Андреевым, И. Бунинным, Ф. Шаляпиным, С. Скитальцем. В 1905 году он пишет драму «Мужики», год спустя повесть «Мятежники». Писатель снимает дачу в Финляндии недалеко

от Пенат Репина. Чириковы бывают в гостях у Репина. Художник нарисовал портрет писателя Чирикова, дарит ему свои работы. «Более всего Евгений Николаевич ценил карандашный набросок Волги в районе Верхнего Услона, который Репин прислал ему в Прагу». Выходят и тут же раскупаются многотомные издания Чирикова. Любовь к русской старине и фольклору сдружила Чирикова с художником Иваном Яковлевичем Билибиным.

У Чириковых пятеро детей, два сына Георгий и Евгений и три дочери Новелла, Людмила и Валентина. Людмила средняя, родилась в 1895 году. (5, 8)

Революции 1917 года и последующая смута всё изменила в судьбах семей Чириковых и Фешиных. Вместо обеспеченных казанцев работы Фешина заказывают теперь советские организации, чаще «Рабис». Никогда не мог великий художник и в страшном сне представить себе происходящее теперь в стране, пусть ему и дано видеть больше остальных. Впрочем... Как пишет Галина Тулузакова, в конце 1910 или в 1911 году Фешин начал работу над гигантским полотном «Бойня» и работал 5–6 лет. В автобиографии он заметил, что привлекла пластика, а оправданием темы стали идеи вегетарианства. О жестокости человека Фешин речи не вел, но показал взрослых и детей по щиколотку в потоках еще дымящейся крови только что убитых животных. Шла Германская война с её газовыми атаками, первыми танками и боевыми самолетами, невиданными дотоле жертвами адского побоища. В канун революций 1917 года фешинская «Бойня» стала предвидением наступающего апокалипсиса. Хищная эпоха. Век волкодав. В 1923 году по линии Американской администрации помощи АРА Николай Фешин с большими трудностями с дочерью и женой уехал из России. Родители его к тому времени умерли голодной смертью. Новые руководители художественной школы объявили борьбу старым традициям классической живописи в пользу черного квадрата и круга. Красок, холста и кистей купить было негде (1).

Евгений Чириков в годы революции и Гражданской войны всеми силами боролся с кровопролитной политикой большевиков, стал их политическим оппонентом и написал свою «Бойню», — безжалостный роман «Зверь из бездны» о бессмысленной, животной хищности человека, выпущенной на волю революционными катаклизмами (10). Но до появления этого романа Евгению Николаевичу и его семье предстояло пережить кошмары ампутации ноги раненому сыну, не раз угрозу арестов и расстрелов, безысходность, вынужденный отъезд из России. Внук Евгения Николаевича Е. Чириков пишет: «В середине ноября

1920 г. Е. Чириков скоропалительно, в полном одиночестве покидает Россию. Последний аргумент в пользу эмиграции, вероятно, прозвучал из уст известного публициста и издателя В. Л. Бурцева. В своем первом письме из эмиграции Чириков писал: «Я сперва решил остаться, но Бурцев, бывший в Севастополе, запугал меня. Прямо потребовал, чтобы я уезжал» (6, 11). Через несколько дней покинул Россию и младший сын Чирикова Георгий, которого отец все же вызволил из-под Перекопа. Встретились они с отцом уже в Константинополе, где и прожили до начала 1921 г. а затем перебрались в Софию. Людмила и Валентина покинули Новороссийск в конце февраля 1920 г. вместе с художником И. Я. Билибиным. Они попали в Египет, в лагерь для интернированных в местечке Телль аль-Кебир в 80 километрах от Каира. В августе 1921 г. Валентина переезжает в Софию, а Людмила в апреле 1922 г. уезжает из Каира в Берлин. В октябре 1921 г. Чириков вместе с сыном и дочерью приехал в Чехословакию и поселился в Праге. Жена Евгения Николаевича и её мать с невероятными трудностями выехали в Европу не из Крыма, а из Петрограда. «К концу 1922 г., уже вся семья Чириковых собралась в Праге под одной крышей». В приютившей российских эмигрантов Праге Евгений Николаевич прожил до конца своих дней, много писал. Его массово издавали, тут же переводили на десятки языков, даже на китайский. Он был популярен, как и в России, и говорил о себе: «Я – как щепка в море в этой исторической правде...» (5, 12).

Николай Фешин с семьёй сошел на берег с трансатлантического корабля в Нью-Йорке 1 августа 1923 года. Скоро у него уже была двухэтажная квартира со студией, он с восторгом писал темнокожих натурщиков, имел богатых заказчиков, преподавал и выставлялся на Нью-Йоркских вернисажах. Седьмого февраля 1926 года из командировки в США директор школы № 24 Анна Александровна, супруга казанского профессора А. Ф. Самойлова, в письме в Казань сообщила мужу: «Мы были с Аней на выставке картин Фешина. Новые портреты американцев-богачей, артистки, негритянки, виды Калифорнии, а есть и старые, напр. Надежды Мих. Сапожниковой». В Нью-Йорке у Николая Ивановича обнаружили обострение туберкулеза легких. В России диагноз не был поставлен. Пришлось искать место более сухое и теплое, чем сырой ветреный Нью-Йорк. Фешины переехали в Таос сначала на лето, а в следующем году перебрались туда окончательно. Но до этого Николай Иванович познакомился в Нью-Йорке с дочерью Евгения Чирикова Людмилой. Её путь к этой встрече был долгим (1).

Талантливая девушка накануне 1917 года в Петрограде учится живописи и рисунку у Д. Н. Кардовского. Она член кружка художников «Новая школа» и «Молодое искусство». Оформила обложку книги Евгения Николаевича «Волжские сказки». Из голодного революционного Петербурга приехала на дачу семьи в колонии художников в Батилимане близ Севастополя. Берет уроки у художника И. Я. Билибина, участвует в ялтинской художественной выставке «Искусство в Крыму». Фронт Гражданской войны все ближе к Перекопу. Старшие Чириковы уезжают искать пропавшего в ходе боев сына Евгения, а Людмила с сестрой Валентиной отправляются в Новороссийск. Сопровождает их по просьбе Евгения Николаевича художник И. Я. Билибин. Там девушек свалил тиф. Иван Яковлевич героически ухаживает за ними, и при приближении красных войск ... «21 февраля 1920 года наш пароход "Саратов" медленно отплывает. Кругом горя без конца! Сотни грустных глаз провожают нас на пристани. Какая судьба ожидает этих расстающихся, эти семьи, этих близких? Чувство грусти, жути и растерянности... Через два дня, говорят, будем в Константинополе, еще позже будем жить в европейской стране, будем слушать музыку, смотреть на произведения искусства, и не будет чувства, что все это ни к чему, не нужно, когда кругом гибнут и умирают люди... Надежда эта окрыляет и дает другую надежду: мы будем много работать, много и с увлечением работать. Мой маэстро меня утешает и говорит: «Помните: мы все, не павшие морально люди русской культуры, каждый по своей прямой специальности, должны собираться в духовные крепости, чтобы сохранить то, что мы вынесем из нашей страны. Это надо сберечь и передать более счастливым нашим наследникам в России!»

Над кораблем желтый флаг — эпидемия тифа. Поэтому не пропускают в порты Константинополя и на Кипр. «Проплываем Дарданеллы, мимо древней Трои, и вот мы уже в Эгейском море, в каком-то фантастическом мире... А ночью тифозный трюм: спим вповалку, на полу, закутавшись в наши одеяла. Кругом больные и дети, и в уголке трюма, со свечами, священники молятся об умерших... Условия уже делаются нестерпимыми». Измученных пассажиров принял карантинный лагерь в Египте в 80 километрах от Каира. Сестры Чириковы выздоровели. Билибину знакомые помогли получить заказ от богатого домовладельца на роспись интерьеров. Девушки оформили Билибину мастерскую и помогли в работе. Людмила вспоминала: «Мусульманский, арабский Египет, который нас окружал, вдохновлял на творчество нашего маэстро: «Каир это клад для художника» — говорил он. Все свободное время от работы

мы осматривали город и знаменитые мечети. Тогда он сделал несколько очаровательных акварелей — «Персиянка с арапчатами», «Продавщица фруктов», «Охотник» и другие, которые проданы были в Каире. Мы, конечно, часто ходили в знаменитый музей Древнего Египта — Масперо и спускались во все раскопки гробниц в пустыне, включая гробницы Аспиев, но это все еще представляло перед нами в каком-то торжественном и мистическом покое, пока мы, наконец, не решили поехать с экскурсией в Верхний Египет, Луксор и к гробницам фараонов. Какое это было незабываемое зрелище — покидать на рассвете громады египетских храмов в Луксоре, переплывать на лодке через Нил на другую сторону, где мы садились на осликов и ехали целый день по раскаленной пустыне в Долину фараонов... Вскоре я должна была уехать в Берлин встречать моих родных из России» (13). Опять дорога, — Италия, Вена, 1 мая 1922 года Прага, где уже обосновались родители, сестра Валентина и брат Георгий. Оттуда в Берлин, где ждало знакомство с Мариной Цветаевой и Сергеем Эфроном. Людмила оформляет книги и журналы русских издательств: обложку журнала «Жар-Птица», обложки и заставки для поэмы-сказки М. И. Цветаевой «Царь Девица», книги Сергея Маковского «Силуэты русских художников». В ноябре 1922 года она переезжает в Париж, где выходит замуж за Бориса Николаевича Шнитникова. В Париже работает художницей по текстилю. В 1924 году оформляет обложку сказки-мистерии Е. Н. Чирикова «Красота Ненаглядная». Летом 1925 года с мужем переезжает в Нью-Йорк, работает художником на текстильной фабрике, в театральных мастерских и журнале «ВОК». В 1926 году оформляет обложку романа Е. Н. Чирикова «Зверь из бездны». В 1932 году в США выполняет эскизы костюмов для оперы Римского-Корсакова «Золотой Петушок». Где-то в это время происходит знакомство с Николаем Ивановичем Фешиным. Видимо, свел круг российских художников, их в Нью-Йорке немало. Фешин пишет углем чудесный графический портрет Людмилы Чириковой. Вот мнение искусствоведа Галины Тулузаковой о графических работах мастера: «Фешин-график — явление не менее значимое, чем Фешин-живописец. Исключительное мастерство его угольных штудий обнаженной природы и портретов выдерживает сопоставление со старыми мастерами, и несколько настоящих шедевров можно увидеть на выставке» (7).

Прошли годы. Людмила работала художником, в войну с 1940 по 1945 годы — чертежницей. В 1952 году её дочь Алена вышла замуж за Валентайн и уехала в Канаду. Там росли четверо внуков. В Советский Союз, в Ялту и Сочи Людмила Чирикова впервые приехала летом

1967 года, встретила с вернувшейся из Праги на родину в 1948 году сестрой Валентиной, её дочерьми и внуками. Людмила издала свои воспоминания о И. Я. Билибине и Е. Н. Чирикове, в 1991 году передала в дар Советскому фонду культуры свой портрет работы И. Я. Билибина и письма Марины Ивановны Цветаевой. Они хранятся в Доме-музее Марины Цветаевой в Москве в Борисоглебском переулке. Конечно, она потихонечку старела, хотя рисовала до последнего, и скончалась в США 23 сентября 1995 года на сотом году жизни. Но на портрете работы Николая Фешина осталась юной красавицей с проникновенным взором немало повидавших очей. Увы, портрет не был правильно атрибутирован исследователями творчества Фешина. В каталоге Харольда МакКракена 1961 года название его перевели как портрет Тишириковой, и поэтому соединить историю портрета и модели не удавалось. Этот рисунок Фешина его дочь Ия Николаевна в 1976 году подарила Третьяковской галерее. Она тоже не озаботилась правильным переводом фамилии модели. Когда же это выяснилось, к правнуку Е. Н. Чирикова Михаилу в Нижний Новгород обратился из Канады исследователь наследия Николая Фешина Александр Боровко и получил в ответ от Михаила, хранителя большей части семейного архива, копию автографа Николая Фешина из альбома Людмилы Чириковой: «Последний нонешний денечек гуляю я с вами друзья. Не забывайте! 16 марта 1934 г.» с припиской С. Коненкова «Ученье-мученье». Боровко прокомментировал: «Действительно, это были последние его денечки в Нью-Йорке перед переездом в Таос. Судя по почерку, они с Коненковым были «навеселе». Предполагаю, что Фешин и Коненков были в гостях у Людмилы Чириковой, т. к. вряд ли она носила книгу автографов с собой в гости». В этом альбоме Людмилы автографы ее друзей — Марины Цветаевой, Сергея Рахманинова, детей Льва Толстого Татьяны, Александра и Ильи, пианиста Зилоти и еще множество. В ответ Александр Боровко прислал Михаилу фотографию конверта посылки в Нью-Йорк с подарками Людмиле Чириковой от Фешина из Мексики.

Все герои этой истории, так или иначе, вернулись в Россию (3, 9). Прах Николая Ивановича Фешина в 1976 году и его дочери Ии в 2011 году по их завещаниям был привезен из США и похоронен на Арском кладбище Казани. Дочь Евгения Николаевича Чирикова привезла в СССР часть архива отца. Правнук Михаил Чириков создал в Нижнем Новгороде литературный музей писателя. Книги Чирикова массово издаются и читаются в нашей стране. Людмила Чирикова вернулась на родину книгами воспоминаний и двумя знаменитыми портретами.

Литература:

1. TULUZAKOVA, G. P.: *Nikolaj Fešin*. S. Peterburg: Zolotoj vek, 2012. 504 s.
2. TULUZAKOVA, G. P.: *Fešin — samyj krupnyj i značimyj chudožnik, svjazannyj s Kazan'ju*. Gazeta «Biznes Online». Kazan' 22 ijulja 2018.
3. PODOL'SKAJA, M. A.: *Nikolaj Fešin. Kazan'–Taos–Kazan'*. Žurn. «Naš dom — Tatarstan», 2011, № 4 (017).
4. PODOL'SKAJA, M. A.: *Iz Ameriki v Rossiju*. Žurn. «Naš dom — Tatarstan», 2021, № 2 (069), s. 62–67.
5. PODOL'SKAJA, M. A.: *Jevgenij Čirikov: Kazan'–Praga*. Žurn. «Naš dom — Tatarstan», 2015, № 2, s. 69–73.
6. PODOL'SKAJA, M. A.: *Kogo poterjala Rossija sto let nazad. Jevgenij Čirikov. Ischod*. Žurn. «Kazan'», 2018, № 12, s. 19–24.
7. TULUZAKOVA, G. P.: *Nikolaj Fešin. Naturnyj risunok*. Kazan': Informa, 2009, 162 s.
8. LJUBIMOVA, M. Ju.: *Čirikov. — Russkije pisateli, XX vek*. Biobibliografičeskij slovar'. V 2-ch č. Č. 2: M–Ja. Pod red. N. N. Skatova. Moskva, Prosveščeniye, 1998, s. 441–553.
9. *Jevgenij Nikolajevič Čirikov: vozvraščeniye k čitatelju. Tvorčeskije i biografičeskije materialy iz ličnyh sobranij potomkov pisatelja (Nižnij Novgorod, Minsk)*. Katalog: M., Dom-muzej Mariny Cvetajevoj, 2007, 88 s.
10. ČIRIKOV, Je. N.: *Zver' iz bezdny*. Veče, 2020, 320s.
11. ČIRIKOV, Je. N. (ml): *Pisatel' serebrjanogo veka Je. N. Čirikov*. Literaturno-chudožestvennyj žurnal «Gostinaja»: dostupno na <http://gostinaya.net/?p=17011>.
12. ČIRIKOV, Je. N.: *Kak my bežali*. Žurn. «Kazan'», 2018, № 12, s. 25–27.
13. ČIRIKOVA, L. Je.: *Portret iz-za okeana. Vspominaja Bilibina*. Žurn. «Naše nasledije», 1991, № 7, s. 30–34.

Marina Alekseevna Podolskaya

Candidate of Medical Sciences, Associate Professor, Department of Medical Rehabilitation, Therapeutic Faculty, Kazan State Medical Academy, Butlerova Street — 36, 420012 Kazan, Russian Federation

maro7@mail.ru

ORCID: 0000-0003-4065-2372

Oddíl II



ENERGIE „ZÁPORNÉHO HRDINY“ V LITERÁRNÍCH DÍLECH

ЭНЕРГИЯ «ОТРИЦАТЕЛЬНОГО ГЕРОЯ» В ПРОИЗВЕДЕНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Obraz złego człowieka w Psalmie 34 przekład Michaiła Łomonosowa i Franciszka Karpińskiego

Joanna Gorzelana

Abstrakt

Artykuł prezentuje sposób, w jaki został przedstawiony nieprzyjaciel w Psalmie 34. Jest to obraz dynamiczny, gdyż ukazane są zachowania, które odnoszą się do złego myślenia, mówienia i działania. W konstrukcjach przedstawiających wroga dominują formy czasownikowe – w języku polskim są to zdania podrzędne, a w rosyjskim struktury wprowadzone imiesłowami. Wróg nie tylko krzywdzi psalmistę, ale się z tego cieszy. Natomiast sam psalmista odnajduje radość i nadzieję w przezwyciężaniu zła tylko w Bogu.

Słowa kluczowe: psalm; wróg; zły; Łomonosow; Karpiński

An Image of a Evil Man in Psalm 34 Translated by Mikhail Lomonosov and Franciszek Karpiński

Abstract

The article presents the manner in which an enemy is depicted in Psalm 34. It is a dynamic image as it presents behaviours that relate to bad thinking, speaking and acting. The constructions depicting the image of an enemy are dominated by verb forms—in Polish these are subordinate sentences and in Russian they are structures with participles. The enemy of the psalmist not only harms, but rejoices in it. On the other hand, the psalmist himself finds joy and hope in overcoming evil only in God.

Key words: psalm; enemy; evil; Lomonosov; Karpinski

Wstęp

Celem artykułu jest przedstawienie językowego sposobu ukształtowania obrazu nieprzyjaciela w *Psalmie 34* tłumaczonym przez dwóch XVIII-wiecznych poetów: Michaiła Wasilewicz Łomonosowa i Franciszka Karpińskiego¹. Obaj

¹ LOMONOSOV, M. V.: *Prełożenije psalma 34*, In: DOHNAL, J., *Russkaja literatura XVIII veka. Izbrannyje teksty I. Chrestomatija*, Brno 2013, s. 182–186; KARPINSKI, F.: *Psalterz Dawida na nowo przetłumaczony*, In: Idem, *Zabawki wierszem i prozą*, t. 5, Warszawa 1786, s. 89–93.

poeci, przekładając tekst sakralny na języki rodzime, starali się zachować zgodność treści z pierwowzorem, ale w każdym z tłumaczeń widoczne są cechy indywidualne². Oryginalny tekst należy do zbioru psalmów, które zaliczane są przez wszystkich chrześcijan i tradycję żydowską do kanonicznych ksiąg Biblii. Psalm powstał w kulturze Bliskiego Wschodu ponad dwa tysiące lat temu, jednak ich tematyka jest uniwersalna. Mówią o człowieku w relacjach z innymi ludźmi i z Bogiem. Autorstwo psalmów przypisywane jest królowi Dawidowi, ich tematyka odzwierciedla bujne życie i nieugiętą wiarę tego człowieka, który był pasterzem, potem ulubieńcem króla, uciekinierem, a na końcu walecznym izraelskim królem, przeżywającym kłopoty rodzinne. Przyjęło się w tradycji biblijnej określać sytuacje życiowe, w jakich Dawid tworzył konkretne psalmy³.

Pisząc wprowadzenie do interesującego nas *Psalmu 34*, Franciszek Karpiński podaje następującą informację dotyczącą okoliczności powstania tekstu: „W czasie prześladowania Saula, albo Absalona ten Psalm miał być złożony, wreszcie zrobiony jest przeciwko tym, którzy na Dawida potwarze miotali: a on zawsze pomocy Pańskiej wzywa”⁴. Wprowadzenie to informuje odbiorcę, iż tekst odnosi się do trudnej sytuacji związanej z prześladowaniami króla Dawida. W tym psalmie autor opisuje Boga i ludzi, przedstawiając ich działalnici. O ile Bóg pełni rolę obrońcy i wspomożyciela, o tyle inni ludzie podejmują działanie skierowane przeciw psalmiście.

Biografowie Michaiła Łomonosowa zwracają uwagę na to, że poeta, tłumacząc tylko siedem psalmów, wybrał te, które odzwierciedlały jego trudną sytuację – mówią o walce z wrogami i obronie przed prześladowaniami⁵. Inni – jak Piotr Jewgieniewicz Bucharkin – podkreślają: „духовная ода несоизмеримо в большей степени обращена к интимной жизни человека, нежели к социальной его активности”⁶, wskazują na walkę wewnętrzną opisaną w psalmach. Niezależnie od tego, czy interpretuje się tłumaczone przez Michaiła Łomonosowa psalmy w kontekście zewnętrznym czy wewnętrznym – psychologicznym, wskazują one na zmagania podmiotu lirycznego. Natomiast polski przekład psalmów Franciszka Karpińskiego nie łączy się z jego biografją,

² Więcej o tych tłumaczeniach – GORZELANA, J.: *Sakralność i patos, jako cechy poezji oświecenia (na przykładzie tłumaczeń psalmów Michaiła Łomonosowa i Franciszka Karpińskiego „Stylistyka”*, t. 29, 2020: <https://czasopisma.uni.opole.pl/index.php/s/article/view/3174/2629>. [10.08.2021].

³ SADZIK, J.: *O psalmach*, In: *Księga psalmów*, tł. C. Miłosz, Paryż 1981.

⁴ KARPIŃSKI, F.: *Op. cit.*, s. 89.

⁵ LOMONOSOV, M. V.: *Polnoje sobranije sočinenij. Vstupitel'naja stat'ja, podgotovka teksta i primečanija* A. M. MOROZOVA, tom 7-j, Moskwa–Leningrad 1965, s. 27

⁶ BUCHARKIN, P. Je.: *O problematike Duchovnych od M. V. Lomonosova*, „Russian Literature” LXXV (2016) III/III/IV, s. 59.

poeta tłumaczył cały Psalterz, gdyż pragnął, aby jego tekst był używany w Kościele jako modlitewnik⁷.

Analiza tekstu

Tekst *Psalmu 34* mówi o złych ludziach, najczęściej przez wskazanie na ich czynności. Nieprzyjaciel opisywany jest w działaniu, które jednoznacznie sytuuje go w grupie ludzi złych. W polskim tłumaczeniu spotykamy tylko cztery nazwy tej osoby – trzy rzeczownikowe (jedna z nich jest dookreślona epitetem): *wróg*, *przeciwnik* i *falszywy świadek* i jedna przymiotnikowa: *obludny*. W tłumaczeniu Łomonosowa są analogiczne leksemy: *враг*, *противник* oraz *свидетель неправедный*. Prócz tego w tłumaczeniu rosyjskim obecny jest rzeczownik *злодей* i przymiotniki w funkcji rzeczownika: *злы* i *противны*. Określenia te występują najczęściej w liczbie mnogiej, co służy podkreśleniu ich siły i zagrożenie podmiotu lirycznego.

W polskim tłumaczeniu na określenia nieprzyjaciela najczęściej stosowane są rozbudowane struktury wskazujące na jego działanie. Są to konstrukcje składniowe zdania podrzędnego, zazwyczaj zdanie przydawkowe (zdania względne) charakteryzujące wroga. Najczęściej te podrzędne zdania wprowadzone są przez zaimki względne: *który*, *jaki*, *co*. Przeciwnicy określani są przez konstrukcje pluralne następująco: *co mi kiedy szkodzą*; *co mię ścigają z rękami krwawemi*; *co duszy mojej złośliwie szukają*; *co kładli sidła na me zawikłanie*; *co mię napadają* i *co złość do mnie bez przyczyny mają*; *którzy się w moim nieszczęściu radują*; *którzy mię wojować przychodzą*; *Ci, którzy na mnie z pogardą wołali*. Jest też jedno określenie w konstrukcji zdania okolicznikowego przyczyny: *Że bez przyczyny sidła mi stawiali*, / *I tyle mi krzywd niewinnie zdziałali*.

W rosyjskim tłumaczeniu zdania podrzędne w funkcji wskazującej na przeciwników są rzadsze, np. *что ищут зла души моей*. Częściej na określenie działania wroga są wykorzystywane konstrukcje imiesłowowe. One także określają przeciwnika przez odniesienie do wykonywanej czynności: *борющихся со мной*; *стремление гонящих*; *готовя ров, где мне упасть*; *моим паденьем льстя себя*; *зубами на меня скрипя*, *стыд оставив*, *вопрошали/о том, чего не знаю я*. Konstrukcje imiesłowowe sugerują, że złe działanie nieprzyjaciela nieustannie towarzyszy jego wszystkim czynnościom, także neutralnym.

Psalmista opisując swoją sytuację, podkreśla wszechstronny atak ze strony nieprzyjaciela. Jest to nie tylko jego złe działanie, ale także agresja werbalna a nawet złe myśli, będące źródłem mowy i działania. Aby podkreślić

⁷ KARPINŃSKI, F.: Op. cit., s. 6–7 [nlb].

wielostronne działanie, psalmista opisując wrogów, wskazuje na różne poziomy ich agresji, która – chociaż nie dotyczy działania fizycznego – jest odczuwana przez podmiot liryczny jako prześladowanie.

Po pierwsze, mowa jest o nieszczerości wrogów, czyli złu wewnętrznym. Zło nie uwewnętrznia się, ale jest w głębi serca nieprzyjaciela i może przerodzić się w czyny. Karpiński opisując działanie obłudników, zwraca uwagę na to, że równocześnie okazują dobro i przygotowują coś złego, wskazują na to połączenia: *łagodnie gadać i zamyślać zdrady, knuć zdrady*. Łomonosow przedstawia obraz bardziej rozbudowany. Prócz łagodnej rozmowy (*мирные слова*), pisze o okazywaniu łaski (*ласков вид*), podobnie prócz abstrakcyjnie nazwanej zdrady w sercu pisze o konkretnych przygotowaniach: splataniu sieci, jak przed polowaniem. Obaj poeci piszą o skrywanej agresji przejawiającej się w zgrzytaniu zębami; Karpiński dodaje ponadto obraz porozumiewania się wrogów przez mruganie oczyma. Oto materiał: porównawczy

M. B. Ломоносов

F. Karpiński

Хоть **мирные слова** вещали
И **ласков вид** казали вне,
Но в сердце злобу умышляли
И сети соплетали мне.
Зубами на меня скрипя.

«О как в нас **сердце веселится**,

Что мы могли его пожрать».
Не дай врагам **возвеселиться**
Неправедной враждой своей,

Obłudni ze mną łagodnie gadali,
A w złości serca zdrady **zamyślali**,
I w **złości na mnie zgrzytali zębami**.

A oni jeszcze **serca** stąd **nabrali**,

Którzy się w mojem nieszczęściu **radują**;
Niech się nie **cieszą**, co mię napadają

I co **złość** do mnie **bez przyczyny mają**
Jeden na drugich niech **nie mruga okiem**,
Knując ustawne **zdrady** pod mym bokiem

Po drugie, nieprzyjaciele swą agresję przejawiali werbalnie. Są to złośliwie zadawane pytania, które służą kompromitacji i cyniczne uniżenie połączone z uśmiechem. Podobnie przez słowa nieprzyjaciele kreowali niekorzystny wizerunek, opowiadając o niepowodzeniach bohatera – podmiotu lirycznego. Karpiński używa zwrotu: *wycierać kim gębę* i jako okoliczność podaje biesiadę, czyli radosną ucztę, natomiast Łomonosow podkreśla, że słowa wypowiedane były głośno, towarzyszył im krzyk szeroko otwartych ust. Obaj poeci przytaczają słowa nieprzyjaciół. W polskim tłumaczeniu jest to tylko stwierdzenie niepowodzeń, natomiast w rosyjskim podkreślona jest radość z bycia świadkiem klęski (*назубы*) oraz z obwiniania kogoś (*укоряют*).

Karpiński pisze o używaniu obelg, których skutkiem jest zohydzenie – obrzydzenie u innych. Oto materiał porównawczy:

М. В. Ломоносов

И, стыд оставив, **вопрошали**
О том, чего не знаю я.
Мне пагубы, конечно, чая,

Все купно **стали восклицать,**
Смеяться, челюсть расширяя:
«Нам радостно на то взирать!»
Смятенный дух во мне терзают,

Моим паденьем лстя себя;
Смеются, нагло укоряют,

F. Karpiński

Falszywi świadki przeciw mnie powstali,
I com **nie myślał, to mi zadawali,**
Wycierali mną gęby swe w biesiedzie,

Mówiąc: „Otóż go! jak mu się nie wiedzie!”

Ohydzili mię swymi **obelgami,**

Podobnie w dalszym fragmencie, gdzie podmiot prosi, aby wróg nie wypowiadał określonych słów. W polskim tłumaczeniu jest bardziej abstrakcyjna prośba o to, by nie słycać było mówienia o tym, że psalmista nie podniesie się z klęski. U Łomonosowa natomiast w cytowanych słowach podkreślona jest radość z faktu zniszczenia podmiotu – przez jego pożarcie.

М. В. Ломоносов

Не дай им в злобе похвалиться
И мне в **ругательство сказать:**
«О как в нас сердце веселится,
Что мы могли его пожрать».

F. Karpiński

Niechaj nie słyżę więcej jego mowy:
„Cieszmy się, Dawid nie podniesie głowy.”

Łomonosow przy tym pisze o wrogach zadowolonych z niepowodzeń. Śmiech i radość nieprzyjaciół wynikać mogą z pewnego zawieszenia Bożej działalności. Dlatego psalmista błaga o ingerencję, sprawiedliwy sąd, by wrogowie się nie śmiali z niepowodzeń. Prosi Boga, by nie było słów – mowy o radowaniu się z nieszczęścia, „niepodniesieniu głowy” i wołaniu z pogardą. W tłumaczeniu rosyjskim jest słowo wskazujące nie tylko na śmiech, ale i na wyzwiska, o których mówią formy *в ругательство* i *поругаться*.

W przykładach wskazujących na zło, które rodzi się w sercu i w mowie wrogów, obecne są następujące słowa i połączenia wyrazowe (w polskim tłumaczeniu): *zamysłać zdrady*; *knuć zdrady*, *obłudnie gadać*, *zgrzytać zębami*

[na kogo]; mieć złość; mieć złości bez przyczyny, radować się w nieszczęściu [cudzym], cieszyć się; oddać złem za dobre; przynosić złość i wrogość; chcieć zbawić sławy, mrugać okiem [na kogo]; wycierać gębę [kim]; zadawać przeciw [pytania]; ohydzić obelgami; wołać z pogardą. Analogiczne określenia znajdują się w tekście rosyjskim: злобу умышляли; вопрошали о том, чего не знаю я; льстя себя; ругательств; обидящий; зубами на меня скрыпя; неправедна вражда; радостно на то [пагубы] взирать; ради злым бедам; сердце веселится, возвеселиться, наносят вражду и злобу. W tłumaczeniu Michaiła Łomonosowa więcej jest kontekstów mówiących o radości nieprzyjaciół z niepowodzeń, wyrażają je połączenia: восклицать, смеяться, челюсть расширяя, ради злым бедам.

Niejednoznacznie wskazana jest aktywność przeciwników w określeniu *złośliwie szukają duszy*, czy – jak podaje Łomonosow – szukają zła w tej duszy: *ищут зла души моей*. Nie wskazano na sposób działania, tylko na cel.

Często natomiast podmiot liryczny wypowiadając się o nieprzyjaciółach wskazuje na to, jak postępują i to jest trzeci sposób szkodenie, nazwanie konkretnych czynności. Obecne są czasowniki i połączenia wskazujące ogólnie na działanie: *szkodzić, działać krzywdy [niewinnie]*, w tłumaczeniu Łomonosowa nie spotykamy czasowników o tym stopniu ogólności. Natomiast w obu tłumaczeniach są wyrazy i połączenia wskazujące na to, że nieprzyjaciel podmiotu lirycznego chce go złapać. Są to wyrazy i połączenia: *ścigać (2×), szukać, kłaść sidła, stawiać sidła; стремление гонящих, гонение ужасно, сети соплетали, сетью поставил и уловлен; готова ров, где мне упасть*. Na konkretną walkę, jaką podejmują nieprzyjaciele, wskazują formy: *napadać, wojować, zgromadzać się naprzeciwko; tysiąc pocisków zgotować*, a w języku rosyjskim *борющихся*. Oto przykłady:

M. В. Ломоносов

И от **борющихся** со мной
 Всегдашний буди Покровитель,
 Сие гонение ужасно
 Да оскорбит за злобу их,
 Что, **зляся** на меня напрасно,
Скрывали мрежу зlob своих.
 Они, однако, **веселятся**,
 Как видят близ мою напасть,
 И на меня согласно **злятся**,
Готова ров, где мне упасть

F. Karpiński

Zwalcz tych, którzy mię **wojować** przychodzą,
 Że bez przyczyny **sidła mi stawiali**,
 I tyle mi **krzywd** niewinnie działali.
 A oni jeszcze serca stąd nabrali,
 I naprzeciwko mnie się **zgromadzali**;
 Tysiąc **pocisków** na mnie **zgotowano**,
 A jam nie wiedział, za co mię **ścigano**.

Podmiot liryczny dostrzegając zagrożenia prosi Boga o pomoc i wstawienie. To przed Nim przedstawia swoje obawy dotyczące działań nieprzyjaciół. Część z nich zapisana w formach czasu przeszłego dotyczy tego, co wrogowie już uczynili (np. zdrady zamysłali – *злoбу умышляли*, stawiali sidła – *сетью поставил*) część tego, co robią „teraz“ w czasie powstawania tekstu (szukają – *ищут*, ścigają mnie – *мне грозит*). Niektóre opisane zachowania przeciwnika zaliczyć jednak należy do czynności, których on jeszcze nie dokonał. Podmiot liryczny prosi jednak Boga, aby nie dopuścił do określonych zachowań wroga. W takich kontekstach stosowane są prośby – najczęściej zaczynające się od określeń zaprzeczonych w formie optatiwu (gdyż osoby, do których się odnosi polecenie, nie są bezpośrednimi odbiorcami apelu⁸) z partykułą *niech*: *niech nie się cieszą, niech nie słyszę mowy, niech się wstecz zwrócą, niech będą uwolniony od ich złości* lub w bezpośredniej formie zwrotu do Boga – 2 os. l. poj. np. *osądz, zwalcz*. W języku rosyjskim częstsze są konstrukcje z trybem rozkazującym w bezpośredniej formie 2 os. l. poj., które też wskazują na bezpośrednią prośbę do Boga, aby nie doszło do określonego działania wroga: *не дай: Не дай им в злобе похвалиться; Не дай им поругаться мною; Не дай врагам возвеселиться; Не дай презорством возгордиться*.

Wymienione konstrukcje pojawiają się też w obrazie przedstawiającym lęki podmiotu, o swoją duszę. O ile wcześniej opisane działania nieprzyjaciół można odczytywać dosłownie, gdyż mówią o realnym zagrożeniu podmiotu, o tyle w poniższym fragmencie spotykamy metaforyczny obraz, który nacechowany jest silnymi emocjami. Pojawia się tu w rosyjskim tłumaczeniu czasownik *пожрать*, który wskazuje na silne, pierwotne lęki podmiotu wobec zagrożeń. Obraz podobny, choć bez czasownika *pożerać* jest w polskiej wersji:

M. В. Ломоносов

F. Karpiński

Доколе, Господи, без гнева
На злость их будешь ты взирать?
Не дай, не дай ты Львову **чреву**
Живот мой до конца **пожрать!**

Panie! gdzie stoje, gdy spojrzysz w te strony,
Niech od ich złości będę uwolniony.
Wyrgwij z lwów **paszczy** jedynaczkę moję,

Psalmista zwracając się do Boga, opisuje zagrożenie, które widzi w możliwości pożarcia przez lwa ze wskazaniem na paszczę (tekst polski) i brzuch (tekst rosyjski – *чрево*). Wyobrażenie wroga jako lwa – potwora pożerającego za

⁸ Zob. GORZELANA, J.: *Formy rozkazujące i ich funkcja w poezji religijnej polskiego oświecenia (na wybranych przykładach twórczości Franciszka Karpińskiego)*. In: *Język pisarzy: problemy gramatyk*. KORPYSZ T., KOZŁOWSKA, A., Warszawa 2021, s. 45–58.

pomocą paszczy, wydaje się bardzo prymitywne. Ekspresja tekstu rosyjskiego zostaje wzmocniona przez pytanie retoryczne i powtórzenie. W tłumaczeniu Łomonosowa podmiot pisze o zagrożeniu swego życia – *жизнот*, natomiast w polskim tekście jest tylko określenie „jedynaczka moja”, które odnosić można raczej do duszy (gramatyczny rodzaj żeński).

Z wszystkich opisanych kontekstów wynika, że aktywność człowieka czyniącego zło psalmiście jest duża. Podmiot liryczny najczęściej doświadcza zła, które określane jest formami z pola semantycznego krzywdy. Oto konstrukcje w języku polskim: *mi szkodzą; mię ścigają z rękami krwawemi; tyle mi krzywd niewinnie działali; za moje kiedyś dobre dla nich sprawy złe mi oddali; chcąc mię zbawić sławy, naprzeciwko mnie się zgromadzali; tysiąc pocisków na mnie zgotowano; co mię napadają*. Podobne konstrukcje znajdujemy w języku rosyjskim: *обидающий; борющихся со мной; стремление гонящих; зляся на меня напрасно; скрывали мрежу злб своих; глубокий, мрачный ров злодею; наносят мне вражду и злобу; чтоб тем мне за добро воздать; и на меня согласно злятся; готова ров, где мне упасть*.

Interesujące jest przedstawienie uczuć przyjemnych, jakie pojawiają się w tekście. Nieprzyjaciel, który atakuje i walczy, przedstawiany jest jako człowiek, czerpiący satysfakcję z tego, że czyni krzywdę. Czynienie zła przynosi mu z radością i przyjemnością, stąd czasowniki: *radować się, cieszyć się, веселиться, возвеселиться, смеяться*, przysłówek *радостно* i krótka forma przymiotnika *рад*. W tekście Łomonosowa występuje więcej form wskazujących na radość nieprzyjaciela niż w polskim tłumaczeniu. Dodać należy, iż sam psalmista czerpie swoją radość tylko od Boga i jego świątyni, oto materiał porównawczy:

Źródłem radości wroga – nieszczęścia psalmisty

М. В. Ломоносов

F. Karpiński

О, как в нас сердце **веселится**,
Что мы могли его пожрать»
[...] **ради** злым моим бедам

[...] więcej **jego** mowy:
„**Cieszmy** się, Dawid nie podniesie głowy.”
Którzy się w mojem nieszczęściu **radują**;

Все купно стали восклицать,
Смеяться, челюсть расширяя:

«Нам **радостно** на то взирать!»
Они однако **веселятся**,

Как видят близ мою напасть

Źródłem radości psalmisty Bóg i jego świątynia

М. В. Ломоносов

F. Karpiński

Душа моя **возвеселится**

О покровителе своем

И **радостию** ободрится

О заступлении твоём.

Во храме **возвещу** великом

A dusza moja w Panu **wykrzykiwa**,

I nad zbawienie swoim **się rozplywa**;

W zborze **zaśpiewam** wielkim **chwałę** twoję

Преславную **хвалу** твою,

Веселым гласом и языком

При тьмах народа воспою.

Porównując analogiczne obrazy zauważamy, że są one u Łomonosowa bardziej rozbudowane.

Tylko Bóg może być wsparciem, dlatego do Niego psalmista kieruje prośbę o zawstydzenie nieprzyjaciół. Także w poniższym obrazie wróg psalmisty nie jest nazwany strukturą nominalną, lecz przez określenie działania – zadowolenia z niepowodzeń psalmisty

М. В. Ломоносов

F. Karpiński

Посрамлены да возмьются,

Что ради злым моим бедам;

И сверх главы да облекутся

Мои противны в суд и в срам.

Niechaj swe twarze wstydem zafarbuja,

Którzy się w mojem nieszczęściu radują;

By w swem zmieszaniu cześć mi też oddali

Ci, **którzy na mnie z pogardą wołali.**

Wnioski

Analizowany *Psalm 34* przedstawia obraz wroga w sposób dynamiczny. Psalmista, który czuje się zagrożony opisuje przede wszystkim działanie nieprzyjaciela. Dominują struktury czasownikowe. Działanie nieprzyjaciela można rozpatrywać na trzech płaszczyznach: myśli, słów i czynów. Agresja werbalna jest tu dominująca. Obraz podmiotu lirycznego kreowany jest przede wszystkim jako osoby doznającej krzywdy, natomiast w polu semantycznym wroga znajduje się leksyka wskazująca na radość i zadowolenie z krzywdzenia innych. Siłę nieprzyjaciela może pokonać tylko Bóg, do którego ostatecznie zwraca się psalmista.

Bibliografia:

- BUCHARKIN, P. Je.: *O problematike Duchovnyh od M. V. Lomonosova*, „Russian Literature” LXXV (2016) I|II|III|IV, s. 57–69.
- GORZELANA, J.: *Formy rozkazujące i ich funkcja w poezji religijnej polskiego oświecenia (na wybranych przykładach twórczości Franciszka Karpińskiego)*, In: *Język pisarzy: problemy gramatyk*. KORPYSZ T., KOZŁOWSKA, A., Warszawa 2021, s. 45–58.
- GORZELANA, J.: *Sakralność i patos, jako cechy poezji oświecenia (na przykładzie tłumaczeń psalmów Michaiła Łomonosowa i Franciszka Karpińskiego)*, „Stylistyka”, t. 29, 2020: <https://czasopisma.uni.opole.pl/index.php/s/article/view/3174/2629>. [10.08.2021].
- GORZELANA, J.: *Swoistość stylistyczno-językowa poezji religijnej okresu oświecenia*, Zielona Góra 2016.
- LOMONOSOV, M. V.: *Polnoje sobranije sočinenij. Vstupitel'naja stat'ja, podgotovka teksta i primečanija* A. M. MOROZOVA, tom 7-j, Moskva–Leningrad 1965.
- LOMONOSOV, M. V.: *Prełożenije psalma 34*, In: DOHNAL, J., *Russkaja literatura XVIII veka. Izbrannyje teksty I. Chrestomatija*, Brno 2013, s. 182–186;
- KARPIŃSKI, F.: *Psalterz Dawida na nowo przetłumaczony*, In: Idem, *Zabawki wierszem i prozą*, t. 5, Warszawa 1786.
- SADZIK, J.: *O psalmach*, In: *Księga psalmów*, tł. C. Miłosz, Paryż 1981.

Joanna Gorzelana

dr hab., Institute of Polish Studies, Faculty of Humanities, University of Zielona Góra, al. Wojska Polskiego 69, 65–762 Zielona Góra, Poland

J.Gorzelana@ifp.uz.zgora.pl

ORCID: 0000-0001-7368-6187

Литературный герой в контексте антиномий домашнего воспитания

Елена Николаевна Бекасова

Абстракт

В статье анализируются взгляды А. С. Пушкина на воспитание. В составленной по приказу Николая I «Записке о народном воспитании» А. С. Пушкин отвергает практически все образовательные институты своего времени и высказывается о недопустимости домашнего воспитания. Однако в своих произведениях он обязательно в той или иной степени затрагивает проблему воспитания литературного героя, который, как правило, получает своеобразное домашнее воспитание, дающее парадоксальные результаты. Особенно значимо обозначены причины и следствия домашнего воспитания в повести «Капитанская дочка», где широко представлены разнообразные реминисценции из комедии Д. И. Фонвизина «Недоросль». Проблема корреляции двух литературных героев — Митрофанушки и Петруши — представляет особую область исследования развития образа литературного героя и её сопряжение в реальность. Постоянное акцентирование пересечений воспитания Митрофанушки и Петруши в типичных координатах XVIII в. позволяет определить причины становления такой личности, как Пётр Гринёв, сумевшего с честью выйти из трагических событий русского бунта.

Ключевые слова: А. С. Пушкин; «Капитанская дочка» А. С. Пушкина; литературный герой; домашнее воспитание; Д. И. Фонвизин; прецедентный текст; феномен недоросля

Literary Hero in the Context of the Antinomies of Home Education

Abstract

The article analyzes the views of A. S. Pushkin on education. In the Note on Public Education compiled by order of Nicholas I, A. S. Pushkin rejects almost all educational institutions of his time and speaks out about the inadmissibility of home education. However, in his works, he necessarily touches on the problem of educating a literary hero, who, as a rule, spends his childhood and adolescence among holops, invited, often foreign, educators and teachers. At the same time, home education gives paradoxical results: A. S. Pushkin brings out a whole gallery of images of noble heroes. Especially significant are the reasons

and consequences of home education in the author's last mature work the story "Captain's Daughter" where various reminiscences from D. I. Fonvizin's comedy "Inexpensive" are widely presented. The problem of correlation of two literary heroes—Mitrofanushka Scotinin and Petrusha Grinev represents a special area of research into the development of the image of a literary hero and its conjugation in reality. Constant emphasis on the intersections of the upbringing of Mitrofanushka and Petrusha in typical coordinates of the XVIII century. allows us to determine the reasons for the formation of such a person as Peter Grinev who managed with honor to get out of the tragic events of the Russian riot.

Key words: A. S. Pushkin; "Captain's Daughter" by A. S. Pushkin; literary hero; home education; D. I. Fonvizin; case text; the phenomenon is inexpensive

Воспитание представляет одну из самых существенных проблем человечества, поэтому литературное произведение в выяснении причинно-следственных связей судьбы человека и движения общественного процесса прямо или косвенно, но всегда касается проблем воспитания. При этом системы воспитания и их оценка обществом менялась, что также отражалось на образе литературного героя. Творчество А. С. Пушкина не является исключением, более того его литературные исследования заставляли задуматься не только над эффективностью воспитательных штудий с неизменными гувернёрами, дядьками и частными учителями от Митрофанушки до Евгения Онегина, «обучением чему-нибудь и как-нибудь», сменами педагогических ориентиров, но и сутью эволюции человеческой жизни, её развертывания в перипетиях становления и превратностей просвещённого общества.

Единственный «педагогический» труд А. С. Пушкин вынужден был составить осенью 1826 г. по распоряжению Николая I. В «Записке о народном воспитании» А. С. Пушкин не только анализирует состояние воспитательных систем своего времени, но и предлагает ряд необходимых изменений воспитания и образования¹. А. С. Пушкин отвергает практически все существующие образовательные институты своего времени, но более всего его не устраивает домашнее воспитание, которое в России «есть самое недостаточное, самое безнравственное: ребёнок окружён одними

¹ Подробнее см.: BEKASOVA, Je. N.: *A. S. Puškin o vospitanii i obrazovanii v Rossii*. In: Četvertyje Izmajlovskije čtenija, posvjaščennyje 180-letiju pojezdki A. S. Puškina v Orenburg. Meždunarodnaja naučno-praktičeskaja konferencija. Orenburg, 26–28 sentjabrja 2013 g.: sb. statej. Orenburg: Izd-vo OGPU, 2013, s. 41–51.

холопями, видит одни гнусные примеры, своевольничает или рабствует, не получает никаких понятий о справедливости, о взаимных отношениях людей, об истинной чести. [...] Нечего колебаться: во что бы то ни стало должно подавить воспитание частное»².

Однако феномен домашнего воспитания давал удивительные всходы людей чести и достоинства. Подтверждение этому — целая галерея образов произведений А. С. Пушкина.

Иван Петрович Белкин, получивший «первоначальное образование от деревенского дьячка», в 1815 году вступивший «в службу в пехотный егерский полк, в коем находился до самого 1823 года»³. Именно он, по воле А. С. Пушкина, написал удивительные повести.

«Ужасный повеса», шаловливый Бурмин, после войны 1812 года — «раненый гусарский полковник», «с Георгием в петлице»⁴.

Легкомысленный Ротмистр Минский, притворившийся больным гусаром, но вопреки ожиданиям женившийся на Дуняше, дочери станционного смотрителя.

Владимир Дубровский, известный народный мститель и благородный влюблённый, воспитанный в Кадетском корпусе и выпущенный в гвардию корнетом был «расточителен и честолюбив, позволял себе роскошные прихоти, играл в карты и входил в долги, не заботясь о будущем...»⁵.

Особо выписаны женские образы — «сельские барышни», воспитанные «на чистом воздухе, в тени садовых яблонь», «которые знания света и жизни черпают из книг»⁶: Марья Гавриловна Ненарадова, воспитанная на французских романах в поместье своего гостеприимного батюшки; Лиза, барышня-крестьянка, дочь настоящего русского барина Г. И. Муромского — проказника на английский манер; выросшая в уединении распорядительница огромной библиотеки французских сочинений XVIII в. дочь старинного барина Кирила Петровича Троекурова; Маша Миронова, возрастающая в гарнизоне удалённой Белогорской крепости; уездные барышни из «Романа в письмах», которых так «любят Вяземский и Пушкин»⁷ ... Но главный аргумент — Татьяна Ларина, воспитанная

² PUŠKIN, A. S.: *Zapiska o narodnom vospitanii*. In: *Sobranije sočinienij v pjati tomach*, t. V. Sankt-Peterburg: Bibliopolis, 1994, s. 146.

³ PUŠKIN, A. S.: *Sobranije sočinienij v pjati tomach*, t. IV. Sankt-Peterburg: Bibliopolis, 1994, c. 107.

⁴ Там же, с. 128.

⁵ Там же, с. 145.

⁶ Там же, с. 15.

⁷ PUŠKIN, A. S.: *Roman v pis'mach*. In: *Sobranije sočinienij v 10 tomach*, t. 5. M.: GICHL, 1960, s. 481.

старой нянькой, чуждая своей семье, сумевшая освоить библиотеку петербургского денди и ставшая «величавой и небрежной законодательницей зал»⁸ — «не этой девочкой несмелой, Влюблённой, бедной и простой, Но равнодушною княгиней, Но неприступною богиней» — «верный снимок Du comme il faut...»⁹.

Удивительные плоды домашнего воспитания наглядно противоречат установкам автора «Записки» по известному принципу *«теория, мой друг, суха, Но зеленеет жизни древо»*. Безусловно, Пушкину, который увлечённо изучал свою родословную и пытливно изучал историю России по летописям, архивным документам, воспоминаниям свидетелей; исследовал историю Пугачёвского бунта; имел в планах описать феномен личностей Петра I и Ломоносова; затрагивал превратности судьбы личностей тех времён, когда «Метались смущенные народы; И высились и падали цари», было понятно, что в сплетении обстоятельств формировались характеры, берущие свои истоки в детстве. И в этом плане удивительны обращения А. С. Пушкина к комедии Д. И. Фонвизина «Недоросль», поставленной в 1782 г. и изданной в 1783 г. Так, А. С. Пушкин «Повести Белкина» предварил эпиграфом: «Г-жа Простакова / То, мой батюшка, он ещё сызмала к историям охотник / Скотинин / Митрофан по мне». Что же таится в этом эпиграфе? Мы будем читать повести, по сути перекликающиеся с блистательным «Недорослем»? или это такие народные, житейские истории, о которых мы так любим судачить? или это намёк на особенности мастерства автора, при этом вспоминается, что Пушкин в пылу восторга также назвал себя собачим отпрыском? или это упрёк читателям, которым, как Митрофану со Скотининым, такие истории «по мне»?

А. С. Пушкин как будто заморожен «Недорослем», где «сатиры смелый властелин», «друг свободы»¹⁰ впервые обнажил целый ряд проблем России эпохи просвещения: «сатирик превосходный Невежество казнил в комедии народной»¹¹. Обрушившись на систему домашнего воспитания, Д. И. Фонвизин заклеил недорослей. Если до его комедии слово *недоросль* было официальным названием «молодого человека, не достигшего совершеннолетия», то после так именовали «глуповатого,

⁸ PUŠKIN, A. S.: *Sobranije sočinienij v pjati tomach*, t. III. Sankt-Peterburg: Bibliopolis, 1994, s. 181.

⁹ Там же, с. 174.

¹⁰ Там же, с. 15.

¹¹ Там же, с. 250.

малоразвитого молодого человека»¹². Мнение настолько утвердилось в обществе, что А. Радищев закономерно констатирует: «где есть няньки ...есть ребята, которые ходят на помочах; от чего у них бывают нередко кривые ноги»... «и совершенной на возрасте будет калека», «Недоросль будет всегда Митрофанушка (выделено нами — Е. Б.), без дядьки не ступит, без опекуна не может править своим наследием»¹³.

Недорослем вступает на страницы романа «Капитанская дочка» её главный герой со своим дядькой Савельичем. А. С. Пушкин не только называет Петрушу Гринёва недорослем («Я жил недорослем, гоня голубей и играя в чехарду с дворовыми мальчишками» (15)¹⁴), соединив, как считают авторы комментариев¹⁵, оба значения этого слова, но и указывает на сходство семьи Гринёвых с семейством Скотининых. И Митрофанушка, и Петруша — единственные выжившие дети, они почти ровесники — в момент явления комедии «Недоросль» в 1782 г. Митрофан, видимо, был на излёте своей «недорослевой карьеры»: не зря же он хочет жениться, а Правдин в итоге семейных разборок забирает его служить. Петруше семнадцатый годок пошёл в 1772 г. Несмотря на разницу в 10 лет, Митрофан старше Гринёва по своей «литературной жизни» и давно перерос в фигуру символическую, довлеющую на последующие образы русской литературы: достаточно лишь упомянуть слова *недоросль* или *Митрофан* — как тут же воплощается во всей своей испорченности сын своих родителей (Митрофан от греческого *mētēr* — мать и *phainō* — являть, обнаруживать¹⁶, то есть копия своей матери).

Но А. С. Пушкин в «Капитанской дочке» почему-то усиливает пересечения жизни двух недорослей. Митрофан уже в первом действии бежит резвиться на голубятню, и Петруша «гонял голубей»; «умное, разумное» дитя, «сердечный друг» Простаковых любит покушать, причём и днём и ночью, и Петруша при самом повороте своей судьбы привычно облизывался на кипучие пенки медового варенья. Не повезло обоим и с наставниками. В когорту учителей Митрофана, «числом поболее, ценою подешевле», помимо знаменитых Цыфиркина и Кутейкина, по

¹² *Slovar' russkogo jazyka XVIII v.*: вып. 1. (А – Bezpristrastije). — L.: Nauka. Leningr. otd-nije, 1984, s. 170.

¹³ «О повреждении нравов в России» князя М. Щербатова и «Путешествие из Петербурга в Москву» А. Радищева: факсим. изд. М.: Nauka, 1984, s. 247/33

¹⁴ Здесь и далее в скобках указываются страницы по: ПУШКИН, А. С.: *Капитанская дочка*. In: *Sobranije sočinenij v pjati tomach*, t. IV. Sankt-Peterburg: Bibliopolis, 1994. S. 7–104.

¹⁵ ПУШКИН, А. С.: *Sobranije sočinenij v pjati tomach*, t. I. Sankt-Peterburg: Bibliopolis, 1993, s. 388.

¹⁶ ПЕТРОВСКИЈ, Н. А.: *Slovar' russkich ličnych imen (okolo 2600 imen)*. М., Russkij jazyk, 1980, s. 160.

моде тех лет входит немец Адам Адамыч Вральман, бывший кучер, у которого после потери места выбор был невелик — либо «с голот мереть, липо ушитель...»¹⁷. У Петруши в учителях был Савельич, «за трезвое поведение пожалованный в дядьки», «под его надзором» Петруша «выучился русской грамоте и мог очень здраво судить о свойствах борзого кобеля» (8). На двенадцатом году из Москвы «вместе с годовым запасом вина и провансальского масла» был выписан мосье Бопре, который «в отечестве своём был парикмахером, потом в Пруссии солдатом, потом приехал в Россию pour être outchitel, не очень понимая значение этого слова» (8). Недоросль с французом «поладили», и вместо учения «*по-французски, по-немецки и всем наукам*», мусье от своего ученика «наскоро выучиться болтать по-русски, — и потом каждый уже занимался своим делом» (8–9). Как пишет Пётр Гринёв, «воспитание кончилось», когда батюшка наконец-то застал «мёртво пьяного» Бопре и вытолкал его со двора (8).

Такое сознательное одевание «тришкина кафтана» Митрофана на Петрушу определённым образом цементирует образ пушкинского героя и направляет читателя по пути Д. И. Фонвизина. Зачем это делает А. С. Пушкин? Для того, чтобы показать типичность жизни молодых дворянчиков того времени? чтобы сохранить историческую правду? или он стремился сломать стереотипы? Ведь в ту эпоху многие «университетов не кончали» (в том числе и «первый наш университет»), но выходили в великие люди.

Видимо, не всякое домашнее воспитание даёт одинаковые результаты. И прямые параллели двух литературных героев даёт основания пристальнее вглядываться в образ Петра Гринёва и с очевидностью понять, что перед нами не авторская метаморфоза в виде очередного Митрофана. Возможно, А. С. Пушкин усиливает реминисценции, чтобы показать, как типичное, на первый взгляд, воспитание XVIII в., даёт разные всходы. Ведь действие «Капитанской дочки» начинается там, где оно заканчивается в «Недоросле», — герои отправляются служить, причём оба без сопротивления: «Митрофан (махнув рукою). По мне, куда велят»¹⁸ — «Итак, все мои блестящие надежды рушились!» (11).

Параллели с «Недорослем» нередко приводят к мысли о немотивированной эволюции главного героя «Капитанской дочки». Наиболее последовательно и категорично о «превращении Митрофана в Пуш-

¹⁷ FONVIZIN, D. I.: *Brigadir. Nedorosl'. Komedii*. Sverdlovsk, Sredne-Ural'skoje knižnoje izdatel'stvo, 1972, s. 101.

¹⁸ Там же, с. 103.

кина»¹⁹ пишет Марина Цветаева. Для неё Пётр Гринёв — «ещё вчера лизавший пенки рядовой дворянский недоросль», «тип», который «в молниеносной постепенности» — за три месяца — превращается в личность — в Пушкина²⁰.

Но ведь чем-то отличались Митрофанушка и Петруша в своём недорослевом бытии. Кутейкин и Цыфиркин «бьются» с Митрофаном более трёх лет, а тот «новой строки не разберёт, да и зады мямлит» и «трёх перечесть не умеет»²¹. Петруша же не только выучил Бопре русскому языку, но и, видимо, набрался от него французского, о чём свидетельствуют его беседы со Швабриным, бывшим гвардейским офицером, который через пять лет пребывания в Белогорской крепости получил возможность говорить по-французски (25). Затем Петруша стал читать французские книги, которые были у Швабрина, и «упражняться в переводах» (27). Так что полным Митрофаном он не был не только по исходному сопротивлению знаниям и возможностям их впитывания, но и по дальнейшему желанию учиться. И хотя Марина Цветаева подчёркивает «митрофанутость» Петруши отсутствием в доме Гринёвых книг, кроме Придворного календаря, но ведь этот календарь, «ежегодно получаемый» (9), «целыми часами не выпускал из рук» Андрей Петрович. Но матушка «старалась засунуть несчастную книгу как можно подале», поскольку батюшка его вполголоса комментировал, а затем «погружался в задумчивость, не предвещавшую ничего доброго». Может, дело в этих замечаниях старого Гринёва: «Генерал-поручик!.. Он у меня в роте был сержантом!.. Обоих российских орденов кавалер!.. А давно ли мы?..» (9–10). Петруша, видимо, знал и судьбу графа Миниха, и обстоятельства отставки своего батюшки, и его суждения о чести. Может, в этом «пожимании плечами», роптании и задумчивости кроется ненавязчивое внушение молодому повесе правил чести? С другой стороны, не следует забывать, что детскую «летопись» Петруши написал сам Гринёв, уже прошедший через горнило русского бунта, осмысливший все «перевороты и — или переобороты (как лучше?)»²² в жизни русского общества, и не только с доброй иронией взирающий на «младенческие годы» недоросля Петруши, но и тревожащийся за своих потомков,

¹⁹ CVETAJEVA, M.: *Moj Puškin*. Čeljabinsk, Južno-Ural'skoje knižnoje izdatel'stvo, 1979, s. 90.

²⁰ Там же.

²¹ FONVIZIN, D. I.: *Brigadir. Nedorosl'. Komedii*. Sverdlovsk, Sredne-Ural'skoje knižnoje izdatel'stvo, 1972, s. 75.

²² PUŠKIN, A. S.: *Polnoje sobranije sočinienij*, v 16 t., t. 14. Perepiska 1828–1831 gg. M.: AN SSSR, 1941, s. 140.

поскольку у каждого человека чести — свой «бунт бессмысленный и беспощадный». У Простаковых не только вообще не было книг, но и было стойкое, генетическое их отторжение — до махрового невежества в отношении понятий типа история и география.

Пушкинский протест против домашнего воспитания как самого безнравственного и недостаточного, по всей видимости, касается не только ему современному отрезку времени, но и заставляет задуматься о сплетении тех составляющих, в которых выплавляется человек. И здесь на первый план выдвигаются обстоятельства того, кем и как прививаются понятия достоинства и чести. С одной стороны, *яблоко от яблоньки недалеко откатывается*, но с другой — *и от доброго отца родится бешена овца, бывает добрая овца и от беспутного отца*.

Однако параллели с комедией Д. И. Фонвизина не заканчиваются: в эпиграфе главы III «Капитанской дочки» А. С. Пушкин продолжает цитировать г-жу Простакову, которая уже рассказала о своём Скотининско-Приплюдинском происхождении, а теперь она поясняет Стародуму, что её родители были «старинные люди, мой отец!»²³. У А. С. Пушкина в эпиграфе повторяется «Старинные люди, мой батюшка». Неужели разница только в обращении? Действительно, в «Недоросле» предпочтение отдаётся слову *отец*, в «Капитанской дочке» — просторечному, но почтительному и ласковому слову *батюшка*²⁴.

Но дело гораздо сложнее — не столько в описании Ивана Кузьмича и Василисы Егоровны, которым, казалось, и предпослан эпиграф, и не в отсылке к содержащей так много реминисценций из фонвизинской комедии I главе «Капитанской дочки», где описано семейство Гринёвых, сколько в объяснении мировоззрения людей XVIII в., их патриархальных нравов, понятий долга и чести²⁵. Для Простаковых и Скотинина таких понятий не существовало, но именно Простакова, представитель того же поколения, что и супруги Мироновы и Гринёвы, обращаясь к опыту своего скотининового семейства, даёт определение *старинным людям*. И именно в родителях, на наш взгляд, заключается несомненная разница между недорослями Митрофаном и Петрушей, что требует отдельного

²³ FONVIZIN, D. I.: *Brigadir. Nedorosl'. Komedii*. Sverdlovsk, Sredne-Ural'skoje knižnoje izdatel'stvo, 1972, s. 130.

²⁴ *Slovar' russkogo jazyka XVIII v.*: vyp. 1. (A – Bezpristrastije). L.: Nauka. Leningr. otd-nije, 1984, s. 103.

²⁵ БЕКАСОВА, Je. N.: *Fenomen domašnego vospitaniya v tvorčestve A. S. Puškina: «starinnye ljudi»*. In: A. S. Puškin — pervyj issledovatel' Pugačevskogo bunta (k 240-letiju načala vosstanija 1773–1775 gg. i 180-letiju poseščenija A. S. Puškinym Orenburgskogo kraja). Pjatyje meždunarodnyje naučnyje Puškinskije čtenija. Orenburg: Izdatel'skij centr OGAU, 2014, s. 95–104.

исследования «душой беспечных невеж»²⁶ в антиномии домашнего воспитания.

Литература:

- BEKASOVA, Je. N.: *Fenomen domašnego vospitanija v tvorčestve A. S. Puškina: «starinnyje ljudi»*. In: A. S. Puškin — pervyj issledovatel' Pugačevskogo bunta (k 240-letiju načala vosstanija 1773–1775 gg. i 180-letiju poseščenija A. S. Puškinym Orenburgskogo kraja). Pjatyje meždunarodnyje naučnyje Puškinskije čtenija. Orenburg: Izdatel'skij centr OGAU, 2014, s. 95–104.
- BEKASOVA, Je. N.: *A. S. Puškin o vospitanii i obrazovanii v Rossii*. In: Četvertyje Izmajlovskije čtenija, posvjaščennyje 180-letiju pojezdki A. S. Puškina v Orenburg. Meždunarodnaja naučno-praktičeskaja konferencija. Orenburg, 26–28 sentjabrja 2013 g.: sb. statej. Orenburg: Izd-vo OGPU, 2013, s. 41–51.
- CVETAJEVA, M.: *Moj Puškin*. Čeljabinsk, Južno-Ural'skoje knižnoje izdatel'stvo, 1979, 190 s.
- DOSTOJEVSKIJ, F. M.: *Puškin. Očerki. Proizneseno 8 ijunja v Zasedanii Obščestva ljubitelej rossijskoj slovesnosti*. In: Sobranije sočinijen v desjati tomach, t. 10. Proizvedenija 1879–1880 gg. M.: GTCHL, 1958. S. 442–462.
- FONVIZIN, D. I.: *Brigadir. Nedorosl'. Komedii*. Sverdlovsk, Sredne-Ural'skoje knižnoje izdatel'stvo, 1972. 104 s.
- KOLESOV, V. V.: «Žizn' proisходит ot slova...». SPb.: «Zlatoust», 1999. (Jazyk i vremja. Vyp. 2). 368 s.
- «O povreždenii nraov v Rossii» knjazja M. Ščerbatova i «Putešestvije iz Peterburga v Moskvu» A. Radiščeva: faksim. izd. M.: Nauka, 1984. 376 s.
- PETROVSKIJ, N. A.: *Slovar' russkich ličnyh imen (okolo 2600 imen)*. M., Russkij jazyk, 1980. 372s.
- PUŠKIN, A. S.: *Kapitanskaja dočka*. In: Sobranije sočinijen v pjati tomach, t. IV. Sankt-Peterburg: Bibliopolis, 1994.
- PUŠKIN, A. S.: *Polnoje sobranije sočinijen*, v 16 t., t. 14. Perepiska 1828–1831 gg. M.: AN SSSR, 1941. 547 s.
- PUŠKIN, A. S.: *Roman v pis'mach*. In: Sobranije sočinijen v 10 tomach, t. 5. M.: GICHL, 1960, s. 475–483.
- PUŠKIN, A. S.: *Sobranije sočinijen v pjati tomach*, t. I. Sankt-Peterburg: Bibliopolis, 1993. 600 s.

²⁶ PUŠKIN, A. S.: *Sobranije sočinijen v pjati tomach*, t. IV. Sankt-Peterburg: Bibliopolis, 1994, s. 533.

PUŠKIN, A. S.: *Sobranije sočinenij v pjati tomach*, t. III. Sankt-Peterburg: Bibliopolis, 1994. 503 s.

PUŠKIN, A. S.: *Sobranije sočinenij v pjati tomach*, t. IV. Sankt-Peterburg: Bibliopolis, 1994. 500 s.

PUŠKIN, A. S.: *Zapiska o narodnom vospitanii*. In: *Sobranije sočinenij v pjati tomach*, t. V. Sankt-Peterburg: Bibliopolis, 1994, s. 145–150.

Slovar' russkogo jazyka XVIII v.: vyp. 1. (A – Bezpristrastije). L.: Nauka. Leningr. otd-nije, 1984. 372 s.

Elena Nicolaevna Bekasova

Department of Russian Language and Teaching Methods of Russian Language,
Orenburg State Pedagogical University, 460014 Orenburg, Soviet Str. 19, Russian
Federation

bekasova@mail.ru

ORCID: 0000-0003-0630-2395

Дьявол и материальные ценности (на материале произведений Н. В. Гоголя)

Павел Вячеславович Лысаков

Абстракт

Гоголь происходил из небогатой семьи и всю жизнь нуждался в деньгах. Личный опыт Гоголя, безусловно, отражен в его художественных произведениях, в опыте его героев. Если выделить в творчестве Гоголя-художника три условных основных этапа, а именно, Гоголь *Вечеров* и *Миргорода*, Гоголь первых петербургских повестей и Гоголь после них, т. е., в первую очередь, Гоголь *Ревизора* и *Мертвых душ*, можно судить как о разных подходах к трактовке и функциональному использованию образа денег и богатства, и отчасти об эволюции этой трактовки, так и о некоторых объединяющих началах. Принимая во внимание ряд примеров, можно обнаружить четкую закономерность: деньги и материальные ценности являются у Гоголя устойчивым атрибутом демонического.

Ключевые слова: Гоголь; деньги; материальные ценности; дьявол; демоническое

The Devil and Material Values (Based on the Works of N. V. Gogol)

Abstract

Gogol came from a family of humble means and was short of money throughout his life. His personal experience is undoubtedly reflected in his fictional works, in the experience of his characters. If we highlight in Gogol's art three main stages, i.e., Gogol of *The Evenings* and *Mirgorod*, Gogol of the early Petersburg Tales, and Gogol after that, primarily Gogol of *The Inspector General* and *The Dead Souls*, we can find different approaches to the interpretation and the use of the image of money and wealth, of the evolution of this interpretation, and of some common elements. If we take into account a number of examples we can find a clear correlation: money and material values in Gogol are a persistent attribute of the demonic.

Key words: Gogol; money; material values; the devil; the demonic

Николай Васильевич Гоголь происходил из небогатой семьи и всю жизнь нуждался в деньгах. Жизнь маленького человека, униженного

как невысоким чином¹, так и малым достатком, была знакома ему не понаслышке, о чем свидетельствуют факты его биографии и переписка.

Из письма матери, Марии Ивановне Гоголь, вскоре после приезда в Санкт-Петербург (С.-Петербург. Январь. 1829, 3 число):

...Петербург мне показался вовсе не таким, как я думал, я его воображал гораздо красивее, великолепнее, и слухи, которые распускали другие о нем, также лживы. Жить здесь не совсем по-свински, т. е. иметь раз в день щи да кашу, несравненно дороже, нежели думали. За квартиру мы платим восемьдесят рублей в месяц², за одни стены, дрова и воду. Она состоит из двух небольших комнат и права пользоваться на хозяйской кухне. Съестные припасы также не дешевы, выключая одной только дичи (которая разумеется лакомство не для нашего брата). Картофель продается десятками, десяток луковиц репы стоит 30 коп... Это всё заставляет меня жить, как в пустыне, я принужден отказаться от лучшего своего удовольствия видеть театр. Если я пойду раз, то уже буду ходить часто, а это для меня накладно, т. е. для моего неплотного кармана. В одной дороге издержано мною триста слишком, да здесь покупка фрака и панталон стоила мне двух сот, да сотня уехала на шляпу, [...] на сапоги, перчатки, извозчиков и на прочие дрянные, но необходимые мелочи, да на переделку шинели и на покупку к ней воротника до 80 рублей...³

Ей же 1829 г., 30 апреля. С.-Петербург:

В сей день я только получил ваше письмо с деньгами; около двадцати дней шло оно, да более недели пролежало уже здесь на почте по той причине, что я переменил прежнюю свою квартиру. Вы не ошиблись, почтеннейшая маминька, я точно сильно нуждался в это время, но впрочем всё это пустое; что за беда посидеть какую-нибудь неделю без обеда, того ли еще будет на жизненном пути, всего понаберешься, знаю только, что если

¹ По окончании гимназии Гоголю был присвоен чин XIV класса (коллежский регистратор) — самый низкий. (См. MANN, Ju. V.: *Gogol'. Kniga pervaja. Načalo. 1809–1835*. Moskva: RGGU, 2012, s. 181.)

² Восемьдесят — «волшебное число», запомним его.

³ GOGOL', N. V.: *Polnoje enciklopedičeskoje sobranije sočinjenij*. Elektronnoje izdanije. Versija 2.0. IDDK, «Biznessoft», Rossija, 2005.

бы втрое, вчетверо, всотеро раз было более нужд, и тогда они бы не поколебали меня и не остановили меня на моей дороге. Вы не поверите, как много в Петербурге издерживается денег. Несмотря на то, что я отказываюсь почти от всех удовольствий, что уже не франчу платьем, как было дома, имею только пару чистого платья для праздника или для выхода и халат для будня; — что я тоже обедаю и питаюсь не слишком роскошно и несмотря на это всё по расчету менее 120 рублей никогда мне не обходится в месяц.⁴

Все это — до известности и успеха, но вот позднее — уже после успеха, но и противоречивых отзывов критики о «Ревизоре», после отъезда за границу.

В. А. Жуковскому 1837. Апреля 18. Рим:

Я пишу к вам на этот раз с намерением удручить вас моею просьбою. Вы одни в мире, которого интересует моя участь. Вы сделаете, я знаю, вы сделаете, всё то, что только в пределах возможности. Меня страшит мое будущее. Здоровье мое, кажется, с каждым годом становится плоше и плоше. Я был недавно очень болен, теперь мне сделалось немного лучше. Если и Италия мне ничего не поможет, то я не знаю, что тогда уже делать. Я послал в Петербург за последними моими деньгами, и больше ни копейки, впереди не вижу совершенно никаких средств добыть их. Заниматься каким-нибудь журнальным мелочным вздором не могу, хотя бы умирал с голода. Я должен мною начатый большой труд, который писать с меня взял слово Пушкин, которого мысль есть его создание и который обратился для меня с этих пор в священное завещание. Я дорожу теперь минутами моей жизни, потому что не думаю, чтобы она была долговечна, ... я начинаю верить тому, что прежде считал басней, что писатели в наше время могут умирать с голоду. Но чуть ли это не правда. Будь я живописец, хоть даже плохой, я бы был обеспечен: здесь в Риме около 15 человек наших художников, которые недавно высланы из академии, из которых иные рисуют хуже моего, они все получают по три тысячи в год. Поди я в актеры — я бы был обеспечен, актеры получают по 10 000 сер. и больше, а вы сами знаете, что

⁴ Там же.

я не был бы плохой актер. Но я писатель — и потому должен умереть с голоду. [...] Я думал, думал, и ничего не мог придумать лучше, как прибегнуть к государю. Он милостив, мне памятно до гроба то внимание, которое он оказал к моему Ревизору. Я написал письмо, которое прилагаю; если вы найдете его написанным как следует, будьте моим представителем, вручите; если же оно написано не так, как следует, то — он милостив, он извинит бедному своему подданному. [...] Если бы мне такой пансион, какой дается воспитанникам Академии художеств, живущим в Италии, или хотя такой, какой дается дьячкам, находящимся здесь при нашей церкви, то я бы протянулся тем более, что в Италии жить дешевле.⁵

И, наконец, опять Жуковскому (октябрь 30 [н. ст.], Рим. 1837):

Я получил данное мне великодушным нашим государем вспоможение. Благодарность сильна в груди моей, но изливание ее не достигнет к его престолу. Как некий бог, он сыплет полною рукою благоденствия и не желает слышать наших благодарностей. [...] Вексель с известием еще в августе месяце пришел ко мне в Рим, но я долго не мог возвратиться туда [в Рим] по причине холеры. Наконец я вырвался...⁶

Сравним приведенные выше отрывки с отрывком из «Шинели» (1842):

Хотя, конечно, он знал, что Петрович и *за восемьдесят рублей*⁷ возьмется сделать; однако всё же, откуда взять эти *восемьдесят рублей*? Еще половину можно бы найти: половина бы отыскалась; может быть, даже немножко и больше; но где взять другую половину?.. Но прежде читателю должно узнать, где взялась первая половина. Акакий Акакиевич имел обыкновение со всякого истрачиваемого рубля откладывать по грошу в небольшой ящичек, запертый на ключ, с прорезанною в крышке дырочкой для бросания туда денег. По истечении всякого полугода, он ревизовал накопившуюся медную сумму и заменял ее мелким серебром. Так продолжал он с давних пор, и таким образом

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Вот где появились опять восемьдесят рублей! (Выделено мной — П. Л.)

в продолжение нескольких лет оказалось накопившейся суммы более, чем на сорок рублей. И так половина была в руках; но где же взять другую половину? Где взять другие сорок рублей? Акакий Акакиевич думал, думал и решил, что нужно будет уменьшить обыкновенные издержки, хотя по крайней мере в продолжение одного года: изгнать употребление чаю по вечерам, не зажигать по вечерам свечи, а если что понадобится делать, идти в комнату к хозяйке и работать при ее свечке; ходя по улицам, ступать как можно легче и осторожнее по камням и плитам, почти на цыпочках, чтобы таким образом не истереть скоровременно подметок; как можно реже отдавать прачке мыть белье, а чтобы не занасивалось, то всякой раз, приходя домой, скинуть его и оставаться в одном только демикотоновом халате, очень давнем и щадимом даже самым временем. Надобно сказать правду, что сначала ему было несколько трудно привыкать к таким ограничениям, но потом как-то привыкло и пошло на лад; даже он совершенно приучился голодать по вечерам...⁸

Здесь мы, безусловно, можем наблюдать связь личного опыта Гоголя с лишениями и унижениями его героев.

Тем не менее, было бы опрометчиво сводить тему «Гоголь и материальные ценности», к изображению писателем нужды и сопутствующих лишений. Если выделить в творчестве Гоголя-художника три условных основных этапа, а именно, Гоголь *Вечеров* и *Миргорода*, Гоголь первых петербургских повестей и Гоголь после них, т. е., в первую очередь, Гоголь *Ревизора* и *Мертвых душ*, можно судить как о разных подходах к трактовке и функциональному использованию образа денег, и отчасти об эволюции этой трактовки, так и о некоторых объединяющих началах.

Уже в ранних произведениях Гоголя, где доминирует фольклорное начало, отчетлива связь денег (богатства) с нечистой силой. В *Вечерах на хуторе близ Диканьки* это может быть нечистая сила вообще или непосредственно сам черт. Так в «Заколдованном месте» герой находит клад, поиски и обнаружение клада сопровождаются различными странностями и сверхъестественными событиями, когда же герой приносит

⁸ GOGOL', N. V.: *Sobranije chudožestvennyh proizvedenij v pjati tomach*, izdaniye vtoroje, t. 3. Moskva: AN SSSR, 1960, s. 191–192.

домой заветный горшок, то обнаруживает, что там «не золото: сор, дряг... стыдно сказать, что такое».⁹

В труху обращаются деньги и в другой повести из *Вечеров*, где они добыты с помощью нечистой силы. Это «Вечер накануне Ивана Купала». Это более длинное произведение и сюжет в нем более сложный. В краях где происходит действие стал появляться странный неприятный человек — Басаврюк, о котором позже станет известно, что это «сатана, принявший человеческий образ».¹⁰ Одновременно нам рассказывается о хлопце Петрусе, который влюблен в девушку, но он беден, а отец хочет выдать ее за богатого поляка. Хлопец идет на сделку с Басаврюком, который требует, чтобы тот пошел в ночь на Ивана Купала в лес и сорвал там цветок папоротника, который цветет раз в году. Петро отправляется в лес, срывает цветок, но этим история не кончается, перед ним появляется Баба Яга, которая просит человеческой крови: он должен перерезать горло ребенку, в котором он узнает соседского мальчика. Непосредственного описания обезглавливания ребенка нет, но из косвенных свидетельств очевидно, что Петро совершил преступление. В полном замешательстве он бежит из леса, лежит больной два дня и две ночи, а после ничего не помнит. Между тем в хате его появились два мешка с золотом.

Узнав о внезапном богатстве Петруся отец девушки меняет свое отношение к жениху и дает согласие на свадьбу. Но в молодой семье нет счастья, Петро нелюдим, все старается вспомнить, что с ним тогда пришло, и «чем далее, тем еще суровее». В конечном счете, от него остается «куча пеплу», а в мешках «одни битые черепки лежали вместо червонцев».¹¹

Таким образом, в «Вечере накануне Ивана Купала» описана уже сделка с дьяволом. Отрабатывание дьявольских денег связано с преступлением. Но и сами деньги опять оказываются колдовским обманом.

В сюжетах *Вечеров* и дьявол и сделка с ним описываются в фольклорной традиции, где явно присутствует элемент волшебной сказки, помимо сказовой манеры и наличия сверхъестественного. Этот элемент заключается, в частности, в отсутствии четкого исторического времени и места, а рассказы имеют притчевый характер с хорошо понятными, хотя и не артикулированными формально выводами-назиданиями:

⁹ GOGOL', N. V.: *Sobranije chudožestvennych proizvedenij v pjati tomach*, izdanije vtoroje, t. 1. Moskva: AN SSSR, 1960, s. 303.

¹⁰ Там же, с. 76.

¹¹ Там же, с. 75–76.

1. Не гонись за легкими деньгами, не надейся найти клад, настоящие деньги даются нелегким трудом;
2. Не иди на сделку с дьяволом: он обманет и ты потеряешь что-то, что уже не вернешь.

В повести «Портрет», которая относится к другому творческому этапу Гоголя, и время и место четко обозначены, это Петербург середины 1830-х годов. Деньги в повести также имеют демоническое происхождение, но формальная сделка не обозначена, приближая ситуацию к более реальной. «Портрет» — романтическая городская повесть. Дьявол — тоже другой, фантастическое — не сказочное, не фольклорное. Главный герой повести — бедный художник Чартков (в первой редакции — **Чертков**). Однажды, находясь в особо затруднительных материальных обстоятельствах, он обнаруживает в раме купленного когда-то портрета червонцы. Портрет необычный, на нем изображен человек восточного типа (то есть один из классических вариантов романтического демонизируемого другого). В скором времени художник не только решает свои первичные материальные проблемы, но и изменяет отношение к жизни и творчеству. Он начинает писать портреты, которые льстят заказчикам, и становится коммерчески успешным и модным художником. Со временем его талант начинает увядать, он сходит с ума и погибает. Причем так же, как и в сказочных сюжетах, от его богатства ничего не остается, все деньги были потрачены на скупку произведений талантливых конкурентов, которые он уничтожал. Позднее в повести приводится история самого портрета, из которой следует, что на нем был действительно изображен дьявол в человеческом облике.

Книга *Арабески* 1835 года, в которой появилась повесть, имела подзаголовок «разные сочинения». Наряду с повестями туда вошли статьи и отрывки. *Арабески* «должны были продемонстрировать, что автор во всех сферах находится на уровне европейской мыслительности — и как художник и как теоретик, трактующий о проблемах красоты, искусства».¹² «Портрет», таким образом, следует рассматривать, как что-то в роде эстетического манифеста Гоголя. Деньги для творческого человека «токсичны», они убивают талант и разрушают его носителя. Талант не должен служить деньгам (т. е., фактически, дьяволу).

Обратимся теперь к еще более поздним произведениям, точнее даже не столько к самим произведениям, сколько к их интерпретации Д. С. Мережковским в работе *Гоголь и черт* (1906 г.). Мережковский пишет:

¹² MANN, Ju. V.: *Gogol'. Kniga pervaja. Načalo. 1809–1835*. Moskva: RGGU, 2012, s. 410.

Гоголь первый увидел невидимое и самое страшное, вечное зло не в трагедии, а в отсутствии всего трагического, не в силе, а в бессилии, не в безумных крайностях, а в слишком благоразумной середине, не в остроте и в глубине, а в тупости и плоскости, пошлости всех человеческих чувств и мыслей, не в самом великом, а в самом малом.¹³

Два главных гоголевских персонажа — Хлестаков и Чичиков — это по Мережковскому две ипостаси черта, два примера революционного взгляда Гоголя на черта как на нечто обыденное:

...тайная сущность их одна и та же. Они — два полюса единой силы; они — братья-близнецы, дети русского среднего сословия и русского XIX века, самого срединного, буржуазного из всех веков; и сущность обоих — вечная середина, «ни то, ни се» — совершенная пошлость.¹⁴

Гоголевский черт вездесущ: Хлестаков говорит однажды, что он «везде». Для Мережковского это...

Мережковского это «нуменальное слово; вот уже лицо черта почти без маски: он вне пространства и времени, он вездесущ и вечен».¹⁵ Так же и Чичиков стремится быть вездесущим; как черт Ивана Карамазова он мечтает «воплотиться, но чтобы уж окончательно, безвозвратно». Его величайшая «позитивистская» мечта — «белолицая бабенка», и молодое поколение, долженствующее увековечить фамилию Чичиковых: «резвунчик-мальчишка, и красавица дочка, или даже два мальчугана, две и даже три девчонки, чтобы было всем известно, что он действительно жил и существовал».¹⁶

И Хлестаков и Чичиков окружены сплетнями и слухами. Герои Мертвых душ сплетничают о Чичикове, подозревая в нем, то капитана Копейкина, то Наполеона, то самого Антихриста. Это только утверждает Мережковского во мнении, что Чичиков действительно Антихрист.

Что касается связи наших героев с материальными ценностями, то она, в первую очередь, очевидна в отношении Чичикова, финансового афериста, скупающего мертвые души. При ближайшем рассмотрении

¹³ MEREŽKOVSKIJ, D. S.: *Gogol' i čert*. M., 1906, s. 3.

¹⁴ Там же, с. 33–34.

¹⁵ Там же, с. 21.

¹⁶ Там же, с. 52.

материальные блага играют роль и в истории Хлестакова. Он становится самозванцем, пусть и невольным, именно в ситуации, когда он оказался в крайне затруднительном финансовом положении, а подвернувшаяся ему роль помогает из этого положения выйти. Позднее он даже начинает брать взятки.

Тем не менее, связь дявольского с деньгами и собственностью по Мережковскому не настолько прямолинейна. Он рассматривает Хлестакова и Чичикова через призму воззрений о наследии 19 века — века прагматизма, позитивизма, рационализма, бурно развивающегося капитализма и, в конечном счете, его провозвестника — Грядущего Хама, которому посвящена одноименная статья, вышедшая в том же году, что и работа *Гоголь и черт*. Грядущий Хам и есть тот самый Антихрист, но именно Хлестаков и Чичиков, верно обозначенные в свое время Гоголем и являлись лицами Антихриста — и фактически — Грядущего Хама.

В заключение, я бы хотел вернуться к первым строкам из работы Мережковского *Гоголь и черт*, где цитируются слова Гоголя о том, что главной мыслью всей его жизни и творчества было «чёрта выставить дураком», другими словами, история творчества Гоголя есть история его борьбы с чертом. Одновременно проблема денег тоже не была творчеству Гоголя чужда — ни как проблема нужды и бедности, ни как проблема сделки с дьяволом, прямой или символической, ни как проблема личности в эпоху развивающегося капитализма. Принимая во внимание ряд примеров из основных этапов творчества писателя, можно обнаружить четкую закономерность: деньги и материальные ценности являются у Гоголя устойчивым атрибутом демонического.

Литература:

- GOGOL', N. V.: *Polnoje ènciklopedičeskoje sobranije sočinenij*. Èlektronnoje izdanije. Versija 2.0. IDDK, «Biznessoft», Rossija, 2005.
- GOGOL', N. V.: *Sobranije chudožestvennyh proizvedenij v pjati tomach*, izdanije vtoroje, t. 1. Moskva: AN SSSR, 1960.
- GOGOL', N. V.: *Sobranije chudožestvennyh proizvedenij v pjati tomach*, izdanije vtoroje, t. 3. Moskva: AN SSSR, 1960.
- MANN, Ju. V.: *Gogol'. Kniga pervaja. Načalo. 1809–1835*. Moskva: RGGU, 2012.
- MEREŽKOVSKIJ, D. S.: *Gogol' i čert*. M., 1906.

Pavel Vyacheslavovich Lyssakov

Associate Professor, Ph.D., Department of Interdisciplinary Studies of Languages and Literature, Faculty of Liberal Arts and Sciences, St.; Petersburg State University, Galernaia ul. 58–60, 190000 St. Petersburg, Russian Federation

p.lyssakov@spbu.ru

ORCID: 0000-0002-2659-907X

Становление «антигероя» в русской драматургии: «Иванов» А. П. Чехова

Ольга Валентиновна Журчева

Абстракт

В статье ставится проблема образования определенных художественных и ментальных парадигм русской культуры в процессе рецептивного освоения театром и кинематографом пьесы А. П. Чехова «Иванов». В пьесе драматургом был сформирован особый тип героя с «критическим направлением ума», антигероя, который, в свою очередь, определил во многом развитие отечественной драматургии всего XX в. Одновременно с этим, главный герой «Иванова» в определенные исторические моменты знаменовал особенности нравственных поисков и духовного кризиса своего времени.

Пьеса «Иванов» вследствие своей неясности в идентификации персонажа не самое репертуарное произведение драматурга, но в первое двадцатилетие XXI в. произведение оказалось востребованным. В статье автор обращается к анализу ряда интерпретаций пьесы: спектакля «Иванов», поставленного на сцене Московского театра Ленинского комсомола режиссером М. Захаровым в 1976; первой и единственной экранизации «Иванова» режиссером Вадимом Дубровицким в 2010; постановке «Иванова» на сцене Самарского театра «СамАрт» Анатолием Праудиным в 2020. Сопоставление этих произведений, весьма разных по стилю и пониманию материала, дает представление о типе русского «антигероя», русского Гамлета в исторической динамике.

Ключевые слова: антигерой; интерпретация; культурный код; социальная болезнь; энтропия

Becoming an “Antihero” in Russian Drama: “Ivanov” by A. P. Chekhov

Abstract

In the article raises the problem of the formation of certain artistic and mental paradigms of Russian culture in the process of receptive mastering by the theater and cinema of the play by A. Chekhov “Ivanov”. In the play the playwright formed a special type of hero with a “critical direction of the mind”, an antihero, which largely determined the development of Russian drama throughout the 20th century. At the same time, the protagonist of “Ivanov” at certain historical

moments marked the peculiarities of the moral quest and the spiritual crisis of his time.

The play “Ivanov” due to its ambiguity in the identification of the character is not the most repertoire work of the playwright, but in the first twenty years of the XXI century. the work was in demand. In the article the author turns to the analysis of a number of interpretations of the play: the play “Ivanov” staged on the stage of the Moscow Lenin Komsomol Theater by director M. Zakharov in 1976; the first and only film adaptation of “Ivanov” by director Vadim Dubrovitsky in 2010; production of “Ivanov” on the stage of the Samara theater “SamArt” by Anatoly Proudin in 2020. Comparison of these works, which are very different in style and understanding of the material, gives an idea of the type of Russian “antihero”, Russian Hamlet in historical dynamics.

Key words: antihero; interpretation; cultural code; social disease; entropy

«Писания Чехова всегда производили на меня впечатление несколько затуманенного зеркала. Точно на гладкую, идеально отшлифованную поверхность стекла кто-то „надышал“, и зеркало покрылось дымкой, некоторой матовостью [...] В длинном ряду старых и новых наших художников совсем особняком стоит матово грустный Чехов».
(Неведомский, М. Без крыльев. А. П. Чехов и его творчество¹)

«Настоящая тема в России одна — сон». (Розанов, В. Мимолетное: 1914)

«Без сна по-русски не пишется». (Ремизов, А. Огонь вещей).

Героя пьесы А. П. Чехова «Иванов» с момента ее первой постановки на сцене императорского Александринского театра 31 января 1889 года традиционно сравнивали с Гамлетом, с Чацким, называли мизантропом. Иванов совершенно явно тяготеет к тому типу антигероя, который оказался столь характерным для художественного сознания XX в. Своеобразная дегероизация драматического персонажа происходит еще в XIX в. Он утрачивает значимость образа, «поскольку все ценности, которыми дорожит классический герой, либо падают в цене, либо отброшены, антигерой предстает как единственная альтернатива для описания человеческих поступков [...] человек систематически демонтируется,

¹ NEVEDOMSKIJ, M.: *Bez kryl'jev. A. P. Čechov i jeho tvorčestvo*. In: A. P. Čechov: pro et contra. Tvorčestvo A. P. Čechova v ruskoj mysli konca XIX – načala XX v. (1887–1914). Sankt-Peterburg, 2002, s. 791–792.

низведен до состояния индивидуума, напичканного противоречиями и интегрированного в историю, которая определяет его больше, чем он об этом подозревает»². Пьесу «Иванов», таким образом, можно назвать произведением о поиске личностной идентичности главного героя. Это сообщает пьесе универсальный характер, как во временном (историческом), так и в контексте постижения национальной ментальности.

Представляется интересным и поучительным попытаться сравнить ряд совершенно непохожих, на первых взгляд, интерпретаций пьесы. Речь в дальнейшем пойдет о спектакле «Иванов», поставленном на сцене Московского театра Ленинского комсомола режиссером М. Захаровым в 1976; об экранизации «Иванова» режиссером Вадимом Дубровицким в 2010; о постановке «Иванова» на сцене Самарского театра «СамАрт» Анатолием Праудиным в 2020.

Несколько слов хочется сказать о постановке «Иванова» в 1976 году в Ленкоме Марком Захаровым. Спектакль Марка Захарова был поставлен в один год со знаменитым МХАТовским «Ивановым» со Смоктуновским в главной роли, однако, такой прессы и славы не имел. Сохранилось только несколько записей, из которых самая большая первый большой диалог Иванова и Анны Петровны. В то время как МХАТовский «Иванов» был запечатлен в телеспектакле 1981 года. О замысле роли Иванова Евгений Леонов писал в «Письмах сыну»: «Помнишь, ты сомневался, надо ли мне играть Иванова, Смоктуновский, мол, играет и ты — как это понять? [...] Когда Чехов написал пьесу, ее считали умной за то, что в ней угадана «физиономия поколения». Таких, как Иванов, много — вот в чем разгадка, ничего выдающегося здесь нет. И трагедия Иванова — трагедия внутреннего разлада, это не катастрофа одинокой личности, но беда целого поколения [...] Чем, собственно, Иванов лучше этой пошлой публики в гостиной Лебедевых? Тем, что он видит их низость, и только-то? А что он им противопоставляет? Слова, слова, одни слова!.. Поэтому в спектакле мой Иванов стесняется слов, ощущает ложность этого словесного протеста. И я начинаю говорить неохотно, всякий раз думаю, а не помолчать ли мне, а то всюду свое мнение, свое слово — смешно, право»³.

Иванов никого не смущал в этом спектакле своей патологической молчаливостью, неприкаянностью, мрачностью и депрессивностью. Это был человек своего времени, вопрошающий: «Что есть добро? Что есть

² ПАВИ, П.: *Slovar' teatra*. Moskva: Progress, 1989, s. 52–53.

³ LEONOV, Je.: *Pis'ma synu*. Moskva: izd-vo Artist, režisser, teatr, 1992, s. 145.

зло?», поскольку «Жизнь в основном проиграна» — так словами Иванова говорит Зилову Кузаков в «Утиной охоте»⁴. Зингерман писал подобной ситуации: «Строго говоря, в чеховской пьесе нет конфликта героя со средой, типичного для европейской новой драмы, хотя есть конфликт среды с героем. Чеховский герой, подобно герою современного фильма «Полеты во сне и наяву», находится в конфликте не с другими, с самим собою»⁵.

Далее: «Нет, вообще-то он знает, что с ним происходит, не знает — почему. А происходит вот что. «Последнее время — а почему, я и сам не знаю — я утратил всю свою веселость, забросил все привычные занятия; и, действительно, на душе у меня так тяжело» [...] Иванов, как Гамлет, ищет причин своей тоски и апатии»⁶.

Шестов тоже в свое время отмечал: «В «Скучной истории» герой — старый профессор; в «Иванове» герой — молодой помещик [...] Если бы жизнь была так устроена, что одновременно с утратой здоровья, сил и способностей наступала и смерть, старый профессор и молодой Иванов не могли бы просуществовать и часу»⁷.

Вот этот распад духа, очень характерный для эпохи застоя, и леоновский Иванов очень хорошо коррелировал с этими «плохими хорошими» героями Вампилова, Балаяна, поствампиловцев с их бесконечным бытом и бесконечной же необъяснимой тоской.

Спектакль Захарова в центр ставил группу героев, друзей-приятелей, сплоченных общим прошлым. И Лебедев (Николай Скоробогатов), и Иванов, бывшие студенты Московского университета, и Боркин (Александр Збруев), довольно безобидный обаятельный озорник, и барственный Шабельский (Всеволод Ларионов) составляли вместе некую компанию, возникшую, возможно, еще в молодые годы, и теперь по-разному проигрывали свою жизнь. Даже Сарру (Инна Чуркова) можно было представить их бывшей однокурсницей.

Для драматургии и театра 1970-х годов вообще очень важной становится проблема социальной среды, своеобразного «слоя», «страты», в которой существует герой. Анатолий Васильев писал по поводу своих постановок пьес Виктора Славкина: «Слой... — очень важная

⁴ См.: ŽURČEV, O. V.: *Avtor v drame: formy vyraženiya avtorskogo soznaniya v russoj drame XX veka*. Samara, izd-vo SGPU, 2007, s. 122–123.

⁵ ZINGERMAN, B. I.: *Teatr Čechova i jeho mirovoj značeniye*. Moskva: Nauka, 1988, s. 220.

⁶ Там же.

⁷ ŠESTOV, L.: *Tvorčestvo iz ničego (A. P. Čechov)*. In: A. P. Čechov: pro et contra. Tvorčestvo A. P. Čechova v russoj mysli konca XIX – načala XX v. (1887–1914) Sankt-Peterburg, 2002, s. 574.

характеристика нового героя в системе предполагаемых обстоятельств пьесы. Сильное расслоение и жизнь в своем слое: человек попадает в слой, из которого он не перейдет в другой. Это придает его существованию драматизм»⁸.

И действительно, объектом исследования в драматургии 1970–1980-х годов довольно часто становится компания людей, похожих друг на друга, принадлежащих одному кругу, социуму или связанных общим прошлым: «Утиная охота» А. Вампилова, «Восточная трибуна» А. Галина, «Серсо» В. Славкина и др.

Баловство, шутки, кувырkanie в сене — представлялось ностальгией по ушедшему, попытка молодиться, не поддаваться неумолимому времени и еще чему-то необъяснимому. Все остальное в спектакле — гости, Зююшка, Бабакина и даже Саша, такая юная и чистая до стерильности — чужие. Захаров в этом спектакле использовал кинематографические приемы — наплывы, кадрирование, повторы сцены с разными планами. Только Иванов был крупным планом, всегда в пальто, всегда в пол оборота к зрителю, с взглядом, повернутым в себя. Интересно, что от роли осталось впечатление молчащего Иванова. Нет, актер произносил все положенные ему по роли монологи, вступал в диалоги, коммуницировал с другими персонажами, но в памяти осталось только молчание и повернутый внутрь взгляд.

В сезоне 2019–2020 на сцене Самарского театра юного зрителя «СамАрт» Анатолий Праудин поставил «Иванова». Эти два спектакля рифмуются из-за того, что исполнитель главной роли, актер Дмитрий Добряков неоднократно заявлял, что именно Евгений Леонов стал для него образцом в работе над образом Иванова. Трактовка образа главного героя действительно связывает мешковатость фигуры и его молчание, выбранное как основной тип поведения.

«Иванов» ставился почти пять лет, возможно, и замысел первоначально был иной. Начиналось все с «погружения в материал», когда режиссер и актеры некоторое время жили в Ширяево и примеряли на себя роли и характеры, придумывали этюды. Кажется, это называется «экспедиционно-репетиционный метод», характерный для петербургской режиссуры.

Сценография выразительна и концептуальна: грандиозный амфи-театр, отсылающий то ли к цирку, то ли к античному театру, а может

⁸ VASIL'JEV, A.: *Razomknutoje prostranstvo dejstvitel'nosti (Kino i teatr: paralleli i peresečenija)*. Iskustvo kino, 1981, № 4, s. 144.

быть, и к университетской аудитории. Художник-постановщик Алексей Порай-Кошиц объяснял, что эта конструкция составлена из ящиков, подобных тем, в каких хранится и перевозится театральный реквизит. Амфитеатр, охватывающий трехмерное пространство сцены. На одном из ярусов небрежно брошены музыкальные инструменты — духовые и барабан. Наверху одинокий контрабас примостился рядом с кроватью. Железная такая кровать, напоминающая больничные койки из прежних времен. С другого края, симметрично кровати — скелет на подставке, как в кабинете анатомии.

На кровати на протяжении почти всего первого действия спектакля лежит Анна Петровна. Актриса (Вероника Львова) почти лишена возможности двигаться. Она лишь напевает тихонько, еле слышно еврейские песенки. И так же еле слышно, тоненьким детским голоском произносит свои реплики. Только раз ей позволено было встать с постели и пройтись по полукружью верхнего яруса, чтобы стыдливо раздеться перед доктором. Еще раз, в приступе ревности, вскакивает она со смертного одра, чтобы явиться в имение соседей Лебедевых, убедиться в том, что муж любит другую, и лишиться чувств. Во втором действии (четвертом, по Чехову) ее уже нет (умерла), но небрежно заправленная кровать так и стоит. В финале на нее приляжет измученная метаниями и стенаниями героя его новая невеста, Сашенька Лебедева, и тихонько начнет напевать «Чирибим-чирибом». Круг замкнулся.

Доктор Львов (Павел Маркелов), нарочито отчетливо артикулирует каждое слово, тщательно расставляет все логические акценты, и тем доводит заданный Чеховым ригоризм доктора до крайней степени, почти до абсурда. Тема влюбленности Львова в Сарру уходит на задний план, и этические эскапады его приобретают скорее маниакальный характер. Намек на некую психическую нестабильность подтверждается его манипуляциями со скелетом. Поначалу присутствие этого анатомического пособия воспринимается не более чем визуальное *memento mori*. Как-никак два персонажа должны умереть. Но доктор Львов вдруг начинает носить по сцене этот самый скелет, переставлять его с места на место. Потом, уже после своих обличительных речей, он отцепит от него ногу и будет сидеть с ней в обнимку до самого конца действия, не вмешиваясь больше в события.

Дядя героя граф Шабельский (Юрий Долгих), его сосед и друг помещик Лебедев (Сергей Захаров), его управляющий Боркин (Алексей Меженный) стабильно пьяны. Актеры убедительно играют пьяных, не теряя смысла слов, последовательно выстраивая характеры своих

персонажей. Перманентно пьют и пьянеют не только эти трое, но и вся довольно многочисленная массовка. Мучительно трезвы только четверо — сам Иванов, доктор, Сарра и Саша.

Среди этих и без того странных людей особенно странна пара совсем второстепенных, по Чехову, персонажей — Косых (Алексей Елхимов) и Авдотья Назаровна (Елена Голикова), — которые в спектакле обретают вдруг какое-то особое значение: они практически все время на сцене, они все время вместе, несколько раз, как бы отбивая перемену картин, они начинают медленно и неловко танцевать.

Еще страннее персонаж по имени Егорушка, нахлебник Лебедевых, которому дано в пьесе несколько незначительных реплик. Егорушка в спектакле превращается, во-первых, в женщину (скорее в андрогина), а во-вторых, в резонера. Подавая гостям «чаёк» (водку в чайных чашках), оно сурово осуждает их и периодически повторяет фрагменты монолога Андрея Прозорова из «Трех сестер»: «...ни одного подвижника... ни одного ученого, ни одного художника, ни мало-мальски заметного человека... Только едят, пьют, спят, потом умирают...»⁹

И вот посреди всех этих нарочитых странностей два как будто бы обыкновенных человека — сам Иванов и Саша Лебедева.

Нет в этом Иванове ни гамлетизма, даже в специфическом русском изводе, ни романтического обаяния и демонизма «лишнего человека». Герой Добрякова, хоть и уверяет, что еще год назад был бодр и полон сил, на самом деле выглядит давно и глубоко уставшим человеком. Его состояние с самой первой сцены очень напоминает клиническую депрессию, которую никто не распознает и которой никто не сочувствует.

Интересно, в данном случае вспомнить, что, например, Дж.Таллок, отмечая интерес Чехова к идеям русского психиатра И. П. Мержеевского, сводит пьесу к изображению «социальной психологии неврастеника»¹⁰. Поясняя Суворину два этапа в жизни героя, Чехов обозначает их медицинскими терминами: «возбуждение», после которого следует «утомление»¹¹.

⁹ ČECHOV, A. P.: *Tri sestry*. In: Poln. sobr. soč. i pisem: v 30 t. Moskva: Nauka, 1986, T. 13, s. 181–182.

¹⁰ TULLOCH, J.: *Chekhov: A Structuralist Study*. London, 1980, p. 6–9.

¹¹ Терминология принадлежит И. П. Мержеевскому, который выступил в январе 1887 года на Первом съезде русских психиатров по вопросу о «профилактике душевных болезней» и показал социальную обусловленность распространения неврастений, утомления в современном поколении русской интеллигенции, в том числе среди людей с университетским образованием (См.: MERŽEJEVSKIJ, I. P.: *Ob uslovijach*,

Даже Саша — образцовая «тургеневская девушка», готовая на жертвы ради человека, которого она назначила своим героем, не в силах его понять. Саша в какой-то степени двойник доктора Львова, этакий ригорист в юбке. Т. е., не в юбке на самом деле, потому что эмансипированная Саша в спектакле носит брюки и только брюки. И свадебный наряд ее — белый брючный костюм. И спасти своего героя она будет любой ценой, насильно, вопреки его желаниям и потребностям.

И венчает все финал — в логике спектакля, навверное, закономерный. После того, как Иванов с ружьем (оно с самого начала добросовестно присутствует на сцене) залезает в один из ящиков и оттуда раздастся выстрел, один из гостей-мужчин подхватывает на руки потрясенную Сашу и, сопровождаемый другими гостями-мужчинами, утаскивает ее в другой ящик.

Особенность Праудина как режиссера состоит в том, что он берет классическую пьесу, долго, любовно, с тонким пониманием и остроумием разбирает ее, не пропуская ни слова, а потом в течение всего спектакля доказывает, что это все — просто хрестоматийная пустышка, которая в наше время ничего не значит. «Иванов» в этом случае становится не историей болезни, а демонстрацией всеобщей энтропии. В «Иванове» нет внутреннего человека, нет духа, нет и противостояния. И жить не трудно. Жить просто незачем. Да и нет ее, жизни.

Достаточно скромно был в свое время принят фильм Вадима Дубровицкого «Иванов» 2010 года. Его можно назвать фильмом — оправданием героя. Да и все остальные персонажи, сколь-нибудь значимые, представлены крупным планом, рефлексирющими, что само по себе персонаж оправдывает, делает его человеческим.

Фильм, пожалуй, можно назвать «мультикультурным», он интертекстуален, вся художественная ткань фильма заполнена цитатами, явными и скрытыми.

Одним из явных предшественников становится фильм Никиты Михалкова «Неоконченная пьеса для механического пианино». Достаточно сравнить два фрагмента из начала фильма. Доктор (герой Михалкова) в «Неоконченной пьесе...» с балкона созерцает окрестности в подзорную трубу. Так перед зрителем появляется панорама действующих лиц, включая Платонова.

blagoprijatstvujuščich razvitiju duševnyh i nervnyh boleznej v Rossii, i o merach, napravlennyh k ich umen'šeniju. Sankt-Peterburg: tip. M. M. Stasjuleviča, 1887.)

Схожее начало и в «Иванове». Юродивый или просто деревенский дурачок (Валерий Золотухин) через неизвестно откуда взявшуюся подзорную трубу наблюдает за медицинским осмотром Иванова (Алексей Серебряков). Это тоже создает длинную молчаливую экспозицию, особым образом кадрированную.

Фильм в своих приемах мозаичен, дробен, т. к. каждая новая сцена — влечет за собой новый «гэг». Вот Доктор Львов (Иван Волков), доведенный разговором с Ивановым до отчаяния, опускает голову в бочку с водой, и камера следит, как деформируются в воде черты молодого лица, как из ноздри поднимаются пузырьки воздуха и бегут влево. Вот Шабельский (Эдуард Марцевич) пугает Иванова — тот проходит мимо ванной комнаты и видит прямо в ванне якобы повесившегося графа. Вот Сарра (Анна Дубровская) садится посреди комнаты на стул, медленно поднимает юбку, поглаживает ноги, раздвигает их и... ставит между ног виолончель.

В фильме целая система сквозных мотивов. Мотив болезни: подробный медицинский осмотр Иванова, диагноз Сарры, простукивание легких Сарры, жалобы графа. Мотив смерти, который сопровождает и главенствует над мотивом болезни: поздняя осень, разрушающийся дом, мнимое самоубийство графа; одно из «видений»-предчувствий Иванова, в котором дом на несколько мгновений превращается в остов без стен, а его обитатели — граф, Анна Петровна — остаются на своих местах. Мотив вины Иванова: когда герой все-таки уезжает к Лебедевым, юродивый-немтырь мычит-плачет, а граф, словно подхватывая этот плач, поет партию Юродивого из «Бориса Годунова».

Интересна и неожиданная трактовка еврейской темы. Она не исчерпывается шутками Шабельского. Проклятье Сарры, ее жертва на алтарь любви приобретает здесь особое звучание. Кульминационная сцена для отношений Сарры и Иванова после приезда Саши, как известно, заканчивается криком «Жидовка!» Сарра, стягивает с себя парик: ее прекрасные волосы — теперь парик, а под ними обрита, покрытая позором отречения голова грешницы. Иванов как будто сам себя ударил этим словом, но и Сарра виновата в его нравственном падении. На лестнице начинается настоящая потасовка. Сарра повержена, побеждена, опозорена, дни ее сочтены.

Наконец, можно обозначить мотив соединения двух реальностей в одном Иванове. Виртуальная, сомнамбулическая, черно-белая, беззвучная, в которую погружается Иванов то ли во сне, то ли в бреду. Здесь он катается по кругу на велосипеде, бежит по кругу на ярмарочных гигант-

ских шагах, ходит вокруг карусели. Другая реальность — многоцветная, шумная, говорливая, кипящая вокруг него грезящего.

Во время венчания Иванов испытывает своего рода галлюцинацию: рядом с собой он видит то Сашу, то Сарру, причем видение повторяется неоднократно и напоминает соответствующий прием, использованный в фильме Ф. Феллини «Восемь с половиной».

Своего рода развязкой двойственного состояния Иванова становится увиденная перед венчанием героем и гостями кукольная комедия на ярмарке — сюжетный эквивалент «Мышеловки» в «Гамлете». Здесь проигрывается финал второй редакции «Иванова» с самоубийством главного героя. В то время как режиссер обращается к финалу первой редакцией пьесы, где Иванов умирает сам (с той только разницей, что Иванов умирает не до венчания, а уже после него).

Подводя итог, хочется заметить, как кардинально различаются режиссерские рецепции классической пьесы, что в свою очередь может быть интересно вообще для размышлений об историко-функциональном рассмотрении жизни художественного произведения. Спектакль, поставленный в середине 1970-х годов в Ленкоме, существовал в контексте современных ему веяний и социальных проблем, отражал «душевную» болезнь современного человека. Постановки же последних лет (экранизация пьесы и постановка А. Праудина) в большей степени обращены к метатексту культуры, т. е. к контексту в большей степени диахроническому, к культурной памяти и горизонтам современного человека, но менее всего к окружающей его жизни.

Литература:

ČECHOV, A. P.: *Tri sestry*. In: Poln. sobr. soč. i pisem: v 30 t. Moskva: Nauka, 1986, T. 13.

LEONOV, Je.: *Pis'ma synu*. Moskva: izd-vo Artist, režisser, teatr, 1992.

MERŽEJEVSKIJ, I. P.: *Ob uslovijach, blagoprijatstvujuščich razvitiju duševnyh i nervnyh boleznej v Rossii, i o merach, napravlennyh k ich umen'seniju*. Sankt-Peterburg: tip. M. M. Stasjuleviča, 1887.

NEVEDOMSKIJ, M.: *Bez kryl'jev. A. P. Čechov i jeho tvorčestvo*. In: A. P. Čechov: pro et contra. Tvorčestvo A. P. Čechova v ruskoj mysli konca XIX — načala XX v. (1887–1914). Sankt-Peterburg, 2002.

PAVI, P.: *Slovar' teatra*. Moskva: Progress, 1989.

- ŠESTOV, L.: *Tvorčestvo iz ničega (A. P. Čechov)*. In: A. P. Čechov: pro et contra. Tvorčestvo A. P. Čechova v ruskoj mysli konca XIX – načala XX v. (1887–1914) Sankt-Peterburg, 2002.
- TULLOCH, J.: *Chekhov: A Structuralist Study*. London, 1980.
- VASIL'JEV, A.: *Razomknutoje prostranstvo dejstvitel'nosti (Kino i teatr: paralleli i peresečenija)*. Iskusstvo kino, 1981, № 4.
- ZINGERMAN, B. I.: *Teatr Čechova i jeho mirovoj značenije*. Moskva: Nauka, 1988.
- ŽURČEV, O. V.: *Avtor v drame: formy vyraženiya avtorskogo soznaniya v ruskoj drame XX veka*. Samara, izd-vo SGPU, 2007.

Olga Valentinovna Zhurcheva

Doctor of Philology, Professor, Department of Russian and foreign literature and methods of teaching literature, Philological faculty, Samara State University of Social Sciences and Education, 65/67 Maxim Gorky Str., Samara, 443099, Russian Federation

janvaro@mail.ru

ORCID: 0000-0001-7800-021X

Dve alternatívy antihrdinu v poviedkach a novelách Leonida Andrejeva (na vybraných textoch)¹

Marta Kováčová

Abstrakt

Predkladaný príspevok Dve alternatívy antihrdinu v poviedkach a novelách Leonida Andrejeva (na vybraných textoch) si kladie za cieľ prostredníctvom analýzy a komparácie pomenovať a bližšie charakterizovať dve pozície zla, dve alternatívy antihrdinu v časti tvorby jednej z najvýraznejších postáv ruskej literatúry na prelome 19. a 20. storočia – Leonida Andrejeva. Pre rané spisovateľove prózy „Ангелочек“, „Петька на даче“, „В подвале“, „Стена“, ale aj pre ďalšie diela, ktoré vznikli o pár rokov neskôr, napr. „Правила добра“ alebo „Иуда Искариот“, je charakteristický akcent na atavistickú prapodstatu zla nielen v človeku, ale aj na nepriaznivé okolnosti vyplývajúce, formujúce sa a ovplyvňujúce konanie a vzťahy postáv, sujetovú výstavbu diela atď. Autor príspevku sa zameriava na antihrdinu- človeka a na antihrdinu v podobe sociálneho zla v spoločnosti ľudí, akcentujúc pritom aj tragickosť povahy samotného Leonida Andrejeva, jeho večného boja so sebou samým – s večným protikladom plusov a mínusov ľudského života.

Kľúčové slová: ruská literatúra; Leonid Andrejev; antihrdina; pesimizmus

Two Alternatives of Antihero in Leonid Andreyev's Short Stories and Novellas (on Selected Texts)

Abstract

Submitted contribution Two alternatives of antihero in Leonid Andreyev's short stories and novellas (on selected texts) aims to name and characterize two positions of evil through analysis and comparison, two alternatives of antihero in part of the creation of one of the most-prominent figures of Russian literature at the turn of 19th and 20th century Leonid Andreyev. For the writer's early prose "Ангелочек" (Little Angel), "Петька на даче" (Petka at the bungalow), "В подвале" (In the basement), "Стена" (The Wall), but also for other works that were created a few years later, e.g. "Правила добра" (Rules of good) or "Иуда Искариот" (Judas Iscariot) is a characteristic emphasis on the atavistic essence of evil not only in man, but also on adverse circumstances resulting

¹ Príspevok vznikol v rámci riešenia grantového projektu VEGA 1/0431/19 Model ruskej literatúry na slovenskom knižnom trhu.

from, forming and influencing the actions and relationships of characters, the subject construction of the work, etc. The author of the article focuses on the anti-hero-man and the anti-hero in the form of social evil in human society, emphasizing the tragic nature of Leonid Andreyev himself, his eternal struggle with himself—with the eternal opposite of the pros and cons of human life.

Key words: Russian literature; Leonid Andreyev; antihero; pessimism

O literatúre, ktorá sa formovala v čase, keď mladý Leonid Andrejev začal písať svoje prozaické diela (prvé r. 1892 s názvom „В холоде и золоте“, napísané pod vplyvom Gleba Uspenského, v roku, v ktorom sa narodila Marina Cvetajevová, zo života odišiel Afanasij Afanasievič Fet, rok, keď vyšla Gorkého poviedka „Макар Чудра“), významný slovenský rusista, profesor Andrej Červeňák napísal: „Ruská literatúra 19. storočia bránila status človeka, ktorý sa v drsnej realite menil na „malého človeka“, „zbytočného človeka“, „človeka z podzemia“, „dvojníka“, „poločloveka“, „človeka v púzdre“ atď. Fandila človeku, ktorého realita deformovala, a preto sa stala nonkonformnou, kritickou, nihilistickou vo vzťahu k tejto realite.“² Hovoriť o Leonidovi Andrejevovi znamená brať do úvahy predovšetkým dva fakty: 1) Andrejev, osobnosť zložitá, naplnená tragizmom, spojeným, ako píše A. Bogdanov³, s prekliatymi otázkami o zmysle života, 2) Andrejev – jedna z najvýraznejších postáv ruskej literatúry na prelome 19. a 20. storočia, spisovateľ, ktorý sa charakterizoval slovami – najlepšie a najvýstižnejšie: „... Я, гонящийся за миражами, отрицающий жизнь и неспособный к покою...“⁴, aplikujúci prekliate otázky o zmysle života do svojich diel, spisovateľ, v ktorého tvorbe sa v rôznych podobách – obsahovo i formálne – stretávajú postavy, udalosti a vzťahy vymodelované na báze dvoch základných princípov – dobra a zla, základných fenoménov charakterizujúcich jeho tvorbu. Andrejev sa celý svoj život sa cítil sám a s týmto pocitom nedokázal nič urobiť. Akoby mu bol predurčený, tvoril súčasť jeho ľudského i spisovateľského príbehu. „Čo predovšetkým trápi autora, to je samota, strach z neznáma, čo je TAM, kde nevidíme, kam nedočiahneme, niet sa o čo oprieť, niet prečo žiť, a žiť sa chce, veď človek túži po troche

² ČERVEŇÁK, A.: *Ruská moderna I*. Pedagogická fakulta v Nitre. Katedra ruského jazyka a literatúry. Ústav jazykovej a literárnej komunikácie, 1992, s. 16.

³ BOGDANOV, A: *Meždu stenoi i bezdnoj*. Dostupné na: <http://andreev.org.ru/biblio/about/megdu_stenoi_i_bezdnoj.htm>. [cit. 13.05.2021].

⁴ Tamže.

šťastia, po pravde, lebo nájsť zmysel života je človečou túžbou a táto túžba ešte neumrela...⁵

Slovenská prekladateľka Viera Mikulášová-Škridllová, ktorá sprostredkovala slovenskému čitateľovi značnú časť jeho tvorby, napísala: „Prešiel zložitú cestu, ale napísal jednu z najvýraznejších, ale aj najtragickejších stránok,“⁶ Zároveň poznamenala, že „Po knižnom vydaní drobných próz bolo hneď jasné, že na literárnom poli zažiarila nová hviezda.“⁷

Cieľom predkladaného príspevku je prostredníctvom analýzy a komparácie pomenovať a bližšie charakterizovať dve pozície zla, dve alternatívy antihrdinu v časti tvorby Leonida Andrejeva, poukázať na antihrdinu-človeka, ale aj na antihrdinu v podobe sociálneho zla, ktoré deformovalo myslenie jednotlivca, a stavalo ho do pozície podriadenosti až natoľko, že strácal vlastnú dôstojnosť a stával sa novodobým otrokom, ľudskou bytosťou, ktorej rozhodovanie záviselo od (svoj)vôle bohatých, v spoločenskom rebríčku stojacich vyššie, a tým aj vlastníacich právo určovať nižšie postaveným smer ich životnej cesty. Akcentujeme pritom aj tragickosť povahy samotného Leonida Andrejeva, tragickosť večného boja so sebou samým – s večným protikladom plusov a mínusov ľudského života.

Tvorba spisovateľa Leonida Andrejeva je ohraničená rokmi 1892 – 1919, keď vyšiel jeho román „Дневник Сатаны“, ďalej sa objavovali texty z raných spisovateľových próz „Ангелочек“ (1899), „Петька на даче“ (1899), „В подвале“ (1901), „Стена“ (1901). Pre uvedené diela, ale aj pre Andrejevove ďalšie, napr. pre novelu „Иуда Искариот“ (1907), „Правила добра“ (1911) je charakteristický akcent na atavistickú prapodstatu zla nielen v človeku, ale aj na nepriaznivé okolnosti vyplývajúce, formujúce sa a ovplyvňujúce konanie a vzťahy postáv či sujetovú výstavbu diela. Možno len súhlasiť s prekladateľkou Andrejevových próz Vierou Mikulášovou-Škridllovou, že „základnou črtou jeho poviedok aj väčšiny drám je pesimizmus, čisto ruský pesimizmus, vychádzajúci z poznania osobitosti ruského života. Mučí ho myšlienka, že tam nič nie je, že všetky božstvá sa rozpadli na prach, niet sa o čo oprieť, že sa pohybuje len v tme a súmraku a človek je neprestajne sám a osamelý aj ostane.“⁸

Andrejev začal písať na začiatku svojej literárnej dráhy v duchu realizmu. S týmto tvrdením sa stotožňovali tak ruskí, ako aj slovenskí a českí znalci

⁵ Citát uvedený z Doslovu slovenského prekladu Viery Mikulášovej-Škridllovej s názvom *Balada o siedmich obesených*: ANDREJEV, L.: *Balada o siedmich obesených*. Bratislava: Ikar, 2006, s. 301.

⁶ MIKULÁŠOVÁ-ŠKRIDLLOVÁ, V.: *Čertovské poviedky*. In: *Revue svetovej literatúry*, roč. 38, č. 1 (2002), s. 16.

⁷ Tamže, s. 16.

⁸ Tamže, s. 17.

Andrejevovho diela. Napr. N. A. Makarskov⁹ poukazuje na realizmus ako východiskový bod jeho literárnej cesty, analogický postoj zaujíma aj český rusista Josef Dohnal, znalec Andrejevovho diela, keď píše: „Andrejevovy mnohdy rozporné životní postoje do značnй míry korespondují s pozicí, kterou zaujíma v rámci vývoje ruské literatury.“¹⁰ Dohnal ďalej tiež poukazuje na spisovateľov príklon realizmu na začiatku literárnej dráhy, avšak poznamenáva, uvádzajúc informáciu o spisovateľoch sústredených okolo vydavateľstva Знание, že: „Andrejev jejich literární program nesdílel v plné míře a svými díly se mu záhy začal vymykat.“¹¹

Andrejevov príklon k realizmu akcentuje Ivo Pospíšil, ktorý, sústreďujúc pozornosť na vydavateľstvo Знание a spisovateľov Maxima Gorkého, Ivana Bunina, Borisa Zajceva, Alexeja Remizova, konštatuje: „od nich vede cesta k sociálnemu realizmu (M. Gorkij), ale také k existenciálnym polohám románu (L. Andrejev, A. Remizov).“¹² Literárna kritika sa snažila Leonida Andrejeva zaradiť k nejakému konkrétnemu literárnemu smeru. „Jedni ho vyhlasovali za realistu, druhí nachádzali znaky rozkolísanosti modernistických tendencií. Ani jedni, ani druhí nemali pravdu, lebo nepodchytili všetko, čo bolo podstatou tvorby tohto umelca, ktorý vždy chcel prísť všetkému na koreň.“¹³

V hodnotení literárnej vedy ruskej i slovenskej nachádzame styčné plochy vyjadrené takto: „Filozofickým podtextom a tvorby a formálnym novátorstvom bol A. blízky nem. expresionizmu, intelektuálnemu divadlu a absurdnej dráme. Nepatril k realistom, dekadentom či symbolistom, jeho tvorba je syntézou modern. estet. prúdov zač. 20. stor.“¹⁴ Ako je známe, Maxim Gorkij bol jedným z tých predstaviteľov ruskej literatúry, ktorí – hoci len istý časový úsek – sa kladne vyjadrovali k Andrejevovej tvorbe, boli jeho oporou. Gorkij o Leonidovi Andrejevovi napísal: „Леонид Андреев был по природе своей, органически талантлив, его интуиция была изумительно чутка. Во всем, что касалось темных сторон жизни, противоречий в душе человека,

⁹ MAKARSKOV, N. A.: *Leonid Andrejev i stanovlenije ruskogo modernizma*. Dostupné na: <[http://www.unn.ru/pages/issues/vestnik/99990196_West_filol_2003_1\(3\)/vB_1-7.pdf](http://www.unn.ru/pages/issues/vestnik/99990196_West_filol_2003_1(3)/vB_1-7.pdf)>. [cit. 20.05.2021].

¹⁰ DOHNAL, J.: *Povídková tvorba Leonida Nikolajeviče Andrejeva*. Brno, 1997, s. 9.

¹¹ Tamže, s. 10.

¹² POSPÍŠIL, I.: *Ruský román znovu navštívený. Historie, uzlové body vývoje, teorie a mezinárodní souvislosti: Od počátků k výhledu do současnosti*. Brno, 2005, s. 94.

¹³ MIKULÁŠOVÁ-ŠKRIDLOVÁ, V.: *Čertovské povídky*. In: Revue svetovej literatúry, roč. 38, č. 1 (2002), s. 16.

¹⁴ KOVAČIČOVÁ, O. a kol.: *Slovník ruskej literatúry 11. – 20. storočia*. Bratislava: VEDA 2007, s. 61.

брожений в области инстинктов, он был жутко догадлив.»¹⁵ Gorkij, zdôrazňujúc rozdielnosť v najrôznejších názoroch v početných diskusiách s Andrejevom, písal: «Не было почти ни одного факта, ни одного вопроса, на которые мы с Леонидом Николаевичем смотрели бы одинаково, но бесчисленные разноречия не мешали нам — целые годы — относиться друг к другу с тем напряжением интереса и внимания, которое не часто является результатом даже долголетней дружбы. [...] Он был удивительно интересный собеседник, неистощимый, остроумный.»¹⁶

Leonid Andrejev zanechal výraznú stopu v ruskej literatúre, „povedal svoje slovo v próze i dráme, v publicistike i kritike“, zdôrazňovala Viera Mikulášová-Škrídllová.¹⁷ „Orientuje sa na vnútorný svet človeka, eticko-filoz. konflikt jednotlivca a spoločnosti, kt. vyúsťuje do pocitov osamelosti, bezvýchodiskovosti a tragizmu.“¹⁸

V tvorbe Leonida Andrejeva nachádzame kontinuálne prepojenie s duchovným odkazom ruskej klasickej literatúry. Známý je Andrejevov obdiv k Čechovovi a tvorbe venovanej detskému hrdinovi: v tomto duchu vznikli aj poviedky „Ангелочек“, „Петька на даче“. Andrejev v obidvoch príbehoch nadväzuje na Antona Pavloviča Čechova a jeho poviedky venované deťom, ktorých detstvo predčasne stratilo svoje atribúty. V podobe malého Peťku – učňa v holičstve Osipa Ogramoviča – sa nám črtajú obrysy čechovovského Vaňku, ktorý sa „učil“ u obuvníka Alachina. Obidvaja chlapci sú nútení vo svojom veku sa zrieknuť detských hier a zaujať pozíciu takmer dospelých ľudí. Malí hrdinovia obidvoch príbehov sa, žiaľ, musia v čase, ktoré by malo byť bezproblémové, bezstarostné, stretávať so zlom – a antihrdinami – nielen v podobe negatívnych, antiludských prejavov spoločenského zriadenia, ale dokonca aj vlastných necitlivých rodičov. V poviedke „Ангелочек“ sa malý Saška musí konfrontovať s každodennou realitou v podobe matky holdujúcej alkoholu. Jediným zmyslom života sa mu stáva maličká vosková figúrka anjelika, ktorá sa však v závere príbehu topí nad pieckou, stráca sa, a s ňou aj nádej na vyslobodenie z „nedetstva“ malého Sašku. Antihrdinovia – dospelí v poviedkach, ale aj hlavný, na prvý pohľad, skrytý antihrdina, zohrávajú/zohráva svoju negatívnu úlohu vo vzťahu k deťom. Andrejeva nezaujímalo, či bola jeho postava chudobná alebo bohatá, pozornosť sústreďoval na to, že jeho literárny

¹⁵ *Gor'kij i Leonid Andrejev. Neizdannaja perepiska* / Redakcija I. I. Anisimov i dr., Moskva, 1965, s. 349.

¹⁶ Tamže, s. 368.

¹⁷ MIKULÁŠOVÁ-ŠKRIDLLOVÁ, V.: *Leonid Andrejev, novelista, dramatik, publicista*. In: *Revue svetovej literatúry*, roč. 38, č. 1 (2002), s. 16.

¹⁸ KOVAČIČOVÁ, O. a kol.: *Slovník ruskej literatúry 11. – 20. storočia*. Bratislava: VEDA 2007, s. 61.

hrdina sa musel postaviť k životným okolnostiam čelom, riešiť problémy, ktoré mu život staval do cesty. A takými postavami boli ľudia dobrí i zlí, chudobní i bohatí.

Ak hovoríme o Andrejevovej poviedkovej tvorbe začiatku 20. storočia, nemožno nespomenúť vzťah Gorkij – Andrejev, spočiatku kladný zo strany Maxima Gorkého, vtedy už známeho spisovateľa nielen v Rusku, ale aj za hranicami. Maxim Gorkij v roku 1900 v jednom z listov Andrejevovi napísal: „Внимательно прочитав ваши рассказы, я с радостью могу сказать вам, что вы — даровитый человек и к вам можно предъявлять очень строгие требования в уверенности, что вы в силе и можете удовлетворить их“¹⁹ a následne Andrejevovu poviedku „В подвале“, ktorú možno považovať za kontinuálne nadviazanie na Gorkého „босяков“, ľudí bez strechy nad hlavou, bez práce, často bez zmyslu života. V tejto súvislosti možno uviesť napr. Gorkého divadelnú hru „На дне“. Andrejev analogicky modeluje svojich hrdinov v poviedke „В подвале“ v priestore sociálne takmer beznádejne chudobnom. V opisoch jednotlivých postáv i prostredia spisovateľ využíva farebnosť. Tento prístup je typický pre ruských symbolistov, ku ktorým mala literárna kritika sklon zaraďovať Andrejeva v určitej fáze jeho literárnej tvorby. Nedialo sa to len v Rusku, ale takto chápali Andrejeve texty aj na Slovensku. V r. 1994 vyšiel vďaka nitrianskym rusistom 4. diel kolektívnej práce s názvom Ruská moderna IV., v ktorom sa na margo ruského symbolizmu uvádza: „Osobitne silný emocionálny náboj vytvárajú farebné symbolické kontrasty, ktoré avizujú približujúcu sa tragédiu: А в дали летают белые лебеди, окруженные синевой...“²⁰ Farebnosť sa v Andrejevových textoch organicky spája s kontrastom. Pre spisovateľovu poetiku je práve kontrast determinujúcou súčasťou viacerých zložiek textu. Autor ho využíva na to, aby dosiahol adekvátnosť charakteristiky „босяков“. U Andrejeva je takmer všadeprítomná smrť: „смерть уже сторожила его, как хищная серая птица, слепая при солнечном свете и зоркая в черные ночи. Днем она пряталась в темных углах“²¹. Uvedieme pár ďalších príkladov z poviedky: „белую комнату, с белым полом и стенами, освещенную белым ярким светом, и черную змею; черный нос, и черной лентой.“²² Princíp kontrastu, ktorý je charakteristickým prvkom zobrazovania postáv, priestoru, vzťahov, ovplyvňuje

¹⁹ *Gor'kij i Leonid Andrejev. Neizdannaja perepiska* / Redakcija I. I. Anisimov i dr., Moskva, 1965, s. 69.

²⁰ BENEDIKOVÁ, L.: *Jazykové dominanty ruského symbolizmu*. In: Ruská moderna IV. Fakulta humanitných vied VŠPg v Nitre, s. 29.

²¹ ANDREJEV, L.: *V podvale*. Dostupné na: <http://az.lib.ru/a/andreew_1_n/text_0170.shtml> [cit. 20.05.2021].

²² Tamže.

sujetovú i fabulačnú líniu (neprehliadnuteľne i s paradoxom), dominuje aj v uvedenej poviedke. Kontrast v nej využíva Andrejev na vyjadrenie svojho etického postoja, hodnôt, ktoré uznával a akcentoval v literárnej tvorbe. Okrem kontrastu využíva, ako sme už uviedli, aj princíp farebnosti. Čierna a biela, tmavá a svetlá, život a smrť – hlavné protiklady determinujúce názory jednotlivých postáv, ich vzťahy, súčasnosť i budúcnosť nelahkej existencie. Pre Andrejevovho hrdinu z poviedky je biela, svetlá farba v istých častiach textu negatívnym prvkom, keď sa deň stáva pre hlavného hrdinu neznesiteľným, bojí sa ho ako Čechovov profesor Belikov, ktorého spájame s футляром, skrýva sa pred ním: „беспощадно светлое сознание, что пришел новый день и скоро ему нужно вставать, чтобы бороться за жизнь без надежды на победу.“²³ Uvedomujúc si prítomnosť smrti, a zároveň nevyhnutnosť života, Andrejev podčiarkuje nietzscheovské i schopenhauerovské postoje, keď píše: „пока она придет, нужно жить, и это такая грозная задача для человека, у которого нет денег, здоровья и воли, что Хижнякова охватывает отчаяние.“²⁴ Až v závere, po príchode maličkého, novonarodeného človečika, šesťdňového synčeka Natálie Vladimirovny, ktorého plač opisuje Andrejev slovami: „Была в нем смертельная усталость и черное, беспросветное отчаяние“²⁵, sa depresívny, smutný hrdina, bez chuti do života, odmietajúci aj lúče slnka zvonku, akoby menil: v rozprávaní nastáva zvrät, Chižňakov – „босьяк“, čiže človek bez vlastnej strechy nad hlavou sa dokonca pri pohľade na dieťaťko usmeje, vidiac v ňom nádej na nový život: „и эта маленькая жизнь, слабая, как огонек в степи, смутно звала их куда-то и что-то обещала, красивое, светлое и бессмертное.“²⁶ Katarziou sa Chižňakov prebúda k životu – on, na prvý pohľad ľudská troska, skrývajúca sa čechovovsky do svojho púzdra: „Он жалел себя, сжавшегося в комок, и ему чудилось, что он жалеет всех людей и всю человеческую жизнь, и в этом чувстве была таинственная и глубокая радость. Он видел ребенка, который родился, и ему казалось, что это родился он сам для новой жизни, и жить будет долго, и жизнь его будет прекрасна. Он любил и жалел эту новую жизнь.“²⁷ V uvedených poviedkach sa v pozícii antihrdinu ocitá vtedajšie spoločenské zriadenie – cársky režim –, ktoré dovolilo silným žiť v prepychu, a pre slabých malo pivničné priestory. Tento antihrdina účinkuje v poviedkach skryto, autor poviedok

²³ Там же.

²⁴ Там же.

²⁵ ANDREJEV, L.: *V podvale*. Dostupné na: <http://az.lib.ru/a/andreew_l_n/text_0170.shtml> [cit. 20.05.2021].

²⁶ Там же.

²⁷ Там же.

nepomenúva uvedený subjekt priamo, ale pozorný čitateľ vidí jeho kontúry zreteľne vymodelované aj prostredníctvom farebnosti, už spomenutej čiernej, a evokujúcich ju adjektív typu тёмный, грязный atď.

Andrejevov hrdina, hoci sociálne postavený na dno spoločnosti, a z opisov autora, zdalo by sa, zlý, nepotrebný – dokonca by sme ho mohli označiť ako jedného z antihrdinov –, sa zrazu na chvíľku mení a katarziou prebúdza sa v ňom lútosť, súcit, ľudská spolupatričnosť, ochota pomôcť novému životu v podobe dieťaťa. Aj tu je zjavná kontinuita s dielami, ktoré vznikli niekoľko desaťročí pred ním: možno sa vrátiť k Dostojevskému a myšlienke o slzičke dieťaťa: „Для чего познавать это чертово добро и зло, когда это столько стоит? Да весь мир познания не стоит тогда этих слезок ребенка как «боженьке»“.²⁸ Spisovateľov text by dozaista nenaplnil svoju povestnú celistvosť, keby Andrejev nezakomponoval do svojho rozprávania – hoci po ukončení dôležitých častí poviedky naznačujúcich istý optimizmus a východisko z ťaživej situácie opísaných postáv – záver, v ktorom sa, obrazne povedané, zrazu začne „stmievať“... Opätovná bezvýhodnosť, nemožnosť uniknúť pred smrťou, znovu v texte neprehliadnuteľná, už vopred určená turgenevská osudovosť zakomponovaná aj v jednej z jeho básní v próze s názvom „Старуха“: „эта старуха – моя судьба. Та судьба, от которой не уйти человеку!“²⁹

V ďalších častiach upriamujeme pozornosť na antihrdinu, ktorý má spočiatku síce nejasné kontúry, ale spisovateľom je vymodelovaný ako prítomný a konajúci, ako subjekt svojou činnosťou ovplyvňujúci dej, zároveň aj ďalšie zložky daného literárneho diela. V Andrejevových textoch sú postavy, ktoré spočiatku čitateľ nepochybne prijíma ako antihrdinov. Autor však opäť prekvapuje zvratom v najmenej očakávanej chvíli, na mieste tej časti literárneho textu, ktorá má poskytnúť nejaký poznatok, pochopenie konania postáv, riešenia zlomových situácií. Práve v nich sa predpona ANTI stráca a postava sa mení, čitateľ prijíma literárneho hrdinu a nehodnotí ho – v danej zlomovej chvíli ešte stále antihrdinu: rovnako je to v prípade čerta Носача v poviedke „Правила добра“, v slovenskom preklade Viery Mikulášovej-Škridlovej z r. 2004 ako Pravidlá dobra a čerta Nosáľa, bytosti túžiacej spoznať dobro, stať sa dobrým pozemským obyvateľom, ale aj v novele Judáš Iškariotský, do slovenčiny tiež preloženým literárnym dielom Vierou Mikulášovou-Škridlovou. Judáš – na prvý pohľad, samozrejme, predovšetkým vychádzajúc z biblického príbehu –

²⁸ DOSTOJEVSKIJ, F. M.: *Brat'ja Karamazovy*. Dostupné na: <https://mir-knig.com/read_28957-> [cit. 20.05.2021].

²⁹ TURGENEV, I. S.: *Starucha*. Dostupné na: <<https://rustih.ru/ivan-turgenev-staruxa-stixotvorenie-v-proze/>> [cit. 14.05.2021].

je synonymom zrady, je to človek pokrytecký, podlý, schopný zabudnúť pre vlastný prospech na svojho učiteľa a za tridsať strieborných ho odovzdať do rúk nepriateľov. Všetky tieto prejavy správania – v prípade spisovateľa Andrejeva aj jeho schopnosť prostredníctvom opisu detailu týkajúceho sa zovňajšku, ale aj vnútorného prežívania postavy – vedú k označeniu antihrdina. Situácia sa však mení na mieste zvratu, keď sa čitateľ dostáva k stretnutiu Kristových učeníkov s Judášom po ukrižovaní, a Judáš, označovaný za najväčšieho zločinciu všetkých čias, dáva otázky, útočiac na ich svedomie: „Где Иисус? Как же вы позволили это? Где же была ваша любовь? Кто любит, тот не спрашивает, что делать! Он идёт и делает всё. Но разве он запретил вам умирать? Почему же вы живы, когда он мёртв? ... А что такое сама правда в устах предателей?“³⁰ Andrejev, využívajúc princíp paradoxu, zrazu mení Judášov príbeh, ako ho nazýva ruský literárny vedec Maximilián Vološin, „евангелие наизнанку“.³¹ Záverečné časti večného príbehu v duchu prekliatia Andrejevej povahy, večných pochybností predovšetkým o samom sebe, ktoré prenasledovali spisovateľa, to všetko vyvoláva nevyhnutné otázky podobné a dominujúce v Pravidlách dobra: Čo je vlastne dobro a čo zlo? Kto je hrdina a kto antihrdina v príbehoch Leonida Andrejeva? Spisovateľ hrá s čitateľom svoju hru, predkladajúc mu sofistikovane formulované otázky, dilemy, na ktoré čitateľ odpovedať bez životnej skúsenosti de facto nemôže. Ak sa o to aj pokúsi, zabľúdi vo vlastných pokusoch o odpovede založené na protikladoch. Kruhová kompozícia, v tomto prípade nič neriešiacia, večný Andrejevov problém pretransformovaný do textov jeho próz.

V esejistike Alexandra Bloka, jedného z najvýznamnejších predstaviteľov ruského symbolizmu, sa nachádza knižka, ktorá v bývalom Československu vyšla v r. 1972 pod názvom Alexander Blok Eseje. V časti o Živote človeka Blok používa otázku, ktorou čitateľ občas reagoval na konkrétne Andrejevovo prozaické dielo: „panebože môj, čože je toto?“³²

Leonid Andrejev písal svoje prozaické diela koncom 19. storočia a v prvých necelých dvadsiatich rokoch storočia 20. V jeho tvorbe, ale aj v prozaických dielach Merežkovského, Andreja Belého, ale aj Čechova, Ivanova a ďalších sa určité symboly prejavujú azda na všetkých úrovniach textu – „v štýle, sujete aj kompozícii, v námete, téme a ideách, v postavách, myšlienkach a koncepcii

³⁰ ANDREJEV, L.: *Iuda Iskariot*. Dostupné na: <http://az.lib.ru/a/andreew_l_n/text_0830.shtml>. [cit. 20.05.2021].

³¹ PETROVA, F.: *Transformacija mifa ob Iude Iskariote. Okončanije*. Dostupné na: <<https://club.berkovich-zametki.com/?p=30346>>. [cit. 20.05.2021].

³² BLOK, A.: *Eseje*. Bratislava: Tatran, 1972, s. 35.

sveta i človeka³³ Neprehliadnuteľná symbolika jeho textov uvádza čitateľa do pomyselného dialógu s hodnotami, ktoré vyznával Andrejev, núti ho nielen hodnotiť, ale aj prehodnocovať to, čo bolo v živote jednotlivca i spoločnosti celé roky, ba dokonca stáročia konštantné.

Poviedku «Тьма» napísal Andrejev v r. 1907, teda dva roky po revolučných udalostiach v Rusku, ktoré mali priniesť zmiernenie ťažkých životných podmienok. Poviedka je kontinuálne spojená s Andrejevovými „Христианами“ z r. 1905. Ako je známe, tento príbeh ukončil vzťahy medzi Andrejevom a Gorkým. Maxim Gorkij vtedy napísal v liste K. P. Piatnickému: „Нет! «Тьма» — отвратительная и грязная вещь“³⁴. Gorkij aj naďalej považoval Andrejeva za mimoriadne talentovaného, ale v pohľade na hrdinu revolucionára s ním nesúhlasil. Dokonca aj Andrejev – po Gorkého ostrom nesúhlase – sa vyjadril kriticky k tomu, čo napísal: „Вот эта вещь, несмотря на все усилия сделать из нее что-нибудь порядочное, мне совсем не удалось. А стараний было много, я никогда так не бился над вещью, как в этот раз... Жаль, очень жаль, что испортил тему, которую считал чрезвычайно важной и интересной... Большая, огромная тема... Мне „адски“ досадно, что не справился с нею...“³⁵ Neskôr Andrejev čiastočne prehodnotil svoje prísne stanovisko k textu, ktorý napísal, a zdôraznil, že v pozícii spisovateľa len dal umeleckú podobu postavám: „Он художественно обобщил то, что случайно дало толчок его творческому воображению.“³⁶ Spisovateľ v poviedke „Тьма“ predkladá čitateľovi pohľad na zlo v človeku sformované vtedajším spoločenským režimom, Zaujíma teda postoj k zlu v jednotlivcovi, ktoré v ňom vytvorila spoločnosť. Dvaja hlavní hrdinovia – terorista a prostitútka – sú obklopení krutosťou a nežičlivosťou okolitého sveta zabraňujúceho im žiť morálne, slobodne, v duchu etických hodnôt. Mladý terorista opovrhuje dievčinou, ktorá mu hovorí: „стыдно быть хорошим, когда я плохая“.³⁷ Andrejev v poviedke Tma napísal: „Ak našimi lampášmi nemôžeme osvietiť všetku tmu, tak zahasme svetlá a zalezme všetci do tmy.“³⁸ Na túto výzvu mu odpovedal Maxim Gorkij: „Кр́ачам в тме а сáм си свietим, мáм pocит, же сом првý лампáш, в hrudi ми чeрвeным плáмиeнкoм блýска срдce, стрáшне чhceм,

³³ ČERVENÁK, A.: *Na margo ruskej moderny*. Nitra, 2021, s. 42.

³⁴ *Gor'kij i Leonid Andrejev. Neizdannaja perepiska* / Redakcija I. I. Anisimov i dr., Moskva, 1965, s. 430.

³⁵ Tamže.

³⁶ Tamže.

³⁷ ANDREJEV, L.: *T'ma*. Dostupné na: <http://az.lib.ru/a/andreew_1_n/text_0390.shtml>. [cit. 27.05.2021].

³⁸ ANDREJEV, L.: *Rozhovor uprostred noci*. Bratislava: Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2004, s. 145 – 146.

aby niekto bojzlivý a blúdiaci nocou uvidel toto malé svetielko!³⁹ Postupne sa v Andrejevovej poetike formoval príklon k expresionizmu. Miloš Ferko Andrejevovi napísal, že je to „expresionista“ v najpravejšom zmysle slova.⁴⁰ Postavy vnímal a snímal zvonka prostredníctvom gesta, pohybu, pohľadu či len náznaku pohybu, často bez slov: „v jeho poetike dominujú prvky drsného, intelektuálne vypointovaného expresionizmu (stieranie kontúr reálnej skutočnosti, hyperbolizácia a grotesknosť obrazov, nasýtenosť symbolmi, alegóriami a personifikáciami)⁴¹, ako uvádza Slovník ruskej literatúry 11. – 20. storočia.

Ako sme už uviedli, k slovenskému čitateľovi sa tvorba Leonida Andrejeva dostávala vďaka prekladom významnej slovenskej prekladateľky ruskej literatúry Viery Mikulášovej-Škridlovej, pre ktorú bola prekladateľskou výzvou. Právom napísal: „Ak koniec 19. storočia patril Čechovovi a Tolstému, začiatok 20. storočia nepochybne patrí Andrejevovi. Bol to človek čestný a nesmierne talentovaný, s obnaženým svedomím a dušou rezonujúcou na všetky záchvevy života.“⁴²

Záver

Andrejevovi hrdinovia z jeho ranej i neskoršej tvorby sú nositeľmi prítomných i budúcich zlomov ruskej spoločnosti. Spisovateľ ich modeloval, ako sme v texte uvádzali, najmä prostredníctvom princípu kontrastu, charakteristického aj pre tvorbu ruských symbolistov. Zlo v jednotlivcovi, ale predovšetkým v sociálnom usporiadaní vtedajšieho Ruska bolo v autorových textoch znamením toho, že už blízka budúcnosť prinesie zásadný zvrat, ktorý ovplyvní život ruskej spoločnosti aj človeka v nej. Antihrdina-človek a zároveň antihrdina ako spoločnosť sú v Andrejevovej tvorbe neprehliadnuteľní. Tvoria organickú jednotu charakterizujúcu celú spisovateľovu tvorbu, jeho poviedky, novely, romány, drámu. Sám Andrejev, človek introvertného zamerania, v pozícii spisovateľa, paradoxne, skryto oslovoval a vyzýval svojho čitateľa, aby nezostal pasívnym, ale myslením prehodnocoval zlomové situácie spojené s minulosťou, prítomnosťou, a tak raz dokázal, súc obohatený o skúsenosť, zvládať situácie, ktoré sa môžu stať súčasťou jeho budúcnosťou.

³⁹ ČERVENĀK, A.: *Zázračno literatúry*. Nitra: Fakulta humanitných vied VŠPg v Nitre. Katedra ruského jazyka a literatúry, 1994, s. 101.

⁴⁰ FERKO, M.: *Blúznivý prorok obrazov (Leonid Nikolajevič Andrejev, 1871 – 1919)*. In: ANDREJEV, L.: *Rozhovor uprostred noci*. Bratislava: Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2004, 243 s.

⁴¹ KOVÁČICOVÁ, O. a kol.: *Slovník ruskej literatúry 11. – 20. storočia*. Bratislava: VEDA 2007, s. 61.

⁴² MIKULÁŠOVÁ-ŠKRIDLOVÁ, V.: *Leonid Andrejev, novelista, dramatik, publicista*. In: *Revue svetovej literatúry*, roč. 38, č. 1 (2002), s. 16.

Treba podotknúť, Leonid Andrejev nebol pre slovenského čitateľa neznámy. O preklade poviedky do slovenčiny s názvom Anjelíček – v r. 1925 preložila H. Turcerová-Devečková, preklad vyšiel vo vydavateľstve Tranoscius v Liptovskom Svätom Mikuláši – sa vo svojej monografii zmieňuje Oľga Guzyová⁴³. Z ďalších prekladov uvedme napr. knižku Nočný rozhovor a iné novely, ktorá vyšla v r. 1933 na Myjave, prekladateľom bol Jožo M. Prídavok. V roku 2004 vyšla vo vydavateľstve Kalligram v preklade Viery Mikulášovej-Škridlovej knižka s názvom Rozhovor uprostred noci, ktorá obsahuje prózy Rozhovor uprostred noci, Judáš Iškariotský, Tma, On, Zásady dobra a Pokoj. O dva roky neskôr sa k slovenskému čitateľovi dostala kniha s názvom Balada o siedmich obesených, preložila ich Viera Mikulášová-Škridlová. Okrem rovnomennej novely obsahuje aj prózy Tak bolo, Múr, Prízraky, V hmle, Priepasť, Kresťania, Lazár a Život Vasilija Fivejského.

V doslove Miloša Ferka s názvom Blúznivý prorok obrazov sa výstižne uvádza: „Pre Andrejeva v jeho poviedkach nieto východiska. Točíme sa v bludnom kruhu, kde etické a ľudské stojí v rozpore s racionálnym a štátnym. Rozporov je priveľa, rovnováha príliš krehká. Andrejev vycítil a uchopil príchod zmeny zvnútra. Akoby bez ohľadu na dejiny a ich cyklus s citlivým vhladom do rytmu ľudskej duše. Veľké tolstojovsko-realistické plátno udalostí je rozčesnuté na milióny tvárí s úšľabkami, od ktorých vám behajú zimomriavky po chrbte. Napriek tomu – a či práve preto budete Andrejeva čítať. A nie raz. Tak znie neodvolateľné proroctvo o osude jeho umenia.“⁴⁴

Literatúra:

ANDREJEV, L.: *Balada o siedmich obesených*. Bratislava: Ikar, 2006, 304 s.

ANDREJEV, L.: *Rozhovor uprostred noci*. Bratislava: Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2004, 243 s.

ANDREJEV, L.: *Satanův deník*. Praha: Odeon 2021, 192 s.

BLOK, A.: *Eseje*. Bratislava: Tatran, 1972, 105 s.

ČERVEŇÁK, A.: *Na margo ruskej moderny*. Nitra, 2021, 154 s.

ČERVEŇÁK, A.: *Ruská moderna I*. Pedagogická fakulta v Nitre. Katedra ruského jazyka a literatúry. Ústav jazykovej a literárnej komunikácie, 1992, 112 s.

⁴³ GUZYOVÁ, O.: *Ruská emigrantská literatúra v kontexte slovenskej literatúry a kultúry v rokoch 1921 – 1945*. Prešov: Náuka, 2002, s. 27.

⁴⁴ FERKO, M.: *Blúznivý prorok obrazov (Leonid Nikolajevič Andrejev, 1871 – 1919)*. In: ANDREJEV, L.: *Rozhovor uprostred noci*. Bratislava: Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2004, 243 s.

- ČERVENĀK, A.: *Ruská moderna IV*. Nitra: Fakulta humanitných vied VŠPg, 89 s.
- ČERVENĀK, A.: *Zázračno literatúry*. Nitra: Fakulta humanitných vied VŠPg v Nitre, 1994, 133 s.
- DOHNAL, J.: *Povídková tvorba Leonida Nikolajeviče Andrejeva*. Brno, 1997, 136 s.
- DOHNAL, J.: *Proměny modelu světa v ruské próze na přelomu XIX. a XX. století*. 2012, 178 s.
- Gor'kij i Leonid Andrejev. Neizdannaja perepiska* / Redakcija I. I. Anisimov i dr., Moskva, 1965, 630 c.
- GUZYOVÁ, O.: *Ruská emigrantská literatúry v kontexte slovenskej literatúry a kultúry v rokoch 1921 – 1945*. Prešov Náuka 2002. 149 s.
- KOVAČIČOVÁ, O. a kol.: *Slovník ruskej literatúry 11. – 20. storočia*. Bratislava: VEDA 2007, 582 s.
- MIKULÁŠOVÁ-ŠKRIDLOVÁ, V.: *Čertovské poviedky*. In: *Revue svetovej literatúry*, roč. 38, č. 1 (2002), s. 15 – 51.
- POSPÍŠIL, I.: *Ruský román znovu navštívený. Historie, uzlové body vývoje, teorie a mezinárodní souvislosti: Od počátků k výhledu do současnosti*. Brno 2005, s. 94.

Internetové zdroje:

- ANDREJEV, L.: *Iuda Iskariot*. Dostupné na: <http://az.lib.ru/a/andreew_l_n/text_0830.shtml>. [cit. 20.05.2021].
- ANDREJEV, L.: *T'ma*. Dostupné na: <http://az.lib.ru/a/andreew_l_n/text_0390.shtml>. [cit. 27.05.2021].
- ANDREJEV, L.: *V podvale*. Dostupné na: <http://az.lib.ru/a/andreew_l_n/text_0170.shtml> [cit. 20.05.2021].
- BOGDANOV, A.: *Meždu stenoi i bezdnoj*. Dostupné na: <http://andreev.org.ru/biblio/about/megdu_stenoi_i_bezdnoj.htm>. [cit. 13.05.2021].
- DOSTOJEVSKIJ, F. M.: *Brat'ja Karamazovy*. Dostupné na: <https://mir-knig.com/read_28957-> [cit. 20.05.2021].
- MAKARSKOV, N. A.: *Leonid Andrejev i stanovlenije russkogo modernizma*. Dostupné na: <[http://www.unn.ru/pages/issues/vestnik/99990196_West_filol_2003_1\(3\)/B_1-7.pdf](http://www.unn.ru/pages/issues/vestnik/99990196_West_filol_2003_1(3)/B_1-7.pdf)>. [cit. 20.05.2021].
- PETROVA, F.: *Transformacija mifa ob Iude Iskariote. Okončanije*. Dostupné na: <<https://club.berkovich-zametki.com/?p=30346>>. [cit. 20.05.2021].
- TURGENEV, I. S.: *Starucha*. Dostupné na: <<https://rustih.ru/ivan-turgenev-staruxa-stixotvorenije-v-proze/>> [cit. 14.05.2021].

Marta Kováčová

doc., PhDr., PhD., Department of Slavic Languages, Faculty of Arts, Matej Bel
University, Tajovského 40, 974 01 Banská Bystrica, Slovak Republic

marta.kovacova@umb.sk

ORCID: 0000-0003-0756-6608

Bohater zły/inny/obcy i jego przestrzeń w *Czarnych maskach* Leonida Andriejewa i *Małym biesie* Fiodora Sołoguba

Jadwiga Gracla

Abstrakt

Postacie dramatów Andriejewa i Sołoguba i ich związki z przestrzenią stanowią podstawowy problem prezentowanego tekstu. Zdaniem Autorki w przywołanych w tytule dramatach postacie funkcjonujące w przestrzeni zreformowanej, poddanej wymiernemu działaniu reformy teatru, tracą cechy schematyczne, przestają być postaciami antropomimetycznymi. Są projekcją koszmarów, chorej wyobraźni, ale przede wszystkim są egzemplifikacją lacanowskiego Innego, projekcją podświadomości człowieka, obcym bytem, który ujawnia się nie w rzeczywistym wymiarze, lecz jest projektowany w wymiarach niedostępnych zmysłowemu postrzeganiu.

Słowa kluczowe: inny; dramat; Andriejew; Sołogub; podświadomość

The Other/Bad/Stranger Hero and His Space in the Black Masks of Leonid Andreyev and Fyodor Sologub's Little Devil

Abstract

The characters of Andreyev's and Sologub's dramas and their relationship with space constitute the basic problem of the presented text. According to the author, in the dramas mentioned in the title, the characters functioning in the reformed space, subject to the measurable effects of theater reform, lose their schematic features and cease to be anthropomimetic characters. They are the projection of nightmares, sick imagination, but most of all they are an exemplification of the Lacan Other, the projection of the human subconscious, an alien being that is not revealed in the real dimension, but is projected in dimensions inaccessible to sensual perception.

Key words: another; drama; Andreyev; Sologub; the subconscious

Koncepcja bohatera dramaturgii podlega ograniczeniom, których nie zna epika. Wynika to oczywiście z pierwotnego przeznaczenia dramatu – scenicznej drogi, którą winien odnaleźć by w pełni zaistnieć. Czynnikiem dodatkowo rzecz komplikującym okazała się w tym przypadku również historia samego

teatru, który przez wiele lat podlegał ograniczeniom podwójnym: w zakresie przestrzeni i scenografii (zdominowanej przez scenę pudełkową i malarskie dekoracje) oraz z drugiej strony przez jego wysokość aktora, o którym wielki reformator sceny Edward Gordon Craig powiedział kiedyś, że: „by uzdrowić teatr trzeba go zniszczyć, trzeba by wszyscy aktorzy i aktorki umarli na dżumę”¹. Owa surowość sadu Craiga, przerażająca jeżeli wziąć pod uwagę jego związki z teatrem, była jednak uzasadniona. XIX wiek stał się czasem dominacji aktora gwiazdy, co nie do końca posłużyło scenie. Owo ograniczenie, które nakłada na dramat obecność aktora, wymaga dodatkowo takiego kreowania postaci dramatu by była ona przynajmniej antropomorficzna lub możliwa do zagrania przez człowieka w przebraniu/kostiumie. Jak jednak poradzić miał by sobie teatr skostniały w sytuacji, kiedy na scenę wkraczają postacie dramatu dalece odległe od ludzkich pierwowzorów – nie tylko nie są duchami rodem z *Hamleta*, ale nawet nie przypominają żywych ludzi, nie są znanymi z baśni stworami, nie są zapoznane i nie mają wzorców. Dramaturgia przełomu XIX i XX wieku roi się od takich przykładów: by chociaż wspomnieć tradycyjnego Chochola Wyspiańskiego, Kogoś w szarym czy Cara-Głoda Andriejewa, Króla na placu z dramatu Błoka, postacie z utworów Catleena czy Yetsa. Wszystkie one odbiegają od tradycyjnych schematów, są przywoływane bądź z przepięknego snu, bądź też, jak ma to miejsce w przypadku dwóch interesujących nas tu sztuk: *Czarnych masek* Andriejewa i *Małego biesa*² Sołoguba z koszmaru, upiornej wizji szaleńca, pogranicza realnego i nierealnego. Postaci z tych dwóch dramatów żyją w świecie podwójnym, tym realnym – choć przerażającym i niezadowolającymi i tym projektowanym – omamem, szaleństwem strachem – świecie własnych koszmarów. Świat dramatów kreowany jest jako opozycja realne/nierealne i realność/koszmar szaleństwo. Tę drugą, ukształtowaną według zasady *gescheffen sein*³, zamieszkują postacie obce codziennemu doświadczeniu. Ożywające postacie z talii kart (choć nie tak piękne jak u Cwietajewej) nie symbole, lecz produkt chorej wyobraźni, eksplikacja szaleństwa, pogrążania się w świecie omamu, rosyjskiego brieda, świecie urojeń schizofrenicznych, wciągających bohatera coraz głębiej. W dramacie

¹ Słowa zaczerpnięte z listu Eleonory Duse, często przez Craiga cytowane. Zob: <https://teatralny.pl/historia-teatru/zadnych-ustepstw,2910.html> (data dostępu 31.08.2021)

² W niniejszym szkicu przedmiotem uwagi stanie się nie słynna powieść Sołoguba, a jej wersja sceniczna, która Sołogub stworzył po kilku latach od powstanie dzieła epickiego (powieść 1905, dramat 1909)

³ Postulat ten pojawia się w pracy Craiga: idem: *Über der Kunst des Theatres*. Berlin 1905, niejednokrotnie. Oznacza on kreowanie, przedstawianie istniejących tylko w wyobraźni przestrzeni. Posługuję się wydaniem niemieckim, które był jednym pierwszych wydań tekstu Craiga.

Mały bies (jego scenicznej autorskie przeróbce) świat kreowany nie jest najpiękniejszym snem, a w jego drugiej, podlegającej zasadom pierwszego etapu Wielkiej Reformy, przestrzeni nie spełniają się marzenia. Wręcz przeciwnie, projektuje ona wizje przerażające, omamy, wytwory chorej wyobraźni.⁴ Autor, dokonując scenicznej przeróbki swojego utworu epickiego, dał wyraz fascynacji teatrem⁵ i jego możliwościami, również tymi, jakie postulował ruch Wielkiej Reformy. W jednej ze scen określonej dokładnie mianem snu, a więc eksplicytnie nawiązującej do kreacji przestrzeni, pojawią się postaci przypominające figury kart i posługujące się imionami figur z talii, a także podobnie odziane. Dramat ten, co prawda, zbudowany jest na zasadzie znanej opozycji dwóch przestrzeni – mimetycznej i wykreowanej (przynależnej Niedotykomce – postaci wymienionej w spisie, pełnoprawnej więc osoby dramatu) przestrzeni omamów i halucynacji Pieriedonowa – granice te jednak są umowne i przekracza je jedynie Pieriedonow. Sen w przypadku tego dramatu jest wariantem przestrzeni wykreowanej. Wynika to oczywiście z dwóch przesłanek. Sen z założenia nie może być realny, jest czymś ulotnym, mglistym, nie do końca sprecyzowanym wytworem, kreacją świata, który nie istnieje nigdzie poza snem właśnie, jest przetworzeniem, produktem śniącego umysłu, projekcją, jak chcą niektórzy, podświadomości. W tym sensie realizuje założenie Craiga dotyczące przestrzeni. W utworze Sologuba kontrastuje z nim świat odwzorowany – uniwersum prowincjonalnego miasta. Jego konstrukcja jednakże nie do końca odpowiada założeniom dychotomii realne/kreowane, jako że to, co należy do przestrzeni kreowanej, jest *de facto* rezultatem nie twórczej, lecz chorej wyobraźni bohatera – opętanego i cierpiącego człowieka – funkcjonujący tu więc drugi świat realizuje raczej dekadentkie postulaty rozszerzenia granic poznania. Owo skonstruowanie przestrzeni snu – złego, nierealnego produktu chorej wyobraźni – nie jest tu przecież przypadkiem. Tym bardziej, że w tekście nie odnajdziemy (poza nielicznymi fragmentami) czytelnych odwołań do przypadłości głównego bohatera, w wyniku której zmienia się jego postrzeganie rzeczywistości. Dlatego też tak symptomatyczne w kontekście zarówno wzajemnych powiązań różnych utworów, jak i ich związków z teoriami Wielkiej Reformy, wydaje się właśnie zdefiniowanie miejsca akcji jako świata onirycznego i zaludnienie

⁴ Zagadnieniu temu poświęciłam odrębny artykuł: GRACLA, J.: *Modus egzystencji postaci jako studium choroby psychicznej. (Próba analizy scenicznej wersji Małego biesa Fiodora Sologuba)*. [W:] Studia rusycystyczne Akademii Świętokrzyskiej, Kielce 2006, s. 21–27.

⁵ Świadczą o niej teksty dramatyczne, koncepcja „teatru jednej woli” wyrażona również w pracach teoretycznych publikowanych na łamach „Театр и искусство” Zob.: Ф. Сологуб *Мечтатель о театре, Нет пьес, Нетленное племя Нечто вроде театра (О театрах миниатюр), Театр кроликов, Театр-храм, Тень трагедии Эстетика мечты*.

go postaciami naśladowującymi karciane figury. Obecność w strukturze dramatu snu, w którym wszystko jest możliwe, figury z kart ożywają i pojawiają się nierealne przerażające postacie mówiące do bohaterów – świadczyć może nie tylko o fascynacji Sołoguba teatrem i jego przemianami, ale również o niezwyklej zdolności teorii teatralnych przenikających do struktury dramatów reprezentujących najróżniejsze kierunki. W sztukach tych kreowana senna przestrzeń wyrażać może nie tylko to, co piękne i wspaniałe, lecz również to, co przerażające i wypełniać się postaciami złymi, przerażającymi, obcymi codziennemu doświadczeniu, ale realnymi z punktu widzenia kompozycji tekstu, choć przecież nie realnymi w kategoriach mimesis, nawet nie atropomimezowanymi. Jądro ciemności duszy Pieriedonowa staje się tu „innym” abstrahowanym z jego wnętrza tworem, płataniną strzępków chuci i żądz, funkcjonującą poza bohaterem, nie w nim. Tak skonstruowana postać – przypomnijmy pełnoprawna postać dramatu rozbija jaźń Pieriedonowa, jest jego odbiciem w zwierciadle prawdy, obrazem zakrytych cech i jednocześnie świadectwem choroby. Jest projekcją „Innego”, drugiego ja, mr Hayda, złego ukrytego w człowieku. W przypadku Pieriedonowa symbolizuje ona pragnienia człowieka zaplątanego w sieć intryg i nieprawości, których, co jednak należy podkreślić, jest świadomym i dobrowolnym uczestnikiem.

Świat człowieka uwikłanego we własne pragnienia i przez nie opętanego pokazuje też Andriejew w znanym dramacie *Czarne maski* (*Черные маски*, 1908)⁶. I znów przestrzeń skrywać będzie bohaterów innych/obcych. Rzecz na początku dzieje się bowiem w zamku Lorenza, który oczekuje gości mających przybyć na bal. I początkowo też przestrzeń, która go otacza, opisywana jest niezwykle dokładnie, wręcz z drobiazgowością godną Stanisławskiego⁷. Co

⁶ O związkach przestrzeni obydwu sztuk z teoriami Wielkiej Reformy pisałam w książce: *Dramat wobec sceny*, Katowice 2013. Nie poruszałam w niej jednak problemu istniejących w tej przestrzeni postaci.

⁷ Opis tej przestrzeni brzmi tak: Luksusowa, na nowo udekorowana sala w wiekowym rycerskim zamku. Na ścianach freski, gdzieśgdzie stare, pociemniałe obrazy, broń i rzeźby. Wszystko lśni złotem, jasnymi barwami mozaiki, delikatną przeźroczystością kolorowych szyb. Po lewej i częściowo w tylnej ścianie znajdują się trzy wysokie, półgotyckie okna, połowicznie zasłonięte ciężkimi, wyszywanymi złotem zasłonami. Obracając się pod kątem prostym, tylna ściana cofa się w głąb do skrzyżowania z rzędem podwójnych marmurowych niewysokich kolumn, na których spoczywa wierzchnia część budynku. Za kolumnami znajduje się bardzo jasny, przestronny przedpokój; z prawej strony widoczne są ogromne drzwi wejściowe. Tam, gdzie tylna ściana cofa się w głąb, bezpośrednio naprzeciw widza, szerokie marmurowe schody z masywną rzeźbioną balustradą; na wysokości marmurowych kolumn schody skręcają w prawo, gdzie znajdują się następne pomieszczenia. W ścianie nad kolumnami kilka niedużych okien z kolorowymi szybami, przesytytymi jakimś jasnym, silnym światłem.

zresztą jest często wykorzystywane przez autora⁸. Nasyconie szczegółami ma wytworzyć wrażenie rzeczywistości, realności owego miejsca, w którym główny bohater egzystuje. Tymczasem jest to tylko pierwsze wrażenie, które za moment musi zniknąć. Wkrótce realny świat pryśnie niczym bańka mydlana i w jego miejsce pojawi się inny, ale nie realny i mimetyczny, lecz zupełnie różny od świata powszechnie znanego i bezpiecznego. Andriejew, konstruując swoją przestrzeń, stara się, jak się wydaje, uwieść i omamić widza, przekonując go na początku, iż właśnie zawitał do pełnego średniowiecznego uroku zamku, w którym rozegra się przepiękny bal, z całą swoją etykietą i urokiem maskarady.

Tymczasem to, co ukaże się po pierwszym kontakcie ze sztuką oczom zaskoczonego i uwiedzionego grą widza, przedstawia świat zupełnie inny niż realny i jednocześnie piękny magią średniowiecznego zamku. Następuje zderzenie, rozbicie spodziewanej jedności, legenda i schemat ustępują miejsca czemuś, co zupełnie niepoznane. Przestrzeń dramatu Andriejewa jest swego rodzaju szkatułką, która odkrywa tajemnice drzemiące pod jej wiekiem – płaszcem średniowiecznego schematu. Pod nim bowiem skrywane jest inne, nierealne uniwersum urojeń, marzeń, pragnień, dążeń głównego bohatera. Bez specjalnej zapowiedzi umieszczonej w didaskaliach, jak gdyby dodatkowo wprowadzając element zaskoczenia, następuje przeskok do świata przerażającego, zamieszkałego przez postacie napawające Lorenza lękiem, grożące jego bezpieczeństwu, a nawet życiu. I tylko początkowo można by odnieść wrażenie, że *Czarne maski* to kolejna sztuka oparta na schemacie barokowego pudełka, na którym wystawiony zostanie wariant średniowiecznego balu. Wrażenie to niknie szybko. Na scenie ukażą się bowiem tytułowe maski – postacie stanowiące projekcje pragnień i obaw księcia, funkcjonujące tylko i wyłącznie w jego umyśle a poza granicami realnych możliwości i prawdopodobieństwa, ale będące postaciami dramatu, takimi, których nie można pominąć i o nich zapomnieć. A jednocześnie tak dalece różne od schematu postaci dramatu. Nie są realne i nie są piękne. Wydają się krzywym, zdeformowanym w gabinecie luster, odbiciem wnętrza człowieka, ciągle walczącego z własnymi obawami, pragnieniami i popędami. Wychodzą na światło dzienne jak mary z koszmarnego snu, i choć nazywane są czarnymi maskami, to przecież są czymś zgoła odwrotnym – prawdziwym obrazem, z którego właśnie zdjęto maskę. Wydaje się więc, że w tym momencie Andriejew poszedł jeszcze dalej w swojej realizacji postulatów Craiga. Nie tylko wprowadził na scenę przestrzeń

⁸ Doskonałym przykładem takiego postępowania jest bodaj najsłynniejsza sztuka Andriejewa: *Życie człowieka*, w której przestrzeń Człowieka została opisana znów w sposób drobniawowy, zaś przestrzeń Kogoś w szarym zgodnie z zasadami reformy, jest niedopisana, tonie w szarości, mroku, braku szczegółów.

o charakterze kreacyjnym odpowiadającą podstawowemu założeniu Craiga: „geschaffen sein”, ale również uczynił ją konstytutywną dla swego teatru, który widzi nie to, co na zewnątrz, lecz to, co wewnątrz i stara się wewnątrz owo pokazać.

Potwierdzają to również ostatnie fragmenty sztuki, kiedy już wiadomo, że główny bohater siedzi w wieży i postaci, które go otaczają, czyli maski przypominające realnych bohaterów, w jakiś sposób związanych z księciem Lorenzo, są tylko wytworem jego chorego umysłu. Stworzeni według schematów bohaterowie, a nie maski nawiedzające głównego bohatera w czasie jego wymyślanego balu, pojawiają się jedynie na końcu tekstu, kiedy to, w wyniku zachowania samego Lorenza, dochodzi do tragedii. O nieprawdziwości, o kreacyjnym charakterze wcześniejszych scen świadczyć mogą słowa żony Lorenza donny Franceski, która to ostrzega zgromadzonych gości i jednocześnie prosi ich o wyrozumiałość dla swojego chorego męża. Ten jeden raz postaci są realne, nie stanowią projekcji szaleństwa, nie mieszczą się w wymiarach „innego” obcego, złego. Francesca je właśnie uprzedza, że, być może, Lorenzo ich nie rozpozna, weźmie za kogoś innego, za gości, których, jak mówi, nikt nie zapraszał, ani nie oczekiwał – czyli za tych, którzy niezmiennie mu towarzyszą w jego kreowanym świecie. W świetle tym zupełnie innego znaczenia nabiera przestrzeń prezentowana przed wypowiedzeniem tych słów. To, co udało się zobaczyć i usłyszeć odbiorcy, uprzywilejowanemu względem postaci dramatu (bowiem w tekście brzmi również dzika muzyka, której nie słyszy nikt poza Lorenzem i jego maskami bohaterami świata koszmaru), nie może być realne, a przez to nie może w żadnym stopniu stanowić rzemieślniczego odzwierciedlenia rzeczywistości. Świat, który odbiorca zobaczył, nie istnieje dla większości bohaterów sztuki, stanowi przestrzeń własną, wewnątrz, podświadomość, sen Lorenza. Jest tylko – **aż** – projekcją wyobraźni samotnie siedzącego w wieży Lorenza. To on go stworzył i tylko jego on przeraża. Pozostałe postaci sztuki, całe otoczenie bohatera nie mają pojęcia o istnieniu tego świata i też o tym, że i oni odgrywają w nim jakąś rolę. Oto na scenie staje się nie tylko przestrzeń nieistniejąca w rzeczywistości, ale przede wszystkim przestrzeń, która jest kreacją w tym wypadku udręczonego, przerażonego, spętanego własnymi lękami i namiętnościami umysłu Lorenza, którą zamieszkują postaci rodem z jego koszmaru. Pod maską zwyczajnej zabawy, znanej i rozpoznawalnej formy rozrywki a jednocześnie nasyconego symbolicznym znaczeniem zjawiska, kryje się nie tyle gra pozorów (znana z wcześniejszych doświadczeń historii dramatu), ale przede wszystkim szal i strach jednostki gwałtownie poszukującej drogi do szczęścia, a w tej samej chwili głęboko i mocno uwikłanej w przeszłość

i opętanej własnym lękiem. Świat, który pojawi się po podniesieniu wieka szkatułki, przeraża swoim złem, wszak jest projekcją urojenia, ale, w miarę pograżania się w jego głębi, odsłania swoją nierealność – wtedy gdy Lorenzo toczy dialog z samym sobą leżącym w trumnie:

LORENZO (do leżącego w trumnie). Już cała okolica została zawiadomiona o pańskiej śmierci, diuku Lorenzo, i we łzach wzywa do zemsty na głowie pańskiego mordercy. Niech pan leży spokojnie, signor! Zaraz przyjdą pokłonić się pańskim zwłokom wszyscy, którzy niegdyś pana kochali [...] Ale, błagam pana, signor Lorenzo, niech pan leży spokojnie. Miałem już raz zaszczyt zadać cios w pańskie serce, [...]. (Z czułą troską poprawia pokrywę i całuje zmarłego w czoło.) [W tym momencie w kącie kaplicy, w fałdach czarnej materii słychać ciężkie westchnienie i żalosne dzwonięcie dzwoneczków.]

Pojawia się tu jeszcze jedna postać – martwy bohater/bohater rozdwojon – w sposób niespotykany, jednocześnie żywy i martwy. Jeżeli więc tak jest, to bohater żywy musi jednoznacznie zostać przypisany sferze koszmaru i przez to stać się „innym” projekcją umysłu, odbiciem ze zwierciadła, a nie realną istotą. I dopiero po tych słowach możemy mieć niezachwianą pewność nierealności i kreacyjnego charakteru tej przestrzeni. Nie jest ona ani piękna, ani urzekająca. Jest bardziej przerażająca od tej, w której istniał Ktoś w szarym z *Życia człowieka*. Być może dlatego, że jest ona stworzona tak jak miało to miejsce w przypadku *Małego biesa* przez umysł człowieka (a nie tylko wyobrażenia, schematy, mity, wierzenia), który, jako jedyny, zdolny jest malować tak straszne wizje, dając ujście swoim lękom, szaleństwu, opętaniu, projektować na zewnątrz drzemiące w nim zło.

W przywołanych tu dwóch dramatach (i oczywiście nie tylko w nich z racji ograniczenia, któremu podlegają tego typu wystąpienia nie omówiono tu większej ich liczby) zauważalny jest więc związek postaci i przestrzeni. Bohater „inny” „obcy” „zły” przynależy przestrzeni wykreowanej, ale innej niż piękny sen. Wydaje się że prócz idei Craiga działają tu pomysły ekspresjonistów, projektujące na scenie obrazy koszmaru, głębi podświadomości, jakby wypływały z czeluści odmetów nieszczęśliwej psychiki. Pełnoprawni bohaterowie dramatu, występujący na scenie (choć przecież w epice mogły być jedynie omamem, wizją) tu pojawiają się na scenie. Jako drugie ja bohaterów, czynnik obcy – jak twierdzi bowiem Kristeva: „Fremde sind wir uns selbst.” I kontynuuje tę myśl: „Der Fremde entsteht, wenn in mir das Bewußtsein meiner Differenz auftaucht, und er hört auf zu bestehen, wenn wir uns alle

als Fremde erkennen”.⁹ W przywołanych dramatach rozpad ów, świadomość inności we mnie, odmienności wobec innych, jest urzeczywistnione, widoczne w prawie namacalnym rozpadzie przestrzeni, jej podziale i funkcjonujących w niej postaciach. Idąc dalej tym tropem można dojść do przekonania, że dramaty te kształtują i projektują niepoznawalne empiryczne, ukryte części świadomości/podświadomości podmiotu. Pamiętać przy tym należy, że:

Nie stawialibyśmy problemu tożsamości Ja, gdyby owo Ja było jednością zintegrowaną. Nie szukałbym siebie, gdyby nie tkwiło we mnie samym coś, co inne, inne rozbijające sobość, a może przeciwnie – wzmacniające ją, wspomagające ją w konkretyzacji. Trzeba więc pytać o tę grę, która się toczy w tym, co jest w sobie, dla siebie [...] To inne jest we mnie.¹⁰

W obydwu dramatach, co warunkuje psychoanalityczne rozumienie złożoności człowieka, człowiek/bohater rozpada się:

na jego wersję dzienną i wersję nocną (Jaspers), na naturę racjonalną i fantazmatyczną, na konkretność i na oniryczność, mówiąc językiem Freuda: na to, co świadome i podświadome, a językiem lacanowskim – Inne. Pojmowany dawniej jako zwarta całość, człowiek pofreudowski nie ma już pewności co do siebie samego, podlega wahaniom, wie, że jego zachowaniami rządzą siły nie tylko oczywiste i klarowne, ale również ukryte, z których nie zdaje sobie w ogóle sprawy albo jeśli o nich wie, to ich naturę rozpoznaje słabo, a często fałszywie.¹¹

Natura ta jednakże ujawnia się w postaciach dramaturgii Andriejewa i Sologuba, obnażając to, co inne i obce w człowieku poprzez pokazanie innych bohaterów, nowych różnych od zastanych dramaturgicznych wzorców, poruszających się w przestrzeniach odległych od mimetycznych. Jak wieczne i niepoznane Inne Lacana.

⁹ KRISTEVA, J.: *Fremde sind wir uns selbst*. Suhrkamp Verlag, 2018, cytat za stronę: https://www.buecher.de/shop/phaenomenologie/fremde-sind-wir-uns-selbst/kristeva-julia/products_products/detail/prod_id/03879095/ (data dostępu 31.08.2021)

¹⁰ DĄBROWSKI, M.: *Swój/Inny/Obcy. Kontynuacja*. https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/6873/dabrowski_swój-obcy-inny_anthropos_2009.PDF?sequence=1&isAllowed=y. Data dostępu 31.08.2021.

¹¹ Ibid.

Bibliografia:

- BRAUN, K.: *Wielka Reforma Teatru. Ludzie. Idee. Zdarzenia*. Wrocław–Warszawa–Kraków (Etc), 1986
- CRAIG, E. G.: *Ueber der Kunst des Theaters*. Berlin 1905
- DĄBROWSKI, M.: *Swój/Inny/Obcy. Kontynuacja*. https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/6873/dabrowski_swoj-obcy-inny_anthropos_2009.PDF?sequence=1&isAllowed=y. Data dostępu 31.08.2021.
- Drama und Theater der Jahrhundertswende*. Mainz 1991.
- Ekspresjonizm w teatrze europejskim*. Red. D. Bablet i J. Jacquot. Przeł. A. Choińska, K. Choiński, E. Radziwiłłowa. Warszawa 1983.
- GRACLA, J.: *Dramat wobec sceny*. Katowice 2013.
- GRACLA, J.: *Modus egzystencji postaci jako studium choroby psychicznej. (Próba analizy scenicznej wersji Małego biesa Fiodora Sołoguba)*. [W:] Studia rusycystyczne Akademii Świętokrzyskiej, Kielce 2006, s. 21–27.
- KRISTEVA, J.: *Fremde sind wir uns selbst*. Suhrkamp Verlag, 2018.
- MATUSZEK, D., Czytanie. *O pożytkach i szkodliwości lacanizmu dla badań literackich*. <http://www.sbc.org.pl/Content/217781/doktorat3662.pdf>. Data dostępu 31.08.2021.
- NICOLL, A.: *Dzieje dramatu*. Przeł. H. Krzeczkowski, W. Niepokólczycki, J. Nowacki, Warszawa 1983.
- Teorie literatury XX wieku*. Red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków: Znak, 2006.

Jadwiga Gracla

PhD, Department of Belarusian Studies, Faculty of Modern Languages,
University of Warsaw, Krakowskie Przedmieście 26/28, 00-927 Warszawa,
Poland

j.gracla@uw.edu.pl

ORCID: 0000-0002-8142-2867

Stvárnenie negatívnych javov spoločnosti v prózach Jarmily Nacuovej

Patrik Šenkár

Abstrakt

Integrálnou súčasťou slovenského kultúrneho korpusu je aj slovenská literatúra, vznikajúca v súčasnom Rumunsku. Príspevok sa zo synchronného hľadiska venuje próze Jarmily Nacuovej (1957 – 2020). V jeho centre stojí interpretácia prototextov z aspektu záporných (až kriminálnych) ľudských konaní, teda silne diskutabilných hodnôt, resp. ich odzrkadlenie zvonka (spoločnosť, časopriestor) i zvnútra (psychika jednotlivca).

Kľúčové slová: Slováci v Rumunsku; Jarmila Nacuová; hodnoty; interpretácia; kriminalizácia

Rendering of Negative Societal Features in the Prose of Jarmila Nacuová

Abstract

An integral part of the Slovak cultural corpus is also Slovak literature, emerging in contemporary Romania. From a synchronous point of view, the article deals with the prose of Jarmila Nacuová (1957–2020). At its center is the interpretation of prototypes from the aspect of negative (even criminal) human actions with strongly debatable values, respectively, their reflection from the outside (society, space-time) and from the inside (the psyche of the individual).

Key words: Slovaks in Romania; Jarmila Nacuová; values; interpretation; criminalization

Všestranná a komplexná problematika hodnôt je dodnes všadeprítomná v kultúrnom myslení a umeleckej činnosti tvorivých ľudí. Jej integrálnou súčasťou je estetická hodnota, ktorá značí nielen to, čo subjekt ako akési estetikum prežíva, ale aj čo je umeleckému dielu inherentné ako jeho objektívna vlastnosť. Paul Valéry tvrdil, že ak niekedy bude existovať skutočná, exaktná estetika, tak umenie už vôbec nebude. Ani radikálny estetický relativizmus však nepopiera existenciu estetických hodnôt. Ich rebríček vždy existoval a bude existovať. Tieto atribúty sú relevantné aj v súvislostiach literatúry, veď „... *relatívnosť estetických hodnôt ako i rôznorodosť a premenlivosť ľudského vkusu*

sú živnou pôdou a hybnou silou umenia. Ak by estetické hodnoty boli exaktnou objektívnou skutočnosťou a ľudský vkus rovnaký a nemeniteľný, umenie by sa stalo nudným a tým i zbytočným...“¹ Na druhej strane existujú permanentné ‚výnimky‘ zo všeobecných i estetických hodnôt. Sú to najmä neľudské konania či celkovo chápané negatívne javy jednotlivca/spoločnosti. Tie sa už, prirodzene, od nepamäti sprítomňovali (aj) v prozaických textoch. Spisovateľ tak vytvára(l) podoby života a myšlienok na svoj obraz, na podobu vlastných predstáv a videní. K tomu, žiaľ, patria aj spomínané neduhy, „... *spochybňujúce, ba bezohľadne nivočiacie všetky výdobytky ľudského tvorivého úsilia.*“² Na druhej strane tvorba nie je samoúčelná; je komunikačným aktom recepcie. My – vnímaví čitatelia – tak nemôžeme byť pasívnymi, ale máme sa stať vyslovene aktívnymi účastníkmi literárnej komunikácie, pričom uvádzané negatívne motívy, konotácie či javy v prototexte musíme identifikovať a – napríklad v pozadí teórie Romana Ingardena – konkretizovať, ba priam odsudzovať, nakoľko „... *komunikát (teda literárne dielo) existuje len v recepcii a pri každej novej recepcii toho istého komunikátu dochádza k väčším alebo menším variantným rozptylom.*“³ Tie sú – až prirodzene – späté s hodnotami a normami, ktoré však nemôžu byť svojvoľné. Aj z toho dôvodu konanie ľudí hodnotíme predovšetkým eticky. V tom prípade nadradujeme etickú normu nad všetky ostatné. Čím univerzálnejšie sú niektoré normy, tým bývajú jednostrannejšie, postihujúce iba jednu, všetkým javom spoločnú, dôležitú stránku ich funkcií. Z hľadiska negatívnych javov spoločnosti sú to hodnoty reálnych objektov (teda tie najobjektívnejšie) a hodnoty spoločenské (špecificky ľudské, spoločné, etické), resp. z hľadiska polarity záporné. Práve tie „... *nám škodia, ohrozujú našu existenciu, protirečia našim zámerom, sú v rozpore s našimi potrebami.*“⁴ Je pritom až evidentné, že kto nie je mravný osamote, nemôže byť mravný ani

¹ Sú to myšlienky Samuela Boldockého (1943 – 2015), nositeľa Ceny Ondreja Štefanka, prestížneho ocenenia (nielen) dolnozemsých Slovákov. Profesor Boldocký bol významným literárnym kritikom, jazykovedcom, publicistom, zostavovateľom učebníc a prekladateľom – teda významnou osobnosťou slovenského krajaňského sveta so špecifickým zreteľom na kontext Slovákov v Srbsku. O tom bližšie: BENKOVÁ, V. – FARKAŠOVÁ, E. (eds.): *Úcta k rôznorodosti prejavov ľudského ducha. Rozhovor so Samuelom Boldockým, literárnym kritikom, pedagógom, editorom a prekladateľom.* In: Zbližovanie. Dvojrozhovory. Rozhovory s osobnosťami slovenskej literatúry z Dolnej zeme a zo Slovenska. Báčsky Petrovec: Slovenské vydavateľské centrum, 2015, s. 77.

² ANDRUŠKA, P.: *Stretnutie v sebe alebo Prečo písať?* In: Fenomén literatúry v kultúrnych kontextoch. Nitra: Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2002, s. 7. Následne sa autor zamýšľa nad pravekou otázkou spisovateľov: Prečo písať?

³ HARPÁŇ, M.: *Fenomén(ológia) čítania.* In: Scripta manent. Báčsky Petrovec: Slovenské vydavateľské centrum, 2014a, s. 42.

⁴ BROŽÍK, V.: *Hodnoty.* In: Hodnotové orientácie. Nitra: Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2000, s. 19.

v spoločnosti. Dôležité je byť schopným rozlišovať a rozpoznávať. V tom je záruka mravnosti, teda aj odporu voči negatívnym javom spoločnosti. Náš civilizovaný svet je tak „... *súhrnom reality, ktorý skrýva v sebe rôzne odtiene. A vtedy, keď sa stretnú dva odlišné názory na svet a na život, akoby narazili na seba dva kamene a častokrát aj zaiskrí.*“⁵ Môže to byť stretnutie dobra a zla, poctivosti a hriechnosti, vznešených ideálov a reálnych nemorálností.

Literatúra ako určitá platforma týchto atribútov „... *je zložitý spoločenský jav, ktorý sa realizuje v mnohorakých formách... a ako slovesná výpoveď človeka sa najčastejšie prejavuje v písanej podobe.*“⁶ V pozadí témy nášho príspevku sa tak stáva dôležitým najmä synchronný pohľad na ňu, chápaní jej menšinový fenomén ako „... *entitu zhrňujúcu celú literárnu produkciu napísanú v slovenskom jazyku kdekoľvek na svete.*“⁷ Slovenskú literatúru v súčasnom Rumunsku pritom evidujeme „... *ako osobitnú zložku v celkovej vývinovej a typologickej stratifikácii slovenskej literatúry.*“⁸ Pod pojmom slovenská literatúra v Rumunsku tak chápeme „... *súbor literárnych diel, ktoré vznikali a vznikajú na území Rumunska zásluhou po slovensky píšucich autorov, občanov Rumunska, od šesťdesiatych rokov 20. storočia podnes.*“⁹ Zo spojenia literatúra – slovenská literatúra na Slovensku – slovenská literatúra na Dolnej zemi (či inde vo svete) je však zrejmá (lepšie povedané: by malo byť zrejmá) akási celková jednota, z ktorej vyplývajú (mali by vyplývať) aj viacdimeznionálne, vzájomné povinnosti, z ktorých sa spravidla dostáva na povrch problematika komplexných hodnôt. Dôležité je teda uvedomiť si, že: „... *pri včleňovaní sa do kontextu slovenskej literatúry a pri jeho spoluvytváraní ako najzávažnejšie sa nastoľuje hodnotové kritérium*“¹⁰ – a to vo všeobecných i konkretizovaných podobách. Je pritom osožné uviesť aj skutočnosť, že: „*Literárne sebareflexie Slovákov v Rumunsku sa uskutočňujú v niekoľkých rovinách..., no najhlbšiu výpovednú hodnotu a pôsobivosť zvyčajne dosahuje krásna literatúra.*“¹¹ V tomto bode je však dôležitá:

⁵ AMBRUŠ, I. M.: *Intelektuáli a poznanie*. In: Ešte v slovenskom jazyku. Nadlak: Vydavateľstvo Ivan Krasko, 2014, s. 83.

⁶ HARPÁŇ, M.: *Typologické rozkmity slovenskej dolnozemskej literatúry*. In: Ars poetica Pannonica. Nadlak: Vydavateľstvo Ivan Krasko, 2014b, s. 35.

⁷ ANOCA, D. M.: *Slovenská literatúra v Rumunsku*. Nadlak: Vydavateľstvo Ivan Krasko, 2010, s. 6.

⁸ HARPÁŇ, M.: *Vstupy a výstupy slovenskej menšinovej literatúry*. In: Literárne paradigmy. Nadlak – Bratislava: Vydavateľstvo Ivan Krasko a Vydavateľstvo ESA, 2004, s. 81.

⁹ ANOCA, D. M.: *O slovenskej literatúre v Rumunsku ešte raz*. In: Hľadanie sférického priestoru. Nadlak: Vydavateľstvo Kultúrnej a vedeckej spoločnosti Ivana Kraska, 1997, s. 33.

¹⁰ HARPÁŇ, M.: *Osudy a perspektívy menšinovej literatúry*. In: Zápas o identitu. Nadlak – Bratislava: Vydavateľstvo Kultúrnej a vedeckej spoločnosti Ivana Kraska a Vydavateľstvo ESA, 2000, s. 31.

¹¹ ANDRUŠKA, P.: *Literárna tvorba v procesoch národnostného sebaopoznávania*. In: Osobnosti a osobitosti dolnozemskej kultúry. Nitra: Fakulta stredo európskych štúdií Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2005, s. 25.

„Podmienenosť autora dobovou situáciou, jej morálkou a hodnotovou orientáciou...“¹²

Dve najstaršie kriminálne príbehy ľudstva sú Sofoklova tragédia Král Oidipus (vznikla okolo roku 429 pred n.l.) a príbeh o Zuzane a starcoch v Knihe proroka Daniela v Starom zákone (vznikla v priebehu 1. tisícročia pred n.l.). Je pritom dôležité zdôrazniť, že kriminálnym príbehom nie je text, v ktorom je hriech, lež ten, kde sa hriech musí vyšetriť (teda akási detektívka). Samotný hriech bol už prítomný aj v príbehu Kaina a Ábela v Prvej knihe Mojžišovej. Príbeh Zuzany a starcov bol pritom žriedlom inšpirácie viacerých umelcov. Keďže s literatúrou je z konotačného hľadiska tesne späté aj výtvarné umenie, pars pro toto uveďme ako určitú zaujímavosť niekoľko diel s totožnou tematikou: príbeh Zuzany a starcov výtvarne spracovali napríklad Karol Baron, Robert Dúbravec, Ľudovít Fulla, Vladimír Gažovič, Vincent Hložník, Rudolf Krivoš, ale aj Christoffel Jegher s Petrom Paulom Rubensom, Francesco Moard s Thomasom Majorom, Antonio Molinari, Guido Reni, Jean François de Troy, Lucas Vorsterman a iní. Kráľa Oidipa zobrazili napríklad Honoré Daumier či Stanislav Balko. Všetky spomínané diela sa nachádzajú v súčasných slovenských galériách.

Od tohto obdobia až dodnes sú v civilizačnom prúde ľudstva v písanej podobe prítomné rôzne texty, ktoré môžeme charakterizovať ako kriminálne príbehy s negatívnymi hrdinami. Vytvárajú pritom akési identifikovateľné energie negatívnych hrdinov v literárnom diele. Z aspektu názvu nášho príspevku sú pritom dôležité rôzne hodnoty, ktoré sa vďaka daným prototextom konkretizujú najmä z rodového aspektu.

V diachronickom vývine podiel ženských autoriek v rámci literatúry Slovákov v Rumunsku postupne narastá (všimnime si o. i. autorky, publikujúce od šesťdesiatych rokov: Annu Roskošovou; od sedemdesiatych rokov: Dagmar Máriu Anocovú, Annu S. Juhášovú; od osemdesiatych rokov: Annu Räu-Lehotskú, Elenu Darinu Kmeťovú, Máriu Jančíkovú-Mázikovou, Malvínu Slovákovú, Danu Janečkovú; od deväťdesiatych rokov: Annu Karolínu Dováľovú-Zimbranovú, Annu Chišovú či v novom miléniu: Jarmilu Nacuovú, Annu Kaliankovú, Máriu Pišekovú, Anabelu Izauru Kresanovú). Z toho evidentne vyplýva „... postupne rastúce úsilie žien aktívne sa zapájať do viacerých oblastí... Literárna oblasť sa stala prvou tvorivou, mimoprofesnou oblasťou, kde sa ženy presadili...“¹³

¹² PLUTKO, P.: *Autorova osobnosť v umeleckom diele*. In: Autor umeleckého diela. Nitra: Pedagogická fakulta v Nitre, 1992, s. 21.

¹³ Samozrejme, myslí sa tým časopriestor Slovákov v Rumunsku. O tom bližšie: ANOCA, D. M.: *Ženská tvorivosť, (pozoruhodné) ženské postavy. Niekoľko poznámok na margo rodovej témy*

Špeciálnym atribútom tejto diachronie je symbolická cesta k absolútnej súčasnosti v medziach národnostnej existencie. Slovenské písomníctvo, akési belles lettres, sa tak – ako sme to už vyššie spomínali – vytvára aj mimo fyzických hraníc materskej krajiny. Najživotoschopnejšou enklávou sú dolnozemskí Slováci v Maďarsku, Rumunsku a Srbsku. V tomto príspevku sa teda zameriame na chronotop Slovákov v Rumunsku, kde sa však spomínaná komplexne chápaná negatívna, kriminálna hodnotová črta v literárnom vývoji objavuje len sporadicky. Ak tento aspekt berieme ako smerodajný, môžeme vysloviť myšlienku, že exaktný detektívny prvok v súčasnej beletrii Slovákov v Rumunsku sa objavuje najmä v próze Jarmily Nacuovej.

Stredoškolská profesorka, prozaička, prekladateľka, účastníčka pre krajanov mimoriadne dôležitých kurzov Studia Academica Slovaca na pôde Filozofickej fakulty Univerzity Komenského, dlhoročná členka Literárneho spolku Ondreja Štefanka i Kultúrnej a vedeckej spoločnosti Ivana Krasku, Jarmila Nacuová (úradne Maria-Iarmila Nacu; rodená Tótová), sa narodila 30. júla 1957 v Nadlaku. Základné a stredné vzdelanie získala v rodisku. Maturovala v slovenskej sekcii Lýcea Georgea Coșbuca (dnešné Školské stredisko Jozefa Gregora Tajovského). Vysokoškolský diplom z chémie a fyziky získala na klužskej Univerzite Babeșu-Bolyaiho. Následne (od roku 1981) sa zamestnala ako stredoškolská učiteľka vo svojej nadlackej alma mater, kde pôsobila až do odchodu do dôchodku. Okrem toho patrila do tímu prekladateľov odborných učebníc pre školy s vyučovacím jazykom slovenským v Rumunsku. Až do svojho včasného odchodu do večnosti sa zúčastňovala na kultúrnych, pedagogických a didaktických podujatiach, ktoré sú v podmienkach národnostného bytia nanajvýš potrebné a užitočné. Bola aktívnou členkou svojej slovenskej komunity, čím zanechala za sebou kus dobre vykonanej práce. Literárnym svedectvom toho sú – a zostanú – jej doposiaľ dve publikované knihy: *Mozaika života* (2015) a *Únos* (2020). Zomrela 2. novembra 2020 v Temešvári.

Jarmila Nacuová, ktorá priam milovala chemické vzorce a literatúru, sa k beletrii priklonila až v zrelom veku. Nevyplývalo to však z jej tvorivej nečinnosti, lež z každodenných aktivít osobného a pracovného rázu. Postupne sa však začala zúčastňovať na stretnutiach nadlackého literárneho spolku. Následne svoje kratšie prozaické útvary publikovala v krajaňských časopisoch (najmä v *Našich snahách*, *Našich snahách plus*, *Čibianskom kalendári* a v antológiách *Nadlacksé zošity I., II.*). Postupne sa tým zaradila do tvorivého literárneho ovzdušia tzv. nadlacksého literárneho fenoménu. Pôvodcom tohto,

v živote Slovákov v Rumunsku. In: *Slovacica miscellanea.* Nadlak: Vydavateľstvo Ivan Krasko, 2012, s. 57.

dnes už v literárnej kritike v Rumunsku i na Slovensku etablovaného termínu, je aradský spisovateľ Florin Bănescu (1939 – 2003), ktorý tak označil slovenskú literatúru s nadlackým centrom. Nadlak je mesto v západnom Rumunsku, v Aradskej župe, priamo na hraniciach s Maďarskom. Má približne osemtisíc obyvateľov, z toho asi polovicu tvoria Slováci. Je najvýznamnejším kultúrnym centrom slovenskej národnostnej menšiny v Rumunsku.

Po prvých publikačných pokusoch bolo čitateľskej verejnosti zrejmé, že jednotlivé prozaické texty Jarmily Nacuovej majú osobitosť výrazových prostriedkov a autorského prejavu. Medzi ne patria ostrý pozorovací talent, duchaplná kritickosť, schopnosť komunikácie vycibreným jazykom a celkový zmysel pre humor. Svoje časopisecky publikované prózy zhrnula do svojej knižnej prvotiny s názvom *Mozaika života*. Tento moment bol vlastne vzácnym dôkazom úsilia nadlackých literátov o zachovanie continuity v procese vytvárania knižných umeleckých hodnôt, teda akési osvieženie nadlackého fenoménu. Svojim odkazom – doslovne mozaikovito – kniha spestruje obraz dolnozemskeho umeleckého sveta Slovákov v súčasnom Rumunsku. Obsahuje biograficky a autobiograficky motivované črty, poviedky, humoresky, beletrizované cestopisy a publicistiku kultúrneho rázu. Napriek exaktnému vzdelaniu, či práve preto, veď aj národný umelec Ivan Krasko či slovenskí autori v Rumunsku ako Ondrej Štefanko, Ivan Miroslav Ambruš či Anna Räu-Lehotská mali/majú vyštudovanú chémiu, Jarmila Nacuová autorsky dokázala „... *nuansovane narábať s jazykom i s autorskými stratégiami. Možno rozpoznať vo viacerých prácach dobre vedený dej, vtip, jazykovú adekvátnosť i vycibrenosť, zmierlivý síce, ale nezlahčujúci pohľad.*“¹⁴ Formou ja-rozprávania a využitím bohatej slovnej zásoby autorka vtesnala textom pečať autenticity a stylistickej nenapodobiteľnosti. Táto jej knižná prvotina „... *sa vyníma originalitou a pútavým pohľadom na každodenné nezdary, ktoré vtipným zásahom rieši a niekedy aj vyrieši.*“¹⁵ Celkovo môžeme uviesť, že autorka vo svete náhod a nepredvídaností „... *čerpá námety z každodennosti a jej inšpiračným zdrojom sú limítné situácie, do ktorých sa dostávajú stvárané postavy poviedok.*“¹⁶ Jej literárna tvorba sa tak stáva vzácnym obohatením literárneho života uvádzaného časopriestoru.

V prvej kapitole autorka opisuje svoje okolie a rôzne nástrahy – najmä z cestovateľského aspektu. Jej sebareflexia je však komická: aj pri pohostinnosti

¹⁴ ANOCA, D. M.: *Jarmila Nacuová nás opustila*. Naše snahy, 2020, roč. 31 (38), č. 11 – 12, s. 25.

¹⁵ RÄU-LEHOTSKÁ, A.: *O knihe*. In: NACUOVÁ, J.: *Mozaika života*. Nadlak: Vydavateľstvo Ivan Krasko, 2015, s. 5.

¹⁶ AMBRUŠ, I. M.: *Mozaika života*. In: NACUOVÁ, J.: *Mozaika života*. Nadlak: Vydavateľstvo Ivan Krasko, 2015, zadný obal knihy.

náhodného šoféra/potenciálneho vraha vidí nástrahu v jeho možnej psychopatickej defektnej osobnosti, hľadá únikovú cestu, lúči sa so životom i rodinou, intenzívne myslí na prípadnú správu v kriminálnych novinách o vražde a následnom absolútnom treste: „*Osudnou sa stala cesta dvoch nerozvážnych turistiek, ktoré v ich nesmiernej prostomyselnej naleteli prešpekulovanému individuu a dúfajúc, že sa raz predsa len dostanú domov, dali sa zaviesť do neznáma. Všetko sa to odohralo na opustenej ceste lemovanej hustým porastom, bodláci a vysokou burinou.*“¹⁷ Inštinkt – či presnejšie: obrazotvorná myseľ azda pod pudom sebazáchovy – jej pracuje na plné obrátky: „*Pred niekoľkými dňami som sa dočítala v lokálnej tlači o hrôzostrašnej správe, v ktorej sa podrobne opisoval prípad zavraždenej stopárky, v pohraničnej zóne, ktorou sme práve prechádzali. Vrah sa dokonca vraj pohybuje ešte na slobode. Poslednú vraždu spáchal v jedno májové popoludnie. Vnútny hlas mi varovne našepkával, že zákerný vrah neútočil už mesiac, ale čo keď práve dnes si vystriehol nič netušiacu obeť a zopakuje si to aj v tomto krásnom júnovom predpoludní.*“¹⁸ Negatívne prvky v myšlienkach identifikuje v pozadí vlastných skúseností z telenoviel, pričom strach z nebezpečia je väčší než nebezpečenstvo samé. Hľadá pritom v sebe i v ostatných etický kódex hodnôt. K denotatívnosti ju privádza iba policajná hliadka, colná kontrola a predelový zásah prírodného elementu vo forme dažďa. Viaceré príbehy sa venujú vlámaniam do bytu či domu (aj za bieleho dňa cez záhradu). Čitateľsky pôsobivo sa pritom opisuje ženská intuícia, teda akýsi varovný šepot v spleti každodenných starostí a myšlienok autorky/učiteľky o škole i vlastnej rodine. Je tu vyslovená kritika, ale aj určitá tragikomická irónia voči budúcej generácii, ktorá do svojich bežných školských dobrodružstiev prináša huncútstva (vybitý zub) i priam trestné činy (krádež mobilov, bitka so spolužiakom). Nadhodená otázka: dá sa vychovávať aj bez trestov – je viac-menej básnická... Človek pritom musí byť azda Sherlock Holmes či Agatha Christieová, teda priam sliedič, aby vyriešil všetky neduhy doby. Pri subjektívnom vyšetovaní (privolaná policajná hliadka nevyrieši nič, ale tvári sa, akoby to bol prípad pre FBI) sa uvádza reálny pocit depersonalizácie súčasnosti, akási úzkostná neuróza človeka turbulentnej doby. Rieši sa pritom aj pocit žiakovho udavačstva, avšak bez výčitiek svedomia. Je to symptóm (ne)hodnôt súčasnosti, keď vlastní rodičia prehrešky svojich detí bez výhrad akceptujú a obviňujú iba vyučujúcich. Pri tomto azda až defektnom morálnom „kóde“ je nedôstojné, keď: „*Muži zákona ešte pátrali aj za vyhadzovačom prázdneho obalu od mlieka, ktorý akosi nešťastnou náhodou vyletel z okna*

¹⁷ NACUOVÁ, J.: *Mozaika života*. Nadlak: Vydavateľstvo Ivan Krasko, 2015, s. 11.

¹⁸ Tamže, s. 8 – 9.

školy. A dopadnúť nedopadlo do odpadového koša, ale na ctihodnú hlavu jedného zo školských pracovníkov. No ako sa to skončilo? On to prežil, ale rodičia hľadajú až dodnes hysterického učiteľa, ktorý si dovolil vystresovať ich dobre vychované deti.¹⁹

Prirodzene, rozprávač sa pýta aj seba samého: prečo sa práve on dostal do neskrutných pazúrov zlodejov? Emocionalita (hlodajúci pocit pomsty) sa skĺbi s racionalitou (iba čakať a dúfať, uvedomiť si bezmocnosť). Pocit nepokoja však postupne narastá. Až strašidelne pritom pôsobí obraz o lupičoch v kuklách a s nožmi v rukách. Autorka opisuje povrchné vyšetrovanie úradov, zbytočný výsluch susedov, ktorý nevedie k efektívnemu výsledku. Situácia je teda tragikomická, pseudoriešenie prináša iba klebeta o dobre zorganizovanej skupine podvodníkov z južnej časti krajiny. Šperky a zlato sa však nenavrátia, a tak príbeh dostáva celkový špatnokrásny nádych – aj napriek tomu, že: „Po vlámaní som podľa návodu prečítaných detektívok preskúmala koberec, dokonca aj lupou, s úmyslom nájsť tú závažnú stopu, ktorá by mi udala aspoň adresu zločincov. Našla som akési vlásie...“²⁰, pričom možno tvrdiť, že dozaista: „To bola jediná konkrétna stopa, ktorú príslušníci Polície vyzdvihli a potom dôstojne nastúpili do auta a tým uzavreli prípad.“²¹ V texte sa pritom objavuje aj škodoradosť malomesta a všadeprítomnej intrigy zvedavých tvárí so sarkastickými poznámkami. Autorka však nestráca humor, i keď si uvedomuje, že v dnešnom svete niet priestoru na city. Komicky znie fakt o opätovnom nočnom vlámaní do rodinného domu (zmizne zlatá retiazka s veľkým rubínovým príveskom, súprava záušnic, náramok). Napriek tomu, že majiteľka prečítala dostupnú odbornú literatúru o lupičoch, stráženie domu so psom a kocúrom je neefektívne, ich statické jestvovanie je kompenzované tajuplnými myšlienkami autorky, v ktorých bol podľa jej konkretizácie: „Sotva počutelný klepot, opatrne kroky po rozhádzaných papieroch, knísanie akéhosi prevrhnutého objektu. Akoby niekto prestupoval z nohy na nohu. V mystickej spleti myšlienok ma ochranný pud poplašne upozorňoval na potenciálne nebezpečenstvo.“²²

Samozrejme, autorka uvádza aj čisto komické samozrejmosti všedného života, keď sa lupičom stáva jednoduchá myš. Používa pritom alúziu na Jerryho od Walta Disneyho. Šramot, lomoz a cupitanie myší opisuje komicky. Humorne vyznie spôsob odstránenia záškodníka voňavkou. Problém však vyrieši čas. Nezostáva nič iné, než pravidlo Brigitte Bardotovej: rešpektovať

¹⁹ Tamže, s. 53.

²⁰ Tamže, s. 24.

²¹ Tamže, s. 29.

²² Tamže, s. 27.

pravidlá – teda hodnoty, normy – a netrýzniť.²³ Na druhej strane sa spomínajú aj hrôzostrašné kriminálne dejiny ľudstva (Osvienčim), keď ľudská zvrátenosť, utrpenie miliónov nevinných ľudí a zločiny proti ľudskosti sa spáchali na dennom poriadku. Bola to tragédia, absolútna devalvácia hodnôt, odzrkadľujúca sa neskôr, pochopiteľne, aj v literatúre, teda aj vo svete, ktorý „... dokáže mnoho, okrem ľudskosti, ku ktorej sa nepredral, a ktorá robí z človeka nelútostného odluda.“²⁴ Tvarou v tvár smrti – avšak náhodnej – sa dostali aj rumunskí turisti v Čiernej Hore pri spoločnej autobusovej havárii, pričom: „Nikto z nich si neželal vidieť strhanú tvár zúfalstva, choroby, nevládnosti a strachu. Mnohí sa dokonca dožadovali kyanidu draselného ako jedinej alternatívy rýchlej fyzickej likvidácie.“²⁵ Celkové objasnenie prípadu aj tentoraz škripe, pričom rozprávač nenávidí násilie; kritizuje používanie zbraní aj v sebaobrane. Analyzuje, nenechá sa unášať záplavou snov, je skôr realistický, pričom: „Odhodlane kráča v ústrety budúcnosti, v ústrety ťažkému životu a niekedy platí za šťastie svoje a svojich blízkych.“²⁶

Jarmila Nacuová v roku svojho skonu vydala širšie koncipovanú novelu s názvom Únos. Týmto textom vniesla do vývinu slovenskej prózy v Rumunsku určité nové: širšie chápanú tematiku kriminálneho príbehu s exaktne detektívnymi atribútmi. Podala tým až drsne reálny obraz i odraz našej bezuzdne chápanej doby s odvrátenou tvárou. Z čitateľského hľadiska je zaujímavý moment, keď hlavnú hrdinku brutálnym spôsobom unesie odpudzujúci starší chlap. Autorka pri opise tejto situácie využíva atmosféru detektívky: sledovanie celodenného programu obete, striehnutie na príležitosť, snorenie, výmysel spôsobu ako obeť dostať do zatemneného vozidla. Vykluje sa z neho zloduch, ktorý pre cudzích vojakov a rakúskych pracovníkov zabezpečuje prídely čerstvého tovaru – maloletých dievčat, ktoré zanesie do špinavých hotelových izieb. Postupne sa začína pátranie ako znak kriminálnych príbehov. Čitateľ sa dozvedá o načierno pracujúcich taxikároch, kumpánstve úradov s podsvetím či neúnosných daňových podvodoch mafiánov. Nadarmo sa uvádza zákonný postup hlásenia prípadu úradom činným v trestnom konaní: nič zásadné sa neudeje. V týchto momentoch je evidentná autorkina kritika voči systému, ľuďom, jednotlivcom. Opisuje sa pritom dusná atmosféra mikroregiónu, ktorá je priam predurčená na zločin. Postupne sa vykryštalizuje narušená osobnosť vraha, vyvrhela, nepričetného psychopata. Výsledkom únosu je priviazanie nôh

²³ O tom detailnejšie: ŠENKÁR, P.: *Mozaika života (rec.)*. Slovenské pohľady, 2016, roč. 4 + 132, č. 6, s. 119 – 121.

²⁴ Ako v pozn. č. 17, s. 75.

²⁵ Tamže, s. 88.

²⁶ Tamže, s. 106.

o posteľ a následné znásilnenie: „*Vrhol sa na úbohú Karinu, strhol z nej oblek a podrobil ju tým najperverznejším úkonom, aké mohli vzniknúť v hlave monštra, akým sa teraz javil.*“²⁷ Karina sa stala obeťou celého gangu, ktorý „patronuje“ dievčatá v zahraničí. Smutne znie fakt o spolupráci colníkov s únoscami. Nacuová stupňuje opis rôznych foriem týrania v pozadí pedofilných sklonov a sadistických chůtok. Tie sa gradujú aj vzhľadom na sociálny status ľudí. Je to svet novozískanej pseudodemokracie, keď: „*Všetci sa začíname báť. Pred revolúciou sme sa báli čo i len ceknúť a dnes už cítíme pazúry ich následníkov. Stále viac si musíme kontrolovať rozhovory, najmä tie telefonické, lebo máme pocit, že sme odpočúvaní.*“²⁸ Vyhrotením takejto situácie je obchodovanie s bielym mäsom, predaj dievčat do nevestincov a ich vystavenie stovkám mužov v pozícii akýchsi obetných baránkov. Sú to grázli, pri ktorých sa spomína aj ich kupčenie s rumunskými deťmi v Taliansku.

Z textu sa postupne ozrejmuje sociologický atribút mikroregiónu, najmä z negatívneho hľadiska morálnych hodnôt. Vidíme tu aspekt prepojenia štátnej moci a podsvetia. Je pritom určitá hranica, za ktorou aj štátne úrady musia konať, najmä pri momente, kde je celoplošné narušenie ľudských hodnôt v spojitosti s evidentnými dôkazmi zločinu. Páchateľ využíva totálny chaos a bezradnosť nielen jednotlivcov, ale vlastne aj celého systému. Autorka tu vyslovuje neblahé napredovanie negatívnych javov spoločnosti. V aspekte politických zmien v Rumunsku po roku 1989 hodnoty klesajú, podobne ako duše kriminálnikov a telá obetí. Celý postup je opísaný ako sled nemorálnych konaní, ktoré vyúsťujú k participácii pri praní špinavých peňazí, používaní falošných faktúr, ilegálnom dovoze loveckých brokov či kúpe dvetisíc hektárov pozemku za peniaze bielych koní.

Konfrontuje sa reálny svet plný injekčných striekačiek a imaginárny svet ich účinkov. Je to senzácia pre televíziu a rozhlas, obkolesená štatistikou bulvárnych novín. Dôvera sa kontaminuje všadeprítomnou korupciou, pričom kriminálne živly sa dostávajú k politickej (a policajnej) reprezentácii. Kým obeť trýznia v podzemnom bunkri, prepisuje sa až štyridsaťdeväť súdnoznaleckých spisov. Je to podsvetie aj s maloletými, apatickými deťmi v špinavých handrách. Svet hodnôt je tak späť s drogami a následnou redukciou vôle človeka. Opäť sa tu vynorí otázka morálky a hodnôt: kto je vinný – ten, kto núti k nemorálnosti činu či ten, kto ju musí vykonať? Vyvrcholením je túžba mladého dievčaťa po svete, v ktorom: „... *už nikdy nikto nebude na nej páchať násilie, prenasledovať ju, nebude sa musieť pokúsiť o útek, ani v zúfalstve o samovraždu, ani fyzicky trpieť.*“²⁹ O taký

²⁷ NACUOVÁ, J.: *Únos*. Nadlak: Vydavateľstvo Ivan Krasko, 2020, s. 26.

²⁸ Tamže, s. 41.

²⁹ Tamže, s. 170.

sa máme usilovať aj my. O taký sa usiluje väčšina spisovateľov. Koniec koncov aj Jarmila Nacuová, ktorá vo svojich prózach nastavila vnímavým čitateľom zrkadlo o odvrátenej tvári krutého sveta.

Literatúra:

- AMBRUŠ, I. M.: *Intelektuáli a poznanie*. In: Ešte v slovenskom jazyku. Nadlak: Vydavateľstvo Ivan Krasko, 2014, s. 83 – 84. ISBN 978-973-107-099-5.
- AMBRUŠ, I. M.: *Mozaika života*. In: NACUOVÁ, J.: *Mozaika života*. Nadlak: Vydavateľstvo Ivan Krasko, 2015, zadný obal knihy. ISBN 978-973-107-102-2.
- ANDRUŠKA, P.: *Literárna tvorba v procesoch národnostného sebaopoznávania*. In: Osobnosti a osobitosti dolnozemskej kultúry. Nitra: Fakulta stredoeurópskych štúdií Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2005, s. 7 – 46. ISBN 80-8050-858-5.
- ANDRUŠKA, P.: *Stretnutie v sebe alebo Prečo písať?* In: Fenomén literatúry v kultúrnych kontextoch. Nitra: Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2002, s. 7 – 8. ISBN 80-8050-485-7.
- ANOCA, D. M.: *Jarmila Nacuová nás opustila*. Naše snahy, 2020, roč. 31 (38), č. 11 – 12, s. 25. ISSN 1584-6767.
- ANOCA, D. M.: *O slovenskej literatúre v Rumunsku ešte raz*. In: Hľadanie sférického priestoru. Nadlak: Vydavateľstvo Kultúrnej a vedeckej spoločnosti Ivana Krasku, 1997, s. 33 – 44. ISBN 973-9292-10-0.
- ANOCA, D. M.: *Slovenská literatúra v Rumunsku*. Nadlak: Vydavateľstvo Ivan Krasko, 2010. 322 s. ISBN 978-973-107-060-5.
- ANOCA, D. M.: *Ženská tvorivosť, (pozoruhodné) ženské postavy. Niekoľko poznámok na margo rodovej témy v živote Slovákov v Rumunsku*. In: Slovacica miscellanea. Nadlak: Vydavateľstvo Ivan Krasko, 2012, s. 48 – 60. ISBN 978-973-107-081-0.
- BENKOVÁ, V. – FARKAŠOVÁ, E. (eds.): *Úcta k rôznorodosti prejavov ľudského ducha. Rozhovor so Samuelom Boldockým, literárnym kritikom, pedagógom, editorom a prekladateľom*. In: Zbližovanie. Dvojrozhovory. Rozhovory s osobnosťami slovenskej literatúry z Dolnej zeme a zo Slovenska. Báčsky Petrovec: Slovenské vydavateľské centrum, 2015, s. 73 – 87. ISBN 978-86-7103-457-9.
- BROŽÍK, V.: *Hodnoty*. In: Hodnotové orientácie. Nitra: Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2000, s. 13 – 19. ISBN 80-8050-368-0.
- HARPÁŇ, M.: *Fenomén(ológia) čítania*. In: Scripta manent. Literárnovedné súradnice. Báčsky Petrovec: Slovenské vydavateľské centrum, 2014a, s. 41 – 46. ISBN 978-86-7103-420-3.

- HARPÁŇ, M.: *Osudy a perspektívy menšinovej literatúry*. In: Zápas o identitu. Nadlak – Bratislava: Vydavateľstvo Kultúrnej a vedeckej spoločnosti Ivana Kraska a Vydavateľstvo ESA, 2000, s. 26 – 31. ISBN 973-9292-64 (80-85684-18-7).
- HARPÁŇ, M.: *Typologické rozkmity slovenskej dolnozemskej literatúry*. In: Ars poetica Pannonica. Nadlak: Vydavateľstvo Ivan Krasko, 2014b, s. 35 – 45. ISBN 978-973-107-095-7.
- HARPÁŇ, M.: *Vstupy a výstupy slovenskej menšinovej literatúry*. In: Literárne paradigmy. Nadlak – Bratislava: Vydavateľstvo Ivan Krasko a Vydavateľstvo ESA, 2004, s. 80 – 92. ISBN 973-8324-52-1 (80-85684-38-1).
- NACU, M. J.: *Reflexie z etnického ústrania hľadania domova*. In: Svedectvá slovenskej dolnozemskej prózy. Nadlak: Vydavateľstvo Ivan Krasko, 2011, s. 104 – 106. ISBN 978-973-107-072-8.
- NACUOVÁ, J.: *Mozaika života*. Nadlak: Vydavateľstvo Ivan Krasko, 2015. 112 s. ISBN 978-973-107-102-2.
- NACUOVÁ, J.: *Únos*. Nadlak: Vydavateľstvo Ivan Krasko, 2020. 177 s. ISBN 978-973-107-160-2.
- PLUTKO, P.: *Autorova osobnosť v umeleckom diele*. In: Autor umeleckého diela. Nitra: Pedagogická fakulta v Nitre, 1992, s. 9 – 26. ISBN 80-85183-75-7.
- RÄU-LEHOTSKÄ, A.: *O knihe*. In: NACUOVÄ, J.: *Mozaika života*. Nadlak: Vydavateľstvo Ivan Krasko, 2015, s. 5. ISBN 978-973-107-102-2.
- ŠENKÄR, P.: *Mozaika života (rec.)*. Slovenské pohľady, 2016, roč. 4 + 132, č. 6, s. 119 – 121. ISSN 1335-7786.

Patrik Šenkär

doc., PaedDr., PhD., J. Selye University, Faculty of Education, Department of Slovak Language and Literature, Bratislavská cesta 3322, 945 01 Komárno, Slovak Republic

senkarp@ujš.sk

ORCID: 0000-0002-6114-2008

Oddíl III



EXISTENCIÁLNÍ KONFLIKT V POEZII A PRÓZE 19. A 20. STOLETÍ

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЙ КОНФЛИКТ В ПОЭЗИИ И ПРОЗЕ 19-ГО И 20-ГО ВЕКОВ

«Крылатый счастья миг...» (значимость счастья в поэтическом мире К. Н. Батюшкова)¹

Светлана Викторовна Рудакова – Вероника Валентиновна Цуркан

Абстракт

Основное внимание в работе сосредоточено на выявлении особенностей представления о счастье в лирике К. Н. Батюшкова. Используя методы мотивного, статистического и герменевтического анализа, рассмотрена динамика изменений трактовки понятия счастья в лирике этого поэта, выявлены влияния на формирование концепции счастья в его творчестве. Выполнен статистический анализ лексем счастье/счастье в лирике А. С. Пушкина, А. А. Дельвига, Е. А. Боратынского и К. Н. Батюшкова. Рассмотрена такая особенность жизни и творчества Батюшкова, как двойственность. Обусловлена она в том числе тем, что поэт формируется на стыке двух эпох — просветительского века и либеральной александровской эпохи. Проявляется двойственность в том, что в представлениях о счастье угадываются влияния других концепций, но, с другой стороны, поэт демонстрирует способность внести в картину о счастье свои мазки. Так, Батюшков соединяет в трактовке понятия счастья гедонистическое, эвдемоническое, сентиментальное, просветительское, романтическое, при этом сделать это не механически, а синтетический.

Ключевые слова: К. Н. Батюшков; лирика; гедонизм эвдемонизм; Просвещение; двойственность; трагичность

“The Winged Moment of Happiness...” (the Significance of Happiness in K. N. Batiushkov’s Poetic World)²

Abstract

The paper focuses on identifying the features of the concept of happiness in the lyrics of K. N. Batiushkov. Using the methods of motive, statistical and hermeneutic analysis the dynamics of changes in the interpretation of the concept of happiness in the lyrics of this poet is considered, the influences on the formation of the concept of happiness in his works are revealed. The statistical

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и РЯИК, проект «Феноменология счастья в русской литературе XVIII–XX вв.», № 20-512-23007.

² The reported study was funded by RFBR and FRLC, project «Phenomenology of Happiness in Russian Literature of the 18th–20th Centuries» number 20-512-23007.

analysis of the lexemes happiness in the lyrics of A. S. Pushkin, A. A. Delvig, E. A. Boratynsky and K. N. Batiushkov was performed. Such a peculiarity of Batiushkov's life and work as duality is considered. It is due in part to the fact that the poet is formed at the junction of two eras—the Enlightenment Age and the liberal Alexander era. The duality is manifested in the fact that the ideas of happiness are influenced by other concepts, but, on the other hand, the poet demonstrates the ability to add his own strokes to the picture of happiness. Thus, Batiushkov combines hedonistic, eudemonic, sentimental, enlightenmental, romantic in his interpretation of happiness, while doing it not mechanically, but synthetically.

Key words: K. N. Batiushkov; lyrics; hedonism eudemonic; Enlightenment; duality; tragic

Константин Николаевич Батюшков — поэт, который стоял у истоков русского романтизма вместе с В. А. Жуковским. Творчество Батюшкова во многом противоречиво. Для многих поэт Батюшков связан прежде всего с миром гедонистических удовольствий. Объясняется это тем, что ряд своих стихотворений русский поэт посвятил воспеванию земных удовольствий. Можно вспомнить знаменитые сточки пушкинского произведения, в котором он, характеризуя лиру Батюшкова, представляет его следующим образом: ««Философ резвый и пиит, / Парнасский счастливый ленивец, / Харит изнеженный любимец...» [Puškin, 1937, т. I, s. 72]. Известно, что многие, знающие Батюшкова и его поэзию, часто сравнивали русского поэта со знаменитым французским элегиком Эваристом Парни [Фридман, 1971, s. 116, 134–139], [Rudakova., 2015], даже появилась устойчивое определение — «русский Парни», так, у П. А. Вяземского в письмах можно неоднократно встретить такое обращение к Батюшкову — «Парни Николаевич». Причины кроются не только в том, что русский поэт часто переводил Парни, но и в схожести тематики, в звучании ряда тем, связанных с гедонизмом, легкой поэзией, культом чувственных удовольствий.

Однако нужно принять во внимание тот факт, что Батюшков был участником (офицером) нескольких военных кампаний, в том числе против Наполеона, получил несколько ранений, принимал участие и в заграничном походе русской армии 1813–1814 гг. Однако именно в творчестве Батюшкова впервые в русской поэзии появляются произведения, выражающие осуждение и неприятие войны как явления человеческой социальной жизни. Например, в 1811 году в письме

Н. И. Гнедичу, размышляя о четырёхтомном труде Антуана Франсуа Клода Феррана «Дух истории», о событиях французской революции и её катастрофических итогах, Батюшков приход к трагическим и неутешительным выводам: «И вот передо мной лежит на столе третий том *Esprit de l'histoire, par Ferrand* [Дух истории Феррана (франц.)], который доказывает, что люди режут друг друга затем, чтоб основывать государства, а государства сами собою разрушаются от времени, и люди опять должны себя резать и будут резать, и из народного правления всегда родится монархическое, и монархий нет вечных, и республики несчастнее монархий, и везде зло, а наука политики есть наука утешительная, поучительная, назидательная... и еще бог знает что такое!» [Batjuškov, 1886, s. 136]. Отечественная война и последующий заграничный поход заставили Батюшкова пересмотреть свои былые взгляды, перестроить картину мира, война предстала для него с совсем не парадной стороны, он увидел её чудовищно бесчеловечный характер, что и отразил в своих стихотворениях, например, в «Переходе русских войск через Неман» (1813). Восприятие войны у Батюшкова в этот период резко отличало его от современников. На страницах его произведений, посвященных войне, мы не найдем описание величественных подвигов, красивых батальных сцен, значимых побед, война, как показывает поэт, — это страшная цепь жестоких событий, из которых создается уродливая пугающая картина. Подобно описывается автором в таких стихотворениях, как «Пленный» (1814), «На развалинах замка в Швеции» (1814), «Переход через Рейн» (1816–1817).

Рассмотрение даже этих аспектов мироощущения Батюшкова позволяет говорить о нем как о поэте чрезвычайно сложном. Его двойственность проявляется практически на всех уровнях.

Так, по сути, жизнь Батюшкова будто раскалывается на две части. Первый период — время взлета, открытий, находок, обретение своего голоса, разработка своих особых тем, это период, когда поэту приходит слава. Поэт взлетает на российский Олимп и становится для большинства современников знаковой фигурой, о нем говорят все поэты, литературные критики и читатели, давая его творчеству различные оценки. Второй период — это время мрачного безумия, когда в возрасте 34 лет, на пике своего духовного развития, на пути к вершине своей поэтической славы, Батюшков заболевает тяжелой психической болезнью и оказывается «погребенным заживо». При жизни оплаканный современниками, он переживет многих из них, но проведет все эти годы в «сумеречном состоянии».

Своеобразным поэтическим завещанием К. Н. Батюшкова, подобным пушкинскому «Я памятник воздвиг нерукотворный», можно считать его стихотворение «Изречение Мельхиседека» («Ты знаешь, что изрек...»). Это произведение было создано ещё в 1821 году в Италии, но незадолго до смерти в краткий момент просветления оно было написано рукой умирающего поэта на стене рядом с его постелью. Д. Д. Благов в комментариях к этому тексту отмечает, что впервые он был напечатан в 1834 году, а в повторной публикации 1884 в журнале «Русская старина» оно появляется с подписью «из неопубликованного» «под названием: „Константин Николаевич Батюшков. Предсмертное его стихотворение“ и с примечанием публикатора, поэта А. И. Подолинского: „Кто мне сообщил это стихотворение, не помню. Сообщавший утверждал, что оно уже по смерти поэта К. Н. Батюшкова было замечено на стене, будто бы написанное углем“» [Vlagoj, 1934, s. 548].

В этом тексте в концентрированной форме выражено трагическое ощущение жизни в прошлом такого яркого гедонистического поэта, отражено его беспросветное отчаяние и пессимизм в понимании человеческой удела. Поэт продемонстрировал в нем свой решительный отказ от гедонизма, более того показал свое неверие в саму возможность наслаждения жизни. Счастье в стихотворении вообще выводится за «скобки человеческой жизни», которая воспринимается исключительно как мир страданий.

Поэзии Батюшкова также свойственна двойственность. И проявляется она в том, что, с одной стороны, в его лирике мы обнаруживаем воспевание беспечности, эпикуреизм, его лирический герой способен наслаждаться жизнью, ценить земные радости, осознавать значимость и ценность счастья. Обращаясь к Фортуне, он устремлен не к социальным успехам — богатству, карьере, а к духовно-чувственным удовольствиям, мечтая о любви, дружбе, творчестве. Он готов делиться своими ощущениями со своим окружением. И потому одно из популярных слов, которые использует поэт в своих произведениях, оказывается *счастье*. Хотя в своем «Словаре поэтического языка К. Н. Батюшкова» Н. Л. Васильев и Д. Н. Жаткин, анализируя 20 «наиболее активных полнозначных слов в поэзии» этого русского автора, слова счастье среди них не выявили [Vasil'jev, Žatkin, 2018] (но эта лексема входит в 50 наиболее употребительных слов в поэзии Батюшкова). С другой стороны, лирика Батюшкова отличается трагичностью, которая с годами усиливается. Именно поэтому ряд исследователей говорит о Батюшкове как одном

из самых трагичных, если не сказать пессимистичных поэтов русского романтизма.

То есть получается, с одной стороны, Батюшков — гедонист, счастливый баловень Фортуны, а с другой — поэт трагического плана.

Удивительную картину дает анализ национального корпуса русского языка (поэтического подкорпуса): сопоставление лексемы счастье в творчестве самых известных русских поэтов первой трети XIX века — А. С. Пушкина, В. А. Жуковского, Е. А. Боратынского, А. А. Дельвига и К. Н. Батюшкова. Если мы возьмем количество использованных слов «счастье» в поэтических произведениях, то абсолютным лидером по частотности употребления будет Жуковский и Пушкин. В поэтическом корпусе В. А. Жуковского насчитывается 347067 словоупотреблений, а на лексемы «счастье» и «счастье» приходится 201 и 80 словоформ соответственно (всего **281** употребление). В поэтическом корпусе А. С. Пушкина выявляется 195572 словоупотребления, на лексему «счастье» приходится 86 словоформ, а на лексему «счастье» — 26 словоформ (всего **112** употреблений). В поэтическом корпусе Е. А. Боратынского насчитывается 39641 словоупотреблений, из них на лексемы «счастье» и «счастье» приходится 57 и 17 словоформ соответственно (всего **74** употреблений). В поэтическом корпусе А. А. Дельвига найдено 28 428 словоупотреблений, а лексем «счастье» и «счастье» — 33 и 14 словоформ соответственно (всего **47** употреблений). То, что касается поэзии К. Н. Батюшкова, в национальном поэтическом корпусе найдено 34 879 словоупотреблений, из них на лексемы «счастье» и «счастье» приходится 48 и 21 словоформа соответственно (всего **69** употреблений).

Но если мы возьмем относительную частотность, то мы обнаружим уникальную ситуацию. На первом месте оказывается поэт, многими определяемый как трагический, — это Батюшков. Методика расчета относительной частоты (ОЧ) на 10 тысяч словоупотреблений в поэтическом тексте предложена Я. М. Марголисом ([Margolis, 2020, s. 48]; [Margolis, 2021a]; [Margolis, 2021b]). При расчете относительной частоты словоупотреблений лексем «счастье» и «счастье» на 10 тысяч словоупотреблений у Батюшкова этот процент соотношения достигает цифры **19,78**, у Боратынского — **18,66**, у Дельвига — **16,53**, у Жуковского — **8,09**, у Пушкина — **5,73**.

Эти показатели позволяют однозначно утверждать, что для Батюшкова размышление о счастье — один из важнейших вопросов, поэт на протяжении своей творческой жизни пытается понять, что есть счастье человеческое, как его можно обрести, как можно его удержать.

Для Батюшкова, особенно раннего, счастливый человек — это человек гармоничный, способный бурно проявлять свои эмоции, с радостью предаваться чувственным наслаждениям, но при этом никогда не забывать о духовном, это человек, который чем больше получает удовольствия от жизни, тем более совершеннее и прекрасней становится, тем больше его связь с миром счастья обнаруживается. Но будучи романтиком, Батюшков остро ощущает, насколько действительность далека от идеала, по мысли поэта, жестокая реальность аморальна, она угнетает человека, не дает ему возможность наслаждаться красотой природы, искусством, духовными проявлениями, а значит не позволяет купаться в том счастье, что он достоин.

Для Батюшкова в его представлениях о счастье соединилось очень многое. Ведь он — человек, воспитанный на стыке двух культур, с одной стороны, уходящего в прошлое века XVIII, ориентированного на Просвещение, на рациональную философию, а с другой стороны, александровской эпохи — времени свободолюбивых настроений, расцвета либеральных увлечений общества, когда свобода воспринимается как определяющая категория бытия.

Соответственно, когда мы говорим о формировании у Батюшкова представлений о счастье, на это, в первую очередь, повлияли французские просветители, в особенности, Вольтер и Монтень (см. подробнее [Abramzon, 2015a]; [Abramzon, 2015b]; [Petrov, 2020]; [Razumkova, 2017]). С другой стороны, легкая поэзия, в первую очередь, Парни. Кроме того, на формирование представлений о счастье оказали влияние усвоенные в процессе изучения античной культуры гедонизм (этическое учение, основой которого является утверждение, что физические и духовные удовольствия являются высшим благом для человека), а также эвдемонизм (истоки которого — в работах Сократа, Аристотеля), и у античных философов, и у Батюшкова эвдемонизм связан с убеждением, что счастье — это прежде всего категория этическая, а главное условие достижение счастья — проявление добродетелей, нравственности и мудрости [Ксенофонт, 1935, s. 156], [Rudakova, Regeci, 2020, s. 52]). Таким образом, создавая такой сложный образ личного счастья, Батюшков вслед за своими предшественниками выражает надежду, что подлинное счастье может познать только тот, который далек от блеска и роскоши света, который не гонится за материальными удовольствиями, который имеет добродетельную душу, у которого есть друзья и соответственно есть какие-то духовные увлечения.

Ярче всего близость представлений Батюшкова о счастье взглядам философов античности — Сократа, Платона — проявляется в одном из ранних произведений, в стихотворении «Счастливец» (1810), где русский поэт-романтик напрямую связывает понятие счастья с понятием совести:

Душ великих сладострастье.
Совесть! зорки й страж сердец!
Без тебя ничтожно *счастье*³ [Batjuškov, 1934, s. 142]!

В ранней лирике Батюшков создает свою «маленькую философию». В ней отражается разочарование в светской жизни, в основе этой философии — идея, что личное счастье может быть доступно одинокой личности в мечтах, в уединении, в уходе от светской действительности, когда она сможет предаться высоким размышлениям, увлечься своими высокими духовными интересами. Счастье человеческое гуманная и чувствительная личность может обрести только вдали от пустых и эгоистических забот, вдали от корыстных расчетов в мире, где царит любовь, культура, искусство, красота.

В своей ранней лирике Батюшков задумывается о том, что счастье разных людей может соотноситься с различными проявлениями бытия. Так, концепция счастья людей, погруженных в суетные заботы о материальном мире, по мнению поэта, неистинна, в её основе — представление о мнимом, пустом счастье: «В богатстве ль счастье? В нем призрак, тщетный вид» («Напрасно осыпал я жертвенник цветами...» («Тибуллова элегия III», 1809)) [Batjuškov, 1934, s. 72].

Истинное счастье, как представляется молодому поэту, может быть соотносимо, во-первых, с миром гедонистических удовольствий, который связан с кругом друзей, вином, любовью, творчеством, красотой:

Счастлив! счастлив, кто цветами
Дни любви украшал,
Пел с беспечными друзьями [Batjuškov, 1934, s. 125]!
(«К Петину», 1810);

Пой, любимец *счастья*,
Пока веселы дни
И розы сладострастья
Кипридою даны... [Batjuškov, 1934, s. 120]
(«Прости, балладник мой...» («К Жуковскому», 1812));

³ Курсив здесь и далее в цитатах из стихотворений К. Н. Батюшкова наш (С. Р, В. Ц.).

И рвал в чужбине *счастья* розы
С красавицей другой [Batjuškov, s. 135]
(«Гусар, на саблю опираясь...» («Разлука», 1812–1813)).

Кроме того, счастье связывает Батюшков с миром романтической мечты, при этом поэт осознает, что это состояние кратковременное:

Не долго нам и в *счастьи* жить!
Не долго — но печаль забудем,
Мечтать во сладкой неге будем:
Мечта — прямая *счастья* мать! [Batjuškov, 1934, s. 461]
(«Подайте мне свирель простую...» («Совет друзьям», (1806))).

Для Батюшкова состояние счастья соотносится и с миром поэтов, готовых посвятить свою жизнь исполнению того предназначения, что им выпало, испытывающих удовольствие и удовлетворение от самой возможности творить. В отличие от «рабов света», поэты не предпринимают усилий, чтобы сделать карьеру и добиться чего-то в этом мире, потому для всех они «ленивцы», их удел — погружение в мир собственное души, напряженная духовная работа, сфера их деятельности — творчество и работа мысли:

Но *счастью певцов*
Удел есть скромна сень, мир, вольность и спокойство.
Души поэтов свойство [Batjuškov, 1934, s. 475]
(«Мечта», 1802–1803).

Наверное, поэтому своеобразным залогом счастья для Батюшкова оказывается неспешность, покой, уединенность от суетного света:

Уединение, источник благ и счастья!
Места любимые! [Batjuškov, 1934, s. 138]
(«Могольцу снился жилища Елисейски...» («Сон могольца:
Баснь», 1808)).

Велишь мне петь любовь и радость,
Беспечность, счастье и покой [Batjuškov, s. 89]
(«Мой друг! я видел море зла...» («К Дашкову», 1813)).

«Леность» возводится русским романтиком в некий культ, становясь одним из важных условий подлинного счастья:

Беспечные *счастливицы*,
Философы — ленивцы,
Враги придворных уз,
Друзья мои сердечны! [Batjuškov, 1934, s. 113]
(«Мои пенаты», 1811).

Наряду с позитивным размышлением о счастье в «маленькую философию» Батюшкова приходят мысли о том, что состояние счастья кратковременно, мимолетно:

Как *счастье* медленно приходит,
Как скоро прочь от нас летит! [Batjuškov, 1934, s. 206]
(«Как счастье медленно приходит...» («Элегия», 1804–1805));

За крылатый *счастья* миг! [Batjuškov, 1934, s. 123]
(«О любимец бога брани...» («К Петину», 1810));

Ах! не долго веселиться
И не веки в *счастьи* жить! [...]
«Часы крылаты! не летите,
И *счастье* мигом хоть продлите!» [Batjuškov, 1934, s. 79]
(«Вы, друзья, вы опять со мною...» («Веселый час», 1809–1810));

Скажи, мудрец молодой, что прочно на земли?
Где постоянно жизни *счастье*? [Batjuškov, 1934, s. 97]
(«Скажи, мудрец молодой, что прочно на земли?» («К другу»,
1815)).

Тема счастья и веселья в лирике К. Н. Батюшкова всё чаще оказывается связана с мотивом смерти. Поначалу мысли о смерти не вызывают у поэта чувства трагичности, тем более пессимистичности. Смерть мыслится поэтом как некое важное обстоятельство, что заставляет ценить жизнь и наслаждаться каждым его мгновением, в этом, безусловно, проявляется влияние эпикуреизма:

Мои друг! скорей за счастьем
В путь жизни полетим;
Упьемся сладострастьем
И смерть опередим;
Сорвем цветы украдкой
Под лезвием косы
И ленью жизни краткой
Продлим, продлим часы [Batjuškov, 1934, s. 114].

Поэт, в отличие от других романтиков, демонстрирует неверие в загробную жизнь, обусловленное влиянием просветительской идеологии, что ещё больше повышает ценность земной жизни: «Час блаженнейший! / Но ах! Мертвые не воскрешают» («Привидение», 1810) [Batjuškov, 1934, s. 71]

Но чем старше становится поэт, тем трагичнее становятся его размышления о смерти и жизни. Появляется, например, его стихотворение «Счастливец», в финале которого появляется страшный образ, раскрывающей глубокую трагедию человеческой жизни, которую сразу и не разглядеть:

Сердце наше кладезь мрачной:
Тих, покоен сверху вид.
Но спустишь ко дну... ужасно!
Крокодил на нем лежит [Batjuškov, 1934, s. 142]
(«Счастливец», 1810).

Это шатобрианское видение мира, который на грани счастья и трагедии балансирует, пока эта трагедия где-то далеко, глубоко скрыта от глаз, не осознается и самим человеком, но пройдет ещё немного времени и эта трагедия станет восприниматься поэтом очень остро.

И так мечтанием бываем к счастью ближе,
А счастье лишь там живет,
Где нас, безумных, нет [Batjuškov, 1934, s. 204]
(«Что делаешь, мой друг, в полтавских ты степях...» («Послание к Н. И. Гнедичу», 1805)).

Вот эта мысль, что впервые прозвучала ещё в ранней лирике поэта с годами становится все более объемной и значимой для автора. И чем старше становится Батюшков, тем больше его волнует вопрос о коварности, неуловимости счастья, потому значимым аспектом вопроса счастья в зрелой лирике поэта становится размышление о трагической природе счастья, что ни достичь, ни удержать человек не властен:

Как снова счастье мне коварно изменило
В любви и дружестве... во всем... [Batjuškov, 1934, s. 452]
(«Я чувствую, мой дар в поэзии погас...» («Элегия», 1815)).

Жизнь и творчество Батюшкова будто сосредоточилась между двумя полюсами. На одном счастье, удовольствия, веселье, гармония, красота,

страсть, на другом — несчастье, безразличие, тоска, трагедия, скука. В раннем творчестве осознание наличия второго полюса заставляет поэта и его лирического героя устремляться к первому полюсу, найти в себе силы противостоять второму полюсу, найти способы преодолеть скуку, вырваться из «объятий» безразличия и несчастья. Но с годами сил для такого движения остается все меньше, потому больше пребывает поэт и его лирический герой именно на втором полюсе. Потому состояние скуки и несчастья становятся определяющими для лирического героя поэта и для него самого. А потому воспринимаются как некий удел жизни любого человека, как некая норма бытия человека. А значит и борьба с такой «нормой», попытка её изменения начинают рассматриваться поэтом как противостояние самой действительности. Само преодоление такой «нормы» приравнивается поэтом смерти, которая вследствие такого взгляда на нее поэтизируется, возвышается и начинает восприниматься поэтом высшим проявлением бытия, дающим человеку надежду на избавления от муки такой жизни.

Литература:

- ABRAMZON, T. Je.: «*Blažen, kto...*» v ruskoj poèzii XVIII–XIX vv.: iz istorii formuly. Problemy istorii, filologii, kul'tury, 2015, № 3 (49), s. 368–377.
- ABRAMZON, T. Je.: *K voprosu o ruskom sčast'je (poèzija XVIII veka)*. Libri Magistri, 2015, vyp. 1, s. 117–125.
- BATJUŠKOV, K. N.: *Sočinenija*. Pod red. L. N. Majkova. T. III. Pis'ma. Sankt-Peterburg: P. N. Batjuškov, 1886, s. 804.
- BATJUŠKOV, K. N.: *Sočinenija*. Red., st. i komm. D. D. Blagogo. Moskva, Leningrad: Academia, 1934, s. 749.
- BLAGOJ, D. D.: *Kommentarii*. In: BATJUŠKOV, K. N.: *Sočinenija*. Moskva, Leningrad: Academia, 1934, s. 433–608.
- FRIDMAN, N. V.: *Poèzija Batjuškova*. Moskva: Nauka, 1971, s. 384.
- KSENOFONT: *Sokratičeskije sočinenija*. Moskva, Leningrad: Academia, 1935, s. 419.
- MARGOLIS, Ja. M.: *Količestvennyj analiz slovarej i tranzita ruskojazyčnoj poèzii*. Libri Magistri, 2020, № 4 (14), s. 46–75.
- MARGOLIS, Ja. M.: *Tranzit jazyka russkich poètov XXI veka vo vremeni i v prostranstve*. Libri Magistri, 2021, № 1 (15), s. 11–49.
- MARGOLIS, Ja. M.: *Tranzit suščestvitel'nych russkogo poètičeskogo jazyka ot Puškina do našego vremeni*. Libri Magistri, 2021, № 1 (15), s. 50–76.

- PETROV, A. V.: *Fenomenologija «russkogo sčast'ja» v trudach T. Je. Abramzon i magnitogorskoj filologičeskoj školy po izučeniju rusškoj poëzii XVIII–XIX vekov*. Libri Magistri, 2020, № 3 (13), s. 37–48.
- PUŠKIN, A. S.: *Polnoje sobranije sočinenij v 16 t., t. 1*. Moskva, Leningrad: Izd-vo AN SSSR, 1937, s. 531.
- RAZUMKOVA, N. V.: *Ètičeskij kontekst poëtičeskoj kartiny mira Batjuškova (na primere stichotvorenija «Sčastlivec»)*. Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A. S. Puškina, 2015, t. 1, № 4, s. 272–278.
- RUDAKOVA, S. V.: *K. N. Batjuškov i Je. A. Boratynskij: «dialogi» s Parni*. Libri Magistri, 2015, № 1, s. 50–59.
- RUDAKOVA, S. V., REGECI, I.: *K voprosu izučenija fenomena sčast'ja*. Libri Magistri, 2020, № 3 (13), s. 49–75.
- VASIL'JEV, N. L., ŽATKIN, D. N.: *Slovar' poëtičeskogo jazyka K. N. Batjuškova*. Moskva: FLINTA: Nauka, 2018, s. 97.

Svetlana Victorovna Rudakova

Doctor of Philology, Associate Professor, Department of Linguistics and Literature, Institute for the Humanities, Nosov Magnitogorsk State Technical University, Lenin Street, 26, 455000 Magnitogorsk, Russian Federation
rudakovamasu@mail.ru

ORCID: 0000-0001-8378-061X

Veronika Valentinovna Tsurkan

Candidate of Sciences (Philology), Associate Professor, Department of Linguistics and Literature, Institute for the Humanities, Nosov Magnitogorsk State Technical University, Lenin Street, 26, 455000 Magnitogorsk, Russian Federation

veravts2013@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-0096-960X

Ценностные противоречия в стихотворении «Гражданская война» М. А. Волошина

Игорь Цинтула

Абстракт

Настоящая статья посвящена стихотворению «Гражданская война» (1919) русского писателя Максимилиана Александровича Волошина (1877–1932). Целью статьи является анализ ценностных противоречий в данном стихотворении. Автор статьи также обращает внимание на личность писателя и позицию, которую он занимает в стихотворении по отношению к гражданской войне в России. В заключении статьи приходит автор к выводу, что стихотворение, несмотря на год его написания, можно считать зрелой, обобщающей реакцией Волошина на происходящие события и войну, в которой писатель призывает обе стороны конфликта не забывать о главном — о любви к Родине.

Ключевые слова: Максимилиан Александрович Волошин; русская литература XX века; поэзия; русская революция; гражданская война в России; аксиологическое противоречие

Value Contradictions in the Poem “The Civil War” by M. A. Voloshin

Abstract

This article is devoted to the poem “The Civil War” (1919) by the Russian writer Maximilian Alexandrovich Voloshin (1877–1932). The purpose of the article is to analyze the value contradictions in this poem. The author of the article also draws attention to the personality of the writer and the position he takes in the poem in relation to the civil war in Russia. At the end of the article, the author comes to the conclusion that the poem, despite the year it was written, can be considered a mature, generalizing reaction of Voloshin to the events and the war, in which the writer urges both sides of the conflict not to forget about the main thing—about love for the homeland.

Key words: Maximilian Alexandrovich Voloshin; Russian literature of the 20th century; poetry; Russian revolution; civil war in Russia; axiological contradiction

Произведения русской литературы 1917–1921 гг. зачастую отражают хаотичный период братоубийственной Гражданской войны в России.

Разумеется, что наслаивающиеся друг на друга исторические катаклизмы не могли пройти вне поля зрения практически всех писателей, к какому бы литературному направлению они ни принадлежали. Для многих писателей русского происхождения того времени стала гражданская война синонимом национальной трагедии и настоящей катастрофы, что впоследствии нашло отражение в богатом литературном творчестве, в котором события этого конфликта тематизировались с разных позиций. По словам Н. Л. Лейдермана «русская литература никогда прежде, ни на каких исторических переломах и перевалах не знала такого вулканического взрыва лирики, который произошел в первые послереволюционные годы. Только с 1917 по 1921 год вышло более тысячи стихотворных книг, написанных профессиональными и полупрофессиональными авторами».¹ Такому явлению, как «взрыв лирики» в первые послереволюционные годы, т. е. в годы исторического периода Гражданской войны, есть свои объективные причины. Короткие тексты всегда предшествуют большим по содержанию, к тому же они могут быть написаны импульсивно, очень быстро, можно сказать, за несколько часов. С помощью коротких художественных произведений, особенно, таких как стихотворение, ода или песня, могли писатели очень быстро реагировать на текущую ситуацию в стране, которая менялась почти ежедневно.

Одним из тех, кто откликнулся на послереволюционные события в виде короткого лирического произведения, был Максимилиан Александрович Волошин (1877–1932 гг.), русский писатель, поэт, художник, литературный критик и свидетель Гражданской войны в России. До революции в 1917 г. складывалась жизнь Волошина образом довольно типичным для писателя того времени. После исключения из юридического факультета Московского университета (еще в 1899 г.) за участие во Всероссийской студенческой забастовке и агитационной деятельности он совершил несколько путешествий в Европу — посетил Италию, Швейцарию, Грецию, Францию. В качестве корреспондента российских периодических изданий (таких, как, например, журнал «Весы») он становился активным участником литературно-художественной жизни Парижа, Москвы и Петербурга. Трезво понимая обстановку в стране, Волошин входил в число писателей, которые предвидели в революционной волне грядущую национальную катастрофу. Его два сборника

¹ LEJDERMAN, N. L. i dr.: *Russkaja literatura XX veka, 1917–1920-je gg.*, 1 kniga. Moskva: Akademijska, 2012, s. 71.

стихов, которые вышли еще до революции 1917 г. (первый в 1910 г., второй в 1915 г.), были посвящены ужасам Первой мировой войны и ее неблагоприятным последствиям для русской души. Февральская революция 1917 г., последующий за ней октябрьский переворот того же года и разгоревшаяся по всей стране Гражданская война лишь более интенсивно повернули Волошина душой и мыслями к России. В то же время усилилась его литературная деятельность. По словам В. В. Вересаева, «революция ударила по его творчеству, как огниво по кремню, и из него посыпались яркие, великолепные искры. Как будто совсем другой поэт явился, мужественный, сильный, с простым и мудрым словом».²

Стихотворение «Гражданская война», написанное Волошиным в ноябре 1919 г., тематически определяется четким изображением враждебных друг к другу лагерей и болью искреннего переживания поэта за судьбу погибающей в огне междоусобицы Родины. Все стихотворение можно условно разделить на две контрастные половины. В первой, которая представляет экспозицию стихотворения, описаны воюющие друг с другом стороны конфликта. Указано на их происхождение, мотивацию, поведение и мировоззрение, за которое они сражаются. При этом, Волошин их не называет прямо, а использует довольно неспецифические названия «одни» и «другие». Таким подходом обозначения участников конфликта он выражает свою нейтральность и непричастность к какому-либо лагерю.

Как отмечает в стихотворении Волошин, «одни восстали из подполья»³, т. е. это очевидно люди, которые заявили о себе, дали знать, что они есть и с ними придется считаться; и пришли они «из ссылок, фабрик, рудников»⁴, из чего можно предполагать, что это были по большей степени не только люди оппозиционных настроений, изгнанные в ссылки, но и рядовые рабочие городских заводов. «Появились» они благодаря отмене крепостного права в 1861 г., когда крестьяне получили свободу (в том числе гражданские права), но без приобретения собственной земли, что в итоге ускорило, по словам чешского русиста М. Гралы, «распад старого патриархального уклада жизни в деревне, обнищание значительной части сельского населения и появление миллионной

² VERESAJEV, V. V.: *Koktebel'*. Dostupno na: <<http://sites.utoronto.ca/tsq/Voloshin/Memoirs/mem39.shtml>>. [cit. 10.07.2021].

³ VOLOŠIN, M.: *Graždanskaja vojna*. Dostupno na: <<https://www.culture.ru/poems/33399/grazhdanskaya-voina>>. [cit. 25.06.2021].

⁴ Там же.

армии бездомных, бродяг и „людей дна“». ⁵ Эти люди «отравленные темной волей и горьким дымом городов» ⁶ — это лишь подчеркивает факт, что их мечты о свободе не сбылись, они не чувствовали реального улучшения своего положения. Даже переезд в город и погружение в городскую жизнь не оправдали их ожиданий. Поведение «одних» напоминает Волошину «разгульный дух и Разиных, и Кудеяров». ⁷ Люди, как легендарный Кудеяр или Степан Тимофеевич Разин, на которых ссылается Волошин, вошли в историю России как разбойники и руководители движений, часто переходящих в неконтролируемое мародерство и бунт. Подобно этому, «одни» становились движущейся, бунтующей массой. Своих лидеров они «возносят на плакатах» ⁸ и говорят «свой бред о буржуазном зле». ⁹ Именно такими словами, которые Волошин конечно же выбрал не случайно, описаны действия и поведение «одних» — они теряют связь с реальностью (несут бред), поступают очень эмоционально, действуют поспешно, в данный момент, внезапно и необдуманно, не смотря вперед, тем самым подстрекают к насилию, ведут революцию ради революции. Вопреки бунтующему поведению «одних», как бы парадоксально это ни звучало, они мечтают о новом, лучшем будущем, «о светлых пролетариатах, мещанском рае на земле» ¹⁰ — что звучит довольно противоречиво. В понимании «одних» у мещан жизнь намного лучше, хотя о ней знают не так много и не имеют с ней практически никакого серьезного опыта. Выходит, что «одни» страстно воюют против буржуазии, капитализма, а на самом деле мечтают о таком же буржуазном процветании — именно это огромное внутреннее противоречие, которое видит Волошин в их поступках и поведении.

Вторая сторона Гражданской войны — «другие», как их обозначил Волошин, представляет сторонников старой, патриархальной России. Они «из рядов военных, дворянских разоренных гнезд». ¹¹ Этот небольшой отрывок стихотворения скрывает довольно большое семантическое

⁵ «rozpad starého patriarchálního způsobu života na venkově a také pauperizaci velké části vesnického obyvatelstva, jeho vykořenění i vznik milionové armády bezdomovců, tuláků a „lidí dna“». (Перевод на русский язык: автор.) HRALA, M.: *Ruská moderní literatura 1890–2000*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2007, s. 119.

⁶ VOLOŠIN, M.: *Graždanskaja vojna*. Dostupno na: <<https://www.culture.ru/poems/33399/grazhdanskaya-voina>>. [cit. 25.06.2021].

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

значение. Военные традиционно призваны защищать свою Родину, и, учитывая российскую среду, они зачастую происходили из рядов простых крестьян, которые в большинстве случаев были неграмотными. Но в данном случае Волошин упоминает военных, которые из дворянских разоренных гнезд, т. е. речь идет вовсе не о простых солдатах, а о дворянах — того слоя общества, против которого как раз крестьяне и рабочие («одни») восстали и готовы его уничтожить, хотя, возможно, их предки происходили из того же дворянского слоя общества, с которым они сейчас сражаются.

«Другие», как пишет Волошин, лишённые «всех корней»¹², что можно расшифровать как лишение древней, патриархальной культуры, вековых традиций и родных мест. Отрывок «где проводили на погост отцов и братьев убиенных»¹³ потом представляет как раз те места, в которых похоронены их близкие и родные, места. Можно сказать, что в какой-то степени Волошин сочувствует с «другим» (хотя косвенно), и поэтому использованы такие слова как «разоренных», «убиенных», или «погост» (кладбище). Много подсказывает также отрывок «дух столицы Невской: Толстой и Чехов, Достоевский»¹⁴ — каждый из этих писателей индивидуален, т. е. здесь намек на Петербург не только как столицу Российской Империи и «окно» в Европу, а также как центр культуры, интеллигенции, плюрализма. Одновременно, упоминание Толстого, Чехова и Достоевского как писателей и гуманистов XIX века, которые выступали против насилия (вспомним, например, идеи ненасильственного сопротивления Толстого) в прямом контрасте с действиями Разина, или Кудярова, в духе которых ведут себя «одни». В отличие от них «другие», как представители исчезающей патриархальной России, испытывают чувство потерянности, не знают, где их место, ощущают, что наступает «надрыв и смута наших дней»¹⁵, при этом всячески пытаются сохранить ценности старой России, «все золото, весь тлен идей, блеск всех великих фетишей».¹⁶

Таким образом, первая половина стихотворения выражает состояние, исходную точку двух воюющих «масс», которые не могут найти место пересечения интересов. Во второй половине стихотворения Волошин сопоставляет их идеологические системы, при этом указывает не только

¹² Там же.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.

на разное мировоззрение воюющих сторон, но и на последствия их действий, которые привели к национальной катастрофе огромных масштабов, что призвано усилить ощущение борьбы за определенное формирование России в будущем. Осознают это они или нет, на самом деле их цель одинакова — после падения династии Романовых захватить власть в стране под свой контроль. Исчезает какая-либо принципиальная разница между «одними» и «другими», по поэту нет худшей стороны в этой войне. Как пару лет назад отметила Ш. Фицпатрикова, «красный террор большевиков был не хуже, чем белый террор, к которому прибегали их противники на подконтрольной им территории. Обе стороны обвинялись в зверствах, но действовали одинаково».¹⁷

Хаос Гражданской войны находит отражение также в стихотворении Волошина. Путаются первоначальные обозначения «одних» и «других» — теперь революционеры из ссылок, фабрик, рудников «идут освобождать Москву и вновь сковать Россию».¹⁸ Глазами Волошина идет в стране попытка возобновить прежний порядок, он упоминает Москву, символ как раз старого патриархального государства, а не «европейский» Петроград. Стоит также обратить внимание на фразу «сковать Россию», которой Волошин пророчески намекает на близкое будущее, когда победившая в стране партия большевиков постепенно устраняла не только своих идеологических оппонентов, но и бывших боевых товарищей, «красных» солдат, командиров, военных корреспондентов¹⁹ (но и многих других) периода Гражданской войны 1917–1922. В то же время революционеры, в состоянии эйфории, «хотят весь мир пересоздать»²⁰ — т. е. они полны решимости трансформировать уже не только собственную Родину, а сразу весь оставшийся мир. Данный отрывок можно также рассматривать как аккуратное скрытое предупреждение другим странам

¹⁷ *«rudý teror, jehož se dopouštěli bolševici, ovšem nebyl o nic větší než ten bílý, k němuž se uchýlovali jejich protivníci na území, která ovládali. Obě strany se přitom obviňovaly ze zvěrstev, která ovšem konaly stejnou měrou»* (Перевод на русский язык: автор.) FITZPATRICK, S.: *Ruská revoluce*. Brno: CPRESS, 2017, s. 119.

¹⁸ VOLOŠIN, M.: *Graždanskaja vojna*. Dostupno na: <<https://www.culture.ru/poems/33399/grazhdanskaya-voina>>. [cit. 25.06.2021].

¹⁹ Примером нам может быть судьба писателя Исаака Эммануиловича Бабеля, автора знаменитого цикла рассказов «Конармия» (1926 г.), который в годы Гражданской войны работал сначала как переводчик в иностранном отделе ЧК, затем в Наркомпросе, а позже в качестве военного корреспондента в 1-ой Конной армии под командованием Буденного. Несмотря на это, в 1939 г. был Бабель арестован по обвинению в антисоветской заговорщической террористической деятельности и шпионаже, приговорен к высшей мере наказания и расстрелян 27 января 1940 года.

²⁰ VOLOŠIN, M.: *Graždanskaja vojna*. Dostupno na: <<https://www.culture.ru/poems/33399/grazhdanskaya-voina>>. [cit. 25.06.2021].

перед мировой социалистической революцией, поскольку в России революция развязала стихию, которую ни одна сторона конфликта не способна контролировать.

Однако, Волошин в стихотворении пытается постичь правду обеих враждующих сторон, он понимает, что как у «одних», так и у «других» свои причины для участия в этой войне. «Одни» имеют право воевать за будущее, также как «другие» имеют право защищать тот патриархальных строй в стране, во благо которого служили всю жизнь. Всех объединяет «гнев, жадность, мрачный хмель разгула»²¹, как бы они ни заявляли о различиях, ни говорили «свою» правду, все равно «звучит один и тот же глас: „Кто не за нас — тот против нас! Нет безразличных: правда с нами!“».²² Это заодно наглядный пример того, что в основе устремлений обеих воюющих сторон лежат тоталитарные догмы основанные на таких качествах, как нетерпимость или слепое послушание идеологии. Поэтому Волошин не видит принципиальной разницы в их поступках, «одних» и «других» объединяет неготовность к компромиссу. Они ведут себя как стихийное бедствие, которое способно лишь «пожрать богатства, сжечь леса и высосать моря и руды».²³ Вместо того, чтобы попытаться установить «мощь России неоглядной»²⁴, обе стороны конфликта превращают ее в страну, которую вряд ли можно назвать сверхдержавой. Таким образом, Волошин в стихотворении раскрывает их лицемерный патриотизм, целью которого является не благо страны, а власть, разруха, ликвидация несогласных. В установившемся хаосе гражданской войны, когда, «не смолкает грохот битв»²⁵, уничтожается богатство страны, после них все остается только «в ревущем пламени и дыме».²⁶ — именно поэтому обе стороны наносят одинаковый ущерб России.

Волошин протестует против такого развития действий уже на тот момент, т. е. в 1919 г., и предупреждает о возможных негативных последствиях для России в целом, причем не только для одной или другой стороны конфликта. Это стихотворение напоминает всем — «одним» и «другим» — что есть что-то гораздо более ценное, чем «правда одной стороны», о чем все, как кажется, забыли. При этом,

²¹ Там же.

²² Там же.

²³ Там же.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же.

²⁶ Там же.

Волошин искренне переживает за всех участников войны, ощущает себя между ними — «я стою один меж них»²⁷, а не над ними как судья, или в стороне как равнодушный наблюдатель происходящего. Последние строки стихотворения — «молюсь за тех и за других»²⁸ — не только отражают его нейтральную позицию в отношении какого-либо лагеря, но и факт, что он не желает страдания ни «одним», ни «другим». Однако нейтральная позиция Волошина не характерна только для данного стихотворения, но и для него как личности. Как отмечено в биографическом словаре, в годы Гражданской войны, «подвергаясь опасности, В. спасает жизнь многим людям, к какому бы лагерю они ни принадлежали».²⁹ Пытаясь одинаково помочь обоим воюющим сторонам, Волошин постепенно «становился персоной нон грата в обоих станах».³⁰

В целом стихотворение «Гражданская война» ясно отражает исторические катаклизмы того времени и людей, находящихся в ситуации, в которой было нужно сделать не простой выбор. Несмотря на факт, что данное стихотворение было написано в самом разгаре кровавых происшествий братоубийственного конфликта, и впереди были еще долгие три года гражданской войны, мы можем его считать зрелой, обобщающей реакцией Волошина на происходящие события и войну, которая постепенно превращалась в борьбу по принципу *bellum omnium contra omnes* — «борьбу всех против всех». По словам Николая Ивановича Балашова, «в стихах, написанных Волошиным в годы Гражданской войны, и в букве, и в духе появляется некое возвышение, увеличение духовного масштаба в отношении к протекающим событиям».³¹ Позиция Волошина как писателя и поэта заключается в том, что выступает как тот, кто способен соединить прошлое, настоящее и будущее, потому что ему важно то, что будет с Россией, погибающей в огне междоусобицы, поэтому он призывает обе стороны конфликта не забывать о главном — о любви к родине.

Как в начале 20-х лет XX века показала русская литература, вокруг Волошина довольно быстро появились единомышленники, разделяющие схожие взгляды на Гражданскую войну и занимавшие столь же нейтральную позицию: «На фоне свойственной эпохе сильнейшей

²⁷ Там же.

²⁸ Там же.

²⁹ ŠAJTANOV, I. O.: *Russkije pisateli, XX vek*. Moskva: Prosveščeniye, 2009, s. 139.

³⁰ Там же, с. 140.

³¹ BALAŠOV, N. I.: *Antimonija v porevoljucionnyh stichotvorenijach Vološina i jeho stremlenije vosstanovit' Chram Poëzii v stichach-otkrovenijach seređiny 20-ch godov*. Akademičeskije tetradi, 1998, № 4. s. 74.

политизации в 1921 году на базе литературной студии при Доме искусств под патронажем А. М. Горького оформилась группа „Серрапионовы братья“, открыто провозглашавшая свою аполитичность. В „канонический“ состав группы входили: прозаики Л. Лунц, Н. Никитин, М. Слонимский, М. Зоценко, И. Груздев, К. Федин, Вс. Иванов, ...» (Балашова, Цветова, 2016, с. 11).³²

Литература:

- BALAŠOVA, Ju. B., CVETOVA, N. S.: *Russkaja literatura XX veka: istorija, chudožestvennaja, ideologija, poëtika*. Sankt-Peterburg: Vysš. šk. žurn. i mas. komunikacij, 2016. 124 s.
- BALAŠOV, N. I.: *Antimonija v porevoljucionnych stichotvorenijach Vološina i jeho stremlenje vosstanovit' Chram Poëzii v stichach-otkrovenijach serediny 20-ch godov*. Akademičeskije tetradi, 1998, № 4. s. 72–97.
- FITZPATRICK, S.: *Ruská revoluce*. Brno: CPress, 2017. 280 s. ISBN 978-80-264-1687-6.
- HRALA, M.: *Ruská moderní literatura 1890–2000*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2007. 769 s. ISBN 978-80-243-1201-0.
- LEJDERMAN, N. L. i dr.: *Russkaja literatura XX veka, 1917–1920-je gg*, 1 kniha. Moskva: Akademija, 2012. 464 s. ISBN 978-5-7695-6988-3.
- ŠAJTANOV, I. O.: *Ruskije pisateli, XX vek*. Moskva: Prosveščeniye, 2009. 623 s. ISBN 978-5-09-017151-9.
- VERESAJEV, V. V.: *Koktebel'*. Dostupno na: <<http://sites.utoronto.ca/tsq/Voloshin/Memoirs/mem39.shtml>>. [cit. 10.07.2021].
- VOLOŠIN, M.: *Graždanskaja vojna*. Dostupno na: <<https://www.culture.ru/poems/33399/grazhdanskaya-voyna>>. [cit. 25.06.2021].

Igor Cintula

Master, Department of Russian Studies, Faculty of Arts, University of St. Cyril and Methodius in Trnava, Námestie J. Herdu 2, 917 01 Trnava, Slovak Republic
igor.rudolfovic.c@gmail.com

ORCID: 0000-0001-6740-9669

³² BALAŠOVA, Ju. B., CVETOVA, N. S.: *Russkaja literatura XX veka: istorija, chudožestvennaja, ideologija, poëtika*. Sankt-Peterburg: Vysš. šk. žurn. i mas. komunikacij, 2016, s. 11.

Проблема достижения человеческого счастья и свободы в рассказе Л. Н. Андреева «Стена»¹

Юлия Алексеевна Дмитриева

Абстракт

Данная работа посвящена анализу рассказа Л. Н. Андреева «Стена», в котором повествуется о борьбе людей против всего того, что стоит на их пути к достижению «совершенной и счастливой жизни», символически выраженного писателем в образе стены. Автора данного исследования интересует то, что именно, по мнению Андреева, мешает человеку пересечь «границу» (животные инстинкты людей; социальный и политический гнет; заинтересованность в узком, личном благополучии человека; вопросы о смысле человеческого бытия, жизни и смерти — или же все перечисленные составляющие) и предлагает ли писатель какие-либо возможные пути решения проблемы достижения человечеством счастья и свободы. Кроме того, в работе рассмотрены взаимоотношения людей, находящихся за стеной, а также образ их безысходно мрачной жизни. В заключении работы предпринята попытка определить, как исследуемая автором проблема коррелирует с контекстом эпохи конца XIX – начала XX века.

Ключевые слова: Л. Андреев; Стена; экзистенциализм; граница; разобщенность; счастье; свобода

The Problem of Achieving Human Happiness and Freedom in L. N. Andreyev's story "The Wall"

Abstract

This work is devoted to the analysis of Leonid Nikolayevich Andreyev's story "The Wall", that tells about people struggling against all that stands on their way to "perfect and happy life", symbolically depicted by the writer in the image of the wall. The author of this work studies what according to Andreyev prevents a person from crossing "boundary" (animal instincts of mankind; social and political oppression; narrowness of interests; individual well-being; questions about the meaning of human existence, life and death—or all of these) and

¹ Данный текст был создан в рамках специального исследовательского проекта Университета имени Масарика (Брно, Чехия) MUNI/A/1331/2020 «Межславянские культурные и литературные связи».

whether the writer offers any of possible solutions to humanity's quest for happiness and freedom. In addition, the work examines relationships of people behind the wall, as well as their desperately dismal life. In conclusion author of this work examine how the problem investigated by the Andreyev correlates with the context of the late 19th and early 20th centuries.

Key words: L. Andreyev; The Wall; existentialism; boundary; disunity; happiness; freedom

В сентябре 1901 года в газете «Курьер» (№ 244) выходит рассказ русского писателя Л. Н. Андреева «Стена», который вместе с его скандальным рассказом «Бездна», написанным в это же время, сразу же привлекает внимание критиков и общественности. Причиной тому была и притчевая форма «Стены», выбранная Андреевым, и неоднозначность в трактовке образов, и широкая проблематика рассказа. К писателю начали приходить письма от представителей молодежи с просьбами объяснить символику данного произведения, а большая часть критики мрачно отозвалась по поводу содержания рассказа. Так, А. Луначарский в «Критических этюдах» (1925) пишет, что «Стена» идеальна «для иллюстрации злобы против самой жизни» и что «Андреев всегда описывает обыденную жизнь, но [...] „во всем ее трагизме“». ² М. Горький, тот, кто всегда один из первых читал произведения Андреева в начале его творческого пути, писал: «„Стена“, при всей ее туманности, внушает нечто большее» ³, но даже он, обычно сразу высказывающий Андрееву свое мнение, касающееся его произведений, не сразу смог дать определенный ответ по поводу данного рассказа. Более того, даже сам автор «Стены» говорил о том, что «не в состоянии дать точного толкования различных подробностей рассказа», так как он не мог «передать того, что представилось [...] в виде образов живых и сложных, а потому не поддающихся регламентации». ⁴

В данной работе мы попытаемся, посредством анализа рассказа и представлений о личности и творчестве Андреева и эпохе конца XIX – начала XX века, определить, что автор символически хотел выразить в образе стены и какая основная проблема оказывается в центре внимания Андреева в данном произведении.

Повествование в рассказе «Стена» ведется от лица одного из так называемых автором «прокаженных», который описывает картины

² LUNAČARSKIJ, A. V.: *Kritičeskije ètjudy*. Leningrad: Izd. knižnogo sektora Lengubono, 1925, s. 44.

³ *Gor'kij i Leonid Andrejev: Neizdannaja perepiska*. M.: Nauka, 1965, s. 114.

⁴ ANDREJEV, L. N.: *Neizdannoje pis'mo o «Stene»*. Zvezda, 1925, № 2, s. 258.

безысходно мрачной жизни находящихся за стеной других, подобных ему прокаженных — единственных обитателей этого пустынного места, ведущих постоянную борьбу против стены с единственным желанием ее преодолеть. Они не чувствовали время, так как от них никогда не уходила ночь, не испытывали истинной радости, а ощущали лишь голод, боль и равнодушие со стороны других. Сам автор отмечал, что подразумевает под образом прокаженного «воплощение горя, слабости и ничтожности и жестокой несправедливости жизни». «В каждом из нас его частица»⁵ — отмечает писатель, подчеркивая этим то, что жизнь любого человека подтверждена страданиям и несправедливости.

Андреев предоставляет читателю различные образы этих прокаженных, пытаясь таким образом описать «несовершенство человеческой природы с её болезнями, животными инстинктами, злобою и жадностью».⁶ Герои рассказа «Стена» не ходят, а ползают, что указывает на их ничтожность и низменность, но в то же время они твари Божьи, имеющие право на существование. Здесь есть и голодный, постоянно повторяющий то, что хочет есть, и тот, кто повесился, убил себя ради этого голодного, и такие прокаженные, которые съедают повешенного, не давая голодному добраться до его тела, чтобы преодолеть голод. Относительно голодного и повесившегося Андреев говорит следующее: «Много благородных людей погибло в Великую Революцию во имя свободы, равенства и братства, и на их костях воздвигла свой трон буржуазия. Те обездоленные, ради которых они проливали свою кровь, остались теми же обездоленными — тот умер за голодного, а голодному от него даже куска не осталось».⁷ Можно предположить, что Андреев имел в виду ход любой революции или войны, когда-либо произошедшей в мире, или же, если смотреть шире, описание строения общества в целом, в котором есть обездоленные и те, кто на них наживается, а также герои, готовые пожертвовать собой (нередко напрасно) ради этих обездоленных.

В рассказе изображены и другие образы прокаженных, например, двое, сидящие на корточках и пытающиеся разбить головой стену, но не сумевшие сделать это. Один из других героев говорит про них, что они «дураки», так как по другую сторону стены «тоже темно, и тоже

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

ползают прокаженные и просят: убейте нас».⁸ В этой фразе и образе двойни выражается полная безысходность героев, неверие в возможность какими-либо способами пересечь стену и обрести счастье. Кроме того, Андреев показывает образы прокаженных женщин, мужчин, стариков, просящих у стены отдать им их дочерей, сыновей, братьев. Сам автор комментирует это следующим образом: «Седая женщина, требующая от стены: „отдай мне мое дитя“ — это мать любой из ваших подруг, или студента, сосланного в Сибирь, или покончивших с собой от тоски жизни, или спившихся — вообще так или иначе погибших в жестокой борьбе».⁹ Можно сказать, что писатель посредством изображения прокаженных рисует образ человечества, «в его исторической борьбе за правду, счастье и свободу».¹⁰

Некоторые из героев танцуют, обнимают друг друга, хотя в этот момент «лица у них бледные, измученные без улыбки».¹¹ Эти сцены напоминают „пир во время чумы“, беспечность и веселье во время всеобщего бедствия. Но вдруг один из танцующих просит перестать танцевать и плачет, потому что устал от бесконечного танца. Ему надоело скрывать свои истинные эмоции, ведь в существовании прокаженных не присутствует ничего веселого. Андреев играет здесь на контрасте, доводит действия персонажей до абсурда. Например, они постоянно безумно смеются в момент, когда причин веселья не возникает. Примечателен в этом отношении момент, когда рассказчик и другой прокаженный смеются над голодным, у которого «уже совсем не было мяса, и кости стучали при движении»¹², а также над теми, кто пытался пробить стену своими головами. «Страшно было и весело!»¹³ — говорит рассказчик. В целом образ смеха часто встречается в андреевских рассказах 1900-х годов («Смех», «В тумане», «Мысль», «Ложь» и др.) и нередко оказывается знаком враждебности со стороны людей, окружающих главного героя. В «Стене» же друг над другом смеются прокаженные, усмехается ночь, и «старые лысые горы подхватывают этот сатанинский хохот».¹⁴

⁸ ANDREJEV, L. N.: *Polnoje sobranije romanov, povestej i rasskazov v odnom tome*. М.: AL'FA-KNIGA, 2017, s. 778.

⁹ ANDREJEV, L. N.: *Neizdannoe pis'mo o «Stene»*. Zvezda, 1925, № 2, s. 258.

¹⁰ Там же.

¹¹ ANDREJEV, L. N.: *Polnoje sobranije romanov, povestej i rasskazov v odnom tome*. М.: AL'FA-KNIGA, 2017, s. 778.

¹² Там же.

¹³ Там же, с. 781.

¹⁴ Там же, с. 778.

Отметим, что пейзаж в рассказе выполняет важную символическую функцию. Уже в начале произведения описание ночи задает тон всему повествованию: «...наша половина неба была буро-черная, а к горизонту темно-синяя, так что нельзя было понять, где кончается черная земля и начинается небо. И сдавленная землей и небом задыхалась черная ночь, и глухо и тяжело стонала, и с каждым вздохом выплевывала из недр своих острый и жгучий песок, от которого мучительно горели наши языки».¹⁵ Не только прокаженные причиняют боль друг другу, но и природа, все мироздание настроено против них. Выражение враждебности доведено писателем в данном рассказе до максимума. Но, конечно, самую большую боль приносит прокаженным стена.

Стена в данном рассказе — это не просто образ, а отдельно действующий герой. Она глуха и неподвижна, наполненная постоянным молчанием, но в то же время она бросает на прокаженных камни, которые дробят их головы и расплющивают тела, пускает «с плеч своих пурпуровую мантию быстро сбегаящей крови».¹⁶ Рассказчик повторяет, что она «подлая», «жестокая», «лживая», «равнодушная»¹⁷ к их судьбам, она смеется над персонажами и веселится. Но несмотря на ее враждебность к прокаженным, они «...как к другу прижимались к стене и просили у нее защиты»¹⁸, как будто не желая видеть ее истинной природы. В таком случае, кажется, становится понятным то объяснение, которое дает Андреев, отмечая, что «„Стена“ — это все то, что стоит на пути к новой совершенной и счастливой жизни. Это, как [...] в России и на Западе, политический и социальный гнет; это — несовершенство человеческой природы [...]. Это — вопросы о смысле бытия, о Боге, о жизни и смерти — „проклятые вопросы“».¹⁹ Ведь отдельный индивид нередко ищет опору в жизни, пытаясь найти поддержку в государстве, обществе или же религии, внутри самого себя, но часто отклика здесь он так и не находит, оставаясь при этом одиноким.

В рассказе Андреева, стена — это также не только то, что мешает прокаженным достичь счастливой жизни, обрести свободу. Между самими героями существует непреодолимая стена непонимания. В данном рассказе это выражается и в эгоизме рассказчика, который просит стену хотя бы его одного «пропустить в тот мир, где нет безумных, убивающих

¹⁵ Там же, с. 777.

¹⁶ Там же, с. 782.

¹⁷ Там же, с. 781.

¹⁸ Там же, с. 778.

¹⁹ ANDREJEV, L. N.: *Neizdannoje pis'mo o «Stene»*. Zvezda, 1925, № 2, s. 258.

друг друга»²⁰; и в отношениях между влюбленными друг в друга прокаженными, которые обнимались и смеялись, а через некоторое время начинали «грызть друг друга и убивать»²¹; и в том безумном смехе прокаженных над горем других; и в том, что рассказчик подчеркивает, что никогда не видит лица людей, «а одни их спины, неподвижные и глухие»²².

Андреев хочет сказать, что если борьба, которая ведется прокаженными, будет сводиться лишь к желанию обрести «узкое личное благополучие»²³, если в первую очередь не разрушить „стену“ как границу непонимания между людьми, человечество никогда не сможет пересечь большую символическую „стену“ и обрести свободу и счастье.

Отметим также, что данная тема разобщенности людей волновала Андреева на протяжении всего его творчества. На это уже обратил внимание литературный критик Е. Аничков, который, оценивая андреевские работы при жизни писателя, констатировал, что «Леонид Андреев заставил нас проникнуться жутким, леденящим сознанием о непроницаемой пропасти, лежащей между человеком и человеком. [...] Не будь этой роковой бездны, зияющей между сознаниями людей и более всего между самыми близкими людьми, той ужасной катастрофы, к которой стремится [...] все повествование, не случилось бы вовсе».²⁴ В произведениях Андреева упомянутая разобщенность проявляется в отношениях между родителями и детьми (В темную даль, 1900, Молчание, 1900, В тумане, 1902), между женщиной и мужчиной (Он, она и водка, 1895, Смех, 1901), между одним человеком и обществом (Елеазар, 1906, Иго войны, 1916), а также, практически во всех произведениях, показано непонимание героем самого себя. Последнее утверждение раскрывается и в исследуемом нами рассказе «Стена», когда рассказчик вопрошает стену вернуть ему «самого себя»²⁵.

По нашему мнению, данная тема разобщенности людей, проблема обретения счастья встречается не только у Андреева, но и превалирует в творчестве писателей конца XIX – начала XX веков и нередко тематизируется именно с помощью „границы“. В качестве примера

²⁰ ANDREJEV, L. N.: *Polnoje sobranije romanov, povestej i rasskazov v odnom tome*. M.: AL'FA-KNIGA, 2017, s. 779.

²¹ Там же.

²² Там же.

²³ ANDREJEV, L. N.: *Neizdannoje pis'mo o «Stene»*. Zvezda, 1925, № 2, s. 258.

²⁴ ANIČKOV, Je. V.: *Literaturnyje obrazy i mnenija*. 1903 g. SPb, 1904, s. 61.

²⁵ ANDREJEV, L. N.: *Polnoje sobranije romanov, povestej i rasskazov v odnom tome*. M.: AL'FA-KNIGA, 2017, s. 781.

приведем стихотворение в прозе И. С. Тургенева «Порог», в котором символически описывается состояние человека, переходящего рубеж веков: в центре сюжета произведения девушка, стоящая перед высоким порогом (границей) и готовая перейти его, несмотря на очевидное для неё последующее за этим «отчуждение полное, одиночество», «не только от врагов — но и от родных, от друзей».²⁶ Н. Т. Рымарь отмечает, что «...фигуры перехода границы [...] эпохи модерна питаются этим трагическим опытом границы, связанным как с фундаментальными противоречиями человеческой природы, [...] так и с культурой европейского индивидуализма».²⁷

Повышенное внимание на рубеже веков к отдельному индивиду, иррациональности и неустойчивости человеческого бытия приводит к появлению экзистенциализма в литературе, и несомненно то, что в творчестве Андреева, писателя, которого интересовали „бездны“ человеческой души, присутствуют присущие данному направлению темы и мотивы. Например, в анализируемом нами рассказе можно выделить отводимую Андреевым большую роль телесных переживаний героев, и в особенности боли, голода, что становится для прокаженных единственной реальностью бытия. Ч. Чиан, отмечая данную особенность произведения, пишет: «В рассказе феномен боли становится той реальностью экзистенциального сознания, содержащей своего рода жестокую правду, которая, как представляется Андреевым, заключает в себе сущность бытия».²⁸

В связи с упоминанием об экзистенциализме и проведенным анализом рассказа Андреева «Стена» кажется целесообразным вспомнить одноименную новеллу французского философа и писателя, представителя атеистического экзистенциализма, Ж.-П. Сартра. Несмотря на то, что произведения написаны в разное время²⁹, полностью отличаются и сюжетом³⁰, и способом художественного воплощения (у Андреева,

²⁶ TURGENEV, I. S.: *Polnoje sobranije sočinij i pisem v tridcati tomach*, t. 10. M.: Nauka, 1982, s. 147.

²⁷ RYMAR', N. T.: *Poëtika granicy v literature*. Sedl'ce: Izdatel'stvo Jestestvenno-Gumanitarnogo Universiteta v Sedl'ce, 2016, s. 9.

²⁸ ČIAN, Č.: *Bol' kak êkzistenciya v rasskaze L. Andrejeva «Stena»*. Dostupno na: <<https://cyberleninka.ru/article/n/bol-kak-ekzistentsiya-v-rasskaze-l-andreeva-stena>> [cit. 30.08.2021].

²⁹ Первая публикация рассказа Л. Н. Андреева «Стена» вышла в 1901 году, а одноименной новеллы Ж.-П. Сартра — в 1939 году.

³⁰ Сюжетно новелле Сартра «Стена» более близок андреевский «Рассказ о семи повешенных». В обоих произведениях персонажи приговорены к смертной казни, и писателей интересует то, как именно герои переживают последние минуты своей жизни.

в отличие от Сартра, явно преобладают экспрессионистские элементы – выражение над изображением), тематически в них одинаково затрагиваются „проклятые вопросы“ человеческого бытия, а в особенности тема смерти и смысла человеческого существования. В «Стене» Сартра осознание героями, приговоренными к расстрелу, близости конца приводит к тому, что каждый из них все больше замыкается в себе, своим экзистенциальном переживании. Главный персонаж, столкнувшись с мыслью о собственной смерти, начинает видеть мир иначе, понимает всю его изначальную нечеловечность: «Он (мальчик) плакал, я видел, как ему было жалко себя, а о самой смерти он, в сущности, не думал. На мгновение, на одно короткое мгновение мне показалось, что я заплачу тоже, и тоже от жалости к себе. Но случилось обратное: я взглянул на мальчика, увидел его худые вздрагивающие плечи и почувствовал, что стал бесчеловечным – я был уже не в состоянии пожалеть ни себя, ни другого».³¹ Сартр, как и Андреев, показывает отчужденность человека от других и самого себя. Герои его новеллы одиноки, но даже в этом одиночестве они не сближаются друг с другом: «Я был одинок. Том тоже был одинок, но совсем по-другому».³² Кроме того, главный персонаж подчеркивает, что все его попытки обрести счастье не увенчались успехом: «С какой ненасытной жадностью охотился я за счастьем, за женщинами, за свободой. К чему?»³³

Так же как и в рассказе Андреева, в новелле Сартра стена становится самостоятельным образом и мешает герою «сбежать» (хоть это и происходит в его воображении): «Мне захочется отступить к стене, я прислонюсь к ней спиной, изо всех сил попытаюсь в нее втиснуться, а она будет отталкивать меня, как в каком-то ночном кошмаре».³⁴ Герой подчеркивает, что перед стеной все равны: Когда человека толкают к стене и палят по нему, пока он не издохнет: кто бы это ни был – я, или Рамон Грис, или кто-то третий – все в принципе равноценно».³⁵ Это стремление к обобщенности, лишение героев типических черт характерно для литературы конца XIX – начала XX века, когда писателей интересует не конкретный персонаж, а «...модель „антигероя“, модель человека вообще. [...] Ему оставлены только смутные и колеблющиеся движения человеческой души, не рационализированные и потому

³¹ SARTRE, Ž.-P.: *Tošnota: roman; Stena: novelly*. M.: Izdatel'stvo AST, 2000, s. 234.

³² Там же, с. 232.

³³ Там же, с. 231.

³⁴ Там же, с. 227.

³⁵ Там же, с. 237.

остающиеся истинными».³⁶ Это мы видим и в анализируемом нами рассказе Андреева, где образ прокаженного как раз представляет обобщенный тип, модель несовершенства человеческой природы. Подобная типизация характерна для всего творчества писателя и достигает своего развития в его драматургии (например, в пьесе «Жизнь Человека»). По этому поводу пишет К. В. Дрягин: «Не символизация, не отражение „несказанного“, „надмирного“, а алгебраизация, сведение конкретного к отвлеченной сущности, вещи к понятию — вот прием Андреева. Резкое отличие от символистов — несомненно».³⁷

Возвращаясь к анализу произведений, отметим, что если в новелле Сартра счастье в принципе недостижимо — жизнь заранее обречена, ведь человек смертен, то Андреев пытается найти решение: в финале рассказа прокаженные проклинают стену и одним потоком из тел ударяются о стену. «Она падает! Братья, она падает!»³⁸ — закричал рассказчик, но ошибся — попыток наступления на стену было недостаточно, чтобы суметь ее разрушить. Автор видит только один способ побороть стену: «Устелем трупами землю; на трупы набросим новые трупы и так дойдем до вершины. И если останется только один, — он увидит новый мир».³⁹ Андреев говорит о том, что жизнь тяжела и неподвластна человеку, но, объединившись вместе, пожертвовав многим, люди могут побороть все невзгоды, обрести свободу и счастье. Однако финал рассказа говорит читателю о том, что человечество пока что не готово к подобным изменениям: рассказчик, предложивший другим совместными усилиями продолжать разрушать стену, увидел «равнодушные, жирные, усталые»⁴⁰ спины людей, не желающих что-либо менять.

Таким образом, Л. Андреев, протестуя против социальной несправедливости, против бездуховности жизни и подавленности личности социальными механизмами, совмещает в рассказе «Стена» протест с ужасом перед хаосом бытия, но вместе с этим писатель пытается найти возможные способы преодоления этого непонимания между людьми, их трагической обреченности. Подобные интенции характерны для всего творчества писателя: он как будто пытается выразить в произведениях чувство несправедливости, заключающееся в потере чувства уважения

³⁶ ČERNOVA, I. B.: *Modernizm*. In: *Kratkaja literaturnaja ènciklopedija*. T. 4, s. 904–912.

³⁷ DRJAGIN, K. V.: *Èkspressionizm v Rossii. Dramaturgija Leonida Andrejeva*. Vjatka: Izdaniye VPI, 1928, s. 24.

³⁸ ANDREJEV, L. N.: *Polnoje sobranije romanov, povestej i rasskazov v odnom tome*. M.: AL'FA-KNIGA, 2017, s. 782.

³⁹ Там же.

⁴⁰ Там же, с 782.

к человеку, когда определенные внешние факторы (общество, исторические события, личные жизненные обстоятельства, судьба) способствуют потере людьми первоначальной причастности к человеческому роду, отчего возникает тема одиночества, отчужденность человека от других, а также от самого себя и в большой степени связанная с этим невозможность достижения счастья и свободы.

Литература:

- ANDREJEV, L. N.: *Neizdannoje pis'mo o «Stene»*. Zvezda, 1925, № 2.
- ANDREJEV, L. N.: *Polnoje sobranije romanov, povestej i rasskazov v odnom tome*. M.: AL'FA-KNIGA, 2017, 1243 s.
- ANIČKOV, Je. V.: *Literaturnyje obrazy i mnenija. 1903 g.* SPb, 1904, 187 s.
- ČERNOVA, I. B.: *Modernizm*. In: *Kratkaja literaturnaja ènciklopedija*. T. 4, s. 904–912.
- ČIAN, Č.: *Bol' kak èkzistencija v rasskaze L. Andrejeva «Stena»*. Dostupno na: <<https://cyberleninka.ru/article/n/bol-kak-ekzistentsiya-v-rasskaze-l-andreeva-stena>> [cit. 30.08.2021].
- DRJAGIN, K. V.: *Èkspressionizm v Rossii. Dramaturgija Leonida Andrejeva*. Vjatka: Izdanije VPI, 1928, 84 s.
- Gor'kij i Leonid Andrejev: Neizdannaja perepiska*. M.: Nauka, 1965, 630 s.
- LUNAČARSKIJ, A. V.: *Kritičeskije ètjudy*. Leningrad: Izd. knižnogo sektora Lengubono, 1925, 427 s.
- RYMAR', N. T.: *Poètika granicy v literature*. Sedl'ce: Izdatel'stvo Jestestvenno-Gumanitarnogo Universiteta v Sedl'ce, 2016, 334 s.
- SARTR, Ž.-P.: *Tošnota: roman; Stena: novelly*. M.: Izdatel'stvo AST, 2000, 399 s.
- TURGENEV, I. S.: *Polnoje sobranije sočinenij i pisem v tridcati tomach*, t. 10. M.: Nauka, 1982, 607 s.

Iulia Alekseevna Dmitrieva

graduate student, Institute of Slavonic Studies, Faculty of Arts, Masaryk University, 617/9, Žerotín Sq., 601 77, Brno, Czech Republic

iul.dmitrieva@gmail.com

ORCID: 0000-0002-2081-2132

The Rationality and Irrationality Factor in the Hierarchy of Values of Literary Characters of Leonid Andreyev

Natália Dúbravská

Abstract

The paper explores the antagonism of rationality and irrationality in the value hierarchy of Leonid Andreyev's literary characters through the prism of Schopenhauerian and Nietzschean philosophies. It analyzes the concept of the will as the focal point of German voluntaristic philosophy and as the main factor affecting the rationality–irrationality dichotomy in Andreyev's prose and plays. The author of the paper distinguishes between two tendencies related to the concept of the irrational will that can be observed in the writer's works—one is to let the subconscious will take over the human consciousness by suppressing the rational mind and the other one is to suppress the irrational nature of the will by attempting to consciously rationalize it. The paper demonstrates both approaches based on excerpts from Andreyev's short stories *The Abyss*, *My Notes* and the play *Savva (Ignis Sanat)*.

Key words: Leonid Andreyev; Arthur Schopenhauer; Friedrich Nietzsche; rationality; irrationality; will

Introduction

The focal point and a reoccurring theme in the literary works of the Russian modernist writer Leonid Andreyev is the conflict between the rational and irrational. In his prose and plays, Andreyev attempts to comprehend the real meaning behind human existence, even though he knows such meaning doesn't exist or isn't attainable by the imperfect human mind. He tries to comprehend the incomprehensible and to rationalize the irrational knowing that he's not going to succeed. The Sisyphean-like struggle of his literary characters to grasp the meaning behind life reflects the tragedy of mankind, since the very ability to *understand* is what saves one from insanity and justifies his/her own existence.

Andreyev assumes that without the ability to fully comprehend the meaning of existence, there's no reason to live. He believes that without a rational mind, one's predestined to be doomed, as his/her mind gives way to irrational primal instincts, and if an individual succumbs to his/her atavistic nature, he/she loses his/her autonomy.

Andreyev's focus on the antagonism of the rational and irrational is largely influenced by German voluntaristic philosophy, especially by the works of Arthur Schopenhauer and Friedrich Nietzsche. Both philosophers centre their works around the concept of the irrational, subconscious will that juxtaposes the rational mind and determines one's behaviour in borderline situations. A further analysis of Andreyev's understanding of the discrepancies between the irrational nature of the will and the rational mind through the prism of voluntaristic philosophy is the subject of the following pages.

Will as a Dominant and Irrational Power

Both in Schopenhauerian and Nietzschean philosophy, man is subject to the concept of will. Will is defined as an abstract or metaphysical substance that is universal, eternal and manifests itself in every living being in a form of self-preservation or survival instinct. It cannot be perceived as an extension of a material body and it's not linked to any specific organ. By its nature, the will is omnipresent and is not affected by the material body; on the contrary, the material body is affected by the will. The will plays a primary role in everyone's life, since every human action is a result of its impact and every human being essentially functions as a catalyst of natural instincts that are manifestation of the will—it is the “*primum mobile*”¹ of human behaviour.

According to Schopenhauer, the will is an “*irrational impulse*”²—a blind and unpredictable power that manifests itself in human subconsciousness and cannot be controlled by the human mind or “*intellect*”³. The will, unlike the human mind which is dependent on the brain, is abstract and therefore isn't affected by the gradual physical degradation of the body—“*the will itself, alone and by itself, endures; for it alone is unchangeable, indestructible, does not grow old, is not physical but metaphysical, does not belong to the phenomenal appearance, but to the thing itself that appears*”⁴. According to Schopenhauer, the abstract, atemporal nature of the will is what makes it superior, since it cannot be comprehended or interpreted by the limited, temporal human mind. In comparison to the will, the human mind plays a secondary role, and it can never surpass the natural instincts that are inherent to the will—“*the will is the primary and substantial thing; the intellect, on the other hand, is*

¹ SCHOPENHAUER, A.: *The World as Will and Representation: Volume II*. New York: Dover Publications, Inc., 1958, p. 358.

² *Ibid.*, p. 358.

³ *Ibid.*, p. 205.

⁴ *Ibid.*, p. 239.

*something secondary and additional, in fact a mere tool in the service of the will*⁵. The mind can only accompany the will, but it cannot regulate or suppress its manifestations. As a result, in borderline situations the mind usually fails to give a rational response to the irrational stimuli, and it gives way to the subconscious, irrational instincts that allow the will to eventually prevail.

Irrationality as a Means of Reinforcing the Will

Such borderline situations, in which the irrational natural instincts surpass the rational mind, can be observed in Andreyev's short story **The Abyss** (*Бездна*, 1902). In his story, Andreyev follows the Schopenhauerian/Nietzschean concept of rationality vs. irrationality and explores the thin border between human consciousness and subconsciousness, or in other words, the difference between human rationality and irrationality. He does so by showing the process of gradual psychological destabilization⁶ of the main protagonist—the student Nemovetsky who suddenly faces a borderline situation that he cannot cope with and behaves irrationally.

Right at the beginning of the storyline, Nemovetsky is introduced as a highly-rationalized, moral and empathetic individual. He believes in and follows his ideals. In a way, he's a prototype of a hero that is typical for literary romanticism. He behaves according to moral standards, rationalizes his actions and consciously rejects any taboo ideas, urges or immoral actions that might contradict his moral values and beliefs.

This attitude can be best observed in his relationship with Zinaida, a young girl he is fond of. His feelings towards Zinaida are mainly platonic, and they lack vulgar sensuality. Anytime an inappropriate idea towards her crosses Nemovetsky's mind, he uses rationalization and repression as a means of silencing his primal instincts.

This attitude, however, changes in the second half of the story, when Nemovetsky discovers the unconscious body of Zinaida who has just been sexually assaulted. From this moment on, Nemovetsky resigns as a rational being and becomes subject to irrational, subconscious instincts. This new situation is a "*breaking point*"⁷ that opens up a whole new spectrum of taboo ideas and urges that he would, under normal circumstances, most likely evaluate as immoral and consciously reject. However, this new stimulus he faces

⁵ Ibid., p. 205.

⁶ DOHNAL, J.: *Povídková tvorba Leonida Nikolajeviče Andrejeva*. Brno: Masarykova univerzita, 1997, p. 27–29.

⁷ Ibid., p. 29.

contradicts his rational mind and experience to such an extent that he's unable to adequately adapt to it. The proper, rational and morally just response to the discovery of the assaulted body of a girl would have probably been to take the girl to a safer environment and to seek medical help immediately. Nemovetsky, however, doesn't behave rationally or morally anymore. The irrational and immoral instincts took over his consciousness and pushed the rational mind aside.

Nemovetsky's exposure to the nudity of the abused girl suppresses his common sense and reveals "*the repressed 'real' lying beneath*"⁸— "*the suppressed sexual drives*"⁹ that have always presided in his psyche despite the attempts to eliminate them. The scene with the abused body acts as a catalyst of such revelation and throws Nemovetsky into irrational chaos—to the "*place where meaning collapses*"¹⁰ (he was "*внезапно отброшенный по ту сторону человеческой, понятной и простой жизни*"¹¹) that is both repelling and appealing to him. The contrast between rationality and irrational chaos is also emphasized by the dynamics of the environment—the abrupt transition from daylight to darkness mimics the psychological transition of the main character from rational sanity to irrational insanity.

The change of scenery also marks the change of Nemovetsky's attitude towards Zinaida. There is a significant shift in how Nemovetsky perceives the girl while she's conscious and after he finds her unconscious abused body. The conscious, responsive Zinaida is what prevents him from resigning to his irrational mind. As long as she's responding and able to speak for herself, he views her as a living sentient human being, since her very ability to speak is what guarantees her personhood. From Nemovetsky's perspective, by becoming unconscious, Zinaida turns into an abject¹²—a "mute", silenced body ("*безгласное женское тело*"¹³)—a material, non-human object that can "*no longer articulate human sensibility*"¹⁴ and speak for itself. The abject (Zinaida) is no longer recognizable to him, and he feels no emotional attachment to it

⁸ CLOWES, E. W.: *The mute body: Leonid Andreev's abject realism*. In: *Russian Writers and the Fin de Siècle: The Twilight of Realism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, p. 236.

⁹ *Ibid.*, p. 240.

¹⁰ KRISTEVA, J.: *Powers of horror: An essay on abjection*. New York: Columbia University Press, 1982, p. 2.

¹¹ ANDREJEV, L. N.: *Sobranije sočinenij v šesti tomach: Tom pervyj. Rasskazy 1898–1903*. T. 1, Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1990, p. 366.

¹² CLOWES, E. W.: *The mute body: Leonid Andreev's abject realism*. In: *Russian Writers and the Fin de Siècle: The Twilight of Realism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, p. 233–246.

¹³ *Ibid.*, p. 365.

¹⁴ *Ibid.*, p. 235.

(“он старался понять, что это тело — Зиночка, [...] и не мог”¹⁵). He’s both appalled by the abject and drawn to it. On one hand, being ashamed about his own primal urges, he “resists its reality”¹⁶, while on the other hand, propelled by his own ego and breeding instinct, he falls victim to his own sexual drives and further abuses it.

Nemovetsky goes from a perfectly rational state of mind to primal, irrational instincts and his subconsciousness becomes his consciousness. By staring at the abused body of Zinaida, it is as if he was staring right into the epicentre of his dark, irrational atavistic instincts, to the “it” that presides in his subconsciousness. In a sense, the name of the short story itself—“The Abyss” or “Бездна”—refers to the irrational, primal instincts that lie within human subconsciousness and try to manifest themselves regardless of the attempts to suppress them.

While in Schopenhauer’s philosophy the irrational nature of the will is perceived as a liability that needs to be suppressed, from the Nietzschean point of view, irrationality, chaos and anarchy are seen as a means of reforming society. Nietzsche considers the current society defective as it overly rationalizes every aspect of life and requires every member of society to live and behave in accordance with a certain set of normative rules. These, however, reinforce the homogeneous nature of society and suppress any individuality. Nietzsche believes “the morality of decadence”¹⁷, and “the instinct of negation, of corruption, and of degeneration”¹⁸ have dominated the society as a result of the attempts to rationalize and normalize it. He therefore embraces irrationality as a way of overcoming obsolete and prescriptive social conventions and liberating the individual, and he chooses destruction and chaos over prescription.

According to Nietzsche, the “transvaluation of all values”¹⁹ is vital in the process of the gradual purification of society, and destruction is the only reliable means of achieving it (“all the mighty realms of the ancient order of society are blown into space-for they are all based on falsehood”²⁰), since only uncompromised, radical change can bring the desired catharsis for a brand new beginning. A similar philosophical approach can be observed in Andreyev’s

¹⁵ ANDREJEV, L. N.: *Sobranije sočinenij v šesti tomach: Tom pervyj. Rasskazy 1898–1903. T. 1, Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1990, p. 366.*

¹⁶ CLOWES, E. W.: *The mute body: Leonid Andreev's abject realism*. In: *Russian Writers and the Fin de Siècle: The Twilight of Realism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, p. 239.

¹⁷ NIETZSCHE, F.: *The Complete Works of Friedrich Nietzsche. Volume 17: Ecce Homo*. New York: The Macmillan Company, 1911, p. 134.

¹⁸ *Ibid.*, p. 93.

¹⁹ *Ibid.*, p. 131.

²⁰ *Ibid.*, p. 132.

play **Savva (Ignis Sanat)** (*Савва (Ignis sanat)*, 1906). Savva, the main character, rejects the schematic pattern of living that is reinforced by society as he feels it prevents him from self-realization and living a fulfilling life. He believes the individual will (which is viewed as a weakness) shouldn't be suppressed on behalf of the general order.

Savva therefore insists that society needs to be violently destroyed (*“насильственное разрушение ‘идолов’”*²¹) and rebuilt in order to provide an optimal environment where people can flourish. In order to do so, he has to destabilize and break its very foundations and destroy the status quo. He wants to achieve this by introducing irrational chaos, disharmony and anarchy that would oppose the strictly rational system of society and suppress it. From his point of view, only initial chaos can bring the artificiality of the obsolete world to an end and start off a new organically functioning society.

Savva believes that everyone who rejects irrational mass destruction must be destroyed as well so that he/she can't halt the changes that are about to begin (*“Пропадут те, кто любит старое,—у них все отнимется. Пропадут слабые, больные, любящие покой.”*²²). The only survivors of the destruction will be the chosen ones who are willing to let go of the past and embrace the new reformed way of living (*“Останутся только свободные и смелые, с молодою жадною душой, с ясными глазами, которые обнимают мир.”*²³).

In the play, Andreyev expresses the need for the end of the obsolete world quite literally and uses fire as a metaphor for destruction and as a symbol of catharsis and a new beginning. From his point of view, fire has both destructive and healing properties, as it both annihilates the old and defective and stimulates the growth of the new and viable. The healing properties of fire are also referenced in the title of the play: “Ignis sanat” – “fire heals” (*“огонь врачует”*²⁴).

Rationality and Contemplation as a Means of Suppressing the Will

Contrary to the philosophy of Friedrich Nietzsche, Arthur Schopenhauer considers the irrational will an obstacle that prevents man from living as autonomous individuals. He claims that as long as an individual allows irrational

²¹ IJEZUITOVA, L. A.: *Leonid Andrejev i literatura Serebrjanogo veka: Izbrannyje trudy*. Sankt-Peterburg: Petropolis, 2010, p. 207.

²² ANDREJEV, L. N.: *Polnoje sobranije sočinenij i pisem. V dvadcati trech tomach*. T. 5, Moskva: Nauka, 2012, p. 164.

²³ Ibid., p. 164.

²⁴ IJEZUITOVA, L. A.: *Leonid Andrejev i literatura Serebrjanogo veka: Izbrannyje trudy*. Sankt-Peterburg: Petropolis, 2010, p. 279.

natural instincts to determine his actions, he will never regain total control over his life.

In order to liberate himself, he has to suppress his ego, which propels his natural instincts, and focus on contemplation. Even though Schopenhauer recognizes that an individual will never completely suppress his/her irrational ego, the more he/she tries to live life as a rational, contemplative being, the more fulfilling his/her life will be. According to Schopenhauer, asceticism, which is the state of contemplation in its purest form, is the only way to achieve total liberation from the imperative of the irrational will. In the state of asceticism the individual exists as a “*pure subject of knowing, which is the correlative of the Idea*”²⁵ and is the closest that one could get to the state of nirvana.

The principle of contemplation as a means of fighting the irrational will is the focal point of Andrejev’s novella **My Notes** (*Мои записки*, 1908). The main protagonist and a narrator of the story finds chaos and irrationality harmful to his well-being as it affects his mental disruption. The very idea of irrationality contradicts his vision of a strictly organized, rational world.

At the beginning of the storyline, his life is still pretty much determined by the irrational will that he’s not able to cope with, nor is he able to rationalize his actions. This changes after he’s imprisoned. Once he finds himself locked in a prison cell, he realizes that the small, limited space provides an excellent refuge from the irrational outer world (“*сознание невозможности бегства раз и навсегда погасило мучительную тревогу и освободило от рабства мой ум*”²⁶). It forces him to let go of his irrational emotions and natural instincts that were previously disrupting his internal balance and to focus solely on contemplation. The physical walls of the prison cell isolate him from the harmful stimuli of the world outside the prison (“*я совершенно избавлен от тех губительных для жизни потрясений, какие приносят с собою измена, болезни, наконец, смерть близких*”²⁷). Therefore, paradoxically, the prison cell becomes a symbol of a harmonic safe haven, of stoicism and of strict rational order²⁸.

In the prison, the narrator of the story has to follow the strict prison discipline (“*Ясные и точные правила нашей тюрьмы определяют всё, чего*

²⁵ SCHOPENHAUER, A.: *The World as Will and Representation: Volume II*. New York: Dover Publications, Inc., 1958, p. 219.

²⁶ ANDREJEV, L. N.: *Polnoje sobranije sočinijenij i pisem. V dvadcati trech tomach*. T. 6, Moskva: Nauka, 2013, p. 122.

²⁷ Ibid., p. 128.

²⁸ MOSKOVKINA, I. I.: *Meždu «pro» i «contra»: koordinaty chudožestvennogo mira Leonida Andrejeva*. Char’kov: Char’kovskij nacional’nyj universitet imeni V. N. Karazina, 2005, p. 155–156.

*не должен я делать, избавляя меня от тех несносных колебаний, сомнений и ошибок, которыми так чревата практическая жизнь*²⁹) and he owns only the basic necessities. It is the strict discipline and the lack of stimuli and personal possessions that motivate him to immerse himself into his own thoughts and to re-evaluate his previous lifestyle. He realizes that the less irrational stimuli he receives, the more energy he can put into his thoughts. The freedom of thought therefore becomes more valuable to him than material freedom, and the simpler his life is, the more he can engage in the world of cognition.

According to the narrator's beliefs, people who willingly continue living their lives in the empirical world and don't restrain themselves are wrongly assuming that they are free, since their concept of freedom is based on the false belief that the less restrictions one faces, the more freedom he/she enjoys. From his perspective, such a concept is unrealistic, and those who approve it are living under an illusion (*"жизнь на так называемой свободе есть сплошной самообман и ложь"*³⁰). The stereotypical life outside the prison is too irrational and materialistic to be liberating. It lacks order and focuses too much on ephemeral possessions instead of the world of contemplation. People immersed in the empirical world also carry the burden of irrational emotional attachment to each other, which disturbs their internal balance. As a result, they are negatively affected by their own emotions and become unfocused while growing as intellectual human beings. People outside the prison are essentially prisoners of their own dependence on the materialistic world with all of its irrational, harmful stimuli (*"Жизнь каждого из тех людей, кого я видел за эти дни, движется по строго определенному кругу, столь же прочному, как коридоры нашей тюрьмы [...] и каждый из них чувствует это, но в странном ослеплении уверяет, что он совершенно свободен и движется вперед."*³¹).

After his release from prison, the narrator is thrown back into the chaos of the outer world and decides to construct his own prison cell at home as a way of preserving his strictly rational order and defeating the outer irrationality³² that could potentially disturb his inner peace. The prison cell therefore acts as a coping mechanism in dealing with the chaos of the empirical world, forcing

²⁹ ANDREJEV, L. N.: *Polnoje sobranije sočinenij i pisem. V dvadcati trech tomach*. T. 6, Moskva: Nauka, 2013, p. 129.

³⁰ *Ibid.*, p. 161–162.

³¹ *Ibid.*, p. 162.

³² DOHNAL, J.: *Povídková tvorba Leonida Nikolajeviče Andrejeva*. Brno: Masarykova univerzita, 1997, p. 32.

him to abstain from empirical pleasures and creating a safe personal space where he can practice his ascetic lifestyle.

Conclusion

In his literary works, Leonid Andreyev attempts to bridge the gap between the rational and irrational as he tries to comprehend the real meaning behind human existence. His prose and plays are marked by the struggle to find a balance between the irrational human subconsciousness and the rational human consciousness even though he realizes such balance isn't attainable and one is doomed to balance on the verge of irrational insanity that will eventually overshadow his/her rational mind.

The conflict between the rational and irrational is also the focal point of Andreyev's short story *The Abyss*, the novella *My Notes* and the play *Savva (Ignis Sanat)* in which the main protagonists have a tendency to succumb to their irrationality (voluntarily or involuntarily) or they try to suppress it, even though they're likely to fail.

References

- ANDREJEV, L. N.: *Polnoje sobranije sočinenij i pisem. V dvadcati trech tomach.* T. 5, Moskva: Nauka, 2012, 796 p. ISBN 978-5-02-037537-6.
- ANDREJEV, L. N.: *Polnoje sobranije sočinenij i pisem. V dvadcati trech tomach.* T. 6, Moskva: Nauka, 2013, 756 p. ISBN 978-5-02-038067-7.
- ANDREJEV, L. N.: *Sobranije sočinenij v šesti tomach: Tom pervyj. Rasskazy 1898–1903. T. 1, Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1990, 638 p. ISBN 5-280-00977-6.*
- CLOWES, E. W.: *The mute body: Leonid Andreev's abject realism.* In: Russian Writers and the Fin de Siècle: The Twilight of Realism. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, p. 233–248. ISBN 978-1-107-07321-0.
- DOHNAL, J.: *Povídková tvorba Leonida Nikolajeviče Andrejeva.* Brno: Masarykova univerzita, 1997, 134 p. ISBN 80-210-1605-1.
- IJEZUITOVA, L. A.: *Leonid Andrejev i literatura Serebrjanogo veka: Izbrannyje trudy.* Sankt-Peterburg: Petropolis, 2010. 738 p. ISBN 978-5-96-76-0279-5.
- KRISTEVA, J.: *Powers of horror: An essay on abjection.* New York: Columbia University Press, 1982, 219 p. ISBN 0-231-05346-0.
- MOSKOVKINA, I. I.: *Meždu «pro» i «contra»: koordinaty chudožestvennogo mira Leonida Andrejeva.* Char'kov: Char'kovskij nacional'nyj universitet imeni V. N. Karazina, 2005, 288 p. ISBN 966-623-210-3.

NIETZSCHE, F.: *The Complete Works of Friedrich Nietzsche. Volume 17: Ecce Homo*. New York: The Macmillan Company, 1911, 207 p.

SCHOPENHAUER, A.: *The World as Will and Representation: Volume II*. New York: Dover Publications, Inc., 1958, 678 p.

Natália Dúbravská

Master, Matej Bel University, Faculty of Arts, Department of Slavic Languages,
Tajovského 51, 974 01 Banská Bystrica, Slovakia

natalia.dubravska@student.umb.sk

ORCID: 0000-0003-1203-7065

Тема самоубийства у Ф. М. Достоевского и Л. Андреева как аксиологический вопрос¹

Йозеф Догнал

Абстракт

Вопрос о самоубийстве, связанный с глубоким интересом к психическому миру индивида, связывает обоих русских писателей. Статья направлена на сравнение двух коротких журнальных текстов, опубликованных в связи с конкретными событиями, на которые и Достоевский, и Андреев отзывались. Ф. М. Достоевский, сравнивая в своем тексте в «Дневнике писателя» два реальных самоубийства, исходит из понимания жизни как дара от Бога, дара, которым нельзя брезговать — поэтому он осуждает самоубийство, которое, по его мнению, именно таким кощунственным и является. Наоборот, он глубоко сочувствует самоубийству от невозможности жить, но связанному с чувством вины перед Богом за человеческую слабость. Л. Н. Андреев, отзываясь об «эпидемии самоубийств», различает два типа самоубийц — хилых, лишающих себя жизни от слабости, и сильных, которые кончают собой только тогда, когда все возможности жить исчерпаны и когда надо показать, что есть и более высокие ценности, чем личная жизнь.

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский; Л. Н. Андреев; самоубийство; аксиологический подход к самоубийству; ценность жизни

The Topic of Suicide Seen by Dostoevsky and Andreev as an Axiological Question

Abstract

The question of suicide, connected with a deep interest in the mental world of the individual, binds both Russian writers. The article is aimed at comparing two short journal texts, published in connection with specific events on which both Dostoevsky and Andreev responded. F. M. Dostoevsky, comparing in his text in the “Diary of the Writer” two real suicides, proceeds from the understanding of life as a gift from God, a gift that cannot be disdained—that is why he condemns suicide, which, in his opinion, is a blasphemous one. On the contrary, he deeply sympathizes with suicide from the inability to live, but connected

¹ Tento výstup vznikl na Masarykově univerzitě v rámci projektu specifického výzkumu č. MUNI/A/1331/2020 Mezislovanské kulturní a literární vazby.

with a sense of guilt to God for human weakness. L. N. Andreev, speaking about the “epidemic of suicides”, distinguishes two types of suicides—the sluggish, who deprive themselves of life from weakness, and the strong, who end only when all possibilities to live are exhausted and when it is necessary to show that there are also higher values than personal life.

Key words: F. M. Dostoevsky; L. N. Andreev; suicide; axiological approach to suicide; value of life

Нужно помнить, что необходимое условие прогресса, создания правды, истины и красоты — есть жизнь. Если ее нет, нет и высших ценностей. «Она поправима, а смерть — нет». Поэтому все силы общества, науки и каждого человека должны быть положены на борьбу за жизнь.
Питирим Александрович Сорокин²

В 2021 году вспоминаем 200 лет со дня рождения М. Ф. Достоевского и 150 лет со дня рождения Л. Н. Андреева. Значение Достоевского как писателя и мыслителя несомненно превосходит значение Андреева, но стоит все-таки упомянуть о близости творчества обоих писателей и о том, что их произведения вызывали и до сих пор вызывают оживленный резонанс у читателей.

Настоящее исследование ставит своей целью рассмотреть два короткие текста обоих писателей, в которых они направляют свое внимание на феномен самоубийства. Сравнением этих текстов, насколько нам известно, пока никто не занялся, так что, кажется, появляется уникальная возможность напомнить о них и указать на интерес писателей к данному явлению не только в их художественных текстах, а и в их публицистике.

Человеческая жизнь является с аксиологической точки зрения не только основной ценностью в антропологизированном понимании мира, но и первичной предпосылкой для построения любой шкалы ценностей: без жизни нет ценностей. Одним из первых определений ценности как таковой является формула, по которой ценность — это то, что важно для жизни, неслучайно потом говорится о жизненных ценностях. Момент, когда человек сам по своей воле лишается жизни — это решительный

² SOROKIN, P. A.: *Samoubijstvo, kak obščestvennoje javljenje*. [online]. [Dostup: 03.06.2021]. http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Sociolog/Sorokin/suicid.php.

момент, которым индивид отлучается от всех ценностей, теряя основную предпосылку их существования. Именно такой мыслью заканчивает П. А. Сорокин свою статью и самоубийстве: «Нужно помнить, что необходимое условие прогресса, создания правды, истины и красоты — есть жизнь. Если ее нет, нет и высших ценностей.»³

В каком бы то ни было состоянии психологического, социального, экономического бытия индивида во всех их аспектах, самоубийство является результатом добровольного выбора индивида: «Lidský jedinec ... vědomě a svobodně volí mezi mnoha alternativami, které jsou funkční pouze v rámci jeho osoby.»⁴ Именно так, т. е. как к акту, ответственность за который несет индивид, и относится к нему Ф. М. Достоевский, помещая в «Дневнике писателя» за октябрь 1876-го года статью, названную «Два самоубийства».⁵ После краткого размышления о том, что в литературном произведении нельзя запечатлеть всю полноту человеческой жизни, следует размышление над двумя самоубийствами, совершенными женщинами, вести о которых получены писателем в течение этого года — о первом самоубийстве дошла до него информация летом, о втором незадолго до написания данного размышления.

Первое самоубийство — самоубийство дочери известного писателя⁶ — Достоевский комментирует в качестве чего-то непонятного: «В этом самоубийстве все, и снаружи и внутри, — загадка. Эту загадку я, по свойству человеческой природы, конечно, постарался как-нибудь разгадать, чтоб на чем-нибудь „остановиться и успокоиться“».⁷ Он разгадывает загадку повода самоубийства молодой женщины, указывая на факт, что девушка воспользовалась хлороформом, написав перед смертью письмо, в котором не привела никакой причины самоубийства: «Предпринимаю длинное путешествие. Если самоубийство не удастся, то пусть соберутся

³ Там же.

⁴ «Человек как индивид ... сознательно и свободно выбирает из альтернатив, которые функционально исключительны в рамках его личности.» (Перевод: Й. Д.) VIEWSCH, J.: *Psychologie umělecké literatury*. Brno: Psychologický ústav AV ČR; Nakladatelství Pavel Křepela, 1999, s. 280.

⁵ DOSTOJEVSKIJ, F. M.: Dva samoibijstva. V: DOSTOJEVSKIJ F. M.: *Polnoje sobranije sočinenij v 30 tomach*. T. 23. Leningrad: Nauka, 1981, s. 144–146.

⁶ Самоубийством покончила собой в Флоренции в возрасте 17 лет дочь Александра Ивановича Герцена Елизавета Александровна. Хотя со временем Достоевский узнал многие подробности, в октябре 1876 г. они были ему пока неизвестны. В тексте поэтому писатель исходит только из той информации, которой он обладал именно в это время, причем ни имени девушки, ни имени ее отца он в тексте не приводит. Достоевский был убежден, что она старше, — в тексте он говорит о возрасте 23–24 лет.

⁷ DOSTOJEVSKIJ, F. M.: Dva samoibijstva. V: DOSTOJEVSKIJ F. M.: *Polnoje sobranije sočinenij v 30 tomach*. T. 23. Leningrad: Nauka, 1981, s. 145.

все отпраздновать мое воскресение из мертвых бокалами Клико. А если удастся, то я прошу только, чтоб схоронили меня, вполне убедясь, что я мертвая, потому что совсем неприятно проснуться в гробу под землею. *Очень даже не шикарно выйдет!*»⁸ (курсив — Ф. М. Достоевский). Кажется, прежде всего курсивом выделенные слова в конце письма самоубийцы вызывают негодование писателя, считающего такую записку результатом лишь позы, а не серьезного огорчения жизнью: «В этом гадком, грубом шике, по-моему, слышится вызов может быть негодование, злоба, — но на что же? Просто грубые натуры истребляют себя самоубийством лишь от материальной, видимой, внешней причины, а по тону записки видно, что у нее не могло быть такой причины. На что же могло быть негодование?... на простоту представляющегося, на бессодержательность жизни?»⁹

Этому самоубийству Достоевский противопоставил в тексте статьи другое самоубийство: «С месяц тому назад, во всех петербургских газетах появилось несколько коротеньких строчек мелким шрифтом об одном петербургском самоубийстве: выбросилась из окна, из четвертого этажа, одна бедная молодая девушка, швея, — „потому что никак не могла приискать себе для пропитания работы“. Прибавлялось, что выбросилась она и упала на землю, держа в руках образ. Этот образ в руках — странная и неслыханная еще в самоубийстве черта! Это уж какое-то кроткое, смиренное самоубийство. Тут даже, видимо, не было никакого ропота или попрека: просто — стало нельзя жить. „Бог не захотел“ и — умерла, помолвившись.»¹⁰ Первое самоубийство писатель осуждает, а второе вызывает в нем сочувствие, даже чувство какой-то ответственности за него. В последнем предложении читается амбивалентность поступка данной молодой женщины-самоубийцы: церковь запрещает человеку вмешиваться в дело Бога, а жизнь от него. Девушка очевидно знала об этом, поэтому и искала примирения, взяв в руки образ — символ веры, жест просьбы о снисхождении и о помиловании.

Достоевский воспринимает оба случая как резко противоположные, но прямо не называет того, по каким причинам одно из самоубийств считает грубым и пустым, а другое трагичным, хотя они легко угадываются. Симптоматичны для Достоевского как раз «объекты», связанные с обеими самоубийцами: образу в руках противопоставлено провоцирующее, издевающееся над жизнью, обесценивающее ее письмо. Молодая,

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же, с. 146.

жизненными условия не огорченная, материально обеспеченная дочь известного писателя, воспитавшаяся без веры, не испытывавшая недостатка, не столкнувшаяся с трудностями решается на самоубийство, сама не зная по сути, почему она это делает, не зная цену жизни. Она даже не знает, хочет ли действительно умереть — хлороформ ведь может и не убить ее. Неудачную попытку ибить себя она готова праздновать шампанским. В случае ошибки, когда только сочли бы ее мертвой и захоронили ее, оказалось бы такое не шикарно. Какой цинизм и эгоизм, какое отсутствие уважения к собственной жизни, презрение по отношению к ней — почти как будто только от скуки пошли бы импульсы к такому шагу! Зато другое самоубийство — от полного отчаяния; незнакомая Достоевскому девушка знала цену своей жизни, но ей обстоятельства не позволили ее продолжить. Она умирает богобоязненной, сознающей полностью трагизм своего поступка. Она своим жестом просит Бога помиловать ее, как будто извиняясь за слабость не выносить тягу подаренной ей жизни. Достоевский так и заканчивает свое размышление сравнением, содержащим ценностное рассуждение: «Но какие, однако же, два разные создания, точно обе с двух разных планет! И какие две разные смерти! А которая из этих душ больше мучилась на земле, если только приличен и позволителен такой праздный вопрос?»¹¹

Последнее предложение текста, им поставленный вопрос как будто отсылает к началу размышления Достоевского о большей сложности реальной жизни по сравнению с фантазией любого писателя: «Вы вот думаете, что достигли в произведении самого комического в известном явлении жизни, поймали самую уродливую его сторону, — ничуть! Действительность тотчас же представит вам в этом же роде такой фазис какой вы и еще и не предлагали и превышающий все, что могло создать ваше собственное наблюдение и воображение!..»¹² Писатель — хотя и осуждает первую самоубийцу, как об этом свидетельствует сам текст, — способен ей сочувствовать, способен представить себе острое ощущение пустоты жизни, мучившее молодую душу и приведшее ее к уходу из жизни по собственной воле.

Тему самоубийства в связи с «эпидемией» самоубийств подняли в газете «Биржевые ведомости» в 1912 году, причем одним из деятелей русской культуры того времени, которых редакция попросила высказать

¹¹ Там же.

¹² Там же, с. 144.

свое мнение на тему самоубийства, стал Л. Андреев.¹³ Его размышление¹⁴ исходит из основного принципа, выраженного в самом начале его текста: «Убить себя, когда я не хочу жить — есть мое священнейшее право. Это право — единственная верная гарантия свободы, твердая опора для моего человеческого достоинства.»¹⁵ В данном утверждении чувствуется другой подход к индивиду: он не подчинен никакому внешнему авторитету, а только самому себе. Андреев не считает жизнь чем-то подаренным человеку, а наоборот, специфической «свойственностью» человека, которой вправе располагать только он, причем исключительно по его собственному усмотрению. Поэтому, как утверждает Андреев, нет надобности в законе, который отрицал бы такого права индивида: «... все законы, направленные против самоубийц, я считаю ложными и неправильными, вижу в них пережиток того состояния общественности, когда на каждого из членов своих государство смотрело как на раба, и за уход из жизни мстило, как рабу за его бегство.»¹⁶

Но и при таком понимании человеческой жизни Андреев, анализируя самоубийства, различает — подобно Достоевскому — два разных типа самоубийства: «... существуют два рода самоубийств: одно самоубийство — от разума, от силы и воли; другое — от неразумия, от безволия и слабости. И очень трудно в жизни, с нашим крохотным и поверхностным знанием друг друга, провести границу между тем и другим; и от этого путаница и недоумения, и оттого всех самоубийц хоронят за оградой кладбища; а между тем, разница так же велика, как между трагедией и драмой: в одном случае гибнет герой и гибель его есть утверждение и завершение борьбы, а в драме — человека просто раздавливают, через него переезжает жизнь и никакого „само“ тут нет.»¹⁷ По его «классификации» можно, значит, различать две группы самоубийц: самоубийц-героев и самоубийц-жертв, хотя Андреев словом «жертва» не пользуется.

Условием для того, чтобы приурочить самоубийц к первой группе, т. е. к группе героев, необходимо по Андрееву, сделать свою жизнь чем-нибудь значимой, ценной: «Чтобы смерть от своей руки стала героической, надо, чтобы жизнь, которую теряют, имела цену; надо, чтобы смерть,

¹³ Обо всех выступлениях в рамках данной анкеты см.: JANEČKOVÁ, H.: *Diskuse na téma „sebevražda“ v novinách „Birževyie vedomosti“*. Opera Slavica, XXIII, č. 1, 2013, s. 26–33.

¹⁴ ANDREJEV, L.: *Samoubijstvo. Anketa „Birževyich vedomostej“*. *Birževyie vedomosti*. 1912, 7 (20) maja (№ 12924), s. 4.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

которую зовут, была понята и осмыслена в ее непоправимости и глубине мистической.»¹⁸ Напротив того, к второй группе самоубийц принадлежат по писателю те, кто лишаются жизни по другим причинам: «Какое может быть с а м о у безработного, когда голова кружится от голода и сознания нет? — только в том с а м о, что не палач, а собственная безответная рука накинута петлю. И какое с а м о у студента, вдруг затосковавшего, или у бесчисленного несчастного студента с его бальником, безусого юнца, а часто и ребенка?»¹⁹ Все, принадлежащие по Андрееву к этой группе самоубийц — раздавленные, по сути убитые, а не самоубийцы. Именно эта мысль приводит писателя к убеждению, что «... появился в русской жизни свирепый и страшный у б и й ц а, который не жалеет ни жен, ни детей.»²⁰

Обличение появившегося «убийцы» — тема, развиваемая Андреевым в следующем тексте, в котором он сосредотачивает внимание именно на студентах, на молодых людях, чьи устремления натываются на стену непонимания, на чувство скуки, на ограничения, с которыми им не хочется мириться, на желание высокого, которое нельзя удовлетворить в реальной, повседневной жизни, так что даже сами не чувствуют цену своей жизни. Заключается этот пассаж текста вот как: «Сколько русских людей ощутили презрение к себе, сопоставляя холодную и безнадежно мрачную Лену с героическим „Титаником“? — а разве можно и захочется жить с презрением к себе?»²¹ Андреев тут, видимо, увлекается прежде всего той группой самоубийц, которые принадлежат к студенческому возрасту. Это неудивительно, «эпидемия» самоубийств молодых людей в это время кульминировала. Он видит у них определенного рода вялость, недостаток воли и силы к жизни, резигнацию лицом к лицу со скукой и ощущением бесперспективности дальнейшей жизни: «... достаточно хмурого дня, кислого, не вовремя дождичка, чтобы рука потянулась к „само“ петле. Скука, скука! Сильные умеют ждать, разумные видят, что кончились будни на земле, и завтрашний день праздничен и в календаре обозначен красным, — но куда деваться слабым и неразумным и слишком юным, живущим непосредственными соками окружающего, как дерево на земле?»²²

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же.

²¹ Там же.

²² Там же.

Хотя писатель по сути осуждает молодых самоубийц и часть молодого поколения за недостаток воли, упрекает их в отсутствии более глубокого понимания сути эпохи, и он в конце своего размышления находит снисхождение по отношению к ним: «Не зовите их самоубийцами, и если вам так страшно и больно за них, свершите скорее молебствие о дожде. Благо, и тучи показались. Только детей убитых жаль.»²³

Тексты обоих писателей, которые сами прочувствовали близость смерти, свидетельствуют о том, что вопрос о самоубийстве вызывает у них потребность задуматься над причинами самоубийств, над тем, все ли они того же характера. Оба они подходят к этому вопросу с аксиологической точки зрения, спрашивая о ценности жизни, которую убийцы теряют. Но на этом сходство их подхода к этому вопросу и его решение заканчиваются: основной причиной расхождения можно считать подход к жизни как таковой, к ее онтологическому статусу.

Достоевский понимает жизнь как дар, как подаренную Богом человеку возможность, шанс. Им усматриваемая разница между обеими типами самоубийства основывается на различении того, кто, с одной стороны, не уважая такой дар, брезгует им, презируя тем самым и дарителя, и, с другой стороны, тем, кто дар жизни уважает, но натывается на внешние препятствия, которые отнимают от него шанс дар жизни реализовать. Уходя из жизни, самоубийца второго типа как будто извиняется перед дарителем и просит помилования.

Кроме того, Ф. М. Достоевский обобщает два конкретные самоубийства, информация о которых поступила к нему только посредством рассказа друзей или газетной статьи, так что не задумывается над бóльшим количеством самоубийств; единичные случаи не дают ему столько материала для обобщений. Сам Достоевский как верующий относится к обеим самоубийцам снисходительно как к грешницам, соблюдая принцип, который и до сих пор характерен для позиции православной церкви по отношению к самоубийству и самоубийцам: «... это тяжкий грех, но идея, что „за самоубийц даже молиться нельзя“, к христианству никакого отношения не имеет. Молиться за них необходимо, как и за каждого человека, поскольку каждый человек в той или иной мере грешен перед Богом и людьми.»²⁴

²³ Там же.

²⁴ Svjaščennik: ne nužno putat' samoubijstvo s samopožertvovanijem. *RIA Novosti: Religija i mirovozzrenije*. 14.08.2017. [Dostup 03.06.2021] <https://ria.ru/20170814/1500342488.html>.

Андреев же, наоборот, считает жизнь самоценной, феноменом, подвластным каждому индивиду и зависящим на том, как он к ней относится, что из ее потенциальных возможностей сможет реализовать. Жизнь в его понимании — не чьей-то дар, а процесс, в рамках которого индивид своей деятельностью сам определяет ее «содержание», т. е. ее значение и ее ценность. Даже внешние препятствия — не повод для того, чтобы лишиться жизни от своей руки, так как писатель понимает такое как капитуляцию, как отказ от процесса наделения жизни ценностной характеристикой. Этот оценочный принцип отводит его от той типологии самоубийств, о которой думает Достоевский, хотя он сознает, что самоубийства от голода, от невозможности выжить имеют свое место. Находясь однако в ситуации «эпидемии самоубийств» на рубеже первого и второго десятилетия 20 века, он сосредотачивает внимание на самоубийствах прежде всего очень молодых людей. Его убеждение в том, что человек сам в ответе за свою жизнь (отчасти, кажется, на основе своего личного опыта, о котором он однао не упоминает), приводит его к применению именно этого критерия к типологии самоубийств. Именно убеждение в «самотворении» и «самоутверждении» жизни каждого индивида и его личности дает писателю право говорить о самоубийстве «от слабости», от неспособности бороться с препятствиями, от капитуляции перед этой борьбой, от бегства от самого себя. Последние предложения андреевского размышления, говорящие о дожде, ясно указывают на то, в чем Андреев усматривает смысл и цель, из-за которых стоит преодолевать и препятствия, и моментальное ощущение бесценности жизни. Это совсем не смирение — ни с Богом, ни с общественным порядком, ни с собственным моментальным безволием и недовольством собственной жизнью. Именно в преобразовании внешней жизни можно ведь найти смысл жизни, в усилии творить новое может каждый утвердить себя самого, сделать свою жизнь ценной.

Смысл размышления Андреева намного глубже, чем казалось бы: Андреев в 1912 г. уже понимает жизнь индивида в качестве самостоятельного, индивидуального «проекта», который надо наполнить смыслом. Он этим же самым предваряет концепт, соответствующий экзистенциальному пониманию жизни у, скажем, Сартра или Хайдеггера. Стоит напомнить о словах Хайдеггера: «Люди есть экзистенциал и принадлежат как исходный феномен к позитивному устройству присутствия. Они имеют сами опять же разные возможности своей присутствие-размерной конкретизации. Настойчивость и выраженность их господства могут

исторически меняться.»²⁵ И неслучайно Сартр опирается на Достоевского в своем произведении «Экзистенциализм — это гуманизм», когда он дает характеристику основам понимания человека в экзистенциализме: «Достоевский как-то писал, что „если бога нет, то все дозволено“. Это — исходный пункт экзистенциализма. В самом деле, все дозволено, если бога не существует, а потому человек заброшен, ему не на что опереться ни в себе, ни вовне. ... Мы одиноки, и нам нет извинений. Это и есть то, что я выражаю словами: человек осуждён быть свободным. Осуждён, потому что не сам себя создал, и всё-таки свободен, потому что, однажды брошенный в мир, отвечает за всё, что делает.»²⁶ Как раз об этом и говорит Андреев — как об ответственности, которую на себя не берут молодые самоубийцы, не считаясь с препятствиями в эпоху, которая, как полагает писатель, предлагает смыслом наделенные возможности реализации собственной жизни. Надо только не бояться такого шанса.

Литература:

- ANDREJEV, L.: Samoubijstvo. Anketa „Birževych vedomostej“. *Birževyje vedomosti*. 1912, 7 (20) maja (№ 12924),
- DOSTOJEVSKIJ, F. M.: Dva samoibijstva. V: DOSTOJEVSKIJ F. M.: Polnoje sobranije sočinienij v 30 tomach. T. 23. Leningrad: Nauka, 1981
- CHAJDEGGER, M.: *Bytije i vremja*. [onlajn]. Char'kov: Folio, 2003, s. 69–70. [Dostup: 03.06.2021]. <http://yanko.lib.ru>.
- JANEČKOVÁ, H.: *Diskuse na téma „sebevražda“ v novinách „Birževyje vedomosti“*. Opera Slavica, XXIII, č. 1, 2013, s. 26–33.
- SARTR, Ž.-P. *Èkzistencializm — èto gumanizm*. [onlajn]. *Skepsis*. [Dostup: 03.06.2021]. https://scepsis.net/library/id_545.html.
- SOROKIN, P. A.: *Samoubijstvo, kak obščestvennoje javljenje*. [online]. [Dostup: 03.06.2021]. http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Sociolog/Sorokin/suicid.php.
- Svjaščennik: ne nužno putat' samoubijstvo s samopožertvovanijem*. RIA Novosti: Religija i mirovozzrenije. 14.08.2017. [Dostup 03.06.2021] <https://ria.ru/20170814/1500342488.html>.
- VIEWEGH, J.: *Psychologie umělecké literatury*. Brno: Psychologický ústav AV ČR; Nakladatelství Pavel Křepela, 1999.

²⁵ CHAJDEGGER, M.: *Bytije i vremja*. [onlajn]. Char'kov: Folio, 2003, s. 69–70. [Dostup: 03.06.2021]. <http://yanko.lib.ru>.

²⁶ SARTR, Ž.-P. *Èkzistencializm — èto gumanizm*. [onlajn]. *Skepsis*. [Dostup: 03.06.2021]. https://scepsis.net/library/id_545.html.

Josef Dohnal

associate professor, Department of Slavonic Studies, Faculty of Arts, Masaryk University, Arna Nováka 1, 602 00 Brno, Czech Republic; professor, Department of Russian, Faculty of Arts, University of Ss. Cyril and Methodius in Trnava, Nám. J. Herdu 2, 577/2, 917 01 Trnava, Slovak Republic

josef-dohnal@volny.cz

ORCID: 0000-0002-0763-5784

Všichni jsme Minoťaury. Existenciální konflikt ve sbírce *Naopak* Miroslava Holuba

Jakub Záhora

Abstrakt

V básnické sbírce Miroslava Holuba s názvem *Naopak* (Mladá fronta, 1982) je kladen důraz na filozofickou a existenciální rovinu a na komplexní život jedince v moderním světě. Skrze řecké mýty – zejména mýtus o Minoťaurovi – se v ní tematizuje problematika identity, sebeidentifikace a (ne)možností svobodné volby. Studie tyto reflexe ve sbírce analyzuje a předkládá interpretaci toho, jakými způsoby je zde vyobrazen existenciální konflikt jedince i společnosti a ztráta smyslu života či kognitivních funkcí.

Klíčová slova: Miroslav Holub; básnická sbírka *Naopak*; existenciální konflikt; existence; identita; sebeidentifikace; interpretace

We All Are Minotaurs. Existential Conflict in Miroslav Holub's *On the Contrary*

Abstract

The book of poems *On the Contrary* (1982) by Miroslav Holub is mainly philosophically and existentially focused on a life of a human in modern world. Using Greek myths (particularly the myth of Minotaur), it thematizes problems of identity, self-identification and (im)possible freedom of choice. The study aims to describe these reflections and to interpretively demonstrate variety of their applications to the theme of 1) existential conflict of individual and/or society and 2) loss of meaning in life and basic cognitive functions.

Key words: Miroslav Holub; book of poems *On the Contrary*; existential conflict; existence; identity; self-identification; interpretation

Ve světě, který pozbývá jistot a jasného řádu, ztrácí i náš život jednoznačné kontury a cíle. V takovém případě přicházejí existenční starosti, nebo dokonce krize, doprovázené úvahami o nás, o našem osudu, roli a funkci v současné společnosti. Připadáme si neúplní, vyprázdnění či dost možná i přímo zbyteční. Ptáme se po vlastním smyslu, ale nenacházíme jej...

Problém existenciálního (či též existenčního) konfliktu zaujal z pohledu psychologie např. Irvina D. Yaloma, jenž jej vysvětluje coby „konflikt, který

pramení z konfrontace člověka s podmínkami existence¹. Mezi tyto podmínky pak Yalom řadí zejména smrt, svobodu (či prázdnotu s ní související a z ní plynoucí), osamělost a ztrátu smyslu.¹ Duševní krize nebo komplexnost života v aktuálním světě se v průřezu dějin staly předmětem též umělecké tvorby nejednoho autora či autorky. Tuzemským příkladem, který téma existenciálního konfliktu zpracovává možná nejkoherentněji, je básnická sbírka *Naopak* Miroslava Holuba.

Autor se prostřednictvím této knihy v roce 1982 vrací do československé oficiální literatury po dvanácti letech od zákazu publikování.² I vzhledem k tomu by se dalo snadno domnívat, že kniha sestává ze směsi Holubových textů z celého tohoto dvanáctiletého mezidobí, jež vznikaly bez výraznější jednotící koncepce. První ze tří oddílů knihy obsahuje básně pocházející z přelomu 60. a 70. let, které tehdy Holub připravoval k samostatné publikaci pod názvem *Stručné úvahy*. V periodikách roku 1970 lze k chystanému vydání této sbírky ostatně nalézt též inzertní avíza,³ a to včetně možnosti si ji předběžně objednat. Nicméně po udělení zákazu v roce 1971 byla již hotová sazba knihy nakonec rozmetána a *Stručné úvahy* jako takové ve své úplnosti už knižně nikdy nevyšly. Holub tyto texty v drobných obměnách a v omezeném počtu zařadil až do *Naopak*, a to striktně do úvodního oddílu, který už svým názvem explicitně odkazuje k původnímu titulu ze začátku 70. let.

Zatímco první část sbírky tedy navazuje ještě na Holubovo předchozí tvůrčí období, ostatní dva oddíly⁴ mnohem více zachycují básníkovu proměnu, k níž během jeho dvanáctiletého vynuceného odmlčení nutně došlo. Do Holubovy tvorby se dostávají některá nová témata i styly – např. „esejističnost“, což je mimo jiné dané i tím, že v období zákazu publikoval pod šifrou popularizačně odborné texty, eseje, sloupky a fejetony. Nejvíce patrné rysy aktuálních proměn jeho poetiky zachycují už i dobové recenze a pozdější studie: „Vývoj Holubovy nové poezie jde od přímého pojmenování k obraznému, od důvěry v ‚osvěcenský‘ model vědy k bolestným otázkám po smyslu lidského života i lidského poznání.“ Kritici si též všímají Holubova příklonu ke skepsi,⁵ tolik

¹ YALOM, I. D. *Existenciální psychoterapie*. Praha: Portál, 2020, s. 17.

² O vydání *Naopak* se zasloužil zejména Jiří Binek, redaktor Mladé fronty, kde sbírka v rámci edice Alfa vyšla.

³ Ještě v září 1970 bylo v *Mladém světě* publikováno inzertní avízo Klubu přátel poezie na příští rok, v němž mezi chystanými básnickými sbírkami Výchřové, respektive Pestré řady figuruje i Holubův titul *Stručné úvahy* (in: *Mladý svět, týdeník*, roč. 12, č. 38 [21. září 1970], s. 26.).

⁴ I v druhém oddílu knihy lze nalézt jeden „pozůstatek“ z Holubovy tvorby z konce 60. let: autor do této sbírky zařadil i svou báseň U nás doma (s. 93), která jako jediná z tohoto souboru vyšla knižně již dříve, a to pod názvem Nokturno v předchozí Holubově sbírce *Beton* (1970). Kromě názvu v ní jinak nebylo nic změněno.

⁵ Srov. *Čeští spisovatelé dvacátého století. Slovníková příručka*. Praha: Čsl. spisovatel, 1985, s. 186.

odlišného od předchozího optimismu a často nadějných point básní jeho prvních sbírek: „Autor směřuje k poezii zbavené iluzí, k moderní existenciální grotesce vyjadřující pocity deziluze z ohrožení lidskosti v moderním světě.“⁶

Čeho si tyto kritiky nevšímají, je mimo jiné to, že kniha, která se zdánlivě drobí do menších částí, ohraničených ať již dobou vzniku jejich textů, tématy či poetikou, je ve skutečnosti velmi umně konstruována a komponována. Jádro jejího pojetí se odhalí až po bedlivém čtení.

Mínótauros v současném světě

Holub se v *Naopak* tedy vrací ke koncepci oddílů, kterou po roce 1963 opustil a nahradil ji volnějšími cykly. Celkově tato kniha obsahuje 64 textů rozdělených do tří částí: Stručné úvahy (20 textů), Mínótauros (18 textů) a O původu věcí (26 textů). Na základě jejich názvů by se dalo vyvodit, že první a třetí oddíl budou nejvíce filozofické a ptavé, avšak již při dalším pohledu se vyjevuje, že centrální – a to nejen pro svou pozici v makrostruktuře – je právě prostřední část. V ní postava Mínótaura, nejčastěji promlouvající v ich-formě, charakterizuje samu sebe i roli, kterou má mít. V rámci poezie Miroslava Holuba se přitom jedná o dosti nezvyklou gramatickou polohu „já“ – nikoli pouze v rovině mluvčího či hlasu jako takového, ale zároveň i „já“ jakožto zkoumaného či popisovaného subjektu, čemuž se básník jinde ponejvíce vyhýbá. Mínótauros v rozmezí většiny textů tohoto oddílu uvažuje o svém životě, údělu, identitě či prostoru, do nichž je opakovaně uvržen. Takovýto typ myšlenek a sebereflexy tvoří nejen podstatnou složku druhé části, ale i celé sbírky, neboť se – jak bude demonstrováno níže – v menších či větších projevech vyskytuje i v textech úvodního a závěrečného oddílu.

Protagonistou a zároveň hlavním mluvčím je sice Mínótauros, ale v oddíle se pracuje i s dalšími postavami řeckých mýtů, často s těmi, které jsou s Mínótaurem nějak spojeny. Je zde třeba Daidalos, architekt Labyrintu, do nějž byla bestie uvržena. Nicméně ve sbírce *Naopak* jej s Mínótaurem pojí víc než jen to, že se stal v podstatě tvůrcem jeho vězení. V básni *O Daidalovi*⁷ je na příklad zdůrazněna nemožnost staviteleva odchodu z Kréty, kde byl toho času proti své vůli držen: „*Daidalos kutí v labyrintu. / Samoplodící stěny. / Není úniku. / Leč křídla. // [...] // Čas plný Ikarů, / vzduch plný Ikarů, / nálada plná Ikarů. // Deset miliard Ikarů / minus jeden. // A to ještě Daidalos / vůbec nevynašel / ta křídla.*“

⁶ Obě uvedené citace použity dle zdroje: KOSATÍK, P., OPLETAL, V., POHORSKÝ, M.: *Malá galerie autorů Československého spisovatele*. Praha: Čsl. spisovatel, 1989, s. 71.

⁷ Tato studie nereflexuje pořadí textů tak, jak jsou ve sbírce obsaženy, ale pracuje s nimi zejména tematicky.

Provázanost jejich osudů se ve sbírce projevuje nejen skrze použití stejných motivů (nejvíce asi skrze stěny – Labyrintu i jiné) a spoluzávislého vztahu vězeň/vězňitel, ale také zasazením obou do shodného prostředí. Lokality, která by bez jejich setrvání v predeterminovaném stavu vlastně nemohla existovat nebo by se nutně změnila. Na tuto myšlenku navazuje text *Samota Mínótaurova*, tentokrát již z pohledu tvora s býčí hlavou: „*Stěny. Stěny. Hlas. Slovo, / před týdny vyřčené, po letech / se vrátí, samodruhé. // [...] // Stěny. Stěny. A snad / ani ty ne. Snad jenom chodím / v imaginárním půdorysu / a nemohu jinak: // Vyrobit znamená, že není Mínóa, / že není Kréty, že není Thésea. / A jenom stárnoucí Ariadna / na útesu čeká / svůj pád.*“ Mínótauros nejen v této uvedené promluvě dochází k závěru, že nemůže opustit vlastní osud, nedokáže z něj jakkoliv vybočit.⁸

Problém predeterminace a nemožnosti ji upravit či zrušit je ve sbírce často kladen do sousedství s problémem sebeidentifikace a nahlížení sebe v rámci okolního, určujícího světa. S tím souvisí i fluidní „já“, které se místy – a mimo jiné i v závislosti na místech – může proměňovat. Mínótauros se může stát někým, kdo má analogickou funkci, roli, osud či jehož životní prostor (životní trvale či jen momentálně) je vytyčen podobně jako ten protagonistův. V básni *Mínótauros o lásce* tak třeba čteme: „*Avšak tu noc, kdy Théseovi / dala Ariadna osudnou nit / (a já je viděl, neboť stěny Labyrintu / se rozestupují za rovnodennosti) / (a já je viděl, neboť jsem byl Théseem, / stejně jako Théseus / může být mnou) // [...] A já / před tváří této lásky / jsem zaryl svou býčí hlavou / v písku a v jakémsi nepoznaném / zoufalství rozbíjel stěny / a řval Thésee, Thésee, / Thésee, čekám tě, / a Labyrint mi obracel ta slova / v můj vlastní / homérský smích.*“ Mínótauros se tedy může přetělit do svého vraha a naopak, jejich role se mohou proměnit obdobně, jako se za rovnodennosti rozestupují stěny Labyrintu – a ten tak přestává být labyrintem a ostatně i vězením; bestie v něm však i přesto setrvává. Myšlenka záměny ve svého protivníka/dvojníka je dále rozvíjena v samostatném textu *O původu Mínótaura*: „*I když ovšem jest docela dobře možné, že jsem Mínótauros, onen temný druhý Théseus, který v labyrintu potká a zabije své alter ego*“ (s. 69).

⁸ Zde se nabízí porovnání s myšlenkou Ludwiga Wittgensteina – jehož Holub ve sbírce ostatně rovněž zmiňuje (báseň *Stručná úvaha o slově Bolest*, s. 16, viz níže) – obsaženou v jeho *Filosofických zkoumáních*: „Mysli si nějaký obraz krajiny, nějakou fantazijní krajinu a v ní dům – a někdo by se zeptal: ‚Komu patří ten dům?‘ – Odpovědí na to by ostatně mohlo být: ‚Sedlákovi, který kouří na lavičce před ním.‘ Ale ten pak např. nemůže do svého domu vejít.“ (přel. Jiří Pechar, citováno dle WERNISCH, I.: *Kominické lodě*. Brno: Druhé město, 2009). V momentě, kdy by sedlák opustil své místo (a svou identifikující roli), přestal by dle této logiky být vlastníkem domu – a nesměl by tedy do něj vstoupit.

Přestože kniha vychází z řeckých mýtů, ty jsou notně aktualizovány. V textech je opakovaně přítomna např. konfrontace Mínótaura s naším současným, moderním světem – nejvíce patrné je to v básni Úspěšný mladý muž v labyrintu,⁹ v níž je uvězněná bestie jak intelektuálně, tak i morálně výše než moderní člověk, který ji chce podplatit, aby mu ukázala cestu ven z bludiště. „*Trhni si nohou, / odvětil, neblbni. Tady je / ruka, vím, kde se senzačně narežuješ! / Šábneme se, normálka, né! / Já jsem normální člověk, / buď normální, Mínótaure!! / Odvětil jsem: / A zdalipak víš, že normalita / je jen mírnější formou / slaboduchosti?*“ (s. 48). Mínótauros modernímu světu nerozumí, nepatří do něj. Vyvozuje, že ačkoli je opakovaně transformován a bez svého zavinění zasazován do nových kontextů, stojí v důsledku vlastně mimo historický čas: „*I když ovšem jest docela dobře možné, že nejsem: jen stín mýtu, který se mění epochu od epochy; den ode dne. [...] Bez koherence. Bez kontinuity. Bez dějin.*“ (s. 69).

Mínótauros poté ve svých úvahách a sebereflexích dochází k dlouhému výčtu toho, čím vším je a zároveň není. Výčet končí takto: „*To, co nemá být vidět. Co je vidět skrz nevidoucího. / To, co si nelze vzpomenout. To, co nelze zapomenout. / Denně umíráno. Nikdy však mrtvo. // I když ovšem jest možné, že jsem kdokoli, komu nasadili psí hlavu.*“ (s. 69–70). Bestie v této básni přestává být prostě krétským vězněm z řeckých mýtů, k nimž se v knize opakovaně referuje. Poslední větou v citované pasáži se role Mínótaura relativizuje a generalizuje na roli každého člověka, kterému kdy byla učiněna křivda, kdo byl bez svého vědomí a snad i možnosti jakéhokoli zásahu očerněn či odsouzen. Dalo by se říct, že Mínótauros tím zde pozbývá i svého jména, jež se v našem moderním světě stává už jen obecným symbolem, vyjádřením nějaké funkce či role jinak anonymního jedince.

Slovo a jméno, funkce a společnost

O definici někoho či něčeho prostřednictvím funkce, kterou tento/toto plní, opětovně pojednává hned několik textů sbírky. Úvodní báseň třetího oddílu, nazvaná O původu kamene, zvnějšku popisuje obyčejný objekt-kámen – ten však doposud není kamenem, čeká na naplnění svého účelu, aby svůj název teprve získal: „*až jednou, ten poslední, kdo miji, / zvedne jej v náhlém osvětlení / a hodí po někom. // Tehdy se ocitne v našem času, / nazve se kamenem / a pochopí, že všecko / má svůj cíl.*“ Podobně jako Mínótauros existuje i kámen mimo čas,

⁹ Ve sbírce je zápis slova Labyrint/labyrinth nesystematický: zde by v kontextu básně mělo být psáno s verzálkou na začátku, odkazuje se ke konkrétnímu Labyrintu Mínótaura. Zachováváme však stav originálu prvního vydání.

teprve nabytím funkce určené jeho okolím se do něj vskutku dostává. Svě jméno získává až svou rolí.¹⁰

Tato teze je ve sbírce dále rozvíjena. Třeba báseň O původu šesté hodiny večerní začíná mottem: „*Lidské osudy jsou / zjednodušovány jmény.*“ V textu samém pak zaznívá tato situace: „*A není slov. A nikdy nebylo, / šlo-li do tuhého. Na prahu osudů / mlčí poezie, zahlcená / svou vlastní trpkostí.*“ (s. 87–89). Slova jsou nedostačující nebo mimo dosah. Jenže zároveň neumíme uchopit svět, jevy či události o moc lépe než právě skrze jazyk a pojmenování. Této problematiky se dotýká několik textů sbírky, jejichž vyznění by se dalo shrnout následovně: nabytím jazykových dovedností a schopnosti věci či jevy pojmenovat lidé přicházejí o skutečný vztah (či kontakt) s původními věcmi a jevy. „*Předměty jsou cizí a neznámé, neboť byly / před tím a budou po tom. Pokud se rozpomínám, / je dětství samotou uprostřed / spříšezenectví věcí a tvorů, již / nemají jmen a určení. // Jména a určení si domyslíme pak. Pak máme za to, / že zeď ohraničuje něco od něčeho, / že domek ochraňuje před nepohodou a / že slavík oblažuje zpěvem a pohádkami. // Máme za to. Ale asi to tak není.*“ (s. 17).

Jméno, v širším smyslu slovo obecně, přebírá funkci dané entity a nahrazuje původní identitu sebou samým. Zde Holub již explicitně a přiznaně používá koncept řečových her a filozoficko-filologický přístup k jazyku, zejména pak v básni Stručná úvaha o slově Bolest: „*Wittgenstein praví: slovo Bolí nahradilo / pláč a výkřiky bolesti. Slovo Bolest / nepopisuje výraz bolesti, ale nahrazuje jej. / Tím vytváří nové chování / v pádu¹¹ bolesti. // Slovo vstupuje mezi nás a bolest / jako předstěra ticha. / Jest ztišením. Jest jehlou, / již se páře steh / mezi krví a hlinou. // Slovo jest prvním krůčkem / svobody / od sebe sama. // V pádu, že jsou kolem / ti druzí.*“ (s. 16). Pointa básně zdůrazňuje vliv společnosti na slovo a na význam. Pro jedince samého se ve vlastní reflexi slovo od daného chování či pocitu tolik nevzdaluje, k tomu dochází až v komunikaci s někým dalším.

Kontext coby labyrint

Jakýkoli jev však přirozeně existuje nehledě na lidský jazyk: „*Za časného jasného jitra / odhaluje se mezi keři / bezectně šedivá, drzá / čelní kost faktu. / A zeje beze slova.*“ (s. 60). Fakt se místo slovního znění bezprostředně vyjevuje zením, zeje sám o sobě. Nepotřebuje k tomu lidského jazyka. V případě, že

¹⁰ Obdobný námět zpracovává i báseň O původu fotbalu, kde se oblázek stává dle různých okolností různými entitami (např. vítězným obloukem), ale teprve v momentě, kdy do něj někdo z kolemjdoucích poprvé kopne, zavdává tento kámen příčinu ke vzniku fotbalu (srov. *Naopak*, s. 77).

¹¹ Holub ve své tvorbě často používá knižní i archaické tvary či spojení, zde „v pádu“ ve významu „v případě“.



ZCELA STRUČNÁ ÚVAHA O PÍSMENU M

A,	b,	c,	d,	e,
f,	g,	h,	ch,	i,
j,	k,	l,	n,	o,
p,	q,	r,	s,	t,
u,	v,	x,	y,	zet.

Zcela stručná úvaha o písmenu M¹²

vstoupí do naší komunikace, musí být nutně limitován, zobecněn, pozměněn. Lidé coby komunikující si pak vzhledem k tomu, že jméno/slovo samotné je nedostačující (omezující, zjednodušující), vypomáhají kontextem. Ten se však – dle vyznění textů sbírky *Naopak* – pro jejich vnímání a uchopení světa stal natolik významným, že popisovaný jev od kontextu mnohdy nejde nijak oddělit, separovat: „*Ale nikdy jsme neviděli slunce. // To jest takto: viděli jsme slunce / mezi stromy, slunce nad Tatranským / národním parkem, slunce za nesjízdnou silnicí, / slunce linoucí se na Haškovu Lipnici, / ale nikoli slunce, / Jen – Tak – Slunce. // Jen – Tak – Slunce jest totiž neúnosné. / [...] / Jen – Tak – Slunce tkví jako pěst nad mořem, / [...] / a je tak jediné, že skoro není. // A tak se to má i s pravdou.*“ (s. 25). Tedy jedinnost existence pravdy či faktu v lidské recepci způsobuje, že z ní skoro vymizí.

Takové interpretaci knihy *Naopak* odpovídá – a zároveň ji i završuje – rovněž text *Zcela stručná úvaha o písmenu M* (viz výše), jenž ve sbírce technicky vzato není obsažen, je uveden pouze na její obálce.¹³ Pokud bychom tento text

¹² Obrázek vlevo: přebal prvního vydání sbírky *Naopak* (Praha: Mladá fronta, 1982). Obrázek vpravo: text zařazený do autorského výběru *Sagitální řez* coby jeho úvodní motto (Praha: Odeon, 1988).

¹³ Ač by se z tohoto důvodu mohlo zdát, že když tento text nebyl zařazen do sbírky jako takové, slouží zde pouze jako grafický prvek přebalu, či že je dokonce pouze možným výsledkem práce grafika nebo sazeče, jedná se o původní text Miroslava Holuba. Ten jej o několik let později znovu zařadil i do výběru ze své tvorby *Sagitální řez* (1988), kde figuruje jako úvodní text celé sbírky (viz předchozí poznámka pod čarou).

v rámci zrovna uvedeného výkladu interpretovali doslovně, mohli bychom jednoduše dojít k významu, že uvažujeme-li o písmenu M, vyslovíme z daného relevantního systému vše – právě kromě písmene M. V tomto pojetí tedy uvažujeme pouze o kontextu, a ne o té konkrétní jednotlivině, která by přitom dle očekávání měla být ve středu našeho zájmu. Ta v něm přitom přílehavě chybí. Jinými slovy a s použitím určitého zobecnění: jakýkoli fakt se tak z definice o něm samém vytrácí...

Čímž se dostáváme zpět k ústřednímu Mínotaurovi; lze totiž předpokládat, že volba písmene M v předchozí ukázce není náhodná, a to nejen pro jeho víceméně centrální pozici v abecedě, ale i pro shodnou iniciálu. Představme si, že jsme touto postavou jménem Mínotaurus a uvažujeme sami o sobě, o své identitě a bytí. Uvažujeme pravděpodobně především prostřednictvím řeči a slov. V tomto systému, jak je přítomen třeba ve zmiňovaném textu z obálky sbírky, jsme však omezeni tím, že při vyjádření sebe vyslovíme cokoli – jen ne sebe. V této sebereflexi tak reflektujeme jen okolí, ono „sebe“ z reflexe vypadává. Jev (a tedy my nebo pravda) sice *zeje* i bez ohledu na svůj jazykový kontext, není však ve své podstatě verbálně uchopitelný a takřka i myslitelný. Stejně tak Mínotaurus nutně dochází k závěru, že mimo svůj kontext, tedy třeba Labyrint, neexistuje, ale – podobně jako ono M – neexistuje vlastně ani v něm. Je pak proto logickým vyvrcholením, že v jedné z úvah o sobě mimo jiné zmiňuje: „Řeknu-li kokoli, není jisto, zda to říkám, neboť i samo se to říká, já pak možná ani nejsem.“ (s. 72). Mínotaurus z úvah o sobě – mizí.

Závěr

Kompozice sbírky tedy není tak nahodilá, jak se na první pohled či na základě historických okolností vzniku knihy může jevit. Ústřední téma této studie je v knize postupně a systematicky rozvíjeno a odkazují k němu konkrétní texty všech tří oddílů. Navíc je akcentováno i výběrem básně z přebalu publikace. Jeho závažnost je sice ve sbírce v podstatě průběžně zastírána řazením básní nebo třeba lehkovážností, ironizováním a humorem – což souvisí zejména s volbou témat mnohých úvah zvláště z prvního a třetího oddílu, v nichž čteme např. o původu fotbalu, o kočkách rostoucích na stromech či o důležitosti poslední lžičky oběda. Na jejich pozadí se však vyjevuje především hlubší rovina existence, její komplexnost, problematičnost sebeidentifikace a mezilidské komunikace nebo také tíseň a úzkost života v moderním světě. Pod vším tím vtípem, ironií a nadsázkou se někde v prázdnu, bokem společnosti, skrývá osamocенý jedinec, který pozbývá vlastního smyslu.

Aplikujeme-li definici Irvina D. Yaloma z úvodu studie, lze Mínótaurovy myšlenky o sobě a svém údělu hodnotit mimo jiné právě jako existenciální konflikt. Miroslav Holub však tento vnitřní nesoulad jedince posouvá ještě dál: Mínótauros nejenže nemůže uniknout Labyrintu, svému jménu a (tudíž i) osudu, ale dospívá také k uvědomění, že se stává vlastně jen symbolem – nejen smysl jeho života, ale i jeho existence je tím v podstatě vyprázdněna a nabývá funkce pouhého příměru k existencím jiných. Stává se tudíž kontextem bez svého středu, tedy bez sebe samého.

Texty sbírky *Naopak* v mnohém čerpají ze zkušenosti člověka žijícího za tzv. normalizace, zakoušejícího mimo jiné rozpad společnosti, kultury a též jazyka coby dorozumívacího systému. Nejsou tím však historicky omezeny a uzavřeny. Obecněji totiž v souvislosti s komunikací a kognitivními funkcemi tematizují také krizi lidské existence a humanity jako takové, čímž jsou bezesporu nadčasové a nadále velmi aktuální. Všichni jsme svého druhu Mínótaury bloudícími v kruzích Labyrintem, jehož stěny se neustále obměňují, bortí i opětovně staví. A třebaže sbírka nenabízí pádné řešení (o něž jí ostatně ani nejde), důrazně varuje, neboť nám mimo jiné předkládá velmi poutavý, filozoficky stimulující, barvitě sugestivní obraz rozkladu bytí i jeho plnou bezvýchodnost. Co víc lze od umění žádat?

Literatura:

- HOLUB, M.: *Naopak*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1982.
- HOLUB, M., JANEČEK, O.: *Sagitální řez*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1988.
- Kol. aut.: *Čeští spisovatelé dvacátého století. Slovníková příručka* [ed. Milan Blahynka]. Praha: Československý spisovatel, 1985, s. 186.
- KOSATÍK, P., OPLETAL, V., POHORSKÝ, M.: *Malá galerie autorů Československého spisovatele*. Praha: Československý spisovatel, 1989, s. 71.
- Nesign.: „Klub přátel poezie na rok 1971“. In: *Mladý svět, týdeník*, roč. 12, č. 38 (21. září 1970), s. 26.
- WERNISCH, I.: *Kominické lodě*. Brno: Druhé město, 2009, [motto, bez paginace].
- YALOM, I. D.: *Existenciální psychoterapie*. Praha: Portál, 2020, s. 17.

Jakub Záhora

Mgr. et Mgr., Department of Czech Literature, Faculty of Arts, Masaryk University, Arna Nováka 1, 602 00 Brno, Czech Republic
 333224@mail.muni.cz
 ORCID: 0000-0002-4914-0894

Národní identita jako hodnotová a existenciální složka osobní identity u V. Sorokina

Michaela Pešková

Abstrakt

Článek analyzuje romány Vladimira Sorokina *Den opričníka*, *Telurie* a *Manaraga* z hlediska konfrontace národní a osobní identity. Určuje národní hodnoty zobrazené v prózách a zkoumá vývojovou dynamiku zvnitřnění národních hodnot hlavními postavami. Zabývá se etnickou složkou osobní identity hrdinů. Tři romány představují tři modely poměru osobního a národního: ztotožnění, odmítnutí a paralelnost. Tyto modely korespondují jednak s typem hrdiny, jednak s popsaným společenským řádem. Ve *Dni opričníka* je to totalitní systém a hrdina coby vykonavatel moci, národní a osobní se zde propojují, což znamená existenciální jistotu. *Telurie* ukazuje tříštění států, anarchii a návazné posílení nezávislosti identity osobní na identitě národní. Alternativnost a svoboda tu přinášejí existenciální diskomfort. *Manaraga* představuje dekonstrukci konceptu národní identity a rozklad hodnot národních i osobních. Hrdina se pohybuje v paralelních strukturách, národní identita je pro něj irelevantní.

Klíčová slova: národní identita; národní hodnoty; osobní identita; imagologie; Vladimír Sorokin

National Identity as a Value and the Existential Component of Vladimir Sorokin's Heroes

Abstract

The article analyzes Vladimir Sorokin's novels *The Day of the Oprichnik*, *Teluria* and *Manaraga* from the perspective of the confrontation of national and personal identity. It establishes a system of national values depicted in prose and examines the developmental dynamics of the internalization of national values by the main characters. The three novels present three models of the personal-national relationship: identification, rejection and parallelism. These models correspond both to the type of hero and to the described social order. In *Day of the Oprichnik* it is a totalitarian system and the hero, as the executor of power. National and personal is the same, which means existential security. *Teluria* shows the fragmentation of states, anarchy and the subsequent strengthening of personal and national identity independence. Alternativity and freedom bring existential discomfort. *Manaraga* describe the deconstruction of

the concept of national identity and the decomposition of national and personal values. The hero moves in parallel structures, the national identity is irrelevant to him.

Key words: national identity; national values; personal identity; imagology; Vladimir Sorokin

Národní identita a etnicita jsou jedním z ústředních témat próz Vladimira Sorokina. Platí to i pro tři romány vzniklé po roce 2000, *Den opričníka* (2008), *Telurii* (2013) a *Manaragu* (2017), na jejichž komparaci se zaměříme. Budeme analyzovat vnímání národní identity coby hodnoty pro identitu osobní a coby možného zdroje existenciálního komfortu hlavních hrdinů. Sorokin jako multipotentní autor typu konstruktéra či kombinátora téma různorodě variuje, řeší s ním spojené otázky systematicky, strukturovaně a někdy až – vědomě – schematicky. Proto v rozboru využíváme i schematické nástroje vizualizace informací. Celkově vycházíme zejména z metod literárněvědné imagologie.¹

Vybrané texty mají jasnou vývojovou dynamiku. Jde o určitá pokračování, obrazy budoucího Ruska realizujícího různé formy státního zřízení pocházejí z časově návazných období. Prózy představují tři různé modely vztahu individua a systému, tři varianty sdílení osobního a národního/státního, ale zejména tři odlišné podoby stavu světa. Stanovujeme hypotézu, že *Den opričníka* přináší tezi (obraz totalitní společnosti, kosmos, dostředivý pohyb, svět jako kruh), *Telurie* antitezi (anarchismus, chaos, odstředivý pohyb, svět jako patchwork) a *Manaraga* dekonstrukci (nihilismus, prázdno, tékavý pohyb, svět jako síť).

Nejprve se stručně vymezme klíčové pojmy. Pojem „národní identita“ bývá zpravidla definován z hlediska jednotlivce jako subjektivně pociťovaná totožnost s národní komunitou. Zároveň jde o zvláštní formu skupinové identity, díky níž se lidé mezi sebou cítí být vzájemně svázáni, a to v mnoha aspektech (společný jazyk, život či vztah k určitému teritoriu, společná historie, kolektivní paměť, zvyky či právě národní hodnoty). Je zde zásadní představa společného původu a jakési homogenity národní skupiny, v níž jedinci sdílejí vědomí sounáležitosti a vymezení místa ve světě.² Někteří autoři konstatují,

¹ Viz v přehledu ZELENKA, M., TKÁČ-ZABÁKOVÁ, L.: *Imagológia jako výskum obrazov kultúry*. Nitra: Univerzita Konštantina Filozova v Nitre Fakulta stredoeuroopských štúdií Ústav stredoeuroopských jazykov a kultúr, 2018.

² BŮŽKOVÁ, I.: *Otázka slovinské národní identity v esejích Draga Jančara*. Dialog kultur IX. Sborník příspěvků z mezinárodní vědecké konference, Hradec Králové 17.–18. ledna 2017. Hradec Králové, 2018, s. 66–80., HROCH, M.: *Pohledy na národ a nacionalismus*. Praha: Nakladatelství Slon, 2004., LICHÁČEVA, A., MAKAROV, I.: *Nacional'naja identičnosť' i budščeje Rossiji*. Doklad Meždunarodnogo diskussionnogo kluba «Valdaj». Moskva, 2014.

že v moderní společnosti má národní identita tři roviny: 1) individuální (sociálně-psychologickou), 2) politicko-systémovou a 3) ideologickou.³ Podle Hallera a Careye⁴ lze rozlišit tyto prvky národní identity: 1) Obraz národa a vědomí určitých charakteristik národa se dvěma modely: 1. etnický či kulturní národ a 2. státní národ, 2) Vazba k národnímu státu v kontextu ostatních geografických a vládních entit s klíčovým pojmem koncová identita, tj. nejvyšší entita, k níž se lidé cítí být vázáni, 3) Národní hrdost a stud, 4) Pocit věrnosti a lásky k národu a 5) Připravenost jednat ve prospěch národa.

Rovinu „politicko-systémovou“ a ideologickou lze chápat jako soubor atributů definující určitý národ, tedy něco, co člověka přesahuje. Ovšem ani takto nahlížená národní identita nemůže existovat bez sdílení idey národa konkrétními jedinci. K tomu se Sorokin přímo vyjadřuje: „Pakliže národní idea existuje, žije v každém občanu státu... A jakmile národní idea neexistuje a je třeba ji začít hledat, znamená to, že takový stát už je odsouzen k záhubě!“⁵. Národní identita se tedy skládá z řady proměnných, které tvoří jakousi matici.

Osobní identita je rovněž složená z řady proměnných. Jejími hlavními charakteristikami jsou, že je mnohvrstevnatá (sestává se z mnoha částí), dynamická (je nestálá, proměnlivá v čase, různé její kategorie průběžně mění svoji váhu), situačně podmíněná (pod vlivem situací nebo událostí se zvyšuje nebo snižuje intenzita jejího prožívání) a hybridní (může být nejednoznačná, pomezí, přechodová, obojaká). Z jiného úhlu pohledu se identita dělí na zvolenou a přisuzovanou.⁶

Příznak etnicity v rámci osobní identity bývá v tradičním pojetí dominující. Zejména u neznámého, „jiného“ jedince je tendence národní příslušnost zdůrazňovat, ba redukovat jeho identitu jen na tuto složku.

V případě hlavních hrdinů Sorokinových románů můžeme jejich osobní identitu v základu vystihnout následujícím způsobem (tab. 1.).

Principem *Dne opričníka* je ve všech plánech jednoznačnost, jednoduchost, přehlednost, až průzračnost. Proto může Pařez hned ráno po probuzení konstatovat: „Vybavím si skoro všechno – kdo jsem, kde jsem a proč.“⁷ a posnídat výhradně v čistě ruském stylu. U této postavy se zcela překrývá identita

³ VLACHOVÁ, K., ŘEHÁKOVÁ, B.: *Národ, národní identita a národní hrdost v Evropě*. Sociologický časopis / Czech Sociological Review 2004, № 4, s. 489.

⁴ HALLER, M.: *National Identity and National Pride in Europe. A Study in Member States of the European Union*. Manuscript. In: NEVOLA, G.: *Una Patria per gli Italiani: La Questione Nazionale Oggi*, Editore Carocci. Roma, 2003. CAREY, S.: *Undivided Loyalties. Is National Identity an Obstacle?* European Union Politics 2002, № 3, s. 387–413.

⁵ SOROKIN, V.: *Telurie*. Praha: Pistorius & Olšanská, 2013, s. 45.

⁶ MOREE, D.: *Základy interkulturního soužití*. Praha: Portál, 2015, s. 27–35.

⁷ SOROKIN, V.: *Den opričníka*. Praha: Pistorius & Olšanská, 2009, s. 9.

	<i>Den opričnika</i>	<i>Telurie</i>	<i>Manaraga</i>
Hlavní postava	opričnik Pařez	padesát kapitol vždy s jinou hlavní postavou	kuchař Géza
Charakter identity	jednoznačnost, omezenost, statičnost	rozhojnění identit, alternativnost, sebeurčení, přechodovost: „malí“, „velcí“, „údy“, antropomorfové, zoomorfové, kyborgové, hologramy	nejednoznačnost, hybridnost, dynamičnost, mnohvrstevna- tost
Vnější znaky identity	viditelná poznávací znamení: psí hlava na autě, náušnice se zvonečkem, propustky do elitních prostor, přednostní práva v dopravě atd.	příznaková fyziognomie; předstíraná identita: masky, makety	smazání poznávacích znamení, stylizace, mimikry, „neviditelnost“
Etnická složka identity	základní atribut, krystalická podoba ruskosti	individuálně u každé postavy, jeden z průvodních znaků jedince, vzestup významu regionální identity	jedna ze složek identity, smíšenost, multietnicita, zastřenost, přepínání

Tabulka č. 1: Osobní identita

zvolená a přisuzovaná. Pařez se cítí být opričníkem a je vnímán jako opričník: „Řadím se do levého rudého. To je náš pruh. Státní. Dokud naživu budu a při věcech státních, jenom po něm jezdit budu.“⁸ Všichni se mu rozestupují. Géza naopak neví, kdo je, a nepovažuje to za důležité. Svou osobní identitu nejvíce spojuje s organizací Kuchyně, ale navenek ji cíleně mění, aby zůstal nepolapitelný: „Mám šest cestovních pasů na různá jména a mé prsty... mohu otisky měnit jako rukavice.“⁹ Přisuzována je mu identita *Rusa*, což ale není označení národnosti, a této identitě se Géza zpočátku brání. V *Manaraze* dochází k celkové dekonstrukci konceptu národní identity, což graduje právě v tom, že etnonyma v určitých případech již neznamenají národnost: *Rus* není ten, kdo má ruskou národnost (Rusko se rozpadlo, hlavní hrdina viděl skutečné Rusy naposledy v dětství), ale ten, kdo griluje na knihách ruských autorů. Podrobněji můžeme popsat etnické parametry osobní identity hrdinů a jejich vymezení vůči národní příslušnosti následovně (tab. 2).

Hlavní hrdina *Dne opričníka* je se svou čistou ruskostí zcela ztotožněn, přináší mu jistotu, klid a uspokojení: „Plíce znovu vdechují ruský vzduch. Ničeho víc vám netřeba.“¹⁰ V *Telurii* je popsán rozpad národních států, jež jsou nahrazovány lokálními uskupeními budovanými často nikoli na etnickém principu, ale na bázi určité ideje (SSSR jako kulisa SSSR) či byznysu (republika Holo na výrobu hologramů na Sachalinu). Tyto nové geopolitické subjekty jsou mnohonárodnostní. Lidé různých etnik se v důsledku novodobého stěhování národů začínají promíchávat, etnicita se rozměňuje a jako by ztrácí na důležitosti: „Otec byl Američan a jeho syn Kalifornčan.“ „Naše rodná uralská zem, národně-osvobozenecá válka, bijeme se za Spojené státy Uralu. Společně s námi... i belgičtí, nizozemští, charlottenburgští, bavorští, slezští, transylvánští, valašští, haličtí a bělomořští...“ „Telurie měla tři státní jazyky – altajštinu, kazaštinu a francouzštinu.“¹¹ Hybridita a fluidnost pokračuje v *Manaraze*: „Otec přednášel anglicky, doma spolu rodiče mluvili výhradně polsky. Ruštinu a běloruštinu otec používal, jenom když sprostě nadával. Maďarsky uměl pár slov.“¹² Míra propojení osobního a národního a přijetí národních hodnot za své je tedy u hlavních hrdinů Sorokinových próz v důsledku odlišnosti systémů, v nichž žijí, různá (tab. 3).

⁸ Tamtéž, s. 15.

⁹ SOROKIN, V.: *Manaraga*. Praha: Pistorius & Olšanská, 2017, s. 24.

¹⁰ SOROKIN, V.: *Den opričníka*. Praha: Pistorius & Olšanská, 2009, s. 16.

¹¹ SOROKIN, V.: *Telurie*. Praha: Pistorius & Olšanská, 2013, s. 174, 121, 140.

¹² SOROKIN, V.: *Manaraga*. Praha: Pistorius & Olšanská, 2017, s. 25.

	<i>Den opričnika</i>	<i>Telurie</i>	<i>Manaraga</i>
Role etnické identity	dominance	možnost	nivelizace
Národnost	ruská	různá, lokální identita	smíšená: narozen v Maďarsku v rodině běloruského Žida a polské Tatarky
My	Rusové	varianty: obyvatelé kontinentů, států, regionů okresů, měst, osad	noví Evropané
Oni	vnější nepřátelé – všichni mimo Rusko, vnitřní nepřátelé	jiné státy, regiony okresy, města, osady, obecně islamisté	islamisté
Koncová identita	Rusko	varianty: vlastní – rodinná – komunitní – lokální – regionální – státní – bloková	Evropa
Jazyk	ruština, jazykový purismus	teritoriální i osobní multilingvismus	teritoriální i osobní multilingvismus, obecný jazyk

Tabulka č. 2: Etnická identita

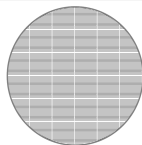
	<i>Den opričníka</i>	<i>Telurie</i>	<i>Manaraga</i>
Celkový význam hodnot	hypertrofie hodnot	pluralita hodnot	absence hodnot
Typ hodnot	nadosobní hodnoty, binární systém (čistý – nečistý, správný – špatný, povolený – zakázaný...)	osobní štěstí dosažitelné různými prostředky	náhražkové hodnoty (konzum)
Hodnota národní identity pro osobní identitu	absolutní	varianty: absolutní – nulová – odmítaná	ambivalentní, žádná
Poměr jedince k národu	oboustranná služba	od služby po nezávislost	nezávislost, paralelnost
Vztah jednotlivce a státu	ztotožnění se, dobrovolné splynutí, fúze státu, církve a jednotlivce	varianty: ztotožnění se – odpadlictví – disidentsví – underground – anarchie	odpojení se
Vzdálenost od moci	minimální, Pařez jako vykonavatel státní moci	minimální i maximální	maximální, mimoběžnost, ilegalita
Ctnosti	občanské ctnosti, zachování tváře, mravnost, sílapřísnost, sebez-dokonalování se, výdrž, odolnost, pevnost, odhodlanost, poslušnost, bystrosturputnost...	osobní zodpovědnost	mimo kategorii ctností

Tabulka č. 3: Osobní a národní identita

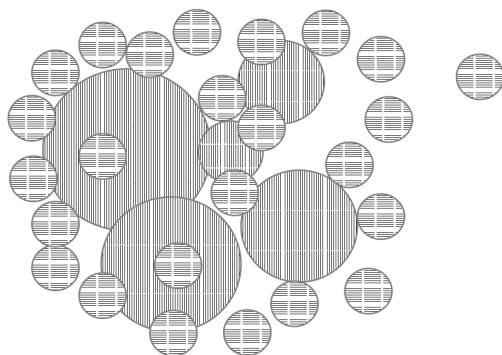
Graficky by mohl poměr jedince a státu vypadat pro jednotlivé texty takto:



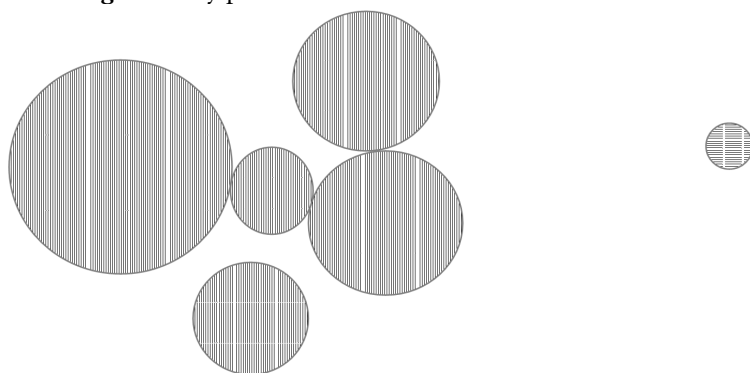
Den opričníka: spojené množiny



Telurie: variety



Manaraga: nulový průnik



Pařez jako opričník náleží ke Gosudarovu Vnitřnímu Kruhu, jsou mu otevřeny dveře do samého centra říše. S kosmogonickou kreativitou se podílí na budování národní identity a národních hodnot, vzniku „velké věci“, a to právě i prostřednictvím likvidace „jiného“: „Mám zimu rád. V zimě se v Rusku všechny státnické věci daří rychleji a lépe. Stejně je to nádhera, drtit nepřátele Ruska!“¹³ Dokonce i ve snu, tedy ve sféře podvědomí, se mu zjevují libé atributy ruského světa: „Jdu polem nekonečným, ruským, za obzor ubíhajícím...“¹⁴. Když jede za vědmou, ptá se na osud Ruska, nikoli na osud svůj – tyto dva osudy mu splývají. Pařez vykazuje všechny prvky národní identity, jak jsme je popsali výše: vazba k národnímu státu v kontextu ostatních geografických entit je u něj exkluzivní, pociťuje silnou národní hrdost, věrnost a lásku k národu a je připraven jednat v jeho prospěch. Poměr jednotlivce a národa zde můžeme charakterizovat jako „jedno“. V *Telurii* snad jako „všechno“ a v *Manaraze* jako „nic“. V *Telurii* představuje Sorokin takřka kompletní škálu možností vztahu jedince k národu podle sociální role postav. Vystupují zde panovníci, prezidenti, lokální vládci, knížata, hrabata, tajemníci, vojevůdci, ale i bezejmenní dělníci, záškodníci, disidenti, sektáři či různí jiní outsideri. První kapitola líčí protistátní činnost podzemní buňky plánující „otřást stěnami kremelskými“, poslední nabízí variantu naprostého odpoutání se od státu v rolnické utopii, ráji nalezeném v osamělém životě v divočině: „Našinec toho moc nepotřebuje – ani baby, ani biograf, ani hřebíky, ani válku, ani peníze, ani tu vaši vrchnost... Klanět se akorát sluníčku. Těšit se jen s ochočenejma zvířátkama.“¹⁵ Ve *Dni opričníka* stát supluje rodinu. Gosudar je podle klasického totalitního paradigmatu přijímán jako otec národa, šéfovi se říká táta, opričnina je bratrstvo. V *Telurii* je znovuobjevována hodnota skutečné rodiny oproti formálním institucím. Hlavní hrdina *Manaragy* je však naprosto vykořeněný: žije bez rodiny, rodiče byli imigranti, nemá stálé bydliště. Rodina tu není hodnotou, ale hodnoty nelze převzít ani od národa, neboť Géza se necítí být příslušníkem nějakého národa, ani od státu, protože stát de facto neexistuje. Na rozdíl od Pařeza pak Géza nevykazuje žádný z prvků národní identity: vazba k národnímu státu je u něj nulová, může žít kdekoli, jedná jen ve jménu vlastního prospěchu. Zásadní rozdíl ovšem spočívá v tom, že je ke kategoriím jako národ, národní hrdost či hodnoty naprosto lhostejný, nevnímá je. Důraz na různé národní hodnoty je v textech rozložen také nerovnoměrně (+ přítomnost, pozitivní vztah, 0 absence, irelevance, – záporný vztah) (tab. 4).

¹³ SOROKIN, V.: *Den opričníka*. Praha: Pistorius & Olšanská, 2009, s. 28.

¹⁴ Tamtéž, s. 8.

¹⁵ SOROKIN, V.: *Telurie*. Praha: Pistorius & Olšanská, 2013, s. 285.

	<i>Den opričníka</i>	<i>Telurie</i>	<i>Manaraga</i>
patriotismus	+	lokální	0
nezávislost	+	+	+
soběstačnost	+	+	osobní soběstačnost v podmínkách globalizace
velikost	+	-	0
ruskost	+	0	0
úcta k historii	+	podle typu státního subjektu +/-	-
tradicionalis- mus	+	+/-	-
lidová moudrost	+	+	0
občanské ctnosti	+	+/-	0
pořádek	+	+/-	-
jednota	+	+/-	-
kolektivismus	+	+/-	0
heroismus	+	+/-	0
úcta k umění	+	+	0
mravnost	+	+	0
udržení statutu quo	+	-	-
svoboda	-	+	0

Tabulka č. 4: Národní hodnoty

Národní hodnoty jsou vztahovány zejména k Rusku. Ve *Dni opričníka* vystupuje neohrožené Rusko, vše ruské, a to v materiální i duchovní rovině, je prezentováno jako jediné správné a pravé. V *Telurii* se Rusko rozpadá jako za doby feudální rozdrobenosti. Sorokin si v románu pohrává s představou smrštění Ruska, pracuje s metaforou země jako dlaně: „Dlaň velkého připomínala Zoranovi Rusko, které se donedávna táhlo od Smolenska až po Uralské hory. Tuhle zemi už Moskovita Zoran mohl vidět jen na obrázcích.“¹⁶ V *Manaraze* již Rusko jako teritoriální celek neexistuje, vyskytuje se jen coby komerční značka, brand pro označení ruského stylu.

Vnitřní existenciální stav hrdinů je k tomuto různému stavu národa/státu do značné míry paralelní:

	<i>Den opričníka</i>	<i>Telurie</i>	<i>Manaraga</i>
Základní vnitřní rozpoložení	jistota, neohroženost	hledání	nejistota, náhražkovitost
Domov	usazení se	nový domov	bezdomoví, bloudění
Psychický a fyzický komfort	existenciální i existenční komfort zajištěný zvenci	varianty: komfort i diskomfort, hedonismus i fyzické strádání, ukotvenost i vnitřní pnutí	umělé chemicko-organicko-technické vyladění psychosomatických stavů, bez umělé stimulace zmatek, tíseň
Kognitivní aktivita	algoritmizace, rutina, oploštělost	kreativita, gerilová řešení	umělá inteligence integrovaná do těla, robotizace
Uspokojení	podíl na moci, sex, drogy, extatické splnutí s kolektivem	telurové hřeby jako rajská projekce, meditace	sex, drogy, eskalace zážitků, adrenalinový trip

Tabulka č. 5: Existenciální stav hrdinů

¹⁶ SOROKIN, V.: *Telurie*. Praha: Pistorius & Olšanská, 2013, s. 8.

Totalitní společnost ve *Dni opričníka* znamená pro jedince komfort v tom, že nemusí přemýšlet, neboť vše je dáno a předdefinováno. Je soustavně ujišťován, že náleží k výlučné národní komunitě, žije v nejlepším státě a podílí se na dlouhodobém projektu. Národní hodnoty jsou mu neustále připomínány prostřednictvím různých didaktických formátů (proslovy, divadelní představení, noviny, veřejné oslavy...). Národní identita je integrální složkou jeho vnitřního světa. Osвобоzení se od společenských pravidel a možnost individuálních rozhodnutí v *Telurii* přinášejí na jedné straně jedinci seberealizaci, na druhé straně tíhu, risk, otevřenou budoucnost. V *Manaraze* vládne životní princip *C'est la vie!* Člověk se soustředí pouze na sebe a rozvinutí svého těla i ega, s nimiž nemá národní identita vůbec co do činění: „Ve čtyřiceti si nechám vyměnit všechny vnitřní orgány, přešit obličej, zrekonstruovat úd a do mozku si nasadím superblechy.“¹⁷ Všechny postavy však mají jedno společné: přizpůsobují se aktuálnímu řádu a situaci, neboť nejvyšší hodnotou po ně zůstává vlastní život. Adaptace na vnější podmínky je strategií přežití. Jak říká Géza: „Jen díky tomuto způsobu života jsem stále naživu.“¹⁸

Komparace tří Sorokinových románů ukazuje, že národní identita se do identity osobní promítá různým způsobem, jenž se odvíjí především od typu uspořádání společnosti, v níž jedinec žije. Čím více osobní identita hrdiny splývá s identitou národní, čím více je pro něj národní identita hodnotou, tím větší je hodnotové ukotvení hrdiny celkově a tím menší má postava existenciální problémy. Sorokin to ovšem demonstruje na totalitním systému. Sebeurčení a osobní emancipace od vlivu státu vedou k autenticitě a kreativitě, ale i k nejistotě či chudobě. Absence národní identity a vymizení obecných hodnot způsobují zmatek i v osobní identitě a ztrátu hodnot na úrovni jedince.

Literatura:

- BŮŽKOVÁ, I.: *Otázka slovinské národní identity v esejích Draga Jančara*. In: Dialog kultur IX. Sborník příspěvků z mezinárodní vědecké konference, Hradec Králové 17.–18. ledna 2017. Hradec Králové, 2018, s. 66–80.
- CAREY, S.: *Undivided Loyalties. Is National Identity an Obstacle?* European Union Politics 2002, № 3, s. 387–413.
- HALLER, M.: *National Identity and National Pride in Europe. A Study in Mine Member States of the European Union. Manuscript*. In: NEVOLA, G.: *Una Patria per gli Italiani: La Questione Nazionale Oggi*, Editore Carocci. Roma, 2003.

¹⁷ SOROKIN, V.: *Manaraga*. Praha: Pistorius & Olšanská, 2017, s. 140.

¹⁸ Tamtéž, s. 24.

- HROCH, M.: *Pohledy na národ a nacionalismus*. Praha: Nakladatelství Slon, 2004.
- LICHAČEVA, A., MAKAROV, I.: *Nacional'naja identičnost' i budščeje Rossiji*.
Doklad Meždunarodnogo diskussionnogo kluba «Valdaj». Moskva 2014.
- MOREE, D.: *Základy interkulturního soužití*. Praha: Portál, 2015.
- SOROKIN, V.: *Den opričníka*. Praha: Pistorius & Olšanská, 2009.
- SOROKIN, V.: *Manaraga*. Praha: Pistorius & Olšanská, 2017.
- SOROKIN, V.: *Telurie*. Praha: Pistorius & Olšanská, 2013.
- VLACHOVÁ, K., ŘEHÁKOVÁ, B.: *Národ, národní identita a národní hrdost v Evropě*. Sociologický časopis / Czech Sociological Review 2004, № 4, s. 489–505.
- ZELENKA, M., TKÁČ-ZABÁKOVÁ, L. (eds.): *Imagológia jako výskum obrazov kultúry*. Nitra: Univerzita Konštantina Filozova v Nitre Fakulta stredoeurop-ských študií Ústav stredoeuropských jazykov a kultúr, 2018.

Michaela Pešková

Mgr., Ph.D., Department of Russian Language, Faculty of Education, University of West Bohemia, Plzeň, Czech Republic

peskova@krf.zcu.cz

ORCID: 0000-0003-0289-6368

Oddíl IV



INTENCIONALITA V ZOBRAZENÍ ČASU A PROSTORU V LITERÁRNÍM DÍLE

ИНТЕНЦИОНАЛЬНОСТЬ В ИЗОБРАЖЕНИИ ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА В ПРОИЗВЕДЕНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Časopriestorové dimenzie v poézii slovenského klasicizmu

Pavol Markovič

Abstrakt

Príspevok na základe interpretácie vybraných básní slovenského literárneho klasicizmu reflektuje jeho typológiu. Skúmaním konkrétneho toposu času a priestoru, realizovaného najčastejšie pomocou motívov prírody, ukazuje protirečivú povahu tejto poetiky v kontexte slovenskej literatúry. Príspevok ďalej skúma významové príznaky časovej a priestorovej determinácie motívov v poézii klasicizmu. Zameriava sa aj na procesy a metódy modelovania časopriestoru v poézii, teda na projekciu a aktualizáciu. Napokon reflektuje aj status imitácie v klasicizme, ktorá spoluvytvára jeho identitu, no zároveň je súčasťou transformácie a prekonávania tejto poetiky.

Kľúčové slová: klasicizmus; poetika; topos prírody; časopriestor v poézii; interpretácia

Spatio-Temporal Motifs in the Poetry of Slovak Neoclassicism

Abstract

The paper, based on the interpretation of selected poems of Slovak literary neoclassicism, reflects its typology. By examining the specific topos of time and space, most often realized with the help of motifs of nature, article tries to show the contradictory nature of this poetics in the context of Slovak literature. The paper further examines the semantic features of temporal and spatial determination of motifs in the poetry of Slovak neoclassicism. It also focuses on processes and methods of space-time modeling in poetry, ie on projection and actualisation. Finally, it reflects the status of imitation in neoclassicism, which co-creates its identity, but is also part of the transformation and overcoming of this poetics.

Key words: neoclassicism; poetics; topos of nature; space–time in poetry; interpretation

Slovenský literárny klasicizmus je pomerne presne definovaným vývinovým útvarom, ale stále existujú možnosti spresnenia jeho typologickej charakteristiky. V predchádzajúcom výskume¹ sme sa pokúsili upresniť,

¹ MARKOVIČ, P.: *Slovenský literárny klasicizmus a preromantizmus*. Prešov: Vydavateľstvo Prešovskej univerzity, 2020, 144 s.

doplniť či prehĺbiť rozlišujúcu schopnosť chronologickej typológie, ktorá sa stala literárnohistorickým konsenzom. Výsledkom je v čomsi heterogénna typológia, ktorá uplatňuje tematické aj morfológické kritériá, no považujeme ju za odraz doteraz málo zdôrazňovanej dynamickej povahy samotného fenoménu slovenského literárneho klasicizmu. Navrhovaná typológia v ňom rozlišuje päť prelínajúcich sa podtypov. Uvedme ich aspoň v podobe enume-rácie:

1. osvietenský klasicizmus
2. epigónsky, imitačný, resp. anakreontský klasicizmus
3. programová poézia klasicizmu
4. vrcholný klasicizmus
5. romantizujúci klasicizmus

Navrhnutá typologická stratifikácia slovenského literárneho klasicizmu, ktorého časové rozpätie možno ohraničiť približne rokmi 1780 až 1836 (resp. 1843) je založená na chronologickom modeli modifikácií klasicistickej poetiky, no usiluje sa spresniť rozlíšenie tohto modelu pomocou ďalších kritérií a najmä reinterpretáciou prevažne básnických textov.

Niektoré podoby centrálnej poetiky klasicizmu existujú paralelne a v tvorbe niektorých autorov sa rozvíja viacero z nich, napríklad v diele Bohuslava Tablica (1769 – 1832) existujú básne osvietensko-klasicistické, programové aj epigónske. Znaky viacerých typov môže vykazovať aj jednotlivé dielo. Niektoré typy sú univerzálne, napríklad programová poézia sa objavuje pravidelne vo vývine poézie v podstate vo väčšine poetík, napríklad v romantizme. Existencia prechodného typu, tzv. barokizujúceho klasicizmu (Augustín Doležal) je otázkou diskusie a úzko súvisí so samostatným problémom manierizmu, ktorý má historické, ale aj transhistorické vymedzenie, teda viaže sa aj na konkrétne obdobie vo vývine poézie (barok), ale je aj návratným javom v dejinách literatúry (koncept, podľa ktorého sa každá poetika v postoptimálnej fáze mení na manierizmus).

Trojrozmernosť takto diferencovaného modelu poetiky klasicizmu v slovenskej literatúre sa ukazuje aj v permanentnom pôsobení osvietenských východísk v tvorbe neskoršej generácie klasicistov, napríklad v encyklopedickom príznaku básnického diela Jána Kollára *Slávy dcera* (1824, respektíve 1832). Poetiku klasicizmu sprevádzajú napriek jej tendencii ku statickosti a kanonickosti neustále poetologické reminiscencie a anticipácie, čo sa napokon ukazuje na rozhraní poetík barokovej literatúry a osvietenského klasicizmu a na druhej strane časového intervalu ako predvídanie a akceptovanie vývinovej nevyhnutnosti prechodu k romantickej poézii v diele Karola Kuzmányho (esej *O kráse* (1836), román *Ladislav* (1838)).

Pri tvorbe typologického modelu poetiky je však možné uplatniť nielen systémové, ale aj parciálne kritériá, akými sú jednotlivé toposity či motivické clustre. V tomto kontexte sa venujeme časopriestorovým dimenziám v poézii slovenského klasicizmu.

Motivické variácie času a priestoru sú nielen elementárnym a nevyhnutným materiálom vo výstavbe básnického textu a poézie ako takej, ale špecifické a významné postavenie majú práve v poézii klasicizmu pre svoj apriórny charakter, teda tendenciu k ideálnosti a všeobecnosti, ale aj kvôli vlastnému typu symbolizmu, keď konkretizácia miesta a času v klasicistickej poézii pravidelne označuje univerzálie, abstrakciu a ideu.

Ako príklad uveďme báseň *Oda na horu Sinec* Juraja Palkoviča (1769 – 1850).²

ODA NA HORU SINEC

*O, milá horo! máš byť zvelebena,
máš z neznámosti tmy byť vytržena!
Neb o tobě budu zpívati,
tvou vyvýšenost ohlašovati.*

*Jak na Libánu cedr nad javory,
taks' ty se vznesla nad okolní hory.
Tak jako obr stojíš mezi nimi,
neb jako matka mezi dětmi svými.
Ne Dunaj rychlý, ve velikém zdálí,
ne rybná Tisa, s tvého tamže skálí,
když patří oko, shledu zamezí,
i sarmatské tu uzří pomezí.
Sto před ním vsí, měst, hrdých hradů leží,
tu se stkví zámek, tam chrám se svou věží.*

*O, horo! ty moc hájů příjemných,
i hlubočin máš množství přitemných.
Tu obydlí své má zvěř utíkavá,
tu plachý jelen bezpečně si spává.*

*Ty chováš mnohá stáda ovec bílých
tam na výsostech, po svých pastvách milých.
Tu vesele se pasou muži silní,
svých oveček a píštal rovně pilní.*

² Všetky ukážky z umeleckých textov Juraja Palkoviča a Bohuslava Tablica pochádzajú z ich vydania v antológii *Slovenský klasicizmus. Poézia*. Bližšie pozri KRAUS, C.: *Slovenský klasicizmus. Poézia*. Bratislava: Slovenský Tatran, 2004, 384 s.

*O, kolik ty máš nejvýbornějších vod,
nad stkvoucí se křišťál čistějších!
Když nejtoužeji žence slunce peče,
z tvých neseschlých žil co led voda teče,
ji zvěř, ji silný lid a pěkný pije,
jenž vesele tu vůkol tebe žije.*

*Jak hlučné stojí chasy plesání,
jak zvučné krásných mladíc zpívání
se po tvých hustých lesích rozléhává,
když valně padla pod kosou tvá tráva!*

*O, horo! vzácnaš', důstojná a milá!
a čímu bys' se srdci nelíbila!
Mne, horo, mne ty ještě do svých hájů
a do samotných často přijmeš kraju:
Tu budu v chládku, u vod, líhati,
a tvé a své Lenky chvály zpívati.*

V básni je dominantná priestorová informácia, doslovná konkretizácia miesta, ktoré je reálnym geografickým útvarom. Priestorový znak získava viacero významov a v skratke, možno vývinovo predčasne, manifestuje zásadné sémantické roviny poézie slovenského klasicizmu. Priestorová determinácia v básni má prinajmenšom tieto významové príznaky:

1. (auto) biografický – priestor rodného kraja básnika Juraja Palkoviča, téma detstva, mladosti a spomienok,
2. nacionálny (lokalita pars pro toto zastupuje etnikum, sociokultúrnu skupinu), typická je projekcia parametrov priestoru na skupinu, národ, vzniká topos idealizovaného obrazu národnej povahy,
3. historický – spätosť miesta s národnými dejinami,
4. význam prírody *per se*,
5. najviac abstraktný význam prírody (a teda priestorových motívov) ako vtelenia idey poriadku, ordo, ktorý klasicizmus hľadá, kreuje, projektuje a vyzýva ako ústredný princíp. Príroda je na prelome 18. a 19. storočia aj v pokračujúcom 19. storočí chápaná ako teleologický systém, respektíve ako (Boží) plán stvorenia.

Obraz prírody sa aj na základe ikonickej básne slovenského klasicizmu *Oda na horu Sinec* ukazuje ako jedno z relevantných tematických kritérií pre typológiu poézie. Slovenský klasicizmus v nej explicitne formuluje paradigmu prírody ako ultimátnej metafory ordo, poriadku, plánu. Pojem

poriadku je v poetike klasicizmu projektovaný do kontextu estetickej komunikácie, respektíve do harmónie platónskych ideí pravdy, dobra a krásy, ktoré boli transponované kresťanstvom a napokon aj samotným osvietenstvom.

Príroda ako tematická paradigma, realizovaná práve časopriestorovými motívmi nie je, samozrejme, exkluzívne prítomná a exponovaná iba v poézii klasicizmu. Romantizmus vo väčšine svojich variácií (v kontexte slovenskej literatúry vo všetkých jeho typoch – folklorizujúcom aj arteficiálnom, revolučnom aj mesianistickom type) intenzívne uplatňuje prírodnú motiviku, no modeluje jej funkciu ako protikladnú voči klasicistickému postupu harmonizácie. Romantizmus pomocou transgresie neukazuje prírodu ako poriadok (či jeho prirodzený zástupný znak), ale ako neovládateľnú, nepoznatelnú a deštruktívnu, živelnú silu.

Podobne možno uvažovať aj o časovej dimenzii obraznosti klasicistickej poézie. Čas je predstavovaný najmä v dvoch podobách. Prvou je minulosť, ktorá má v kontexte dejín kolektívnu aj individuálnu charakter zakladateľského obdobia či zlatého veku. Kolektívna minulosť má navyše v súlade s poetikou klasicizmu heroizovaný charakter (niekedy aj antikizujúci), napríklad v troch eposoch klasicistu Jána Hollého *Svätopluk, Cyrillo-Methodiada, Sláv*. V individuálnom čase života jednotlivca je minulosť zas obdobím bezpečia, učenia a podobne, čo pociťuje práve subjekt v *Ode na horu Sinec*. Druhou podobou času v klasicizme je paradoxne bezčasie (mimočasovosť), prezentované častým prizvukovaním ideálneho stavu vecí morálky a sveta takého, aký by mal byť, ako sveta morálneho imperatívu, sveta ideí. Ide o deontologický motív v poetike klasicizmu.

V závere *Ody na horu Sinec* prechádza lyrický subjekt do budúceho času, presnejšie povedané do iteratívnej schémy opakovania ideálnej situácie – esteticky aj morálne usporiadanej ľudskej situácie. Takýto budúci čas však možno považovať za realizáciu abstraktného bezčasia (mimočasovosti) v kontextoch ľudského vnímania a reality.

Pri reflexii významu časopriestorových motívov a ich clustrov v typológii určitej poetiky a prekonania jej čisto chronologickej diferenciacie je dôležité uvažovať o procesoch a o stratégiách v poetike, pričom ich nepovažujeme len za sekundárne (apriórne), ale za významotvorné. V našej reflexii uvažujeme o stratégii modelovania priestoru v poézii ako o projekcii parametrov miesta, lokality na spoločenstvo, skupinu, národ, na počiatku klasicizmu s tendenciou k idealizácii, neskôr v *Slávy dcere* je táto projekcia priestoru využitá aj naopak, kontrastne v speve pomenovanom *Acheron*. Klasicizmus v projekcii priestoru nastolil paradigmu, ktorú romantizmus svojimi postupmi, najmä transgresiou

prekonáva, najmä obratom od pôvodného vnímania prírody ako poriadku k jej chápaniu ako ťažko poznateľného či až ničivého živlu.

Stratégiu modelovania času v klasicistickej poézii charakterizuje preferencia minulosti a mimočasovosti. Obe tieto časové dimenzie vzťahuje istý spôsobom k prítomnosti subjektu a vníma ich prirodzenú súvislosť. Vzťah akokoľvek stvárnenej časovej dimenzie k aktualite a prítomnosti možno pomenovať pojmom aktualizácie. Romantizmus spravidla intenzívnejšie aktualizuje, zdôrazňuje zmysel času pre prítomnosť alebo jej podobu – blízku budúcnosť. Ešte aj krajná podoba poézie v slovenskom romantizme – mesianistická poézia Sama Bohdana Hroboňa, ktorá sa zdanlivo približuje v modelovaní času klasicizmu, a to svojou orientáciou na čas po dejinách (v kontexte kresťanského náboženstva) výrazne kóduje dimenziu prítomného času svojou procesualnosťou a dynamickosťou obrazu.³

Všeobecným problémom pre klasicizmus je kreovanie básnický účinného zobrazenia idey (ozveny platonizmu v klasicistickej poézii), vzoru, abstrakcie pomocou konkrétneho obrazu. Inštruktívnou v tomto ohľade je napríklad ďalšia klasicistická báseň *Oda na mladost*,⁴ v ktorej básnik Juraj Palkovič uplatňuje dokonca tri stratégie priblíženia abstrakta – pojmu mladost. Óda približuje jednak atribúty mladosti, neskôr nositeľov mladosti a napokon uplatňuje postup personifikácie, keď mladost zosobňuje pomocou slovanskej bohyně mladosti Hebe. Báseň *Oda na mladost* predstavuje ďalší spôsob stvárnenia časovej dimenzie v poézii slovenského klasicizmu, keďže pojem mladost je aj výrazne časovou kategóriou. V tejto básni však čas nezískava podobu prírodného obrazu, ale osciluje medzi abstrakciou a antropomorfným stvárnením.

Typologicky príbuznou básni *Oda na horu Sinec* je báseň ďalšieho klasicistického autora, *Oda na dub* od Bohuslava Tablica.⁵ Uplatňuje v nej synekdochický princíp parciálnej signifikácie, keď reprezentáciou kvalít spoločenstva, jeho dejín je prírodná jednotlivina, dub, symbol, ktorý je konotačne rozvetvený vo väčšine rovín, uvedených pri predchádzajúcej interpretácii *Ody na horu Sinec*. Otázky, ktorých vznik podnecuje táto klasicistická báseň, sú najmä dve: čo je dôvodom typologickej príbuznosti (či až podobnosti) týchto dvoch textov a aký je vzťah časopriestorových dimenzií (časopriestorovej obraznosti) a žánrov v klasicizme?

³ Spomeňme Hroboňovu báseň *Krajolik*, ktorá napriek zdanlivej statickosti – krajolik je idyllický obraz krajiny, statický výsek z prírodnej scenérie – vytvára mimoriadnu dynamiku tvorbou básnických neologizmov (prevažne kompozít), ktoré sú samé celými dejmi, obrazmi s daniám a pohybom. Podobne aj báseň toho istého autora *Dom*, tematizujúca duchovnú stavbu Slovanstva v súlade s kresťanským učením má v sebe aj rozmer diagnostický – teda časový, odhaľujúci prítomný stav, súčasnosť.

⁴ KRAUS, C.: *Slovenský klasicizmus. Poézia*. Bratislava: Slovenský Tatran, 2004, s. 63 – 64.

⁵ Tamže, s. 79 – 80.

Najjednoduchším vysvetlením príbuznosti textov je proces imitácie, pričom nemáme na mysli prípadné napodobňovanie diel autorov bezprostredne blízkej literárnej tradície (Palkovičovej zbierky *Muza ze slovenských hor* z roku 1801 Tablicovým cyklom *Poezye*, ktorý vznikol medzi rokmi 1806 až 1812), ale odkazujeme na imitáciu ako konštitutívnu vlastnosť poetiky klasicizmu. Predmetom imitácie v rozličnom pomere býva v klasicizme príroda ako predobraz usporiadanosti a poriadku v ďalších sférach (morálke, umení, poznání a podobne), určitý poetologický vzor (typicky z antickej tradície) alebo idea.

Druhá otázka, týkajúca sa vzťahu modelovania časopriestorových dimenzií v poézii slovenského klasicizmu je pre túto poetiku a jej diferenciáciu (teda aj pre jej následnú typologickú reflexiu) podstatná, keďže odpoveď na ňu odhaľuje nepriznaný aspekt dynamickosti poetiky klasicizmu a odhaľuje aj jeho implicitné smerovanie k budúcej premene na romantizujúci klasicizmus. Časopriestorová dimenzia v uvedených ódach, stvárnená pomocou prírodných motívov, spôsobuje porušenie klasicistickej zásady čistoty žánru a tendenciu vyhýbania sa synkretizmu. Autorsky (básnickým postojom) sú *Oda na horu Sinec* aj *Oda na dub* koncipované a neproblematické ako ódy, ale tematicky sa približujú skôr k idyle.

Synkretizmus síce pomerne blízkych žánrov ódy a idyly, je možné vysvetliť aj tým, že ide o prvé fázy klasicizmu v slovenskej literatúre, ktorý ešte nie je tak vnútorne štrukturovaný, ale nenaplnenie čistoty žánrov ako požiadavky dobovej poetiky či dokonca purizmu je pomerne výrazné vybočenie z očakávanej miery konvencie.

Imitácia ktorá sa javí ako spomenutá konštitutívna vlastnosť (alebo metóda) klasicistickej poetiky problematizuje naplnenie vysokých požiadaviek, ktoré klasicizmu kladie na diela a individuálny štýl. Dôvodom tohto javu nie je jej nedostatok, ale viacnásobné zacielenie imitácie na viacero predmetov.

Z vývinového hľadiska sa z metódy diferencovanej, viacerými smermi rozvinutej imitácie vytvára imaginácia, a tá sa manifestuje aj na časopriestorových dimenziách klasicistickej poézie. Tie sú napokon ukazovateľom ambivalentnej povahy klasicizmu v slovenskej literatúre, od počiatku smerujúceho k premene poetiky na hybridnú alebo prechodnú fázu.

Základným spôsobom spojenia imitácie prírody a jej spaciotemporálnych parametrov je paralelizmus stavu prostredia (objektu) a vedomia subjektu. V kontexte slovenského klasicizmu je tento paralelizmus výrazne prítomný napr. v rozsiahlej básni Juraja Palkoviča *Vidění Dobromyslovo*.⁶

⁶ KRAUS, C.: *Slovenský klasicizmus. Poézia*. Bratislava: Slovenský Tatran, 2004, s. 48 – 58.

VIDĚNÍ DOBROMYSLOVO

*V těžkých péčech srdce pohřížené maje
šel sem smutný, po zemi se vleče pošmourné,
mdlé oči, do tichého háje,
skrz nějž čerstvý potůček teče.*

*Podzimek byl: lístky žluté ze stromoví jeden po druhém již litaly;
bylinka schla, mřelo zelí, vadlo křoví,
víc se květné louky nesmály.
Nebem táhli často oblakové tmaví,
jejich mrak tvář země přikrýval;
mé pak vlasy (zlý znak srdce mého zdraví)
chladný smutný větřík províval.
Žalostný všech tvorů obraz smrtedlnosti!
Tys' byl, jenžs' mé srdce přemocné*

Fragment básne, vystihujúcej básnický postoj autora, integruje časopriestorovú dimenziu prírody a subjekt. Príroda, zastupujúca vonkajšie vplyvy zasahujúce (lyrický) subjekt už nie je barokovým vonkajším podnetom, nezávislým na prežívaní a postoji jedinca, ale je jeho extenziou, respektíve znakom označujúcim jeho vnútorné rozpoloženie. Splynutie subjektu a prostredia (predmetu či objektu) sa, samozrejme, ešte nesie v duchu klasicistických konvencií harmonizácie. Stav tejto jednoty sa vyznačuje znižovaním entropie a postupným usporadúvaním, ako ukazuje záver básne *Vidění Dobromyslovo*.

Literárny romantizmus v rozvíjaní paralelizmu prostredia (prírody) a subjektu pokračuje. Rozlíšenie medzi klasicizmom a romantizmom z hľadiska používania paralelizmu nie je v jeho prítomnosti alebo absencii, ale skôr v miere jeho uplatňovania a v konfigurácii s ďalšími parametrami.

V avantgardách, moderne a medzivojnovnej literatúre sa napokon príroda (klasicistický objekt a znak) stáva subjektom (psychológia prírody v naturizme).

Priestorové a časové motívy sú v klasicistickej poézii zosilneným prostriedkom sémantizácie básnického textu. Sú diferencujúcim prvkom medzi jednotlivými fázami poetiky klasicizmu aj medzi klasicizmom a romantizmom. Literárny klasicizmus, chápaný často ako mimoriadne stabilná (či priam rigidná) poetika má v skutočnosti nižšiu mieru koherencie a viditeľnú vývinovú dynamiku, ktorú možno pozorovať aj na topose času a priestoru v poézii.

Literúra:

- HLEBA, E. *Kvĕtiny nadsálanské a iné básne*. Spišská Nová Ves: ONV, 1981, 61 s.
- HROBONĚ, S. B.: *Dom*. Spišská Nová Ves: Regionálne kultúrne stredisko, 1994, 25 s.
- KOLLÁR, J. *Slávy dcera*. Pešť: W Pešti tiskem Trattnera a Károliho, 1832, 614 s.
- KRAUS, C.: *Slovenský klasicizmus. Poézia*. Bratislava: Slovenský Tatran, 2004, 384 s.
- MARKOVIČ, P.: *Slovenský literárny klasicizmus a preromantizmus*. Prešov: Vydavateľstvo Prešovskej univerzity, 2020, 144 s.
- PALKOVIČ, J.: *Muza ze slovenských hor*. Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV, 2016, 305 s.
- TABLIC, B.: *Poezye*. Bratislava: VEDA, 2019, 624 s.

Pavol Markovič

doc., Mgr., PhD., Institute of Slovak literature, Faculty of Arts, University of Prešov, Ul. 17. novembra 1, 08001, Prešov, Slovakia
pavol.markovic@unipo.sk
ORCID: 0000-0003-2328-634X

Художественное пространство в книге стихов Н. Гумилева «Чужое небо»: аксиологический аспект

Аркадий Александрович Чевтаев

Абстракт

Предлагается рассмотрение пространственного самополагания лирического субъекта в книге стихов Н. Гумилева «Чужое небо». Эксплицируемые в поэтике данной книги любовные противоречия, явленные в интимно-личном локусе художественного мира, преобразуются в аксиологическое освоение и присвоение иных природных, историко-культурных и мифологических пространств как способ бытийного преодоления антиномии «мужское — женское». Анализ «Чужого неба» Н. Гумилева показывает, что пространство здесь оказывается не только необходимой координатой миромоделирования, но и семиотическим механизмом репрезентации онтологического становления поэтического «я». Делаются выводы, что «свое» (родное и близкое) пространство обнаруживает в себе «зияния» иного мира — масштабного и принципиально открытого для приобщения к глубинным основам бытия. Именно постигаемая субъектом геокультурная «инаковость» мыслится залогом и возможностью постижения универсума во всей его духовной полноте. Аксиологический аспект семантизации художественного пространства в поэтике «Чужого неба» представляется одним из центральных параметров становления акмеистической мифопоэтики Н. Гумилева и своеобразным «ключом» к миропониманию поэта.

Ключевые слова: Н. Гумилев; книга стихов; мужское и женское начала; лирическое «я»; пространство; сюжетная динамика; художественная аксиология

Artistic Space in the Book of Poems “The Alien Sky” by N. Gumilev: an Axiological Aspect

Abstract

The article discusses the spatial self-setting of the lyrical subject in the book of poems “The Alien Sky” by N. Gumilev. The love contradictions explicated in the poetics of this book, manifested in the intimate-personal locus of the artistic world, are transformed into the axiological development and appropriation of other natural, historical-cultural and mythological spaces as a way of ontological

overcoming an antinomy “male—female”. The analysis N. Gumilev’s “The Alien Sky” shows that space here turns out to be not only a necessary coordinate of world modeling, but also a semiotic mechanism for representing the ontological formation of the poetical “the self”. It is concluded that the “own” (native and close) space reveals the “gaping” of another world—a large-scale and principled open for familiarization with the deep foundations of being. It is the geocultural “otherness” comprehended by the subject that is thought to be the key and the possibility of comprehending the universe in all its spiritual fullness. The axiological aspect of the semanticization of the artistic space in the poetics of “The Alien Sky” is one of the central parameters of the formation of N. Gumilev’s acmeistic mythopoetics and a kind of “key” to the poet’s worldview.

Key words: N. Gumilev; book of poems; male and female principles; lyrical “the self”; space; plot dynamics; artistic axiology

В четвертой поэтической книге Н. С. Гумилева «Чужое небо» (1912), традиционно считающейся первым концептуальным воплощением художественных принципов и идеологических оснований акмеизма, отчетливо проявляется смысловое единство развертывания взаимодействия лирического субъекта с моделируемым универсумом. Данная книга стихов являет гумилевский опыт «собирания» в единое целое тех мотивов и сюжетных ситуаций, которые, с одной стороны, укоренены в предшествующую практику символистских прозрений, а с другой — принципиально и категорически им противостоят. Именно в «Чужом небе» поэт впервые целенаправленно конкретизирует образные и ценностно-смысловые константы своего творческого сознания в качестве внеположных его «я» эмпирических феноменов миропорядка.

Однако акмеистически утверждаемые ценность земного, «посюстороннего» мира и необходимость его витального освоения отнюдь не упраздняет гумилевскую жажду постичь «иные области» бытия. Манифестируемая поэтом в декларирующей принципы новой поэтики статье «Наследие символизма и акмеизм» (1913) идеологема отказа от интеллигентного прозрения потусторонней реальности (Ср.: «Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками»¹) не должна вводить в заблуждение, так как ее пафос заключается, прежде всего, в проведении линии демаркации между символистскими спекуляциями на тему инобытия

¹ GUMILEV, N. S.: *Polnoje sobranije sočinenij: V 10 t. T. 7. Stat’ji o literaturе i iskusstve. Obzory. Recenzii.* Moskva: Voskresen’je, 2006, s. 149.

и не удовлетворяющимся ими мировидением. Русский символизм в различных своих художественных стратегиях и вариантах растворяет человеческую индивидуальность в универсальности онтологической потусторонности — мортальной, inferнальной или божественно-небесной. Н. Гумилев, глубоко усвоивший символистское восприятие мироздания и реализовавший его в своей ранней поэтической практике, в начале 1910-х годов сознает тупиковый характер игнорирования земной эмпирики в ее природно-вещественных и антропологических проявлениях. Поэтому он акцентирует примат «этого» мира над «тем», явленного над полагаемым. Но при этом художественная логика построения его акмеистического универсума не только не отрицает инобытие, но и очевидно узаконивает его и определяет в качестве онтологического искомого.

Стремление поэтического «я» Н. Гумилева к инобытию следует признать одной из идеологических констант в творчестве поэта, посредством которых формируется его окказиональная мифопоэтика и репрезентируется художественная онтология. Конечно, инобытие и отношение с ним в разные периоды гумилевского творческого пути обнаруживают различный опыт постижения и репрезентации. Если в ранней символистской лирике поэта периода первых стихотворных книг «Путь конквистадоров» (1905), «Романтические цветы» (1908) и «Жемчугов» (1910) потустороннее измерение универсума предстает достаточно автономным, как внеэмпирическая (мифологизированная) область бытия, то в акмеистической лирике оно оказывается не столько полагаемым, сколько ментально ощущаемым и распознаваемым. «Иномирие» обнаруживает себя в знаках «посюсторонности» и в реалиях антропологически осваиваемого пространства реальной жизни. Думается, что «Чужое небо» как поэтический и мировоззренческий выход к новым возможностям онтологической самоактуализации гумилевского творческого «я» как раз и демонстрирует такое ценностное «опространствливание» инобытия.

Акмеизм Н. Гумилева, если рассматривать его не сквозь призму деклараций, а как индивидуально-авторское — динамическое и многомерное — построение художественного универсума, оказывается весьма неоднозначным явлением, требующим осторожных определений. В этом отношении показательна оценка гумилевской «акмеистичности», данная в известной статье В. М. Жирмунского, согласно которой поэт «редко говорит о переживаниях интимных и личных; [...] избегает лирики любви и лирики природы, слишком индивидуальных признаний и слишком

тяжелого самоуглубления»². Очевидно, что критик здесь идет, во-первых, за декларативными положениями акмеизма о «прекрасной ясности», а во-вторых, стремится «облегчить» гумилевский мир посредством акцентирования реализуемой в нем первобытности и экзотичности географических реалий. Поэтика «Чужого неба» свидетельствует об обратном — о том, что именно любовные переживания и пространственно-пейзажные образы создают ценностно-смысловой каркас этой книги стихов. Конечно, любовная и природная тематика здесь лишены прямолинейности и лирической отчетливости; они зачастую объективируются и отчуждаются в систему внеположных лирическому «я» знаков. Однако именно рефлексивное постижение любовной эмпирики и природного измерения мира во всей ее онтологической полноте и неисчерпаемости становятся основой художественной аксиологии Н. Гумилева в его первом акмеистическом творении — книге стихов «Чужое небо».

Как отмечает М. В. Смелова, тема любви превалирует в большинстве стихотворений данной книги, свидетельствуя о том, что гумилевский «„культурный герой“ идет к людям со своими дарами, первый из которых — „любовь“»³. Соприкосновение мужского и женского начал в координатах земной действительности является событийным основанием конструируемого в «Чужом небе» мира и его сюжетного развертывания. Бытийная дивергенция мужчины и женщины как тварных субъектов движения человеческого миропорядка разветвленно и многомерно верифицируется в структуре книги, эксплицируя и абсолютизируя аксиологические константы гумилевского художественного универсума. При этом, освобождаясь от символистской подчиненности женскому «я» и от поисков «вечной женственности» в потусторонней области мироздания, Н. Гумилев в «Чужом небе» стремится выявить и утвердить заместительные ценности: найти смысловой эквивалент женской любви и женской власти над мужским самосознанием, который позволит, с одной стороны, преодолеть интимный драматизм, а с другой — выявить универсальные пути к инобытию посредством реального (акмеистического), а не спекулятивного (символистского) освоения мира. Такой поиск приводит поэта к предельной концептуализации пространства как средоточия ценностных смыслов, одновременно и спасительных для

² ŽIRMUNSKIJ, V. M.: *Preodolevšije simvolizm*. In: *Poëtika russkoj poëzii*. Sankt-Peterburg: Azbuka-klassika, 2001, s. 396.

³ SMELOVA, M. V.: *Ontologičeskie problemy v tvorčestve N. S. Gumileva*. Tver': Tversk. gos. un-t, 2004, s. 58.

мужской идентичности его лирического «я» и обостряющих антиномии между реальностью и идеалом, действительным и желаемым, временным и вечным.

Несмотря на предельную важность поэтики «Чужого неба» для понимания художественного мировидения Н. Гумилева и на эстетическую самоценность данной книги стихов поэта, проблема ее аксиологии все еще остается малоизученной. Отметим, что принципиально важные наблюдения и выводы в этом отношении сделаны в исследовании А. В. Филатова, который убедительно показывает, что в основе гумилевского «Чужого неба» находится мотив движения. По мысли исследователя, данный мотив «выполняет аксиологическую функцию, т. к. включает в себя основные онтологические ценности аксиосферы поэта (категории движения, Другого и цели)»⁴. Постулируемое в качестве ценностной константы движение лирического субъекта, очевидно, ставит вопросы о сущности тех пространств, в которых он пребывает и которые осваивает в результате своего бытийного пути.

В предлагаемой статье мы сосредоточим внимание на аксиологических параметрах художественного пространства, моделируемого и эксплицируемого в стихотворениях и поэмах, составивших книгу Н. Гумилева «Чужое небо». Сразу укажем, что данная работа ни в коей мере не претендует на исчерпанность описания пространственной поэтики «Чужого неба» и не предполагает конкретизации спациональной аксиологии отдельных стихотворений. Рассмотрение пространственной структуры и ее ценностно-смысловых реализаций в данной книге стихов поэта требует детализации и последовательного аналитического описания в каждом произведении, вошедшем в ее состав. Нас же сейчас интересует тот магистральный вектор творческого представления пространства, который, с одной стороны, высвечивает глубинные антиномии гумилевского универсума, а с другой — свидетельствует о ценностно-смысловой динамике «вживания» поэтического «я» в репрезентируемое пространство в единой концепции «Чужого неба».

Прежде всего, «Чужое небо» Н. Гумилева — это именно книга стихов, то есть «концептуальное и архитектурное единство, которое создается [...] благодаря наличию сквозного метасюжета, развивающегося через взаимодействие тем, образов, лейтмотивов»⁵. Соответственно,

⁴ FILATOV, A. V.: *Aksiologičeskij podchod k izučeniju knigi stichov: ontologičeskije cennosti v «Čužom nebe» N. S. Gumileva*. Novyj filologičeskij vestnik, 2016, № 1 (36), s. 124.

⁵ BARKOVSKAJA, N. V., VERINA, U. JU., GUTRINA, L. D., ŽIBUL', V. JU.: *Kniga stichov kak fenomen kul'tury Rossii i Belarusi*. Moskva, Jekaterinburg: Kabinetnyj učenyj, 2016, s. 34.

экспликация пространства и пространственной рефлексии лирического субъекта здесь подчиняется тому глубинному смыслу, который определяет динамику целого книги. Как отмечено выше, с опорой на существующие исследования, пространственное оформление художественного универсума в «Чужом небе» определяется любовной конфликтологией и осознанием движения как витальной основы бытия. Уже в открывающем книгу стихотворении «Ангел-хранитель» постулируется конфликтное напряжение между пространственной близостью лирического «я» женскому идеалу и жаждой освоения иных пространств:

Полно! Разве всплески, речи
Сумрачных морей
Стоят самой краткой встречи
С госпожой твоей?
[...]
Ты волен предаться гневу,
Коль она молчит,
Но покинуть королеву
Для вассала стыд (65)⁶.

Антиномия интимно-личного и героически-универсального, заданная здесь речением ангела, становится аксиологическим каркасом всей книги. Для лирического субъекта Н. Гумилева в «Чужом небе» первостепенными задачами самоопределения в мире являются «нормализация» отношений с «ней» (возлюбленной) и освоение инокультурного опыта существования. При этом географическое инобытие обретает своеобразную двухмерность: это и опыт познания земной эмпирики, и способ преодоления «вечной женственности» над мужским «я».

Здесь встает вопрос: как понимает и принимает Н. Гумилев пространство в своей поэтике? Конечно, пространство как объект изображения и рефлексии и как семиотический принцип экспликации ценностных смыслов в художественной словесности Нового времени во многом подчиняет себе иные компоненты поэтического мира. Как подмечено Ж. Женеттом, литература «выражает себя исключительно в терминах дистанции, горизонта, универсума, пейзажа, места, ландшафта, дорог и жилища», в результате чего «язык становится пространством, для того чтобы пространство в нем, став языком, говорило и писало

⁶ GUMILEV, N. S.: *Polnoje sobranije sočinienij: V 10 t. T. 2. Stichotvorenija. Poëmy (1910–1913)*. Moskva: Voskresen'je, 1998. Здесь и далее поэтические произведения Н. Гумилева цитируются по данному изданию, в круглых скобках указан номер страницы.

о себе»⁷. Превращение художественного языка в пространственный язык акцентировано во 2-м стихотворении гумилевской книги «Две розы», в котором аллегорическая символика «земного» и «небесного» призвана определить неизбежность страстного самоосуществления женского «я». Представляется, что гумилевская аксиология в «Чужом небе», прежде всего, воплощается в репрезентации пространства и его физического или ментального освоения.

Семантика заглавия книги — «Чужое небо» — указывает на то, что пространство в его вертикальном постижении является чем-то принципиально иным, чуждым, но располагающим к себе искания лирического героя. В 1-м разделе книги лирический субъект, погруженный в перипетии отношений с многоликой «женственностью» (стихотворения «Девушке», «Сомнение», «Сон», «Однажды вечером», «Она», «Из логова змиева...») постулирует мир, в котором, с одной стороны, акцентируется разновекторность онтологических исканий женского и мужского, а с другой — намечается возможность их жизненного схождения. При этом именно пространство, а точнее его реалии, маркируют дивергенцию «его» и «ее»: «В вас так много безбурно-осеннего / *От аллеи*, где кружат листья» vs «И вам чужд тот безумный охотник, / Что, взойдя на *нагую скалу...*» (56) («Девушке») (курсив наш — А. Ч). Принципиально важно то, что здесь постоянно проступает перспектива иного пространства — природного и геокультурного. В стихотворениях «На море» и «Константинополь» пространственный спектр лирической рефлексии расширяется и охватывает бытие иного (но все же земного) порядка, в котором проступает неведомое, но оно оказывается связанным эмпирическими наблюдениями лирического субъекта-повествователя.

Художественное пространство, явленное в стихах «Чужого неба» знаками «аллеи» (56), «клумбы» (57), место «у сосны» (57), «кресло» (38), сопрягаясь с женским началом, в сознании гумилевского лирического субъекта, с одной стороны, концептуализирует идиллическую «нормализацию» мужского и женского как претворение бытия в антропологическое постоянство, а с другой — маркирует оппозицию подлинному земному миру, в котором вселенная раскрывает весь спектр своей витальности. «Женственный» предметный мир оказывается точкой отсчета для выхода в инобытие. Бытие «здесь и сейчас» может оказаться воротами в иное. Например, в стихотворении «Современность»,

⁷ ŽENETT, Ž.: *Prostranstvo i jazyk*. In: *Figury*: V 2 t. T. 1. Moskva: Izd-vo im. Sabašnikovych, 1998, s. 132.

изображающем рефлексию лирического «я» над данностью личного существования, лирический сюжет «взрывается» вторжением пространственного инобытия:

Так в далекой Сибири, где плачет пурга,
Застывают в серебряных льдах мастодонты,
Их глухая тоска там колышет снега,
Красной кровью — ведь их — зажжены горизонты (82).

Этот «сибирский» мир являет собой онтологическую «тень» финальной картины стихотворения («Вот идут по аллее, так странно нежны, / Гимназист с гимназисткой, как Дафнис и Хлоя» (82)), и их ментальное совмещение в микрокосме лирического «я» свидетельствует о гумилевском «охвате» данного и иного, но не в символистском, а реально-эмпирическом моменте переживания. «Мастодонты» уравниваются с «юными любовниками», так как и те и другие воплощают в себе вселенскую витальность. Эта динамика бытия для Н. Гумилева первостепенна, и именно она определяет принцип репрезентации пространства.

Во 2-м разделе книги, посвященном А. А. Ахматовой, поэт усугубляет онтологический конфликт между мужским и женским, но, очевидно, стремится вывести его в сферы инобытия, «чужого неба», то есть верифицировать посредством опыта иных ценностных парадигм. В стихотворениях «Я верил, я думал...», «Ослепительное», «Родос», «Паломник» отчетливо оформляется ментальное движение лирического «я» в инокультурное пространство и освоение «чужого мира». Так, если в «Ослепительном» чужие пространственные реалии и их смена определяется всецело ментальным «всматриванием» лирического субъекта в глубины собственного «я», то далее — в «Родосе» и «Паломнике» воображаемое путешествие оборачивается настоящим переживанием, и его смыслы становятся верификаторами бытийного пути.

В стихотворении «Родос» лирический герой сакрализует рыцарский остров как пространство, в котором ему, с одной стороны, открывается сущность универсума, а с другой — необходимость его постоянного освоения/завоевывания:

Мы идем сквозь туманные годы,
Смутно чувствуя веянье роз,
У веков, у пространств, у природы
Отвоевывать древний Родос (103).

В гумилевском «Чужом небе» намечаются векторы выхода к подлинно иным небесам, однако это движение сопрягается с многомерностью постижения и постулирования женского «я» под небесами этого мира — в стихотворениях «Жестокой», «Любовь», «Отравленный», «У камина», «Маргарита». «Женственность» в универсуме «Чужого неба» оказывается, конечно, неоднозначной, так как она одновременно и определяет дихотомию мужского и женского как неизбывный конфликт (ср.: «И, тая в глазах злое торжество, / Женщина в углу слушала его» (18), и предстает бытийным поводырем лирического героя (ср.: «И стал я с тех пор сумасшедшим, / Не смею вернуться в свой дом / И всё говорю о прошедшем / Бесстыдным его языком» (107)). Но при этом лирический субъект стремится выйти за пределы действия той конфликтологии, в которую он помещает себя изначально. Гумилевское лирическое «я» идет к тому, чтобы осваиваемый им универсум позволил, с одной стороны, сохранить «следы» о сокровенном прошлом («Фанни, завял вами данный цветок...» (110), а с другой — представить женское начало как аксиологическую вершину бытия:

Тебе, подруга, эту песнь отдам,
Я веровал всегда твоим стопам,
Когда вела ты, веря и карая,
Ты знала всё, ты знала, что и нам
Блеснет сиянье розового рая (6).

Художественное пространство, в котором обретает себя лирический герой «Чужого неба», градируется на области «своего» (привычного, изначально данного) и «чужого» (инобытийного, постигаемого). В основе субъектной интенции здесь находится стремление превратить неведомое, пока еще чуждое «сиянье розового рая» в факт «посюсторонней» реальности, приблизить его и интегрировать в личное пространственное самополагание в мире. Так, в пространственной поэтике 2-го раздела книги эксплицируется выход к географическому инобытию (например, в стихотворениях «Родос» и «Туркестанские генералы»), которое сакрализуется в качестве именно земного пространства. По мысли Е. Ю. Раскиной, «„географический код“ произведений Н. С. Гумилева», формируемый множеством различных знаков, мотивов и ситуаций, предстает «как иерархическая последовательность культуронимов, каждый из которых является этапом на пути к „Индии Духа“»⁸. В этом отношении лирика

⁸ RASKINA, JE. JU.: *Geosofskije aspekty tvorčestva N. S. Gumileva*. Moskva: Mosk. gos. in-t im. Je. R. Daškovoj, 2009, s. 14.

поэта утверждает ценностную необходимость представить и понять чужое пространство как свое и тем самым универсализировать взаимоотношения человека с миропорядком. Геокультурное «иное», раскрываясь во всей своей природной, мифологической и исторической полноте, для гумилевского лирического субъекта значимо не только и не столько как экзотически удивительная область универсума, сколько как духовный интеграл, ведущий к конвергенции духовного и материального начал. Соответственно, чуждые пространственные реалии должны превратиться в собственные онтологические ценности.

Так, в цикле «Абиссинские песни», продолжающем «географическую» рефлексию лирического субъекта, усматривается упоение первобытной стихией, сопрягаемое с африканским пространством. Именно здесь поэт проявляет себя в качестве универсального «я», которому открывается инобытие в его геокультурном измерении: Африка (Абиссиния) оказывается той областью мира, которую нельзя постичь, не чувствуя ее глубинно-первобытных движений. Как определяет И. А. Кребель, «для Н. Гумилева другая, чужая культура, чужой язык — инобытие и, одновременно, бытие мысли, т. е. такое пространство, в котором мысль проступает, проявляется, поскольку, попадая в культурное иное, художник попадает в природный и культурный ритм места и это не „местечковый“, но мировой ритм»⁹. При этом ментальная «ритмизация» эмпирического бытия в его африканских естественно-первобытных воплощениях в поэтике «Чужого неба» маркирует этап движения лирического субъекта, но не его итог.

Сюжетным и концептуальным апогеем движения субъектного «я» в универсуме «Чужого неба» оказываются поэмы «Блудный сын» и «Открытие Америки». В этих произведениях, обнаруживающих мифопоэтическую насыщенность мотивно-образной структуры и смысловую многомерность, которые часто проблематизируются в современном гумилеведении¹⁰, предлагаются две версии ценностного постижения

⁹ KREBEL', I. A.: *Mifopoëtika Serebrjanogo veka: Opyt topologičeskoj refleksii*. Sankt-Peterburg: Aletejja, 2010, s. 278.

¹⁰ DESJATOV, V. V.: «*Bludnyj syn*», *provodnik v integral'nyj mir Nikolaja Gumileva*. In: «Večnyje sjužety» russkoj literatury («Bludnyj syn» i drugije). Novosibirsk: Institut filologii Sibirskogo otdelenija Ross. akademii nauk, 1996, s. 114–122; SLOBODNJUK, S. L.: *Rycar' Utrennej Zvezdy: Miry Nikolaja Gumileva*. Sankt-Peterburg: SPbGPU, 2010, s. 184–199; JAKUNIN, A. V.: *Princip kontrapunkta v kompozicii poëmy N. S. Gumileva «Otkrytije Ameriki»*. Vestnik Sankt-Peterburgskogo gos. un-ta. Serija 9: Filologija. Vostokovedenije. Žurnalistika, 2011, № 4, s. 75–85; FILATOV, A. V.: *Transformacija jevangel'skoj pritič'i v poëme N. S. Gumileva «Bludnyj syn»*. In: *Novozavetnyje obrazy i sjužety v kul'ture russkogo modernizma*. Moskva: Indrik, 2018, s. 148–159.

чужого пространства. В «Блудном сыне», реинтерпретирующем евангельскую притчу, актуализируется движение по спациональному кругу, в результате которого герой, познавший дальние страны и земли, возвращается в исходный («родной») мир: «За садом возносятся гордые своды, / Вот дом — это дедов моих пепелище, / Он, кажется, вырос за долгие годы, / Пока я блуждал, то распутник, то нищий» (33). При этом важно, что «свое» пространство воспринимается как изменившийся, заново узнаваемый мир, и это — знак накопления «блудным сыном» бытийного опыта («Я вырос! Мой опыт мне дорого стоит, / Томили предчувствия, грызла потеря...») (33)). В поэме «Открытие Америки», репрезентирующей земной путь Христофора Колумба и его спутников, напротив, эксплицирован выход в другой, предельно большой и неведомый мир иного пространства. «Муза Дальних Странствий» как онтологический поводёр тех, кто жаждет расширить пространственные горизонты универсума и интегрировать их в единую систему миропредставления, по сути, символизирует собой «женственную» ипостась пространства как такого, с которой герой, так же как и лирическое «я» в первых разделах книги, вынужден вступать в жизненное противоборство (Ср.: «Как любовник, для игры иной, / Он покинут Музой Дальних Странствий...») (28)). Но при этом происходит геософское расширение пространственных координат бытия и качественно преобразуется их духовный смысл.

Акмеистическая мифопоэтика Н. Гумилева в структуре «Чужого неба» не утрачивает глубинных связей с универсальными мифологическими представлениями о пути как о движении к сакральному центру мира¹¹, однако явно меняет сущность полагания такого центра. В гумилевском пространственном движении человека в земном миропорядке искомая область «розового рая» (точка конвергенции реальности и идеала) обретается не простым освоением чужих земель и стран, а ценностным приобщением их эмпирической феноменальности поэтическому «я», накапливающему и духовно осмысляющему собственный опыт присутствия в бытии. Сакральный центр универсума — это лирический субъект, сознающий, что откровение о мире ему дается только в физическом и ментальном приумножении пространственных реалий и смыслов.

Таким образом, подводя итоги предложенному рассмотрению пространственной аксиологии в книге стихов Н. Гумилева «Чужое небо», можно утверждать, что пространство здесь оказывается не только

¹¹ TOPOROV, V. N.: *Prostranstvo i tekst*. In: *Tekst: semantika i struktura*. Moskva: Nauka, 1983, s. 258–260.

необходимой координатой миромоделирования, но и семиотическим механизмом репрезентации онтологического становления поэтического «я». Тот маршрут, который проходит гумилевский лирический субъект в физическом и ментальном освоении пространственной упорядоченности земного мира, определяется рядом факторов. Во-первых, посредством оппозиции интимно-личных и масштабно-географических локусов осуществляется попытка «освобождения» мужского самосознания от власти «женственного» начала. Мир под «чужим небом» мыслится миром вне роковой власти женщины — нежной возлюбленной или жестокой владычицы. Во-вторых, «свое» (родное и близкое) пространство обнаруживает в себе «зияния» иного мира — масштабного и принципиально открытого для приобщения к глубинным основам бытия. В-третьих, именно постигаемая субъектом геокультурная «инаковость» мыслится залогом и возможностью постижения универсума во всей его духовной полноте. Аксиологический аспект семантизации художественного пространства в поэтике «Чужого неба» представляется одним из центральных параметров становления акмеистической мифопоэтики Н. Гумилева и своеобразным «ключом» к миропониманию поэта. При этом, конечно, пространственная аксиология данной книги стихов требует детального рассмотрения в каждом составляющем ее структуру гумилевском произведении.

Литература:

- BARKOVSKAJA, N. V., VERINA, U. JU., GUTRINA, L. D., ŽIBUL', V. JU.: *Kniga stichov kak fenomen kul'tury Rossii i Belarusi*. Moskva, Jekaterinburg: Kabinetnyj učenyj, 2016. 674 s.
- DESJATOV, V. V.: «*Bludnyj syn*», *provodnik v integral'nyj mir Nikolaja Gumileva*. In: «*Večnyje sjužety*» russoj literatury («*Bludnyj syn*» i drugije). Novosibirsk: Institut filologii Sibirskogo otdelenija Ross. akademii nauk, 1996, s. 114–122.
- FILATOV, A. V.: *Aksiologičeskij podchod k izučeniju knigi stichov: ontologičeskije cennosti v «Čužom nebe» N. S. Gumileva*. Novyj filologičeskij vestnik, 2016, № 1 (36), s. 119–129.
- FILATOV, A. V.: *Transformacija jevangel'skoj pritči v poëme N. S. Gumileva «Bludnyj syn»*. In: *Novozavetnyje obrazy i sjužety v kul'ture russkogo modernizma*. Moskva: Indrik, 2018, s. 148–159.
- GUMILEV, N. S.: *Polnoje sobranije sočinenij: V 10 t. T. 2. Stichotvorenija. Poëmy (1910–1913)*. Moskva: Voskresen'je, 1998. 344 s.

- GUMILEV, N. S.: *Polnoje sobranije sočinij: V 10 t. T. 7. Stat'ji o literature i iskusstva. Obzory. Recenzii*. Moskva: Voskresen'je, 2006. 552 s.
- JAKUNIN, A. V.: *Princip kontrapunkta v kompozicii poëmy N. S. Gumileva «Otkrytije Ameriki»*. Vestnik Sankt-Peterburgskogo gos. un-ta. Serija 9: Filologija. Vostokovedenije. Žurnalistika, 2011, № 4, s. 75–85.
- KREBEL', I. A.: *Mifopoëtika Serebrjanogo veka: Opyt topologičeskoj refleksii*. Sankt-Peterburg: Aleteija, 2010. 592 s.
- RASKINA, JE. JU.: *Geosofskije aspekty tvorčestva N. S. Gumileva*. Moskva: Mosk. gos. in-t im. Je. R. Daškovej, 2009. 224 s.
- SLOBODNJUK, S. L.: *Rycar' Utrennej Zvezdy: Miry Nikolaja Gumileva*. Sankt-Peterburg: SPbGPU, 2010. 360 s.
- SMELOVA, M. V.: *Ontologičeskije problemy v tvorčestve N. S. Gumileva*. Tver': Tversk. gos. un-t, 2004. 126 s.
- TOPOROV, V. N.: *Prostranstvo i tekst*. In: *Tekst: semantika i struktura*. Moskva: Nauka, 1983, s. 227–284.
- ŽENETT, Ž.: *Prostranstvo i jazyk*. In: *Figury: V 2 t. T. 1*. Moskva: Izd-vo im. Sabašnikovych, 1998, s. 126–132.
- ŽIRMUNSKIJ, V. M.: *Preodolešije simvolizm*. In: *Poëtika ruskoj poëzii*. Sankt-Peterburg: Azbuka-klassika, 2001, s. 364–404.

Arkadiy Aleksandrovich Chevtaev

Candidate of Philological Sciences, Department of Russian Language and Literature, Institute „Polar Academy“, Russian State Hydrometeorological University, Rizhsky Prospekt 11, 190103 St. Petersburg, Russian Federation
achevtaev@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-6844-8560

Религиозная символика Брюгге как часть городского мифа (на материале романов Жоржа Роденбаха «Мертвый Брюгге», «Звонарь»)

Юлия Анатольевна Маринина

Абстракт

В статье рассматривается городской миф Брюгге, формированию которого способствовало в том числе творчество бельгийского писателя Жоржа Роденбаха. Действие произведений писателя («Bruges-la-Morte», 1892, и «Le Carillonneur», 1897) происходит в Брюгге, город становится не просто фоном, на котором разворачивается действие, но сам является героем этих произведений. В романе «Мертвый Брюгге» автор показывает антропоморфный образ Брюгге, уподобляя его пространству телу человека и самим героям — Гюгу Виану и его умершей жене. Повествование в романе «Выше жизни» открывается состязанием карильонеров, в котором одерживает победу главный герой, Жорис Борлют, и завершается его самоубийством на колокольне, т. е. действие романа связано со временем, когда он был городским карильонером и архитектором. Цель Борлюта — сохранить красоту Брюгге, занимаясь реставрацией фасадов, архитектурных памятников города, и создать его особенный звуковой облик через исполнение старых мелодий колокольного звона. Именно образ «мертвого» Брюгге становится ключевым для романов Роденбаха, он обусловлен как смертью персонажей романов, так и «музейной» красотой города, утратившего свое значение как торгового, экономического центра Фландрии.

Ключевые слова: городской миф; образ Брюгге; символизм; звуковой пейзаж; символизм

Religious Symbolism of Bruges as Part of the Urban Myth (Based on the Novels by Georges Rodenbach «Bruges-la-Morte», «Le Carillonneur»)

Abstract

The article examines the urban myth of Bruges, the formation of which was also facilitated by the work of the Belgian writer Georges Rodenbach. The action of the writer's works («Bruges-la-Morte», 1892, and «Le Carillonneur», 1897) takes place in Bruges, the city becomes not just a background on which

the action unfolds, but itself is the hero of these works. In the novel *Dead Bruges*, the author shows an anthropomorphic image of Bruges, likening its space to the human body and the heroes themselves—Hugues Viane and his deceased wife. The narrative in the novel *«The Bells of Bruges»* opens with a competition of carilloners, in which the main character, Joris Borluut, wins and is committed to committing suicide in the bell tower, that is, the action of the novel is associated with the time when he was an urban carillon and architect. Borluut's goal is to preserve the beauty of Bruges by restoring the facades, architectural monuments of the city, and to create its special sound image through the performance of old bell ringing melodies. However, the image of the «dead» Bruges becomes key for Rodebach's novels, it is due to both the death of the characters in the novels and the «museum» beauty of the city, which has lost its significance as a commercial and economic center of Flanders.

Key words: urban myth; image of Bruges; symbolism; soundscape; symbolism

Миф Брюгге — один из наиболее значимых в мировой культуре городских мифов (Париж, Рим, Венеция, Лондон и др.), Брюгге присущ свой мифологический текст. Брюжский текст мировой культуры формируется благодаря соединению различных видов искусства: архитектуры города, основные памятники которого — соборы, монастыри (Бегинач); скульптуры — вновь памятники христианского искусства, образы Мадонны (самая знаменитая из которых — «Мадонна Брюгге» работы Микеланджело (1504) в церкви Богоматери), статуи Христа, древних королей; литературы — Ш. Бодлер, Ж. Роденбах, тексты авторов XX века, в большой степени заимствующие образы Роденбаха; музыки — карильон; живописи — портрет Ж. Роденбаха на фоне города, написанный Люсьеном Леви-Дюрмером (1895); кинематограф — фильмы, действие которых не просто происходит в городе, а обусловлено атмосферой города («Грезы» (1915), «История монахини» (1959), «Залечь на дно в Брюгге» (2007)).

Ключевым образом в характеристике Брюгге является представление о нем как о мертвом городе. Такой эпитет появляется в творчестве Шарля Бодлера (1821–1867). Шарль Бодлер жил в Бельгии в 1864–1867 годах, читал лекции об искусстве в Брюсселе. Результатом пребывания писателя в этой стране стали циклы «*Pauvre Belgique!*» (1864–1866) и «*Amœnitates Belgicæ*» (1864). Лирический субъект «Бедной Бельгии» совершает «прогулки» по стране (книга состоит из фрагментов, посвященных

разным бельгийским городам — Антверпену, Намюру, Льежу, Генту, Брюгге). Внимание героя приковано к музеям, соборам, монастырям, памятникам. Именно здесь дана характеристика Брюгге как мертвого города: «ville fantôme, ville momie [...] Cela sent la mort»¹ (город-призрак, город-мумия [...]). Это ощущение смерти).

Благодаря произведениям (романы «Bruges-la-Morte» («Мертвый Брюгге»), 1892, и «Le Carillonneur» («Выше жизни», «Звонарь», 1897; цикл стихотворений в прозе «Прялка туманов», 1901; стихотворения) бельгийского символиста Жоржа Роденбаха (1855–1898) представление о Брюгге как о мертвом городе, величайшем из «серых городов» закрепляется в мировой культуре.

Архитектурный облик Брюгге отражает время строительства основных его памятников — эпоху Средневековья и Возрождения (Бегинач — с. XIII в., Собор Богоматери — XII в., Базилика Святой Крови — XII в., Колокольня Белфорт — с. XIII в. и др.), причем облик города формируется в т.ч. культовыми постройками: «Недалеко от оригинального Beffroi, среди сероватой дымки, точно от разлитого в воздухе ладана, можно различить две большие готические колокольни: это — собор St. Sauveur (место действия одной из наиболее сильных сцен в Le Carillonneur) и церковь Notre-Dame»². Религиозность становится одной из ведущих характеристик города как с точки зрения искусства (архитектуры, живописи — город Яна ван Эйка и Мемлинга, в т.ч. их алтарных образов, литературы) и нравов его жителей: «...в этом католическом Брюгге, где нравы так суровы! Высокие колокольни, с их монашескою одеждою из камня, повсюду налагают тень. Кажется, что из бесчисленных монастырей распространяется презрение к тайным розам тела, заразительно действующее прославление чистоты»³.

Описания культовых построек формируют городской пейзаж Брюгге, представленный в романах Роденбаха. Сам город автор уподобляет храму: «Мертвые города — храмы безмолвия»⁴. Пейзаж, включающий соборы, монастыри, с одной стороны, создает настроение, свойственное Брюгге, — ощущение остановившейся жизни, тишины и спокойствия, влияет на изображение взаимоотношений героев. С другой стороны, образ «башни» — колокольни (Белфорт) в романе «Выше жизни» — является

¹ BAUDELAIRE, Ch. *Pauvre Belgique!* In: Œuvre complètes, P: Ed. Robert Laffont, 1980, p. 875–887.

² VESELOVSKAJA, M. *Žorž Rodenbach — poët bezmolvija*. In: RODENBACH, Ž. *Mertvyj Brjuggje*. Tomsk: Vodolej, 1999, s. 7–32.

³ RODENBACH, Ž. *Mertvyj Brjuggje*. Tomsk: Vodolej, 1999, s. 227.

⁴ Там же, с. 63.

сюжетообразующим и доминирующим в пространстве города. Главный герой, Жорис Борлют, одерживает победу в состязании и занимает место городского карильонера. Подъем на колокольню для героя — возможность подняться над мирской суетой, повседневностью: «Выше жизни! Борлют снова ощутил это чувство, поднимаясь на башню в час игры [...] Теперь, когда он поднимался на башню, в день, назначенный для игры, ему казалось, что он постепенно удаляется от своих неприятностей, покидает жизнь»⁵; колокольня дарит ощущение чистоты и начала жизни: «Он испытывал ощущение первого человека в первый день его жизни, когда еще ничего не произошло с ним»⁶. Возвращение в город, к жене причиняет герою боль: «Каждый раз, когда он спускался с нее, возвращался в город, он оставался грустным, с отуманенным зрением и умом»⁷. Все же образ колокольни в романе неоднозначен: именно на колокольне Борлютом овладевают и наиболее плотские, мирские желания, здесь он видит «колокол сладострастия», подтолкнувший его к браку с Барбарой («Бронза представляла безумную оргию, пьяную, сладострастную толпу сатиров и голых женщин, танцующих вокруг колокола [...] Животное наслаждение тела!»⁸). Как одновременно колокольня и колокол воплощают противоположности — высокое, духовное и, напротив, наиболее телесное, плотское, так и две героини, сестры Барбара и Годелива, к которым испытывает чувства Борлют, являются олицетворением разных чувств и характеров. Барбару Борлют сравнивает с испанкой, страстной (деталь, которую подчеркивает автор в ее портрете, — «слишком красный ротик»), истовой — до исступления — католичкой. Годелива же подобна Фландрии, Мадоннам и Евам на картинах Ван Эйка и Мемлинга. Сам Борлют становится воплощением башни, в которой его одолевают противоречивые чувства: томление и желание, вызванное колоколом из Антверпена (колоколом из Notre-Dame) и мыслями о Барбаре, и чистыми, невинными ощущениями полета души — карильона (Борлют исполняет старинные Рождественские гимны, мелодии эпохи Возрождения) и воспоминаниями о Годеливе. Первый выбор героя не приносит ему счастья: «Это была вина башни. Это произошло с ним с тех пор, как он увидел колокол сладострастия. Мгновенно перед всеми этими рельефными грехами, точно вышитыми объятиями, этими грудями, как виноградные кисти, добыча Ада, он

⁵ Там же, с. 91.

⁶ Там же, с. 92.

⁷ Там же, с. 92.

⁸ Там же, с. 73.

начал думать о Барбаре, смотрел под колокол, точно под ее платье. Сильное чувственное влечение охватило его...»⁹. Связь Борлюта и Годеливы представлена в романе, как духовный союз, мистический брак: девушка просит благословения у Бога в соборе Святого Сальватора («Ей казалось, что она совершает настоящее венчание. Может быть, она была права с точки зрения Вечности...»), однако под ногами Жориса и Годеливы оказываются могильные плиты, в этом герои чувствуют дурное предзнаменование («Их любовь родилась среди смерти...»¹⁰).

Важное место в структуре романов Роденбаха занимает описание религиозных праздников — процессии Святой Крови в Брюгге («Мертвый Брюгге») и процессии кающихся грешников в Вернэ («Выше жизни»). И в том, и в другом случае — это кульминация в развитии сюжета, истории героев. Жорис Борлют во время процессии хочет вернуть любовь Годеливы, но она остается верна принятому решению — отказу от мирской жизни, и Борлют «познал на одно мгновение всю древнюю веру Фландрии»¹¹, однако необходимость вернуться к обычной жизни с Барбарой несет в себе тяжелое разочарование и становится одной из причин самоубийства героя. Гюг Виан во время процессии Святой Крови убивает Жанну — актрису, поразительно похожую на его умершую жену (этот эпизод в романе является финальным).

Колокольный звон является элементом религиозной символики в описании Брюгге. Звуки — неотъемлемая часть городского пейзажа: например, в циклах «Парижские картины» и «Парижский сплин» Шарля Бодлера Париж предстает в образе «города шумного»¹², в свою очередь, понятия «звуковой пейзаж», «звуковой ландшафт» в художественной литературе также являются предметом исследований¹³. Колокольный звон является лейтмотивным образом для романа «Le Carillonneur» и связан с образом главного героя: «...в колоколах изливалась его душа»¹⁴. Стремление Борлюта превратить Брюгге в город-музей, сохранить его красоту через реставрацию фасадов домов, сохранение памятников, т. е. быть причастным к сохранению архитектурного пейзажа и созданию

⁹ Там же, с. 76.

¹⁰ Там же, с. 12.

¹¹ Там же, с. 194.

¹² STAMIKOVA, Je. A., KUR'JANOVIČ, A. V. *Problema žiznennych iskanij liričeskogo geroja v ruskoj i francuzskoj poezii simvolizma: analiz leksičeskich sredstv reprezentacij* // Vestnik TGPU. 2018. № 6 (195), s. 45.

¹³ JUSIP-JAKIMOVIČ, J. *Zvukovoj pejzaž kak osnova akustičeskoj kartiny mira clavjanskih poëtov-simvolistov* // Filološke studije. Vol. 13. № 2. 2015, c. 149.

¹⁴ RODENBACH, Ž. *Mertvyj Brjuggje*. Tomsk: Vodolej, 1999, s. 126.

звукового пейзажа не было реализовано, героя постигло трагическое разочарование не только в любви и личном счастье, но и в недостижимости цели его жизни, невозможности реализации своего призвания. Роман имеет кольцевую композицию: он начинается с подъема Жориса Борлюта на колокольню для участия в состязании, а завершается его самоубийством в колоколе сладострастия. Колокольным звоном завершается и роман «Мертвый Брюгге»: по окончании процессии Святой Крови Гюг Виан вновь остается один, как и город, который на этот раз уподобляется могиле (не только для умершей, но и для самого героя). Колокольный звон наделен двойственностью, противоположным символическим значением: он одновременно воплощает очищение, глас Божий, в то же время «звон колокольчиков ассоциировался со счастьем и сексуальным наслаждением»¹⁵; «покачивания колокольчика знаменуют собой крайности добра и зла, смерти и бессмертия, а его форма олицетворяет небесный свод»¹⁶. В романах Жоржа Роденбаха также воплощена двойственность образа колокола и колокольного звона.

Город в романе «Мертвый Брюгге» наделяется антропоморфными чертами и сопоставляется то с героиней — умершей женой Гюга Виана, то с героем — самим Вианом. Автор использует прием психологического параллелизма, показывая «умирающий» пейзаж: «День умирал, наполняя мраком коридоры огромного безмолвного дома, налагая точно креповые покровы на окна»¹⁷. День умирает — природа погружается в траур (так герой воспринимает опускающиеся на город сумерки), Гюг Виан думает о смерти — не только об умершей жене, но и собственной смерти (он жаждет и ждет смерти, живя только воспоминаниями об умершей, прошлым): «став одиноким, он снова вспомнил о Брюгге и неожиданно захотел отныне навсегда поселиться там. Создавалось таинственное сходство! Мертвой супруге должен был отныне соответствовать мертвый город»¹⁸.

Однако уподобление человека и города свойственно не только искусству конца XIX века — это традиция классической мифологии, имеющая воплощение, например, в скандинавском мифе о сотворении мира из тела первопредка — великана Имира: «Смертью первого антропоморфного существа (своего рода «первого человека») объясняется в ряде мифологических систем создание вселенной: в скандинавской

¹⁵ VOVK, O. V. *Ėnciklopedija znakov i simbolov*. M.: Veĉe, 2006, s. 447.

¹⁶ BIDERMAN, G. *Ėnciklopedija simbolov*. M.: Respublika, 1996, s. 143.

¹⁷ RODENBACH, Ź. *Mertvyj Brjugge*. Tomsk: Vodolej, 1999, s. 213.

¹⁸ Там же, с. 216.

мифологии плоть убитого богами первопредка — антропоморфного великана Имира стала землёй, кости — горами, небом — его череп, морем — кровь. Близкий мотив — в иранских и ведийских текстах, в древнерусской «Голубиной книге», в мифологии догонов, по которой каждой части человеческого тела соответствует какая-либо часть внешнего мира, рассматриваемого как огромный человеческий организм: скалы — это кости, почва — внутренность желудка, красные глины — кровь»¹⁹. Кроме того, как отмечает Е. Т. Самитова, «Название романа «Bruges-la-Morte» в точном переводе означает «Брюгге — покойница», а не «Мертвый Брюгге», как было переведено на русский язык»²⁰

Интересна и значима цветовая символика в создании образа города. Брюгге в восприятии Гюга Виана — серый, т. е. цвет в городе отсутствует: «Меланхолия этого серого оттенка улиц Брюгге, где все дни походят на день Всех Усопших! Этот серый оттенок точно создан из белых головных уборов монахинь и черной одежды священников, которые беспрестанно показываются на улицах и действуют на душу. Тайна этого серого оттенка вечного полутраура!»²¹. Однако яркий цвет в городе появляется в финале, т. к. он связан с Процессией Святой Крови. Начало этого праздника происходит от легенды о рыцаре, привезшим в город каплю крови Христа, церемония проводится с 1150 г.²². Ассоциации с красным цветом настораживают читателя. В традиционной цветовой символике красный — цвет страсти, страдания, смерти. Ассоциативный ряд подтверждается описанием облика героя: «Гюг словно сошел с ума; кровь прилила ему к вискам; глаза налились кровью»²³ и его поступком — убийством своей любовницы и двойника покойной жены, Жанны, во время шествия Процессии Святой Крови.

Большая часть брюжского текста связана с католицизмом, это проявляется и в отсчете календарного времени по христианским праздникам (начало романа «Мертвый Брюгге» связано с праздником Введения во храм, финал — с Процессией Святой Крови).

В к. XX – н. XXI вв. продолжается создание брюжского мифа в мировом искусстве. Основополагающим в этом мифе стал образ, созданный Жоржем Роденбахом. В современной литературе он подхвачен Умберто

¹⁹ *Mify narodov mira* / Gl. red. S. A. Tokarev. M.: Sovetskaja ènciklopedija, 2008, c. 72.

²⁰ SAMITOVA, Je. T. *Motiv prirodnoj stichii v romanach Ž. Rodenbacha (poëtika vody)* // Vestnik SPbGU. Ser. 9. 2011, Vyp. 4, s. 52–58.

²¹ RODENBACH, Ž. *Mertvyj Brjuggje*. Tomsk: Vodolej, 1999, s. 229.

²² REŠINA, M. I. *Narody Bel'gii i Niderlandov* // *Kalendarnyje obyčai i obrjady v stranach zarubežnoj Jevropy k. XIX – n. XX v. Vesennije prazdniki*. M.: Nauka, 1977, c. 82.

²³ RODENBACH, Ž. *Mertvyj Brjuggje*. Tomsk: Vodolej, 1999, s. 259.

Эко: в романе «Таинственное пламя царицы Иоанны» (2004), посвященном теме утраты памяти, цитируется роман «Мертвый Брюгге» — именно аллюзиями на роман Роденбаха начинается повествование в романе Эко. Брюгге является местом действия романа Федерико Андахази «Фламандский секрет», сюжет которого посвящен соперничеству двух живописных школ — фламандской и флорентийской. В этом произведении мы видим Брюгге эпохи Возрождения, совсем недавно переставший быть центральным городом. Брюгге позиционируется как мертвый город как раз по причине утраты его статуса: «В мертвом городе царил кладбищенская тишина. Брюгге больше не был трепетным сердцем Северной Европы, озаренным блеском могущественных цеховых объединений. Брюгге больше не был коварной и высокомерной фламандской дамой, которой покровительствуют герцоги Бургундские, — город превратился в серое, полузабытое, безмолвное привидение. [...] Это был настоящий смертный приговор заносчивому городу Брюгге: принц решил перенести свою резиденцию в Гент, а Антверпену предоставить коммерческие и финансовые привилегии, которыми раньше пользовался Брюгге. С этого времени и в течение последующих пяти столетий город будет известен как *la ville morte*»²⁴.

М. Ю. Германн пишет о роли религии и церкви в Брюгге: «Церковь всегда оказывала на Брюгге большое влияние. Это видно сразу, как толькоходишь в город: шпиль Notre Dame также заметен, как и Белфорт. Улицы и площади Брюгге заполнены священниками и монахами, церкви не испытывают недостатка в молящихся. Набожность и лояльность всегда были характеристикой фламандца, отсутствие в его натуре эмоциональности итальянца и добродушного веселья француза подчеркивает простоту и силу его религиозности»²⁵.

Очевидно, эта особенность города легла в основу романа Кэтрин Халм «История монахини» (1958) и одноименного фильма Фреда Циннемана (1959). Сюжет основан на реальных событиях, так что можно представить и прочувствовать особенности жизни монахинь, представить, насколько нелегко им приходилось: разговоры запрещены, прикосновения запрещены, воспоминания, и те запрещены — отречение не только от мира, но и от себя самих. Эти ощущения: отрешенность от мира, от повседневной суеты, от радостей жизни — усилены и подчеркнуты через изображение города. Каналы, безлюдность Брюгге, колокольный звон

²⁴ ANDACHAZI, F. *Flamandskij sekret*. Moskva: AST, Jermak, 2004, s. 56–57.

²⁵ GERMAN, M. Ju. *Antwerpen. Gent. Brjuggje*. Leningrad: Iskusstvo, 1974, s. 178.

создают неповторимую умиротворяющую атмосферу, позволяющую представить жизнь в монастыре.

Итак, религиозная символика (храмы, живописные и скульптурные изображения, колокольный звон, монастыри и приверженность жителей к католичеству) является неотъемлемой частью брюжского мифа и образа города в романах Жоржа Роденбаха.

Литература:

- ANDACHAZI, F. *Flamandskij sekret*. Moskva: AST, Jermak, 2004. 237 s.
- BAUDELAIRE, Ch. *Pauvre Belgique!* In: *Œuvre competes*, P: Ed. Robert Laffont, 1980.
- BIDERMANN, G. *Ėnciklopedija simbolov*. M.: Respublika, 1996, s. 143.
- GERMAN, M. Ju. *Antverpen. Gent. Brjugge*. Leningrad: Iskusstvo, 1974. 184 s.
- JUSIP-JAKIMOVIČ, J. *Zvukovoj pejzaž kak osnova akustičeskoj kartiny mira clavjanskich poètov-simvolistov* // *Filološke studije*. Vol. 13. №2. 2015, s. 147–159.
- Mify narodov mira* / Gl. red. S. A. Tokarev. M.: Sovetskaja ėnciklopedija, 2008. 1147 s.
- REŠINA, M. I. *Narody Bel'gii i Niderlandov* // *Kalendarnyje obyčai i obrjady v stranach zarubežnoj Jevropy k. XIX – n. XX v. Vesennije prazdniki*. M.: Nauka, 1977, s. 70–87.
- RODENBACH, Ž. *Mertvyj Brjugge*. Tomsk: Vodolej, 1999. 704 s.
- SAMITOVA, Je. T. *Motiv prirodnoj stichii v romanach Ž. Rodenbacha (poètika vody)* // *Vestnik SPbGU*. Ser. 9. 2011, Vyp. 4, s. 52–58.
- STAMIKOVA, Je. A., KUR'JANOVIČ, A. V. *Problema žiznennyh iskanii liričesko-geroja v rusškoj i francuzškoj poèzii simbolizma: analiz leksičeskich sredstv reprezentacii* // *Vestnik TGPU*. 2018. № 6 (195), s. 44–50.
- VESELOVSKAJA, M. *Žorž Rodenbach — poèt bezmolvija*. In: RODENBACH, Ž. *Mertvyj Brjugge*. Tomsk: Vodolej, 1999.
- VOVK, O. V. *Ėnciklopedija znakov i simbolov*. M.: Veče, 2006. 528 s.

Yulia Anatolievna Marinina

candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of Russian and Foreign Philology, Faculty of Humanities, Kozma Minin Nizhny Novgorod State Pedagogical University (Minin University), Nizhny Novgorod, Russia

umarinina@gmail.com

ORCID: 0000-0002-5996-8396

Особенности восприятия художественного времени и пространства современной молодежью (на примере русской литературы)

Елена Петровна Олесина — Ольга Вадимовна Стукалова

Абстракт

Статья посвящена актуальной проблеме педагогики высшего образования — развитию восприятия художественного времени и пространства. В статье рассматривается идея о том, что пространственная схема может превращаться в абстрактный язык, способный выражать разные содержательные значения. Именно поэтому одна и та же пространственная категория не одинаково читается в разных художественных системах. Представлены результаты проведенного многолетнего двухэтапного исследования. Определено практическое отсутствие рефлексии по поводу собственного восприятия времени и пространства. Студенты элементарно не знают о разных моделях времени и пространства. Погружение студентов в изучение пространства и времени позволило изменить ситуацию. Доказано, что изучение хронотопа помогает обратиться к субъективным струнам восприятия, резонировать с личным опытом студентов. При этом снимается профанное прямолинейно и плоское восприятие текста.

Ключевые слова: время; пространство; историко-функциональный подход; преподавание; русская литература

Features of the Artistic Time and Space Perception by Modern Youth (on the Example of Russian Literature)

Abstract

The article is devoted to the actual problem of higher education pedagogy—the development of the artistic time and space perception. The article discusses the idea that a spatial scheme can turn into an abstract language capable of expressing different meaningful meanings. That is why one and the same spatial category is not read in the same way in different artistic systems. The results of a long-term two-stage study are presented. The practical absence of reflection on one's own perception of time and space has been determined. Students simply do not know about different models of time and space. The immersion of students in the study of space and time made it possible to change the situation.

It has been proven that the study of the chronotope helps to appeal to the subjective strings of perception, to resonate with the personal experience of students. At the same time, the profane, straightforward and flat perception of the text is removed.

Key words: time; space; historical and functional approach; teaching; Russian literature

Введение

Свои размышления о роли погружения будущих специалистов гуманитарной сферы в понимание хронотопа художественного произведения мы хотели бы начать со следующего тезиса — развитие восприятия пространства и времени является ключевым подходом в преподавании русской классической литературы. Это касается прежде всего студентов — будущих культурологов, а также специалистов в сфере культуры и искусства.

Эта идея обусловлена следующими факторами:

- необходимо обучать целостному анализу текста, при этом открывать глубинные его пласты;
- историко-функциональный подход, принятый в школе, делает акцент на историю литературы. Безусловно, повторять уже изученные истины в процессе профессиональной подготовке в университете не имеет смысла;
- «всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов»¹ (Мих. Бахтин);
- художественное пространство соотносится не только с действующими лицами и сюжетом, но и с общей моделью мира, создаваемой автором. Кроме того, пространственная схема может превращаться в абстрактный язык, способный выражать разные содержательные значения. Именно поэтому одна и та же пространственная категория не одинаково читается в разных художественных системах. Ю. М. Лотман выделяет четыре типа пространства: точечное, линейное, плоскостное и объемное. Линейное и плоскостное пространства могут иметь горизонтальную или вертикальную направленность.

¹ ВАСХТИН, М. М.: *Formy vremeni i chronotopa v romane. Očerki po istoričeskoj poëtike*. In: *Voprosy literatury i èstetiki. Issledovanija raznyh let*. Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1975, s. 234.

С помощью направленного линейного пространства можно моделировать разные темпоральные категории, например, жизненный путь, дорогу как средство развертывания характера во времени и др. Например, образ дороги или образ города может быть универсальной формой организации пространства и т. д.;

- существует особенность восприятия современными студентами (по нашему мнению) литературы, созданной в стиле романтизма. Прагматикам трудно понять мотивы героев, их эмоции. При этом пространство и время — такие категории, которые помогают им открывать мир людей, живущих в другой нравственной и эмоциональной парадигме.

База исследования

- отсроченные результаты (1994–2013 — факультет Кино и ТВ, Академия живописи Университета Натальи Нестеровой. Курс «Пространство и время в русской литературе»);
- современные материалы — «История отечественной художественной культуры», 2015–2021 — Институт социально-гуманитарного образования Московского педагогического государственного университета, где готовят культурологов, работающих в сфере образовательных программ в различных музеях.

Ход исследования

Цель

Раскрыть для студентов возможности осмысления литературного произведения через освоение категорий «пространство» и «время».

Основные этапы

- отбор произведений для монографических занятий и сравнительных циклов;
- замеры особенностей восприятия студентов хронотопов литературных текстов на основе критериев: когнитивного, ценностного, готовности к формулированию целостного эстетического суждения. Также исследуется уровень эстетического опыта и эстетического сознания;
- реализация обучающей программы (частично или полностью);
- обобщение и оценка результатов реализации программы.

Результаты

С помощью педагогического наблюдения, тестирования, применения педагогической диагностики были определены следующие трудности освоения программы:

Наиболее сложным является восприятие хронотопа лирического поэтического текста. Преодоление трудности: предлагаем подробный анализ поэтического текста — разрабатываем и проводим монографическое занятие.

Приведем следующий пример.

На занятии проводится анализ хронотопа знаменитой «Осени» (1833), жанр которой Александр Сергеевич Пушкин определяет как «Отрывок». В этом произведении автор творит художественный мир, свободно распоряжаясь в нем и окрашивая природу своими эмоциями. «Осень» написана о том, что именно природа в ее постоянном круговороте пробуждает в художнике вдохновение. Автор и природа не противопоставлены у Пушкина, они являются равноправными образами, находясь во встречном смысловом движении. Все приравнивается друг к другу, все обменивается смыслом, создавая высокий пафос стихотворения, в котором жизнь природы и поэтическое творчество оказываются явлениями одного ряда.

Поэтому авторское «я» не может быть композиционным центром стихотворения. Сколько бы оно ни звучало, оно так или иначе нейтрализуется. «Осень» густо населена: сосед, сам автор, его подруга, нелюбимое дитя в семье родной, чахоточная дева, слуги, ведущие коня, матросы. Широко используются безличные формы обращения к читателю, собирательное отождествление себя с читателем: «Кататься нам», «мы страждем», «читатель дорогой», «Иной в нас мысли нет», «Куда ж нам плыть?».

Образы «Осени» переливаются из одной октавы в другую. Любимый прием Пушкина — зеркальное отражение образов. В единой поэтической системе поэтом создается образ всеобщей одушевленности. Роща «отряхает листья» — сосед «поспешает в поля». Осими страждут от нас — мы, как поля, страждем от засухи. Уснувшие дубравы — я сладко усыплен. Легкий бег саней — рифмы легкие бегут².

Вместе со студентами мы постепенно осваиваем представление о том, что как бы ни были значительны отдельные картины и эпизоды —

² PUŠKIN, A. S.: *Osen'*. Dostupno na: http://az.lib.ru/p/pushkin_a_s/text_0320.shtml. [Cit. 07.08.2021].

все они вместе вливаются в самый емкий образ «Осени» — рождение поэзии. В этом произведении Пушкин написал о неутолимой жажде творчества, о жажде неосвоенного пространства. Корабль «Осени» — воплощение сильных движений души, которые обеспечивают человеку его непрерывное совершенствование. «Осень», написанная о медленном круговороте времен года, о русской природе, завершается образом вечного поиска, вечного стремления навстречу неизведанному. Пора «пышного увяданья» природы готовит духовный расцвет человека. Содержание «Осени» разворачивается как сложное движение человека сквозь природу и природу сквозь человека. В высшем смысле оно означает прекрасное и постоянное творчество природы, созданием которой оказывается человек и его духовный мир.

Погружение в художественный мир романтизма.

Романтики нередко прибегают к приему асимметричного изображения мироздания. Писатели прерывают обычное течение событий, не значимых для конфликта, вспышками сконцентрированного времени, метрика которого призвана выявить драматические кульминации мятущегося духа. Романтики создают особый вид пейзажа.

Приведем пример.

На занятиях мы делаем акцент на произведения М. Ю. Лермонтова. Например, изучаем хронотоп «Героя нашего времени».

Перед студентами ставятся следующие задачи:

- анализ композиции, нарушение хронологии в романе: какая цель преследовалась автором в данном случае?
- описание пейзажа: в этом случае проводится интенсивная работа над анализом художественного языка писателя.

Описания пейзажа в романе оживляются инверсированными оборотами, придающими речи плавность, даже некоторую задушевность и позволяющими без нажима выделить необходимую деталь. В тексте появляются немногочисленные, но точные сравнения-параллелизмы, образность которых как бы замкнута природой (реки сверкают серебряной нитью, как змеи; или туманы, «клубясь и извиваясь, как змеи, сползали туда по морщинам соседних скал, будто чувствуя и пугаясь приближения дня»³ и т. п.).

Эпитеты и определения большей частью используются в тексте как палитра, с которой берутся то чистые, то смешанные краски и кладутся

³ LERMONTOV, M. Ju.: *Geroj našego vremeni*. Dostupno na: <https://ilibrary.ru/text/12/p.1/index.html>. [Cit. 08.08. 2021].

контрастными пятнами на полотно (красноватые скалы — зеленый плющ — желтые обрывы — золотая бахрама снегов, а внизу — темное мглистое ущелье, по которому, обнявшись тянутся серебряные змеи — речки; или: крутые отлогости гор, покрытые девственными снегами, а направо и налево черные пропасти и т.п.). Метафоры большей частью глагольные, т. е. именно те, что нужны для того, чтобы пейзаж жил, представал в движении, изменении. Метафоры эти привычны, обычны, повседневны, и в этом-то, обращаем внимание студентов, как раз и состоит расчет Лермонтова: привычность метафор, оживляя изображаемое, не привлекает внимания к какой-то одной детали, но помогает увидеть всю картину целиком, хотя и во всех отдельных ее деталях и меняющихся очертаниях и формах, как что-то живое, движущееся, развивающееся.

Лермонтов вводит и пейзажные зарисовки, в которых проводит параллели, устанавливает связи между человеком, его настроением и природой.

Важно подчеркнуть, что это еще не психологический пейзаж в полном смысле слова, так как он не сопровождается лирическими рассуждениями, раздумьями и т. п., но перед читателем возникают своеобразные подступы к нему как важному средству внутренней характеристики персонажа. Лермонтов не разворачивает автохарактеристики широко. Это помогает не отвлекать читателя от главного и единственного героя романа. Так, в пейзаж входят пока еще как второстепенные детали чувства, реакции, указания на то, что природа интересует автора не сама по себе, но как пространство поступков человека.

«Тихо было все на небе и на земле, как в сердце человека в минуту утренней молитвы; только изредка набегал прохладный ветер с востока, приподнимая гриву лошадей, покрытую инеем»⁴.

С отдельными пейзажами связаны целые рассуждения, лирические раздумья как раз того типа, которым позднее будет предаваться Печорин. Введение этого типа пейзажных картин, одухотворенных авторским отношением, ведущих к новым ассоциациям, еще раз говорит о близости автора к Печорину, о пораженности тем же недугом, которым болен этот «странный человек».

«Месяц светил в окно, и луч его играл по земляному полу хаты. Вдруг на яркой полосе, пересекающей пол, промелькнула тень. Я привстал и взглянул в окно: кто-то вторично пробежал мимо его и скрылся Бог знает куда. Я не

⁴ Там же.

мог полагать, чтоб это существо сбежало по отвесу берега; однако иначе ему некуда было деваться...

Между тем луна начала одеваться тучами и на море поднялся туман; едва сквозь него светился фонарь на корме ближнего корабля; у берега сверкала пена валунов, ежеминутно грозящих его потопить».

Художественный мир Лермонтова не превратился в романе ни в диалог, ни в полифонию. Но диалогическое начало в лермонтовской структуре действительно появляется, растет и постепенно входит в самые ее недра, причем субъектами этого «диалога», «спорщиками» становятся у Лермонтова именно противостоящие друг другу типологические персонажи.

Какие методы были применены в исследовании, чтобы разрешить указанные трудности?

Прежде всего, в ходе исследования были разработаны и проведены тематические циклы, посвященные развитию восприятия художественного времени и пространства. Данные циклы были реализованы в рамках основной учебной программы и во внеаудиторной деятельности. Приведем ряд основных тем данных циклов:

- «Образ города в русской литературе»
- «В лесах и на горах: пространство русской прозы»
- «Время героя и Большое время: на примере анализа произведений XX века»
- «Пространство в русской живописи и русской литературе» и др.

Проводя занятия по данным циклам, мы наблюдали за тем, как меняется восприятие художественного времени и пространства у студентов.

Первые замеры по применяемым в исследовании критериям показывают практическое отсутствие у студентов рефлексии по поводу собственного восприятия времени и пространства.

В чем это проявляется?

1. Студенты элементарно не знают о разных моделях времени и пространства (средневековое время, время Нового времени — линейное; субъективное время и т. д.).
2. Студенты не имеют опыта анализа восприятия пространства; студенты не умеют формулировать целостные аргументированные эстетические суждения.

Что мы увидели после освоения предлагаемой программы?

1. У студентов заметно растет познавательный интерес к классической литературе;

2. Они создают собственные произведения (фото, видео, кино, эссе, разрабатывают экскурсии и т. д.) на основе осмысления категорий пространства и времени в русской литературе;
3. У студентов растет уровень развернутых эстетических суждений (вплоть до самостоятельных эссе);
4. У студентов обогащаются эстетический опыт и культурный кругозор.

В доказательство этих умозаключений приведем несколько примеров высказываний студентов о творчестве М. Ю. Лермонтова:

«Меня поразила живописность текстов Лермонтова. До наших занятий я не задумывался над этим. Сейчас я просто с удовольствием наблюдаю над тем, как Лермонтов работает над сочетанием цветов, передачей игры света и теней» (Артем Д., Академия живописи)

«Мы получили задание — найти в текстах Лермонтова такие картины, созерцание которых... «должно возвеличивать, заставлять душу погружаться в себя и думать о вечности, и думать о величии земном и небесном, и тогда рождаются мысли мрачные и чудесные». Это было не так просто. В текстах Лермонтова почти нет ярких и пышных сравнений, метафор. Тогда я подумала — а почему мысли о вечности должны рождаться при чтении о чем-то грандиозном... Может, в описании пространства должно быть что-то просто трогающее душу? И это помогло мне по-другому читать Лермонтова. Я вдруг поняла, какой он глубокий...» (Дарья О., Кино и ТВ)

«Я выбрал тему неба в русской классической литературе. Интересно найти переключки у разных авторов. Вот, например, я нашел у Лермонтова: «...сани его быстро скользили по сыпучему снегу: утро было туманное и обещало близкую оттепель. Многие жители Петербурга, прошедшие детство в другом климате, подвержены странному влиянию здешнего неба. Какое-то печальное равнодушие, подобное тому, с каким наше северное солнце отворачивается от неблагоприятной здешней земли, закрадывается в душу, приводит в оцепенение все жизненные органы. В эту минуту сердце неспособно к энтузиазму, ум к размышлению...». Близкие размышления можно найти и в другой повести «Сырое ноябрьское утро лежало над Петербургом. Мокрый снег падал хлопьями, дома казались грязны и темны, лица прохожих были зелены; извозчики на биржах дремали под рыжими полостями своих саней; мокрая длинная шерсть их бедных кляч завивалась барашком; туман придавал отдаленным предметам какой-то серо-лиловый цвет». Все это постепенно разрасталось в целую коллекцию высказываний о небе Петербурга. Оказалось — это очень интересно!» (Андрей О., Кино и ТВ).

Было определено, что, анализируя хронотоп романа, студенты постепенно приходят к пониманию того, что выявление внутренних разрушительных процессов в личности лермонтовского героя-индивидуалиста («возмездие») и ограничение этого героя образом простого человека нельзя не рассматривать как важнейшие признаки движения Лермонтова от субъективного романтического изображения действительности к объективному, в котором моральное сознание народа играет роль одного из главных критериев.

Для культурологов, которые будут работать в музеях и создавать разнообразные музейные проекты, важно не только хорошо знать эпоху, но и уметь соединять различные виды искусства и культурные практики в одном проекте. Поэтому мы используем разнообразные интегрированные формы изучения литературы.

Так, студенты участвовали в проекте «Древо жизни» по заказу Тропаревского парка (Москва). Студентам 3-го курса было поручено собрать информацию о деревьях, растущих в этом парке. Первой мыслью был сбор информации о породах деревьев и кустарников, особенностях их роста и влияния на экосистему города.

Однако на занятиях по «Истории отечественной художественной культуры» решили соединить этот проект с изучением искусством. Студенты занимались подбором информации по породам деревьев и среде их обитания, при этом рассматривали художественные и литературные образы деревьев в русском искусстве, затем составляли «портфолио дерева»

Например, в Тропаревском парке есть сосны, поэтому в портфолио были отобраны стихотворение М. Ю. Лермонтова «На севере диком стоит одиноко...» и живописное полотно И. И. Шишкина «На севере диком...». Студенты делали сопоставительный культурологический анализ этих произведений искусства, а также рефлексировали, пытаясь определить свои эмоции и чувства.

Высказывание о стихотворении М. Ю. Лермонтова «На севере диком стоит одиноко...» показывает, насколько глубоко проникают студенты в проблему взаимосвязи пространства и психологического состояния человека:

«Сначала я подумала, что это стихотворение об одиночестве, но потом я поняла — противопоставление сосны, живущей в холоде и одиночестве, и пальмы в теплой далекой стране, рассказывают не столько об одиночестве, а о мечте, о том, что человек жив, пока может мечтать. Это существование в одном пространстве разных

времен, или в одно время разных пространств» (Валерия В., культуролог).

Студентами были подобраны и другие пары произведений о соснах: Н. Рубцов «Сосен шум» и И. И. Шишкин «Корабельная роща», С. Есенин «Возле долины журча...» и Саврасов «Летний пейзаж. Сосны», А. Фет «Средь клёнов девственных и плачущих берёз» и И. И. Шишкин «Заповедник. Сосновый бор» и мн. др.

Еще один проект был сделан для университета перед традиционным Осенним балом. В это время мы говорили о русском романтизме и о «Герое нашего времени» Лермонтова. Взяв описание бала, мы решили посмотреть описание бала у других русских писателей: «Война и мир», «Анна Каренина», «После бала» Л. Н. Толстого, «Евгений Онегин» А. С. Пушкина, «Мертвые души» Н. В. Гоголя и др.

Так как большинство студентов — девушки, то их заинтересовала тема манер и правил поведения барышень того времени. Поэтому родился проект — «Альбом уездной барышни». В XIX веке рукописные альбомы со стихами, красивыми фразами и рисунками, выполненными хозяйкой альбома или человеком, которого она попросила это сделать, стали очень популярны в Европе, а затем в России. В альбоме делались памятные записи, зарисовки, а также хранились сухие цветы, ноты, программки, фантики, локоны, вырезки из газет и журналов и другие предметы, напоминающие о романтических или значимых событиях. Так, А. С. Пушкин в четвертой главе «Евгения Онегина» рассуждает об альбомах:

*«Конечно, вы не раз видали
Уездной барышни альбом,
Что все подружки измарали
С конца, с начала и кругом»⁵.*

Студенты с интересом изучали феномен альбома XIX века. Выяснили, что альбомы вели не только барышни, но и молодые люди. Это был своего рода дневник, отражающий не собственные переживания, а художественную атмосферу эпохи. Всероссийский музей А. С. Пушкина в Санкт-Петербурге провел прекрасную выставку «Уездной барышни альбом» в 2018 г., которая широко представлена на сайте музея.

Студенты познакомились с этой выставкой и узнали много нового об эпохе и о известных людях. Они выяснили, что все писатели, поэты

⁵ PUŠKIN, A. S.: *Jevgenij Onegin*. Dostupno na: <http://www.poetry-classic.ru/4-28.html>. [Cit. 08.08. 2021].

и даже художники отметились в подобных дневниках. А. С. Пушкин писал в альбоме Анны Керн:

*«Мне изюм
Нейдет на ум,
Цуккерброд
Не лезет в рот,
Пастила нехороша
Без тебя, моя душа»⁶.*

В музее хранится альбом Иоганны Залесской-Бонивентуры, польской дворянки, с автографом П. А. Вяземского:

«Umizgai się! — за это слово, / Хотя ушам оно сурово, / Я рад весь наш словарь отдать: / На нем хранится талисманом / Могущей прелести печать; / Обворожительным дурманом / Щекотит голову и грудь / Того, кто воздухом Варшавы / Был упоен когда-нибудь, / Кто из горнушек Вейской кавы / Пил нектар медленной отравы, / Или в Беляны знает путь»⁷.

Чтобы лучше понять жизнь людей в XIX веке, мы посетили занятия Студии старинного танца «Зазеркалье» из Ярославля во время их приезда в Москву. Студенты попробовали исполнить бальные танцы: мазурку, полонез, польку, англес, котильон и др. Они поняли, что танцевать было не просто, так как нужно не просто хорошо двигаться и знать нужные па, но четко следовать правилам танца, как в игре, потому что танец был не только танцем, но формой и места общения молодежи. В результате студенты много о манерах, скрытых знаках, правилах поведения на балу.

Затем мы делали альбомы, которые оформляли, выписанными стихами, мудрыми фразами и стилизовался под старину. Даже тексты писали перьевыми ручками.

Студенты отметили, что понять ощущение человека прошлого очень сложно, поэтому современному читателю не всегда понятны причины поведения литературных героев. После такого погружения в эпоху приходит принятие других взглядов, и соответственно более глубокое понимание литературного текста:

«Как будто я существую одновременно в двух временах. Теперь я поняла, что такое диалог с текстом и писателем» (Юлия В., культуролог).

⁶ PUŠKIN, A. S.: *Iz al'boma A. P. Kern*. Dostupno na <https://ilibrary.ru/text/881/p.1/index.html>. [Cit 08.08. 2021].

⁷ VJAZEMSKIJ, P. A.: *Stancija*. Dostupno na: <https://rvb.ru/19vek/vyazemsky/01text/01versus/115.htm>. [Cit. 09.08. 2021].

Выводы

Изучение хронотопа помогает обратиться к субъективным струнам восприятия, резонировать с личным опытом студентов, их впечатлениям от природы, от города, от погружения в поток времени.

Литературный текст становится ближе, отчетливее, при этом снимается профанное прямолинейное и плоское восприятие текста как «учебника жизни». Характер художественного времени и пространства связан с образами мира, выражающимися в текстах⁸.

Погружение в понимание хронотопа художественного произведения помогает глубже понять и психологические процессы, происходящие у литературных героев. В ходе работы с категориями художественного времени и пространства студенты понимают, что данные понятия субъективны и в отличие от объективного времени и пространства они ориентированы на человека, с которым связаны психическое состояние героя, его внутренний духовный мир.

Анализ и интерпретация художественных произведений на основе изучения особенностей художественного времени и пространства обеспечивает расширение теоретико-литературных знаний студентов, совершенствование восприятия художественного текста и формирует осознанное эмоционально-ценностное отношение к нему.

Литература:

- ВАХТИН, М. М.: *Formy vremeni i chronotopa v romane. Očerki po istoričeskoj poëtike*. In. Voprosy literatury i èstetiki. Issledovanija raznyh let. Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1975.
- JESIN, A. B.: *Prostranstvo i vremja*. In. Literaturovedenije. Kul'turologija: izbrannyje trudy. Moskva: Flinta, 2002, s. 82–97.
- LERMONTOV, M. Ju.: *Geroj našego vremeni*. Dostupno na: <https://ilibrary.ru/text/12/p.1/index.html>. [Cit. 08.08. 2021].
- PUŠKIN, A. S.: *Iz al'boma A. P. Kern*. Dostupno na <https://ilibrary.ru/text/881/p.1/index.html>. [Cit 08.08. 2021].
- PUŠKIN, A. S.: *Ževgenij Onegin*. Dostupno na: <http://www.poetry-classic.ru/4-28.html>. [Cit. 08.08. 2021].

⁸ JESIN, A. B.: *Prostranstvo i vremja*. In. Literaturovedenije. Kul'turologija: izbrannyje trudy. Moskva: Flinta, 2002, s. 82–97.

PUŠKIN, A. S.: *Osen'*. Dostupno na: http://az.lib.ru/p/pushkin_a_s/text_0320.shtml. [Cit. 07.08. 2021].

VJAZEMSKIJ, P. A.: *Stancija*. Dostupno na: <https://rvb.ru/19vek/vyazemsky/01text/01versus/115.htm>. [Cit. 09.08. 2021].

Elena Petrovna Olesina

Candidate of Pedagogical Sciences, Institute of Art Education and Cultural Studies of the Russian Academy of Education, Pogodinskaya st., 8/1, Moscow, Russian Federation

eolesina@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-9545-8281

Olga Vadimovna Stukalova

Doctor of Pedagogy, Associate Professor, Peoples' Friendship University of Russia, st. Miklukho-Maclay, 9, Moscow, Russian Federation

stukalova@obrazfund.ru

ORCID: 0000-0001-8377-2388

Неповсякденна історія війни (на прикладі роману «Жінка в Берліні»)

Софія Олександрівна Варецька

Абстракт

Розглядається сукупність питань, пов'язаних з комплексним дослідженням феномену війни в антропологічному вимірі. Звертається особлива увага на фемінний спосіб перепрочитання національної й світової історії крізь призму буденного життя й приватної сфери буття. Такий підхід демонструє специфіку жіночого світогляду крізь повсякденне: тілесність та щоденна рутинна. Проаналізовано трагічний досвід війни з використанням великої палітри людських реакцій та моделей поведінки в стресовій небуденній ситуації. Показано не фактографічну історію Другої світової війни, а правдиву історію німецької жінки Марти Гіллерс на прикладі її щоденника «Жінка в Берліні».

Ключові слова: історія повсякденності; макроісторія; мікроісторія; «Жінка в Берліні»; Марта Гіллерс

Unusual History of War (on Example of Novel “Women in Berlin”)

Abstract

A set of issues related to a comprehensive study of a phenomenon of war in an anthropological dimension is considered. Special attention is paid to a feminine way of re-reading of the national and world history through the prism of everyday life and the private sphere of being. This approach demonstrates the specifics of the female worldview through everyday life: corporeality and daily routine. A tragic experience of the war is analyzed using a large palette of human reactions and models of behavior in a stressful non-routine situation. Not a factual history of the Second World War, but the true story of the German woman Martha Gillers on the example of her diary “Woman in Berlin” is shown.

Key words: history of everyday life; macrohistory; microhistory; “Woman in Berlin”; Martha Gillers

У кризові й переломні періоди розвитку людства, як скажімо, пандемія COVID-19 переосмислюється замкнутий простір власного дому та циклічне буденне існування індивідуумів. Теорія буденного життя чи

історія повсякденності (everyday life history, *Altsgsgeschichte*) набувають останнім часом чималої зацікавленості серед сучасних філософів, соціологів, культурологів та літературознавців. Історія повсякденності вивчає сферу людського буття у будь-яких контекстах: історико-культурний, соціальний, етнічний та ін. У центрі уваги постає комплексне вивчення звичного, рутинного життя представників різних соціальних верств, у тому числі емоційні реакції на різноманітні життєві обставини й мотиви поведінки. Теоретичним підґрунтям можна вважати напрацювання феноменологічної школи, й зокрема праці німецького філософа Едмунда Гуссерля¹ та австрійського соціолога й філософа Альфреда Шюца². Інтерес до цієї проблематики датується 60–70-тими роками ХХ ст., саме в цей період з'являється значна кількість праць присвячених цій темі: Норберт Еліас, Фернан Бродель, Марк Блок, Б. Вальденфельс, А. Лефебр та ін. Одні вчені досліджують повсякденність через одиничні прояви, а інші вивчають групу людей, їм важливі ті відносини, які виникають у спілкуванні й взаємодії. Таким чином відбувається зміна поглядів щодо ролі повсякденного життя в історії розвитку людства, у даній розвідці прицільна увага зосереджена саме на переломні й проблемні періоди, такі як революції, війни, перевороти тощо. Французький історик Фернан Бродель трактував «минуле як повільне чергування періодів «великої тривалості», що включали й повсякденний побут людей, а історію повсякденності вважав органічною складовою макроконтексту»³. Вчений багато уваги приділяв у своїх дослідженнях тому як офіційна культура верхівки сприймалася людьми знизу, наголошував на тому, що спосіб життя людей, їхній повсякденний побут безпосередньо впливає на їхню ментальність. Такий метод дослідження, а саме детальне вивчення людського пізнання, психології, її поведінки задля розуміння «духу часу» отримав визнання серед медієвістів та дослідників Нового часу⁴. Послідовники броделівської концепції пішли далі й запропонували поняття «мікроісторії» (Карло Гінзбург, Джованні Леві та ін.). «Вони вважали, що предмет наукового зацікавлення становлять не поширені явища, а унікальні, єдині у своєму роді, випадкові, стосується це окремої людини

¹ HUSSERL', E.: *Īdeji čystoji fenomenolohiji i fenomenolohičnoji filosofiji*. Charkiv: Folio, 2020.

² ŠJUC, A.: *O množestvennosti real'nostej*. In: Sociologičeskoje obozrenije. 2003. T. 3. № 2, s. 3–35.
ŠJUC, A.: *Struktura povsednevnogo myšlenija*. In: Sociologičeskije issledovanija. 1988. № 2, s. 129–137.

³ BRODEL', F.: *Struktury povsednevnosti: Vozmožnoje i nevozmožnoje*. In: BRODEL', F.: *Material'naja civilizacija, ěkonomika i kapitalizm, XV–XVIII vv. v 3-ch t. M.*, 1986. T. 1.

⁴ Див. вище.

чи групи людей»⁵. Власне такий мікроісторичний підхід дозволяє ближче розглянути окрему історію повсякденного життя в макроконтексті. У Німеччині з'являється ще одне тлумачення такого розуміння як «історія знизу» (*Geschichte von unten*), яке спочатку походить не з академічного середовища, а від громадських угруповань, які звертають увагу істориків саме на індивідуальний досвід кожного. Одним із завдань вони для себе вбачали перейменування вулиць та збереження пам'яті про злочини націонал-соціалістів у кожному конкретному місті Німеччини, важливим було не стерти з пам'яті й забути, а постійно нагадувати молодшому поколінню про такі явища в історії людства.

Таким чином уже в 1990-тих роках виникає ціла течія науковців, які фокусують увагу на мікроісторії, джерельною базою для них постають здебільшого регіональні архіви, зокрема це Альф Людтке, Ганс Медик, Ріхард Ван Дюльмен, Лутс Нітхаммер та ін. Таким чином йдеться не лише про новий ракурс бачення картини минулого, а про принципово інший підхід до його реконструкції. Вчені-мікроісторики почали акцентувати увагу не просто на звичному побуті, а досліджувати досвід екстремального виживання в умовах війн, революцій, терору чи голодомору. Альф Людтке у своїй науковій розвідці «Що таке історія повсякденності?» стверджує: «Найважливіше у вивченні історії повсякденності — це вивчення людини в праці і поза нею; це детальний історичний опис влаштованих і знедолених, одягнених і голих, ситих і голодних, розбрату і співпраці між людьми, а також їхніх душевних переживань, спогадів, любові і ненависті, а також і надій на майбутнє. Центральними в аналізі повсякденності є життєві проблеми тих, хто в основному залишилися безіменними в історії. Індивіди в таких дослідженнях постають і діючими особами, і творцями історії, вони ті, хто активно продукує, відтворює і змінює соціально-політичні реалії минулого і сьогодення»⁶. В науковий оббіг історика повертається маленька «людина», цей процес більш відомий як історико-антропологічний поворот. Отож, таким чином аналізується повсякденне існування пересічної людини, а не визначної особистості, розкривається її життєвий мікросвіт, визначаються стереотипи поведінки й мислення тк. зв «мовчазної більшості».

Уже минуло більше як півстоліття з моменту завершення Другої світової війни, однак ця тема залишається актуальною й до нині, трагізм

⁵ PUŠKAR'OVA, N.: «*Istorija povsednevnosti*» *kak napravlenije istoričeskich issledovanij*». Dostupno na <<http://www.perspektivy.info/print.php?ID=50280>>. [cit. 10.08.2021].

⁶ LJUDTKE, A.: *Čto takoe istorija povsednevnosti? Jeje dostiženija i perspektivy v Germanii*. In: *Social'naja istorija. Ježegodnik, 1998/1999*. M., 1999.

й жахиття цього явища різносторонньо представлені в художній літературі, філософії, кіномистецтві тощо. У полі уваги дослідження перебуває реальна історія з життя «маленької» людини, яка особисто пережила подібні катаклізми. Зокрема в фокусі постає життєпис жінки-німкені, що було на час написання твору доволі рідкісним явищем, адже бути жертвою з боку держави окупантки до 1990-тих років – це табуїтована тема в німецькомовному просторі. Здебільшого історія розповідається з точки зору чоловіків, жіночі історії, які були на той момент масовими, залишилися безіменними, як і щоденникові записи «Жінка в Берліні», зроблені авторкою, яка побажала залишитися анонімною, адже її історія нічим не відрізнялася від мільйона подібних. У передмові читаємо: «Те, що авторка побажала залишитися анонімною, зрозуміло, мабуть, кожному читачеві. Власне, її реальна особа не має принципового значення ще й тому, що зображено тут не цікавий унікальний випадок, а спільну похмуру долю незліченних жінок. Без цих записів хроніка нашого часу, яку досі майже завжди вели суто з чоловічої перспективи, була б односторонньою й неповною»⁷. Цікавим залишається той факт, що все ж у 2003 році було оприлюднено ім'я авторки – це Марта Гіллерс (у шлюбі Дічі-Гіллерс). Отож мало минути більше як півстоліття, щоб все ж приховане стало відкритим, рівно за стільки років людське суспільство дозріло до того, щоб назвати речі своїми іменами. Варто зауважити, що в тексті немає ані звинувачень чи засуджень будь-кого чи своїх чи ворогів, ані дидактичних повчань, це особисте свідчення повоєнної реальності без жодної претензії на унікальність. Однак саме таке свідчення демонструє просту істинну – усі загарбники чи переможці ведуть себе однаково, незалежно від національності чи релігійної приналежності. І саме ці явища постають у фокусі досліджень історії повсякденності.

Перша публікація щоденника з'являється не на батьківщині авторки, а в Нью-Йорку англійською мовою 1954 року. Текст виявився настільки резонансним, що вже 1955 його видають у Великій Британії й згодом перекладають шведською, норвезькою, нідерландською, італійською, японською, іспанською, французькою та фінською мовами. У Німеччині вперше її друкують у маленькому німецько-швейцарському видавництві Гельмута Коссода 1959 року, однак навіть незначний наклад викликав бурхливе обурення в тогочасному суспільстві, адже безіменна авторка спалювала гідність і честь німецьких жінок. Їй закидали, що такі

⁷ LUCYŠYNA, O.: *Žinka v Berlīni. Žinka v pīdvalī. Žinka u svojemu domī*. In: *Žinka v Berlīni*. Kyjiv: Komora, 2019, s. 14.

моменти з життя варто просто забути, заховати глибоко в собі й не ворушити більше трагічного минулого. «Нічого дивного, що після такої хвили критики й шельмувань авторка, прихована за анонімним статусом, не лише не розкрила власної особи, а й висловила бажання не перевидавати скандальний текст за свого життя»⁸ — зауважує у післямові Роксоляна Свято, перекладачка твору українською мовою.

Період нотаток охоплює час з 20 квітня по 22 червня 1945 року в момент окупації Берліну радянською армією. У книзі у формі щоденника описані день за днем будні німецької молодої жінки, берлінської журналістки, їй трохи за тридцять, яка відрізнялася від багатьох інших лише тим, що бодай трохи володіла російською мовою, що давало їй перевагу у спілкуванні з радянськими солдатами, щоб іноді порятувати себе чи когось з близьких. Умови, в яких перебуває героїня — це екстремальна гранична ситуація, модель поведінки людей за таких обставин зумовлена зовнішніми факторами. «Комплексне дослідження феномену війни насамперед в антропологічному, а не суто військовому, політичному чи економічному вимірі, створює передумови для виявлення й характеристики усієї палітри людських реакцій, переживань, мотиваційних імпульсів, а також моделей поведінки і життєвих практик в умовах, що суттєво відрізняються від мирного часу»⁹. Саме таку абсолютно типову поведінку як на той час і описує Марта Гіллерс у своєму щоденнику. Однак цю реальність, продемонстровану з жіночого тілесного споду, не захотіло прийняти тогочасне суспільство. Адже в ситуації війни чи у нашому випадку окупації на перший план виступають такі людські характеристики як страх, голод, спрага, зневага тощо.

Власне з перших сторінок твору ми дізнаємося, що Червона армія поступово наближається до Берліну. Оповідачка добре усвідомлює, що це просто питання часу, вона розмірковує про будні, як скажімо: «Люди катують себе безглуздими запитаннями. Я ж хочу думати лише про сьогодні, про найнагальніші справи»¹⁰ або про те, що в її помешкання влучила бомба «Тепер коли нічого більше немає і в мене залишилася тільки валіза з купкою старого одягу, я почуваюся голою і легкою. Ніщо не є мені належним, а тому мені належить усе, скажімо — ця чужа

⁸ SVJATO, R.: *Bil'she ne bezimenna. Pisljamova*. In: *Žinka v Berlini*. Kyjiv: Komora, 2019, s. 292.

⁹ LYSENKO, O.: *Povsjakdenna istorija vjiny: metodolohični notatky*. In: *Storinky vojennoji istoriji Ukrajinu*. 2010. Vyp. 13, s. 19.

¹⁰ ANONİM: *Žinka v Berlini*. Kyjiv: Komora, 2019, s. 18.

мансарда»¹¹. З цих фраз помітно як швидко змінюється стереотипне мислення пересічних громадян, коли вони потрапляють у кризову ситуацію. «Тепер усе належить усім. Люди більше не прив'язуються до речей і не бачать великої різниці між своєю і чужою власністю»¹². Те, що в мирний час є абсолютно прийнятною нормою поведінки втрачає свій сенс у переламний період.

Оповідь сфокусована в цілому на одному районі Берліну. Перед реципієнтом постає багатоквартирний будинок, де переховується невелика купка сусідів, вони намагаються вижити в цей нелегкий час. Під час бомбардувань усі біжать в підвал — це єдине місце, де усі бодай трохи почувають себе захищеними. «Його офіційна назва — бомбосховище. Ми ж називаємо його ямою, підземеллям, катакомбами страху, братською могилою»¹³. І якщо на початку щоденника люди спускаються сюди лиш іноді, то вже досить скоро підвал перетворюється на місце їхнього постійного проживання. І як ведеться в людській спільноті одразу починає влаштовуватися певний розпорядок та ієрархія поміж співмешканцями. Героїня розмірковує з цього приводу: «... у цьому підвалі панує дух порядку і ладу. Мабуть, це в самій природі людини. Певно, люди функціонують так іще з кам'яного віку. Стадні тварини з інстинктом збереження виду. У тварин це завжди самці — бугаї й жеребці, вожаки. Але в цьому підвалі доречніше говорити про кобил-вожачок»¹⁴.

Слайд Оповідачка має добру освіту, володіє кількома мовами, до війни вона активно подорожувала багатьма країнами й належала до кола інтелектуальної еліти Берліну, проте зараз в цій ситуації безвиході, вона стала однією із сірої безбарвної маси. Коли вона описує людей в підвалі, вона дуже добре розуміє, яка їхня роль у цій ситуації, вони стали нікому не потрібними. «Крім того, ще кілька інших людей, непомітних і безбарвних. Ми — сміття, що виявилось непотрібним ані на фронті, ані в ополченських загонах Фольксштурму»¹⁵. В іншому випадку, коли вже в будинку хазайнують росіяни, авторка стверджує: «Ми зовсім безправні, трофеї, лайно. Наш гнів спрямовано на Адольфа»¹⁶. «Ми в глибокому, глибокому лайні. Кожна хвилина життя — дорогою ціною. Повз нас

¹¹ Див. вище, с. 8.

¹² Див. вище, с. 19.

¹³ Див. вище, с. 22.

¹⁴ Див. вище, с. 29–30.

¹⁵ Див. вище, с. 25.

¹⁶ Див. вище, с. 95.

пролітає буря. А ми — як листочки, що тріпотять на вітрі: не знаємо куди нас віднесе»¹⁷. Усвідомлення власної нікчемності й непотрібності продиктоване самим життям. З таких фраз простих людей вибудовується бачення великої історії повоєнної Німеччини.

Основним тлом оповіді є щоденне життя героїні, яка кожного дня вирушає на пошуки бодай якоїсь їжі, голод ставав з кожним днем нестерпнішим, а також того, чим можна було б зігрітися — вугілля, дрова чи поламані меблі. Вона також описує свої відчуття тваринного страху й жаху, які її проймають усякий раз, як з'являється безпосередня загроза життю. «Бомби; стіни захиталися. Мої пальці, що вчепилися в ручку, і досі тремтять. Я спітніла, наче після важкої праці. Раніше я їла в підвалі грубі скибки хліба з маслом. Але після того разу, як бомба влучила в мій дім і вночі я допомагала відкопувати людей з-під завалів, мене не полишає страх смерті. Симптоми щоразу однакові. Спершу пітніє біля коренів волосся, тоді щось ніби дірявить мені спинний мозок, у горлі починає дерти, в роті пересихає, а серце вибиває синкопи»¹⁸. Саме такі відчуття є на початку оповіді, проте вже за місяць часу поріг сприйняття небезпеки знижується, коли на перший план виходить почуття голоду. «В м'ясну чергу до Гефтера влучила бомба, просто посередині: троє загиблих, десятеро поранених. Але черга й далі стоїть... Всі стоять непорушно, як мур; і це ті самі люди, які раніше стрімголов мчали в бункер, щойно десь у центральній Німеччині з'являться три літаки-винищувачі»¹⁹. Оповідачка змальовує тогочасне життя таким, яким вона його бачить, не дає жодних оцінок чи засуджень, вона наче скальпелем розрізає реальність. Поведінка людей змінюється, коли з'являється потреба в їжі чи воді, якої катастрофічно не вистачало, у тексті продемонстровано як швидко втрачаються будь-які моральні приписи, якщо на перший план виходить почуття голоду. «Брак води виганяє нас із усіх дір. Вони виповзають звідусіль: вбогі брудні цивільні, жінки з безбарвними обличчями, переважно літні, адже молодих переховують. Неголені чоловіки; білі ганчірки як свідчення капітуляції, пов'язані над ліктем, — всі вони стоять і дивляться, як солдати набирають відро за відром для своїх коней. Адже військові мають доступ до насоса поза чергою. Втім жодних конфліктів»²⁰. Її інтелектуальний багаж дозволяє розуміти й усвідомлювати усе, що відбувається довкола, саме огризок олівця

¹⁷ Див. вище, с. 78.

¹⁸ Див. вище, с. 27.

¹⁹ Див. вище, с. 43.

²⁰ Див. вище, с. 84.

й чистий зошит постають для неї зв'язком з минулим буттям. Записані свідчення на папері — це момент прийняття й усвідомлення того, що відбувалося в той час. «А що ще я можу вдіяти? Мушу це перетерпіти. Наші дні обертаються навколо зеніток і артилерії. Часом хочеться, щоб усе це вже було позаду. Дивні часи. Людина на власній шкурі переживає історію — речі, про які згодом співатимуть і розповідатимуть. Але зблизька все виявляється складним і страшним. Історія неймовірно обтяжує»²¹.

Коли в Берлін приходить радянська армія завойовників постає нова проблема — зґвалтування. Сьогодні тема воєнного насилля не є табуованою, однак у період написання щоденника — це було злочином, якби записи знайшли, то авторку могли б жорстоко покарати. Знаючи це, Марта Гіллерс у першій редакції пише про такі речі зашифровано, використовує стенографічні значки й скорочення. «Що таке зґвалтування? Коли я вперше вимовила це слово вперше вголос у п'ятницю ввечері в підвалі, то аж відчула мурашки по спині. Тепер я вже можу про це думати, можу записати змерзлою рукою, вимовити вголос, щоб звикнути до звучання. Звучить як щось остаточне й незворотне, проте це не так»²². Німецькі жінки постають такими ж трофеями для радянських чоловіків, як і будь-який крам, який вони мародерством забирають із залишених квартир. Ніхто не переймається, що перед ними живі люди, ба більше з вуст солдатів лунають висловлювання, що німецькі чоловіки так само гвалтували їхніх жінок, на поверхню виринають тваринні інстинкти. Перший досвід гвалту для авторки був таким: «Один хапає мене, штовхає у вітальню... Смердить горілкою і кіньми... Здається він узагалі не звертає увагу на свій трофей. І тим страшніший удар, від якого я падаю на ліжко. Очі заплющені, зуби міцно зціплені. Ані звуку. Лише коли тріщить білизна, яку він розриває, мимоволі скрегочу зубами... Раптом його пальці на моєму роті; сморід коней і тютюну. Я різко розплющую очі. Руки чужинця вправно розкривають мені щелепи. Очі в очі. Після цього він ретельно назбирує слину і спльовує мені в рот»²³. Переможцві не достатньо було нарути лише над тілом жінки, він зруйнував все живе, що ще було цілим, у такій ситуації багато жінок втрачало глузд. Як стверджує культурологиня Алайда Ассман: «Масові зґвалтування виявилися, як кажуть соціопсихологи, «німою подією» («a silent event»). Суспільство табувало цю тему, яка не знайшла свого

²¹ Див. вище, с. 35.

²² Див. вище, с. 79.

²³ Див. вище, с. 80.

місця навіть у захищеній зоні сімейної пам'яті»²⁴ Справді величезна кількість зґвалтованих жінок по обидва боки фронту забрала таку подію зі свого життя з собою в могилу, так нікому й не розповівши. Однак наша героїня і тут не втрачає почуття реальності, вона приймає тверде рішення обрати серед цих загарбників вожака, який щонайменше вбереже її від голодної зграї озвірілих чоловіків. «Немає сумніву: я мушу знайти вовка, який відганятиме вовчу зграю. Офіцера найвищого рангу: коменданта, генерала — кого вже вдасться розшукати»²⁵. І ним стає Анатоль, українець, вихідець з села — «мужчина в розквіті сил і вагою в два центнери». Як виявилось, зґвалтування й неконтрольована поведінка п'яних солдат — це важче для сприйняття, для психіки аніж смертоносні бомби, від них бодай можна спробувати заховатися. Сьогодні є відомими факти про жертв сексуального насильства 1945 року в Берліні, яких налічують від 90 до 130 тисяч жінок, також така поведінка чоловіків нерідко призводила до самогубств серед жінок. Очевидним також постає й те, що від такої поведінки жінки масово вагітніли, є історичні дослідження про кількість зроблених абортів відразу після війни, для цього відкривали спеціальні центри, де жінки могли добровільно перервати вагітність, адже у цей час тимчасово скасували заборону на таку процедуру, оскільки раніше це було заборонено. Марта Гілерс на запитання сусідки чи не боїться вона, що завагітніє, відповіла: «Не знаю, чому, але я просто впевнена, що зі мною цього не станеться. Цілком тілесно кажучи, я ніби замкнула себе зсередини, закрилася від найнебажанішого»²⁶. Очевидно той стрес у якому перебувала жінка й сила духу таки закрили її від таких наслідків, попри велику кількість зґвалтувань різними чоловіками, про, що вона свідчить доволі відверто, авторка залишилася при здоровому глузді. Записи в щоденнику слугують своєрідною терапією, як розмова із психотерапевтом, після цього можна відпустити все, що відбулося, проживати день за днем з надією, що колись це закінчиться. Р. Свято зауважує про оповідачку: «Її здатність дистанціюватися від себе до тієї міри, щоби побачити в своїх стражданнях і стражданнях тисяч інших жінок не лише брутальність і жахливу несправедливість щодо найбеззахисніших, а й своєрідне справедливе «вирівнювання рахунку», і справді вражають, як і вміння опанувати себе в найстрашніших

²⁴ ASSMAN, A.: *Dlinnaja ten' prošlogo. Memorial'naja kul'tura i istoričeskaja politika*. Dostupno na <http://loveread.me/read_book.php?id=47595&p=52#gl_54>. [cit. 10.08.2021].

²⁵ ANONİM: *Žinka v Berlīni*. Kyjiv: Komora, 2019, s. 80.

²⁶ Див. вище, с. 88.

ситуаціях і аналізувати пережите по зовсім теплому сліду»²⁷. Отож вціліла від бомб, проте знищена морально й фізично, оповідачка й далі вибудовує власну стратегію прийняття тогочасної дійсності, її жага вижити значно сильніша за таку реальність. «Бог знає, що нам доведеться ще їсти. Мені ще далеко до тієї межі, яка становила б загрозу для життя, але не знаю чи аж так далеко. Я знаю тільки, що хочу вижити — всупереч усім відчуттям і здоровому глузду, просто як тварина»²⁸, саме такими словами завершується щоденник.

Таким чином художній текст Марти Гіллерс постає перед нами як детально реконструйована історія життя однієї з тисяч жінок в період окупації Берліну, проте більше як 50 років авторка залишалася безіменною і це також свідчить про прийняття таких історій людською спільнотою. Як стверджує Роксоляна Свято про авторку: «Вона — безіменна, одна з тисяч звичайних жінок, які пережили це жакіття, і саме в типовості її історії — її головна цінність»²⁹. Отож завдяки дослідженням вчених таких історії низу, з'являється розуміння, що світ, в якому ми живемо, це велике панно, яке не сконструйоване й запрограмоване кимось наперед, а складається з мікроісторій реальних людей з їхніми прагненнями, мріями, сумнівами, незвичними реакціями, спогадами про минуле й уявленнями про майбутнє. Варто також наголосити, що ці окремі історії не є сателітами чи ізольованими клаптиками, вони всі в якийсь спосіб переплетені між собою і стрижневим елементом тут виступає — повсякденне життя звичайної людини. Завдяки таким історіям низу, що репрезентують «маленьку», пересічну людину з'являється нове розуміння минулого, на прикладі мікроісторії вибудовується макроконтекст.

Література:

ANONİM: *Žinka v Berlini*. Kyjiv: Komora, 2019. 304 s.

ASSMAN, A.: *Dlinnaja ten' prošlogo. Memorial'naja kul'tura i istoričeskaja politika*. Dostupno na <http://loveread.me/read_book.php?id=47595&p=52#gl_54>. [cit. 10.08.2021].

BRODEL', F.: *Struktury povsednevnosti: Vozmožnoje i nevozmožnoje*. In: BRODEL', F.: *Material'naja civilizacija, èkonomika i kapitalizm, XV–XVIII vv. v 3-ch t. M.*, 1986. T. 1. 621 s.

²⁷ SVJATO, R.: *Bil'se ne bezimenna. Pisljamova*. In: *Žinka v Berlini*. Kyjiv: Komora, 2019, s. 294.

²⁸ ANONİM: *Žinka v Berlini*. Kyjiv: Komora, 2019, s. 283–284.

²⁹ SVJATO, R.: *Bil'se ne bezimenna. Pisljamova*. In: *Žinka v Berlini*. Kyjiv: Komora, 2019, s. 292.

- GIRC, K.: *Interpretacija kul'tur*. In: Kul'turologija. XX vek. M., 2004.
- HUSSERL', E.: *Īdeji ĉystoji fenomenolohiji i fenomenolohičnoji filosofiji*. Charkiv: Folio, 2020. 348 s.
- LIPP, C.: *Alltagskulturforſchung, Sociologie und Geschichte. Aufstieg und Niedergang eines interdisziplinären Forſchungskonzepts*. In: Zeitschrift für Volkkunde, 1993, 89 Jg. Hf. 1.
- LUCYŠYNA, O.: *Žinka v Berlini. Žinka v pidvali. Žinka u svojemu domi*. In: *Žinka v Berlini*. Kyjiv: Komora, 2019, s. 5–14.
- LJUDTKE, A.: *Ĉto takoje istorija povsednevnosti? Ĵeje dostiženija i perspektivy v Germanii*. In: Social'naja istorija. Ježegodnik, 1998/1999. M., 1999.
- LYSENKO, O.: *Povsjakdenna istorija vijny: metodolohični notatky*. In: *Storinky vojennoji istoriji Ukrajinu*. 2010. Vyp. 13.
- PUŠKAR'OVA, N.: «*Istorija povsednevnosti*» *kak napravlenije istoričeskich issledovanij*». Dostupno na <<http://www.perspektivy.info/print.php?ID=50280>>. [cit. 10.08.2021].
- SCHULZE, M.: *Sozialgeschichte, Alltagsgeschichte, Micro-Historie*. Göttingen, 1994. 80 S.
- SVJATO, R.: *Bil'se ne bezimenna. Pisljamova*. In: *Žinka v Berlini*. Kyjiv: Komora, 2019.
- ŠJUC, A.: *O množestvennosti real'nostej*. In: Sociologičeskoje obozrenije. 2003. T. 3. № 2, s. 3–35.
- ŠJUC, A.: *Struktura povsednevnogo myšlenija*. In: Sociologičeskije issledovanija. 1988. № 2, s. 129–137.
- ULLRICH, V.: *Entdeckungsreise in den historischen Alltag*. In: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht*. 1985. Hf. 6.

Sofiya Oleksandrivna Varetska

Phd, docent, Department of World Literature, Faculty of Foreign Languages, Ivan Franko National University of Lviv, Universytetska st. 1, 79001 Lviv, Ukraine

sofia.varetska@gmail.com

ORCID: 0000-0003-1304-323X

Oddíl V



**KOMPARATIVNÍ STUDIUM
LITERÁRNÍCH DĚL**

**СРАВНИТЕЛЬНОЕ ИЗУЧЕНИЕ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

Литературные и исторические ценности в книге сэра Оливера Уордропа «Грузинское царство»

Эка Георгиевна Вардошвили

Абстракт

Оливер и Марджори Уордропы являются основателями английской картвелологии. В 1988 году О. Уордроп издал в Лондоне книгу «Грузинское царство». Из культурного наследия автор рассказывает о литературных и исторических ценностях. В повествовании соблюдает хронологию, точно описывает факты и события, говорит о духовных интересах грузин. Он также описывает географическое положение Грузии, ее уголки, рассказывает о социально-политической и общественной жизни Грузии. В своей книге автор стремится с точностью описать исторические факты и события. Хотя он заостряет внимание на основных моментах истории Грузии. Рассказ о грузинском языке и литературе О. Уордроп начинает с грузинской письменности и основное время уделяет рассмотрению многовековой грузинской литературы. Книга посвящена профессору гражданского права Оксфордского университета Джеймсу Брайсу. О. Уордроп – хороший знаток истории и литературы Грузии и пытается определить место грузинской культуры среди мировых культур.

Ключевые слова: Уордроп; Грузия; ценности; литература; история

Literary and Historical Values in Sir Oliver Wardrop's Book "The Kingdom of Georgia"

Abstract

Oliver and Marjory Wardrops are founders of English Cartvelology. In 1888, Oliver Wardrop published his book "Kingdom of Georgia" in London. From cultural heritage the author tells us about literary and historical values. During the narration he follows the chronology, accurately describes the facts and the events, talks about the spiritual values of the Georgians. He also describes the geographical location of Georgia, its region, tells us about the socio-political and public life of Georgia. In the book, the author tries to accurately describe historical facts and events. However, he focuses on the key moments of history of Georgia. Speaking of Georgian language and literature O. Wardrop begins with the Georgian script and devotes the most of his time to discussing Georgian

literature of many centuries. The book is dedicated to James Bryce, Professor of Civil Law at Oxford University. O. Wardrop is a good expert of Georgian history and literature and tries to put Georgian culture in its place among the world cultures.

Key words: Wardrop; Georgia; values; literature; history

Оливер и Марджори Уордропы являются основателями английской картвелологии. Своей жизнью и деятельностью они тесно связаны с Грузией и грузинской культурой. Неоценим их вклад в популяризацию грузинской культуры в Англии и странах Европы.

Оливер Уордроп (1864–1948) известен обществу как дипломат, общественный деятель и переводчик. О. Уордроп был братом известного картвелолога и переводчика Марджори Уордропа. В 1919–1921 гг. он был полномочным представителем Англии в независимой Грузии.

В 1887 году О. Уордроп впервые приехал в Грузию, где встретился не только с грузинскими писателями и грузинской интеллигенцией, но и с представителями проживающих здесь различных народов.

В 1988 году О. Уордроп издал в Лондоне книгу «Грузинское царство». Из культурного наследия автор рассказывает о литературных и исторических ценностях. В повествовании соблюдает хронологию, точно описывает факты и события, говорит о духовных интересах грузин. Он также описывает географическое положение Грузии, ее уголки, рассказывает о социально-политической и общественной жизни Грузии.

К книге «Грузинское царство» (путешествие в страну женщин, вина и песен) прилагаются библиография, статистические данные, образцы грузинской вокальной музыки и иллюстрации. Таким образом, книга дает возможность создания у читателя более или менее полноценного представления о стране.

Примечательно, что О. Уордроп не удовлетворился только этим. В 1894 году в Лондоне он издал «Мудрость вымысла» Сулхан-Саба Орбелиани в переводе на английский. Он также перевел памятники древнегрузинской литературы, такие как «Висрамиани», «Житие Святой Нино» и «Житие Святого Якова».

В 1911 году в Оксфорде был издан англо-сванский словарь. В 1912 году в Лондоне Оливер напечатал перевод «Витязя в тигровой шкуре», сделанный Марджори, к которому приложил библиографические сведения о «Витязе в тигровой шкуре», поисковики имен, лиц и географических наименований, а также предисловие и примечания.

Частым гостем в Грузии был и Марджори Уордроп. Он поддерживал отношения с грузинскими писателями и общественными деятелями. Сохранились и его личные письма, адресатами которых были Илья Чавчавадзе, Акакий Церетели, Яков Гогебашвили, Александр Хаханашвили, Ольга Гурамишвили и другие.

Марджори Уордроп перевел на английский «Грузинские народные сказки», «Витязя в тигровой шкуре» Шота Руставели, «Житие Святой Нино» и программное произведение Ильи Чавчавадзе «Записки путника» и поэму «Отшельник».

Особенно тесные отношения были у М. Уордропа с Ильей Чавчавадзе и его семьей. 8 сентября 1894 года он пишет Илье: «Милостивый государь, я перевел на английский вашего «Отшельника». Я очень хочу поделиться с моими соотечественниками тем удовольствием, которое я испытал от этого стихотворения. Для этого прошу Вас разрешить мне издание перевода»¹.

Вообще, И. Чавчавадзе придавал большое значение и ценил переводческую деятельность. «И. Чавчавадзе с большим вниманием следил за процессами развития всемирной литературы. Он переводил и с помощью журнала «Иверия» знакомил читателей с произведениями Ф. Шиллера, В. Скотта, Ал. Бувье, Г. Гейне, Т. Мура, А. Доде, Дж. Байрона, У. Шекспира, А. Пушкина, М. Лермонтова и других известных писателей и поэтов. Художественный перевод он считал частью развития национальной литературы»².

Интересен и важен и тот факт, что при переводе «Марджори Уордроп выбрал те произведения, которые сыграли большую роль в деле определения грузинских парадигматических лиц, внедрения ренессансных идеалов и формирования грузинского национального сознания»³.

Но вернемся к предмету нашего исследования — книге Уордропа «Грузинское царство» (*The Kingdom of Georgia*). «Книга посвящена профессору гражданского права Оксфордского университета Джеймсу Брайсу, который в 1876 году побывал на Кавказе и опубликовал специальный труд в Лондоне в 1877 году.

¹ TAKTAKIŠVILI-URUŠADZE, L. I.: *Mardžori Uordrop*. Tbilisi: Literatura i iskusstvo, 1965, s. 123.

² VARDOŠVILI, Ė. G.: *I. S. Turgenev v gruzinskoj literaturnoj kritike. Turgenev na perekrestke epoch i kul'tur (kollektivnaja monografija)*. Moskva: Rossijskij gosudarstvennyj gumanitarnyj universitet, 202, s. 208.

³ VARDOŠVILI, Ė.-G.: *Novaja gruzinskaja literatura i jevropejskaja pis'mennost'*. Tbilisi: Universal, 2018, s. 8.

«Грузинское царство» Оливера Уордропа вызвало живой интерес у английских читателей, и их одобрение и восхищение были настолько велики, что эта, ставшая библиографической редкостью книга спустя почти один век, в 1977 году, была фототипически переиздана в Лондоне, на этот раз уже с предисловием сына Оливера — Эндрю Уордропа»⁴.

В своей книге автор стремится с точностью описать исторические факты и события. Хотя он заостряет внимание на основных моментах истории Грузии. Повествование об истории Грузии О. Уордроп начинает с царя Парнаваза, первого царя, который правил страной в III веке до нашей эры. Ему же приписывается введение первого грузинского алфавита. Уордроп здесь же раскрывает цель написания книги: «Начиная с этой древнейшей даты до сегодняшнего дня мы имеем почти непрерывный поток фактов, надежность которых подтверждается и историческими источниками других стран. Те, кто проявляет особый интерес к ранней истории Грузии, смогут удовлетворить свое любопытство прилагаемыми к этой книге библиографическими сведениями»⁵.

Затем он заостряет внимание на Давиде II Агмашенебели, называет его Давидом II Багратионом, который взошел на царский престол Грузии в 1089 году. Уордроп отмечает, что, по преданию, он является потомком пророка Давида и царя Парнаваза. В период до царствования Давида страна была уничтожена турками-сельджуками, но восстановлению и развитию страны способствовали и внешние факторы. В частности, успехи крестоносцев и ослабление власти магометан на Востоке.

«Давид приступил к восстановлению городов, крепостей и церквей. Он очистил государство и церковь от многих пороков и щедро способствовал развитию. Эти дела принесли ему имя Давида Строителя (Агмашенебели). С тех пор Грузия на протяжении всего века была процветающей страной и в дальнейшем достигла зенита национального величия»⁶.

Наиболее подробно и интересно Уордроп рассказывает о царице Тамаре. Такой подход к вопросу характерен для европейской литературы. Эпоха Тамары носит название золотого века в истории Грузии. Уордроп отмечает, что она взошла на отеческий престол в 1184 году и правила 28 лет. Религия была ее движущей силой. Тамара отличалась своими благородными чертами, благотворительностью, большим вниманием

⁴ ŠARADZE, G. I.: *Istočnik radosti i vdohnovenija*. Tbilisi: Sovetskaja Gruzija, 1984, s. 36.

⁵ UORDROP, O.: *Gruzinskoje carstvo*. Tbilisi: 2001, s. 124.

⁶ Там же, с. 124.

к внутренним делам. Хотя основным приоритетом ее деятельности считает внешнюю политику.

«Военные походы, которые она проводила, прославили ее во всей Азии. Тамара не удовлетворилась изгнанием магометан из своей страны, она направила послов в христианские объединения — Александрию, Ливан, Синайскую гору, Иерусалим, Кипр, Грецию и Румынию и, в случае необходимости, предложила свою помощь»⁷.

Уордроп говорит о литературном таланте и женских качествах Тамары: «Когда она выигрывала сражение, подобно Деборе, могла рассказать всем о своем триумфе сладким, восторженным гимном. Хотя царица Тамара известна прежде всего как покровитель и вдохновитель поэтов»⁸.

Примечательно, что автор, в первую очередь, подразумевает «Витязя в тигровой шкуре» Шота Руставели, хотя он знал и другие одические произведения, созданные о Тамаре. Интересно, что образ Тамары в грузинской литературе стал парадигмой, которая характерна для писателей всех периодов.

Уордроп в своем повествовании соблюдает хронологию, называет царей, следующих за Тамарой. По его мнению, самый сложный период в истории Грузии начинается с середины пятнадцатого века, когда учащаются набеги турков и персов на разделенную страну, и их влияние усиливается.

Уордроп отмечает, что история Грузии — это история бесконечной борьбы, но несмотря на это, «грузинский народ никогда не терял смелости — даже враги уважали его. Магометане время от времени захватывали то один, то другой уголок, но их господство долго не продолжалось. Грузины огнем и мечом гнали их обратно в свои страны»⁹.

Уордроп не оставляет без внимания и политическую ситуацию, сложившуюся в Грузии в конце шестнадцатого века. «В 1596 году царь Кахети Александр направил послов к российскому царю Федору Ивановичу с просьбой об оказании помощи. Был подписан договор, по которому российский монарх согласился защитить Кахети от турков и с этой целью направил свои войска на Кавказ. Шах Аббас Великий не был против этого договора, так как и сам хотел установить союз с Москвой против турок»¹⁰.

⁷ Там же, с. 127.

⁸ Там же, с. 125.

⁹ Там же, с. 129.

¹⁰ Там же, с. 129.

Уордроп старается не оставить без внимания ни один исторический факт. Книга является историей чужой страны, увиденной глазами дипломата и описанной им. В повествовании ощущается то большое сочувствие и интерес, которые он проявляет к Грузии.

Уордроп также уделяет большое внимание царю Ираклию, который в 1744–1761 годах был царем Кахети, а в 1762–1798 годах — царем объединенной Картли-Кахети.

Говорит о реформах, проведенных Ираклием. «Он выписал из России самого великого ученого того времени — Антона Каталикоса, который в России находился в изгнании, и сделал его патриархом. Каталикос учредил школы в Тбилиси и Телави, где обучали «Новой философии» Бакмейстера, перевел на родной язык многие просветительские труды, провел реформу церкви и способствовал развитию литературы»¹¹.

Автор также говорит о нашествии Ага Мохаммед хана 1795 года и касается вопроса присоединения Грузии к России и событий, развивавшихся в Грузии в 70-е годы XIX века.

Уордроп дает высокую оценку истории Грузии. Думает, что появится исследователь, который «серьезно возьмется за летопись своего народа и в понятной форме представит ее миру»¹². Такое же отношение проявляет к Грузии и дает высочайшую оценку ее истории Артур Лейст. Он пишет: «Грузины на протяжении многих веков защищали Европу и Азию, этот естественный мост, возведенный против арабов и турков, и проявили в этой борьбе большую стойкость и выдержку, чем европейские солдаты в Палестине. История борьбы этого народа является историей победоносности христианского рыцарства... Главнейшей причиной сражений древней Грузии были защита веры и отечества.

Из-за мизерности данных история этого народа не была отражена во всемирной истории, но этот народ искусно выполнял свою миссию перед человечеством»¹³.

Рассказ о грузинском языке и литературе О. Уордроп начинает с грузинской письменности и основное время уделяет рассмотрению многовековой грузинской литературы. Самыми ранними образцами грузинской литературы он считает перевод библии и теологические труды. Отмечает, что в XI–XII веках грузино-греческие отношения носили тесный характер. Грузины, которые направлялись в афинские школы, возвращаясь на родину, привозили с собой учения Платона

¹¹ Там же, с. 135.

¹² Там же, с. 142.

¹³ LEJST, A.: *Serdce Gruzii*. Tbilisi: Literatura i iskusstvo, 1963, s. 176.

и Аристотеля. Готовилась почва для золотого века грузинской литературы, и этот период совпал с эпохой царицы Тамары. По мнению Уордропа, бурные периоды уничтожили многие произведения, «но осталась эпическая поэма, которая в тот период считалась созданным на этом языке величайшим шедевром и которая с незначительными пробелами дошла до нашего времени, избежала уничтожения. Это произведение — «Витязь в тигровой шкуре» Шота Руставели»¹⁴.

Уордроп говорит о личности автора поэмы, значении «Витязя в тигровой шкуре» для грузинского народа. Пересказывает сюжет поэмы, характеризует главных действующих героев, приводит цитаты и афоризмы из поэмы. Характеризуя Автандила, приводит цитату из «Витязя в тигровой шкуре».

Автандил — спасет над войском, сын амира-спасалара —
Солнцу и луне подобен, строен станом, как чинара.
Хрусталью в его сияньи нежным обликом он пара.
Тинатин ресниц лучистых он не выдержал удара.

В сердце витязя — миджнура пламя тайное мерцало,
А лицо его в разлуке, словно роза, увядало.
При свиданья снова пламя рану сердца разжигало.
Пожалеть влюбленных надо: страсть для них, как смерти жало.

Но когда отец царевне отдал трон патриархальный,
Автандил огонь умерил, путь надежд увидев дальный.
Говорит: „Теперь удастся видеть чаще лик хрустальный.“
И, быть может, вновь зардеет цвет ланит моих печальный“.
(«Витязь в тигровой шкуре»)

Мировоззрение Руставели Уордроп оценивает следующим образом: «Выраженные Руставели идеи любви частично похожи на Овидия, если исключить неделикатность римского поэта; но Руставели не напрасно изучал Платона — в его произведениях мы видим следы той метафизической теории, которую обнаружили в христианстве Св. Бонавентура, Данте и многие их современники и последователи. Что касается стиля Руставели, следует отметить, что мы находим удивительное сходство с современными ему европейскими писателями, а именно, с трубадурами»¹⁵.

¹⁴ UORDROP, O.: *Gruzinskoje carstvo*. Tbilisi: 2001, s. 145.

¹⁵ Там же, с. 149.

Автор говорит и о Сулхан-Саба Орбелиани, называет почти все его сочинения. Особенно выделяет созданный Орбелиани грузинский словарь, так как, по мнению Уордропа, этим было заложено основание всем лексикографическим работам.

Значительным событием Уордроп также считает основание Вахтангом VI типографии в Тбилиси в 1712 году. Можно предположить, что Уордроп настолько хорошо знал грузинскую литературу, что не оставил без внимания писателей XVIII века, Гурамишвили, Саят-Нову, сына Вахтанга VI — принца Вахушти, который составил «Историю Грузии» и «Географию Грузии».

Из грузинских классиков XIX века Уордроп уделяет внимание Ал. Чавчавадзе, говорит о вопросах направленности его творчества к Байрону. О первом грузинском комедиографе Георгии Эристави, который ознакомил своих соотечественников с европейской литературой. Большое внимание уделяет Григолу Орбелиани, и интересно, что рассматривает его стихотворение «Лик царицы Тамары в Бетанийской церкви». Уордроп пишет: «В своей оде он молит великую царицу о милости взглянуть и благословить мудрость и могущество ее детей»¹⁶.

Мы, со своей стороны, хотим отметить, что Григол Орбелиани оплакивает прошлое как романтик, хотя в этом стихотворении он провозглашает ту основную идею, которая характерна как для романтиков, так и для реалистов. И это что бы Грузия «стояла как нация среди других наций»¹⁷. Это идея национальной независимости и государственности. После рассмотрения этого стихотворения Уордроп обращается к мыслям Акакия Церетели и Ильи Чавчавадзе.

«Торнике Эристави» он считает замечательной поэмой Акакия Церетели. И продолжает беседу рассмотрением стихотворения Ильи Чавчавадзе «Грузинке-матери», которое также является носителем национальной идеи. Делает обзор творчества Ильи и приводит цитаты из поэмы «Видение». Об Ал. Казбеги говорит, что это молодой энергичный писатель, который представляет нам романы, отражающие социальную жизнь. Говорит об Иванэ Мачабели и епископе Габриэле.

Разговор о литературе завершает следующими словами: «Грузинское народное творчество богато сказками, баснями, загадками, балладами и требует внимательного изучения»¹⁸.

¹⁶ Там же, с. 152.

¹⁷ ORBELIANI, G.: *Večer prošenija*. Tbilisi: Merani, 1989, s. 171.

¹⁸ UORDROP, O.: *Gruzinskoje carstvo*. Tbilisi: 2001, s. 159.

После ознакомления с книгой становится ясно, что О. Уордроп — хороший знаток истории и литературы Грузии, при этом он глубоко осмыслил все те вопросы, которые стояли перед грузинским обществом в XIX веке, и пытается определить место грузинской культуры среди мировых культур.

Литература:

LEJST, A.: *Serdce Gruzii*. Tbilisi: Literatura i iskusstvo, 1963.

ORBELIANI, G.: *Večer prošenija*. Tbilisi: Merani, 1989.

UORDROP, O.: *Gruzinskoje carstvo*. Tbilisi: 2001.

ТАКТАКИՖВИЛИ-УРУՖԱԶԶԵ, L. I.: *Mardžori Uordrop*. Tbilisi: Literatura i iskusstvo, 1965.

ՖԱՐԱԶԶԵ, G. I.: *Istočnik radosti i vdochnovenija*. Tbilisi: Sovetskaja Gruzija, 1984.

UORDROP, O.: *Gruzinskoje carstvo*. Tbilisi: 2001.

VARDOՖVILI, È. G.: *I. S. Turgenev v gruzinskoj literaturnoj kritike. Turgenev na perekrestke èpoch i kul'tur (kollektivnaja monografija)*. Moskva: Rossijskij gosudarstvennyj gumanitarnyj universitet, 2021.

VARDOՖVILI, È.-G.: *Novaja gruzinskaja literatura i jevropejskaja pis'mennost'*. Tbilisi: Universal, 2018.

Eka Georgevna Vardoshvili

Associated Professor, Doctor of Philology, Department of History New Georgian Literature, Faculty of Humanities, Ivane Javakhishvili Tbilisi State University, Chavchavadze ave. N 01, 0179 Tbilisi, Georgia

eka.vardoshvili@tsu.ge

ORCID: 0000-0003-3107-753X

Творчество Н. С. Гумилева как ценностный ориентир в рассказе В. В. Набокова «Боги»

Антон Владимирович Филатов

Абстракт

В статье представлен анализ ценностной функции мотивов и тем Н. С. Гумилева в поэзии и малой прозе В. В. Набокова 1920-х гг. Большое количество цитат и отсылок к творчеству умершего поэта в произведениях Набокова 1923 г. позволяет утверждать, что в это время писатель-эмигрант особенно внимательно перечитывал стихотворения Гумилева и ориентировался на них при создании собственных текстов. Обращение к рассказу «Боги», написанному в октябре 1923 г., однако не опубликованному Набоковым при жизни, подтверждает высказанное предположение. Обнаружение в тексте цитатных слоев из произведений А. А. Блока и Гумилева позволяет раскрыть внутренний конфликт рассказа и показать, что творчество поэта-акмеиста выполняет в нем функцию ценностного ориентира, помогающего утвердить идею торжества жизни над смертью, жизнерадостного приятия мира — над тоской и замкнутостью в себе и преодолеть мысль о безысходности человеческого существования.

Ключевые слова: Н. Гумилев; В. Набоков; А. Блок; реминисценция; ценность; литература русской эмиграции

N. S. Gumilev's Works as a Value Guideline in V. V. Nabokov's Short Story "Gods"

Abstract

The article presents an analysis of the value function of N. Gumilev's motifs and themes in V. Nabokov's poetry and short prose of the 1920s. A large number of quotations and references to the texts of the deceased poet in Nabokov's works of 1923 allow us to assert that at that time the emigrant writer especially carefully reread Gumilev's poems and focused on them when creating his own texts. An appeal to the story "Gods", written in October 1923, but not published during his lifetime, confirms the assumption made. Detection of quotation layers from the works of A. Blok and Gumilev allow us to reveal the inner conflict of the story and show that the acmeist poet's work performs the function of a value guide in it, helping to affirm the idea of the triumph of life

over death, a cheerful acceptance of the world—over longing and isolation in oneself and to overcome the idea of the hopelessness of human existence.

Key words: N. Gumilev; V. Nabokov; A. Blok; reminiscence; value; literature of Russian emigration

Личность и творчество Н. С. Гумилева — поэта, путешественника и воина, расстрелянного большевиками в августе 1921 г., — оказали огромное влияние на литературу русской эмиграции. Не избежал этой тенденции и В. В. Набоков. По словам М. Э. Маликовой, «образ, поэтика и манера литературной критики Гумилева»¹ всю жизнь привлекали внимание писателя. Большое количество реминисценций из гумилевских текстов, а также прямых упоминаний основателя акмеизма обнаруживается уже в ранней поэзии Набокова, только начинавшего делать свои первые шаги в литературном творчестве. В первую очередь, это стихотворение «Памяти Гумилева» (1923):

*Гордо и ясно ты умер, — умер, как Муза учила.
Ныне, в тиши Елисейской, с тобой говорит о летящем
медном Петре и о диких ветрах африканских — Пушкин².*

Как видно, здесь погибший поэт удостоивается чести вести посмертные беседы с самим Пушкиным, что ставит его в один ряд с классиком русской литературы. Кроме того, уже в этих гекзаметрах присутствуют две ведущие темы, с которыми Гумилев ассоциируется у Набокова, — это Петербург и Африка, что вполне соотносится с образом поэта, совершившего несколько африканских путешествий и в то же время являвшегося представителем высокой петербургской культуры, память о которой была очень важна для русской эмиграции.

В том же 1923 г. Набоков пишет еще несколько стихотворений с явными отсылками к творчеству Гумилева. Это «Властелин» («Я Индией невидимой владею...»), «Барс» и «Автобус», имеющие мотивные переклички с гумилевскими стихотворениями «Северный раджа» (1908), «Леопард» (1920) и «Заблудившийся трамвай» (1919). Данные тексты Набокова можно назвать вариациями стихотворений Гумилева, представляющие свою, трансформированную версию исходного сюжета. Так, если

¹ MALIKOVA, M. È.: *Primečanja*. In: NABOKOV, V. V.: *Russkij period. Sobranije sočinienij v 5 t., t. 1.* Sankt-Peterburg: Simpozium, 2004, s. 798.

² NABOKOV, V. V.: *Russkij period. Sobranije sočinienij v 5 t., t. 1.* Sankt-Peterburg: Simpozium, 2004, s. 605.

заблудившийся трамвай везет лирического героя Гумилева «в бездну времен», показывая ему его личное прошлое и будущее, включая предыдущие реинкарнации, то набоковское лирическое «я», зайдя в автобус, открывает для себя не личное, а архаическое, доисторическое прошлое:

*Расшатывая сумрак бурый
огнями, жестяным горбом,
на шинах из слоновой шкуры
гремящий прокатился дом.*

*И вслед качнувшейся громаде,
как бы подхвачен темнотою,
я кинулся и вспрыгнул сзади,
и взмыл по лестнице витой. [...]*

*И вспомнил: допотопный ужас,
бег, топот, выгибы клыков...
Пускай в гранатовые лужи
Стекают стекла кабаков —*

*пожарище тысячелетий,
Душа дремучая моя,
Отдай же мне огонь и ветер,
Громя иного бытия!*

*Когда я легкий, низколобий
На ветке повисал один
над обезумевшею злобой
бегущих мамонтовых спин³.*

При этом можно заметить, что первые строфы текста последовательно варьируют образы и мотивы источника, что как раз и позволяет назвать это стихотворение вариацией, а не просто стилизацией стихотворения Гумилева. В то же время сама идея воспоминания о своих прошлых жизнях, обращение к доисторической старине и экзотике, а также центральный образ стихотворения — городское транспортное средство, уносящее героя-пассажира в другие пространства и времена — все это характерно для творчества Гумилева и без труда опознается даже современным читателем как отсылки к его текстам. Не вызывает

³ NABOKOV, V.: *Stichi*. Ann Arbor: Ardis, 1979, s. 120–121.

сомнения, что «Заблудившийся трамвай» особенно привлек внимание молодого Набокова, поскольку реминисценция из него встречается и приведенном стихотворении «Памяти Гумилева»: *«летающий медный Петр»* и *«африканский ветер»*, вероятно, должны вызывать в памяти следующую строфу:

*И сразу ветер знакомый и сладкий,
И за мостом летит на меня
Всадника длань в железной перчатке
И два копыта его коня⁴.*

Все эти наблюдения наталкивают на мысль, что в течение 1923 г. Набоков особенно внимательно перечитывал произведения Гумилева и наверняка ориентировался на них при создании собственных текстов. Отчасти это может объясняться биографическими фактами: в 1922–1923 гг. в Берлине, где в то время жил Набоков, вышли переиздания книги стихов Гумилева «Колчан», «Костер» и «Огненный столп», а также был опубликован неизданный при жизни сборник любовной лирики «К синей звезде». Однако в таком случае логично предположить, что образы и мотивы из текстов Гумилева должны обнаруживаться не только в поэзии, но в прозе молодого писателя.

Особый интерес с этой точки зрения представляет небольшой рассказ «Боги», написанный Набоковым в октябре 1923 г., однако не публиковавшийся им при жизни. Впервые это произведение было напечатано в английском переводе сыном писателя Дмитрием в 1995 г., а русскоязычный читатель смог познакомиться с ним только 10 лет назад.

Композиционно рассказ представляет собой лирический монолог главного героя, который обращается к своей опечаленной возлюбленной, пытаясь поднять ей настроение. Ранним весенним утром он приглашает ее прогуляться по городу и вдохновенно описывает красоту окружающего мира, пробуждающегося после ночи. Благодаря ряду деталей и намеков читатель вскоре понимает, что некоторое время назад в жизни персонажей произошло несчастье — умер их маленький сын, поэтому героине так тяжело радоваться утреннему пейзажу, несмотря на все старания ее мужа. Во время прогулки она предлагает ему поехать на кладбище (*«Хочешь, поедem... туда? Хочешь? Там сегодня хорошо... цветет все...»⁵*), и герои отправляются за город, чтобы посетить могилу ребенка.

⁴ GUMILEV, N. S.: *Polnoje sobranije sočinienij v 10 t.*, t. 4. Moskva: Voskresen'je, 2001, s. 82.

⁵ NABOKOV, V.: *Polnoje sobranije rasskazov*. Sankt-Peterburg.: Azbuka, 2014, s. 39.

Смысловым стержнем рассказа является оппозиция жизни и смерти. Первое начало воплощается в жизнелюбии героя как попытке преодоления личной утраты. Второе — в печали героини как результате невозможности смириться со смертью сына. В связи с этим важно обратить внимание на то, что тема смерти имплицитно вводится в рассказ буквально с самых первых слов, о чем пронизательно читателю говорит реминисценция из знаменитого стихотворения А. А. Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека...» (1912), проникнутого идеей бессмысленности и обреченности жизни:

*Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века —
Все будет так. Исхода нет.*

*Умрешь — начнешь опять сначала,
И повторится все, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь⁶.*

Сравните с началом рассказа Набокова: «*Вот что я сейчас вижу в твоих глазах: дождливая **ночь**; узкая **уличка**; уплывающие вдаль **фонари***»⁷ (здесь и далее выделено мною — А. Ф.; по-видимому, слово «аптека» молодой писатель сознательно решил не включать в текст как слишком очевидную подсказку для читателя). Чтобы подчеркнуть реминисцентную функцию этих образов, Набоков, как и Блок, использует в своем рассказе кольцевую композицию, повторяя тот же лексический ряд в финале: «*Вспоминаю **ночь** после похорон. Ты не могла сидеть дома. Мы вышли с тобой в лаковую слякоть. Заблудились. Попали на какую-то странную узкую **улицу**. Названье я прочел, но было оно на стекле **фонаря**, перевернутое, как в зеркале*»⁸. Упоминание похорон при этом заставляет нас также вспомнить блоковское стихотворение «На смерть младенца» (1909), центральное событие которого, очевидно, перекликается с сюжетом рассказа Набокова, однако его общий жизнеутверждающий тон как будто говорит о том, что писатель вступает в полемику с Блоком. Напомним, что у поэта-символиста лирический герой бросает вызов Богу, поскольку не может смириться со смертью ребенка: «*Но — быть*

⁶ БЛОК, А. А.: *Sobranije sočinienij i pisem v 20 t.*, t. 3. Moskva: Nauka, 1997, s. 23.

⁷ НАВОКОВ, V.: *Polnoje sobranije rasskazov*. Sankt-Peterburg: Azbuka, 2014, s. 37.

⁸ Там же, с. 43.

коленипреклоненным, / Тебя благодарить, скорбя? — / Нет. Над младенцем, над блаженным, / Скорбеть я буду без Тебя»⁹. Герой Набокова, напротив, полон радости и любви к миру, несмотря на пережитое горе: «Прости, что я не умею плакать, просто, по-человечески, а все пою, бегу куда-то, цепляясь за все крылья, пролетающие мимо меня, высокий, растрепанный, с волной загара на лбу»¹⁰. Подобное несоответствие ценностных векторов поддерживается многочисленными реминисценциями из текстов Гумилева, который, напомним, рассматривался современниками как полная противоположность Блока. По словам В. Ф. Ходасевича, «трудно себе представить двух людей, более различных между собою, чем были они. Кажется, только возрастом были они не столь далеки друг от друга: Блок был всего лет на шесть старше»¹¹.

Первое, что привлекает внимание читателя, знакомого с творчеством Гумилева — это необычное сравнение людей с деревьями в речи героя, сделанное при помощи библейских аллюзий: «Все деревья на свете движутся куда-то. Вечное паломничество. Помнишь ли, когда ехали мы сюда, в этот город, мимо вагонных окон шли деревья? Помнишь двенадцать тополей, что совещались между собой, как им перейти реку? А еще раньше, в Крыму, я видел кипарис, склоненный над цветущим миндалем. [...] Все деревья паломники. У них есть свой Мессия, которого ищут они»¹². Такую же метафору мы находим в стихотворении Гумилева «Деревья» из книги «Костер» (1918):

Я знаю, что деревьям, а не нам,
Дано величье совершенной жизни,
На ласковой земле, сестре звездам,
Мы — на чужбине, а они — в отчизне. [...]
**Есть Моисеи посреди дубов,
Марии между пальм... Их души, верно
Друг другу посылают тихий зов
С водой, струящейся во тьме безмерной. [...]**
О, если бы и мне найти страну,
В которой мог не плакать и не петь я,
Безмолвно поднимаясь в вышину
Неисчислимые тысячетелья!¹³

⁹ БЛОК, А. А.: *Sobranije sočinienij i pisem v 20 t.*, t. 3. Moskva: Nauka, 1997, s. 46.

¹⁰ NABOKOV, V.: *Polnoje sobranije rasskazov*. Sankt-Peterburg: Azbuka, 2014, s. 43.

¹¹ CHODASEVIČ, V. F.: *Sobranije sočinienij v 4 t.*, t. 4. Moskva: Soglasije, 1997, s. 80.

¹² NABOKOV, V.: *Polnoje sobranije rasskazov*. Sankt-Peterburg: Azbuka, 2014, s. 38.

¹³ GUMILEV, N. S.: *Polnoje sobranije sočinienij v 10 t.*, t. 3. Moskva: Voskresen'je, 1999, s. 95.

Обратим внимание, что через этот гумилевский подтекст в рассказе Набокова не только объясняется сближение деревьев с библейскими героями, но и актуализируется весьма характерная для его берлинского периода тема эмиграции, оторванности от Родины. Даже в приведенном отрывке из рассказа герой-эмигрант вспоминает свое пребывание в Крыму и прибытие в описываемый город, который явно не является для персонажей родным. Эта же тема, но в более масштабном преломлении звучит в стихотворении Гумилева, в котором деревья объявляются настоящими хозяевами земли, тогда как люди в этом мире — лишь гости. В финале произведения чувство тоски по дому, которое испытывает лирический герой, достигает кульминации. Так благодаря сравнению деревьев с людьми и скрытой отсылке к тексту Гумилева в рассказе Набокова подчеркивается и собственная боль героя, оказавшегося вдали от родины, потерявшего ребенка и потому ищущего успокоения в обретении гармонии с миром. Его постоянные попытки поднять настроение возлюбленной, отвлечь ее от горестных мыслей во многом являются попытками приободрить себя. А признание героя: *«Слушай, я хочу всю жизнь бежать и кричать что есть сил»*¹⁴, — как раз соотносится с заключительными словами гумилевского стихотворения, воплощая в себе острое ощущение жизни, желание бесконечного движения как гаранта обретения гармонии. Разница заключается в том, что для героя Гумилева заветной родиной, по которой он тоскует, оказывается другой мир — райское инобытие. Для персонажа Набокова, разумеется, такой родиной является Россия: *«В такой же солнечный и зыбкий день мы вернемся с тобой на север, в Россию»*¹⁵.

Другой важный образ, восходящий в рассказе к творчеству Гумилева, — это автобус, который является, как мы уже показали, набоковской вариацией заблудившегося трамвая. Это подкрепляется тем фактом, что и одноименное стихотворение, и анализируемый рассказ были написаны в октябре 1923 г. Прогуливаясь по городу, герой описывает все, что попадает ему на глаза: *«У столба стал автобус. Наверху кондуктор бабахнул ладонью по железному борту. Рулевой мощно повернул огромное свое колесо. Восходящий трудный стон, короткий скрежет. На асфальте остались серебряные отпечатки широких шин»*¹⁶. Сравните этот отрывок с первой строфой стихотворения: *«Расшатывая сумрак бурый / огнями, жестяным*

¹⁴ НАВОКОВ, V.: *Polnoje sobranije rasskazov*. Sankt-Peterburg.: Azbuka, 2014, s. 39.

¹⁵ Там же, с. 41.

¹⁶ Там же, с. 39.

*горбом, / на шинах из слоновой шкуры / гремящий прокатился дом»*¹⁷. Набоков в обоих случаях сохраняет одинаковые детали художественного образа, слегка видоизменяя их: «железный борт» трансформируется в «жестяной горб», «стон» и «скрежет» автобуса из рассказа передаются в стихотворении прилагательным «гремящий». В обоих случаях писатель делает акцент на широких шинах автобуса, однако в стихотворении он использует для этого экзотическую метафору «слоновьи шкуры», явно соотносящуюся с африканской тематикой и через нее — с Гумилевым. В рассказе писатель опускает столь яркую деталь автобуса, зато использует в предыдущим абзаце функционально близкое этой метафоре сравнение, которое также работает на актуализацию африканской темы: «Газеты буйно торчат из мешка. Их крупный шрифт напоминает мне летящих зебр»¹⁸. Таким образом, цитатный слой, довольной насыщенный в набоковском стихотворении, как бы распыляется в пространстве прозаического текста, делаясь менее заметным и функционируя только вместе с другими интертекстуальными фрагментами.

Помимо автобуса в тексте встречается еще несколько образов, которые в своей совокупности могут быть опознаны как отсылки к «Заблудившемуся трамваю». Это второстепенные и случайные предметы, персонажи и локации, которые входят в кругозор главного героя: «оконная рама», «зоологический сад», «нищий божественный урод» «лиловая капуста» (ср. у Гумилева: «И, промелькнув у **оконной рамы**, / Бросил нам вслед пытливый взгляд / **Нищий старик** [...]», «Вместо **капусты** и вместо брюквы / **Мертвые головы** продают»; «**Люди и тени** стоят у входа / **В зоологический сад** планет»¹⁹). Их случайность и сюжетная немотивированность, на наш взгляд, как раз и указывают на ведущую роль интертекстуальной функции у этих деталей. Можно отметить, что все они в тексте Гумилева связаны с мортальной семантикой, которая, безусловно, является ключевой для «Заблудившегося трамвая», однако стоит учитывать и то, что герой Гумилева мистическим образом преодолевает смерть, созерцая собственную казнь, а потом и заказывая панихиду по самому себе в Исаакиевском соборе. В каком-то смысле гумилевский текст оспаривает блоковскую идею о бесконечных и бессмысленных перерождениях и подкрепляет главную мысль набоковского рассказа, которую в финале произносит герой: «**Смерти нет. Ветер, как мягкая**

¹⁷ NABOKOV, V.: *Stichi*. Ann Arbor: Ardis, 1979, s. 120.

¹⁸ NABOKOV, V.: *Polnoje sobranije rasskazov*. Sankt-Peterburg: Azbuka, 2014, s. 39.

¹⁹ GUMILEV, N. S.: *Polnoje sobranije sočinjenij v 10 t.*, t. 4. Moskva: Voskresen'je, 2001, s. 81–82.

кукла, наваливается сзади на меня, пуховой лапой щекочет мне шею. **Смерти не может быть**»²⁰.

Наконец, важным маркером гумилевской темы в рассказе служит небольшая сцена с верблюдами: «По улице ведут **верблюдов** — из цирка в зоологический сад. Жирные горбы их склонились набок, покачиваются. Длинные добрые морды слегка подняты мечтательно. Какая может быть смерть, если по весенней улице ведут верблюдов?»²¹ Вид величественных экзотических животных, описанием которых герой надеется развеять тоску любимой, актуализирует еще одну «визитную карточку» Гумилева с похожим сюжетом — стихотворение «Жираф» (1907). Правомерность выделения этой реминисценции усилится, если мы вспомним, что структурно набокковский текст представляет собой монолог героя, который старается отвлечь свою возлюбленную от печальных размышлений не только описанием всего, что его окружает, но и тем, что рассказывает ей сказку о курице и золотых яйцах. Точно такую же композицию имеет и стихотворение Гумилева: лирический герой обращается к подруге и рассказывает ей о прекрасном жирафе на озере Чад, чтобы отвлечь от грустных мыслей. Важно, что в обоих случаях эта попытка оказывается неудачной. Если мы еще раз посмотрим на первое предложение рассказа, то увидим, что в нем одновременно присутствует не только достаточно очевидная отсылка к тексту Блока, но более скрытая аллюзия на стихотворение Гумилева, раскрывающаяся благодаря мотиву взгляда и образу дождя, связанному с женским персонажем: «**Вот что я сейчас вижу в твоих глазах: дождливая ночь; узкая улочка; уплывающие вдаль фонари. Вода течет с крутых крыши по трубам**»²². Этот мотивно-образный комплекс вновь повторяется в финале рассказа, предваряя фрагмент с блоковскими реминисценциями: «**Но я не могу побороть твою тоску. Почему глаза твои опять наполнились темнотой? Нет, не говори ничего. Я все знаю. Не надо плакать. Он ведь слышит, он несомненно слышит мою сказку. Я рассказываю для него. Словам нет преград**»²³. Подобный повтор, как и в случае со стихотворением Блока, соответствует композиции текста-источника:

²⁰ НАВОКОВ, В.: *Polnoje sobranije rasskazov*. Sankt-Peterburg.: Azbuka, 2014, s. 44.

²¹ Там же, с. 39–40.

²² Там же, с. 37.

²³ Там же, с. 43.

*Сегодня, я вижу, особенно грустен твой взгляд,
И руки особенно тонки, колени обняв.
Послушай: далёко, далёко, на озере Чад
Изысканный бродит жираф. [...]*

*Я знаю веселые сказки таинственных стран
Про черную деву, про страсть молодого вождя,
Но ты слишком долго вдыхала тяжелый туман,
Ты верить не хочешь во что-нибудь, кроме дождя.*

*И как я тебе расскажу про тропический сад,
Про стройные пальмы, про запах немислимых трав...
Ты плачешь? Послушай... далёко, на озере Чад
Изысканный бродит жираф²⁴.*

Кроме того, рассказчика Набокова роднит с героем Гумилева и то, что он постоянно обращается к героине, чтобы удержать ее внимание на повествуемой истории: «**Ах, слушай:** это случилось в Париже, лет полтора ста тому назад. [...] **Слушай дальше.** Протекло некоторое время, и вот однажды крестьянин, проходя мимо холмика половы в воротах амбара, услышал счастливое кудахтанье»²⁵.

Таким образом, творчество Гумилева служит в рассмотренном рассказе Набокова ценностным ориентиром, помогающим утвердить идею торжества жизни над смертью, жизнерадостного приятия мира — над тоской и замкнутостью в себе и преодолеть мысль о безысходности человеческого существования, эмблемой которой выступает реминисценции из стихов Блока. Самоценная красота мира, которой восхищается герой, также сближает его с эстетикой акмеизма, подчеркивая близость к позиции Гумилева, который тоже никогда не воспринимал смерть как абсолютный конец личного бытия.

Литература:

- BЛОК, А. А.: *Sobranije sočinienij i pisem v 20 t.*, t. 3. Moskva: Nauka, 1997.
CHODASEVIČ, V. F.: *Sobranije sočinienij v 4 t.*, t. 4. Moskva: Soglasije, 1997.
GUMILEV, N. S.: *Polnoje sobranije sočinienij v 10 t.*, t. 1. Moskva: Voskresen'je, 1998.

²⁴ GUMILEV, N. S.: *Polnoje sobranije sočinienij v 10 t.*, t. 1. Moskva: Voskresen'je, 1998, s. 142.

²⁵ NABOKOV, V.: *Polnoje sobranije rasskazov.* Sankt-Peterburg: Azbuka, 2014, s. 41, 42.

- GUMILEV, N. S.: *Polnoje sobranije sočinienij v 10 t.*, t. 3. Moskva: Voskresen'je, 1999.
- GUMILEV, N. S.: *Polnoje sobranije sočinienij v 10 t.*, t. 4. Moskva: Voskresen'je, 2001.
- MALIKOVA, M. È.: *Primečanija*. In: NABOKOV, V. V.: *Russkij period. Sobranije sočinienij v 5 t.*, t. 1. Sankt-Peterburg: Simpozium, 2004, s. 755–815.
- NABOKOV, V.: *Polnoje sobranije rasskazov*. Sankt-Peterburg: Azbuka, 2014.
- NABOKOV, V.: *Stichi*. Ann Arbor: Ardis, 1979.
- NABOKOV, V. V.: *Russkij period. Sobranije sočinienij v 5 t.*, t. 1. Sankt-Peterburg: Simpozium, 2004.

Anton Vladimirovich Filatov

PhD in Philology, The Department of Theory of Literature Philological Faculty, Lomonosov Moscow State University, Leninskie gori, 1/51, 119991 Moscow, Russian Federation; A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russian Federation
avphilatov@yandex.ru
ORCID: 0000-0001-6683-9376

Диалог литератур: сходство ценностных ориентации героев романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и повести Пак Тэ Вона «Нирвана»

Чаймун Ли – Людмила Борисовна Хван

Абстракт

В докладе рассматриваются точки соприкосновения романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и повести «Нирвана» Пак Тэ Вона, определяется сходство духовно-нравственных исканий, ценностных ориентаций героев М. Булгакова и Пак Тэ Вона, обусловленное безысходностью жизни, «мертвенностью свободы» в условиях репрессии и порабощения.

Ключевые слова: ценностные; сходство; безысходность; свобода; репрессия; ориентации; диалог

Dialogue of Literature: Similar Value Orientation of the Heroes of M. Bulgakov's Novel "Master and Margarita" and Park Tae Won's Stories "Nirvana"

Abstract

The report examines the points of contact between M. Bulgakov's novel The Master and Margarita and the novel Nirvana by Park Tae Won. The similarity of the spiritual and moral quest, the value orientations of the heroes of M. Bulgakov and Park Tae Won is determined, due to the hopelessness of life, the "deadness of freedom" in the conditions of repression and enslavement.

Key words: values; similarity; hopelessness; freedom; repression; orientations; dialogue

Литература, являясь одной из базисных основ культуры, понимается как выражение диалогического самосознания каждой цивилизации, являющиеся «формой ее существования во взаимодействии с иной литературой». Отсюда «диалогическое проникновение обязательно в филологии — оно раскрывает новые моменты в слове» [1, с. 71]. Весьма ценным в этой связи представляется суждение К. К. Султанова о том, что «представление о диалоге как генераторе творческих смыслов стимулирует другой уровень понимания самобытности, которая перестает быть только объектом мемориального созерцания. Именно

в межкультурном собеседовании историко-культурная уникальность отвоёвывается у забвения, сохраняя открытость будущему» [2, с. 32]. Поэтому проблема диалога, взаимосвязи литератур и сегодня во многом остается предметом общественной мысли и научных исследований.

В данном докладе рассматриваются точки соприкосновения романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и повести «Нирвана» Пак Тэ Вона, определяется сходство ценностных ориентаций их героев.

Точки соприкосновения романа «Мастер и Маргарита» М. Булгакова и повести «Нирвана» Пак Тэ Вона обусловлены близостью художественных позиций авторов, их мировидения, миропонимания, получивших выражение в раскрытии тягчайших исторических периодов жизни своих народов, ставших ценностным центром в произведениях писателей. Известно, что роман «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, названный «закатным», создавался более 12 лет, начиная с 1922 по 1940 гг. и впервые был опубликован в 1967 году в издательстве «УМСА-Press». Он был рожден из глубины души писателя, на себе испытавшего гнетущую атмосферу жесточайшего времени, «мертвенность свободы», литературной травли и явился духовной реакцией М. Булгакова на репрессивную политику государства, активизировавшейся в 30–40 годы, время апогеи тоталитаризма, чудовищных экспериментов, массовых депортации народов, в период, когда народ «жил, под собою не чувствуя страны», в атмосфере, которая «сплющивала и уродовала и жизнь, и духовный и нравственный облик человека» [3, с. 92].

Поскольку роман «Мастер и Маргарита» получил широкое освещение в работах известных ученых Лакшина, В. Я., Палиевского, П. В., Гаспарова, Б. М., Чудаковой, М. О., Петелина, В. В., Яновской, Л. М., Яблокова, Е. А., Соколова, Б. В., Галинской, И. Л., Дунаева, М. М и многих других, поэтому мы не рассматриваем идейное содержание романа, приемы создания образов, а лишь сосредотачиваем внимание на сюжетной основе повести «Нирвана» Пак Тэ Вона, на наиболее важных ценностных ориентациях, определяющих схожесть героев М. Булгакова и Пак Тэ Вона.

Пак Тэ Вон (1909–1986) — псевдонимы Монгбо и Губо, как и М. Булгаков, вошел в историю литературы как один из ярчайших писателей современной корейской прозы, автор произведений «Старшая сестра», «Борода» (1929), «Несчастные люди» (1934), «Чонмаль» (1935), «Бирянг» (1936), «Пейзажи берега» (1936–1937) и др. Произведения писателя публиковались в популярных журналах, таких, как «Новая жизнь», «Чосон Чукганг Ильбо» и др. Будучи очевидцем тягчайшего периода жизни своей страны, связанной с аннексией Японией Кореи

с 1910 по 1945 годы, Пак Тэ Вон, как и М. Булгаков, вместе со своим народом вынес тяготы японского гнета, геноцида, проводимого работодателями под фальшивым лозунгом: «Япония и Корея — единое целое», трансформации государственности Кореи, утраты ее суверенных прав, беспощадной эксплуатации народа, девальвации людей, массовых их арестов: «В стране проходили массовые аресты безвинных людей, были закрыты все корейские журналы и газеты, в семьях и школах и вузах обучение проводилось на японском языке, разрешалось говорить и писать только на японском языке...» [4, с. 363–385]. В период усиления японского геноцида в 1930 году выходит в свет одно из лучших произведений писателя, повесть «Нирвана», явившейся реакцией автора на колонизацию Кореи. Основу ее составляет исповедь двадцатисемилетнего безымянного юноши о его жизни в условиях японского порабощения. Он, как и герои М. Булгакова, в условиях безысходной, порабощенной жизни не приемлет насилия, меркантильности, фальши, проявляет фаустовское беспокойство, стремление познать смысл человеческого существования, отчаянно стремится к свободе, не выдержав тяготы жизни, ценой своей смерти освобождается «от десяти цепей», постигает «высшее состояние человеческой души-нирваны».

Следует отметить, что близость мировидения писателей, их отношение к жесточайшему времени жизни своих стран, выразилось в создании героев, которые, говоря словами Гегеля считают «несчастьем то, что факты прозаической реальности» жестоко противодействуют их идеалам и бесконечному закону сердца: «они полагают, что надо пробить брешь в этом порядке вещей, изменить и улучшить мир» [5, с. 304–305]. К числу таких образов относится Иешуа, Мастер, Маргарита, Иван Бездомный, Левий Матвей и безымянный герой повести «Нирвана» и др., характеризующиеся схожестью их ценностных ориентаций, не разнящихся с божественными заповедями любого религиозного течения, применимых для всех времен и народов, выражающих святость жизни, достоинство истины, доброты, свободы, величие любви, дружелюбия, неприятие насилия, произвола, лжи, фальши, меркантильности, в своем единстве и значимости, раскрывающие истинное представление о добре и зле. Схожесть их, во многом, обусловлена использованием авторами в создании своих героев, раскрытии их социально-нравственного облика, идейного смысла произведений цветообозначении, интертекстуальности — «мозаику цитации из других текстов», реминисценции, отсылки к литературным фактам, к священнописаниям, упоминаний великих личностей.

Одной из определяющих ценностных ориентаций, сближающих героев М. Булгакова и Пак Тэ Вона является борьба за утверждение истины, добра, справедливости, свободы. Носителем ценности добра, истины, справедливости является Иешуа Га-Ноцри, который убежден, что «злых людей нет на свете» и что «рухнет храм старой веры и создастся храм истины и справедливости» и что «самым страшным пороком человека является трусость». Своеобразным посланником добра является Воланд. Мастерство М. Булгакова в создании образа Воланда, в раскрытии его сущности важное значение имеет использование в качестве эпиграфа цитаты из «Фауста» Гете, смысл которого определяет двойственность, противоречивость героя, представляющего «часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо», ярко выраженной в его ценностных ориентациях, формах поведения. Отсюда, одним из ведущих приемов характеристики образа Воланда является прием контраста, определяющий главную миссию Воланда в романе — заставить каждого отвечать за свои поступки. Он — «карающий меч», символ «наказуемости» человеческих пороков и преступлений», нечестивых людей. Его подсудимым становятся Степка Лиходеев, москвичи, которые перед Пасхой, когда церковь утверждает пост и запрещает всякие развлечения, с удовольствием развлекаются в варьете, проявляя свою истинную сущность-жадность, страсть к деньгам, лживость. Примечательна в этом плане сцена в варьете «Черная магия и ее разоблачение», когда Воланд на основе фокусов с червонцами, проводимых Фэготом, испытывает москвичей на алчность, меркантильность: «Он крикнул: Три! — сверкнуло, бухнуло, и тот час же из-под купола начали падать в зал белые бумажки. Через несколько секунд денежный дождь, все густея, достиг кресел, и зрители стали бумажки ловить. Поднимались сотни рук...Всюду гудело слово «червонцы», «червонцы». В бельэтаже слышался голос: «Ты чего хватаешь. Это моя! Ко мне летела» — и другой голос: «Да ты не толкайся, я тебя сам так толкну!» [6, с. 121]¹. Выставив на всеобщее видение людские пороки, Воланд говорит правду об алчности человечества: «Ну что же, они люди, как люди...Любят деньги, но ведь это всегда было. Человечество любит деньги, из чего бы те ни были сделаны, из кожи ли, из бумаги ли, из бронзы или золота» [с. 123].

Цель деятельности «князя тьмы» обнаруживает поразительное сходство с аналогичной ситуацией в повести «Нирвана», в которой герой также, как и Воланд, испытывает нравственность людей с помощью

¹ Здесь и далее текст цитируется по следующему изданию.

денег, обнажает их алчность, жадность: «И тогда я начал вынимать деньги из кошелька и разбрасывать их. В результате все произошло, как я и предвидел. Нищие, ругаясь друг с другом, наперегонки бросались к моим ногам, чтобы схватить деньг. И среди них наверняка нашелся человек, заметивший, что хромой, нет, «фальшивый хромой», сбросил свою личину ради нескольких грошей. Смотрите, а хромой-то оказался шустрее здоровых! — Завтра он, наверное, будет притворяться, что у него руки нет? М-да... [7, с. 159]². Герой «Нирваны», как и Воланд, обличает алчность, фальшь: «— Вы когда-нибудь думали о том, насколько наша жизнь полна фальшью? Мы живем, обманывая друг друга и обманываясь, а потом банально умираем, поэтому появление людей, больных антропофобией, вполне естественно» [с. 157].

Раскрывая отношение героя к фальши. лжи, писатель насыщает его речь реминисценциями, делает акцент на «Человеческую комедию» Оноре де Бальзака, характеризующую духовный уровень героя, трагическое мироощущение писателя, разоблачение им фальшивых воззваний японских порабитителей о равноправии и единстве Кореи и Японии: «те комедии, которые то и дело наблюдал я, можно назвать «реальными комедиями двадцатого века, исполненными фальши» [с. 157].

Сходство героев М. Булгакова и Пак Тэ Вона выражается в раскрытии писателями «эстетически продуктивной» ценностной ориентации — любви к человеку, миру. Свидетельством которой является любовь Маргариты и Мастера, прощение, дарованное Пилату Христом, за его душевные терзания, признания вины, возмездие, связанной с обречением на смерть невинного Иешуа. Чувство божественной любви, трепетное отношение к друг другу проявляют герои «Нирваны»: «Если говорить о наших с мамой отношениях, то она жила для меня, а я — для нее. Мы жили друг для друга, и поэтому ни я, ни она не могли умереть» [с. 150]. Чувство любви авторы связывают с великодушием, дружелюбием, милосердием. Так, Маргарита, любя Мастера, выбор делает на детоубийце Фриде, просит Воланда о ее спасении. Состраданием она относится к Ивану Бездомному, проявляет к нему любовь: «Она смотрела на лежащего юношу, и в глазах ее читалась скорбь... Бедный, бедный, беззвучно шептала Маргарита...и совсем склонилась лежачему, — вот я Вас поцелую в лоб, и все у вас будет, так, как надо...» [с. 363]. Чувство безграничной любви и благодарности выражает герой «Нирваны» своему собеседнику, за его дружелюбие, понимание: «— Наверное, мы вряд ли

² Здесь и далее текст цитируется по следующему изданию.

когда-нибудь с вами еще увидимся. Несмотря на то, что мы дружили лишь одну ночь, сейчас, когда я думаю о том, что больше не увижу вас — единственного человека в этом мире, который понял меня. Я думаю, что теперь понимаю Кванчуна, который сказал: «Родители дали мне жизнь, но друг — это тот, кто меня понимает». [с. 145]. Аналогично герою «Нирваны» сердечную теплоту проявляют Мастер к Ивану Бездомному: «— Да, — сказал Мастер, — я пришел попрощаться с Вами, потому что вы были единственным человеком, с которым я говорил в последнее время» [с. 362].

Доминирующей ценностной ориентацией, сближающих героев М. Булгакова и Пак Тэ Вона, является свобода. Наличная действительность, выраженная в романе «Мастер и Маргарита» М. Булгакова и повести «Нирвана» Пак Тэ Вона свидетельствует о кризисе свободы, подтверждением которого является безысходная жизнь героев, мучительный поиск героями пути к раскрепощению, раскрытие психологизма «порабощенных чувств». Решая проблему свободы, писатели сосредотачивают внимание на ценности абсолютной свободы, раскрывая глубинное смысловое основание свободы личной, творческой, исходя из понимания того, что свобода есть «способность человека мыслить и поступать в соответствии со своими представлениями и желаниями, а не вследствие внутреннего или внешнего принуждения». Таков пленный Иешуа, который отличается духовной раскрепощенностью, «верой в справедливость, доброту всего человечества». Он, является истинным поборником свободы, выражает свое представление об идеальном обществе будущего, в котором граждане будут свободны от власти, ибо «всякая власть является насилием над людьми и что настанет время, когда не будет власти кесарей, ни какой-либо иной власти. Человек перейдет в царство истины и справедливости» [с. 32]. Сокровенные убеждения Иешуа усиливают понимание его духовной свободы, присущее ему любовь к людям, безвинную его обреченность на смерть, представления о несправедливости мира деспотии. Ценность свободы выражена в образе Маргариты, которая делает всё, что ей вздумается, думает и говорит о том, о чём желает... Говоря о ценности абсолютной свободы, М. Булгаков и Пак Тэ Вон показали, что в мире репрессии, порабощения не может быть истинной свободы, она мнимая. Так, прокуратор Понтий Пилат, несмотря на свое всеислие, лишен истинной свободы, ибо, понимая пагубность наказания безвинного Иешуа, обрекает его на казнь. Атмосфера несвободы, репрессии, насилия отразилась в судьбе Мастера, который, как и Иешуа, не приемлет насилия.

Так, при встрече с Иваном Бездомным он говорит ему: «...Я, знаете ли, не выношу шума, возни, насилий и всяких вещей в этом роде» [с. 130]. Об атмосфере несвободы свидетельствует жизнь жильцов «нехорошей квартиры» № 50, из которой бесследно пропадали люди, а также тот факт, что после доноса Алозия Могарыча на Мастера, он после трех месяцев приходит «в том же самом пальто, но с ободранными пуговицами» и нежеланием писать и жить. Одной этой подробности (пуговицы срезали при аресте) хватает, чтобы представить муки допросов и ужаса несвободы. [8, с. 28]. О «полном безлюдье», деградации творческих работников, их нечестивости свидетельствует «Дом Грибоедова». Миру булгаковских героев близка атмосфера, в котором живет герой «Нирваны». Свидетельством тому его духовный опыт, сотканный из его отсылок на роман Роберта Льюиса Стивенсона «Доктор Джекил и мистер Хайд», произведению «Черный кот» Эдгара Аллана По, философа Диогена, императора Нерона и др, усиливающее восприятие жестокости, трагичности мира насилия, полного его безлюдья: «... Иногда я словно проводил весь день в бочке, подобно философу Диогену. Хотя, конечно, не шел средь бела дня на улицу с фонарем, восклицая «Человека ищу!...» А порой мне не хотелось никого видеть, и я по три недели сидел, не выходя из своей комнаты...» [с. 160].

Гораздо существенная близость произведений М. Булгакова и Пак Тэ Вона в раскрытии атмосферы несвободы в условиях репрессии связана со сумасшедшим домом, клиником Стравинского, пациентами, в которой оказались Мастер, Иван Бездомный. В доме сумасшедших, «восточной восьмой палате» оказался и герой «Нирваны». Герои М. Булгакова и Пак Тэ Вона, оказавшись в этих домах, духовно прозревают, убеждаются в том, что в окружающем им мире насилия, порабощения, свободными, счастливыми, могут быть только душевнобольные, сумасшедшие: «Мое решение превратить себя в душевнобольного вызвано не моим осознанием того, что самые счастливые люди в мире — это душевнобольные, а тем, что душевнобольной может делать все что хочет, не обращая ни на кого внимания. Если бы этого можно было достичь в каком-то другом состоянии, кроме состояния душевнобольного, я бы не стремился надеть его маску. Но увы — стать сумасшедшим было моим единственным выходом» — говорит своему собеседнику герой «Нирваны» [с. 166]. Мастер М. Булгакова, как и герой «Нирваны», оказавшись в клинике Стравинского, чувствует себя сумасшедшим и убеждает Ивана Бездомного в этом: «Будем глядеть правде в глаза, — и гость повернул свое лицо в сторону бегущего сквозь облако ночного светила. — И Вы и я сумасшедшие, что

отпираться» [с. 134]. С точки зрения М. Булгакова «свобода есть особый вид причинности», способность действовать от себя, «из себя начинать причинность, по-своему преломлять причинную связь» [9]. Герои его, как ершалаимских, так и московских глав изначально несвободны и лишь со временем вознаграждаются автором свободой. Так, в клинике Стравинского Иван Бездомный, благодаря встрече с Мастером обретает свободу, излечивается от догм Берлиоза и от своего стихоплетства. Левий Матвей обретает свободу, в связи с его знакомством с Иешуа. и после его гибели своими действиями утверждает, завещанные ему принципы. Прокуратор Иудеи Понтий Пилат, раскаявшись в содеянном, награжден автором свободой.

Схожесть произведений в раскрытии проблемы свободы определяется выражением в них экзистенциального сознания героев, обусловленного безысходностью жизни, стремлением освободиться от порабощения, насилия. С особой силой экзистенциальное состояние героев М. Булгакова и Пак Тэ Вона выразилась в раскрытии их смертной тоски, тревоги, связанной с безысходной жизнью, желания расстаться с ней: «Теплыми осенними вечерами к нему приходит тоска и давит его подобно спрут [с. 252]. Холод и страх, ставший моим постоянным спутником, доводили меня до исступления. Идти было некуда, и проще всего, конечно, было бы броситься под трамвай на той улице, в которую выходил мой переулок. Я неизлечим, когда Стравинский говорит, что вернет меня к жизни, я ему не верю» [с. 370]. Герой Пак Тэ Вона также говорит о его безграничной усталости, о невозможности быть счастливым, свободным: «В 24 года я был человеком, два года жившим затворнической жизнью в обществе книг и четыре года находившимся в раздумьях. Я чувствовал бесконечную усталость от своего существования... Я рвал на себе волосы, катался по полу и рыдал в голос, — потому что не мог обнаружить в своем прошлом даже каплю счастья. Я был счастлив только тогда, когда делал то, что хотел, ни обращая ни на кого внимания» [с. 169].

Точки соприкосновения в раскрытии проблемы свободы выражается в том, что оба писателя утверждают святость свободы, возводя ее до нравственного апофеоза: «Кто-то отпустил на свободу Мастера, как сам он только отпустил им созданного героя» [с. 372]. Немалую роль в постижении святости свободы играет смерть героев, проецированная на религиозные мотивы. Так, Мастер, как и его герой Иешуа, принимает смерть спокойно, как ожидаемую им участь. Обратившись к отравившему его и Маргариту, Азалле он говорит: «— А, понимаю, — вы нас убили, мы мертвы. Ах, как это умно! Как это вовремя!» [с. 360]. Чувство радости

в связи с избавлением от прежней, горестной жизни выражает Маргарита: «Гори, гори прежняя жизнь — Гори страдание! — кричала Маргарита» [с. 361]. В награду за муки творчества над книгой о Христе, Мастеру и его возлюбленной Маргарите был дарован «покой», жизнь в вечном доме: «Смотри, вон впереди твой вечный дом, который тебе дали в награду... Я знаю, что вечером к тебе придут те, кого ты любишь, кем ты интересуешься, и кто тебя не встревожит» [с. 372]. Писатель обессмертил своего героя, наделив его «покоем», сферой, в которой он может творить свободно и бесконечно.

Подобно булгаковским героям, герой Пак Тэ Вон стремится освободиться от страны смерти: «Когда мужчина, который смотрит на тихую спокойную страну смерти с большой тоской и надеждой, познает эту высочайшую радость, он сможет покинуть этот мир, вздохнув удовлетворенно и свободно» [с. 166]. Размышление героя о самоубийстве ассоциируется с религиозными канонами. Примером тому служит ссылка героя на библейский канон, связанный с самоубийством, определяющий предельное его отчаяние, утрату жажды жизни: «для человека, который не может найти никакого смысла в жизни, который потерял жажду жизни и чувствует лишь бесконечную усталость от нее. Для такого человека самоубийство, лишение жизни своего тела — не только обязательное условие, но и то, что он не в силах изменить. Христиане называют самоубийство самым большим грехом, говоря, что оно «решение заменить собой Бога». Но, моем случае, предотвратить это невозможно... Я не знаю, есть ли у меня такой синдром, но, ни в коем случае не хочу оправдывать перед вами самоубийство» [с. 165]. Говоря о несвободе человека в мире порабощения, насилия Пак Тэ Вон, как и М. Булгаков, связывает ее со смертью героя, ассоциируя ее с буддийскими представлениями, выраженными в заглавие произведения, воплощающие субстанциональные основы бытия, вобравший смысл «угасания», «исчезновения», «искушения, затем блаженство — у буддистов последнее совершенное состояние человеческой души, счастливая смерть, как высшее состояние человеческой души» [10]. Герой Пак Тэ Вона, освободившись от «десяти цепей», согласно учению Шакьяни, достиг последней ступени нравственного совершенства-нирваны».

Смерть героев М. Булгакова воспринимается как очистительный катарсис, символ долгожданной ими свободы, как приговор чудовищному миру насилия, порабощения, «вера в закон справедливости, правого суда, неизбежного возмездия злу» (В. Лакшин).

Таким образом, точки соприкосновения романа «Мастер и Маргарита» М. Булгакова и повести «Нирвана» Пак Тэ Вона обусловлены схожестью ценностных ориентаций их героев и определяется высоким мастерством писателей, выраженном в правдивом изображении трагических периодов в жизни своих стран, в раскрытии исторического смысла беспощадного времени, в приверженности писателей к священнописаниям, религиозным мотивам, использование которых позволило им подняться до вершин «метаисторической мысли», связанной с любовью к людям, состраданием, поиском смысла жизни, неприятия насилия, несправедливости, алчности, фальши, в утверждении святости подлинной истины, доброты, неистребимости природной устремленности людей к свободе.

Литература:

1. BACHTIN, M.: *Problemy poëtiki F. M. Dostojevskogo*. Moskva, 1972.
2. SULTANOV, K. K.: *Kul'turnyje različija — predposylka dijaloga ili kamen' pretknoven'ja*. In: *Literaturovedenje na sovremennom ètape*, выпуск 3, kniga vtoraja, Tambov–Jelec, 2014, s. 32.
3. SACHAROV, V. I.: *Bulgakov v žizni i tvorčestve*. Russkoje slovo-RS, Moskva, 2006, 112, s. 92.
4. LI GI, BÈK: *Istorija Korei: novaja traktovka*. Perevod s korejskogo pod redakcijej S. O. Kurbanova, Moskva, 2000.
5. GEGEL', G. F.: *Èstetika*. VIT, t. 2, s. 304–305.
6. BULGAKOV, M.: *Sobranije sočinenij v 5 tomach*. Tom 5, Moskva, 1990, s. 121.
7. *Klub fantazij. Sovremennaja korejskaja proza*. Perevod s korejskogo Inny Nigaj, Sankt-Peterburg, Giperion, 2014, s. 159.
8. TURBJANSKAJA, B. I., GOROCHOVSKAJA, L. N., MILLIONŠČIKOVA, T. M.: *Literatura v 11 klasse. Čast' 2*, Moskva 2005, s. 28.
9. *Glossarij filozofskih terminov projekta Distance*.
10. *Ènciklopedičeskij slovar' Brokgauza i ĵefrona*.

Chaimun Lee

professor, College of Social Science, Kyungpook National University, 80, Daehak-ro, Buk-gu, Daegu, South Korea

leecm@knu.ac.kr

ORCID: 0000-0002-5776-7355

Ludmila Borisovna Khvan

Ed.D., professor, Department of Russian Language and Literature, Faculty of Foreign Languages, Karakalpak State University named after Berdakh, Ch. Abdirov St. 1, 230112 Nukus city, Republic of Karakalpakstan, Uzbekistan
xvan45@mail.ru

ORCID: 0000-0001-5452-9311

Нравственные константы в теме творца и творчества: Карел Чапек и Сергей Самсонов

Наталья Сергеевна Рубцова

Абстракт

В статье анализируются параллели и взаимосвязи между романом Карела Чапека «Жизнь и творчество композитора Фолтына» (1939) и романом Сергея Самсонова «Аномалия Камлаева» (2008). Оба романа посвящены теме творца и творчества и сходным образом реализуют ее через центральный образ композитора. Авторское видение связано с утверждением нравственных констант как основы творчества и подлинной гениальности. Роман Сергея Самсонова, созданный в русле «нового реализма», и в художественном, и в ценностном плане созвучен реалистическому произведению Чапека.

Ключевые слова: Сергей Самсонов; Карел Чапек; композитор; творец; интерпретация; нравственно-этическая проблематика; новый реализм; переосмысление постмодернизма

Moral Constants in the Theme of Creator and Creative Work: Karel Čapek and Sergey Samsonov

Abstract

The study dwells on the parallels and interconnections between the unfinished novel of Karel Čapek *The Life and Work of the Composer Foltýn* (1939) and the novel of Sergey Samsonov *The Kamlayev Anomaly* (2008). Both novels are dedicated to the theme of creator and creative work and similarly realize it through the central figure of a composer. Moral and ethical problems are fundamental for Samsonov, as well as Čapek. The author's vision resides in the statement of moral constants as the basis for creative work and true genius. The novel of Sergey Samsonov composed within the framework of "new realism" is close to the realistic work of Čapek in terms of artistic and philosophic value.

Key words: Sergey Samsonov; Karel Čapek; composer; creator; interpretation; moral and ethical problems; new realism; reinterpretation of postmodernism

21-й век ознаменовался значительными изменениями — и даже словами — в общечеловеческой системе ценностей. Еще в 1970 году Жан

Бодрийяр охарактеризовал современное ему общество: «Мы находимся на той стадии, когда «потребление» охватывает всю жизнь, когда все роды деятельности комбинируются одним и тем же способом, когда русло удовольствий прочерчено заранее»¹. Потеряли ли эти слова свою актуальность спустя полвека? Думается, что нет. Тем не менее, в современном искусстве все же появляются яркие свидетельства поиска выхода из этого «замкнутого круга». Причем опорой в поисках зачастую становится опыт прошлого — как собственно художественный, так и ценностный.

Примером такого «диалога», обладающего потенциалом взаимообогащающего восприятия, являются два интереснейших текста. Это незаконченный роман знаменитого чешского писателя Карела Чапека «Жизнь и творчество композитора Фолтына» (1939) и «Аномалия Камлаева» (2008), роман, написанный русским прозаиком Сергеем Самсоновым.

Несмотря на более, чем семидесятилетнюю дистанцию и весьма разные социокультурные условия, два романа оказываются созвучны и родственны.

Карел Чапек в литературе — величина мирового значения, и в представлении он, в сущности, не нуждается, в то время как Сергей Самсонов даже для современной русской литературы — писатель относительно новый. В полной мере оценить его вклад в развитие литературы сейчас достаточно сложно, так как литературный период не завершен, разомкнут². Тем не менее, значимость произведений Самсонова уже очевидна. Ее — хотя бы в некоторой степени — доказывают и неоднократные номинации на наиболее весомые российские литературные премии («Большая книга», «Национальный бестселлер», «Ясная Поляна»).

Свой творческий путь Самсонов (1980 г. р., Подольск) начал уже в 27 лет. Этот автор — откровенно не представитель мейнстрима и претендует на столь же «немейнстримные» глобальные жанры: роман-эпопея («Железная кость»), интеллектуальный роман («Проводник электричества»). Он также пишет военный роман «Соколиный рубеж», а это на сегодняшний день весьма сложная, но необходимая задача³.

¹ BODRIJJAR, Ž.: *Obščestvo potreblenija. Jego mify i struktury*. Dostupno na: <<https://gtmarket.ru/library/basis/3464>>. [cit. 29.07.2021].

² См. об этом BONDARENKO, M.: *Tekušij literaturnyj process kak ob"jekt literaturovedenija*. Dostupno na: <<https://magazines.gorky.media/nlo/2003/4/tekušhij-literaturnyj-procress-kak-obekt-literaturovedeniya.html>>. [cit. 28.07.2021].

³ Роман о жизненном противостоянии двух равных противников — немецкого аристократа фон Борха и сталинского сокола Зворыгина — Дарья Ефремова метко

Но впервые по-настоящему широкий резонанс творчество Самсонова получило именно в связи с публикацией его интеллектуального романа «Аномалия Камлаева» — о поиске гармонии в самой жизни в противовес хаосу, деструкции.

Для главного героя романа, гениального композитора Матвея Камлаева, из музыки соткано все: и пространство, и время, и восприятие самого себя. Композиция романа сама подобна музыкальному произведению: она полифонична. Разные временные пласты, имеющие особый характер и ритм, сменяют друг друга: это картины детства и юности композитора (60–70-е годы) и современности, где Камлаев популярен и востребован в среде своих коллег и в светском обществе. При этом он переживает глубочайший кризис: творческий, духовный, семейный. В сущности, это кризис человека нашего времени.

Герой пройдет через многие вехи, прежде чем найдет то, что ищет: выход из творческого — но прежде всего жизненного и духовного — тупика.

Важный этап становления Камлаева — встреча с запрещенным композитором, стариком Урусовым. Их разговор перерастает в размышления о мироустройстве, о предназначении человека и творца. Музыка в понимании Урусова поддерживает «незыблемый, вечный, ненарушимый порядок». Она должна являться молитвой, а не «гнуснейшим самолюбованием автора, который учитывает весь божий мир [...] постольку-поскольку...»⁴.

Однако подлинной «точкой невозврата» для Камлаева становится бесплодие его жены Нины. В нем герой видит Божью кару. Но чудо все-таки происходит: Нина становится матерью. Выражая нового себя, Камлаев пишет «Сарру», музыкальное произведение, основанное на ветхозаветном сюжете о бесплодной супруге Авраама, в награду за веру родившей сына в девяносто лет. «Сарра» построена на классической гармонии, подобной «элементарной», но «неисчерпаемо сложной» снежинке. В этом творении отражается новое миропонимание Камлаева, который постигает смысл творчества и собственного существования.

характеризует как «новый эпос», не равный ни «человеческому документу», ни «окопной правде», «вскрывающий саму метафизику войны как теневой стороны мира или даже мироустройства, исследующий само ее вещество и призрачные закономерности внезапного извержения человеческой магмы». JEFREMOVA, D.: *Pisatel' Sergej Samsonov: «My proizvodim sliškom mnogo musora i sliškom malo smysla»*. Dostupno na: <<https://portal-kultura.ru/articles/books/327815-pisatel-sergej-samsonov-my-proizvodim-slishkom-mnogo-musora-i-slishkom-malo-smysla/>>. [cit. 28.07.2021].

⁴ SAMSONOV, S.: *Anomaliya Kamlajeva*. Moskva: Èkсмо, 2008, s. 318.

И литературоведы, и критики традиционно сравнивают «Аномалию Камлаева» с романом Томаса Манна «Доктор Фаустус» (1947), хотя степень сходства воспринимается различно. Закономерным (до такой степени, что об этом заявлено на обложке «Аномалии») является также сопоставление самсоновского романа с романом Ромена Роллана «Жан-Кристоф» (1904–1912). В сюжете обоих произведений действительно можно обнаружить немало близких моментов⁵.

Менее очевидна, однако, не менее интересна параллель с романом Карела Чапека «Жизнь и творчество композитора Фолтына».

Приступая к какому-либо анализу романа о Фолтыне, принципиально важно заметить следующее: для Карела Чапека этот роман стал последним произведением, которое так и не было завершено. Поэтому, строго говоря, любая интерпретация этого текста не может являться конечной. Известно свидетельство жены писателя, Ольги Шайнпфлюговой, о том, как Чапек якобы хотел завершить роман. Но и оно справедливо признается исследователями *интерпретацией* — предположительно первой интерпретацией: Шайнпфлюгова рассказала о замысле Чапека, но *не дописала* роман.

Поэтому, сравнивая законченный роман Самсонова и фрагмент романа Чапека, мы должны иметь в виду, что и данная наша интерпретация тоже будет гипотезой, которую невозможно ни опровергнуть, ни подтвердить. В этом своего рода загадка романа о Фолтыне.

Чапек приступает к работе над романом в 1938 году, сразу после «мюнхенского сговора», трагедию которого писатель так и не смог принять. Роман Чапека о самовлюбленном, бесталанном, безнравственном композиторе Фолтыне не имеет никакой явной антифашистской направленности и вообще по внешним признакам не сопоставим с темой войны. Из-за этого многими он был воспринят как парадоксально неожиданный на фоне происходящих событий⁶.

Инна Бернштейн объясняет этот кажущийся парадокс таким образом: «Писатель, долгое время исходивший из релятивистского представления о «равноценности истин», полагавший, что каждый обладает «своей правдой», теперь, в конце жизни, отдав все силы борьбе с фашизмом, приходит к выводу, что человечеству нужны не только сочувствие и тер-

⁵ Подробнее об этом см. RUBCOVA, N.: *Sovremennij čelovek-tvorec v romane «Anomalija Kamlajeva» Sergeja Samsonova*. Slavica litteraria. 2020, № 23 (1), s. 81–91.

⁶ Впрочем, похоже воспринималась и философская трилогия Чапека «Гордубал», «Метеор», «Обыкновенная жизнь».

пимость, но и бескомпромиссный суд»⁷. Однако, в русле политизированного восприятия советского времени и в связи с требованиями цензуры, Бернштейн ограничивает масштаб главной мысли романа. Так, по ее словам, Чапек «выступает против субъективизма в искусстве, против декадентского самообожествления художника», защищает искусство, «просветленное прогрессивной мыслью» и т. п. Нужно сказать, что такое ограничивающее понимание творчества Чапека вообще свойственно многим литературоведческим трудам и критике советского периода.

Ольга Шайнпфлюгова говорит о том, что замысел Чапека в действительности намного глубже: «Этого тщеславного, экзальтированного поэта Чапек избрал для утверждения вечных и неприкосновенных законов подлинного искусства, которое нельзя ни подкупить деньгами, ни обмануть громкими фразами. Он хотел отвратить свой измученный поэтический слух от грызни политического манежа [...] Вывернуть наизнанку малейшую фальшь, напыщенность, показать, что за ними — пустота. Еще раз подтвердить, что в искусстве, как и в жизни, все живое исходит только от живого, чистое — от чистого, что самая великая ложь не способна породить и крупницы истины»⁸.

Эти слова абсолютно справедливы и в отношении «Аномалии Камлаева».

Анализируя философскую мысль обоих романов, можно остаться в плоскости современного авторам искусства, но думается, что герой-композитор обращает нас к архетипу Творца, способного создавать или разрушать.

Оба анализируемых романа родственны в идейном плане. Однако при этом авторы подходят к его реализации словно с противоположных сторон. Бэда Фолтын показан как мелкая и даже жалкая личность, упивающаяся самолюбованием, способная на предательство и не осознающая собственной нелепости. Фолтын искренне гордится тем, что ведет «по-настоящему распутную жизнь». Он уверен, что источником творчества может быть «великий грех».

Камлаев же ни на одном своем этапе не изображается Самсоновым как фигура жалкая, мелкая. Все его творчество изначально связано с поиском в музыке высшего смысла. Последнее, что его интересует, — это всеобщее поклонение и угодничество. Он знает истинную цену внешнему лоску, богатству, связям с женщинами.

⁷ ČAPEK, K.: *Žizn' i tvorčestvo kompozitora Foltyna*. Inostrannaja literatura, 1970, № 1, s. 147.

⁸ ŠAJNPFLEJUG, K.: *Osen' s Karelom Čapekom*. In: Karel Čapek v vospominanijach sovremnikov, 1983, s. 228.

Впрочем, и образ Фолтына однозначен только на первый взгляд. Не случайно некоторые исследователи, например, Милош Погорский или Александр Матушка, видят в нем не «антигероя» в чистом виде, а фигуру трагическую⁹. Трагизм ее как раз в полном непонимании своей истинной сути, в искренней вере в свой несуществующий талант, а также в том, что эта вера заранее обречена: такой человек, как Фолтын, никогда не сможет вырваться из замкнутого круга.

Самсонов же дает своему герою этот шанс и наделяет своего героя необходимым потенциалом, чтобы сделать следующий шаг. Подобных Фолтыну композитор Камлаев оставляет позади, за спиной.

И все же Самсонов дает понять: чтобы выйти на этот новый виток, Камлаев должен был испытать сильнейшее потрясение. Он должен был пройти своеобразный процесс очищения. Потому что для Самсонова — как и для Чапека — фальшь есть фальшь. Ее не оправдывает ничто, и она не ведет ни к истинному искусству, ни к истинной гармонии. Это понимание, к которому в итоге приходит Камлаев, созвучно словам, которые произносит герой Чапека, Ян Троян: «Нет искусства вне добра и зла. Если вам кто-нибудь скажет это — не верьте ему. Наоборот, в искусстве есть место и для самой возвышенной добродетели, и для отвратительнейшей низости и порока — ему это присуще больше, чем какой-либо другой человеческой профессии [...] Твой урок тебе задан не для того, чтобы ты мог проявить себя, но для того, чтобы ты очистился, освободился от самого себя; не из себя ты творишь, но выше себя [...] Твое служение [...] есть служение богу»¹⁰. Этот монолог Трояна напоминает и слова старого Урусова.

И здесь снова вспомним о незаконченности романа Чапека. Существует «интерпретационный риск», о котором говорит, например, Йиржи Грабал¹¹: в том, чтобы приравнять голос Яна Трояна к голосу самого Карела Чапека. Это одна из «интерпретационных ловушек», даже несмотря на то, что мысли данного героя действительно родственны многим высказываниям писателя в других его текстах¹². Дело в том, что

⁹ POHORSKÝ, M.: *Torzo románu aneb román jako torzo*. Česká literatura, 1974, č. 1, roč. 22, s. 63. MATUŠKA, A.: *Člověk proti zkáze*. Praha: Československý spisovatel, 1963, s. 185.

¹⁰ ČAPEK, K.: *Žizn' i tvorčestvo kompozitora Foltyna*. Inostrannaja literatura, 1970, № 1, s. 195.

¹¹ HRABAL, J.: *K recepci Čakova Foltýna. Omyly v předpokladech a cílech interpretace narativní literatury*. In: *Studia Moravica. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Facultas Philosophica — Moravica*, 2008, № 6, s. 87–97.

¹² Впрочем, существует и другая «ловушка»: отождествление Фолтына с конкретными личностями из окружения Чапека — иными словами, приписывание герою прототипов. Так, высказывались предположения о том, что прототипами Фолтына являются

именно в этом романе мысль Чапека о творце и его творении гораздо более сложна. Существует, например, свидетельство Эдмонда Конрада о том, что, по словам Чапека, «после Трояна придет тот, кто теорию и логику этого героя соединит с тем, что в искусстве непредсказуемо. В монастырский устав ворвется жизнь, кровь, действительность. Связь с человеком, сердце, тело, органы чувств, душа, переживания. Вот тут-то и появлюсь я, мое кредо, мое понимание искусства. Самоотречение — это хорошо [...] Но оно должно слиться с миром, с мгновением, с вечностью, с травой и звездами, со всем здешним и человеческим»¹³.

Подчеркнем: процитированные слова не опровергают, а усложняют, углубляют реплику Яна Трояна. И еще больше роднят Чапека с Самсоновым, чей композитор Камлаев стихиен, неразрывно спаян с жизнью — недаром его фамилия происходит от слова «камлание», т. е. ритуал шамана.

«Аномалию Камлаева» сближает с романом Чапека и метод, который избрали авторы. Это метод реалистический — в чистом виде, без всякого фантастического допущения. Причем «Аномалия» появляется в тот момент, когда русская литература приходит к переосмыслению опыта постмодернизма.

То, что родилось в итоге, сегодня определяют как «новый реализм». «Это не столько направление, сколько всеобщее мироощущение, которое отражается в произведениях, самых неодинаковых по своим художественным и стилевым решениям», — характеризует «новый реализм» Алиса Ганиева¹⁴. К писателям-новореалистам можно отнести Романа Сенчина, Павла Басинского, Алексея Варламова, Михаила Попова, Дениса Гуцко, Аркадия Бабченко, Захара Прилепина. «Новый реализм» возник как вызов авторов, претендующих на создание «новой эпохи» в русской литературе. Некоторые иллюзии были со временем развенчаны, но осталась суть — дерзкое мышление, которое концептуально и конструктивно «спорит с постмодернизмом» и готово стать наследником классических

Франтишек Гётц, Франтишек Ксавер Шалда, Ольга Шайнпфлюгова — и даже сам Карел Чапек! Возможно, параллели с реальными личностями и существовали (это на данный момент не известно) — как они существуют у героя «Аномалии Камлаева» (в нем узнаваемы черты Дмитрия Шостаковича, Арво Пярта, Альфреда Шнитке, Сергея Курёхина, Владимира Маяковского, но прежде всего Владимира Мартынова и Карлхайнца Штокхаузена). Однако можно согласиться с Йиржи Грабалом: на рецепцию этот факт не может и не должен иметь определяющего влияния.

¹³ KONRÁD, E.: *Fata morgana potlesku. Přítomnost*, 1939, №9, s. 305. Перевод выполнен Натальей Рубцовой.

¹⁴ GANIJEVA, A. A.: *Ne bojsja novizny, a bojsja pustozvonstva*. Znamja, 2010, №3, s. 139–142.

традиций русской литературы. Михаил Эпштейн характеризует новые тексты так: в них «остаются цитатность и интертекстуальность, ирония и эклектика, сомнения в универсальности всяких канонов и иерархий. Однако постмодернизм застыл на уровне знаковой игры, розыгрышей, перевертышей, перекодировок, — игры, которая не признавала ничего вне себя [...] Нынешний цикл жадно вбирает в себя все то, что выпало из той эпохи: вопросы жизни и смерти, будущего и вечного, любви и страха, надежды и раскаяния»¹⁵. Поэтому новореалист Самсонов¹⁶, без сомнения, звучит в консонансе с Чапеком.

Обратим внимание, что даты создания не только романа о Фолтыне, но и «Жана-Кристофа» (1904–1912), и «Доктора Фаустуса» (1947) связаны с глобальными мировыми потрясениями, с мировыми войнами. «Аномалия Камлаева» написана в условное «мирное время». Однако это, конечно, иллюзия. Достаточно вспомнить на шумевшие слова Валерия Герасимова: «В XXI веке прослеживается тенденция стирания различий между состоянием войны и мира. Войны уже не объявляются, а начавшись, идут не по привычному нам шаблону»¹⁷.

Таким образом, и Чапек, и Самсонов в своих произведениях являют самый непосредственный отклик на ключевые и болезненные темы современности. Их композитор, творец — лакмус современного общества. Через обнажение болезней искусства обнажаются болезни души человеческой — и этот процесс не ограничен конкретным историческим периодом. Поэтому и отклик двух писателей на происходящее вокруг них не одномоментный, а вневременный.

Именно благодаря этому и может состояться такой их диалог.

Литература:

BODRIJJAR, Ž.: *Obščestvo potreblenija. Jego mify i struktury*. Dostupno na: <<https://gtmarket.ru/library/basis/3464>>. [cit. 29.07.2021].

¹⁵ ÈPŠTEJN, M. N.: *Nulevoj cikl stoletija. Èksploziv — vzryvnoj stil' 2000-ch*. Zvezda, 2006, № 2. Dostupno na: <<https://magazines.gorky.media/zvezda/2006/2/nulevoj-czikl-stoletiya.html>>. [cit. 28.07.2021].

¹⁶ Заметим, что ни в одном из публичных выступлений Самсонов до сих пор не говорил о себе как о представителе того или иного литературного направления. Однако можно предположить, что его творчество наиболее гармонично вписывается именно в концепцию «нового реализма».

¹⁷ GERASIMOV, V. V.: *Cennost' nauki v predvidenii*. Vojenno-promyšlennyj kur'jer, 2013, № 8 (476) ot 27 fevralja.

- BONDARENKO, M.: *Tekuščij literaturnyj process kak ob"jekt literaturovedeniya*. Dostupno na: <<https://magazines.gorky.media/nlo/2003/4/tekushhij-literaturnyj-proczess-kak-obekt-literaturovedeniya.html>>. [cit. 28.07.2021].
- ČAPEK, K.: *Žizn' i tvorčestvo kompozitora Foltyna*. Inostrannaja literatura, 1970, № 1.
- ĚPŠTEJN, M. N.: *Nulevoj cikl stoletija. Ěksploziv — vzryvnoj stil' 2000-ch*. Zvezda, 2006, № 2. Dostupno na: <<https://magazines.gorky.media/zvezda/2006/2/nulevoj-czikl-stoletiya.html>>. [cit. 28.07.2021].
- GANIJEVA, A. A.: *Ne bojsja novizny, a bojsja pustožvonstva*. Znamja, 2010, № 3, s. 139–142.
- GERASIMOV, V. V.: *Cennost' nauki v predvidenii*. Vojenno-promyšlennyj kur'jer, 2013, № 8 (476) ot 27 fevralja.
- HRABAL, J.: *K recepti Čakova Foltýna. Omyly v předpokladech a cílech interpretace narativní literatury*. In: Studia Moraciva. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Facultas Philosophica — Moravica, 2008, № 6, s. 87–97.
- JEFREMOVA, D.: *Pisatel' Sergej Samsonov: «My proizvodim sliškom mnogo musora i sliškom malo smysla»*. Dostupno na: <<https://portal-kultura.ru/articles/books/327815-pisatel-sergej-samsonov-my-proizvodim-slishkom-mnogomusora-i-slishkom-malo-smysla/>>. [cit. 28.07.2021].
- KONRÁD, E.: *Fata morgana potlesku*. Přítomnost, 1939, № 9.
- MATUŠKA, A.: *Člověk proti zkáze*. Praha: Československý spisovatel, 1963.
- POHORSKÝ, M.: *Torzo románu aneb román jako torzo*. Česká literatura, 1974, č. 1, roč. 22, s. 60–65.
- RUBCOVA, N.: *Sovremennyj čelovek-tvorec v romane «Anomalija Kamlajeva» Sergeja Samsonova*. Slavica litteraria. 2020, № 23 (1), s. 81–91.
- SAMSONOV, S.: *Anomalija Kamlajeva*. Moskva: Ěksmo, 2008.
- ŠAJNPFLJUG, K.: *Osen' s Karelom Čapekom*. In: Karel Čapek v vospominanijach sovremennikov, 1983, s. 228.

Natalia Sergeevna Rubtsova

Mgr, Ph.D., Czech Center, Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod, 603000 Nizhny Novgorod, Bolshaya Pokrovskaya 37, Russian Federation
chudel1@yandex.ru

Генеалогия жанра «Прекрасной Елены» В. Масса и Н. Эрдмана

Оксана Николаевна Юрченкова

Абстракт

Впервые объектом исследования стал текст либретто В. Масса и Н. Эрдмана к оперетте Ж. Оффенбаха «Прекрасная Елена», малоизвестный историкам музыкального театра и исследователям творчества драматургов. Произведение рассматривается в контексте античной драматургии, что обусловлено использованием популярного сюжета о Елене и Парисе и конструктивными компонентами поэтики (система персонажей, структура действия). Обнаружены художественные пересечения с жанровым каноном античной комедии на содержательном уровне. Если для доминировавшей на театральной сцене XIX–XX вв. оперетты венского типа, к которой относится классический вариант оперетты Оффенбаха, характерен бытовой сюжет, основанный на любовных перипетиях, то в древней комедии главной темой было столкновение общественных сил. У соавторов в либретто совмещаются обе стратегии развития действия: любовная линия выполняет фундирующую функцию, но параллельно развиваются события политического характера международного масштаба.

Ключевые слова: античная комедия; оперетта; «Прекрасная Елена»

Genealogy of the Genre of *The Beautiful Helen* by Vladimir Mass and Nikolay Erdman

Abstract

The text of the libretto by Vladimir Mass and Nikolay Erdman for Offenbach's operetta *The Beautiful Helen*, which is little known to the historians of musical theater and researchers of the playwrights' work, is studied for the first time. The work is considered in the context of ancient drama, which is due to the use of a popular storyline about Helen and Paris and the constructive components of poetics (the system of characters, the structure of the action). Artistic overlaps with the genre canon of ancient comedy at the content level are revealed. Offenbach's classical version of the operetta belongs to the Viennese operetta dominating the theater stage in the 19th and 20th centuries, this type being characterized by the plot based on love peripeteia. In contrast to this, in ancient

comedy the main topic was the clash of social forces. The authors of the libretto combine both strategies of action development: the love story has a fundamental function, but at the same time events of an international political nature are developing there.

Key words: Ancient comedy; operetta; *The Beautiful Elena*

Оперетта Ж. Оффенбаха «Прекрасная Елена» с либретто А. Мельяка и Л. Галеви впервые была поставлена на русской сцене гастролирующими французскими актерами в 1866 году в Михайловском театре (Санкт-Петербург). Спустя два года после премьеры В. А. Крылов перевел ее на русский язык. За долгие годы постановок знаменитой оперетты в России появлялись и другие авторские переработки текста, в том числе в первые годы становления советской музыкальной драматургии. Так, в 1924 г. в московском Новом театре поставлен спектакль, авторами либретто которого были А. Арго и Н. Адуев; в 1927 г. в Московском театре оперетта шла с текстом В. Шершеневича. Во всех этих версиях незначительно по сравнению с оригиналом меняются акценты в мифологическом сюжете, появляются остроты, направленные на современных деятелей политики, культуры; но главным все же остается характерный для европейской музыкальной драматургии любовный сюжет, восходящий к традиции античной *новой* комедии. Действие концентрируется на личных отношениях, семейных перипетиях Менелая и Елены, любовной интриге.

Знарок оперетты, доктор искусствоведения М. Янковский, размышляя о путях развития советской музыкальной драматургии в первые послереволюционные десятилетия, критично оценивал художественные искания театральных деятелей: «Несмотря на самоочевидную тщету приспособленческого подхода к западным опереточным произведениям, попытки «осовременивания» продолжались еще очень долго, и та же «Прекрасная Елена» подвергалась приспособленческой операции вплоть до 1930 года¹, когда она была поставлена с текстом Н. Эрдмана и В. Масса на сцене ленинградского Малого оперного театра. В то время как обычный опереточный театр, подходя к постановке «Елены», ограничивался в общем только вставками (например, во втором акте Елена, обращаясь к Парису, напоминает ему о необходимости быть более сдержанным, ссылаясь на приговор по делу в... Чубаровом переулке,

¹ Здесь ошибка автора — оперетта шла в сезоне 1931 года.

а обманутый Менелай грозит пожаловаться на Париса советской власти, в Малом оперном театре Елена превращена в Европу, цари — в Лигу наций, а Парис — чуть ли не в большевика» [1]. В период становления советского музыкального театра предложенный соавторами вариант либретто, по его мнению, оказался не жизнеспособным: идейный замысел не соответствовал оформлявшемуся соцреалистическому канону. Тем не менее, эта постановка обратила на себя внимание взыскательного критика, вероятно, поддавшегося обаянию узнаваемого эрдмановского юмора.

Для музыкальных театров самостоятельно или в творческом тандеме с разными соавторами Н. Р. Эрдманом, известным уже драматургом, было написано немало: «Боккачио» (1930), «Музыкальный магазин» (1932), «Нищий студент» (1945), «Лев Гурыч Синичкин» (1946), «Летучая мышь» Иоганна Штрауса (1947, проза; стихи М. Вольпина), «Соломенная шляпка» (1959). Особо отметим сценарии, созданные на основе античных сюжетов: «Гибель Европы на Страстной площади» (1924), «Одиссея. Обзорение в 3-х актах Гомера в обработке и под редакцией В. Массы и Н. Эрдмана» (1927), Н. Эрдман и В. Масс «Телемак. Представление в одном акте» (1930), В. Масс и Н. Эрдман «Орфей в аду. Оперетта-феерия в 3-х действиях» (датировка достоверно не установлена).

Оперетта «Прекрасная Елена» (авторы либретто В. Масс и Н. Эрдман) малоизвестна широкому кругу театралов в силу того, что ставилась, по-видимому, только в сезоне с июля по октябрь 1931 г. в Ленинградском Малом оперном театре². На фоне отрицательных отзывов о постановке и споров вокруг оперетты спектакль был снят со сцены. В ходе его обсуждения в Главном комитете по контролю за репертуаром резюмировали: «Либретто оперетты «Прекрасная Елена» как политически безграмотное и стоящее на грани с самой откровенной порнографией и явной пошлостью — запретить. Оперетту со сцены снять. ...15/X-31» [3]. Что сыграло решающую роль в судьбе «Прекрасной Елены» — невостребованность оперетты как вида искусства, изъяны сценической постановки, спорность идейного замысла — сказать однозначно сейчас затруднительно. Менее всего, думается, неуспех спектакля определялся качеством сценария.

² Либретто «Прекрасной Елены» В. Массы и Н. Эрдмана не публиковали вплоть до 2011 года. Впервые этот текст появился в научном журнале «Вестник ТГПУ» благодаря стараниям профессора кафедры русской литературы В. Е. Головчинер и американскому слависту Дж. Фридману, много лет занимавшемуся разысканиями материалов об Эрдмане [2]. С тех пор прошло десять лет, но до настоящего момента это произведение не стало предметом специального внимания ни литературоведов, ни театроведов.

Сегодня, вне конъюнктурных суждений о нормативном содержании искусства, это становится довольно очевидным.

Сюжет В. Масса и Н. Эрдмана существенно отличается от предшествующих переводов. Они отказались от характерной для «венской» оперетты сюжетной интриги, не отвечавшей духу времени, поставили перед современниками актуальные общественно-политические проблемы. Под их пером либретто превратилось в злободневную пьесу, по сюжетному замыслу тяготеющую к аттической комедии древнего периода, представленной комедиями Аристофана, фрагментами пьес Кратина, Евполида.

Исследователи жанра комедии возводят ее к комосу, деревенскому шествию в честь Диониса, посвященному прославлению животворящих сил природы и связанному с наступлением зимнего солнцеворота или весеннего равноденствия. По мнению В. Н. Ярхо, в древней комедии постоянны такие сюжетные мотивы как страсти Эроса, мольбы и жалобы, преследования, инвективы, срамословия, пиры и агоны, жертвоприношения, священные браки, травля противников, переодевания, недоразумения, мятеж и бури, знаменующие светопреставление [4, с. 47]. О. М. Фрейденберг специфику древней комедии в сравнении с более поздней паллиатой и Новой комедией, углубляющих «лирические темы», видит в том, что в ней «вместо лирического эроса доминировал лирический полис» [5, с. 355–356], сталкивались два дома-антагониста, два города или две страны. Комикование — оборотная сторона официальной жизни, комедия смеется над самым важным и дорогим, что есть в городе, в обществе. В древности считалось, что ругань и поношения, в изобилии звучавшие на дионисийских праздниках, а потом и со сцены, приведут к благополучию, поэтому в древней комедии ругают первых лиц. Сделав политика, общественного деятеля, философа объектом осмеяния (Сократ в «Облаках», Еврипид в «Лягушках» Аристофана), автор подчеркивает их общественную значимость. Кроме того, в комедии содержались многочисленные намеки и пародии не только на явления общественной и политической жизни, но и на современную литературу, философию.

Развивая эту традицию, В. Масс и Н. Эрдман смеются над игроками мировой политики — над дипломатами и государственными представителями Лиги Наций. Инвективы и смех, глумление направляется в их либретто на привычные для аттической комедии объекты — философию, литературу, политику. Так, в действии неоднократно звучит мысль о крушении европейской цивилизации (А х а м е н о н. Господа. Цивилизация в опасности. Сплотимся теснее и поклянемся

друг другу до последней капли защищать нашу общую жену, Пан... То есть, мисс Европу. [2, с. 242]), отсылающая не только к современным политическим явлениям³, но и к книге немецкого философа О. Шпенглера «Закат Европы», первый том которой был переведен на русский язык в 1923 году⁴. Помимо отсылок к философским идеям авторы-либреттисты включают в текст многочисленные литературные аллюзии на творчество Мопассана, Ремарка, Пушкина. Основная же тема пьесы — хитросплетения международной политики, спекуляции на идеях мира. Любовная история молодых людей — Елены и Париса — развивается на фоне проходящей международной конференции по разоружению, на которую собираются представители разных стран. В их комическом именовании легко угадываются названия крупных держав: Доллария, Мопассания, Георгиния, Пшешшеландия, Ватикания и т. д. Проведение таких мероприятий — это еще и «семейный» бизнес для мэра города Капитолонии, в котором проводится вот уже 875 конференция: «И я твердо надеюсь, что с вашей помощью эти разговоры о разоружении никогда не прекратятся» [2, с. 201].

В центральных советских газетах второй половины 1920-х — начала 1930-х годов регулярно звучали лозунги и заголовки о разоружении (например, «Очередной акт комедии разоружения», «Дело «разоружения» в надежных руках» (Известия, 17.06.1930); «Тов. Литвинов разоблачает явный саботаж предложений о сокращении военных запасов» (Известия 16 ноября 1930)). Подобная риторика обусловлена реваншистскими тенденциями и угрозой нарушения сложившегося в результате Первой мировой войны соотношения сил ведущих держав. Неоднократно собирались международные конференции (в 1925 г. в Женеве, в 1927, 1928 гг. в Париже, 1930 г. в Лондоне); с трибуны Лиги Наций настойчиво звучали пацифистские лозунги о необходимости мирного урегулирования международных споров. Р. М. Илюхина пишет: «Различные группировки империалистических держав — экс-победителей и экс-побежденных, союзников одних и союзников других — стремились использовать международную организацию в целях своекорыстной политики. Лига Наций, будучи механизмом, который мог действовать

³ Например, в пьесе звучит намек на Пан-Европу — неосуществленный проект создания блока государств континентальной Европы, выдвинутый в 1930 г. французским правительством по инициативе министра иностранных дел А. Бриана.

⁴ Еще за год до этого в издательстве «Берег» в Москве вышел сборник статей отечественных мыслителей Н. А. Бердяева, Я. М. Букшпана, А. Ф. Степуна, С. Л. Франка «Освальд Шпенглер и Закат Европы» [6].

только в соответствии с принципами мирного сосуществования на основе общей согласованности и соблюдения уставных норм, с трудом сдерживала центробежные тенденции государств-членов» [7, с. 17]. Задача поддержания status quo — добиться фиксации благоприятного для всех уровня вооружений Германия заявила о своем равенстве с другими государствами в вооружении, французский проект содержал требование создания «в интересах мира» интернациональной армии; англичане предлагали план сокращения авиации и подводного флота. Делегация СССР последовательно призывала к миру и полному разоружению всех.

У Масса и Эрдмана молодое советское государство представлено как Антиподия — утопическая страна, окруженная ореолом романтических мотивов, куда стремится центральный персонаж Парис, выступающий против конференции. Помимо очевидных мифологических истоков этого образа (юноши-Эроса), вероятно, имеет смысл говорить и о реальных его прототипах. В этом смысле вспоминается нарком иностранных дел СССР М. М. Литвинов, в те годы бывший активнейшим борцом за мир.

Наряду с Парисом в сюжете действуют типичные персонажи-маски, пришедшие из древней аттической комедии: греховодник кардинал, которому не чужды и прелюбодеяния, и политическое интриганство; плут, фармак-гибрист — журналист-циник Орест, он облакает в художественно-выразительные формы скрытую подоплеку политических и любовных перипетий, находит приемлемые, санкционированные формы публичного обнародования фактов; гротескная фигура пройдохи мэра, постоянно проводящего время в доме для свиданий, и его визави — молодящаяся содержательница этого дома мадам Телье; вечно ревнующий муж-старик (Сальварсен) и его молодая жена Елена, мисс Европа, влюбленная в простого матроса, воплощающая обновляющуюся природу, весну, с подчеркнутыми эротическими чертами. Она — центральная героиня, «световое божество», которое в мифе и обряде «связывалось с образами катартики», «в себе самом носило переход от „жертвы“ к „преследователю“, от „скверны“ (мрака) к „чистоте“» [5, с. 347–348]. Затем в пору разложения первобытного синкретизма в искусстве этот образ разделяется на две противоположности, появляются «раздельные понятия о „козле отпущения“ и „агнце“, из которых один — носитель нечестия, другой — носитель чистоты, первый — активный, второй — страдающий» [5, с. 348]. Образ Елены у Масса и Эрдмана в своей семантике восходит к самому древнему сочетанию активного, нечистого начала (она упряма в достижении своей цели, в соблазнении Париса) и жертвенного, пассивного. Ее судьба зависит от Париса, от ее мужа

Сальварсена, наконец, оказывается в руках министров (как и судьба Европы, которую она воплощает).

Античные корни опереточного либретто обнаруживаются не только в тематике, системе персонажей, но и в структуре действия пьесы. Несмотря на то, что авторы не выделяют таких характерных для аттической комедии частей как пролог, парод хора, парабасу, эксод (пьеса состоит из трех действий, что соответствует музыке оперетты Оффенбаха), по сути, в тексте содержатся структурные части, морфологически соотносимые с древней комедией. Так, пролог обычно содержал несколько сцен и представлял экспозицию сюжета. В либретто Масса и Эрдмана в этой функции выступают сцены первого действия. Поочередно перед зрителем в комических сценах появляются все действующие лица: заботливый глава семьи (мэр) оказывается завсегдаем заведения мадам Телье, кардинал за деньги готов отпустить грехи магдалинеткам, Елена в исповедальной речи признается в своих изменах и т. д. Круг действующих лиц и масштаб событий от сцены к сцене расширяется: приватные встречи (папаша Фугас, мэр Капиталонии и магдалинетки) сменяются общегородскими событиями с участием представителей городской власти, церкви, органов правопорядка, а далее дипломаты разных стран съезжаются на международную конференцию, во время которой кардинал, представитель Ватикании, озвучивает главную мысль: «Идея разоружения — это величайшая идея нашего времени, которая никогда не погибнет. Я считаю, что все страны должны с оружием в руках защищать эту идею друг против друга, когда наступит война. [...] Идея разоружения — очень тонкая идея, ибо каждое государство должно не только разоружиться, но и разоружить другие. А для того, чтобы разоружить другие, ему самому нужно получше вооружиться, то есть вооружиться скорее, чем вооружаются другие, так как если оно будет вооружаться медленно, то не оно разоружит, а его разоружат. Одним словом, дело всеобщего разоружения — есть почти дело всеобщего вооружения» [2, с. 202].

В первом же действии на фоне массовых сцен завязывается лирически-комический сюжет. Встреча Елены и Париса характеризуется интимной интонацией, приватностью, несмотря на то, что она состоялась на базарной площади Мира. Но собственно о любви между ними в это момент речи не идет. По признанию героини, „историческая необходимость“ толкающая ее в объятия то одного, то другого мужчины, заставляет ее обратить внимание на молодого матроса. Парис же принимает ее помощь, чтобы скрыться от полиции.

За прологом в древней комедии следует парод, вступительная песня хора при выходе на оркестру. Хор или активно поддерживал основную идею, с которой выступал главный персонаж, или, наоборот, энергично боролся с этой идеей, или два разных полухория защищали противоположные позиции. В «Прекрасной Елене» хор состоит, с одной стороны, из политиков-дипломатов, с другой — жителей города Капитолонии, включая магдалинеток⁵; первые «продают» идею разоружения, а хор горожан во главе с Парисом, их «корифеем», противопоставляет им идею вечного мира и братства трудящегося народа.

Продолжали действие древней комедии эпизодии, диалогические части, включающие агон, словесный поединок, во время которого два противника защищали противоположные положения, а хор подстрекал их. Подобные сцены составляют центральную часть в либретто В. Масса и Н. Эрдмана. В структуре действия чередуются эпизоды, представляющие комическое развитие адюльтера (сцены ревности обманутого мужа, скандалы узвзленной жены) и политических интриг. Парис изворачивается, отклоняя внимание назойливой поклонницы, в результате развитие любовной линии замедляется. По контрасту, конфликты и скандалы на политической арене завязываются очень быстро, и так же быстро сходят на нет («Все устроилось как нельзя лучше. Мы вернули кардиналу слово, кардинал вернул нам деньги. Конфликт улажен. Добрососедские отношения восстановлены, через несколько минут начинается банкет» [2, с. 225]).

В третьем действии разыгрывается важнейшая, кульминационная сцена суда, в которой чередуются речитативные, прозаические и музыкальные фрагменты. Принимая во внимание ее содержание, она отдаленно напоминает главную часть древней комедии — парабасу. «Своеобразие парабазы заключается в ее хоричности. Автор хоричен [...] Он обнаруживает не сольную форму, а коллективную. [...] По содержанию она состоит из просьб к зрителям, из жалоб на соперников, из молитв к богам и из опозоривания противников или крупных политических деятелей. Можно сказать, что у автора-хора своеобразная роль молящего, который не только молит, просит, сетует, плачется, но и сам лудифицирует и глумится над другими. [...] Тема его — он сам в его отношении к себе самому и к своим антагонистам» [5, с. 361–362]. Хор и в оперетте выходит на первый план. Стремящийся к разрешению семейной драмы Сальварсен окажется в драматичной для

⁵ В античной комедии им соответствовали гетеры, постоянные участницы комоса.

себя ситуации: политики будут требовать от него казни Париса (первое полухорие), хор-народ встанет на сторону осужденного (второе полухорие). Нарастающие противоречия обернутся абсурдом. На сцене появится голубь, отказывающийся от миссии птицы мира, а завершится эпизод буффонадной сценой «слепой» дуэли⁶. С эксодом, заключительным выходом хора в комедии, соотносится финальная хоровая сцена оперетты. В общем музыкальном номере каждый из действующих лиц выскажет слово: Сальварсен сожаление о потере жены, Елена о «новых берегах», дипломаты о политическом скандале.

Жанр оперетты в его классическом варианте не предполагал постановку серьёзных общественно-политических, философских вопросов, сосредотачиваясь на комических ситуациях и любовных конфликтах. Авторы «Прекрасной Елены» ввели в текст многочисленные детали конкретно-исторического характера (например, упоминание о языковой реформе, проведенной в СССР после революции, или имена общественных и политических деятелей, в том числе Ярославского Емельяна Михайловича, члена РСДРП, известного как вдохновителя гонений на церковь), что было характерно для этого жанра, но пошли в этом направлении намного дальше благодаря ориентации на жанровый канон аттической комедии. Усиленные в своем значении хоровые партии актуализировали философско-историческую проблематику. Речь шла уже о закономерностях исторического развития общества, о смене экономических формаций, о политических механизмах урегулирования международных конфликтов, о роли личности, правящей элиты и народа в этих процессах. Помимо конкретно-исторического подтекста, в логике действия обнаруживается мифопоэтический пласт, благодаря чему остро-политические вопросы осмысляются в контексте космогонических процессов мироустройства, вечных проблем человечества, мыслимых авторами не в масштабе культурно-общественного развития. Многоплановый тип развития действия, богатый аллюзивно-интертекстуальный контекст характерен для неклассической парадигмы художественности, для интеллектуальной драмы, видимо, такой вариант развития оперетты не стал востребован в 1930-х годах.

Это направление размышлений привело к тому, что через полгода после премьеры уже для другого театра, Московского Мюзик-Холла,

⁶ В ходе сцены два главных дуэлянта — Сальварсен и Ахамемнон (представитель Долларии) — будут стреляться из пистолетов с завязанными глазами, при этом поубивают всех солдат-охранников и не заметят, как в этой суматохе Елена сбегит с Парисом на бригантине в далекую страну Антиподию.

на основе переработанного сценария был поставлен новый спектакль («Разоружение или дом мадам Телье»). Соавторы существенно сократили первый вариант либретто, убрав любовную линию Елены и Париса и сосредоточившись на разработке внешнеполитической интриги. Однако детальный сопоставительный анализ вариантов сценария — дело будущего, которое, думается, откроет еще много интересного и в судьбе этой пьесы, и в творческой биографии авторов, и в истории отечественного музыкального театра.

Литература:

1. JANKOVSKIJ, M. O.: *Operetta. Vozniknovenije i razvitije žanra na Zapade i v SSSR*. Dostupno na: <http://sunny-genre.narod.ru/books/yankovsky_1937/contents5.html> (cit. 30.07.2021).
2. MASS, V., ÈRDMAN, N.: *Prekrasnaja Jelena*. In: Vestnik TGPU. 2011. Vypusk 7 (109), s. 200–245.
3. RGALI, f. 656, op. 1, d. 1888.
4. JARCHO, V. N.: *U istokov jevropske komedii*. Moskva: Nauka, 1979. 176 s.
5. FREJDENBERG, O. M.: *Obraz i ponjatije*. In: FREJDENBERG, O. M. Mif i literatura drevnosti. 2-je izd., ispr. i dop. Moskva: Izdatel'skaja firma «Vostočnaja literatura» RAN, 1998, s. 223–622.
6. STEPUN, F. A., FRANK, S. L., BERDJAJEV, N. A., BUKŠPAN, Ja. M.: *Osvaľ'd Špengler i Zakat Jevropy*. Moskva: Knigoizdatel'stvo «Bereg», 1922. 95 s.
7. ILJUCHINA, R. M.: *Liga Nacij. 1919–1934*. Moskva: Nauka, 1982. 360 s.

Oksana Nikolaevna Yurchenkova

Phd in Philology, Associate Professor, Department of Russian Literature, Faculty of History and Philology, Tomsk State, Tomsk State Pedagogical University, Kievskaya str., 60, 634061, Tomsk, Russian Federation

oksanikol@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-1911-1558

Oddíl VI



TRANSFORMACE HODNOT V LITERÁRNÍM DÍLE

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЦЕННОСТЕЙ В ПРОИЗВЕДЕНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

„Niespodzianka” Karola Huberta Rostworowskiego: wartości rodzinne w obliczu biedy

Agnieszka Droś

Abstrakt

Artykuł przedstawia *Niespodziankę* Karola Huberta Rostworowskiego jako jeden z dramatów tego autora, którego bohaterem jest człowiek w ogóle. Opierając się na autentycznym zdarzeniu, w którym rodzice nie poznawszy syna, zabili go dla pieniędzy, Rostworowski stworzył dramat nędzy, w którym postawił główną bohaterkę w obliczu wyboru bez możliwości kompromisu. Matka kierowana miłością do syna i chęcią pomocy w ukończeniu przez niego studiów, pewnego dnia staje przed możliwością zdobycia pieniędzy, które pozwolą na urzeczywistnienie jej pragnień. To jednak będzie wymagało od niej popełnienia zbrodni. Zdesperowana i zdeterminowana kobieta postanawia wykroczyć przeciwko podstawowym zasadom moralnym by walczyć o swoją rodzinę. Decyduje, że z niesprawiedliwością będzie walczyć inną niesprawiedliwością. Finał tej decyzji staje się jednak jeszcze bardziej tragiczny, niż mogłoby się to wydawać. Ofiarą okazuje się jej najstarszy syn. Matka zabija jednego syna, by wspomóc drugiego. Myśląc, że ratuje rodzinę, całkowicie ją niszczy. *Niespodzianka* jest kolejną sztuką Rostworowskiego, który z mistrzowską umiejętnością ukazuje psychologię bohaterów znajdujących się w sytuacji konfliktu moralnego. W konflikcie tym bardzo trudno jest podjąć racjonalny wybór i wybrać odpowiednią drogę. Bohaterami nie są jednowymiarowe, papierowe postacie, lecz prawdziwi, targani emocjami ludzie. *Niespodziankę* można nazwać dramatem nędzy, można też nazwać ją też nazwać po prostu dramatem życia.

Słowa kluczowe: Karol Hubert Rostworowski; *Niespodzianka*; wartości rodzinne; bieda; moralność

„Niespodzianka” (Surprise) of Karol Hubert Rostworowski: Family Values in the Face of Poverty

Abstract

The article presents Karol Hubert Rostworowski's *Surprise* as one of the dramas of this author, the protagonist of which is the man at all. Based on an authentic event in which the parents did not recognize their son and they killed him for money, Rostworowski created a drama of misery, in which he put the character

in a performance with no option to compromise. A mother, driven by her love for her son and willingness to help him finish his studies, one day faces the possibility of obtaining money that will allow her to make her desires come true. This will require her to commit a crime. A desperate and determined woman decides to go against basic moral principles to fight for her family. She decides to fight injustice with another injustice. The end of this decision becomes even more tragic than it might seem. The victim turns out to be her eldest son. A mother kills one son to help the other. Thinking that she is saving the family, she destroys it completely. *Surprise* is another drama by Rostworowski, who shows with a masterful skill the psychology of characters in a situation of moral conflict. In this conflict, it is very difficult to make a rational choice and choose the right path. The protagonists are not one-dimensional paper characters, but real, emotional people. The *Surprise* can be called the drama of poverty, or it can also be called simply the drama of life.

Key words: Karol Hubert Rostworowski; *Surprise*; family values; poverty; morality

Wprowadzenie

Myślenie o rodzinie jako o wartości wynika z jej podstawowej formy współżycia ludzi i zaspokajania przez nią najważniejszych potrzeb takich jak bezpieczeństwo, miłość, realizacja macierzyńskich i ojcowskich uczuć. Można również mówić o immanentnej wartości rodziny, której nie deprecjonuje rozbieżność między jej idealną a realną formą¹. Fakt ten potwierdzają liczne badania. W styczniu 2019 r. przeprowadzono sondaż, w którym poproszono ankietowanych o wybór pięciu najważniejszych wartości. Wyniki pokazują, że szczęście rodzinne (80 %) zajęło pierwsze miejsce przed zdrowiem (55 %) i spokojem (48 %). Większość ankietowanych, którzy wybrali szczęście rodzinne stanowiły kobiety (86 %). Na tę wartość rzadziej wskazywali m.in. mieszkańcy największych miast (68 %) i osoby o najwyższych dochodach (74 %). Pozycja rodzinnego szczęścia w stosunku do innych wartości nie zmieniła się w zasadzie od 13 lat, w 2008 i 2013 r. wskazało na nie 78 % ankietowanych. Ponadto

¹ WRÓŃSKA, K.: *Rodzina jako kategoria aksjologiczna w refleksji pedagoga społecznego*, [w:] *Środowiska wychowawcze i edukacja dorosłych w dobie przemian*, red. Tadeusz A., [dostęp online: https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/67313/wronska_rodzina_jako_kategoria_aksjologiczna_2003.pdf?sequence=1&isAllowed=y, dnia 17-8-2021], s. 17.

według 92 % badanych rodzina jest niezbędna do pełni szczęścia². Wiele badań potwierdza tezę o podporządkowaniu ról kobiet społecznym strukturom (głównie rodzinie) przy jednoczesnym pomniejszeniu ich aspiracji poza życie rodzinnym. Polskie rodziny w większości skoncentrowane są wokół kobiet, których pozycja jest znacznie silniejsza niż mężczyzn. W badaniu wykonanym w styczniu 2006 r. przez Centrum Badania Opinii Społecznej zadano pytanie: „Co jest dla Pani najważniejsze w życiu? Proszę podać kilka najważniejszych dla Pani wartości (jeśli to możliwe w kolejności według stopnia ważności)”. Wyniki pokazały, że 91 % Polek wskazało na wartości związane z rodziną. Na pierwszym miejscu znalazły się wartości odnoszące się do rodziny: rodzina, zdrowie rodziny – ogólnie, pomyślność, powodzenie rodziny, przyszłość rodziny. Drugie miejsce obejmowały wartości związane z rolami rodzinnymi, w czym przodowała rola matki. Wartości jakie przypisano tej roli to: dzieci, wychowanie dzieci, wykształcenie dzieci, pomyślność dzieci, przyszłość dla dzieci, praca dla dzieci, zdrowie dzieci, pomoc dzieciom, urządzenie dzieci – ich dobrobyt, mieszkanie dla dzieci³.

Choć wyniki badań jednoznacznie wskazują na rodzinę jako najważniejszą wartość dla przeważającej części społeczeństwa, mają miejsce przypadki, w których rodzina stanowi wartość niewielką, szczególnie, kiedy pojawiają się fundamentalne potrzeby (np. głód), których zaspokoić nie można, a słabsi członkowie rodzinnej wspólnoty stają ciężarem dla jej zdrowych przedstawicieli. Jedno ze skrajnych wydarzeń, które obrazują ten przypadek, miało miejsce we wsi Nagyrév nad Cisą, niedaleko Budapesztu. Zbrodnie, które się tam dokonywały wyszły na jaw w 1929 roku, czyli w roku powstania *Niespodzianki* Karola Huberta Rostworowskiego. Przez ponad dekadę zamordowano w Nagyrév około 100 mężczyzn i nieznaną liczbę kobiet i dzieci. Zbrodni tych dokonywały matki, żony i córki⁴.

² Komunikat z badań. Rodzina – jej znaczenie i rozumienie, Centrum Badania Opinii Społecznej, op. Rafał Boguszewski, [dostęp online: https://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2019/K_022_19.PDF, dnia 17-8-2020], s. 1–9.

³ FRACKOWIAK, M.: *Rodzina jako wartość świadomości współczesnych Polek*, [w:] *Wizerunki ról rodzinnych. Roczniki socjologii rodziny*, red. Kotlarska-Michalska A., Poznań 2007, [dostęp online: https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/4092/1/02_Monika_Frackowiak_Rodzina_jako_wartosc_w_swiadomosci_wspolczesnych_15-38.pdf, dnia 17-8-2021], s. 16–17, 19–20.

⁴ Historia rozpoczyna się w 1911 roku, kiedy do wsi przybywa tajemnicza znaczorka. W niedługim czasie staje się ona niezbędną pomocą lokalnej społeczności w pozbywaniu się niechcianych niemowląt. Po wybuchu I WŚ mężczyźni wyjeżdżają na wojnę, pozostawiając kobiety same. Na barki kobiet spadają obowiązki domowe, praca na polu, opieka nad dziećmi, starcami i niepełnosprawnymi. Po pewnym czasie męska populacja starszych i niepełnosprawnych nagle zaczyna się zmniejszać. Po zakończeniu wojny do wsi wracają mężczyźni z całym psychicznym i fizycznym bagażem wojennych doświadczeń. Ich zachowanie,

Makabryczny charakter tej historii skłania do refleksji nad wartościami i więzami rodzinnymi, a także czynnikami społeczno-ekonomicznymi, które na tych wartościach i więzach odciskają piętno. Jednym z dzieł poruszających to zagadnienie jest *Niespodzianka* Karola Huberta Rostworowskiego, której fabuła przedstawia zbrodnię dokonaną pod wpływem biedy.

1. Karol Hubert Rostworowski – autor *Niespodzianki*

Karol Hubert Rostworowski urodził się w rodzinie mieszczańskiej 3 listopada 1877 r. w Rybniej pod Krakowem, zmarł 4 lutego 1938 r. w Krakowie. Skończył Szkołę Rolniczą w Czernichowie, w 1901 roku rozpoczął w Lipsku studia muzyczne, a w niedługim czasie również studia filozoficzne. Po ukończeniu nauki podróżował po Włoszech i Francji. W 1909 roku osiadł w Czarkowach, gdzie pisał i studiował m.in. pisarzy historyków antycznych i literaturę rosyjską. W Czarkowach narodziło się nim przekonanie o przeznaczeniu do pisania dramatów. Pierwszą jego sztuką byli ukończeni w 1908 r. *Żeglarze*, która nigdy nie doczekała się debiutu na deskach teatru. Kolejne dzieło, Pt. *Pod górę*, zostało zaprezentowane publiczności, lecz okazało się kląpą. Za prawdziwy debiut Rostworowskiego uważa się *Judasza z Kariothu*, którego premiera miała miejsce w lutym 1913 r. Za sztukę tę otrzymał Rostworowski Nagrodę Lewentala w 1915 roku w Warszawie, za najlepszy dramat polski napisany w ubiegłym pięćdziesięcioleciu. Był autorem m.in. *Kajusa Cesara Kaliguli* (1917), *Miłosierdzia* (1920), *Strasznych dzieci* (1922), *Niespodzianki* (1929) i jej kontynuacji: *Przeprowadzce* (1930) oraz *U mety* (1932).

Niespodzianka została napisana na konkurs, który zorganizowane na okazję zbliżającego się dziesięciolecia niepodległości Polski. Organizatorami byli teatr im. Juliusza Słowackiego i Rada Miejska Krakowa. Sztuka powstała w 3 tygodnie, inspiracji do niej dostarczyła tragedia, która miała mieć miejsce koło Słoniamia. Rodzice nie poznawszy syna, który powrócił z Ameryki, zamordowali go

kóre już wcześniej było dalekie od poprawnych, teraz staje się nie do zniesienia. Mężczyźni wylewają na kobiety swoje frustracje, ciągle chodzą pijani. Nie istnieje jednak możliwość rozerwania związku małżeńskiego. Czasy wojny zmieniły również kobiety, które po kontaktach z włoskimi jeńcami, przestały być poddane i uległe. Kobiety z Nagyrév tworzą tajne stowarzyszenie, które poddaje głosowaniu każdą propozycję ukarania śmiercią mężczyzny, który ich zdaniem na to zasłużył. Winnych zbrodni przeciwko kobietom zabijano arsenikiem pozyskiwanym z lepu na muchy. Sytuacja zaczęła wychodzić na jaw w 1929 roku, po nieudanej próbie otarcia kościelnego. W trakcie procesu wyszło na jaw, że ofiarami byli nie tylko mężowie, lecz również starzy rodzice i niepełnosprawne dzieci obu płci. Większość żyjących tam kobiet nie traktowało tych praktyk jako morderstw, lecz jako sposób egzekwowania sprawiedliwości. Do podobnych sytuacji być może dochodziło na terenie całych Węgier.

dla pieniędzy⁵. Choć konkurs miał charakter anonimowy, Rostworowski był jedynym laureatem, którego nazwiska nie udało się ustalić komisji. Ujawnienie rozpoznanych nazwisk podczas spotkania rady konkursu i propozycja zmian wartości nagród tak, aby laureaci drugiej i trzeciej nagrody, będący znanymi i szanowanymi artystami, nie obrazili się za to, że pierwszą nagrodę otrzymuje jakiś nieznanany, jeszcze nie odkryty talent, doprowadziło do wybuchu skandalu. Ostatecznie jednogłośnie werdyktem Rostworowski zajął pierwsze miejsce, wygrywając z *Wiosną Narodów w Cichym Zakątku* Adolfa Nowaczyńskiego (drugie miejsce) i *Samuelem Zborowskim* Ferdynanda Goetla (trzecie miejsce). *Niespodzianka* tak bardzo różniła się od poprzednich tekstów Rostworowskiego, że nikt nie potrafił jej z tym autorem skojarzyć. Ponadto przed jej napisaniem Rostworowski, z uwagi na polityczne okoliczności, kierował się ku wątkom patriotycznym, co zresztą negatywnie odbiło się na artystycznych walorach jego prac *Zmartwychwstanie* i *Antychryst*. Krótco przed napisaniem *Niespodzianki* porzucił pracę na rzecz polityki, oddając ją w ręce młodych a swoją służbę narodowi postanowił realizować przez literaturę⁶. W 1932 roku Rostworowski otrzymał Państwową Nagrodę literacką za *Niespodziankę*, co było najwyższym odznaczeniem literackim w kraju. Sztuka ta grana była nie tylko w Polsce, ale również za granicą, m.in. w Finlandii, Niemczech, Austrii, Jugosławii i Czechosłowacji. *Niespodzianka* czerpie wiele z teatru naturalistycznego, nie jest jednak tego teatru reprezentantką, posiada bowiem niemal klasyczną konstrukcję dramatyczną, opartą na prymacie akcji, co jest obce dramatowi naturalistycznemu⁷. Zbliży się do tragedii starogreckiej, jest tragedią losu, opiera się o konflikt porządku moralnego z przemożnym instynktem życia⁸. Można również wskazać na arystotelesowskie zasady *Poetyki*, które zostały wykorzystane w *Niespodziance*: straszny czyn ma dotyczyć ludzi o bardzo

⁵ Choć Rostworowski w pisaniu nowej sztuki bazował na prawdziwym zdarzeniu, wątek morderstwa nierozpoznanego syna często pojawiał się w literaturze. Autorzy zwracają uwagę na podobieństwo fabuły *Niespodzianki* do *Fatalnej ciekawości* Jerzego Lillo (1673–1739), nie wymienionego z tytułu rękopisu Władysława Orkana, a także dzieła księdza Piotra Kwiatkowskiego z Kalisza *Łakomstwo do niesłychanego okrucieństwa rodziców pobudza i ichże samych do zguby przyprowadzi*. W ostatnim wymienionym przypadku treść oparła się na autentycznym wydarzeniu z 15 maja 1618 r. w Pułtusk. Źródła: TARNAWSKI, W.: *Na marginesie „Niespodzianki”*, „Kurier Poznański” 1929, nr 181, s. 8; KRZYŻANOWSKI, J.: „Niespodzianka”, „Tygodnik Powszechny”, 1947, nr 21, s. 4; PIGOŃ, S.: *Paralele „Niespodzianki” Rostworowskiego*, „Tygodnik Powszechny” 1950, nr 19, s. 4.

⁶ ROSTWOROWSKA M.: *Szczery artysta. O Karolu Hubercie Rostworowskim*, Kraków 2016, s. 371–373, BEGEL, R.: *Nowy dramat K. H. Rostworowskiego*, „Polonia” 1929, nr 6, s. 13.

⁷ POPIEL, J.: *Sztuka dramatyczna Karola Huberta Rostworowskiego*, Wrocław 1990, s. 65.

⁸ BEGEL, R.: *Nowy dramat K. H. Rostworowskiego*, „Polonia” 1929, nr 6, s. 13.

bliskich relacjach a winny nie jest osobą całkowicie upadłą moralnie, lecz jest na przeciętnym poziomie moralnym⁹.

2. *Niespodzianka* – dramat nędzy

Komentatorzy *Niespodzianki* zwracają uwagę na to, że jest ona przede wszystkim dramatem ukazującym prawdziwą niedolę ludzką, rzeczywisty obraz wynędzniałych i ubogich ludzi, którzy przez swój stan materialny dopuszczają się łamania obowiązujących zasad, a nawet popełniają zbrodnie. Adolf Nowaczyński nazywa ją przypowieścią-opowieścią o „nędzy, o bezgranicznej, potwornej, infernalnej nędzy pracującego na roli ludu, polskiego chłopstwa”¹⁰. Píše, że Rostworowski

wydzwignął na jaw szare chłopstwo, nie kolorkowe, nie strojne po krakowsku czy po łowicku, ale zaharowane, wybiedzzone, wychudłe, wynędzniałe, posępne, ociężałe¹¹.

Adam Grzymała-Siedlecki stwierdził, że *Niespodzianka* „jest to pokuta, ale jest i spowiedź. Spowiedź z polski dzisiejszej i spowiedź z człowieka”¹². Sam Rostworowski w „Głosie Narodu” mówiąc o swojej sztuce znacznie wykracza poza społeczność chłopską, za bohatera swojego dramatu stawiając człowieka w ogóle:

Środowiskiem *Niespodzianki* jest istotnie wieś, ale starałem się, by bohaterami nie byli chłopci ani baby tylko – ludzie. [...] Pragnąłem zakryć chałupę a uwydatnić psychologię i na czoło wysunąć stany duchowe ludzi¹³.

W *Niespodziance* więc, podobnie jak w innych dziełach Rostworowskiego, można odnaleźć jednego ogólnego bohatera – człowieka. Bohater ten jest na tyle ogólny, że może nim być każda indywidualna osoba. Celem takiego zabiegu było postawienie człowieka wobec własnego sumienia. Rostworowski stawia

⁹ KONIŃSKI, K. L.: *K. H. Rostworowskiego „Niespodzianka”*, „Myśl Narodowa” 1929, s. 167.

¹⁰ NOWACZYŃSKI, A.: *Onorate altissimo poeta! Rzecz o „Niespodziance” K. H. Rostworowskiego*, „Wiadomości Literackie” 1929, nr 11, s. 3.

¹¹ *Ibidem*.

¹² GRZYMAŁA-SIEDLECKI, A.: „*Niespodzianka*” – prawdziwe zdarzenie w 4 odsłonach, „Kurier Warszawski” 1929, nr 290, s. 6.

¹³ J. W. [brak rozwinięcia inicjałów], *Jak powstała „Niespodzianka”?*, „Głos Narodu” 1928, nr 354, s. 4.

swych bohaterów przed wyborami, wobec których nie ma kompromisów¹⁴. Komentatorzy Rostworowskiego wskazują, że jest on dramaturgiem, który porusza ważne etyczne i moralne problemy, które dotyczą nie tylko jego bohaterów, lecz ludzkości w ogóle. Stanisław Pigoń pisał: „Rostworowski jest przede wszystkim tragikiem procesów etyczno-religijnych, ogarniających wielkie skupienia dziejowe, całą ludzkość”¹⁵, wskazywał, że podstawą sztuk tego dramaturga jest konflikt etyczny: walka dobra ze złem, będąca najistotniejszą sprawą historii ludzkości¹⁶. Kazimierz Bukowski twierdził:

Dramat historyczny był jednak dla Rostworowskiego zawsze tylko formą, w którą wkładał ważką, dręczącą go nieustannie, wiecznie aktualną treść wrogich sił miłości i nienawiści, zmagających się w duszy ludzkiej¹⁷.

Karol Ludwik Koniński natomiast pisał:

Najgłębszą motywacją psycho-moralną twórczości Rostworowskiego jest litość: jest on tragikiem ludzi biednych, szarych, słabych, tragikiem małości wplątanej w tryby przemożne i groźne spraw wielkich, albo niedoli, albo losu¹⁸.

Wśród krytyków *Niespodzianki* pojawiły się zarzuty o niedostateczne ukazanie tła społecznego, poświęcenie sztuki ukazaniu nieokielzanych pierwotnych instynktów¹⁹, nieudaną próbę stworzenia dokumentu ludzkiego życia²⁰, oparcie dzieła na fałszywym psychologicznym punkcie wyjścia i braku charakteru grozy w morderstwie²¹. Przypisywano Rostworowskiemu stworzenie pozorów chłopskiej nędzy i anty-moralność *Niespodzianki*²², którą

¹⁴ SŁAWIŃSKA, I.: *Wokół teatru K. H. Rostworowskiego*, „Ateneum” 1938 r., nr 4/5, s. 694–695.

¹⁵ PIGOŃ, S.: *Wśród twórców*, Kraków ok. 1930, s. 372.

¹⁶ *Ibidem*, s. 375.

¹⁷ BUKOWSKI, K.: *Dramat nędzy*, „Wiek Nowy” 1929, nr 8345, s. 6.

¹⁸ KONIŃSKI, K. L.: *K. H. Rostworowskiego „Niespodzianka”*, „Myśl Narodowa” 1929, s. 167.

¹⁹ ĆWIKOWSKI, A.: „*Niespodzianka*”. *Zdarzenie prawdziwe w 4 odsłonach K. H. Rostworowskiego*, „Dziennik Ludowy” 1929, nr 90, s. 3.

²⁰ KAFNER, M.: „*Niespodzianka*”. *Prawdziwe zdarzenie w 4 odsłonach Karola H. Rostworowskiego*, „Nowy Dziennik” 1929, nr 57, s. 3.

²¹ HERTZ, J. A.: „*Niespodzianka*”, *prawdziwe zdarzenie w 4-ch odsłonach Karola Huberta Rostworowskiego*, „Echo Tygodnia” 1929, nr 29, s. 3.

²² BROSZKIEWICZ, J.: *Niemoralność „Niespodzianki”*, „Odrodzenie” 1945, nr 39, s. 8.

nazywano dramatem niesmacznym, nieetycznym, prozaicznym i papierowym²³. Były to jednak opinie nieliczne.

Jak zauważa Janusz Gościński w *Niespodziance* można wyróżnić dwa światy światopoglądowe. Na planie pierwszym dramat przedstawia autentyczne zdarzenie kryminalne wraz z społecznym i środowiskowym uzasadnieniem, a także służącym rehabilitacji morderców zbiegiem okoliczności. Na planie drugim pojawia się zjawisko niemal metafizyczne, które można w pełni zrozumieć dopiero po wglębeniu się w psychikę bohaterów²⁴. Rodzina Szywałów to matka, ojciec, trzynastoletnia córka Zośka, synowie Franek i Antek. Najbardziej dopracowaną postacią pod kątem psychologicznym jest matka, której największym pragnieniem jest, aby Franek skończył studia. Boi się, że przez brak pieniędzy Franek się obwiesi. Kradnie dla niego kury. Franek studiuje filozofię, przez ubóstwo rodziny przestaje zależeć mu na ukończeniu nauki, wstydzi się rodziny: matki złodziejki i ojca pijaka. Antek, najstarszy syn, który do tej pory wspierał finansowo Franka, wyjechał kilkanaście lat wcześniej za chlebem do Ameryki. Od roku nie przesyła pieniędzy i nie daje znaku życia. Cała rodzina żyje w skrajnym ubóstwie. Rodzinne morgi zostają powoli rozprzedawane. Ojciec, matka i Zośka śpią na jednym familijnym łóżku. Pewnego dnia do chałupy Szywałów przybywa nieznajomy. Jest to syn Antek, którego personalia ujawnione są w didaskaliach. Ojciec i matka nie poznawszy syna, decydują się odesłać Zośkę do stodoły i podczas nieobecności Franka dokonać zbrodni. Ojciec udaje się po worki, matka czeka na niego pilnując nieznajomego z siekierą w ręce. Kiedy ojciec dowiaduje się, że nieznajomym jest jego syn, pospiesznie wraca do domu. Jest już jednak za późno.

3. Zbrodnia Szywałowej

W odrodzonej Polsce podkreślano znaczenie kobiety-matki. W Drugiej Rzeczypospolitej stała się ona rodzicielką przyszłych pokoleń, filarem i ostoją rodziny. W literaturze tego okresu uwidacznia się obraz matek pielęgnujących, przekazujących wartości takie jak te związane z gospodarstwem domowym i rolnym, ze wspólnotą rodzinną, z oświatą, edukacją i świadomością społeczną a także wartości patriotyczno-obywatelskie. Jednocześnie sytuacja ekonomiczna ówczesnych mieszkańców wsi nie była łatwa. Powszechny był głód i brak odpowiedniej higieny, który doprowadzał do roznoszenia chorób

²³ L. R. [brak rozwinięcia inicjałów], *Jeszcze o „Niespodziance” Rostworowskiego*, „Antena Literacka” 1929, nr 2, s. 1–2.

²⁴ GORLIICKI, J.: *Karol Hubert Rostworowski*, [w:] *Literatura okresu Młodej Polski*, red. Wyka K., Hutnikiewicz A., Puchalska M., t. II, Kraków 1967, s. 438.

i powstawania pandemii²⁵. W takich właśnie warunkach Matka – główna bohaterka *Niespodzianki* i głowa rodziny Szywałów, dokonała morderstwa na własnym synu.

Adam Grzymała-Siedlecki twierdzi, że omyłką *Niespodzianki* jest to, że bohaterzy dramatu przed zbrodnią niczym nie uprzedzają, że do takiego czynu byliby zdolni²⁶. Jednak w akcie pierwszym w odpowiedzi na zarzut Franka o kradzież kur, matka odpowiada następującymi słowami:

Ozwiraj je syroko [oczy] i patrz a moze na kóniec obaczysz, ze tom renkom – widzisz jom?! tom matcynom renkom jobym lo was nie tylko krodła, hale bym nowet i – zabiła! – Bo ja nie ciaćkam sie z ksiozkami, hale pazurami ziemie drapie! – I kie przyndzie uostatecno bido, to robie sie kworda, jako ta ziemia na mrozie! – [...] Jo kce, zamiast umrzyko, doć ik córce zywego chłopa do łózka!! I dom!! słysysz mie? dom, chociabym miała cortu przedoć duse!! chociabys miał kamieniem we mnie parsnąć!!²⁷.

Być może deklaracja matki nie jest brana przez Siedleckiego na poważnie. Ot tak rozgoryczona matka próbuje pokazać synowi, że zrobiłaby dla niego wszystko i mówi o dokonaniu zbrodni, której w rzeczywistości by nie popełniła. Wydaje się jednak, że ta scena może zapowiadać wydarzenia, o których dowiemy się w ostatniej odsłonie. Zanim jednak do nich dojdzie, istotne jest to, co wydarzyło się na chwilę przed nimi.

Matka początkowo rozważa możliwość proszenia nieznajomego o pieniądze. Patrząc jednak na śpiącego Antka narasta w niej wiele emocji. Mówi z nienawiścią o cerowaniu rodzinnych koszul, przypuszczając jednocześnie, że nieznajomy ma ich pod dostatkiem. Wzrusza się myśląc o Franku, który wstydy się przed kolegami ubóstwa rodziny. Rośnie w niej nienawiść i widzi w Antku obcego, który zajął miejsce uczącego się syna – syna który został skrzywdzony przez ojca i brata. Trzęsie ją febra. Każe Zośce zasłonić okna i pójść spać do stajni. W głowie pojawia się pomysł zabójstwa gościa, choć

²⁵ JÓZEFOWICZ, J.: *Wartości przekazywane i pielęgnowane przez matki w rodzinach wiejskich w okresie międzywojennym*, [w:] *Wychowanie w rodzinie. Przekaz tradycji i kultury na przestrzeni wieków*, red. S. Walasek, L. Albański, Jelenia Góra 2011, t. 1, [dostęp online: https://www.bazhum.muzhp.pl/media/files/Wychowanie_w_Rodzinie/Wychowanie_w_Rodzinie-r2011-t1/Wychowanie_w_Rodzinie-r2011-t1-s105-123/Wychowanie_w_Rodzinie-r2011-t1-s105-123.pdf, dnia 17-8-2021], s. 108–109, 113.

²⁶ GRZYMAŁA-SIEDLECKI, A.: „*Niespodzianka*” – *prawdziwe zdarzenie w 4 odsłonach*, „*Kurier Warszawski*” 1929, nr 290, s. 5.

²⁷ ROSTWOROWSKI, K. H.: *Niespodzianka*, Kraków 1929, s. 40.

nie dociera to jeszcze do jej świadomości. Mówi do Zośki: „Jezus Marjo! Co jo plote?! Cego nie bedzies wiedziola?!”²⁸. Zbrodnia więc została dokonana pod presją silnych emocji, z których poczucie niesprawiedliwości odegrało najważniejszą rolę. W chwili tej dokonana się pewna kulminacja nieszczęść, których ciąg matka miała nadzieję przerwać zbrodnią. W swej bezsilności jedną niesprawiedliwość chciała pokonać inną niesprawiedliwością. Janusz Gościński pisze o morderstwie zadanym przez matkę jako mającym sens metafizyczny. Zauważa, że kobieta w swojej decyzji pozostała sama. Jej czyn został wymierzony również w samotność i przynosi jej swego rodzaju wyzwolenie. Wiemy o tym, choć nie jesteśmy świadkami tej zbrodni²⁹.

Zbrodnia ukazana w *Niespodziance* spotkała się z krytyką ze strony niektórych autorów. Jerzy Koller twierdzi, że ubóstwo Szywałów nie miało wpływu na ich czyn. Jego zdaniem morderstwo zostało dokonane z zimną krwią. Zwraca też uwagę na to, że wyrzuty sumienia pojawiły się dopiero z chwilą uświadomienia kto jest ofiarą. Nie można mieć więc dla Szywałów współczucia³⁰. Mieczysław Rulikowski nazywa bohaterów *Niespodzianki* pozbawionymi cech człowieczeństwa, poddanymi instynktowi zwierzęcemu³¹. Wiktor Brumem pisze, że rodziców do zbrodni pcha pożądanie pieniędzy³².

I tym razem krytyka znalazła się w mniejszości, choć część zarzutów wydaje się być warta przemyślenia. Szywałowie nie zdecydowali się poprosić nieznanego o pieniądze. Gość dał wcześniej Zośce kilka dolarów, może więc dałby więcej. Czy by to jednak wystarczyło na ukończenie studiów? Matka myśląc nad zbrodnią mówi, że znajdą trupa dopiero wtedy, kiedy Antek stanie na swoim – czyli nie będzie już potrzebował kradzionych pieniędzy. Oznacza to, że zbrodnia motywowana była troską o najmłodszego syna. Kolejnym argumentem przemawiającym na rzecz miłości Szywałowej do Franka jest sposób rozdzielania pieniędzy gościa. Większość chce oddać mężowi. Franek ma dostać tylko tyle, aby starczyło na dwa lata studiów, córka nie otrzyma nic. Można odnieść wrażenie, że okupione morderstwem pieniądze są w pewnym sensie skażone. Mają posłużyć przede wszystkim dla skończenia studiów żyjącego syna, reszta ma trafić do męża, który będzie „móg hulać całe życie”³³. Matka do tego stopnia chce odciąć się od nich, że sugeruje mężowi by ten

²⁸ *Ibidem*, s. 70.

²⁹ GORLIICKI, J.: *Karol Hubert Rostworowski*, [w:] *Literatura okresu Młodej Polski*, red. Wyka K., Hutnikiewicz A., Puchalska M., t. II, Kraków 1967, s. 440.

³⁰ KOLLER, J.: „*Niespodzianka*”. *Prawdziwe zdarzenie w 4-ch odsłonach Karola Huberta Rostworowskiego*, „*Dziennik Poznański*” 1929, nr 83, s. 5.

³¹ RULIKOWSKI, M., [brak tytułu] „*Tygodnik Ilustrowany*” 1929, nr 45, s. 866–868.

³² BRUMEM, W.: *Wielka kreacja*, „*Przegląd Wieczorny*” 1929, nr 243, s. 5.

³³ ROSTWOROWSKI, K. H.: *Niespodzianka*, Kraków 1929, s. 125.

opuścił dom. Mówi do niego: „Ty z dularami w świat. – Ja z Zośkom tu. – Rozem juz...”³⁴. Następny argument dotyczy punktu katartycznego, jakim jest moment, w którym matka dowiaduje się, kto był ofiarą jej czynu i traci zmysły. Drze dolary, rzuca je na podłogę i mówi do Antka: „Juz som twoje”³⁵, woła o pomoc, łapie za siekiere. Pozostaje jej już tylko szaleństwo. Jan Parandowski zwracając uwagę na to, że dramat kończy się modlitwą, pisze „Już tylko zostały porachunki z Bogiem, bo wszystkie ludzkie sądy nie mogą sprawić nic więcej ponad to co sprawia miłość, która była na świecie o wiele wcześniej od sprawiedliwości”³⁶. Pisze on, że zgrozą jest pomyśleć ile takich chałup stoi na polskiej ziemi.

Komentatorzy zwracają uwagę na bezgraniczną miłość matki do syna, któremu pomimo swoich usilnych starań, nie potrafiła pomóc. Nowaczyński pisał:

W tragedii Rostworowskiego nie ma ani motywu erotycznego, ani grzechu chciwości, ani okrucieństwa zezwierzęconego gatunku, przyziemnych, prymitywnych kreatur. Jest tylko miłość macierzyńska jako promotor, *spiritus agens* akcji³⁷.

Na tę miłości macierzyńską, która jako jedyna przetrwała w egzystencji, w której rządzą biologiczne prawa walki o byt pisał również Jacek Popiel³⁸, a także Kazimierz Bukowski. Ten drugi autor zauważa w dramacie konflikt miłości macierzyńskiej z nędzą, mogący pojawić się w każdej klasie społecznej. Pisze on dosadnie, że sprawcą zbrodni stała się nędza³⁹. Sam Rostworowski przyznał, że motyw matczynej miłości był dla niego jednym z głównych punktów dramatu:

Wyszedłem [...] z momentu wariactwa, w jakie matka po zbrodni popada. Kto w takich warunkach wariuje – powiedziałem sobie – ten musi być: 1. rozkochany w dzieciach, 2. nie bydlęciem⁴⁰.

³⁴ *Ibidem*, s. 126.

³⁵ *Ibidem*, s. 182.

³⁶ PARANDOWSKI, J.: „Niespodzianka. Historia z prawdziwego zdarzenia w 4 odsłonach K. H. Rostworowskiego, „Słowo Polskie” 1929, nr 108, s. 6.

³⁷ NOWACZYŃSKI, A.: *Onorate altissimo poeta! Rzecz o „Niespodziance” K. H. Rostworowskiego*, „Wiadomości Literackie” 1929, nr 11, s. 3.

³⁸ POPIEL, J.: *Sztuka dramatyczna Karola Huberta Rostworowskiego*, Wrocław 1990, s. 66.

³⁹ BUKOWSKI, K.: *Dramat nędzy*, „Wiek Nowy” 1929, nr 8345, s. 6.

⁴⁰ T. K. [Brak rozwinięcia inicjałów], *Co dodał Rostworowski do swej „Niespodzianki”*, „Kurier Poznański” 1929, nr 187, s. 8.

Tragizm matki polega na tym, że w imię miłości macierzyńskiej zabija człowieka. Bohaterka dramatu sądziła, że przełamie fatalizm losu i zapewni dzieciom lepszy byt, tymczasem staje się zupełnie odwrotnie. Jacek Popiel pisze: „Bezgraniczna miłość macierzyńska sąsiaduje ze skrajnym zaprzeczeniem właściwości tejże miłości”⁴¹. Popiel zauważa, że zbrodnia matki jest grzechem nie tylko w oczach Boga chrześcijańskiego (V: nie zwabiaj) lecz jest również wykroczeniem przeciw antycznemu obowiązkowi względem gościa. Wspomniany obowiązek należał do najświętszych praw etycznych. Należy też wspomnieć o starym przysłowiu, które mówi: „Gość w dom, Bóg w dom”⁴².

Podsumowanie

W artykule przedstawiono zderzenie wartości rodzinnych z biedą na podstawie *Niespodzianki* Karola Huberta Rostworowskiego. Liczne badania dowodzą, że wartości związane z rodziną są uznawane w społeczeństwach za najważniejsze. Rodzina stanowi podstawową formę współżycia ludzi, to w niej zaspokajane są najważniejsze ludzkie potrzeby. Zdarzają się jednak sytuacje, w których nad wartość rodziny przekłada się niezaspokojone potrzeby, czego przykładem stała się węgierska wieś Nagyrév, której mieszkanki dla własnych celów mordowały mężów, rodziców a nawet dzieci. *Niespodzianka* przedstawia historię skrajnie przeciwną do wydarzeń nad Cisą. Tutaj miłość macierzyńska nie dała się stłamsić przez skrajne ubóstwo, a matka, będąca głową rodziny, gotowa była uczynić wszystko dla swojego syna.

Niespodzianka jest tragedią inspirowaną prawdziwymi wydarzeniami, podczas których rodzice nie poznawszy syna, zabili go w celu pozyskania pieniędzy. Ten wątek omawianego dramatu w powiązaniu ze skrajnie złymi warunkami, w których żyli bohaterowie i egzaminem moralności przed którym zostali postawieni (w szczególności matka), sprawia, że *Niespodzianka* staje się dramatem nędzy, który przedstawia nędzę nie tylko tych konkretnych ludzi, lecz rzeczywistą sytuacją wszystkich ubogich, którzy w bezradności dopuszczają się zbrodni. Na dzieło to można patrzeć również szerzej – jako na sztukę, której głównym bohaterem jest człowiek w ogóle, stający twarzą w twarz z własnym sumieniem.

Zbrodnię, do której doszło w *Niespodziance*, można zrozumieć dopiero po wglębieniu się w psychikę bohaterów, poznając ich myśli i emocje jakie towarzyszą złej sytuacji ekonomicznej. Pomimo, że doszło do wypaczenia podstawowych zasad etyki i deformacji moralności nie sposób czuć nienawiści

⁴¹ POPIEL, J.: *Sztuka dramatyczna Karola Huberta Rostworowskiego*, Wrocław 1990, s. 67.

⁴² *Ibidem*, s. 69.

do bohaterów dramatu. Nie kierowała nimi chciwość, lecz pragnienie pomocy studiującemu synowi. Zbrodnia została ukarana w najbardziej bezlitosny sposób – okazało się, że w obronie rodziny, matka rodzinę zniszczyła.

Bibliografia:

- BEGEL, R.: *Nowy dramat K. H. Rostworowskiego*, „Polonia” 1929, nr 6, s. 13.
- BROSZKIEWICZ, J.: *Niemoralność „Niespodzianki”*, „Odrodzenie” 1945, nr 39, s. 8.
- BRUMEM, W.: *Wielka kreacja*, „Przegląd Wieczorny” 1929, nr 243, s. 5.
- BUKOWSKI, K.: *Dramat nędzy*, „Wiek Nowy” 1929, nr 8345, s. 6.
- ĆWIKOWSKI, A.: „*Niespodzianka*”. *Zdarzenie prawdziwe w 4 odsłonach K. H. Rostworowskiego*, „Dziennik Ludowy” 1929, nr 90, s. 3.
- FRĄCKOWIAK, M.: *Rodzina jako wartość świadomości współczesnych Polek*, [w:] *Wizerunki ról rodzinnych. Roczniki socjologii rodziny*, red. Kotlarska-Michalska A., Poznań 2007, [dostęp online: https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/4092/1/02_Monika_Frackowiak_Rodzina_jako_wartosc_w_swiadomosci_wspolczesnych_15-38.pdf, dnia 17-8-2021], s. 15–38.
- GORLICKI, J.: *Karol Hubert Rostworowski*, [w:] *Literatura okresu Młodej Polski*, red. Wyka K., Hutnikiewicz A., Puchalska M., t. II, Kraków 1967.
- GRZYMAŁA-SIEDLECKI, A.: „*Niespodzianka*” – *prawdziwe zdarzenie w 4 odsłonach*, „Kurier Warszawski” 1929, nr 290, s. 6.
- HERTZ, J. A.: „*Niespodzianka*”, *prawdziwe zdarzenie w 4-ch odsłonach Karola Huberta Rostworowskiego*, „Echo Tygodnia” 1929, nr 29, s. 3.
- J. W. [brak rozwinięcia inicjałów]: *Jak powstała „Niespodzianka”?*, „Głos Narodu” 1928, nr 354, s. 4.
- JÓZEFOWICZ, J.: *Wartości przekazywane i pielęgnowane przez matki w rodzinach wiejskich w okresie międzywojennym*, [w:] *Wychowanie w rodzinie. Przekaz tradycji i kultury na przestrzeni wieków*, red. Walasek S., Albański L., Jelenia Góra 2011, t. 1, [dostęp online: https://www.bazhum.muzhp.pl/media/files/Wychowanie_w_Rodzinie/Wychowanie_w_Rodzinie-r2011-t1/Wychowanie_w_Rodzinie-r2011-t1-s105-123/Wychowanie_w_Rodzinie-r2011-t1-s105-123.pdf, dnia 17-8-2021], s. 105–123.
- KAFNER, M.: „*Niespodzianka*”. *Prawdziwe zdarzenie w 4 odsłonach Karola H. Rostworowskiego*, „Nowy Dziennik” 1929, nr 57, s. 3.
- KOLLER, J.: „*Niespodzianka*”. *Prawdziwe zdarzenie w 4-ch odsłonach Karola Huberta Rostworowskiego*, „Dziennik Poznański” 1929, nr 83, s. 5.

- KONIŃSKI, K. L.: *K. H. Rostworowskiego „Niespodzianka”*, „Myśl Narodowa” 1929, s. 167–168.
- Komunikat z badań. Rodzina – jej znaczenie i rozumienie, Centrum Badania Opinii Społecznej, op. Rafał Boguszewski, [dostęp online: https://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2019/K_022_19.PDF, dnia 17-8-2021], s. 1–9.
- Kryminatorium – podcast kryminalny: *Spisek kobiet z Nagyrév*, [dostęp online: <https://www.youtube.com/watch?v=sFtVEFAzGds>, dnia 30-5-2021].
- KRZYŻANOWSKI, J.: „Niespodzianka”, „Tygodnik Powszechny”, 1947, nr 21, s. 4.
- L. R. [brak rozwinięcia inicjałów]: *Jeszcze o „Niespodziance” Rostworowskiego*, „Antena Literacka” 1929, nr 2, s. 1–2.
- NOWACZYŃSKI, A.: *Onorate altissimo poeta! Rzecz o „Niespodziance” K. H. Rostworowskiego*, „Wiadomości Literackie” 1929, nr 11, s. 3.
- PARANDOWSKI, J.: „Niespodzianka. Historia z prawdziwego zdarzenia w 4 odsłonach K. H. Rostworowskiego”, „Słowo Polskie” 1929, nr 108, s. 6.
- PIGOŃ, S.: *Paralele „Niespodzianki” Rostworowskiego*, „Tygodnik Powszechny” 1950, nr 19, s. 4.
- PIGOŃ, S.: *Wśród twórców*, Kraków ok. 1930.
- POPIEL, J.: *Sztuka dramatyczna Karola Huberta Rostworowskiego*, Wrocław 1990.
- ROSTWOROWSKA M.: *Szczery artysta. O Karolu Hubercie Rostworowskim*, Kraków 2016.
- ROSTWOROWSKI, K. H.: *Niespodzianka*, Kraków 1929.
- RULIKOWSKI, M., [brak tytułu] „Tygodnik Ilustrowany” 1929, nr 45, s. 866–868.
- SŁAWIŃSKA, I.: *Wokół teatru K. H. Rostworowskiego*, „Ateneum” 1938 r., nr 4/5, s. 689–698.
- TARNAWSKI, W.: *Na marginesie „Niespodzianki”*, „Kurier Poznański” 1929, nr 181, s. 8.
- T. K. [Brak rozwinięcia inicjałów]: *Co dodał Rostworowski do swej „Niespodzianki”*, „Kurier Poznański” 1929, nr 187, s. 8.
- W. J. [brak rozwinięcia inicjałów]: *Jak powstała „Niespodzianka”?*, „Głos Narodu” 1928, nr 354, s. 4.
- WROŃSKA, K.: *Rodzina jako kategoria aksjologiczna w refleksji pedagoga społecznego*, [w:] *Środowiska wychowawcze i edukacja dorosłych w dobie przemian*, red. Tadeusz A., [dostęp online: https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/67313/wronska_rodzina_jako_kategoria_aksjologiczna_2003.pdf?sequence=1&isAllowed=y, dnia 17-8-2021], s. 17–27.

Agnieszka Droś

MPhil, Department of Philosophy, Faculty of Humanities, University of Zielona Góra, al. Wojska Polskiego 71a, 65-762 Zielona Góra, Poland

agnieszka.dros@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6310-5788

„Nadzieja jest z prawdy” (na przykładzie wypowiedzi Jana Pawła II). Szkic językowo-literacki

Monika Kaczor – Anastazja Seul

Streszczenie

Artykuł pt. „*Nadzieja jest z prawdy*” (na przykładzie wypowiedzi Jana Pawła II). Szkic językowo-literacki łączy ujęcie lingwistyczne i literackie. Pierwsza część artykułu ukazuje aspekt językowy i aksjologiczny wyrazów „nadzieja” i „prawda”. W drugiej części zostały przywołane te wypowiedzi papieża, w których pojawia temat nadziei i prawdy w kontekstach literackich. Artykuł uwzględnia personalistyczną myśl papieża i dlatego przedstawia kolejne trzy aspekty cytowanych dzieł literackich: aspekt teologiczny, antropologiczny i społeczny. Autorki dochodzą do wniosku, że wybór takich wartości jak nadzieja i prawda może pomóc każdemu w procesie osobistego rozwoju, do którego Bóg każdego zaprasza.

Słowa kluczowe: Jan Paweł II; prawda; nadzieja; językowy obraz świata; literatura piękna

“The Hope Comes from the Truth” (Based on John Paul II’s Pronouncements). A Literary and Linguistic Synopsis

Abstract

The article titled “*The hope comes from the truth*” (based on John Paul II’s pronouncements). A literary and linguistic synopsis connects and combines the linguistic and literary subsume. The first part presents linguistic and axiological aspects of words “hope” and “truth”. In the second part the article recalls the pope’s pronouncements where he focuses on truth and hope in the literary works. The article takes under consideration the pope’s personalistic approach and thus portrays three aspects of quoted literary works, namely: theological, anthropological and social aspect. Both authors come to the conclusion that choosing such values like hope and truth can help many in their personal growth that God calls them to.

Key words: John Paul II; truth; hope; literary vision of the world; belle literature

Wprowadzenie

Myśl, która ujęta została w cudzysłów w tytule niniejszego artykułu, to początek dłuższego zdania Cypriana Norwida: „Bo nadzieja jest z prawdy, z niej doświadczenie i wytrwałość – ale i sąd jest z prawdy”¹. Jan Paweł II, przemawiając do pracowników wyższych uczelni w Toruniu, umieścił te słowa Norwida w kontekście trudnych lat ideologizacji życia narodu, także podporządkowania ideologii życia naukowego. Podkreślił, że w sytuacjach podporządkowania życia określonej tendencji myślenia ludzie nie utracili nadziei i dlatego „sprawdzała się ich wierność prawdzie”². Ojciec Święty łączy dwie wartości: NADZIEJĘ i PRAWDĘ tak, jak powiązał je Norwid w zacytowanym fragmencie prozy publicystycznej *Głos niedawno do wychodźstwa przybyłego artysty* (1846). Biskup Rzymu, przemawiając z okazji 180. rocznicy urodzin „czwartego wieszca”, podzielił się osobistym świadectwem: „Chciałem rzetelnie spłacić mój osobisty dług wdzięczności dla poety, z którego dziełem łączy mnie bliska, duchowa zażyłość, datująca się od lat gimnazjalnych. Podczas okupacji niemieckiej myśli Norwida podtrzymywały naszą nadzieję pokładaną w Bogu, a w okresie niesprawiedliwości i pogardy, z jaką system komunistyczny traktował człowieka, pomagały nam trwać przy zadanej prawdzie i godnie żyć. Cyprian Norwid pozostawił dzieło, z którego emanuje światło pozwalające wejść głębiej w prawdę naszego bycia człowiekiem, chrześcijaninem, Europejczykiem i Polakiem”³.

W niniejszym artykule przedstawimy najpierw te dwa pojęcia: „nadzieja” i „prawda” w ujęciu aksjologiczno-językowym, a następnie ukážemy ich obecność w odwołaniach do literatury pięknej cytowanej (bądź tylko wzmiankowanej) w wybranych wypowiedziach Jana Pawła II. Wartości te zostaną uporządkowane według klucza personalistycznego, który uwzględnia świat relacji osobowych: odniesienie do Boga (aspekt teologiczny), do samego siebie (aspekt antropologiczny) i do drugiego człowieka (aspekt społeczny).

¹ NORWID, C.: *Głos niedawno do wychodźstwa przybyłego artysty*, [w:] Idem, *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz W. Gomulicki, VII, Proza. Część druga, Warszawa 1973, s. 7. Jest to programowy artykuł, którego idee Norwid rozwinął w *Memoriale o Młodej Emigracji*. Norwidolog, pisząc o tej pierwszej publicznej wypowiedzi wygłoszonej w Brukseli 29 XI 1846 roku, zauważa że „uprzywilejowanie środka – w sensie wyboru między zwalczającymi się skrajnościami – jest ogólną wytyczną i zarazem wspólną cechą różnorodnych aktów wartościowania dokonywanych przez Norwida [...] «mądrość środka» jest wręcz ideą przewodnią tworzonego i postulowanego przezeń świata wartości”. E. Kasperski, *Filozofia środka*, „Przegląd Humanistyczny” 1979, nr 10, s. 72.

² Jan Paweł II, *Przemówienie do rektorów wyższych uczelni zgromadzonych na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika* (Toruń, 7 czerwca 1999), p. 2, PDO, s. 1046.

³ Jan Paweł II, *O Cyprianie Norwidzie w 180 rocznicę urodzin poety*, p. 2, [w:] *Norwid bezdomny. W 180 rocznicę urodzin poety*, red. J. Kopciński, Warszawa 2002, s. 8.

Nadzieja: aspekt językowy i aksjologiczny

Nadzieja obok wiary i miłości jest cnotą, darem⁴. To oczekiwanie na korzystny wynik wydarzenia mający nastąpić w przyszłości. Opiera się ona na wydarzeniach, które nie dobiegły jeszcze końca i odnosi się do czegoś, co ma nastąpić w przyszłości i ma się wkrótce zrealizować. Nadzieja, jest to oczekiwanie, że jesteśmy w stanie zrealizować własne cele, które pojawiają się, gdy człowiek staje przed jakimś wyzwaniem. Nadzieja to uczucie będące przeciwieństwem obawy, które reguluje zachowanie jednostki i pełni funkcje motywacyjne.

W chrześcijaństwie jest rozumiana jako jedną z trzech cnót Boskich – odnosi się do eschatologii: „nadzieja chrześcijańska w swym absolutnym spełnieniu będzie mieć miejsce w wieczności. Ma ona jednak swój refleks czasowy”⁵.

Nadzieja jest tym, co pomaga osiągać ambitne cele i wykorzystać wszystkie swoje możliwości intelektualne, emocjonalne. Pozwala formułować odległe projekty i zwiększać wiarę w ich zdobycie. Pobudza do działania, pozwala pokonywać przeszkody.

Elementem zasadniczym nadziei jest przekonanie, że w przyszłości człowiek otrzyma dobro (osiągnie ważny cel) z określonym stopniem pewności, czyli z określonym prawdopodobieństwem. Nadzieja pozwala człowiekowi otworzyć się na to, co czeka go w przyszłości i przewidzieć pewne stany, ocenić pewne prawdopodobieństwo wystąpienia pomyślnych zdarzeń. Wyzwała ona również w nim różne myśli, wyobrażenia czy skojarzenia. Wywołuje zadowolenie, ale także pobudza i motywuje⁶.

Podtrzymuje wiarę⁷, że w świecie panuje ład i porządek, celowość, regularność, że jest on przychylny ludziom. Dzięki nadziei człowiek ma przekonanie, że wszystko ma sens, mimo że może być nieufnie nastawiony do pewnych sytuacji.

Życie człowieka nabiera sensu, rozwija się w pełni i aktywizuje oraz posiada swą specyficzną wartość dzięki nadziei. To w niej człowiek odnajduje pełnię siebie. Człowiek żyjący nadzieją niczego z góry nie zakłada i nie przyjmuje. Pozostaje wciąż otwarty na przyszłość, której nie wywołuje, lecz ją przyjmuje.

⁴ KLUZ, M.: *Nadzieja w życiu i postawie moralnej człowieka w świetle encykliki Spe salvi Benedykta XVI*, 2015.2-6.pdf

⁵ SŁOMKA, W.: *Nadzieja*, [w:] *Leksykon duchowości katolickiej*, red. M. Chmielewski, Lublin–Kra-ków 2002, s. 561 [całe hasło: 561–565].

⁶ GAWDA, B.: *Struktura pojęcia „nadzieja” i jego zróżnicowanie*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, vol. XXXI, 4 2018, s. 65–81.

⁷ BURA, R.: *Między piekłem a niebem – językowy obraz wiary w ogólnolużyckich przysłowicach*, „Slavia Occidentalis”, 6707-8489 (1).pdf

Nadzieja zatem odnosi się do budowania świata tu i teraz ze świadomością istnienia czegoś więcej.

W sensie głębszym nadzieja to sprawa ducha. Pozwala przejść przez doświadczenia graniczne w sytuacji, kiedy nie mamy pewności na kogo lub na co czekamy, kiedy po ludzku wszystko wydaje się ostateczne, kompletne, skończone⁸.

To rodzaj spodziewania się, poszukiwanie tego dobra, które przerasta człowieka, które jest dobrem wyższym. To dobro pozwala przetrwać to, co jest trudne w danym czasie. Nadzieja daje życie na poziomie wartości. Pozwala iść do przodu, choć nie wiadomo, dokąd zaprowadzi. Jest zawierzeniem, powierzeniem się komuś lub czemuś. Odkrywaniem kogoś (czegoś), komu (czemu) mogę się powierzyć, w kim (w czymś) pokładam nadzieję, komu (czemu) zawierzam, ufam. Ktoś (coś) jest ostatecznym powiernikiem nadziei, gwarantem, że życie nie jest puste, a więc ma sens.

Prawda: aspekt językowy i aksjologiczny

Prawda jest wartością nie tylko moralną, ale także filozoficzną i egzystencjalną⁹. Wyznacza normy etyczne i wartości dla określonych zachowań i zjawisk, po przekroczeniu których są one uznawane za niezgodne ze stanem rzeczywistości¹⁰.

W życiu społecznym przedstawia się ją jako wartość nadrzędną i fundamentalny warunek prawdziwie moralnego życia społecznego. W kwestiach prawdy nie można iść na ustępstwa ani poświęcać jej dla innych wartości. Wymaga bezkompromisowego szukania, głoszenia i przedstawiania. Uzewnętrznienie i poszanowanie prawdy staje się podstawą kształtowania społeczeństwa, które dzięki niej osiąga swoje człowieczeństwo i ugruntowuje swoją godność.

⁸ Por. WIEREL, K.: *Literatura lęku, literatura nadziei – przemiany wybranych kategorii katastrofizmu i postapokaliptyki na przełomie wieku XX i XXI*, 8135-6012.pdf

⁹ Por. KSJP – *Komputerowy słownik języka polskiego*, Warszawa 2000; PSWP – *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*, red. H. Zgólkowa, t. I–L, Poznań 1994–2005; SJPD – *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. I–XI, Warszawa 1958–1969; SJPSz – *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, t. I–III, Warszawa 1978–1981; SW – *Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz, A. Kryński i W. Niedźwiedzki, t. I–VIII, Warszawa 1900–1927; SWJP – *Słownik współczesnego języka polskiego*, red. B. Dunaj, t. I–II, Warszawa 1996; USJP – *Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, t. I–VI, Warszawa 2003. Por. także: M. Fleischer, M. Grech, A. Książek, *Kognitywna i konstruktywna semantyka konceptu ‘prawdy’*. http://www.fleischer.pl/text/semantyka_prawdy.pdf. [dostęp 2021.06.27]; J. Puzynina, *Co język mówi o prawdzie*, [w:] M. Grochowski, D. Weiss, *Words are physicians for an ailing mind*, München 1991, s. 339–347.

¹⁰ BARTMIŃSKI, J.: *Cóż to jest prawda? Kryzys wiarygodności słowa we współczesnym dyskursie publicznym*, [w:] *Bariery i pomosty w komunikacji językowej Polaków*, red. J. Bartmiński, U. Majer-Baranowska, Lublin 2005, s. 325–346.

Poszanowanie prawdy w relacjach międzyludzkich buduje więź społeczną, wzajemne zaufanie, dialog i zrozumienie¹¹. Jej brak może skutkować załamaniem się fundamentów moralnych w życiu społecznym, ponieważ decyduje ona o tożsamości jednostki i społeczeństwa.

*Czas, godzina, wołanie prawdy*¹² oraz *prawda historii, myśli, narodu, przeszłości, słów, sumienia* to połączenia świadczące o tym, że prawda jest elementem życia politycznego i społecznego, które nie mogą dobrze funkcjonować bez oparcia ich na tej wartości.

W definicjach słownikowych odnoszących się do prawdy istotne jest pragmatyczne podejście do prawdy. Zwraca się w nich uwagę na rzetelność przedstawiania tego, co jest oparte na wiarygodności i zgodne z rzeczywistością¹³. Prawda wiąże się z prawidłowym funkcjonowaniem społeczeństwa i decyduje o jakości relacji międzyludzkich. Jest zasadą życia społecznego, gdy odpowiada obiektywnej rzeczywistości. Nabiera charakteru normy uniwersalnej w relacjach społecznych. W jej przedstawianiu eksponowane jest to, co prowadzi do skutecznego działania i jest ukierunkowane na uchwycenie tego, co rzeczywiście się zdarzyło (jedna, jedyna prawda). Podkreśla się wyłączość odniesienia do takiego opisywania obiektywnej rzeczywistości, która jest zgodna ze stanem faktycznym.

Obiektywna rzeczywistość jest zgodna z prawdą, gdy przejawia wszystkie charakterystyczne dla siebie cechy (*cała, pełna prawda*): *całkowita, gruntowna, zupełna, zasadnicza*¹⁴.

Językowy wyraz prawdy pokazuje, że ważne jest to, by w sposób niekwestionowany i niebudzący zastrzeżeń przedstawiać obiektywną rzeczywistość (prawda absolutna, *ostateczna, oczywista*), która wynika z konsekwentnego myślenia i przedstawiania faktów (*prawda logiczna, prosta*). To z kolei wiąże się z łatwym do zrozumienia i jasnym prezentowaniem obiektywnej rzeczywistości.

¹¹ KORŻYK, K.: *Prawda w konwencjonalnych metaforach języka polskiego. Preliminaria*, [w:] J. Bartmiński, M. Mazurkiewicz-Brzozowska, (red.), *Nazwy wartości: studia leksykalno-semantyczne* I. Lublin 1993, s. 41–64.

¹² M. Bugajski przedstawia rozważania lingwistyczne dotyczące *prawdy*, wynikające z definicji słownikowych. Uwzględnia także interpretacje filozoficzne i logiczne tego pojęcia. Por. BUGAJSKI, M.: *Prawda w słownikach języka polskiego. Rekonesans badawczy*, [w:] *Oblicza prawdy w filozofii, kulturze i języku*, red. A. Kiklewicz, E. Starzyńska-Kościszko, Olsztyn 2014, s. 163–176. Por. [prawda.pdf](#) (uwm.edu.pl)

¹³ DŻWIGOŁ, R.: *Potoczne rozumienie pojęcia PRAWDA – analiza polskich przysłów*, [w:] *Oblicza prawdy w filozofii, kulturze i języku*, red. A. Kiklewicz, E. Starzyńska-Kościszko, Olsztyn 2014, s. 235–247.

¹⁴ MILEWSKA, B.: *Prawda – prawdziwsza prawda – najprawdziwsza prawda*, „Język Polski” 2008, LXXXVIII/3, s. 192–199.

Prawda jest pojęciem, które charakteryzuje zarówno sprawy polityczne, jak i gospodarcze. Najwyraźniej pojawia się tam, gdzie jest opis i interpretacja spraw społecznych. Szczególnym miejscem budowania i obecności *prawdy* jest życie społeczne w wymiarze wspólnototwórczym. Fundamentem tego tworzenia jest człowiek w różnych wymiarach życia społecznego, w którym prawda jest oceniana i interpretowana ze względu na obecność takich wyznaczników jak: obiektywizm, bezstronność, prawdomówność. W aspekcie społecznym pojęcie prawdy wyraźnie zarysowuje się w takich obszarach, jak: godność człowieka, dialog społeczny, odpowiedzialność za słowo, pokój, prawo, poszanowanie, zaufanie i dobro wspólne¹⁵.

Prawda jest wartością nadrzędną, ponieważ dzięki niej człowiek kształtuje swoje człowieczeństwo. Szacunek dla prawdy w życiu społecznym ma wpływ na jakość relacji międzyludzkich. Nie może ono funkcjonować bez oparcia go na prawdzie, która wyraża się w przestrzeganiu porządku między ludźmi, ich prawach i obowiązkach¹⁶.

Prawda staje się warunkiem poprawności relacji międzyludzkich. Życie społeczne bez prawdomówności staje się niezwykle trudne, a może nawet i niemożliwe. Rzetelna informacja będąca w obiegu społecznym przyczynia się do wzajemnego zaufania, poszanowania, zrozumienia i dialogu, z drugiej strony jest krytyczna wobec szeroko rozpowszechnionych stereotypów, uprzedzeń i potocznej mentalności. Brak wymiany prawidłowych i rzetelnych informacji między członkami społeczeństwa grozi załamaniem się autentycznych fundamentów moralnych w wymiarze indywidualnym i społecznym. W tym sensie postulat prawdomówności nabiera charakteru normy uniwersalnej w stosunkach międzyludzkich¹⁷.

Ignorowanie prawdy zawsze wywołuje niepożądane skutki. Ostateczna prawda spełnia bowiem nasze pragnienia i przynosi ukojenie.

Nadzieja i prawda – aspekt teologiczny

Jan Paweł II, przemawiając w Brukseli do przedstawicieli kultury, zauważył, że „nierzadko cień smutku pada dziś na naszą kulturą. Serce ludzkie zdaje się niezdolne do nadziei”¹⁸. Brak nadziei prowadzi do utraty celu życia i w rezultacie odbiera człowiekowi, to co w wymiarze psychologicznym tworzy

¹⁵ Por. KACZYŃSKI, E.: *Prawda, dobro, sumienie: z zagadnień teologii moralnej*, Warszawa 2007.

¹⁶ PUZYŃNINA, J.: *Co się dzieje z prawdą dziś?*, „Język a Kultura” 2008, XX, s. 35–49.

¹⁷ *Prawda moralna, dobro moralne. Księga jubileuszowa dedykowana prof. Iji Lazari-Pawłowskiej*, red. E. Nowicka-Włodarczyk, W. Sztombka, Łódź 1993.

¹⁸ Jan Paweł II, *Homilia podczas mszy dla artystów*, p. 9 (20 V 1985 Bruksela, Belgia), DZ, t. X, s. 880.

jego istnienie: poczucie sensu. W myśli chrześcijańskiej koncepcja Boga, który zawsze pozostaje niezmiennie życzliwy człowiekowi, jest źródłem poczucia sensu ludzkiego życia i nadziei.

Podczas spotkania z artystami Jan Paweł II przywołał nazwiska trzech mistrzów słowa, w których utworach wiele jest miejsca na nadzieję. „Inna jeszcze cnota teologiczna zakorzeniona w wierze i miłości ożywia chrześcijanina: to nadzieja. Poeta Peguy zachwycał się „małą dziewczynką” – nadzieją”¹⁹. Charles Peguy, dokonując swym poemacie²⁰ personifikacji nadziei, przedstawia ją jako najmłodszą siostrzyczkę Wiary i Miłości, jako małą dziewczynkę, która budzi zachwyt Stwórcy. Według badacza „nadzieja jest czymś pomiędzy. Kotwicą, która sięga do nieba [...]. Trzeba ją rozwijać, a to oznacza wytrwałą pracę: przypominanie sobie Bożych obietnic, przekonywanie siebie samego, że Bóg jest godny zaufania”²¹.

Papież, pielgrzymując do Kazachstanu, zwraca się zarówno to przedstawicieli ludu o dawnych i głęboko zakorzenionych tradycjach religijnych, jak i do tych, „którzy nie wyznają żadnej religii i którzy poszukują prawdy”²². Podobna myśl pojawia się w wypowiedzi biskupa Rzymu, gdy wykorzystuje cytaty z wiersza kazachskiego poety Abaja Kunabajewa. Pytanie retoryczne, jakie zastosował poeta, dodaje ekspresji jego wypowiedzi: „Czyż można wątpić o Jego istnieniu / gdy cała ziemia jest jego świadectwem?”²³. Można w poezji Kunabajewa dostrzec podobieństwo do nauczania biblijnego, gdyż w Księdze Mądrości jest zawarta myśl, wedle której człowiek zdolny jest do tego, aby, patrząc na istniejący świat, uznać prawdę o istnieniu Stwórcy świata (Mdr 13, 1–3).

Nadzieja i prawda – aspekt antropologiczny

Przemawiając do przedstawicieli świata nauki i kultury w Budapeszcie, papież łączy nadzieję z poczuciem ludzkiej godności oraz prawością sumienia. Stwierdza, że człowiek, który odrzuca wartości moralne, jest zagrożeniem dla samego siebie. Temu dążeniu do autodestrukcji przeciwstawia nadzieję, która rodzi się z uznania Transcendencji. Łączy tę wartość z moralnością

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ PEGUY, C.: *Przedśonek tajemnicy drugiej cnoty*, tłum. L. Zaręba, Kraków 2007.

²¹ MATUSIAK, B.: *O nadziei – Charles Peguy i nie tylko*. <https://www.liturgia.pl/O-nadziei-Charles-Peguy-i-nie-tylko/>, zob. też https://www.bazhum.muzhp.pl/media/files/Collectanea_Theologica/Collectanea_Theologica-r1999-t69-n2/Collectanea_Theologica-r1999-t69-n2-s71-88/Collectanea_Theologica-r1999-t69-n2-s71-88.pdf. [25 III 2021].

²² Jan Paweł II, *Oddajcie swoje talenty w służbę dobra wspólnego. Homilia podczas Mszy św. na placu Matki Ojczyzny*, p. 2 (23 X 2001, Astana, Kazachstan), DZ XIII, 267.

²³ *Ibidem*. W przypisie podano: Abaj Kunabajew, *Poezje*, 14.

chrześcijańską, z życiem i wolnością. Wówczas Jan Paweł II cytuje słowa św. Augustyna: «uczyniłeś nas dla siebie», Panie, «i niespokojne jest serce nasze, póki nie spocznie w Tobie». Słowa biskupa z Hippony potwierdzają przekonanie papieża o tym, że głoszenie prawdy o godności osoby ludzkiej zakorzenionej w akcie stwórczym przywraca nadzieję tym, którzy zwątpili już o swoim wyższym przeznaczeniu. Każdy człowiek indywidualnie jednak może tę nadzieję przyjąć jako osobisty program swego życia. „Kościół [...] broni godności powołania ludzkiego, Jego orędzie, dalekie od pomniejszania człowieka, niesie dla jego dobra światło, życie i wolność; poza tym zaś nic nie zdoła zadowolić serca ludzkiego”²⁴.

Jan Paweł II, zwracając się do młodych w liście *Parati semper*, przywołuje najbliższe mu z całej Biblii słowa: „Prawda was uczyni wolnymi” (J 8, 32) i umieszcza je w swej refleksji o potrzebie samowychowania²⁵. Wolność w nauczaniu papieża łączy się z prawdą i odpowiedzialnością, także odpowiedzialnością za swoje decyzje, o czym pisał już przed laty, będąc kardynałem w Krakowie: „Człowiek spełnia siebie, jako osoba, jako ktoś i jako ktoś może się stawać dobry lub zły. [...] Spełniając czyn, człowiek spełnia w nim siebie, staje się bowiem jako człowiek – jako osoba – dobrym lub złym”²⁶. Zadanie tworzenia samego siebie jest aktualne przez całe życie, lecz szczególnego znacznie nabiera w młodości. Ojciec święty, chcąc podkreślić to przesłanie, wykorzystuje cytat twórcy polskiego romantyzmu Zygmunta Krasińskiego: „młodość... jest rzeźbiarką, co wykuwa żywot cały”²⁷. W ten sposób naucza też młodych, że z poznania i przyjęcia prawdy o człowieku, o jego *esse*, wynika prawda o jego *agere*, a więc także zachęca do zaangażowania budowanie swego człowieczeństwa. Rozwój człowieka w dużym stopniu zależy od tych wartości, które wybierze w młodości jako fundament swego życia.

²⁴ Jan Paweł II, *Przemówienie podczas spotkania z przedstawicielami świata nauki i kultury. Kościół spogląda z wielkim szacunkiem na twórców i krzewicieli kultury*, p. 4 (17 VIII 1991, Budapeszt, Węgry), DZ, t. XI, s. 698.

²⁵ Jan Paweł II, *List do młodych całego świata. Parati semper Ojca Świętego Jana Pawła II*, p. 13 (Watykan, 31 III 1985), DZ, t. III, s. 268.

²⁶ WOJTYŁA, K.: *Osoba i czyn*, [w]: Idem, *Osoba i czyn oraz inne studia antropologiczne*, Lublin 2000, s. 197. 199.

²⁷ Jan Paweł II, *List do młodych całego świata...*, p. 13, s. 268. Słowa te są pierwszym wersem końcowej strofy wiersza Zygmunta Krasińskiego *Do Kajetana Koźmiana*: „Młodość, mistrzu, jest rzeźbiarką, // Co wykuwa żywot cały; // Choć przemienie sama szparko, // Cios jej dłuta wiecznotrwały”. <https://polska-poezja.pl/lista-wierszy/162-zygmunt-krasinski-do-kajetana-kozmania>. [13 V 2021].

Nadzieja i prawda – aspekt społeczny

Podczas przemówienia powitalnego w Kijowie papież nawiązuje do przemian, jakie dokonują się w Europie – także Europie Wschodniej – w ostatnich dwóch dziesięcioleciach i przekonuje, że doświadczenie to rodzi nowe nadzieje. W kontekście tej nadziei, a także nowych wyzwań, jakie stoją przed młodym ukraińskim państwem, przypomina słowa wyrażające marzenie ukraińskiego twórcy o „nowej ziemi”: „Ważne jest, aby nie zawieść oczekiwań nurtujących dziś serca wielu ludzi, zwłaszcza młodych. Przy współudziale wszystkich trzeba koniecznie wspomagać rozkwit nowego, autentycznego humanizmu w ukraińskich miastach i wsiach. Jest to wizja, którą nasz wielki poeta Taras Szewczenko wyraził w znanych słowach «nie będzie wrogów, ale będzie syn i będzie matka, i będą ludzie na ziemi»”²⁸. Słowa narodowego wieszczki Ukrainy pochodzą z zakończenia utworu *I Archimedes, i Galilej* napisanego w Petersburgu 24 września 1860 roku. Z kontekstu cytowanych przez papieża wersów wynika, że poeta miał nadzieję na nadchodzące odrodzenie świata, które wykreował swoim poetyckim piórem. Ufał, że wówczas zostanie przywrócona harmonia. Wyrażał również przekonanie, że nadejdzie czas sprawiedliwości na ziemi, a miłość wzajemna zmiękczy ludzkie serca²⁹.

Mając na uwadze społeczny aspekt prawdy, warto przywołać fragment nauczania Jana Pawła II wygłoszonego w Polsce u progu III Rzeczypospolitej, na początku transformacji ustrojowej. Papież tłumaczy zasady dekalogu, traktując je jako fundament życia społecznego. W homilii poświęconej VIII przykazaniu nawiązuje do myśli Norwida zawartej w jego traktacie poetyckim pt. *Rzecz o wolności słowa*³⁰ i zwraca uwagę na konieczność budowania życia narodu na fundamencie prawdy. Biskup Rzymu, dokonując rozróżnienia między wolnością słowa a wolnością po zniesieniu cenzury, wskazuje na wartość wolności, gdy stwierdza: „Wolność publicznego wyrażenia swoich poglądów jest

²⁸ Jan Paweł II *Przemówienie powitalne na lotnisku. Jesteśmy powołani, aby świadczyć o Chrystusie razem*, p. 6, (Kijów, Ukraina, 23 VI 2001), DZ XI, s. 857.

²⁹ MOKRY, W.: *Apostolskie słowo Jana Pawła II na Ukrainie 2001 roku*, Kraków 2002, s. 49 (w języku ukraińskim na str. 48). Zob. też. G. Przebinda, *Większa Europa. Papież wobec Rosji i Ukrainy*, Kraków 2001, s. 223. W najnowszym polskim wydaniu *Kobzara* tytuł cytowanego utworu brzmi: *I Archimedes, i Galilej*, a kontekst cytowanego wersu przetłumaczono: „Na ziemi zasię odnowionej // Nie będzie wroga na ostatku, // Lecz będzie syn i będzie matka, // I ludzie też na ziemi onej. Na ziemi zasię odnowionej”. T. Szewczenko, *Archimedes, i Galilej*, [w:] T. Szewczenko, *Kobziarz*, w tłum. P. Kupryś, Lublin 2008, s. 717.

³⁰ NORWID, C.: *Rzecz o wolności słowa*, [w:] *Pisma wszystkie*. Zebrał tekst ustalił. Wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz W. Gomulicki, III, poematy, Warszawa 1971, s. 557–623. Wygłoszona przez autora na jednym z odczytów publicznych, urządzonych przez Komitet Stowarzyszenia Pomocy Naukowej w Paryżu dnia 13 maja 1869 roku.

wielkim dobrem społecznym, ale nie zapewnia ona wolności słowa³¹. Podobnie, zdaniem norwidologa, polski poeta umieszcza „wolność-słowa” na płaszczyźnie aksjologicznej: „wolność w tej koncepcji realizowała się dzięki prawdzie, a słowo wolne to słowo w niej zakorzenione, będące znakiem świadectwem prawdy³². Takie rozumienie wolności jako zależności od prawdy znajdziemy w wypowiedzi papieża w Olsztynie, gdy wskazuje na egocentryzm, kłamstwo, podstęp, nienawiść, pogardę dla innych – jako te rzeczywistości, które odbierają wolność mówionemu słowu. Papież – jak Cyprian Norwid – przestrzega przed instrumentalnym traktowaniem słowa, które w życiu społecznym polega na oddaniu prawdy na służbę kłamstwa: „Niewielki będzie pożytek z mówienia i pisania, jeśli słowo będzie używane nie po to, aby szukać prawdy, wyrażać prawdę i dzielić się nią, ale tylko po to, by zwyciężać w dyskusji i obronić swoje – może właśnie błędne – stanowisko. Słowa mogą czasem wyrażać prawdę w sposób dla niej samej poniżający³³. Papież, podkreślając znaczenie prawdy o godności osoby ludzkiej, przestrzega również przed instrumentalnym traktowaniem ludzi³⁴.

Zakończenie

Prawda i zakorzeniona w niej nadzieja są dla Jana Pawła II bardzo cennymi wartościami. Wielokrotnie przybliżyła je swoim słuchaczom i czytelnikom, przemawiając także językiem literatury pięknej, zaczerpniętej z różnych kultur i narodów całego świata. Oddaje w ten sposób szacunek nie tylko cytowanym twórcom, lecz także narodom, które oni reprezentują. Z ogromną mocą zwraca uwagę na uniwersalny, personalistyczny charakter prawdy i nadziei.

Zdaniem papieża „człowiek jest sobą przez prawdę i staje się coraz bardziej sobą przez coraz pełniejsze poznanie prawdy³⁵. Wielokrotnie Ojciec Święty łączył prawdę z Bogiem. Np. podczas spotkania z norwidologami

³¹ Jan Paweł II, *Homilia wygłoszona w czasie Mszy św.*, (Olsztyn, 6 VI 1991), p. 5, PDO, s. 667–668.

³² CHLEBOWSKI, P.: *Cypriana Norwida «Rzecz o wolności słowa»*. *Ku epopei chrześcijańskiej*, Lublin 2000, s. 192. „[...] zamiast służyć prawdzie i dobru, staje się ono [słowo – A. S.] ślepyim narzędziem w rękach kłamstwa, fałszu i obłudy. Stosowane «technicznie, zamiennie» traci fundamentalną wartość – wartość sacrum. Deprecjację w sferze aksjologii łączył Norwid głównie ze zjawiskiem komercjalizacji kultury”. *Ibidem*, s. 202.

³³ Jan Paweł II, *Homilia wygłoszona w czasie Mszy św.*, (Olsztyn, 6 VI 1991), p. 5, PDO, s. 667–668.

³⁴ Każdy podstęp wobec drugiego człowieka, każda skłonność do używania osoby ludzkiej w charakterze narzędzia, każde używanie słów po to, aby wpływać na innych swoim zagubieniem moralnym, swoim wewnętrznym nieporządkiem – wprowadza w życie społeczne atmosferę kłamstwa”. *Ibidem*, s. 668.

³⁵ Jan Paweł II, *Spotykamy się dziś na ruinach wieży Babel. Przemówienie na Hradczanach* (Praga, Czechosłowacja (sic!), 21 kwietnia 1990), DZ, t. XI, s. 781. Por. *Idem, Przemówienie w siedzibie UNESCO* (Paryż, Francja, 2 VI 1980), p. 15 i 17.

zacytował pełne ekspresji stwierdzenie poety o Zbawicielu, który – zdaniem Norwida – „korzeniem wszelkiej prawdy jest był i będzie”³⁶. Podczas obchodów 180. rocznicy urodzin myśliciela wygłosił inne znamienne słowa, w których odsłaniał teologiczne korzenie jego nadziei: „Cyprian Norwid był człowiekiem nadziei. Dzięki niej mógł żyć godnie na tej ziemi niezależnie od trudnych warunków, w jakich się znajdował. Nadzieję swą czerpał modlitwą z Boga”³⁷.

Ojciec Święty, tak jak Norwid, wiąże ze sobą nadzieję i prawdę. W ten sposób wskazuje, że wybór tych wartości może pomóc człowiekowi, który chce podejmować trud osobistego rozwoju. Dokonuje się on poprzez budowanie żywej relacji z Bogiem, przez roztropną troskę o dojrzałe więzi z innymi ludźmi i mądre traktowanie samego siebie. Biskup Rzymu, powołując się na słowa cytowanego „czwartego wieszczą”, dochodzi do wniosku, iż z prawdy o godności człowieka wynika „ogrom pracy stojącej przed osobą ludzką, która, stworzona «na obraz i podobieństwo» Boga. Jest powołana do stawania się podobną do Boga, co nie jest łatwe, bo «Trud to jest właśnie z tego dużego, że codzienny»”³⁸.

Wykaz skrótów i bibliografia:

DZ – Jan Paweł II, *Dzieła zebrane*, red. P. Ptasznik et al., Kraków 2008.
 PDO – Jan Paweł II, *Pielgrzymki do Ojczyzny 1979, 1983, 1987, 1991, 1995, 1997, 2002. Przemówienia i homilie*, red. J. Poniewierski, Kraków 2006.

Literatura źródłowa:

Jan Paweł II, *O Cyprianie Norwidzie w 180 rocznicę urodzin poety*, [w:] *Norwid bezdomny. W 180 rocznicę urodzin poety*, red. J. Kopciński, Warszawa 2002, s. 7–11.
 Jan Paweł II *Przemówienie powitalne na lotnisku. Jesteśmy powołani, aby świadczyć o Chrystusie razem*, (Kijów, Ukraina, 23 VI 2001), DZ XI, s. 855–857.
 Jan Paweł II, *Homilia podczas Mszy dla artystów*, (20 V 1985 Bruksela, Belgia), DZ, t. X, s. 877–882.
 Jan Paweł II, *Homilia wygłoszona w czasie Mszy św.*, (Olsztyn, 6 VI 1991), PDO, s. 665– 673.

³⁶ Idem, *O Cyprianie Norwidzie w 180 rocznicę urodzin poety*, p. 4, op. cit., s. 8 [wyróżnienie graficzne w oryginale; w przypisie podano lokalizację cytatu: *List do M. Trębickiej, maj 1854* (VIII, 213)].

³⁷ Ibidem, p. 6, s. 11.

³⁸ Ibidem, p. 5, s. 9; w przypisie podano lokalizację cytatu: *Kleopatra i Cezar* (V, 54).

- Jan Paweł II, *List do młodych całego świata. Parati semper*, (Watykan, 31 III 1985), DZ, t. III, s. 251–275.
- Jan Paweł II, *Oddajcie swoje talenty w służbę dobra wspólnego. Homilia podczas Mszy św. na placu Matki Ojczyzny*, (23 X 2001, Astana, Kazachstan), DZ, t. XIII, 267–269.
- Jan Paweł II, *Przemówienie do rektorów wyższych uczelni zgromadzonych na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika*, (Toruń, 7 VI 1999), PDO, s. 1045–1050.
- Jan Paweł II, *Przemówienie podczas spotkania z przedstawicielami świata nauki i kultury. Kościół spogląda z wielkim szacunkiem na twórców i krzewicieli kultury*, (17 VIII 1991, Budapeszt, Węgry), DZ, t. XI, s. 696–700.
- Jan Paweł II, *Spotykamy się dziś na ruinach wieży Babel. Przemówienie na Hradczanach*, (Praga, Czechosłowacja [sic!], 21 kwietnia 1990), DZ, t. XI, s. 779–784.

Literatura pomocnicza:

- BARTMIŃSKI, J.: *Cóż to jest prawda? Kryzys wiarygodności słowa we współczesnym dyskursie publicznym*, [w:] *Bariery i pomosty w komunikacji językowej Polaków*, red. J. Bartmiński, U. Majer-Baranowska, Lublin 2005, s. 325–346.
- BUGAJSKI, M.: *Prawda w słownikach języka polskiego. Rekonesans badawczy*, [w:] *Oblicza prawdy w filozofii, kulturze i języku*, red. A. Kiklewicz, E. Starzyńska-Kościszko, Olsztyn 2014, s. 163–176.
- BURA, R.: *Między piekłem a niebem – językowy obraz wiary w ogólnie tużycznych przysłowia*, „Slavia Occidentalis”, 6707-8489 (1).pdf
- CHLEBOWSKI, P.: *Cypriana Norwida «Rzecz o wolności słowa»*. *Ku eposie chrześcijańskiej*, Lublin 2000.
- DŹWIGOŁ, R.: *Potoczne rozumienie pojęcia PRAWDA – analiza polskich przysłów*, [w:] *Oblicza prawdy w filozofii, kulturze i języku*, (red). A. Kiklewicz, E. Starzyńska-Kościszko, Olsztyn 2014, s. 235–247.
- FLEICHER, M., GRECH, M., KSIAŻEK, A. *Kognitywna i konstruktywna semantyka konceptu ‘prawdy’*. http://www.fleischer.pl/text/semantyka_prawdy.pdf. [dostęp 2021.06.27].
- GAWDA, B.: *Struktura pojęcia „nadzieja” i jego zróżnicowanie*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, vol. XXXI, 4 2018, s. 65–81.
- KACZYŃSKI, E.: *Prawda, dobro, sumienie: z zagadnień teologii moralnej*, Warszawa 2007.
- KASPERSKI, E.: *Filozofia środka*, „Przegląd Humanistyczny” 1979, nr 10, s. 71–89.

- KLUZ, M.: *Nadzieja w życiu i postawie moralnej człowieka w świetle encykliki Spe salvi Benedykta XVI*, 2015.2-6.pdf
- Komputerowy słownik języka polskiego*, Warszawa 2000.
- KORŻYK, K.: *Prawda w konwencjonalnych metaforach języka polskiego. Preliminaria*, [w:] J. Bartmiński, M. Mazurkiewicz-Brzozowska, (red.), *Nazwy wartości: studia leksykalno-semantyczne I*, Lublin 1993, s. 41–64.
- KRASIŃSKI, Z.: *Do Kajetana Koźmiana*, <https://polska-poezja.pl/lista-wierszy/162-zygmunt-krasinski-do-kajetana-kozmiana>. [13 V 2021].
- MATUSIAK, B.: *O nadziei – Charles Peguy i nie tylko*. <https://www.liturgia.pl/O-nadziei-Charles-Peguy-i-nie-tylko/>. https://www.bazhum.muzhp.pl/media/files/Collectanea_Theologica/Collectanea_Theologica-r1999-t69-n2/Collectanea_Theologica-r1999-t69-n2-s71-88/Collectanea_Theologica-r1999-t69-n2-s71-88.pdf. [25 III 2021]
- MILEWSKA, B.: *Prawda – prawdziwsza prawda – najprawdziwsza prawda*, „Język Polski” 2008, LXXXVIII/3, s. 192–199.
- MOKRY, W.: *Apostolskie słowo Jana Pawła II na Ukrainie 2001 roku*, Kraków 2002.
- NORWID, C.: *Głos niedawno do wychodźstwa przybyłego artysty*, [w:] Idem, *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz W. Gomulicki, VII, Proza. Część druga, Warszawa 1973, s. 7–10.
- NORWID, C.: *Rzecz o wolności słowa*, [w:] Idem, *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz W. Gomulicki, III, Poematy, Warszawa 1971, s. 557–623.
- PEGUY, C.: *Przedśionek tajemnicy drugiej cnoty*, tłum. L. Zaręba, Kraków 2007.
- Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*, red. H. Zgólkowa, t. I–L, Poznań 1994–2005. *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. I–XI, Warszawa 1958–1969.
- Prawda moralna, dobro moralne. Księga jubileuszowa dedykowana prof. Iji Lazari-Pawłowskiej*, red. E. Nowicka-Włodarczyk, W. Sztombka, Łódź 1993.
- PRZEBINDA, G.: *Większa Europa. Papież wobec Rosji i Ukrainy*, Kraków 2001.
- PUZYNINA, J.: *Co język mówi o prawdzie*, [w:] M. Grochowski, D., Weiss, *Words are physicians for an ailing mind*, München 1991, s. 339–347.
- PUZYNINA, J.: *Co się dzieje z prawdą dziś?*, „Język a Kultura” 2008, XX, s. 35–49.
- SŁOMKA, W.: *Nadzieja*, [w:] *Leksykon duchowości katolickiej*, red. M. Chmielewski, Lublin–Kraków 2002, s. 561 [całe hasło: 561–565].
- Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz, A. Kryński i W. Niedźwiedzki, t. I–VIII, Warszawa 1900–1927.
- Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, t. I–III, Warszawa 1978–1981.

Słownik współczesnego języka polskiego, red. B. Dunaj, t. I–II, Warszawa 1996.
SZEWCZENKO, T.: *Archimedes, i Galilej*, [w:] Idem, *Kobziarz*, tłum. P. Kupryś,
Lublin 2008, s. 717.

Uniwersalny słownik języka polskiego, red. S. Dubisz, t. I–VI, Warszawa 2003.
WIEREL, K.: *Literatura lęku, literatura nadziei – przemiany wybranych kategorii katastrofizmu i postapokaliptyki na przełomie wieku XX i XXI*, 8135-6012.pdf
WOJTYŁA, K.: *Osoba i czyn*, [w:] Idem, *Osoba i czyn oraz inne studia antropologiczne*, Lublin 2000, s. 43–344.

Monika Kaczor

professor dr hab., Institute of Polish Philology, Faculty of Humanities, University of Zielona Góra, ul. Wojska Polskiego 69, 65-762 Zielona Góra, Poland
monikkaczor@poczta.onet.pl
ORCID: 0000-0002-7289-933X

Anastazja Seul

professor dr hab., Institute of Polish Philology, Faculty of Humanities, University of Zielona Góra, ul. Wojska Polskiego 69, 65-762 Zielona Góra, Poland
a.seul@wp.pl
ORCID: 0000-0001-7137-2109

Изменение иерархии ценностей во второй части романа «Семейное счастье» Л. Н. Толстого

Молнар Ангелика

Абстракт

В статье кратко рассматривается изменение ценностей в «Семейном счастье» Льва Николаевича Толстого после свадьбы героев. Вопрос социального статуса женщины в патриархальном обществе или в большом свете в этом романе существенно переосмысливается по сравнению с другими произведениями. Поиски счастья сводят героиню с пути домашней жизни и диктуют ей светские понятия, такие как обращение к своему «эго» и удовольствиям, как новым формам счастья. Свобода женщины в романе Толстого также предстает как приобретение и осмысление жизненного опыта. Автор статьи изучает процесс осуждения героиней собственных поступков и ее возвращения к традиционным ценностям. В ходе анализа прослеживаются и метафоры природы, модифицирующие концепт счастья. Рассуждение о настоящих ценностях же представляется параллельно с метафоризациями. Отдаление супругов друг от друга и от общих ценностей обозначается и отсутствием поэтических описаний природы — анарративных вставок.

Ключевые слова: Л. Н. Толстой; «Семейное счастье»; формы счастья; метафоры природы; традиционные ценности

Change of Hierarchy of Values in the Second Part of the Novel “Family Happiness” by L. N. Tolstoy

Abstract

The article briefly examines the process of changing values in “Family Happiness” by L. N. Tolstoy after the wedding of the heroes. The question of a woman’s social status in the patriarchal and high society is significantly reinterpreted in this novel alike other works. The search for happiness takes the heroine off the path of family life and dictates her secular concepts, as an appeal to her “self” and individual pleasures, as new forms of happiness. The freedom of a woman in Tolstoy’s novel also appears as an acquisition and comprehension of life experience. The metaphors of nature that change the concept of “happiness” are also analyzed. The author of the article examines the process of the heroine’s condemnation of own wrongdoing and return to

traditional values. The discussion about real values seems to be parallel with the metaphoricizations. Differences between the heroes and common values are presented by the absence of anarrative in-text formations.

Key words: Leo Tolstoy; “Family Happiness”; forms of happiness; metaphors of nature; traditional values

Роман «Семейное счастье» Л. Н. Толстого посвящен «женскому» вопросу счастья, который подвергается в нем резкой переоценке по сравнению с многими другими произведениями того времени. Этот вопрос стал предметом и многих гендерных и поэтических исследований.¹ Повествование в романе ведется от первого лица. При этом все представляется будто не с позиции обретенного опыта в будущем времени, так как не сообщается, как после развития событий говорящая осмысляет свое прошлое, несмотря на то, что на самом деле происходит процесс изменения ценностных установок. Далее мы и рассмотрим этот процесс.

В первой части романа главная героиня Маша, будучи невестой друга своего отца, старается перенять ценностные категории более зрелого Сергея Михайлыча, и, соответственно, брак она представляет себе, как тихую, но трудовую деревенскую жизнь. Во второй части однако супруги не работают для общего блага, а лишь предаются любви друг к другу. Это наблюдается и в том, что общая молитва, к которой присоединяется муж ради жены, становится с его стороны желанием укрепить их отношения, больше приблизиться к ней: «искал одобрения и помощи на моем лице» (112)².

Дом Сергея, как воплощение его старой жизни (см. семейные воспоминания), осваивается, делается своим и Машей. Как ни старается муж скрывать это, но жена замечает, что музыка и на него производит

¹ KRASNOŠČEKOVA, Je. A.: «*Semejnoje sčastije*» v kontekste ruskogo «romana vospitanija». Russkaja literatura, 1996, № 2, s. 47–65; NAGINA, K. A.: *Filosofija sada u tvorčestve L. N. Tolstogo*. Voronež, Nauka-Junipress, 2011; NESTERENKO, A. A.: *Muzyka povestvovanija v romane L. N. Tolstogo «Semejnoje sčast'je»*. In: Tolstovskij ježegodnik — 2001. M., Gos. muzej L. N. Tolstogo, 2001; PENZINA, O. V.: *Kriterii gendernogo analiza ženskoj prozy konca XIX veka v sovremenom literaturovedenii*. Vestnik Stavropol'skogo gosudarstvennogo universiteta. Stavropol', 2008, 136; SUCHICH, I. N.: «*Iskat', vse vremja iskat'...*»: Tolstoj i jeho eroi v poiskach sčast'ja. In: Tolstoj, L. Krejcerova sonata: povesti. SPb., Azbuka, 2016, s. 5–38; USPENSKAJA, V. I. (sost. i obšč. red.): *Mušskije otvety na ženskij vopros v Rossii (vtoraja polovina XIX – pervaja tret' XX veka)*. Antologija. T. 1. Tver', Feminist-Press, 2005.

² Здесь и далее в скобках приводятся страницы следующего издания: TOLSTOJ, L. N.: *Semejnoje sčastije*. In: *Sobranije sočinenij v 22 tt.* T. 3. Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1979, s. 72–150.

большое впечатление. По этой причине этот период супружеской жизни наполняет музыка, которая помогает им лучше понимать друг друга и является их общей ценностью: «всякий раз вызывая новые струны в наших сердцах и как будто снова открывая нам друг друга» (114). Однако их спокойный, «счастливый мирок» обозначается в то время и как «сумасбродный», в который вторгается голос матери Сергея из «степенного, порядочного уголка» (113). Кроме того, сама домашняя, любовная атмосфера начинает раздражать молодую героиню: она тоже хочет заняться чем-нибудь дельным, испытать новые формы счастья. Несмотря на то, что той близости к природе, как в Покровском, здесь нет, переживаниям тоски и одиночества способствует и время года («зима с своими холодами и метелями»). Проводится параллелизм между природным явлением (дом заносит снегом) и внутренним состоянием героини (чувство заперти, «рабства», которое вытекает из подчиненности ровному течению времени) (117). Ей не хватает «движения» и «самопожертвования» (116), так как ей кажется, что ее муж живет обособленной, взрослой, трудовой жизнью, а ее оставляет в детском неведении и бессмысленной беспечности: «мне показалось, что он не хотел говорить со мною оттого, что считал меня ребенком» (118). Потребность свободы метафоризируется как приближение героини «к пропасти», что и реализуется впоследствии, как жизнь в городе. На Сергея также находит грусть, когда он начинает понимать, что его опасения оправдались и Маше хочется пожить светской жизнью — этап жизни, который он уже давно прошел. Разногласие с женой представляется ему, как вечный конфликт «бури и покоя» (121), развернутый М. Ю. Лермонтовым в творческое кредо в своем программном стихотворении «Парус».

Новый вид счастья — светская жизнь среди родных и знакомых усугубляет противостояние жены и мужа: Маша уже отрекается от мечты о трудовой жизни, высоко оцененной Сергеем. Сначала муж поддается желанию жены «быть самою *изысканною* женщиной общества» (123), «солнцем», центром, около которого все движется, однако затем он разочаровывается в ней. Маша как говорящая впоследствии признается в том, что в прошлом она не понимала причину изменения раньше блестящего, веселого взгляда мужа на «внимательно-серьезный». Она не осознавала и свой самообман, будто ее успехи радовали ее «только для него» (125), и ее предложение уехать, не встретившись с принцем, — не было настоящей «жертвой» с ее стороны. Спор о значении этого слова (муж ударяет на слово «Ты *жертвуешь*») становится и столкновением

ценностей. Героиня требует открытости от мужа, считая его скрытность фразерством: «Он ли, всегда боявшийся фразы в наших отношениях, всегда искренний и простой, говорил это?» (126). Она интерпретирует поведение мужа, как самолюбие и холодную ревность: «Он не хотел, чтоб я видела его простым человеком; ему нужно было полубогом на пьедестале всегда стоять передо мной» (127). В данный момент Маша не понимает, что муж пытается донести до нее, что он оберегает ее хорошую репутацию и достоинство. Сергей кроме этой ревнивой сцены не предостерегает Машу от светского образа жизни, позволяя ей самой совершать ошибки.

Сора разгорается так сильно, что героине кажется, будто голос героя «звучал ядовито, жестко и грубо» (128). Говорящая не осмысливает с позиции настоящего причины такого изменения Сергея, а приводит лишь свое тогдашнее нежелание подчиняться «власти мужа» (129). Она присваивает мужу ложные, неискренние фразы, осуждая снова будто его поучающий, доминирующий статус по отношению к ней. С точки зрения героини, они действительно подошли «к пропасти», и муж словно не разрешает жене выплакать свое горе по потере бывшего счастья: «целая бездна открылась между нами», «слезы готовы были потечь из глаз, но он отнял руку» (130). Влага здесь не сближает героев, как до свадьбы, в силу того, что Сергей словно устраняется от «чувствительной сцены». Осуждение со стороны мужа вызывает в жене угрызение совести, в то же время она еще не понимает, какому искушению поддается в городе. Таким образом словно воспроизводится история изгнания из рая. Речь партнера определяется как «ложное» (скрытое) слово, и на «вкус» женщины, возникший к большому свету (см. «искушение» через общий корень слова), переносится эпитет «несчастный» (131). Вместе с тем исчезает чувство любви и партнер называется просто «мужем», словом, которое теперь уже ничего не означает (132).

Параллельно с оскудением истории любви, слова-метафоры первой части романа опустошаются или наделяются другими, банальными значениями: «Светская жизнь, сначала отуманившая меня блеском и лестью самолюбью, скоро завладела вполне моими наклонностями» (133). По этой причине и главное событие семейной жизни (рождение первого ребенка) не восполняет пустую жизнь героини, а переходит «в привычку и холодное исполнение долга». В отличие от жены, муж свою любовь и «веселье перенес на ребенка». О постепенном изменении героини (всепоглощающем эгоизме) свидетельствует и презентация этого процесса – окружающий мир представляется посредством общих

фраз: «Мы проживали лето на водах», «я знала, что я была хороша, погода была прекрасна, какая-то атмосфера красоты и изящества окружала меня, и мне было очень весело» (134). Героиня не понимает фальши своего поведения в большом свете, и в своем неведении почти доходит до крайнего увлечения.

Следующий поворот в мышлении и чувствах героини наступает за границей, когда ее самолюбие пострадает из-за соперницы. Здесь впервые за долгое время приводится анарративное описание для метафоризации этого осознания. Прилагательное «хорошенькие» определяет «баденские окрестности, освещенные заходящими лучами солнца» (136), а не Машу, которая гуляет под каштанами на закате. Общий признак окружающего мира и большого света — это красота, обретающая негативную коннотацию, в отличие от природы в Покровском в первой части романа. Кроме того, светский, не-натуральный образ героини проецируется на заграничную природу и тем, что присваивается ей «холод»: «Из двери, как в раме, виднелась эта прелестная, но холодная для нас, русских, баденская картина» (136). Именно здесь, в каменном замке, столь сильно отличающемся от «райского» домашнего уголка, несмотря на играющие лучи солнца, Маша сталкивается с тем, как неуважительно мужчины относятся к ней.

Пустой разговор маркиза «о прекрасном виде, о неожиданном счастье» (137) вслед за его неприличным словом о героине как раз и вызывает новое чувство героини, затоскующей по своей семье и родине. Соприкосновение обольстителя неожиданно обдает холодом, зимним чувством «не то ужаса, не то удовольствия», которое «морозом пробежало» по спине женщины, а влага сочетается с горением, огнем: его «горящие, влажные глаза, подле самого моего лица, страстно смотрели на меня» (137). Итак, вспышка страсти репрезентируется посредством сближения традиционных образов. Фигура ухажера, «этого ненавистного, чужого человека», характеризуется губами, контрастно «блестящим глазам» Сергея до их свадьбы: героине хотелось «отдаться поцелуям этого грубого и красивого рта», броситься в «притягивающую бездну запрещенных наслаждений...» (138). Маркиз является полной противоположностью мужа и означает для жены только «несчастье», так как его поцелуй вызывает в ней стыд и самобичевание. Героиня сначала поддается соблазну, однако вовремя вспыхивается и покидает «грешное» место. Свежий воздух в вагоне поезда освещает ей по-новому ее же поступки. Маша теперь снова принимает точку зрения Сергея и ей кажется, что он презирает ее. Она теперь укоряет мужа в том, что он не

предупредил ее о последствиях ее поведения: «Зачем не употребил свою власть любви надо мной? Или он не любил меня?» (139).

К тому же, при их встрече он представляется ей холодным, избегающим фраз, таким образом не принимающим ее желание покаяться, т. е. очистить свою совесть: «уволь от чувствительных сцен, — сказал он холодно» (140). Жена не осознает, что мужу кажется, она говорит фразами, и ее слезы он считает неискренними. Возвращение в имение Сергея также не приносит облегчения: между супругами остаются формальные, «холодные» («зимние»), «городские» отношения, будто их счастье навсегда утрачено. Лето в Покровском (в доме светлая зала, белые занавески) словно предвещает возможность нового воссоединения и восстановления прежних чувств супругов. Это подготавливается и воспитанием их второго сына: «выглядывало личико Вани» (141). Однако презентация повторной встречи с «райской» природой носит иную смысловую нагрузку: «Так холодно все то, что могло быть так дорого и близко!» (142). Говоря иносказательным языком первой части романа: туча, которая до свадьбы обошла героев, теперь словно налегла на них: его «глубокий внимательный взгляд постоянно заволочен от меня тучей. Все та же и я, но нет во мне ни любви, ни желания любви» (142). Соната Бетховена «*quasi una fantasia*» теперь выражает грустное состояние героини, а муж не слушает ее игру.

В конце второй части романа после петербургского и заграничного опыта героини словно вся первая часть повторяется с обратным знаком, и концепт счастья также меняется. При исполнении музыки, «в окно виднелся куст сирени на светлом закате, и свежесть вечера вливалась в открытые окна». Перед сложным, но неминуемым выяснением отношений супругов в тексте романа приводится метафорическое описание природы, в частности, заката, вечернего неба и дождя: «Надо всем стояла тень легкой тучки, и все ждало тихого весеннего дождика». «Ветер замер», остался только сладкий «запах сирени», от которого и героине хотелось замереть. Кроме того, «георгины и кусты розанов», которые «неподвижны», «как будто медленно росли», также словно удваивают фигуру молодой Маши до свадьбы (143). Небесная вода олицетворяется так: туча «все опускалась», одна капля упала «и как будто подпрыгнула», «другая разбилась», и закапал «усиливающийся дождик» (144).

Вместе с тем, как «туча налегла» на отношения героини с мужем и с миром, модифицируется и прошлогодняя ситуация: снова один соловей заселился в кусты, но теперь при виде героини он улетает за аллею. Вспомним и поэтическую функцию образов лягушек и соловьев

из первой части романа. Они теперь перекликаются друг с другом перед дождем, который будто упорядочивает этот смешанный крик лягушек над оврагом и соловьев в кустах. «Соловьи и лягушки совсем затихли, только тонкий водяной звук [...] все стоял в воздухе, и какая-то птица, [...] равномерно выводила свои две однообразные ноты» (144). Маша выставляет голову под дождь, который скоро останавливается, и животные и птицы снова затрещат. Таким образом, между явлениями природы, звуком и человеком проводится параллелизм.

Все в природе просветлеет, и выходу для супружеской пары из сложившейся сложной ситуации способствует влага. Сергей в первый раз за долгое время снова чувствует себя хорошо, утверждая, что теперь он «совершенно счастлив» и доволен (145). Он ласкает Машу, «как ребенка», гладит рукой мокрые волосы жены. Жена же замечает несоответствие между его оценкой счастья до свадьбы и теперь, когда он не замечает ее «невывыказанное раскаянье и невыплаканные слезы» (145). Сидя на их раньше любимой скамейке, Сергей объясняет ее состояние души, будто ей хочется слиться с природой, быть «и травой, и листьями», промоченными дождем. А он радуется лишь счастьем их существования. Образ плачущей героини реализует природное явление: ее «горькие слезы еще обильнее полились на него» (147).

Маша высказывает ряд обвинений против мужа, в том числе и то, что он не защитил ее от горького опыта «несчастья» в светском мире. В ответ Сергей раскрывает свою позицию и понимание любви: будучи свидетелем охлаждения к себе со стороны жены, он «разрушал эту любовь, которая мучила» его. Однако затем наступил новый этап в чувствах мужа: «все-таки люблю, но другою любовью» (147). Жена не удовлетворена таким объяснением: ей хочется, чтобы муж своим актом действия (ограждением ее от ошибок, проступков) также сохранил бы то счастье, которое они раньше разделяли. Рассуждения Сергея о необходимости приобретения собственного опыта Маша воспринимает, как отсутствие любви, и он соглашается: «— Это жестоко, что ты сейчас сказала, но это правда». Затем муж указывает на сына, любовь к которому должна заменить их прошлые чувства друг к другу. Это демонстрируется для жены в его жесте: «Не любовник, а старый друг целовал» ее (149).

Толстой снова сменяет идеологические позиции на метафорические вставки. Согласие и осмысление героини же сопровождаются с природными образами: «из саду все сильнее и слаще поднималась пахучая свежесть ночи, все торжественнее становились звуки и тишина, и на небе чаще зажигались звезды» (149). На Машу находит просветление,

наряду с наступлением светлой и тихой ночи (успокоением природы). Она на деле, поцелуями выражает свою любовь и новое счастье к своему младшему сыну: «мне в первый раз после долгого времени легко и радостно было смотреть в» его глаза (150). Эти поцелуи резко отличаются от страстных, любовных, однако они искренни и согревают малыша. В завершении романа ценным становится семейное счастье, которое заключается в «любви к детям и к отцу» детей. Говорящая утверждает, что «с этого дня кончился мой роман с мужем»; а «новое чувство положило начало другой, но уже совершенно иначе счастливой жизни» (150).

Итак, рвение героини к счастью ведет ее к дурным последствиям, к тому, что героиня из своей природной вольности вступает в мир условных приличий. Однако разочаровавшись, сама выбирает узкий семейный круг. Счастье теперь находится не в любовной связи, бракосочетании или развлечениях, а в настоящих ценностях жизни и об этом говорится в романе Толстого не на уровне разных точек зрения, а языком природы.

Литература:

- KRASNOŠČEKOVA, Je. A.: «*Semejnoje sčastije*» v kontekste ruskogo «romana vospitanija». Russkaja literatura, 1996, № 2, s. 47–65.
- NAGINA, K. A.: *Filosofija sada v tvorčestve L. N. Tolstogo*. Voronež', Nauka-Juni-press, 2011.
- NESTERENKO, A. A.: *Muzyka povestvovanija v romane L. N. Tolstogo «Semejnoje sčast'je»*. In: Tolstovskij ježegodnik — 2001. M., Gos. muzej L. N. Tolstogo, 2001.
- PENZINA, O. V.: *Kriterii gendernogo analiza ženskoj prozy konca XIX veka v sovremennom literaturovedenii*. Vestnik Stavropol'skogo gosudarstvennogo universiteta. Stavropol', 2008, 136.
- SUCHICH, I. N.: «*Iskat', vse vremja iskat'...*»: *Tolstoj i jeho geroi v poiskach sčast'ja*. In: Tolstoj, L. Krejcerova sonata: povesti. SPb., Azbuka, 2016, s. 5–38.
- USPENSKAJA, V. I. (sost. i obšč. red.): *Mužskije otvety na ženskij vopros v Rossii (vtoraja polovina XIX – pervaja tret' XX veka)*. Antologija. T. 1. Tver', Feminist-Press, 2005.
- TOLSTOJ, L. N.: *Semejnoje sčastije*. In: *Sobranije sočinenij v 22 tt. T. 3*. Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1979.

Molnar Angelika

PhD., Associate Professor, Institute of Slavistics, Faculty of Humanities,
University of Debrecen, Egyetem ter 1., Debrecen, Hungary

manja@t-online.hu

ORCID: 0000-0001-7896-12480

Значимость культурологического компонента курсов литературы в высшей школе

Ольга Вячеславовна Червинская — Катерина Фёдоровна Калинич

Абстракт

Проанализирована терминологическая полисемантическая понятия «культура». Рассмотрено университет как мультикультурный универсум, сквозь призму которого осуществляется преподавание зарубежной литературы. В частности, внимание сосредоточено на корпоративной культуре вузов. Подчеркнуто, что в результате изменения культурологических маркеров каждой из эпох литература выступает транслятором культурной памяти всего человечества и генерирует тексты, способные функционировать вне времени и места возникновения. Отмечается, что такие произведения становятся каноническими, а сама канонизация зависит от идеологических, социологических, культурных, субъективно-эстетических и политических факторов. Опираясь на современную практику анализа художественных текстов и ряд методологических направлений, сделан обзор декодирования культурологических пластов художественных произведений: биографического, эпистемологического, текстуального, жанрологического, персонифицированного, нарративного, переводческого, компаративного. На примере рассказа Р.Брэдбери «И грянул гром» прослежено реализацию данных уровней. Сделан вывод, что литература с помощью правильного декодирования текста помогает реципиенту стать участником межкультурной коммуникации и транслятором общечеловеческих ценностей.

Ключевые слова: культура; высшая школа; зарубежная литература; Р. Бредбэри; «И грянул гром»

The Importance of Culturological Component of Literature Courses in the Higher School

Abstract

Terminological polysemanticity of the notion “culture” was analyzed. University was regarded as multi-cultural universum through the prism of which foreign literature is taught. In particular, attention is given to the corporate culture of the higher school. It is emphasized that, in the result of changes of culturological markers of every epoch, literature appears to be a means of rendering the

cultural memory of the whole humankind and generates texts able to function beyond time and place of their origin. It is pointed out that such works of literature become canonical, and the canonization itself depends on ideological, sociologic, cultural, subjective-aesthetic, and political factors. Based on modern practice of fiction text analysis and a range of methodological approaches, there was offered an overview of decoding of culturological layers of fiction works: biographic, epistemological, textual, genreological, personospherical, narrative, translating, comparative. The realization of these layers was traced on the example of *A Sound of Thunder* by R. Bradbury. A conclusion was drawn that literature by means of properly decoded texts help the recipient get into intercultural communication and renders values common to mankind.

Key words: culture; higher school; foreign literature; R. Bradbury; *A Sound of Thunder*

Культурное пространство остается значимым центром многих эпох, существенно влияющим на политическую, экономическую, образовательную, духовную сферы жизни. К самому понятию «культура» обращались многократно (философы античности (Сократ), С. Пуфендорф, Э. Тейлор, С. Аверинцев, Д. Белл, Ж. Бодрийяр, Ю. Хабермас, И. Масуди, И. Гердер, И. Кант, Э. Маркарян, П. Гуревич, Л. Кертман, М. Каган, В. Межуев, Ю. Резник, Ю. Лотман, А. Крёбер, К. Клакхот, В. Беккет, А. Радклиф, П. Сорокин, Р. Якобсон, Г. Рикерт, К. Юнг и др.) [10, 4]. Однако окончательное определение этого полисемантического термина до сих пор отсутствует, поскольку каждый из исследователей выделяет определенный аспект вопроса: антропологический (культура воспринимается как сокровищница всего, созданного человечеством), аксиологический (культура интерпретируется в качестве мира ценностей), социологический (культура предстает формой трансляции социального опыта, верований, знаний), просветительско-образовательной (с помощью культуры формируется душа и разум), психологический (культура является отражением коллективного бессознательного начала человеческой психики), коммуникативный (культура — путь, связующий создателя культурных благ с потребителем), семиотический (культура выступает системой знаков), игровая (культура — своеобразная интеллектуальная либо производственная игра) [4]. В целом под термином «культура» подразумевается «уровень развития общества в определенную эпоху; совокупность материальных и духовных ценностей, созданных человечеством на протяжении его истории; то, что возникает для

удовлетворения духовных потребностей человека» [15]. Таким образом, культура синтезирует в себе различные концепты. Причем, будучи гуманитарным достоянием, культура каждого народа отличается своей уникальной национальной самобытностью (прежде всего мы это видим, благодаря фольклору) [10, с. 356]. Её основой служат семья, общество, учебные заведения, средства массовой информации и так далее.

Интересным объектом, в частности, выступают университеты, которые изначально, по мнению исследовательницы А. Устюговой, «не только давали образование, но и формировали интеллигенцию — носителя духовного потенциала европейской культуры. В них царила атмосфера вольнодумства, приоритета духа над прагматикой обыденной реальности. Это были очаги культуры, влиявшие на все общество, способствовавшие расширению и укоренению поля культуры» [18, с. 297]. Университетское образование преимущественно состоит в том, чтобы «дать человеку не столько специальность, сколько кругозор, широту, зрелость и свободу мышления» [18]. Соответственно, в статье 26 закона Украины о высшем образовании отмечается, что задачей ЗВО, кроме осуществления на высоком уровне образовательной и научной деятельности, участия в обеспечении общественного и экономического развития государства, является сохранение и приумножение нравственных, культурных, научных ценностей и достижений общества, распространение знаний среди населения, повышение образовательного и культурного уровня граждан [8].

Помимо непосредственной реализации аксиологической функции, основной целью вуза как культурного очага является передача научного опыта от одного поколения к другому, воспитание подлинного интеллектуала. Университеты с начала своего возникновения (эпоха Средневековья) на каждом временном отрезке руководствовались различными ментальными особенностями, национальной спецификой, вероисповеданием, расой, формируя специфический социокультурный контекст, в который должен был вписываться студент. Таким образом, именно университетское пространство становится той областью, где успешно обновляются, дополняются и реализуются культурные особенности каждого индивида.

Внутри университета формируется специфическая, уникальная организационная/корпоративная культура отношений между преподавателем и студентом, преподавателем и преподавателем, преподавателем и кафедрой, кафедрой и студентом, студентом и студенческим коллективом как таковым. Отсюда, профессорско-преподавательский персонал,

соискатели образования, вспомогательные подразделения каждого из высших учебных заведений образуют свою корпоративную систему убеждений, ценностей, этических и поведенческих норм. Сформированные традиции эффективно отражаются на деятельности вуза и соответствующим образом выполняют ряд необходимых функций: ценностно-образовательную, познавательную, коммуникативную, мотивационную, инновационную, нормативно-регулятивную, стабилизирующую [2].

Однако наибольшей самобытностью корпоративная культура отличается непосредственно в студенческой среде. Свидетельствуют об этом традиционные студенческие обычаи. Некоторые из них родом из Средневековья (например, посвящение в студенты), другие (уникальные) — непосредственно связаны с тем или иным вузом (например, в Англии, собираясь на экзамен, студенты прикрепляют бутоны на лацканы пиджаков: белые гвоздики — на первый, красные — на последний, а розовые — на все последующие; тех, кто удачно сдал экзамен, забрасывают мусором [7]). Каждый учебный коллектив, по замечанию психолога В. Калинин, имеет также свою социальную структуру, участники которой занимают соответствующие места, различаясь своими деловыми и личными качествами и характерным симбиозом: они выступают как объект и результат целенаправленного воздействия преподавателя и как самостоятельный социально-психологический организм [6]. Все эти взаимоотношения и формируют культурологическую отрасль — университетскую среду.

В данном аспекте разнообразен и подход к преподаванию. Традиционно процесс обучения состоит из чтения лекций и проведения практических/семинарских/лабораторных занятий. Сама же культура преподавания, как таковая, зиждется на базовых принципах воспитания, устоявшихся нормах взаимоотношений между преподавателем и соискателем высшего образования, на специфике организации учебного процесса (чтение лекций и ведение дискуссий (современные семинарские/практические занятия)), с учетом методики и методологии решения разноплановых задач и изучения фундаментальных трудов античности [17].

Для древних главным в образовании было достичь калокагатии (своеобразная древнегреческая эстетика: сочетание физической и духовной красоты), поэтому значительное внимание в воспитании молодежи античного полиса уделялось как физическому, так и интеллектуальному (художественному) образованию, развивавшему культурно-эстетические качества воспитанников. Прежде всего изучались такие виды искусства,

как музыка (вокальная и инструментальная) и изобразительное искусство (архитектура и скульптура) [12].

Подрастающее поколение должно было усвоить также этическую культуру своего времени. Тут следует упомянуть античные пиры (симпозионы), имевшие свои правила и требовавшие соответствующего поведения. Гость должен был быть интеллектуально подкованным, чтобы суметь включиться в тему разговора (к примеру «Пир» Платона). Так, историк А.-И. Марру отмечает, что «ребенку, чтобы участвовать в пирах, нужно было знать поэмы Гомера и немало лирических стихов» [12, с. 69]. Таким образом, в обязанности преподавателя входило требование тщательно подбирать материал для своих лекций (современная рабочая программа) и направлять преподавательский ресурс на личностное, творческое и культурное становление студента. Именно изучение литературы, как одной из фундаментальных составляющих любого общества, с опорой на опыт философии, этики, науки [10], становилось одним из первостепенных аспектов осуществления этой задачи.

Однако здесь целесообразно учесть и специфику самого эпистемологического периода, поскольку культурологические маркеры каждой эпохи менялись, универсальные ценности (красота, любовь, счастье, истина, дружба и т. д.) различных исторических эпох модифицировались, а литература, синкретизируя в себе мифы, архетипы, пафос авторской современности и настоящее, выступала(-ет) своеобразным транслятором культурной памяти. Сформированный на этом фоне текст обретает способность функционировать вне времени и места своего возникновения [10, с. 536], он может служить генератором для появления новых произведений [5] и обретает статус канонического.

Сама же «канонизация текста» означает «признание его образцовым, вершинным, сакральным в противовес другим, вытесненным на периферию литературной действительности». Канон может опираться не только на художественный текст, но и на жанр, стиль, эталонное творчество определенных писателей [10, с. 460]. Критерием отбора текстов в литературный канон, по мнению литературоведа К. Исаенко, выступает художественно-эстетическая ценность, аксиологическая значимость (общечеловеческая и национальная), актуальная для многих поколений. Сюда входят произведения, получившие общественное признание, характерные компарабельностью и интертекстуальностью, наличием реминисценций, аллюзий, традиционных образов, тем, проблем, способностью транспортировать характерные черты творчества писателя [5, с. 191].

Коммуникация между поколениями обеспечивается, с одной стороны, благодаря канонизированным художественным текстам, а с другой — способностью их декодирования [19]. Однако, вписываясь в культурную парадигму соответствующей эпохи, каждое произведение проходит своеобразный отбор новым временем, напрямую завися от академических и образовательных потребностей общества, мнения критиков и художников (порой с учетом идеологических, политических, этических факторов) [5, 19].

К тому же процесс канонизации не руководствуется исключительно оценками прошлых лет. Каждая эпоха вырабатывает свои уникальные требования к художественному слову. Востребованность писателя часто определяется спросом на его книги. Поэтому, ориентируясь на потребности массового читателя, современные авторы стремятся, например, создавать динамичные сюжеты и интересные истории, используя популярные жанровые формы (комикс, детектив, сиквел, приквел, фэнтези, фантастику и пр.). Научно-популярные и мотивационные книги, направленные на познание работы мозга, подсознания, привычек, поступков, личности самого индивида и его отношений с социумом, сегодня вытесняют художественную классику. Будучи продуктом массовой культуры (в частности, выступая объектом промышленного тиражирования и средством наживы), такая литература, лишенная эстетической ценности, предназначенная для рядового читателя, рассчитана в первую очередь на развлечение или пропаганду идеологических идей [9, с. 18]. Заметим, что отдельные примеры массовой литературы, выступая популярными образцами сиюминутной культуры, могут со временем войти в разряд канонических (наиболее свежий пример — романы о «Гарри Поттере» Джоан Роулинг).

Семиотик Ю. Лотман замечает, что, как потомки культуры, следующие поколения получают цельные неизменные тексты, однако их место и функция в общей со временем системе деформируются, поскольку литература касается не только определенного произведения, но и его социального функционирования в общей системе текстов, составляющих целостную культуру [11]. Хотя каждая эпоха привносит что-то своеобразное (иногда используя достижения прошлого (эпоха Возрождения)), новаторство в литературе часто не воспринимается обществом, поскольку настоящая высокая литература, по мнению Ю. Лотмана, отрицает все слишком тривиальное, ученическое, диком [11]. Тем не менее, и массовая литература, отражая средний уровень общества, участвует в формировании нового.

Таким образом, перед преподавателем вуза, так же, как и перед школьным педагогом, встает вопрос о произведениях, которые следовало бы в первую очередь включить в рабочие программы / учебный план (календарный, тематический, поурочный). Если для создания единой для всех украинских школ программы по зарубежной литературе привлекаются авторитетные ученые, учителя, методисты, учитывается мнение широкой общественности, то в университетах эти программы разрабатываются преимущественно одним, реже, двумя компетентными специалистами-преподавателями. Вузовский преподаватель зарубежной литературы часто ориентируется на каноничность произведения, учитывая, как определяет У. Федорив, трехвекторность подхода: Абсолют (читатель полностью доверяет канону), Образец (читатель анализирует канон) и Вариант (цензурирует этот канон) [19]. В результате создается уникальная, содержательная и важная для студенческой аудитории программа. При этом принимается во внимание, что одной из задач преподавания литературы, помимо расширения кругозора студенчества, остается аксиологическая составляющая в формировании духовности, стимулирование к развитию собственного потенциала учащегося, воспитание чувства уважения к личности как таковой и фундаментальным достижениям прошлого.

Выступая своеобразным проводником культурной преемственности, преподаватель зарубежной литературы обязан обучить соискателей высшего образования правильной «раскодировке» литературного текста, умению определять его мировоззренческие ориентиры, а также знакомить с этикой, эстетикой, традициями и искусством страны, соответствующей анализируемому автору и его произведению, совершенствовать дискурсивные навыки студента. Важная задача в этом случае — научить слушателей конструктивно оценивать творческий процесс, реализуя, таким образом, образовательную, развивающую, воспитательную функции обучения.

Декодирование в тексте культурологических пластов в соответствии с современной практикой анализа художественного произведения опирается на устойчивую традицию ряда известных методологических направлений:

- биографического (влияние личности автора на текст);
- эпистемологического (отражение особенностей эпохи в тексте);
- текстуального (современный опыт поэтики в изучении художественных средств: например, в анализе модернистских и постмодернистских текстов раскодирование аллюзий, реминисценций, символов

и архетипов, экфразисов, интертекстуальных и интермедийных аспектов и пр.);

- жанрологического (учет наиболее значимых жанровых форм соответствующей эпохи — например, трагедия для античной эпохи, роман для XIX–XX вв.);
- персониферного (модель системы образов, герой/антигерой как медиативный центр и транслятор культуры, наличие в системе персониферы традиционных образов и мотивов);
- нарративного (повествовательные структуры текста);
- переводческого (поиск и идентификация качественных переводов, способных донести идею, проблематику, стиль и пафос автора);
- компаративного (сопоставление произведений прошлого и настоящего, общей для разных стран тематики, поиск типологических или контактно-генетических схождений).

Так, знакомя студентов с творчеством американского писателя-фантаста Рэя Брэдбери (1920–1922), к примеру — с одним из его самых известных рассказов «И грянул гром» (1952), преподаватель в первую очередь должен сосредоточить внимание аудитории на биографии автора, подчеркнув, что детство этого писателя пришлось на времена великой депрессии (1929–1933), денег на обучение в университете не было и ему пришлось заниматься самообразованием в библиотеке, самостоятельно изучая творчество Жюль Верна, Эдгара Аллана По, Флэша Гордона, Бака Роджерса, Мэри Уолстонкрафт Шелли [14]. Таким образом, можно констатировать, что культурологические и биографические обстоятельства повлияли на формирование приоритетов будущего писателя: время большой американской депрессии и тяжелое финансовое положение семьи натолкнули Брэдбери, не приемлющего механизацию и бездуховность своего времени, на мысль обратиться именно к жанру фантастики. Личность автора и его ценностные ориентиры оказались способны влиять и на поведение студентов, совершенствуя, в свою очередь, их моральные качества.

События рассказа «И грянул гром» происходят в 2055 году, когда, по предположению автора, могли стать возможными путешествия во времени. Его протагонист Экельс решает присоединиться к охоте на динозавров в мезозойскую эру с помощью машины времени, воспользовавшись услугами компании «Сафари во Времени». Чтобы не изменить ход истории, такая охота разрешается с определенными ограничениями: застрелить можно только тех динозавров, которые должны сами вскоре умереть, затем с их туш нужно будет вырезать все пули.

Двигаться разрешается только по антигравитационной дорожке, чтобы ничего/никого не задеть. Однако Экельс, испугавшись тираннозавра, сходит с тропы. В надежде на то, что он не навредил никому, герой возвращается в свое время. Однако это событие повлияло на судьбу персонажа в его настоящем времени, последствия казуса стали заметны всем вернувшимся из этого фантастического путешествия: изменилась орфография языка знакомых объявлений фирмы, в президенты избрали диктатора и пр. Как оказалось, сойдя с тропы, Экельс случайно наступил на бабочку, невольно повлияв на ход истории, за что, в конечном счете, и поплатился собственной жизнью.

Сквозь призму действий главного героя транслируется ведущая идея произведения, подводя к выводу, что и незначительные изменения в прошлом через некоторое время могут радикально влиять на будущее, даже привести к катастрофе. В целом, Экельс, как центр общей персониферы текста, аллегоризирует изъяны своего общества — безответственность, легкомыслие, неумение ценить и серьезно воспринимать значимые вещи. Давая характеристику персонажам рассказа, студенты учатся осознать значимость любого поступка и решения, понимать различие между добром и злом, смыслы морали и аморальности. При разборе рассказа «И грянул гром» анализ должен быть продолжен на текстуальном и историко-компаративных уровнях.

Фантастический сюжет, безусловно, отражает события современности. Так, можно предположить, что упомянутые в произведении выборы между Кейтом и Дойчером являются намеком на президентские выборы в США 4 ноября 1952 года. Кроме того, данный рассказ отсылает к известному роману Герберта Уэллса «Машина времени» (1888), где главный герой также совершал путешествие во времени с помощью техники. Таким образом, изучение рассказа Р. Редбери побуждает студента расширять границы текста.

«Бабочка» Бредбери сегодня служит известной философской парадигмой. Еще в древности она так же выступала метаморфным символом души и бессмертия, транслируя свой жизненный цикл — жизненное начало (гусеница), анабиоз (куколка), возрождение (полет бабочки). В наше время данный символ является также метафорой легкомыслия [16]. Автор, предложив афоризм «эффект бабочки», акцентирует внимание на том, что человечество (на подобие Экельса) пренебрегает духовным состоянием, у него совсем отсутствует экокультура, полностью отдаваясь развлечениям, забывая о пагубных последствиях своих действий. Именно на этом моменте преподаватель литературы должен акцентировать

внимание слушателей, уча их видеть, понимать и ценить общегуманистические идеалы.

Итак, для литературы, как транслятора межкультурной коммуникации между прошлым и настоящим, главное — иметь способность донести реципиентам/студентам/обществу моральные, философские, этические, культурологические ценности, сформировать достойную личность, способствовать ее активной жизненной позиции в социуме. По мнению В. Доманского, литературные произведения выступают самосознанием культуры. Каждый художественный текст содержит скрытый смысл, который раскрывается через своеобразный, характерный для своего времени, тип художественного сознания, диалог личностей (автор/герои — читатель), цивилизаций. Вхождение реципиента в культуру, как отмечает упомянутый ученый, происходит сквозь акт коммуникации между самим автором или его персонажами и читателями, создавая условия для межкультурного полилога [3]: читатель, имплицитируясь в текст, становится своеобразным культурным компилятором, по-своему декодируя ценностное достояние прошлого.

Для каждого индивида культура олицетворяет определенную ценность — духовно-эстетическую, моральную, интеллектуальную, социологическую, историческую, художественную. Однако, поскольку текст лишь условно отражает реальный мир (воплощается через призму авторского сознания, его ощущений, видение действительности, проблем), преподавателю следует учитывать, что художественные тексты, которые изучаются в университете, предполагают читателя, способного распознавать и оценивать значимые факты истории, ориентироваться в национальной самобытности определенного народа, бытовых вещах и тому подобном.

Каждая эпоха вырабатывает собственные идеалы и модели восприятия мира и социума, которые читатель понимает индивидуально, а сама литература не только передает художественно-эстетический и социально-исторический опыт прошлых эпох, но и углубляет самосознание воспринимающей личности, развивает ее эстетический вкус, обогащает творческий потенциал. Университеты, как важные мультикультурные центры, обеспечивают студентов необходимым знаниям, формируют навыки научных исследований, востребованных актуальными задачами общества, и в то же время формируют нравственность, достойный уровень личностной культуры. Одним из средств такого образования выступает искусство и, в частности, литература. Реципиент любой эпохи, углубляясь в культурное пространство прошлого, становится

транслятором тех традиций, исторических событий, ценностей, мыслей, идей, текстовых кодов, которые вкладывал в свое произведение классический автор. В университете процесс межкультурной коммуникации между учащимся и художественным произведением в первую очередь помогает осуществить преподаватель литературы, раскрывающий перед студенческой аудиторией нераспознанные или не очевидные на первый взгляд смыслы культурологических пластов (биографического, эпистемологического, текстуального, жанрологического, нарративного, переводческого, компаративистического и ряда других), придавая классическому произведению новую жизнь.

Литература:

1. VUL'FOV, B. Z.: *Pedahohika*. Dostupno na: <<https://stud.com.ua/46706/pedagogika/pedagogika>>. [cyt. 02.05.2021].
2. HORBENKO, N. V.: *Korporatyvna kul'tura sučasnoho universytetu: pidchody do vyznachennja sutnosti*. Hranì, 2014. № 8, s. 47–52.
3. DOMANSKIJ, V. A.: *Kul'turologičeskij podchod k izučeniju literatury*. Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta, 1998, s. 87–98.
4. DOMANSKIJ, V. A.: *Literatura i kul'tura: Kul'turologičeskij pochod k izučeniju slovesnosti v škole*. Moskva: Flinta, 2002. 368 s.
5. ĪSAJENKO, K. P.: *Literaturnyj kanon: do variaciji zmistu i kontekstiv terminu*. Literatura ta kul'tura Polissja. Ser.: Filolohični nauky, 2014. Vyp. 75, s. 189–195.
6. KALENČUK, V. O.: *Social'nyj status studenta jak čynnyk ocinky orhanizacijnoji kul'tury universytetu*. Īnsajt: psycholohični vymiry suspil'stva: nauk. žurn., 2019. Vyp. 2, s. 72–77.
7. KICJUK, V.: *Zabavnyje studenčeskije tradicii so vsego mira*. Dostupno na: <<https://karandash.ua/ua/articles/zabavnye-studencheskie-tradicii-so-vsego-mira/>>. [cit. 02.05.2021].
8. *Konstytucija Ukrajiny: Zakon Ukrajiny pro vyšču osvitu vid 01.07.2014 № 1556–VII*. Vidomosti Verhovnoji Rady Ukrajiny. 2014. № 37–38, s. 26
9. *Literaturoznavča encyklopedija: u dvoch tomach* / avt.-uklad. Ju. Ī. Kovaliv. Kyjiv: Akademija, 2007. T. 2, s. 624.
10. *Literaturoznavča encyklopedija: u dvoch tomach* / avt.-uklad. Ju. Ī. Kovaliv. Kyjiv: Akademija, 2007. T. 1, s. 608.
11. LOTMAN, Ju. M.: *Massovaja literatura kak istoriko-kul'turnaja problema*. Tallinn: Aleksandra, 1993. T. 3, s. 380–389.

12. MARRU, A.-I.: *Istorija vospitanija v antičnosti (Grecija)*. Moskva: Greko-latinskij kabinet Ju. A. Šičalina, 1998, s. 427.
13. POLJAKOVA, N. A.: *Formirovanije gumanističeskoj kul'tury studentov v processe prepodavanija literatury*. INSITU, 2016. № 1–2, s. 30–32.
14. *Rěj Brèdberi. Biografija*. Dostupno na: <<https://24smi.org/celebrity/4768-rei-bredberi.html>>. [cit. 03.05.2021].
15. *Slovyk ukrajins'koi movy: v 11 tomach*. T 4, 1973, s. 394
16. TRESIDDER, Dž.: *Slovar' simvolov*. Moskva, 1999. Dostupno na: <https://www.booksite.ru/localtxt/tre/sid/der/tresidder_d/slovar_sim/3.htm>. [cit. 03.05.2021].
17. *Universitetskaja kul'tura v Srednevekov'je*. Dostupno na: <https://knowledge.allbest.ru/history/2c0b65625a3ac79b5d43b88421306c26_0.html>. [cit. 02.05.2021].
18. USTJUGOVA, Je. N.: *Universitetskoje obrazovanije i kul'tura*. Serija «Mysliteli», *Miscellanea humanitaria philosophiae: Očerki po filosofii i kul'ture*, 2001. Vyp. 5, s. 297–300.
19. FEDORÏV, U. M.: *Literaturnyj kanon: fenomen kul'turnoji pam'jati čy instrument social'noji dominaciji*. Pytannja literaturoznavstva, 2005. Vyp. 13, s. 36–42.

Olga Vyacheslavovna Chervinska

Doctor of Philology, Full Professor, Department of World Literature, Theory of Literature and Slavic Philology, Faculty of Philology, Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University, Kotsiubynsky St. 2, 58002, Chernivtsi, Ukraine
o.chervinska@chnu.edu.ua

ORCID: 0000-0001-9261-0604

Katerina Fedorovna Kalinich

graduate student, Department of World Literature, Theory of Literature and Slavic Philology, Faculty of Philology, Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University, Kotsiubynsky St. 2, 58002, Chernivtsi, Ukraine

k.kalynych@chnu.edu.ua

ORCID: 0000-0002-8263-6322

Oddíl VII



HODNOTY V DÍLECH LITERATURY 20.–21. STOLETÍ

ЦЕННОСТИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЛИТЕРАТУРЫ 20–21 ВЕКОВ

Система ценностей в поэме А. Блока «Возмездие»

Дьендьеши Мария

Абстракт

В статье рассматривается, какие ценности появляются в поэме А. Блока «Возмездие». Рамками анализа служит классификация ценностей, выдвинутая представителем Фрейбургской школы неокантианства, Г. Риккертом. Актуальность этой философии для русского символизма проявляется прежде всего в концепции творчества Андрея Белого, о которой речь идет в вводной части статьи. Аксиологический анализ поэмы Блока показывает, что она содержит прежде всего ценности, возводимые к категории этики, но помимо этого в ней представлены также сферы эстетики, эротики, религии и мистики. Внутри этих категорий ценности систематизируются по тематическому принципу. Далее статья исследует, каким образом выражаются ценностные суждения Блока. В этой связи особенно важны бинарные оппозиции, словесные и композиционные антитезы, символы и, наконец, лексические и морфологические средства. Как одно из проявлений ценностной преэминентности обращает на себя внимание также «память жанра». Родство «Возмездия» с романом в стихах и поэмами Пушкина рассматривается на нескольких уровнях.

Ключевые слова: ценность; Г. Риккерт; символизм; Андрей Белый; Пушкин; жанровая традиция

Value System in A. Blok's Epic Poem *Retribution*

Abstract

The article examines what values appear in the epic poem *Retribution* by A. Blok. The framework of the analysis is provided by the classification of values created by H. Rickert, one of the leading neo-Kantians of the Southwest German or Baden School. The actuality of this philosophy for Russian Symbolism manifests itself, first of all, in Andrei Bely's concept of creation, which is discussed in the introductory part of the article. An axiological interpretation of Blok's epic poem demonstrates that it primarily includes values that fall into the realm of ethics, but values from the areas of aesthetics, eroticism, religion and mysticism are also to be found in addition. Within these categories, the article has the values arranged by a thematic principle. A further object of investigation is the way in which Blok's value judgments are expressed. In this respect, his binary

oppositions, textual and compositional antitheses, symbols, as well as lexical and morphological tools are of special importance. Due attention is also paid to the “memory of the genre” as an expression of the continuity of values. The connection of *Retribution* to Pushkin’s novel in verse and narrative poems is demonstrated on multiple levels.

Key words: value; H. Rickert; Symbolism; Andrei Bely; Pushkin; genre tradition

Уже простое чтение поэмы Александра Блока «Возмездие» убеждает в наличии в ней ценностных суждений и оценок, далее, лексических, стилистических и других приемов, свидетельствующих о четком ценностном выборе (и даже о множестве таких выборов) автора. Рассмотрев эти сигналы в тексте поэмы, автор настоящей статьи считал продуктивным вместить тему о «Возмездии» в контекст философской мысли конца 19 и начала 20 веков, чтобы тем самым получить также методологический фундамент для анализа. В начале XX в. слово «ценность» часто фигурирует в российской периодической печати, а, наверное, чаще всего в статьях Андрея Белого, ведущего теоретика русского символизма в эти годы, знакомого, а временами даже близкого друга Блока. Как пишет об Андрее Белом исследователь: «С лета 1904 начинает испытывать особый интерес к „точному“ знанию, теоретической философии, психологии, работает над теоретико-познавательной системой символизма. Место прежних „учителей жизни“ — Соловьёва и Ницше — в 1905–1906 занимают И. Кант и философы-неокантианцы (Г. Коген, Г. Риккерт); в кантовской философии Белый ищет выхода из духовного кризиса, пути преодоления „широковещательных апокалипсических экстазов“»¹. Стоит отметить, что философию Владимира Соловьёва, духовного учителя младших символистов, можно оценить как родственное неокантианству направление².

Об идее переоценки всех ценностей, идущей от Ницше, Андрей Белый размышляет так:

«...символическое течение современности, если оно желает развития и углубления, не может остаться замкнутой школой искусства; оно должно связать себя с более общими проблемами культуры; переоценка эстетических ценностей есть лишь частный случай более общей работы,

¹ LAVROV, A. V.: *Belyj Andrej*. In: *Russkije pisateli. 1800–1917: Biografičeskij slovar'*. T. 1. A–G. Moskva: Sovetskaja ěnciklopedija, 1989, s. 225–230. Dostupno na: <<https://rvb.ru/20vek/belyi/>>. [cit. 31.08.2021].

² STÖRIG, H. J.: *Kleine Weltgeschichte der Philosophie*. Stuttgart: Fischer, 1993, s. 556–557.

переоценки философских, этических, религиозных ценностей европейской культуры»³.

В своих статьях (особенно периода 1905–1906 гг.) Андрей Белый опирается на «изумительные», как он писал, работы ученика Виндельбанда, Генриха Риккерта, развившего философию ценности Лотце (Rudolph Hermann Lotze). Но если фрейбургский неокантианец ценность рассматривает как гносеологическую проблему, то Андрей Белый соотносит ее с творчеством, придавая именно творчеству примат над познанием (как и, впрочем, Брюсов в «Ключах тайн»):

«Возвращение к психологизму неминуемо ведет нас к учению о том, что понятие о ценности опирается на внутренне-реальный в нас опыт, организация и поступательное движение которого преображает нам окружающую действительность и в том смысле ее творит; „всякое знание“, говорит Риккерт, „есть уже вместе с тем и преобразование действительности“; преобразование действительности вокруг нас, скажем мы, зависит от преобразования ее внутри нас; творчество оказывается прежде познания»⁴.

Далее русский теоретик развивает мысль Риккерта, высказывая прямо то, что тот скрыл под «тонкой улыбкой мудрости», и приходит к выводу, что пережить ценность — это «почти уже магия»:

«Теоретический взгляд на ценность зависит от умения пережить нечто ценное: „кто хочет практически узнать ценность, тот должен ее пережить“ — так приблизительно высказывается Риккерт, заканчивая трактат „О предмете познания“, и мы видим тонкую улыбку мудрости из-под маски отвлеченных рассуждений фрейбургского мыслителя; скажем открыто: умение пережить — это почти уже магия, почти йога; теория здесь оказывается маской, за которой кроется мудрость посвященного в глубину живой жизни: то, что советует Риккерт, практически исполняли законодатели религий, творцы культур, греческие философы до-сократовского периода, как исполнил позднее этот завет Гете, а в наши дни — Ницше».⁵

Исходя из риккертовской гносеологической проблемы, Андрей Белый поднимает вопрос о сути культуры. Он высказывает жизнетворческие чаяния символизма, открывая перспективы, далеко выходящие за

³ БЕЛЫЙ, А.: *Problema kul'tury*. In: Kritika. Èstetika. Teorija simvolizma: V 2 t., t. 1. Vstup. st., sost. A. L. Kazin, komment. A. L. Kazin, N. V. Kudrjaševa. Moskva: Iskusstvo, 1994. Dostupno na: <http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_01_1909_simvolizm.shtml/>. [cit. 07.09.2021].

⁴ Там же.

⁵ Там же.

пределы художественных задач и ведущие к областям культуры, религии и всего бытия, которые должны пронизывать друг друга:

«...вдохновители литературной школы символизма как раз с особенной резкостью выдвигали эти проблемы; они провозглашали целью искусства пересоздание личности; и далее, они провозглашали творчество более совершенных форм жизни; перенося вопрос о смысле искусства к более коренному вопросу, а именно — к вопросу о ценности культуры [...] именно в творчестве, а не в продуктах его, как-то: науке, философии — создаются практические ценности бытия [...] Последняя цель культуры — пересоздание человечества».⁶

В системе Риккерта, столь важного для Андрея Белого, существует шесть областей ценностей: логика, эстетика, мистика, этика, эротика и религия. Кроме 1-й (являющейся собственно сферой науки) все остальные будут значимы в данной статье. Несмотря на то, что система Риккерта (впрочем, проходящая разные этапы развития) несравненно сложнее и что философ различает три самостоятельные сферы — действительность (бытие), трансцендентальные (надмировые) ценности (блага) и трансцендентный смысл (долженствование), а именно «философия как критическая метафизика призвана изучать ценности»⁷, — для систематизации ценностей, появляющихся в поэме Блока, в данной статье будут привлечены перечисленные области ценностей Риккерта. На основе многолетнего интенсивного духовного общения Блока с Андреем Белым и другими теоретиками-символистами можно предположить, что ему были в какой-то мере известны эти учения о ценности.

Но независимо от присутствия или отсутствия конкретного влияния философии ценности многие его произведения (и в том числе поэма «Возмездие») построены на однозначных ценностных категориях. Это ощущается как в замысле, так и в написанных частях поэмы (она осталась незавершенной). Гипотетически можно высказать также мысль, что к ценностям поэт подходит с помощью бинарных оппозиций. Двойственность налицо уже в заглавии. Слово «возмездие»⁸ экспонирует

⁶ Там же.

⁷ BURCHANOV, R. A., SOLOV'JEVA, N. S.: *Metafizičeskiye osnovanija filosofii kul'tury i aksiologii Genricha Rikkerta*. Vestnik Nižnevartovskogo gosudarstvennogo universiteta, 2014, № 1, s. 40, 47, 48.

⁸ Если присмотреться к библейскому смыслу слова «возмездие», то в синодальном переводе Библии 1876 г. оно фигурирует 19 раз, из них большинство случаев связано с «карой» и «мстью» (14 раз), 4 места относятся либо к смыслу «вознаграждение», либо к принципу «воздать каждому по делам его», а 1 случай представляет собой смысл, не связанный непосредственно с нашей темой («В равное возмездие, — говорю,

проблему вины и кары, вины и отомщения, которую Блок обнаруживает в связи с личностью и родом, противоборствующими истории и среде. Вот как он суммировал свой замысел в Предисловии:

«...мировой водоворот засасывает в свою воронку почти всего человека: от личности почти вовсе не остается слéда, сама она, если остается еще существовать, становится неузнаваемой, обезображенной, искалеченной. [...] Но семя брошено, и в следующем первенце растет новое, более упорное; и в последнем первенце это новое и упорное начинает, наконец, ощутительно действовать на окружающую среду: таким образом, род, испытавший на себе возмездие истории, среды, эпохи, начинает, в свою очередь, творить возмездие»⁹.

Как известно, поэма Блока автобиографична: в конце 1909 г. Блок провел 18 дней в Варшаве, куда поехал к умирающему отцу, но застал его мертвым. Этот эпизод (да и многолетние размышления о личности и истории) вдохновили его написать повествование о 4-х поколениях дворянского рода и о полувековом периоде русской истории. Мы располагаем Прологом, Первой и Третьей главами (с последней поэма начала собственно создаваться¹⁰) и фрагментом Второй (Вступлением), а также Предисловием. Читатель включается в историю жизни первого представителя рода, «деда» в момент возвращения русских войск с турецкой войны в 1878 г., потом узнает, как появляется в дружной, мирной семье деда демонический «красавец», «похож[ий] на Байрона» — то есть «отец». Следующее звено рода — сын этого отца, а в черновиках оставшиеся фрагменты рассказывают о сыне «сына» от простой польской матери, призванном взойти на эшафот за свободу.

История дворянского рода вырисовывается на фоне бытовых деталей и исторических событий, причем четко слышен голос нарратора (Поэта) — его размышления, эмоции, рефлексии, воспоминания. Именно с его личностью связаны, из его мировоззрения и мировосприятия вытекают ценности, обнаруживаемые в поэме. Самой значительной ценностной областью из перечисленных выше предстает Этика. На каких тематических пластах обнаруживаются этические ценности?

как детям, — распространитесь и вы» 2 Кор 6:13). Толковый словарь Даля объясняет слово «возмездие» как «воздаяние, награда и кара, плата по заслугам, вознаграждение; возврат, отдача». Блоковское его употребление исключает положительный смысл.

⁹ БЛОК, А. А.: *Polnoje sobranije sočinenij i pisem' v 20 t.*, t. 5. Stichotvorenija i poëmy 1917–1921. Moskva: Nauka, 1999, s. 50. Далее ссылки на данный том даются в тексте указанием страницы в скобках.

¹⁰ DOLGOPOLOV, L. K.: *Poëmy Bloka i russkaja poëma konca XIX – načala XX vekov.* Moskva, Leningrad: Nauka, 1964, s. 83. Блок потом хотел продолжить Третью главу.

1. Творчество. Художник должен по-аполлоновски оформить, «бесстрастной мерой измерить всё», что он пережил в дионисийском опьянении:

Жизнь без начала и конца. [...]
Но ты, художник, трердо веруй
В начала и концы. [...] (21)

При этом одинаково важны ум и сердце — «жар души» и «хлад ума», сравниваемые с огнем («красный уголь» 21) и водой в сцене ковки меча Зигфридом у Вагнера. Свою упорную работу в конце Пролога Блок уподобляет труду рудокопа (многослойная реминисценция, восходящая, в частности, к стихотворению Ибсена «Рудокоп»¹¹):

Так бей, не знай отдохновенья,
Пусть жила жизни глубока:
Алмаз горит издалека —
Дроби, мой гневный ямб, камня! (23)

2. Характеристика 19 и 20 веков. Этому историческому периоду приписывается отсутствие этических ценностей: в «железный» 19 век царят зло, социальная несправедливость и определенное вырождение (упадок) — потеря прежних высоких ценностей. 20 век представлен еще более мрачным и жестоким:

Двадцатый век... Еще бездомней,
Еще страшнее жизни мгла (25)

Мощь природы (стихии) против цивилизации для Блока сказывается только в южно-итальянском землетрясении: он упоминает «Безжалостный конец Мессины / (Стихийных сил не превозмочь)» (25). Технические завоевания (напр., зарождение авиации, впрочем, сильно увлекавшее Блока, см. стихотворение «Авиатор») в итоге оцениваются отрицательно: «И первый взлет аэроплана / В пустыню неизвестных сфер... [...] Зачем — пропеллер, воя, режет / Туман холодный — и пустой?» (25).

3. Тема «святого» дела военных, их доблестей и подвигов (высоких качеств, к этому времени уже исчезнувших в штатской среде), неминуемо пронизанная, однако, другим тематическим пластом: это неистребимые воспоминания «тяжких видений войны» (27), лишений, словом, пограничная ситуация (по терминологии Ясперса),

¹¹ Комментарии называют ибсеновский источник вероятным, 417.

через которую прошли все военные: «Они все крещены огнем и делом» (28).

4. Народовольческие духовные искания последней трети 19 в. и тайное собрание на конспиративной квартире (29–31). В отличие от «экономических доктрин» (24) и цивилизационных новаторств, получающих остро критическое освещение, собрание заговорщиков описано как выражение высоких нравственных ценностей.
5. Дворянская культура. Ценностно она амбивалентна: в ностальгический тон упоминания ее «благородства запоздалого» (32) и описания «гостеприимного доброго дома» дедовской семьи (35) вкраплена ирония:

Но власть тихонько ускользала
Из их изящных белых рук, (32)

Но у поколения дедов «память старины» сочеталась с «неверьем», т. е. либерализмом (33) (предвосхищавшим «кризис мысли» эпохи рубежа веков, по выражению Андрея Белого).

6. Русская жизнь и история России в конце века. Они метафорически уподоблены «вешней реке», уносящей с собой все и вся. Это вновь образ, получающий амбивалентный смысл: с одной стороны, в нем заключается обновление («Жизни быстрая река» 36), с другой — разрушение: льдины на реке грозят «старинной ладье», с которой сравнивается «дружная семья» (37).
7. Образ «отца». Описание его появления в старинном роде и его связи с младшей дочерью в этой семье Блок переплетает с картинами охоты ястреба, таким образом придавая отцу черты хищника, а неопытной девушке — его жертвы. Но и характер отца исключительно сложен: ему свойствен байронизм при отсутствии способности активно действовать; отец обладает «таланта блеском» (40) в поэзии и, особенно, в игре на фортепьяно и одновременно — жестоким характером; он (как «ветер») приносит с собой новое, но он и демоничен.¹² В Третьей главе его образ приобретает новые обертоны: сын, стоящий у гроба отца, а потом посещающий пустой отцовский дом, испытывает и угрызения совести, и жалость к отцу, и желание узнать и постичь его жизнь и характер: как стал из «радикального» «Фауста» (271) «современный Гарпагон» (288). Ср. автобиографичный фон этой сцены: «Для меня выясняется внутреннее обличье отца — во многом

¹² Ср.: «На фоне каждой семьи встают ее мятежные отрасли [...] они беспокоят и губят своих, но они — правы новизною» (План Первой части, 177).

совсем по-новому. Все свидетельствует о благородстве и высоте его духа, о каком-то необыкновенном одиночестве и исключительной крупности натуры», писал Блок матери из Варшавы после похорон (383).

8. Польская тема. Варшавским эпизодом сюжета затрагивается тема Польши, «забытой богом и истерзанной», но призванной играть мессианскую роль, как говорится в Предисловии (50). Но, погружаясь в далекое прошлое, мотивом мазурки (одним из лейтмотивов поэмы) и названием Марины Мнишек (т. е. ссылкой на Смутное время) Блок показывает сложность «темы взаимной исторической вины и взаимного исторического возмездия России и Польши»¹³.

Область Эстетики играет также важную роль в поэме.

1. Красив, прежде всего, отец:

Раз (он гостиной проходил)
Его заметил Достоевский.
«Кто сей красавец? — он спросил
Негромко, наклонившись к Вревской: — (38–39)

2. Далее, красота приписывается лицу покойного отца, на котором сын ищет следы смерти:

Но разложение — красота
Неизъяснимо победила...
Отцовский лик так странно тих... (54)

3. Очень важное место занимает в поэме тема идиллического детства сына. Несмотря на то, что фрагменты о детстве остались в черновиках (отчасти прозой), в них вырисовываются картины красоты ландшафта и гармонии традиционного уклада жизни семьи летом в деревне, в «угле рая неподалеку от Москвы» (64–65).

Здесь вступает в свои права следующая риккертовская область ценностей — Эротика. О конце детства сына сигнализирует тот момент, когда во время езды верхом он увидел девушку и впервые испытал любовь: «Розовая девушка, лепестки яблони, — он перестает быть мальчиком» (71).

Религиозные ценности представлены прежде всего в Прологе. Блок придает традиционным христианским ценностям символический смысл:

¹³ Комментарий, 438.

«ясность Божьего лица», ад и рай, свято — грешно. Стихи о похоронах отца в Третьей главе полемически трактуют учение о воскресении:

Потом на ребра гроба лег
Свинец полоскою бесспорной
(Чтоб он, воскреснув, встать не мог). (54)

Наконец, область мистических ценностей мы обнаруживаем в Прологе, в invocatio, в мольбе о высшей помощи и вере в Нее — воплощение Вечной Женственности:

Ты, поразившая Денницу,
Благослови на здешний путь!
Позволь хоть малую страницу
Из книги жизни повернуть. (23)

После того как мы классифицировали основные ценности, обнаруживаемые в поэме, соответственно названным Риккертом аксиологическим сферам, перейдем к вопросу о способе выражения ценностных суждений Блока. Ценности часто появляются в бинарных оппозициях: свет и тьма (21), Россия-мать и ее дети, с одной стороны, и ястреба, с другой (37), ночь и заря. Поэт использует также антитезы (выражающиеся отчасти в союзах «но» и «а»):

Кто меч скует? — Не знавший страха.
А я беспомощен и слаб,
Как все, как вы, — лишь умный раб,
Из глины созданный и праха, — (21)

Там — вместо храбрости — нахальство,
А вместо подвигов — «психоз», (41–42)

Рожком горниста — рог Роланда
И шлем — фуражкой заменя... (47–48)

Характерны и композиционные антитезы: 1) за описанием упадка ценностей в 19 в. следует представление торжественного приема русских военных, возвращающихся с Балкан, и подчеркиваются их храбрость и доблести. 2) Во время похорон отца сын вспоминает, каким чуждым был ему отец с раннего детства, но теперь он чувствует к нему тайную близость, а может быть, и «сыновнюю любовь» (55) и т. д.

Очень интересно рассматривать с точки зрения ценностей символы. Часть их можно однозначно приурочить к отдельным ценностям или их отсутствию (упадку), например, **Люцеферово крыло**, тень которого падает на 19 и 20 веки, — это (нравственное и общественное) зло; **ястреб** — символ демонической природы «отца» (и врагов России тоже); **вьюга** — знамение бездомности, потери уюта. Но другая часть символов *амбивалентна*: **ветер** (это и новое, которое врывается в тихий дом, и разрушение старого уклада), так же **река** и весеннее наводнение в смысле «равнодушной природы» имеют нейтральный смысл, но они обладают также губительной силой. Символ **героя** представляется особенно комплексным: он сочетает пласты 1) сказочный (тема детства сына), 2) мифический (Зигфрид в Прологе) и 3) историософский (он как действующее лицо эпохи предреволюционной, индивидуалистической эпохи в отличие от теперешней эпохи масс).

Отсутствие определенных ценностей может выражаться также лексикой (*нейрастения, скука, увяла, погас, печаль*) или морфологическими средствами (*бессильный, бескровный, безвольный*).

Хотя поэма осталась незаконченной, она представляет собой и в нынешнем виде произведение с «грандиозным» замыслом¹⁴ и ювелирной разработкой стихового материала. Необходимо отметить также искусную мотивику (основывающуюся на символах), во многом перекликающуюся с лирикой автора (в качестве примера можно привести стихотворение 1909 года «Ты в комнате один сидишь...»)¹⁵. Сам поэт указывал на релевантную для себя жанровую традицию, сравнивая свою поэму (свое единственное объемное эпическое произведение) с поэмами Пушкина, Баратынского и Лермонтова (433), и придавая произведениям классической литературы статус образцов. Этот факт оказывается особенно важным потому, что речь идет о преемственности определенной метатекстовой ценности — жанрового образца. Рассмотрим вкратце родство блоковского «Возмездия» с пушкинскими поэмами и романом в стихах «Евгений Онегин». Их роднит:

1. Общий размер — 4-стопный ямб.

¹⁴ DOLGOPOLOV, L. K.: *Poëmy Bloka i russkaja poëma konca XIX – načala XX vekov*. Moskva, Leningrad: Nauka, 1964, s. 88.

¹⁵ Долгополов соотносит с поэмой (с ее третьей главой) циклы «Возмездие» и «Ямбы». Там же, с. 84, сноска 40. О параллелях стихотворения с «Шагами Командора» см. мою статью: D'JEND'JEŠI, M.: «Šagi Komandora» v svete motiviki legendy o Don Žuane. In: GRJAKALOVA, N. JU.: Aleksandr Blok: Ispredovanija i materialy. SPb.: Izdatel'stvo «Puškinskij Dom», 2016. (Т. 5), s. 163–164.

2. Сходная рифмовка. Блок, как и Пушкин, варьирует перекрестную и охватную рифму (правда, у него парная рифма, столь характерная для концовки онегинской строфы, отсутствует).
3. Антитезы. Эта стилистическая фигура, рассматривавшаяся в «Возмездии» выше, часто встречается и в «Онегине», например, целый ряд антитез фигурирует в вступлении:

[...] Высоких дум и простоты
 Прими собранье пестрых глав,
 Полусмешных, полупечальных,
 Простонародных, идеальных,
 Небрежный плод моих забав,
 Бессониц, легких вдохновений,
 Незрелых и увядших лет,
 Ума холодных наблюдений
 И сердца горестных замет.¹⁶

4. Блок использует композиционно-словесные приемы наподобие пушкинских:

Теперь — за мной, читатель мой,
 В столицу севера больную,
 На отдаленный финский брег! (25)

5. Пушкинские корни обрануживаются также в лирических отступлениях, которые, согласно мнению Долгополова, оказались «в конечном итоге объемней и содержательней описательных сцен»¹⁷:

И те же барыни и франты
 Летели здесь на острова, [...]
 Я помню, так и я, бывало,
 Летал с тобой, забыв весь свет, (45)

6. Многие описательные отрезки «Возмездия» «выдержаны, — как пишут комментаторы, — в „бытовых“ тонах пушкинского романа в стихах» (439). Значительная часть этих описаний построена на фигуре амплификации, содержащей часто, как и ниже, негативную оценку (которая может иметь широкий стилистический диапазон

¹⁶ PUŠKIN, A. S.: *Polnoje sobranije sočinjenij v 10 t.*, t. 5. Jevgenij Onegin. Dramatičeskije proizvedenija. Moskva: Nauka, 1964, s. 7.

¹⁷ DOLGOPOLOV, L. K.: *Poëmy Bloka i russkaja poëma konca XIX – načala XX vekov.* Moskva, Leningrad: Nauka, 1964, s. 93.

от легкой иронии до сарказма¹⁸) и вносящей, с другой стороны, сверхсхемное ударение в стих (как это встречается и у Пушкина):

Век расшибанья лбов о стену
Экономических доктрин,
Конгрессов, банков, федераций,
Застольных спичей, красных слов,
Век акций, рент и облигаций,
И малодейственных умов,
И дарований половинных
(Так справедливей — пополам!),
Век не салонов, а гостиных,
Не Рекамье, — а просто дам... (24)

7. В качестве лексического и тематического примеров назовем, во-первых, пушкинское слово «нега» («И в нем тоску сменяет нега» 71) и, во-вторых, тему Петербурга и Петра Первого¹⁹:

О, город мой неуловимый,
Зачем над бездной ты возник?.. (46)

(Сон, или явь): чудесный флот,
Широко развернувший фланги,

Внезапно заградил Неву...
И Сам Державный Основатель
Стоит на головном фрегате... (47)

Исходя из риккертской классификации, в поэме «Возмездие» мы находим преобладание этических ценностей, но представлены и эстетика, эротика, религия и мистика. Блок размышляет о ценностях чаще всего в бинарных оппозициях, что выражается в словесных и композиционных антитезах. Конфликт, противоречие, столкновение действительности и определенной унаследованной (но теряемой и поэтому чаемой или требуемой) ценности содержится уже в заглавии поэмы. Вопрос о ценности возникает также в связи с жанром. Пушкинская жанровая традиция как один из непревзойденных также для Блока образцов обнаруживается на множестве уровней: как в метрико-рифменном строе,

¹⁸ Ср.: «Только здесь, в „Возмездии“, в полную меру развернулось сатирическое дарование Блока.» Там же, с. 104.

¹⁹ Ср.: «Блок продолжает здесь тему „Медного всадника“ Пушкина. [...] Историческая эпоха, начатая деятельностью Петра, завершилась.» Там же, с. 112.

так и в композиционно-словесных приемах, лирических отступлениях, лексике и микротемах поэмы.

Литература:

- Biblija*. Sinodal'nyj perevod. Dostupno na: <https://bible.by/syn/54/6/#13><<https://bible.by/syn/54/6/#13/>>. [cit. 29.08.2021].
- BELYJ, A.: *Problema kul'tury*. In: Kritika. Èstetika. Teorija simvolizma: V 2 t., t. 1. Vstup. st., sost. A. L. Kazin, komment. A. L. Kazin, N. V. Kudrjaševa. Moskva: Iskusstvo, 1994. Dostupno na: <http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_01_1909_simvolizm.shtml/>. [cit. 07.09.2021].
- BLOK, A. A.: *Polnoje sobranije sočinenij i pisem' v 20 t.*, t. 5. Stichotvorenija i poëmy 1917–1921. Moskva: Nauka, 1999.
- BURCHANOV, R. A., SOLOV'JEVA, N. S.: *Metafizičeskie osnovanija filosofii kul'tury i aksiologii Genricha Rikkerta*. Vestnik Nižnevartovskogo gosudarstvennogo universiteta, 2014, № 1, s. 39–49. Dostupno na: <<https://vestnik.nvsu.ru/2311-1402/article/view/49291/>>. [cit. 27.08.2021].
- GYÖNGYÖSI, M.: «Šagi Komandora» v svete motiviki legendy o Don Žuane. In: GRJAKALOVA, N. JU.: Aleksandr Blok: Issledovanija i materialy. SPb.: Izdatel'stvo «Puškinskij Dom», 2016. (T. 5.).
- DOLGOPOLOV, L. K.: *Poëmy Bloka i russkaja poëma konca XIX – načala XX vekov*. Moskva, Leningrad: Nauka, 1964.
- LAVROV, A. V.: *Belyj Andrej*. In: Russkije pisateli. 1800–1917: Biografičeskij slovar'. T. 1. A–G. Moskva: Sovetskaja ènciklopedija, 1989, s. 225–230. Dostupno na: <<https://rvb.ru/20vek/belyi/>>. [cit. 31.08.2021].
- PUŠKIN, A. S.: *Polnoje sobranije sočinenij v 10 t.*, t. 5. Jevgenij Onegin. Dramatičeskie proizvedenija. Moskva: Nauka, 1964.
- STÖRIG, H. J.: *Kleine Weltgeschichte der Philosophie*. Stuttgart: Fischer, 1993.
- Tolkovyj slovar' Dalja*. 1863–1866. Dostupno na: <<https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc2p/216206/>>. [cit. 07.09.2021].

Gyöngyösi Mária

Dr., Associate Professor (Habil.), Department of Russian Language and Literature, Institute of Slavonic and Baltic Philology, Faculty of Humanities, Eötvös Loránd University, H-1088 Budapest Múzeum körút 4/D., Budapest, Hungary

gyongyosi.maria@btk.elte.hu

ORCID: 0000-0001-9780-3579

Depiction of Moral Values and Their Interpretation in Holocaust Prose

Claudia Galambošová

Abstract

The paper is focused on a deeper analysis of anti-hero characters and their moral values such as morality vs. loyalty towards authority in contemporary Holocaust prose with an emphasis on the results of such decisions.

Key words: memoir literature; Auschwitz; moral values; morality; loyalty; conflict

The Holocaust has brought many terrifying events and testimonies to light. Memoir literature captures a wide range of crimes against humanity and depicts people's behaviour in the most extreme situations.

Everything might seem to be clear and easy when considering moral values in memoir literature: the Germans might seem to be the "wrong and immoral" ones who terrorized specific groups of people, especially the Jews, the Roma, homosexuals, Slavs, disabled people and otherwise "inappropriate" people. However, the topic of morality vs. immorality is not as explicit as it might seem at first glance. This paper focuses on the moral and immoral behaviour of these two groups of people standing opposite each other and how human behaviour under extreme circumstances with people fighting terrible conditions in order to survive or save loved ones, or on the other hand, living under a strong system of propaganda, is mirrored in Holocaust-era literature.

In his study¹, Professor Alexander Karn of Colgate University mentions Melita Maschmann's memoir *Account Rendered: A Dossier on my Former Self* from 1963. There is a passage in this memoir where Melita "tries to explain to a Jewish friend how she came to align herself with the Hitler Youth movement. She writes: "Whenever I probe the reasons which drew me to join Hitler Youth, I always come up against this one: I wanted to escape from my childish, narrow life and I wanted to attach myself to something that was great and fundamental." She continues: "I believed the National Socialists when they promised to do away with unemployment and with the poverty of 6 million people. I believed those that said they would reunite the German nation, which had split into

¹ KARN, A. *Toward a Philosophy of Holocaust Education: Teaching Values without Imposing Agendas*. In: *The History Teacher* Vol. 45, No. 2. 2012, pp. 221–240.

more than forty political parties, and overcome the consequences of the dictated peace of Versailles”.

Karn then continues that Maschmann made no reference towards anti-Semitism or other forms of hatred towards Jews, but rather explains her actions by her immaturity and easy seduction of her adolescent worldview by the Nazi hyper-nationalism.

This is for sure not the only example in history when ordinary civilians began to collaborate with the Hitler movement, and it is believed that ordinary German people couldn't have even imagined how far Hitler's actions could go (although there were many who supported the regime). Many civilians adapted to the situation and decided rather to collaborate with the regime than risk losing their job, and on the contrary, just like Melita Maschmann, many others believed that Hitler's politics could end the poverty stemming from World War I. Besides, it is a generally known fact that Hitler had exceptional speaking and persuading abilities. Together with his Minister of Propaganda, Joseph Goebbels, and his propaganda focused especially on children from an early age, their later school activities and the advantages the young people could then get, it is no wonder that this propaganda and way of upbringing was “successful”.

The situation in Slovakia was very similar. Most Holocaust-era memoirs came out in Slovakia after 1989 (due to ideological reasons) after the radical change of the political system in the country. However, most of them had originally been published in English even earlier abroad, e.g. the novel by Kathryn Winter, *Katarína*, was published in the USA (1998). A novel by Max Stern, a survivor of the Holocaust, *My Stamp on Life*, was published in Australia (2003). A novel by Iboja-Wandall Holm, *Farewell to a Century*, was published in Denmark (2003), and Max Eisen with his memoirs *By Chance Alone* (Canada).

Although the literary works differ in their composition and language structures, most of them capture scenes where characters encounter the moral or immoral behaviour of others and moral vs. immoral decisions they make while fighting to survive and suffering from all forms of violence. That is for sure an interesting theme for research from psychological and philosophical points of view as well.

In her semi-autobiographical memoir novel *Katarína* (1998), Kathryn Winter describes the story of her life and recalls her memories from those days. In 1942, Katarína was a seven-year-old Jewish girl when the political situation around her started to escalate. The girl was hidden by her aunt and uncle with a superstitious Slovak peasant family, and paid them 20 crowns per day to look after her while they tried to get false papers in order to move to Hungary (as there were no more Jew deportations). Katarína remembers how she was

treated by the local peasants in the Slovak village of Kľietky after they discovered Katarína was not a Christian orphan, but a Jewish child. One of the villagers called Sterlík gave a speech in front of the village:

“Jews are enemies of the Slovak people! We are sheltering an enemy. Let’s get her out of the village, quick.”²

There is no wonder the situation looked this way in Slovakia. Children from an early age were manipulated in a way similar to German children in schools. Children were taught specific morals in order to become good citizens.

“Jews are enemies of the Slovak state. Everyone knows that. We’re taught it at school, we hear it on the radio, at rallies, in the streets, it’s printed in the newspapers, scribbled on the walls, painted on billboards and placards. I used to resent my aunt and uncle for wanting the Russians to win the war. It made them the enemies of my country the Jews were said to be. Brother Martin is a Christian. He loves Slovakia. Yet he, too, wants the Russians to win. Could someone want that and still be a good Slovak?”

I told Brother Martin that I cried for days when the Hlinka Youth would not have me as a member.

“Katarína, I can’t believe my ears”, he said.

“I thought that um—I wanted to be a good Slovak.”

He shook his head. “Poor child, you were well taught what to think.”

“Country is not the same as politics, Katarína. Many Slovaks don’t agree with our government for siding with Germany.”³

Reporting on Jews was another very common phenomenon we see today as completely immoral, however, the Slovaks in the situation during the war considered it right and really believed the authorities that the Jews were the enemies of their nation. A local chimney sweep, Andrej, who knew Katarína’s family well, tried to report the girl to the headquarters. Although he spoke to the girl in a nice way, he tried to report her to the guards. This is what he thought:

“A good Slovak would have turned the Jewess over to the Hlinka Guard, but no, Mariška let her go.”⁴

One of the reasons why the Slovak population tended to report Jews was **fear** and their blind **loyalty to the government**:

“Grab hold of her, Sterlík. Don’t let her get away. We are in danger every minute she is here.”⁵

² WINTER, K., p. 125.

³ Ibid., p. 198.

⁴ Ibid., p. 156.

⁵ Ibid., p. 126.

Another reason for reporting was that it wasn't generally believed that such horrible things were actually happening in the camps. Katarína herself tried to persuade her aunt to give up hiding and go to a camp, where she imagined working outside, sitting around a bonfire and singing songs every evening.

Even adults could not believe what was happening in Poland:

"Why would they be sending a child to a work camp? What on earth can she do—sweep, dust, help out in the kitchen? I hear bad things about ones in Poland. Soldiers coming back from the front tell stories I don't believe."⁶

Moral values

Despite the local children and adults being exposed to this everyday propaganda, not all of them trusted the government (like Brother Martin from the Protestant orphanage where Katarína was placed afterwards) and some of them had the **courage** to help the Jewish girl, risking their own lives. The morality of courage thus won over their fear of the government, interrogations or potential punishment. Katarína also remembers a few people who had enough courage to help her during her escape from the Nazis. For example, a maid who used to live in their house, a Slovak peasant Anka and her family, although they were afraid to help her:

"She can't stay here, she'll get us in trouble, someone might see, hear, report..."⁷

Finally, Anka's family agreed to hide Katarína.

"Her father gave in. "All right, for two days, in a hayloft." These two days stretched into 2 weeks while Anka tried to get me false papers."⁸

Another example is the Slovak peasant Mariška, who helped Katarína even after she learned she was not a Christian orphan, but a Jewish child:

"Stop the mare, Kubo, I can't do it!"

"Calm down, my pigeon", he tells her. "What's on your mind? We can't bring her back with us."

Mariška is crying. "She's just a child, Kubo, it's not right! I won't do it, Kubo. My heart tells me it's not right."⁹

The situation ended well for Katarína, as Mariška saved her from the headquarters by bringing her back home and locking the girl up in a dirty storage room for the next few months without anybody else knowing it.

⁶ Ibid., p. 130.

⁷ Ibid., p. 173.

⁸ Ibid., p. 175.

⁹ Ibid., p. 131.

Moral values were, however, hard to follow directly in the camp.

Escalated situations when prisoners had to decide between good morals and their own lives are depicted in numerous Holocaust memoirs. Lale Sokolov, the main character in the memoir novel *The Tattooist of Auschwitz*, described a situation where he was forced to give up his moral values in order to survive. He was one of many prisoners in the Auschwitz camp ready to do anything to stay alive, just like many others. Lale got an offer from a French co-prisoner named Pepan to serve as a helper to the Nazis and to become their tattooist. This would guarantee him an easier life in the camp, more food supplies and a lower probability of being killed in comparison with other prisoners, as he would serve as part of the SS. Lale remembers making this decision:

“Would you like a job working with me?”

Pepan brings Lale back from bleakness.

“Or are you happy with doing whatever they have you doing?”

“I do what I can to survive.”

“You want me to tattoo other men?”

“Someone has to do it.”

“I don’t think I could do that. Scar someone, hurt someone—it does hurt, you know.”

Pepan pulls back his sleeve to reveal his own number. “It hurts like hell. If you don’t take the job, someone else with less soul than you will, and hurt these people more.”

“Working for the kapo is not the same as defiling hundreds of innocent people.”

A long silence follows. Lale again enters his dark place. *Do those making the decisions have a family, a wife, children, parents? They can’t, possibly.*

“You tell yourself that but you are still a Nazi puppet. Whether it is with me or the kapo, or building blocks, you are still doing their dirty work.”

“You have a way of putting things.”

“So?”

“Then yes. If you can arrange it, I will work for you.”¹⁰

Immoral behaviour

Immoral behaviour is very often depicted in Holocaust-related memoir prose. The main feature seen that binds most of the Holocaust-era literary works together is **violence**. The Italianist and researcher of Holocaust-era literature, docent Ivan Šuša, analyzes violence and its forms depicted in Holocaust

¹⁰ MORRIS, H. *The Tattooist of Auschwitz*, p. 34.

memoires in his study “The Phenomenon of violence in memoirs of Leo Kohút”¹¹. According to the study, violence is divided into psychological and physical forms, and it’s directly linked to the **loss of one’s own identity and dignity**. Both terms are, however, connected to the all-encompassing term of **humiliation**. Humiliation is, according to Šuša, the superior term, which comprehensively covers all the violence against humans on both psychological and physical levels. “Psychological violence, however, started to be practised even before the work camps (e.g. in the form of anti-Jewish propaganda, race laws, interrogations and persecutions, the denial of basic human rights, intimidation, and many others). Other examples of humiliation are insults, the vulgar behaviour of the Gestapo secret state police, transport in livestock wagons, being forced to strip naked, or even show if a person was circumcised or not.”¹²

However, to describe moral behaviour might seem to be even more difficult. It is known that people who survived Auschwitz afterwards suffered from serious psychological trauma. Many of them felt guilty for having survived, like the Italian memoirist Primo Levi whose entire family was killed in the camp. He literally felt shame for staying alive, as according to him, “the best ones have died and only the worst ones could survive.”¹³ Probably he meant that the “best” were the ones who surrendered, while the “worst” ones did kind of immoral things such as stealing, reporting on others or betraying others in order to stay alive. Levi felt ashamed that he survived while so many innocent people perished. These feelings led to anxiety and depression, which was the reason Primo Levi committed suicide in 1987.

What can we learn from the Holocaust-era literature today?

Without a doubt, memoir literature is a precious source of numerous testimonies of evil events that took place during the Holocaust and of people who managed to escape the working camps, often presented as first-hand evidence narrated by those who experienced the horrors of the Holocaust themselves. Memoir literature from the Holocaust era therefore contributes to teaching society lessons of moral values such as tolerance and respect for human lives, and it keeps the testimonies of these events alive.

¹¹ ŠUŠA, I. 2009. *Fenomén násilia v memoároch Lea Kohúta*. In: Jiří Urbanec.: *Moje oči musely vidět. Téma a motivy násilí v české a slovenské literatuře*. Opava: Slezská univerzita, 2009., s. 158–166).

¹² *Ibid.*, p. 159.

¹³ *Ibid.*, p. 163.

Paula M. L. Moya, Associate Professor of English and Director of the Program in Modern Thought and Literature at Stanford University, points out that **reading literary works alone does not make society “more moral”**, but submits that literature itself is brilliantly suited to the exploration of what it means to be an ethical human being in a particular socio-historical situation. Works of literary fiction represent a creative and formal linguistic engagement—in the shape of an oral or written artifact—with the historically and geographically situated socio-political tensions found at the level of individual experience. It is a *formal* representation that *mediates* an author’s (and subsequently a reader’s) apprehension of their own “world of sense”. Because works of literary fiction engage our emotions and challenge our perceptions, they both reflect on and help shape what we consider to be moral in the first place. Importantly, this can be the case as much for the author as for the reader.”¹⁴

There is a question of how moral values should be presented and explained to students nowadays. In his study “Holocaust Education at American Colleges and Universities: A Report on the Current Situation”, **Dr. Stephen R. Haynes** from Rhodes College in Memphis points out his own survey showing that many Holocaust educators are historians who teach the subject on a college level and have a tendency to be rigid and too traditional in the way they teach the subject compared to their peers in other fields. According to him, teaching the Holocaust should not be based on fact memorizing as it often is, but special attention should be paid to the ethical framework, which might also mean stepping outside political neutrality. Unfortunately, this happens rarely according to Haynes.

A. Karn (2012) sees a solution in leading students to understanding why specific historical events happened. It is vital to teach students to see and make connections between and among facts in the first place. The solution of the dilemma on how to teach the Holocaust correctly consists in a “two-fold commitment: one of which follows history *back* to the causes of specific events, and one which harnesses the past and projects it *forward* so that it enlarges the capacity of students to make (and keep) political and ethical commitments.”¹⁵

¹⁴ MOYA, P. M. L. 2014. *Does Reading Literature Make you more moral?* Boston review: online <http://bostonreview.net/blog/paula-ml-moya-does-reading-literature-make-you-more-moral>.

¹⁵ KARN, A.: *Toward a Philosophy of Holocaust Education: Teaching Values without Imposing Agendas*. In: *The History Teacher* Vol. 45, No. 2. 2012, p. 225.

Summary

To sum up, Holocaust-era literature definitely reflects a variety of moral values and shows humans' behaviour in the most extreme situations. It is important that the terrifying testimonies are preserved for future generations and, although reading itself won't make mankind more moral or more understanding, the message of such literary works should never be forgotten and ignored.

Literature:

HAYNES, S. R.: *Holocaust Education at American Colleges and Universities: A Report on the Current Situation*. In: *Holocaust and Genocide Studies*, Volume 12, Issue 2, Fall 1998, pp. 282–307.

KARN, A.: *Toward a Philosophy of Holocaust Education: Teaching Values without Imposing Agendas*. In: *The History Teacher* Vol. 45, No. 2. 2012, pp. 221–240.

KOHÚT, L.: *Tu bola kedysi ulica*. Bratislava: QQQ11, 1995 (2004).

MORRIS, H.: *The Tattooist of Auschwitz*. London: Zaffre Books, 2018. ISBN 978-1-78576-367-0.

MOYA, P. M. L.: *Does Reading Literature Make you more moral?* Boston review: online <http://bostonreview.net/blog/paula-ml-moya-does-reading-literature-make-you-more-moral>.

ŠUŠA, I.: Fenomén násilia v memoároch Lea Kohúta. In: *Jiří Urbanec: Moje oči musely vidět. Téma a motivy násilí v české a slovenské literatuře*. Opava: Slezská univerzita, 2009, s. 158–166).

WINTER, K.: *Katarína (novel)*. Bratislava: Slovenské národné múzeum – Múzeum židovskej kultúry, 2003.

Claudia Galambošová

Mgr., Department of Romance Studies, Faculty of Arts, Matej Bel University, Tajovského 40, 974 01 Banská Bystrica, Slovak Republic

claudia.galambosova@gmail.com

ORCID: 0000-0003-1421-0896

Трансформация/отображение классических кодов в современной русской прозе

Ирина Владимировна Некрасова

Абстракт

В статье рассматривается трансформация/отображение/трактовка классических тем, мотивов, типов персонажей в произведениях современной русской прозы. Обращается внимание на своеобразие адаптации кодов классики к ситуациям XXI века. Уделено внимание случаям оригинальных «перекодировок» матриц, штампов, традиций советского периода, которые также отразились в художественных текстах. Последняя тенденция воспринимается автором статьи как «перекодировка». Исследуемые примеры помещены в пространство межкультурной и социальной коммуникации. В частности, в произведениях забытого ныне автора Юлия Даниэля мы находим образцы изменения пределов понимания некоторых идеологических и поведенческих норм советских людей и специфику их художественного воплощения. Кроме этого, в статье приводится рабочая типология вариаций преломления классических кодов в современной прозе. Вводятся словосочетания «игра в классику», «игра с классикой», «заигрывание с классикой». Объектом рассмотрения становятся тексты, созданные вплоть до 2021 года.

Ключевые слова: классические традиции и коды; «перекодировка»; игра в классику; игра с классикой; заигрывание с классикой; стилизация в классических координатах; переосмысление классики

Transformation/Display of Classical Codes in Modern Russian Prose

Abstract

The article considers the transformation/display/interpretation of classical themes, motifs, and types of characters in the works of modern Russian prose. Attention is drawn to the peculiarity of the adaptation of the “codes” of the classics to the situations of the XXI century. Attention is also paid to the cases of original “recoding” of matrices, stamps, traditions of the Soviet period, which are also reflected in artistic texts. The latest trend is perceived by the author of the article as “recoding”. The studied examples are placed in the space of intercultural and social communication. In particular, in the works of the now-forgotten author Yuli Daniel, we find examples of changes in the

limits of understanding of some ideological and behavioral norms of Soviet people and the specifics of their artistic embodiment. In addition, the article provides a working typology of variations of the refraction of classical codes in modern prose. The phrases “playing classics”, “playing with classics”, “flirting with classics” are introduced. The object of consideration is texts created up to 2021.

Key words: classical traditions and codes; “recoding”; playing the classics; playing with the classics; flirting with the classics; stylization in classical coordinates; rethinking the classics

В современном литературном процессе наблюдаются мощные и разноплановые тенденции. К их числу непременно относится многоаспектное обращение к классическим темам, мотивам, типам персонажей. То есть происходит преломление собственно классических кодов и их адаптация к ситуациям XXI века. Необходимо заметить, что сходные тенденции наблюдались и в литературе советского периода. Поэтому в своей статье я остановлюсь как на некоторых примерах «перекодировки» советских кодов и штампов, так и на отображении и переосмыслении классических кодов в современной русской прозе. Интерес к этой проблеме во многом предопределило знакомство с работами американского психолога Хэрола Блума, который, помимо прочего, выделял три вида диалога с классикой: идеализацию, присвоение и борьбу с влиянием¹. Последнюю я воспринимаю как деканонизацию.

Другой аспект рассмотрения вопроса кодировки, канонизации в пространстве не только межкультурной, но и социальной коммуникации — это пересмотр границ восприятия привычных реалий и событий, поведенческих и идеологических норм. Ведь именно в подобной системе координат были прочитаны многими современниками «Прогулки с Пушкиным» А. Синявского, где «наше все» (А. С. Пушкин) воспринималось некоторыми как «наше ничто»; сложным было постижение современниками замечательной военной повести В. Астафьева «Пастух и пастушка», которая не только и не столько о войне, а о любви.

Можно вспомнить и о том, как в эпоху соцреализма появился соц-арт, в котором разноуровневая советская символика стала объектом пародии, отрицания, отторжения. Соцреализм и соц-арт рассказывали по сути об одном и том же, но в разных ракурсах видения и интерпретации.

¹ BLUM, Ch. *Strach vlijanija. Karta perečityvanija*. Jekaterinburg: UrGU, 1998.

В попытке дальнейшей разработки этой проблемы я неожиданно обратила внимание на забытое ныне и не оцененное по достоинству творчество Юлиа Даниэля. Этот писатель знаком нам прежде всего как друг Андрея Синявского (Абрама Терца) и как обвиняемый по резонансному «делу Синявского — Даниэля» в 1965 году.

А вот небольшое по объему художественное наследие писателя все ещё ждет своих интерпретаторов. Юлий Даниэль, по воспоминаниям близко знавших его, был человеком спокойным, беспартийным. Никак не ощущал себя диссидентом. Искренне писал о том, что его действительно волновало. В своих произведениях он часто отрицал советские клише и каноны, не признавал их в качестве характеристики образа жизни (как пример можно привести его стихотворение «Я ненавижу...»²).

С другой стороны, в прозе автора с симпатией представлены многие советские реалии оттепельного времени, проходит тема «кухонных» откровений («кухонного оазиса» — в формулировке Л. Улицкой³).

В повестях Даниэля «Говорит Москва», «Искупление», «Человек из МИНАПа» герои живут в коммуналках, там проникновенно и искренне поют под гитару, накрывают скромные столы вскладчину, изливают друг другу потаенное. Все это создает удивительную «оттепельную» атмосферу, о которой писали в своих «молодежных» повестях начала шестидесятых годов прошлого века Анатолий Гладилин и Василий Аксенов, а чуть позже и Юрий Трифонов.

Но уникальность прозы Юлиа Даниэля в ином. Она асоветская, несветская (в значении «непривычная», «непохожая»), и именно это навлекло на писателя властный гнев. В его произведениях центральным в восприятии становится отторжение, разрушение советских канонов и стереотипов, превратившихся в матрицу жизни. Мифы советского сознания становятся художественными реалиями.

Так, например, после официального объявления Дня открытых убийств (повесть «Говорит Москва») во всесоюзной газете «Известия» появилась разъясняющая этот Указ статья: «В ней очень мало говорилось о сути мероприятия, а повторялся обычный штампованный набор: "Растущее благосостояние — семимильными шагами — подлинный демократизм — только в нашей стране все помыслы [...] Ничего особенного: „День артиллерии“, „День советской печати“, „День открытых

² DANIËL', Ju. *Svobodnaja ochota*. M.: OGI, 2009, s. 243.

³ DANIËL', Ju. *Proza. Stichi. Pervody* / Pod red. Maksima Amelina. Predisloviје Ljudmily Ulickoj. M.: OGI, 2019, s. 3.

убийств“... Все вошло в свою колею»⁴. Герои Даниэля вопросов не задают. Бессмысленная повседневность приучила их принимать любой властный поступок. Ведь 10 августа 1960 года в День открытых убийств было официально разрешено УБИВАТЬ. Только теперь этим будут заниматься не специальные «органы», а сам народ. Демократия!

Для меня оказалось настоящей находкой мнение Варлама Шаламова, изучением творчества которого я занимаюсь многие годы, о повести Ю. Даниэля. В «Письме старому другу» о процессе Синявского и Даниэля, выступая в поддержку коллег, он пишет: «Повесть Аржака-Даниэля „Говорит Москва“, с его исключительно удачным гоголевским сюжетом „дня открытых убийств“, вряд ли в чисто реалистическом плане может быть поставлена рядом со стенограммами XXII съезда партии, с тем, что было рассказано там. Тут уже не „день открытых убийств“, а „двадцать лет открытых убийств“»⁵. Шаламов почувствовал и гоголевскую традицию в тексте повести, и пафос отрицания советских канонов.

Юлий Даниэль пытался понять абсурд современной для него реальности, в которой поведенческие, идеологические и прочие стереотипы и каноны подминали под себя и подменяли собой индивидуальность личности. А он, Даниэль, такой личностью остался — цельной, честной, талантливой.

Ориентированность на предшественников, принятие их позиций или же творческий спор с ними — то, что характерно в первую очередь для литературы реализма. Сейчас, в XXI веке, мы стали все чаще говорить не о соблюдении неких классических традиций, а об оригинальной «игре с классикой». Нынешние литературоведы чаще всего адресуются к вопросу существования классики в культуре постмодерна, когда происходит ее своеобразная «десакрализация». Сегодня мне хотелось бы остановиться на вариантах и разных формах переосмысления, преломления классических кодов в современных, но преимущественно реалистических текстах.

В применении к классическому наследию часто используют выражения «пушкинский текст», «гоголевский текст», «текст Достоевского», понимая под этим рецепции творчества названного автора в современных литературных произведениях.

⁴ DANIËL', Ju. *Svobodnaja ochota*. M.: OGI, 2009, s. 29.

⁵ ŠALAMOV, V. *Pis'mo staromu drugu* [Elektronnyj resurs] / Redakcija // Grani. 1966. № 62. S. 11. Dostupno na: <<https://rucont.ru/efd/326300>>.

В центре романа Брэйна Дауна (Д.Быкова) «Код Онегина»⁶ неизвестная рукопись А. С. Пушкина, десятая глава «Евгения Онегина», в которой описано будущее не только русской литературы, но и нашей страны вообще. При этом собственно пушкинский контекст формирует сюжетную и фабульную основы. Он становится своеобразным кодом к прочтению, проступающим на всех пяти сюжетных уровнях романа. В частности, совершенному переосмыслению и вышучиванию в романе подверглась жизнь А. С. Пушкина в начале 1830-х годов, в пору знаменитой Болдинской осени. В романе автор создает пространство для многочисленных интерпретаций, читатель постоянно задаётся вопросом, кем же был Пушкин на самом деле. Происходит, таким образом, занимательная «игра в классику» по правилам, созданным Дм. Быковым под маской Брэйна Дауна.

«Игры с классикой» я бы назвала рассказ Д. Драгунского «Мартовская Ида»⁷, явный сиквел «Иды» И. Бунина.

Современный автор не просто выдумывает продолжение фабулы бунинского рассказа, он буквально выворачивает наизнанку его идею. По канонам вторичного текста Драгунский переносит действие в наше время, повторяет многие ситуации рассказа «Ида», вводит точные бунинские цитаты, отметив их курсивом, и в то же время полностью переосмысливает классический текст.

Рассказ «Ида», написанный в эмигрантский период творчества И. Бунина, начисто лишен чувственной, плотской составляющей. Вместе с героиней в жизнь композитора вошло солнце, яркость впечатлений: «Свежесть молодости, здоровья, благоухание девушки, только вошедшей в комнату с мороза»⁸. Мы наблюдаем лиризацию, поэтизацию образа заглавной героини. Ида словно воплощение идеала, для своего мужа она практически божество с *фиалковыми глазами*. Нежный, поистине тургеневский фон второй части рассказа, связанный с воспоминаниями зрелого композитора, мотив чудесной красоты героини — и внешней, и внутренней — все это буквально низвергается в бездну в рассказе Д. Драгунского.

Автор «Мартовской Иды» оставил исходную ситуацию любовного треугольника, но вместо кроткой, милой девушки из рассказа Бунина создал образ хищницы, мстительной мартовской кошки, которую

⁶ DAUN, B. *Kod Onegina [Tekst]: roman* / B. Daun. SPb.: Amfora, TID Amfora, 2006.

⁷ DRAGUNSKIJ, D. *Martovskaja Ida: rasskaz*. Znamja, 2019, № 1, s. 40–48.

⁸ BUNIN, I. *Stichotvorenija: Povesti: Rasskazy* / I. A. Bunin; [sost., vstup. st., komment. O. N. Michajlova]. M.: Drofa, Veče, 2004, s. 129.

«возмуцало задушевное, искреннее безразличие модного композитора к волшебному очертанию ее шеи, плеч, талии, бедер и ног — эту, как говорили в старину, гитару ее фигуры»⁹.

Ида Драгунского не любит композитора, она обижена его невниманием и решает мстить. Красота, истинность чувств и эмоций, целомудренность классического текста нарочито снижены в современном рассказе. В негативе выстроен и образ композитора, которого интересуют в конечном счете только деньги за его немудрящие песенки.

Получается, что Д. Драгунский «поиграл» с классическим текстом, снизил и обеднил бунинский посыл, оставил читателя в полном разочаровании в способности современных людей на подлинность и глубину чувств.

Обращусь к роману Д. Рубиной «Синдром Петрушки»¹⁰. Некоторые его содержательные моменты я бы определила словосочетанием «заигрывание с классикой». Остановлюсь на одном персонаже — центральном, заглавном. Петра Уксусова критики уже объявляли современным трикстером¹¹. Мне же кажется, что трикстер, традиционно влиявший на структуру всего сюжета плутовского романа, и Петр Уксусов из романа Рубиной — разные типы героя. Двойниками главного героя оказываются куклы — Петрушки, которыми сам кукольник и управляет. Пётр даже посмеивается над собой, говоря: «Я ж и сам — Петрушка!»¹².

Кукла Петрушка (он же и балаганный Кашпарек — замечу, что большая сюжетная часть связана с Прагой) — вот кто практически настоящий трикстер. Полагаю, что правильнее было бы говорить в данном контексте о трикстере как о версии персонажной типологии, как о варианте поведения классического типа героя.

Один из трех сюжетов романа — кукольный — во многом соотносим со структурой т. н. «готического» романа, и именно это в совокупности с детективной линией, на мой взгляд, провоцирует восприятие центрального персонажа как трикстера. Использование этого термина в данном случае — лишь фигура речи, позволяющая увидеть оригинальное «заигрывание» с классической типологией.

⁹ DRAGUNSKIJ, D. *Martovskaja Ida: rasskaz*. Znamja, 2019, № 1, s. 41.

¹⁰ RUBINA, D. *Sindrom Petruški: roman* / Dina Rubina. M.: ÈKSMO, 2010.

¹¹ См., напр.: ŠAFRANSKAJA, È. F. *Mifopoëtika inoètnokul'turnogo teksta v russkoj proze XX–XXI vv.: avtoreferat dis. ... doktora filologièskih nauk*: 10.01.01 / Šafranskaja Èleonora Fedorovna; [Mesto zaščity: Volgogr. gos. ped. un-t]. Volgograd, 2008.

¹² RUBINA, D. *Sindrom Petruški: roman* / Dina Rubina. M.: ÈKSMO, 2010, s. 59.

Тот же прием «заигрывания с классикой», как мне кажется, использован и в рассказе Ел. Долгопят «Сны о „Мертвых душах“»¹³. Уже на уровне заглавия автор дает понять, что перед читателем — попытка очередного «разыгрывания» классического дискурса. Здесь сахарно-марципановый помещик Манилов «сгрыз собственный палец, а кондитер месье Жан ловко прикрепляет помещику новый марципановый палец»¹⁴. Коробочка — это сороконожка, у которой «хороший дом, небольшой, Коробочка встанет на задние ножки, так и до потолка достанет, глазки у нее бирюзовые, взгляд долгий»¹⁵. Ноздрев — мелкий бес; Петрушка с Селифаном едут в бричке...

А Чичиков — вроде бы паучок, но он скупает мертвые души прямо-таки по Гоголю. Однажды все принадлежащие ему мертвецы молчаливой толпой явились к нему, они ждут приказаний от Чичикова-хозяина. Попытка его вместе с Петрушкой и Селифаном оторваться от мертвецов, полететь на птице-тройке не удалась. Чичиков умирает. Но и в раю, и в аду о Чичикове «...ни сном ни духом. Меж тем вышел к ним из ада дежурный черт и сказал, что Чичиков [...] к ним поступить не мог, так как души у Павла Ивановича не было [...] На месте души — дырка»¹⁶.

Н. Гоголь создал ПОЭМУ о России, Е. Долгопят придумывает СНЫ не просто о мертвых душах, а о бездушных, потерянных людях.

Получается, что использование современной прозой кодов классики в большинстве случаев представляет собой не восприятие классических традиций в новой реальности, а превращается в обыкновенный «стеб», в ироничное отрицание.

Совсем недавно в продажу поступила новая книга Вл. Сорокина с достаточно провокационным заголовком «Доктор Гарин»¹⁷. Критик Г. Юзефович в популярной телепередаче сказала о ней: «Это русская классика, написанная сегодня».

Я пока не осмыслила полностью текст этого романа, но позволю себе некоторые предварительные замечания. Перед нами — своеобразный сиквел интересной повести того же автора «Метель», которую благожелательно приняли и критики, и читатели. Причем среди них — не только поклонники «жесткого» сорокинского постмодернизма.

¹³ DOLGOPJAT, Je. *Sny o «Mertvych dušach»: rasskaz*. Družba narodov, 2019, № 4, s. 159–164.

¹⁴ Там же, с. 159.

¹⁵ Там же, с. 160.

¹⁶ Там же, с. 164.

¹⁷ SOROKIN, V. *Doktor Garin: roman*. M.: CORPUS, AST, 2021.

Повесть 2010 года демонстрирует добротный стиль классической прозы, внятное сюжетное повествование. Валерий Шенков написал, что сорокинская «Метель» — это «попытка играть на поле классической литературы и ее же средствами»¹⁸.

Соглашусь с этим частично, т. к. В. Сорокин, на мой взгляд, намеренно, вдумчиво, педантично воплощал *стилизацию в классических координатах*. В тексте «Метели» находим ассоциации и реминисценции на достаточное количество произведений: одноименная пушкинская повесть, чеховские рассказы, новелла Ф. Кафки «Сельский врач», неприметный рассказ Л. Толстого «Хозяин и работник»... И доктор Гарин.

Но в новом романе Сорокина этот герой уже иной. Доктор Гарин значительно изменился. Теперь автор предпочитает использовать не классические коды, а фольклорные традиции. Правда, некоторые первые критики уже увидели в «Докторе Гарине» и спор с романом Б. Пастернака, и явные переключки с Джоан Роулинг, и даже (!) «искусную пародию на лагерную прозу, вход на территорию Солженицына и Шаламова»¹⁹. Оставляю пока эти мнения без комментариев — нужно время, чтобы понять.

Позволю себе некоторые выводы.

В сегодняшней литературе мы наблюдаем безусловный интерес к классическим кодам в мотивном, тематическом и образном планах. Прямое доказательство этого — огромный поток, прямо-таки «девятый вал» разнообразных вторичных текстов.

Попытки переосмысления, перекодировка классики часто служат доказательством продуктивности подобной авторской стратегии, а также позитивной провокацией к обращению к классическим претекстам. И этот момент можно только приветствовать.

Другое дело, что в попытке дотянуться до классики часто проявляется нелепость самого этого желания. «Вторичность» не может соответствовать «гамбургскому» счету по определению. Преломление, отображение классики современными авторами чаще всего демонстрирует невозможность художественной и содержательной корреспонденции с классическими образцами. Планка настолько высока, что ее просто нельзя преодолеть. И остается только ерничать, играть да заигрывать...

¹⁸ ŠENKOV, V. *Kak V. Sorokin razočarovalsja v postmodernizme i poljubil volšebnuju skazku*. Dostupno na: <<https://gorky.media/modern-Russian-literature/>>.

¹⁹ KIRIJENKOV, I. *Opjat' metel': kakim polučilsja roman V. Sorokina «Doktor Garin»*. Dostupno na: <<https://stile/RBK/ru/>>.

Литература:

- BLUM, Ch.: *Strach vlijanija. Karta perečityvanija*. Jekaterinburg: UrGU, 1998. 269 s.
- BUNIN, I.: *Stichotvorenija: Povesti: Rasskazy* / I. A. Bunin; [sost., vstup. st., koment. O. N. Michajlova]. M.: Drofa, Veče, 2004. 430 s.
- DANIËL', Ju.: *Svobodnaja ochota*. M.: OGI, 2009. 270 s.
- DANIËL', Ju.: *Proza. Stichi. Perevody* / Pod red. Maksima Amelina. Predislovije Ljudmily Ulickoj. M.: OGI, 2019. 327 s.
- DAUN, B.: *Kod Onegina [Tekst]: roman* / B. Daun. SPb.: Amfora, TID Amfora, 2006. 621 s.
- DOLGOPJAT, Je.: *Sny o «Mertvych dušach»: rasskaz*. Družba narodov, 2019, № 4, s. 159–164.
- DRAGUNSKIJ, D.: *Martovskaja Ida: rasskaz*. Znamja, 2019, № 1, s. 40–48.
- KIRIJENKOV, I.: *Opjat' metel': kakim polučilsja roman V. Sorokina «Doktor Garin»*. Dostupno na: <<https://stile/RBK/ru>>.
- RUBINA, D.: *Sindrom Petruški: roman* / Dina Rubina. M.: ÈKSMO, 2010. 432 s.
- SOROKIN, V.: *Doktor Garin: roman*. M.: CORPUS, AST, 2021. 544 s.
- ŠALAMOV, V.: *Pis'mo staromu drugu* [Èlektronnyj resurs] / Redakcija // Grani. 1966. № 62. S. 11. Dostupno na: <<https://rucont.ru/efd/326300>>.
- ŠAFRANSKAJA, È. F.: *Mifopoètika inoètnokul'turnogo teksta v ruskoj proze XX–XXI vv.: avtoreferat dis. ... doktora filologičeskich nauk: 10.01.01 / Šafranskaja Èleonora Fedorovna; [Mesto zaščity: Volgogr. gos. ped. un-t]. Volgograd, 2008. 39 s.*
- ŠENKOV, V.: *Kak V. Sorokin razočarovalsja v postmodernizme i poljubil volšebnuju skazku*. Dostupno na: <<https://gorky.media/modern-Russian-literature>>.

Irina Vladimirovna Nekrasova

candidate of philological Sciences, associate Professor, Department of Russian and foreign literature and methods of teaching literature, Philological faculty, Samara State University of Social Sciences and Education, M. Gorky str. 65/67, 443099 Samara, Russia

Nekrasova-iv@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-3121-9772

Трансформация ценностей в изображении мифологических систем в фантастических романах Р. Желязны

Ганна Алексеевна Филатова

Абстракт

В статье автор рассматривает переосмысление ценностей у персонажей разных мифологических систем в фантастических романах Р. Желязны (на примере романов «Lord of Light» и «Creatures of Light and Darkness»). В основе рассматриваемых текстов лежит значительно переработанная мифология различных стран мира — древнеиндийская (для романа «Lord of Light»), древнеегипетская, древнегреческая и скандинавская (для романа «Creatures of Light and Darkness»). Главную роль в трансформации мифологических образов и сюжетов играют ирония и десакрализация. Подобная игра с читателем заставляет, с одной стороны, вспомнить исходный сюжет мифа и характеристики его героев, а с другой — сопоставить их с тем, что предлагает Желязны. Несоответствие ожидаемого поведения и сюжетных поворотов описанному в романах порождает дополнительные возможности для переосмысления традиционных ценностей.

Ключевые слова: ценность; мифология; фантастическое повествование; Желязны; ироническое переосмысление

Transformation of Values in the Depiction of Mythological Systems in R. Zelazny's Fantasy Novels

Abstract

The author examines the reinterpretation of values among the characters of different mythological systems in R. Zelazny's fantasy novels (using the example of the novels "Lord of Light" and "Creatures of Light and Darkness"). The texts under consideration are based on significantly revised mythology of various countries of the world—Ancient Indian (for the novel "Lord of Light"), ancient Egyptian, ancient Greek and Scandinavian (for the novel "Creatures of Light and Darkness"). The most important for the transformation of mythological images and plots are irony and desacralization. Such a language game with the reader forces, on the one hand, to recall the original plot of the myth and the characteristics of its characters, and on the other—to compare them with

what Zelazny offers. The discrepancy between the expected behavior and plot twists described in the novels creates additional opportunities for rethinking traditional values.

Key words: value; mythology; fiction; Zelazny; ironical transformation

При передаче в литературном произведении определенной системы ценностей особый интерес представляют собой неклассические случаи их представления и различные варианты переосмысления. В данном исследовании задача состояла в том, чтобы показать, как в фантастической действительности могут быть представлены образы традиционных мифологических персонажей, какие приемы для этого использует автор и как это может повлиять на восприятие традиционных сюжетов у читателя.

В качестве материала для исследования нами были выбраны произведения Роджера Желязны, американского автора с польскими корнями. Желязны — писатель-фантаст, он известен своим крупным циклом «Хроники Амбера», но он также работал и с произведениями мировой классической литературы, переосмысляя прецедентные феномены разных уровней и типов¹. В частности, он активно использовал различные мифологические сюжеты и даже персонажей древних мифов в своих произведениях. В данном исследовании мы остановимся на двух романах, написанных в 1960-е годы и связанных с переосмыслением мифологических сюжетов и трансформацией персонажей мифов. Это романы «Lord of Light» (1967) и «Creatures of Light and Darkness» (1969).

Для выбранных романов характерно широкое использование элементов мифологических систем: персонажей мифа и мотивов. Следует отметить, что эти мифологические персонажи не просто упоминаются в произведении или статично перенесены из источника, а получают иное духовно-идеологическое наполнение и специфические, возможные только в конкретной фикциональной действительности функции и способности. Этим и обусловлена трансформация ценностей данных мифологических систем в этих произведениях.

Романы отличаются высокой концентрацией аллюзий и прецедентных феноменов в тексте. Кроме собственно мифологических персонажей, в обоих романах много героев, которые либо являются прямым заимствованием из литературных или кинематографических произведений, либо

¹ KRASNYCH, V. V.: *Sistema precedentnych fenomenov v kontekste sovremennykh issledovanij*. In: *Jazyk, soznaniye, komunikacija*. M.: Filologija, 1997. Vyp. 2, s. 5–12.

своими характеристиками и поведением отсылают читателя к другим текстам (например, читают молитвы и произведения классической поэзии, перечисляют достижения науки и техники современного мира и т. д.). Поэтому читателю необходимо быть готовым к тому, что его опыт и культурный багаж будут постоянно подвергаться проверке на знание того или иного факта из совершенно разных сфер (литературной, кинематографической, научной и т. д.). При этом если для искушенного читателя роман может стать интересным вызовом и игрой в угадывание прототипов для того или иного героя, то для читателя, не понимающего этой игры с прецедентными текстами, роман не потеряет своей сюжетной новизны или остроты интриги.

Роман «Lord of Light» (переводы на русский язык: В. Лапицкий «Князь света» (1992), К. Златко «Бог света» (1993)) был впервые опубликован в 1967 г. В нем используется индийская мифология, иронически переосмысленная в рамках фикциональной действительности. Действие романа происходит в будущем, где экипаж космического корабля основывает колонию на одной из планет. Победив почти всех местных обитателей, экипаж строит для себя город на одном из полюсов планеты. По прибытии на планету с недостаточно развитым населением колонисты решили сделать себя «богами» этого мира благодаря своим поразительным технологиям. Термин «бог» используется ими как обозначение определенной должности, которые различаются по кругу обязанностей и функций. С помощью достижений медицины и технологий люди смогли обрести бессмертие, перемещаясь из тела в тело, а также развили сверхчеловеческие способности. Управлять людьми помогает подвластная «богам» система реинкарнации: верные последователи получают в награду перерождение в прекрасное тело, а противники существующего режима вынуждены жить в некрасивых или больных телах.

Железны берет за основу послеведический пантеон, который «предопределяет повышенный интерес автора к одним божествам и снижению статуса других»². Это можно проследить на примере Индры, который был главным божеством в древнеиндийской мифологии, но впоследствии потерял популярность и был понижен в статусе. В романе Индра упоминается лишь несколько раз и ни разу не появляется лично. Это указывает на символическое отображение изменений в пантеоне

² BIL'ČENKO, A.: *Osobnosti interpretacii indijskej mifologii v romane R. Željazny «Knjaz' Sveta»*. Dostupno na: <http://samlib.ru/b/bilxchenko_a_a/lord_light.shtml>. [cit. 05.06.2021].

индийских богов, который объясняется изменениями в реальной жизни: брахманизм, который являлся основной религией в Индии, в конце I тысячелетия до н. э. постепенно сменяется индуизмом.

Почти все боги индийского пантеона сохраняют смысловую связь со своими прототипами, но значительно переосмыслиются их поведение и функция. Так, бог смерти Яма в контексте романа отнюдь не жертвует своим бессмертием, а совсем наоборот. Богиня разрушения Кали утрачивает свою изначальную функцию богини освобождения от всего и ведет себя как мстительная и властолюбивая, но недалекая женщина. Кроме того, в пантеон добавляются некоторые новые персонажи, стилизованные под настоящих индийских богов, например, богиня ночи Ратри, которая как персонаж основана на одной из сущностей Рамы.

А. Бильченко отмечает, что в романе «Князь Света» религия «является игрой с массами, чем-то вроде средства государственного строя, который регулирует жизнь людей и помогает богам-колонистам удержать их под своим контролем»³. Среди старых «земных» религий колонисты выбирают ту, доктрина которой наиболее отвечает их задачам и той политической ситуации, в которой они действуют. Яма, бог смерти, рекомендует Сэму — главному герою и репрезентации Будды — представить людям доказательство своей божественности следующим образом: *«Прочитируй им Нагорную Проповедь, если хочешь. Или что-нибудь из Пополь-вуха... из Илиады... Мне все равно, что ты там наговоришь. Просто немножко встряхни их, немножко утешь»*. Сэм отвечает: *«Ладно, я подберу пару истин и подброшу немножко набожности, но дай мне минут двадцать»* (пер. В. Лапицкого). Подобное циничное отношение показывает, что религия здесь воспринимается одним из «богов» лишь как средство управления людьми.

В романе учение о «колесе сансары» переосмыслено в духе постмодернистской иронии: система индуистских перевоплощений, основанная на оценивании плохих и хороших поступков человека, становится инструментом, необходимым «богам» для тотального контроля за жизнью и мнениями людей (который, в свою очередь, является очень эффективным в борьбе с теми, кто не согласен с правящими «божествами»). Таким образом, моральный закон перестает быть универсальным, потому что оценивают жизнь людей «боги», которые на самом деле не имеют никакого отношения к божественности и, таким образом, вряд ли имеют право распоряжаться чужими судьбами.

³ Там же.

Исходную идею — вести себя наиболее благочестиво ради того, чтобы боги наградили человека в следующем воплощении — Желязны доводит до абсурда. Деятельность якобы объективных судей связана с проверкой человека «на благонадежность», и, если человек был опасным для богов, ему отказывали в предоставлении другого тела. При этом такой способ контроля использовался и для наказания самих богов: например, богиня Ратри была наказана за измену и обречена каждый раз перевоплощаться в старые некрасивые тела; персонаж Так из Архивов был осужден за помощь Сэму и поэтому вынужден существовать в теле говорящей обезьяны. Кроме того, помимо отказа в перевоплощении «боги» могли предоставить и «испорченное» тело: в частности, даже Сэму, когда он послал за новым телом не себя, а подставное лицо, предоставили молодое и внешне крепкое тело, но при этом больное эпилепсией.

Главный герой Сэм, называющий себя Буддой, ведет себя, как и Будда на Земле. В проповедях и наставлениях Сэма нашли отображение такие постулаты буддизма, как концепция восьмеричного пути⁴, срединный путь⁵, учение о «колесе времени», согласно которому, изменяя себя, человек изменяет весь мир⁶. При этом необходимо помнить, что Сэм все-таки не является настоящим Буддой: у него есть сверхъестественные способности, которые делают его опасным противником для остальных «богов» и которые убеждают простых людей в его «божественности», но его учение — это пересказ того, что он узнал еще на Земле. Однако, несмотря на это, вера в буддизм как путь к просветлению, который действительно мог привести человека к духовному развитию, в романе побеждает старые устои «брахманизма», в котором все было связано с конкретными «богами» и слишком зависело от их целей и симпатий.

В этом романе Желязны иронически переосмысляет героев индийского пантеона. Его Будда (Сэм) — не просветленный и не классический герой, он сам не верит в то, что проповедует. Им движет не стремление к высокой цели, а бунтарский протест, желание не только помочь людям жить лучше, но и нанести как можно больший ущерб бывшим «коллегам». Таким образом, Желязны десакрализует религию, представив ее в качестве регулятора за контролем настроений в обществе.

⁴ ŽUKOVSKIJ, V. I., KOPCEVA, N. P.: *Iskusstvo Vostoka. Indija*. Krasnojarsk: Krasnojarsk. gos. un-t, 2005.

⁵ LYSENKO, V. G.: *Vos'meričnyj put'*. In: *Filosofija buddizma: ènciklopedija*. M.: Vost. lit., IF RAN, 2011, s. 228–229.

⁶ MELETINSKIJ, Je. M. (red.): *Mifologičeskij slovar'*. M.: Sovetskaja ènciklopedija, 1990.

Роман «Creatures of Light and Darkness» (переводы: В. Лапицкий «Порождения света и тьмы» (1992), М. Денисов и С. Барышева «Создания света — создания тьмы» (1993), А. Ганько⁷ «Создания Света, Создания Тьмы» (2003), также есть два анонимных перевода, вышедших в 1992 году) опубликован в 1969 г. и интересен тем, что задумывался как письменное упражнение⁸.

Сюжет снова разворачивается в будущем, где люди населяют множество миров и используют различные изобретения для продления жизни и усовершенствования человеческого тела. В данном романе основным источником культурных заимствований является египетская мифология. Главная сюжетная линия в романе — это история сражения египетских богов со старым, иным божеством, которая осложняется интригами, предательствами, борьбой за власть и попыткой все это преодолеть для объединения перед лицом большей опасности.

Персонажи романа, как и в «Князе Света», заимствованы из мифологии, в данном случае — в первую очередь из египетского пантеона. При этом персонажи также претерпевают значительные функциональные изменения. Например, Осирис и Анубис сохраняют связь с миром живых и миром мертвых соответственно, но, вопреки древнеегипетским мифам⁹, они оба узурпаторы, действовавшие в сговоре против других богов. Именно они привели эти миры в такое плачевное состояние. Напротив, Сету, в отличие от его древнеегипетского прототипа, где он олицетворяет злое начало¹⁰, отведена роль обманутого и несправедливо пострадавшего — настоящего героя, который один способен справиться с внешней угрозой. Таким образом, трансформируется практически вся исходная система ценностей древнеегипетских мифов: Осирис, бог жизни, чья смерть и воскрешение являются одним из центральных эпизодов египетской мифологии, становится завистливым функционером, разрушившим обычное течение жизни во множестве миров ради присвоения власти. Анубис, бог мертвых, чья функция состоит в том, чтобы быть проводником в загробный мир и стражем на суде Осириса, также становится участником заговора, который помог ему стать одним из правителей вселенной.

⁷ Перевод коллектива издательства «Центрполиграф» под псевдонимом А. Ганько (А. И. Ганько).

⁸ KOVACS, C. S.: «...And Call Me Roger»: *The Literary Life of Roger Zelazny*. In: *The Collected Stories of Roger Zelazny*, Vol. 2. Framingham: NESFA Press, 2009, p. 8–19.

⁹ MELETINSKIJ, Je. M. (red.): *Mifologičeskij slovar'*. M.: Sovetskaja ěnciklopedija, 1990, s. 53, 411.

¹⁰ Там же, с. 486.

В монологе Анубиса, обращенном к одному из своих слуг, он подробно излагает свою концепцию жизни и смерти. В его пересказе жизнь и смерть предстают не как великие таинства вселенной, возникшие как неотъемлемые спутники мира в момент его сотворения, а как функции некоторого механизма. Они работают так, как хочет управляющий ими условный инженер — в данном случае Анубис и Осирис, и направлены на достижение целей этого инженера. *«Мы с Озирисом — бухгалтеры, мы подводим дебет и кредит»*, — говорит Анубис (пер. В. Лапицкого), подчеркивая сугубо прагматический, даже статистический подход к понятию «жизнь». В его реальности и представлениях о вселенной жизнь и смерть не ценны сами по себе, как вещь вне человеческого познания. Это просто функции, которыми он сам может управлять по своему усмотрению: *«Но и жизнь, и смерть нужно контролировать, иначе за подъемом плодородных миров будет следовать упадок, за подъемом — упадок, чередуя империи и анархию, пока не придут они, наконец, к окончательному разрушению. Суровые миры будут низведены до нуля. Жизнь не может сдерживать себя в рамках, рекомендуемых статистикой. Следовательно, ее нужно сдерживать, что на самом деле и делается»* (пер. В. Лапицкого). Как и в романе «Бог света», религиозное представление жизни как высшей ценности и бога как идеи высшего разума, способного постичь ее смысл, здесь десакрализуется, предстает в виде философии управления вселенной как корпорацией, где ее руководители следят за «балансом», «дебетом и кредитом», и контролируют это по своему усмотрению.

Совершенно вольной является интерпретация семейных отношений древнеегипетского пантеона. В романе бог Тот одновременно и сын, и отец Сета, женой Тота считается богиня Нефтида; богиня Исида мать не только для Гора, что соответствует канону, но и для Тота, а также для нового персонажа, пришедшего из древнегреческой мифологии — огнедышащего дракона Тифона¹¹, который приобретает облик черной лошадиной тени. Читателю, не знакомому с египетской мифологией, это может показаться естественным, однако потенциальный «знающий» адресат способен оценить подобное переложение и самостоятельно переосмыслить известные тексты и культурные концепты.

Кроме указанных персонажей, в романе эпизодически появляются и персонажи других мифологий. Так, в роли мастеров, способных сковать особое оружие, выступают скандинавские Норны¹², однако их образ

¹¹ Там же, с. 529.

¹² Там же, с. 396.

также значительно переосмыслен: это не божества, ткущие судьбы людей, а неизвестные существа-кузнецы, способные создать любое оружие и требующие за это в оплату пересадку глаз (поскольку сами они являются слепыми — этот аспект символически перекликается с образом «слепой» судьбы, фаталистического представления о предначертанном). Таким образом, эта идея также десакрализуется: это уже не те, кто в силах изменить судьбу или оборвать жизнь человеку, это немного сумасшедшие странные существа, основной целью которых является получение глаз, которые вскоре будут у них отняты завидующими соседями, а затем они снова совершат инженерное чудо ради самой возможности просто посмотреть вокруг.

При этом финал романа остается в определенном смысле открытым: победа над прежним божеством не становится окончанием сюжетных перипетий. Напротив, исчезновение главного общего врага ставит перед победителями новую задачу — сдерживание победившего героя: *«Все потому, что Сет — разрушитель, и он разрушит сам себя, если не будет у него под рукой или перед глазами ничего подходящего — в пространстве или во времени. [...] Ибо знает Тот, что если сумеет он достаточно долго отвлекать отца от его паломничества, возникнет что-либо новое, против чего можно будет обратить руку Сета. Ведь всегда что-нибудь такое да возникнет»* (пер. В. Лапицкого).

Таким образом, проанализировав переосмысление мифологических сюжетов в двух романах Р. Желязны, можно заключить, что главную роль в процессе трансформации мифологических образов в них играют такие техники, как ирония и десакрализация. Нарочитое снятие ореола «божественности», представление богов как хитроумных узурпаторов, тиранов, цепляющихся за власть и стремящихся контролировать инакомыслие, представляет привычных по мифологическим сюжетам персонажей в совершенно ином ключе. Подобная игра с читателем заставляет, с одной стороны, вспомнить исходный сюжет мифа и характеристики его героев, а с другой — сопоставить их с тем, что предлагает Желязны. Несоответствие ожидаемого поведения и сюжетных поворотов описанному в романах порождает дополнительные возможности для переосмысления традиционных ценностей.

Литература:

- BIL'ČENKO, A.: *Osobnosti interpretaciji indijskej mifologiji v romane R. Željazny «Knjaz' Sveta»*. Dostupno na: <http://samlib.ru/b/bilxchenko_a_a/lord_light.shtml>. [cit. 05.06.2021].
- KOVACS, C. S.: «...And Call Me Roger»: *The Literary Life of Roger Zelazny*. In: *The Collected Stories of Roger Zelazny, Vol. 2*. Framingham: NESFA Press, 2009, p. 8–19.
- KRASNYCH, V. V.: *Sistema precedentnyh fenomenov v kontekste sovremennyh issledovanij*. In: *Jazyk, soznanije, komunikacija*. M.: Filologija, 1997. Vyp. 2, s. 5–12.
- LYSENKO, V. G.: *Vos'meričnyj put'*. In: *Filosofija buddizma: ènciklopedija*. M.: Vost. lit., IF RAN, 2011, s. 228–229.
- MELETINSKIJ, Je. M. (red.): *Mifologičeskij slovar'*. M.: Sovetskaja ènciklopedija, 1990.
- ŽUKOVSKIJ, V. I., KOPCEVA, N. P.: *Iskusstvo Vostoka. Indija*. Krasnojarsk: Krasnojarsk. gos. un-t, 2005.

Ganna Alekseevna Filatova

Faculty of Philology, Department of Russian Language, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory 1-51, 119991, Moscow, Russian Federation
gphilatova@gmail.com
ORCID: 0000-0001-8911-0350

Ценностный аспект в поэзии Олеси Николаевой

Екатерина Анатольевна Сафонова

Абстракт

Олеся Николаева — современный поэт и прозаик, чье творчество проникнуто религиозным мироощущением. Ее эстетику называют «средневековым» или «мистическим» реализмом, поскольку в изображении реальности обнаруживается свет сакрального мира. Бытовые зарисовки автора становятся притчами с библейской моралью, однако отличительной особенностью поэзии О. Николаевой является отсутствие назидательности и дидактичности. Не пугая своей религиозной навязчивостью, поэтесса развенчивает некоторые стереотипы и суеверия, говорит о вере, надежде, любви. Сейчас люди потеряли ориентиры, живут по принципам «нравится» — «не нравится», многие одиноки, руководствуются ложными ценностями. Поэзия О. Николаевой содействует пробуждению в человеке тяги к прекрасному и в себе, и в мире. Всё творчество Олеси Николаевой становится панорамной историей о восстановлении нарушенной связи с Богом и пути к спасению.

Ключевые слова: Олеся Николаева; духовная поэзия; религиозная лирика; современный литературный процесс; ценностный аспект

The Value Aspect in the Poetry of Olesya Nikolaeva

Abstract

The Value Aspect in the Poetry of Olesya Nikolaeva

Key words: Olesya Nikolaeva; sacred poetry; religious lyrics; modern literary process; value aspect

Православная лирика является важной составляющей современного литературного процесса. Основными темами духовной поэзии становятся философские вопросы жизни и смерти, смысла человеческого существования, предназначения человека. Обращение к философским вопросам закономерно, поскольку современный человек часто испытывает неудовлетворённость внешней обстановкой, ощущает несвободу и недовольство. Преодолеть духовный кризис возможно с помощью веры. Христианство в духовной литературе рассматривается как путь

богопознания и самопознания, помогающий преодолеть жизненные препятствия и искушения. Одним из ярких авторов духовной литературы является Олеся Александровна Николаева (род. 1955) — поэтесса, прозаик, эссеист.

О. Николаева окончила Литературный институт им. Горького, преподавала в Литинституте и Богословском университете, вела передачи «Основы православной культуры» и «Прямая речь» на телеканале «Спас», печаталась на портале Патриархия.ru. Член Союза писателей СССР. Является лауреатом премии «Антология», Пушкинской премии, премии им. Б. Пастернака, премии журнала «Знамя», премии «Поэт», Патриаршей литературной премии, премии Правительства РФ в области культуры. Автор более 60 книг. Произведения Олеси Николаевой переведены на многие языки мира.

Поэзия О. Николаевой близка традициям Серебряного века (О. Мандельштам, ранний Б. Пастернак), к народному творчеству и к «церковной литургической поэзии». Ирина Роднянская назвала эстетику Олеси Николаевой «эстетикой средневекового реализма, где всякое жизненное обстоятельство места и времени высвечено по законам обратной перспективы лучом оттуда, где всякое фактическое здесь обеспечено значимым там, где все тутошные узлы развязываются в загробное утро вечности»¹. Стремление к преображающему и просветлённому восприятию современности, искусства христианского и нехристианского сознания, определяющие тип жизненного поведения и отношения к судьбе, являются центральными темами книг Николаевой. И. Роднянская называет стихи Олеси Николаевой «ключами, которые могут научить жизни, настроить душу в правильное русло».

Особенности творческого стиля поэзии О. Николаевой:

1. описательность и перечислительность;
2. интерес к верлибрам и к жанру стихотворения в прозе и баллады;
3. эстетизация многочисленных бытовых деталей;
4. уравнивание быта и бытия.

Поэтический язык тяготеет к разговорному, создаваемому при помощи ввода диалогов персонажей, просторечной лексики. Стихотворения напоминают кем-то подслушанные разговоры из повседневной жизни людей. Герой ролевой лирики О. Николаевой — маленький падающий

¹ НИКОЛАЈЕВА, О. А.: *Stichotvorenija*. Dostupno na: <https://45ll.net/olesya_nikolaeva/stihi/>. [cit. 01.07.2021].

одиноким человеком, негодующим на себя за свою слабость и желающим стать кем-то другим.

За свою творческую жизнь О. Николаева выпустила 16 лирических книг: «Сад чудес» (1970–1976), «На воле» (1974–1979), «Родная речь» (1976–1981), «Смоковница» (1980–1984), «Безобразнейшая из красавиц» (1981–1985), «На корабле зимы» (1982–1986), «Здесь» (1987–1989), «Amor fati» (1990–1995), «Августин» (роман в стихах) (1988), «Апология человека» (стихи в прозе) (1992), «Испанские письма» (1994–2002), «Ангел времени» (1991–1997), «Ты имеешь то, что ты есть» (1997–2000), «Путешественник» (2001–2004), «Двести лошадей небесных» (2003–2006), «Национальная идея» (2006–2007).

К христианству поэтесса пришла не сразу. В первых юношеских стихотворениях нет сугубо религиозных тем и мотивов, реминисценций и аллюзий, отсылающих к событиям Ветхого и Нового Заветов. В молодости О. Николаева вращалась в элитарных салонах и богемных кругах либеральной интеллигенции, которые в большинстве своем атеистичны и скептически. Переход к христианскому мироощущению наметился в браке с Владимиром Вигилианским, который в 1995 году стал священником. Однако и в книгах, написанных О. Николаевой в зрелом творчестве, читатель не найдет традиционной для духовной поэзии церковной лексики, православной символики и атрибутики в большом количестве, и главное: в стихах нет скучных догм, назидательности и дидактичности.

Творчество О. Николаевой посвящено проблеме духовной эволюции человека, поиску и обретению веры и смысла существования в экзистенциально неуютном мире. Процесс воцерковления современного человека проходит довольно тяжело, поэтому представители церкви ищут новые выходы для реализации миссионерской функции. На стыке художественного и религиозного векторов возникает адаптированная литература — религиозная, но с ярко выраженным авантюрным характером с применением форм массовой эстетики, востребованной сегодня читателями. Такая литература напоминает попытку перевода нормативно-религиозного языка на язык массовый². О возможности такого подхода исследователи до сих пор спорят, но следует признать,

² BRONSKAJA, L. I., ZOLOTYCH, Ju. N.: *Svetskaja i cerkovnaja literatura v poiskach sinteza*. In: *Sud'by russkoj duhovnoj tradicii v otečestvennoj literature i iskusstve XX – načala XXI veka: v 3 t.* SPb.: Petropolis, 2018. Т. III. Čast' II. 1992–2017, s. 221–232. (Serija «Cennostnyje osnovanija i struktura chudožestvennogo proizvedenija v smyslovom prostranstve russkoj kul'tury»).

что произведения О. Николаевой пользуются популярностью. Доступность изложения, близость проблематики произведений сегодняшней реальности, развлекательная форма и легкость стиля позволяют автору выполнить проповедническую функцию. Кроме О. Николаевой можно отметить творчество таких писателей, как Ю. Вознесенская и М. Бакулин, произведения которых также представляют взаимосвязь светского и религиозного (православного) миропонимания.

О. Николаева показывает повседневную жизнь человека, утратившего Бога в своей душе. При поверхностном прочтении может сложиться впечатление, что творчество О. Николаевой «банальное женское стихописание». Однако автор не просто рассказывает обыденные истории, но создает притчи, показывающие, что в жизни всегда есть альтернатива.

В одном из своих интервью на вопросы о творческом процессе Олеся Николаева ответила: «... наша жизнь представляет собой художественное произведение, в котором есть внутренние рифмы и развернутые метафоры, где происходят драмы и фарсы, где борются Ангелы с демонами, где мир может вдруг преобразиться и просиять нездешним светом»³.

Многие прототипы образов своих произведений поэтесса черпает из собственной жизни. Смысловый центр ее лирики — несовершенная одинокая душа человека. Поэтесса раскрывает состояние своих героев, их мысли, чувства, действия; воссоздает бытовой, географический, социальный фон и колорит времени. В лирике О. Николаевой заметен интерес к герою юродивому. В целом маски персонажей реалистичны и легко узнаваемы.

Важным символом происходящих событий выступает дом, брак мужчины и женщины рассматривается как принятая норма («Семейные страсти»). Поэтесса рассуждает над ролью женщины, ее самореализации в качестве матери и жены, замечая, что, несмотря на укоренившиеся с давних времен традиции, женщина часто остаётся разочарованной семейной жизнью⁴:

³ *Glavnyj predmet literatury — čelovek. Setevoj missionersko-prosvetitel'skij žurnal «Po kom zvonit kolokol»*. Dostupno na: <<https://www.mgarsky-monastery.org/kolokol/3290>>. [cit. 01.08.2021].

⁴ КОТОВА, Н. А.: «*Bytijnaja*» lirika v tvorčestve Olesi Nikolajevoj. In: Poëtika povsednevnosti. Fol'klor. Chudožestvennaja literatura. Materialy meždunar. nauč. konf. «Puškinskije čtenija — 2005». Sankt-Peterburg, 6–7 ijunja 2005 goda. SPb.: Asterion, 2005, s. 143–149.

«Лариса всю жизнь говорила мужу:
— Вот уйду от тебя к Петрову —
он меня любит до смерти! —
Муж сначала боялся и от ревности стискивал пальцы,
а потом успокоился,
щуриться стал и стоял отвернувшись,
с таким равнодушным затылком!
А однажды, когда пригрозила Лариса ему,
намекнув на Петрова,
неожиданно он рассмеялся и зло на неё посмотрел:
— Да кому ты нужна, бестолковая старая дура!»⁵.

Стихотворение отличается наличием повествовательного сюжета и экспрессивным началом, что создается за счет речи персонажей, обмене репликами между мужем и женой. Очень точно Николаева раскрывает вечный конфликт между мужчиной и женщиной. Часто люди недовольны своим партнером, считая, что достойны лучшего. Собственная семейная жизнь им кажется не такой яркой, красивой и комфортной, как у других.

Если семейная жизнь уже не является формой реализации для женщины, то каковы сферы, в которых она может реализовать свои амбиции? В стихотворении «Девичник» показана разная жизнь четырех подруг, но все они одиноки:

«Катя гордится тем, что у нее муж престижный, у которого
есть возможность;
Лена гордится тем, что она в одиночку растит ребенка, не
требуя ничего от мира;
Света гордится тем, что у нее профессия и высокооплачиваемая
должность;
Таня гордится тем, что у нее собственная, обставленная со
вкусом квартира...
К другой женщине ушел престижный муж Кати.
Годы идут, а некому оценить мужественную душу Лены,
окрепшую среди испытаний.
Света, не сойдясь характером, ушла с работы — ходит весь
день в халате.
И как-то уныло и одиноко в доме у Тани».

⁵ *Stichotvorenija O. Nikolajevoj*. Dostupno na: <<https://nikolaeva.poet-premium.ru/poetry.html>>. [cit. 08.08.2021].

Гордыня — один из семи смертных грехов, за нее и наказаны героини стихотворения. Грусть и душевная пустота — частые спутники современного поколения людей:

«Потому что обои невзрачные мебель вытертая неуют
потому что погода мрачная по телевизору ничего
потому что давным-давно не приходят
давным-давно не поют
потому что горестно человеку когда не любят его» (Потому
что», цикл «Здесь»).

Отсутствие знаков препинания и многократно повторяющееся «потому что» показывают монотонность и однообразие тягостно текущих дней. Героиня (впрочем, это может быть и герой, в стихотворении нет указания на пол) будто оправдывается перед людьми, отвечая на бесконечные пересуды и злословие. Это обобщенный образ человека, показанного в момент отчаяния. В стихотворении имеется четкое деление на жизнь до и после, прошлое и настоящее. Настоящее время бессобытийно, оно почти остановилось. Но когда-то в этот дом приходили, здесь было весело. Сейчас дом напоминает опустевшее гнездо. Жизнь прошла, и будущее безрадостно.

Люди остро нуждаются в любви, понимании, поддержке:
«Мой сосед пробовал удавиться,
да веревка оборвалась. Он сказал: «Не то!»
И решил, что теперь, наверно, пора жениться.
Застеклил балкон, поменял пальто.

Стал какую-то Свету называть «Светик», носил сливы,
потом — выгнал, накупил вина...
Порывался уехать в Америку, а там — взрывы,
в Германию, а там — визы, в Израиль, а там — война»
(стихотворение «Сосед»).

Жизнь человека будто распадается на эпизоды. Все действия героя кажутся нелепым мельтешением, пустыми хлопотами, «суею сует». В стихотворении довольно точно передана атмосфера перестроечной эпохи, когда старые ориентиры были сломлены, а новые не образовались. Герой демонстрирует полную неопределенность и неумение жить счастливо.

Поиском себя и смысла жизни занимаются заблудившиеся герои О. Николаевой (стихотворения «Весенний день» (О, как Лейле хочется быть красивой!), «Человек», «Разговор с приятелем»). Персонажи жалки, растеряны, заброшены, поскольку забыли о жертвенной любви, понимании и всепрощении. Поэзия О. Николаевой призывает к милосердной любви к окружающим. Заповедь «возлюби ближнего своего как самого себя» может спасти человека от одиночества и уныния:

«Если праздник случится у вас или так — без события
вдруг друзья соберутся и, кто бы еще ни пришел,
позовите Сережу, пожалуйста, на чаепитье,
и придет он, счастливый, и сядет, робея, за стол.
Только вы не считайте, что чувства Сережины глухи,
если, глядя блаженно, он к спинке дивана приник,
потому что Сережа — детдомовец из ремеслухи,
общежитий приемыш, суровых казарм ученик.
— Ну и что, — вы спросите, —
зачем нам его приглашать-то? —
Все равно, я прошу вас, хоть раз пригласите его,
если, правда, вы верите в то,
что мы сестры и братья
и с любим сиротою мы дети Отца одного!» («Пригласите
Сережу»)

Поэтесса отстаивает традиционные ценности: следует присмотреться к тому, кто рядом, принять и полюбить его. Самый роскошный дом будет казаться чужим и холодным, если в нем нет родных.

Русские люди в произведениях О. Николаевой предстают неоднозначными («Ходила я по земле Отечества моего», «Причитание», «Национальная идея», «Во дворе», «Судьба иностранца в России», «Переписка Грозного с Курбским» и др.) Сама Россия названа «пьяной, каторжной, нищей, темной», это «забывшая Бога страна», но в то же время — это родное отечество, способное встретить и обогреть; отечество великое и необъятное, но способное уместиться в сердце:

«...этот простор, где — не выспаться, не отлежаться,
не отогреться, не выхолить жизнь, но зайтись,
будто бы кашлем, угаром, юродом назваться,
в бездну взлетая и падая в самую высь...».
Только ли пьяных Твой Бог бережет и спасает?
Только ли нищим чертог Он возвел и вознес?
Что же в тебе тот, кто любит, тот бьет и бросает,
тот, кто хохочет, тот давится комьями слез?
Знаю, тельцом упитанным встречают лишь блудного сына,
встреть и меня, как родная, признай, утоли...
Или ты родина тем, для кого ты — чужбина
мира враждебного и равнодушной земли? (Стихотворение
«Родина»)

В своих произведениях О. Николаева поднимает вопросы «нелюбви к Родине». Возможно, нелюбовь к отечеству связана с внутренней потребностью русского человека к самоуничижению, самобичеванию и страданию. Русским людям свойственен комплекс вины и неполноценности. Выражена мысль о том, что Россию хорошо любить издалека, скучать о ней, живя за границей, но в целом Россия предстает большой моделью маленького дома, в котором люди не чувствуют себя счастливыми.

Идея национальной идентичности пронизывает стихотворения поэтессы. Россия — великая страна со своей историей и традициями, а люди здесь несчастны, поскольку потеряли свои ориентиры, аксиологические установки.

По-своему О. Николаева раскрывает тему пути в своем творчестве («Мольба о Грузии», «Уроки французского», «Путешествие», «Путешественник», цикл «Испанские письма», «Отрывки о Японии»). Это путешествие физическое и духовное. Не просто изучение в качестве туриста достопримечательностей других стран, а созерцание и рефлексия, своеобразный путь паломника и миссионера, попытка понять себя через познание жизни других людей, принятие их культуры, уважение их ценностей.

«— Люди добрые, дверь отворите, замок
отоприте, впустите — продрог я, промок,
истоптал свою обувь, сбил обе ноги,
изнемог, на дороге не видно ни зги!

Ох, люта злая ночь: коченеть — кочевать.
Люди добрые, можно ли заночевать?

— Ишь ты, рожа немытая, рваный пиджак,
забулдыга, бродяга, туда тебя так.

Может, беглый ты, может, впусти тебя лишь —
ты нас по мирупустишь, а дом подпалишь!

Знать, есть грех на душе, коль средь темных болот
ошиваешься ты — кто ж тебе отопрет?

Люди добрые дружно уходят на печь.

Спотыкается путник по вечности — прочь.

...Я на свете живу, чтоб любить и беречь

тех и этого равно в холодную ночь». (Стихотворение «Пут-
ник»)

Сбивчивый ритм стихотворения помогает прочувствовать тяжелую поступь героя, его трудный путь к сердцам людей. Интонационные сбои иллюстрируют препятствия. В последнем катрене словосочетание «добрые люди» звучит уже иронично, однако поэтесса считает, что и путник, и люди, не открывшие двери и сердца, одинаково нуждаются в любви.

В данном стихотворении представлен хронотоп порога, который в литературе символизирует кризисное состояние. Кризис не преодолен, поскольку встреча людей не происходит, путника в дом не пускают. Люди находятся в страхе, они озлоблены, недоверчивы, агрессивны, а значит, изменения и преображения в жизни людей и в их доме не произойдут. Но они возможны, поскольку путник, заставляющий вспомнить о доброте, находится в вечном пути.

Таким образом, поэтесса реконструирует метрическую структуру, заимствуя прозаические элементы. Перед нами особый тип сюжетности, предопределенный веянием времени: говорение от первого лица сменяется записанными историями, рассказанными разными людьми и на разные голоса. Поэтика О. Николаевой — это «поэтика частного

человека»⁶, переосмысление тем «маленьких» и «лишних» людей. Это «тихая» поэзия, в ней нет больших событий, масштаба и размаха, но в то же время поэтесса затрагивает важные ценностные аспекты. Основные темы в творчестве Олеси Николаевой связаны с непростым земным путём человека. Ключом же ко всем произведениям становится мотив веры в Бога, который соединяет все темы, мотивы, образы в единое целое. Автор считает, что преображение мира начинается с преображения человеческого сердца, поэтесса напоминает о милосердной всепрощающей любви Христа, спасающей человека от одиночества и уныния. Любовь к окружающим людям способна вернуть утраченные ориентиры, укрепиться в вере, оставаться человеком.

Преимущество творчества О. Николаевой в том, что она не пугает своей религиозной навязчивостью, её тексты понятны каждому. Сейчас люди потеряли ориентиры, руководствуются ложными ценностями успеха, достатка. Поэзия Николаевой пробуждает в человеке тягу к прекрасному и высокому.

Литература:

- BRONSKAJA, L. I., ZOLOTYCH, Ju. N.: *Svetskaja i cerkovnaja literatura v poiskach sinteza*. In: Sud'by russkoj duhovnoj tradicii v otečestvennoj literature i iskusstve XX – načala XXI veka: v 3 t. SPb.: Petropolis, 2018. T. III. Čast' II. 1992–2017, s. 221–232. (Serija «Cennostnyje osnovanija i struktura čudožestvennogo proizvedenija v smyslovom prostranstve russkoj kul'tury»).
- ČUPRININ, S.: *O lakunach v sovremennoj poëzii* (Napisano na osnove publičnoj lekcii v Institute filologii, žurnalistiki i mežkul'turnoj komunikaciji Južnogo federal'nogo universiteta 11 oktjabrja 2014 goda). Prosodia. 2015. № 2, s. 37–42.
- Glavnyj predmet literatury — čelovek*. Setevoj missionersko-prosvetitel'skij žurnal «Po kom zvonit kolokol». Dostupno na: <<https://www.mgarsky-monastery.org/kolokol/3290>>. [cit. 01.08.2021].
- KOTOVA, N. A.: «Bytijnaja» lirika v tvorčestve Olesi Nikolajevoj. In: Poëtika povsednevnosti. Fol'klor. Čudožestvennaja literatura. Materialy meždunar.

⁶ ČUPRININ, S.: *O lakunach v sovremennoj poëzii* (Napisano na osnove publičnoj lekcii v Institute filologii, žurnalistiki i mežkul'turnoj komunikaciji Južnogo federal'nogo universiteta 11 oktjabrja 2014 goda). Prosodia. 2015. № 2, s. 37–42.

nauč. konf. «Puškinskije čtenija – 2005». Sankt-Peterburg, 6–7 ijunja 2005 goda. SPb.: Asterion, 2005, s. 143–149.

NIKOLAJEVA, O. A.: *Stichotvorenija*. Dostupno na: <https://45ll.net/olesya_nikolaeva/stihi/>. [cit. 01.07.2021].

Stichotvorenija O. Nikolajevoj. Dostupno na: <<https://nikolaeva.poet-premium.ru/poetry.html>>. [cit. 08.08.2021].

Ekaterina Anatolyevna Safonova

Candidate of Philological Sciences, docent, Faculty of History and Philology,
Department of Russian Literature, Tomsk State Pedagogical University, st. Karl
Ilmer, 15/1, 634057 Tomsk, Russian Federation

Safonova_k@mail.ru

ORCID: 0000-0002-6601-4259

Вопросы новой этики в романе Линор Горалик «Все способные дышать дыхание»

Полина Сергеевна Золина

Абстракт

Новая этика в последнее десятилетие всё глубже проникает в повседневную жизнь человека, неуклонно меняя механизмы его функционирования. Одним из важнейших принципов новой этики становится эмпатия, толерантность, недопущение любого вида дискриминации. Именно вопрос эмпатии, её границ и возможных лимитов становится центральной темой одного из последних романов Линор Горалик «Все способные дышать дыхание». Способность к взаимному уважению, принятию инаковости, готовности к диалогу и взаимопомощи испытывается в условиях максимально напряжённых, экстремальных, под самым высоким градусом накала. В статье рассуждается о том, возможна ли одинаковая мера эмпатии ко всем способным дышать дыхание — ко всем живым существам, возможно ли эксплуатировать и убивать существо, обладающее речью, не пережив когнитивный диссонанс. Кроме того, важным вопросом становится насколько «вечные» общехристианские ценности далеки от новейших принципов новой этики.

Ключевые слова: новая этика; эмпатия; толерантность; постапокалипсис; дискриминация; культурные парадигмы; новейшая литература; Израиль

The New Ethics Problem in the Novel by Linor Goralik “All Able to Breathe Breath”

Abstract

In the last decade, the principles of new ethics has penetrated ever deeper into the everyday life of a society, steadily changing the mechanisms of its functioning. Empathy, tolerance and non-admission of any kind of discrimination are becoming one of the most important ideas of the new ethics. It is the question of empathy, its boundaries and limits that becomes the central theme of one of the last novels by Linor Goralik (“All those who can breathe breath.”) The ability for mutual respect, acceptance of otherness, readiness for dialogue and helpfulness is tested in the most tense and extreme circumstances. The article discusses the topic whether it is possible to have the

same measure of empathy for all “breathing breath” creatures—for all living beings, whether it is possible to exploit and kill a creature with an ability to speak without experiencing cognitive dissonance. In addition, it becomes an important question whether the “eternal” common Christian values are that far from the newest principles of the new ethics.

Key words: new ethics; empathy; tolerance; post-apocalypse; discrimination; cultural paradigms; the latest literature; Israel

Каждая историческая парадигма диктует свою особую систему ценностей, определяющую специфику функционирования отношений в обществе и реагирующую на них культурную рефлексию. С начала XXI века наблюдается всё более отчётливая манифестация так называемой новой («новейшей») этики, которая неуклонно меняет облик всего мира, включая фундаментальные основы общества, политики и культуры. Сам термин «новая этика» далеко не новый: он звучал и в контексте размышлений Ф. Ницше о женской эмансипации и переоценке ценностей, он возникал и в послевоенное время в конце 40-х годов XX века, когда стали невозможны прежние аксиологические системы. Здесь в первую очередь можно вспомнить об идеях Эриха Нойманна с его отменой дихотомического принципа, разделяющего мир на добро и зло, а также его критику следования абсолютным (тоталитарным) законам.¹ Нойманн подчёркивал мысль о уязвимости личности в ситуации смены этических вех, когда опирающийся всю жизнь на определённые ценностные ориентиры человек оказывается в ситуации осознания непригодности прежней системы, но в то же время не располагает в полной мере знанием и пониманием системы новой. Это приводит к внутренней конфронтации между этической нормой, в которой человек был воспитан, и его актуальными представлениями об этическом. Об этом же внутреннем конфликте говорят и современные исследователи в 20-х годах XXI века.² Идеи «новейшей» новой этики начали распространяться на Западе (прежде всего в Америке) начиная с 90-х годов прошлого века, в России — с 10-х годов нового тысячелетия. Речь идёт прежде всего об актуальных концепциях толерантности и преодоления исторических процессов, связанных с вопросами дискриминации и неравенства.

¹ NOJMANN, È.: *Glubinnaja psihologija i novaja ètika. Čelovek mističeskij*. SPb.: Akademičeskij Projekt, 1999, s. 208.

² MOROZ, O.: *Otkrytyj vopros: gajd po novoj ètike*. Dostupno na: <<http://mmbbook-hse.ru/books/41/sections/511/>>. [Cit. 11.10.2021].

Не существует однозначного определения понятия «новой этики» (в различных культурах этот термин интерпретируется различно), также как и не существует единого взгляда на само явление (от яростного отстаивания до острой критики).³ Одной из главных причин критики новой этики становится часто агрессивное, аффектированное поведение её сторонников: защищая социально уязвимых представителей и связанные с этим принципы, адепты новой этики сами становятся агрессорами, и тогда «правильные идеи овладевают обществом в неправильной форме».⁴ Как бы то ни было, неоспоримым является тот факт, что принципы новой этики уже сегодня в значительной мере повлияли практически на все сферы жизни. Примерами могут служить установленные во многих странах обязательные квоты на гендерное соотношение работников в научных, образовательных, политических, коммерческих, культурных и прочих институтах; специфические правила в сфере цифровой коммуникации; непосредственные изменения актуального лингвистического пространства (активное освоение языком новейших феминитивов и тематических американизмов, таких как «буллинг», «боди-шейминг», «харрасмент» и пр.); изменение корпоративной политики в крупнейших мировых фирмах и малом бизнесе. Например, здесь всё значительнее становится понятие «морального банкротства», способного привести к банкротству финансовому, а на первый план выходит принцип провозглашающий «толерантность важнее прибыли».⁵ Серьёзные изменения наблюдаются в культурной сфере — в визуальном искусстве, литературе, архитектуре, киноиндустрии и пр. Самым очевидным здесь будет пример новейших требований к номинантам на премию «Оскар», отвечающих принципам новой этики и также касающихся квот относительно гендера, расы, сексуальной ориентации и пр. Всё более

³ Например, философ Артемий Могун подчёркивает, что для современного мира (особенно западного) «новая этика» не только не «новая», но и не вполне «этика», а сам предлагает термин «новая моральная чувствительность». MOGUN, A.: *Otkuda vyzhalas' «novaja ètika»? I naskol'ko ona levaja i totalitarnaja?* Dostupno na: <<https://meduza.io/feature/2021/02/23/otkuda-vyzhalas-novaya-etika-i-naskolko-ona-levaya-i-totalitarnaya>>. [Cit. 11.10.2021].

⁴ Там же.

⁵ Показательным здесь может быть пример инвестиционного фонда Goldman Sachs, который выставляет одним из обязательных требований к компаниям, получающим IPO, гендерное, расовое разнообразие их работников, и иная инклюзивность разного рода. Это помогло росту акций компании за год на 44% по сравнению с 13% того же года у менее толерантных компаний. ZLOBIN, A.: *Goldman Sachs otkazalsja gotovit' IPO kompanij bez ženščin ili gejev v rukovodstve*. In: Forbes. [online]. Dostupno na: <<https://www.forbes.ru/newsroom/biznes/391843-goldman-sachs-otkazalsya-gotovit-ipo-kompanij-bez-zhenshchin-ili-gejev-v>>. [Cit. 11.10.2021].

активно применяются по отношению к публичным особам принципы «деплатформинга», т. е. «исключения из публичной сферы человека, чьи поступки сочтены аморальными». ⁶ Ведутся споры по поводу допустимости существования в современном мире некоторых созданных в прежние времена литературных, архитектурных, кинематографических и прочих памятников, связанных со сложными темами неокOLONИОЛИЗМА, холокоста, геноцида, тоталитаризма и т. п. ⁷

На смену постмодернистской игре в симулякры и маски, на смену цинизму и тотальной иронии приходит новая, во многом противоположная культурная парадигма, которую Верлюмен и Аккер называют метамодернизмом, и которая во главу угла ставит процессы деанонимизации субъектов, прозрачность и персонализацию, эмпатию и толерантность. На место постмодернистского стирания всевозможных границ приходит культ личных границ и установка на принятие границ другого. Данные идеи созвучны «теории справедливости» американского философа Джона Ролза (1971), ⁸ который настаивает на равных правах наиболее обширной группы социума и преимуществах для всех.

Как было упомянуто выше, понятие «новая этика» не имеет единой оценки и определения. А. Владимирская представляет одну из возможных классификаций, ⁹ которая нам кажется весьма наглядной. Здесь выделяется три основные составляющие новой этики. Во-первых, это принцип «*diversity*» — здесь речь идёт о разнообразии и толерантности (гендерной, сексуальной, религиозной, расовой и пр.). Во-вторых, это вопросы социальной агрессии и психологического насилия (харрасмент, газлайтинг, буллинг и пр.). В-третьих, это вопросы цифровой коммуникации и нэтикета (цифрового этикета). (Именно первые два нас будут интересовать в данной статье).

⁶ MOGUN, A.: *Otkuda vzjalas' «novaja ètika»? I naskol'ko ona levaja i totalitarnaja?* Dostupno na: <<https://meduza.io/feature/2021/02/23/otkuda-vzjalas-novaya-etika-i-naskolko-onalevaya-i-totalitarnaya>>. [Cit. 11.10.2021].

⁷ LEXO VÁ, P.: Mexico City nahrádí Kolumbovu sochu sochou ženy. Artalk.cz. 19.10.2021. [online]. Dostupno na: <https://artalk.cz/2021/10/19/mexico-city-nahradi-kolumbovu-sochu-sochou-zeny/?fbclid=IwAR1xUfNUoaQI_JIGnYnqcC_W8VOO213VzNu43LT2aMEKAZNasLNF1D5kJI>. [Cit. 11.10.2021]. LEXO VÁ, P.: *TOP svét 8.–14. 6. 2020*. Artalk.cz. 16.6.2020. [online]. Dostupno na: <<https://artalk.cz/2020/06/16/top-svet-8-14-6-2020/?fbclid=IwAR0gUBWt4T7Ttos5Ww28S8xQYJnW4d-SuFcrJkiW5MAVWddCeAGPZ0cyb5I4>>. [Cit. 11.10.2021].

⁸ RAWLS, J.: *A Theory of Justice*. Harvard: Belknap press. 1971, s. 560.

⁹ ĀEBATOREVA, Je.: *Novaja ètika v kompanijach, ili Kak ne poterjat' million dollarov iz-za tvita*. Forbes. 28.20.2020. [online]. Dostupno na: <<https://www.forbes.ru/forbeslife/409915-novaya-etika-v-kompaniyah-ili-kak-ne-poterjat-million-dollarov-iz-za-tvita>>. [Cit. 11.10.2021].

Постепенно новая этика меняет облик социума, ориентированного теперь в значительной мере на продвижение ценностей комфорта (в том числе и взаимного), проявляющегося, например, в культивации понятия личного пространства (safe space), маркировании триггерного контента, минимизации конфронтаций с окружающим миром (ориентацией на предсказуемость и простоту) и общей установкой на антропологические и христианские (в широком смысле) представления об этическом. (Христианская линия весьма выразительно проявится в анализируемом далее творчестве Линор Горалик.)

Ставшие ключевыми для новой этики темы человечности, эмпатии, толерантности и повседневности оказываются генеральными и для всего (не только литературного) творчества Линор Горалик. Реализуются они, однако, чаще всего в самых нетривиальных контекстах, причём разговор о человечности и «живой жизни» часто возникает в пространстве, где нет ни человека, ни живого существа (среди неодушевлённых предметов, зверей, библейских персонажей или, например, в загробном или виртуальном мире).

Линор Горалик — поэт, писатель, художник, эссеист, консультант по маркетингу и истории моды — человек, существующий между границами и вне границ. Будучи известным русским автором, сама о себе Горалик говорит, что является человеком «не только не русским, но и не российским», и в России ощущает себя «перемещённым лицом» и «иностранным гражданином»¹⁰. Родившись в Советском Союзе (1975) в Днепропетровске (современная Украина), в 14 лет она с семьёй переезжает в Израиль, но в 1998-м году возвращается в Россию (в Москву) для погружения в русский языковой и культурный контекст, необходимый для её письма. В настоящее время Горалик живёт в Израиле и Москве, пишет тексты на иврите, русском и английском языках, занимается маркетинговым консалтингом, литературным и художественным творчеством, преподаванием, а также ведёт ряд виртуальных проектов. Она крайне чутка в различении важнейших процессов, происходящих в мире вокруг неё и внутри,¹¹ и бескомпромиссно точна в их трансляции через творчество.

¹⁰ TOLSTAJA, T., SMIRNOVA, A.: *Škola zloslovija*. In: Youtube. [online]. Dostupno na: <<https://www.youtube.com/watch?v=PziNBI4cf9s&t>>. [Cit. 1.10.2021].

¹¹ «Но твердо знаю, что я — продукт своего времени, своего общества, своего воспитания, своей среды.» PISAREVA, E.: L. Goralik: «То, что мы называли книжным рынком, бол'ше не существует.» In: Forbes. [online]. 7.9.2017 Dostupno na: <<https://www.forbes.ru/forbes-woman/349921-chto-my-nazyvali-knizhnym-rynkom-bolshe-ne-sushchestvuet-linor-goralik-o>>. [Cit. 17.4.2021].

Сама Линор Горалик неоднократно упоминала, что её интересует «живая жизнь», а центральной темой её творчества оказывается вопрос эмпатии, её природы и границ. Она подчёркивает, что «эмпатия естественным образом антропоцентрична»,¹² а именно антропоцентричность центропологающая для философии новой этики. Это касается и самого представления о художнике.¹³

Начиная с первого романа Горалик «Нет»¹⁴ (кибер-панковый футуристический роман) тема эмпатии и «живой жизни» выходит здесь на первый план. Несмотря на его провокационную, на первый взгляд, тематику, погружающую в мир порноиндустрии, наркотиков и преступного чёрного рынка, самым важным здесь оказывается не искусственный мир игры актёров или фантазий и изменённого сознания, но именно скрывающаяся за всем этим «живая жизнь» обычного человека, стремящегося обрести счастье, и связанный с этим опыт эмпатического переживания. Всё остальное оказывается первоплановым контрастным фоном, подчёркивающим реальные «живые» ценности.¹⁵

Линор Горалик создаёт «живую» non-fiction книгу о неодушевлённой кукле Барби,¹⁶ которая больше чем о кукле говорит о нас самих и об обществе, проекцией которого она является; Горалик придумывает абстрактных двухмерных героев в своём стрип-комиксе «Заяц ПЦ и его воображаемые друзья», где остроумно и жёстко отражаются актуальные и вечные человеческие проблемы; Горалик создаёт выставку с говорящим названием «Пожалеть не глядя»,¹⁷ где представляет обычные предме-

¹² PALATKINA, D.: *Linor Goralik: «Ja rabotaju na storone ob”jekta, a ne na storone zritelja»*. In: The Art Newspaper. [online]. 11.9.2017. Dostupno na: <<http://www.theartnewspaper.ru/posts/4886/>>. [Cit. 25.9.2021].

¹³ «Обязан ли писатель быть несчастным? Не приведи Господь. Я ненавижу фразу «художник должен быть голодным», [...] Моя позиция тут проста: если счастливый и сытый человек никогда не напишет ни одной строчки текста, — ну и черт бы с ними, с текстами. Люди гораздо важнее, чем литература. [...] Любая логика «давайте сделаем человеку плохо, чтобы нам было хорошо», кажется ущербной.» MARK, O.: 2018. *Linor Goralik — o pisatel'skom remesle, fenomene ženstvennosti i svojej sledujušej knige*. In: Sobaka.ru. [online]. Dostupno na: <www.sobaka.ru/entertainment/books/81870>. [Cit. 24.9.2021].

¹⁴ Написан в соавторстве с С. Кузнецовым.

¹⁵ «Порнография — это ужасно трогательно... За этой гламурной (по своей утонченности) картинкой стоят живые люди, занятые совершенно не этим, а своей живой жизнью и бессмертной душой» как мы все!» — подчёркивает Горалик в передаче «Школа злословия». TOLSTAJA, T., SMIRNOVA, A.: *Škola zloslovija*. In: Youtube. [online]. Dostupno na: <<https://www.youtube.com/watch?v=PZiNB14cf9s&t>>. [Cit. 1.10.2021].

¹⁶ GORALIK, L.: *Polaja žensčina: mir Barbi iznutri i snaruži*. NLO, 2005, s. 320.

¹⁷ «Моя первая выставка прошла в 2002 году в Галерее Марата Гельмана, и она была о том единственном, о чем я умею говорить, писать и вообще что-либо делать — об эмпатии. О том, как работает ее механизм, какую роль в этом играют слова, а какую — визуальные

ты, «страдающие» от своей неполноценности, и предлагает зрителю испытать опыт эмпатии по отношению к неодушевлённому объекту — она играет с феноменом сопереживания и экстраполирует принципы новой этики не только на живое, но вообще на всё сущее.¹⁸ Границ эмпатии и принятия Горалик так или иначе касается в проектах «Пять минут спустя», «Фольклор обитателей сектора М-1», «Одевая демонов», в повестях из книги «Мойра Морта мертва», в детских книгах из серии про Агату, слона Мартина и многих других литературных и визуальных произведениях, где разговор о «человечности» выходит далеко за рамки разговора о человеке, проникая в пространство библейских сюжетов, детских сказок, альтернативной истории, потустороннего света и пр.

«Все способные дышать дыхание» (2019) — один из последних романов Линор Горалик, главной темой которого также становится вопрос эмпатии: *«В романе я экспериментирую именно с растяжимостью эмпатии — по самым разным осям: вот заговорили животные — и человеческой эмпатии пришлось растянуться до пределов, чтобы попытаться накрыть собой, как защитной оболочкой, огромное количество голов в ситуации и без того истощенных ресурсов»*.¹⁹ Это сложный по содержанию и структуре текст, мозаично складывающийся из множества прямо не связанных между собой фрагментов, составляющих более ста глав романа, написанных в различных жанрах и от лица различных персонажей (в том числе от лица птиц, животных и людей с ментальными или физическими отклонениями). Роман демонстрирует множественность позиций и связанных с этим внутренних конфликтов, испытывающих действенность принципов новой этики в условиях абсолютной катастрофы. Этот постапокалиптический текст описывает эсхатологическую катастрофу, названную Асон. Асон (катастрофа, война, апокалипсис — здесь нет его точного описания, оно оказывается неважно) приводит к целому ряду страшных последствий для всего мира — *«проваливаются*

образы — насколько я могу судить». PALATKINA, D.: *Linor Goralik: «Ja rabotaju na storone ob'jekta, a ne na storone zritelja»*. In: The Art Newspaper. [online]. 11.9.2017. Dostupno na: <<http://www.theartnewspaper.ru/posts/4886/>>. [Cit. 25.9.2021].

¹⁸ *«Так, посетителям галереи предложено осуществить адресную помощь фотоаппарату Илье, страдающему от катаракты объектива, молотку Сергею, мучающемуся от размягчения тканей рукоятки, карандашу Иоанну с врожденным искривлением грифеля и даже презервативу Евгению, угнетенному остановкой собственного роста»*. Linor Goralik *priglašajet požalet' prezervativ i ložku*. In: Lenta.ru. [online]. 20.06.2002. Dostupno na: <<https://lenta.ru/news/2002/06/19/goralik/>>. [Cit. 25.9.2021].

¹⁹ PISAREVA, Je.: *My živem v mire, v kotorom ždeš' katastrofu každyj den'*. In: Afiša Daily. [online]. 12.10.2018. Dostupno na: <<https://daily.afisha.ru/brain/10478-linor-goralik-my-zhivem-v-mire-v-kotorom-zhdesh-katastrofu-kazhdyy-den/>>. [Cit. 25.9.2021].

*под землю города, всё живое терзают радужная болезнь и слоистые бури, а ещё звери начинают говорить — то есть овладевают человеческой речью, которую в этом случае как-то неправильно уже называть человеческой».*²⁰

При этом животные не становятся людьми, а остаются теми, кем были всегда (со своим уровнем интеллекта, поведением, образом жизни). Но именно факт обретения ими способности говорить становится мощным катализатором большинства конфликтных линий романа, переворачивая представления о привычной системе ценностей, границах того, что есть «*homo sapiens*», а также способности всего живого к диалогу и нахождению общего языка.

Уже в самом названии содержится акцент на язык — его многоуровневость и многозначность. Звучащая на русском языке тавтологично синтагма «дышать дыхание», с одной стороны, приводит к деавтоматизации языка (в соответствии с представлениями Лиотара о языке, по отношению к которому писатель должен быть «иностранцем»),²¹ с другой стороны, акцентирует принципиальный аспект, отличающий живое от неживого. Новая этика чувствительна к корректности формулировок, и потому здесь так уместна широкая и неспецифицированная синтагма «способные дышать дыхание», оказывающаяся также в соответствии с «теорией справедливости» Джона Ролза. Кроме того, само это выражение имеет очевидную связь с ивритом, где в данном выражении тавтологии не возникает: тем самым подчёркивается пространство Израиля, где происходят основные события романа, и универсальная языковая среда романа. Также здесь можно найти аллюзию на известное выражение — «Все способные держать оружие», работающее на суггестию военного фона романа.

Способность животных разговаривать переворачивает всю существовавшую до этого времени этическую картину мира, пытающуюся обрести свою новую форму. Одновременно встаёт вопрос о границах человеческой идентичности как таковой, и того, что является фактором, её определяющим. Если способность логично излагать свою мысль есть фактор, определяющий человека, то как в эту концепцию встраивается размышляющее вслух животное, человек с нарушенной функцией речи

²⁰ MJAGKOV, A.: *Korova kak ob'jekt social'nogo diskursa*. In: God literatury. [online] 13.02.2019. [online]. Dostupno na: <<https://godliteratury.ru/articles/2019/02/13/korova-kak-obekt-socialnogo-diskur->>. [Cit. 11.10.2021].

²¹ LIOTAR, Ž.-F.: *Sostojanije postmoderna*. (1979). SPb.: Aletejja, 1998.

или особа с ментальными нарушениями?²² Возможно определяющей будет способность человека убивать других животных и есть их мясо (в одном из эпизодов жираф ест мышью полёвку, объявляя себя новым человеком), или определяющим будет человеческий смех (но коты в романе постепенно обретают способность смеяться), или это способность любить и быть любимым (в одном из эпизодов человек испытывает сильное волнение сердца при виде походки ягуара, как если бы это была прекрасная женщина) и т. д.?

«Граница между человеком и нечеловеком дрогнула — и поплыла»,²³ и потому самым сложным здесь оказывается не столько преодоление внешних драматичных постапокалиптических обстоятельств, сколько нахождение решений для адекватного диалога всех живых существ, находящихся по одну сторону «баррикад». Вопросы этичного поведения в отношении животных переосмысляются, здесь разговор уже не идёт только о проблемах этичности лабораторных экспериментов над животными или вегетарианстве, но о гораздо более спорных материях, как, например, об этичности обращения животных в ту или иную веру, допустимости и возможных условиях их трудоустройства, о необходимости уголовной ответственности за нарушение ими законов или участие в запрещённых группировках и пр. «Граница дрогнула» и задрожал весь мир, существующий благодаря границам.

Наиболее чутким и пластичным инструментом, достоверно сигнализирующим об очевидных изменениях аксиологического и этического фона в новом постапокалиптическом мире, является язык. Так, в контексте романа оказывается некорректным использование названий животных в пейоративном ключе,²⁴ перестают быть этичными некоторые устойчивые выражения и скороговорки с упоминанием животных.²⁵ Сдвигается внутренний языковой дискурс, и выражение «любящий жи-

²² Показательным здесь оказывается сюжетная линия, связанная с героем Костей Маевым, который в момент, когда заговорили животные, напротив, потерял речь от стресса, и это стало его серьёзной проблемой.

²³ BALLA, O.: *Tridcat' tri fasona postčelovečeskogo*. In: NLO. 2019 (3). [online]. Dostupno na: <<https://magazines.gorky.media/nlo/2019/3/tridcat-tri-fasona-postchelovečeskogo.html>>. [Cit. 11.10.2021]

²⁴ «...по распоряжению каких-то идиотов из центра, мы больше не обзываемся словами, которые означают животных». Здесь и далее во всей статье фрагменты из романа цитируются по: GORALIK, L.: *Vse, sposobnyje dyšat' dychanije*. M.: AST, 2019, 448 s. [online]. Dostupno na: <http://loveread.ec/view_global.php?id=79207> [Cit. 11.10.2021].

²⁵ «Сшита шуба из шиншил — шиншил шиншилле шубу сшил». *Это сейчас, Костя Маев, никто не может выговорить, хехе, такое время, не надо нам такого выговаривать, да, все животные — братья*. Ibidem.

вотных человек» становится формально обязательной характеристикой положительной особы,²⁶ а замечание, что «животное сидело молча» обретает новые смыслы.²⁷ Способность животного к связной речи провоцирует сдвиг в культурных кодах, меняет эмпатические связи между животным и человеком, наделяя зверя статусом полноправного члена общества, включённого в этико-культурную парадигму.²⁸ Показательной в этом отношении является оговорка одного из героев, комментирующего новую способность животных говорить: «— Просто теперь, когда они все живые...».²⁹ Именно наличие речи становится напоминанием о том, что животные «живы», и оказывается фактором, переворачивающим представление об этичности лабораторных экспериментов над животными («Исследователи испытывают сильнейшую когнитивную нагрузку, напрямую связанную с наличием у участника речи». Понимаете, оно разговаривает. Ты его это самое, а оно разговаривает».³⁰)

Показательным здесь становится эпизод с правозащитником Андреем Петровским,³¹ который в прежние времена (до Асона) активно отстаивал права животных, например, выступая резко против эксплуатации животных в цирке («Только твари мучат тварей», «Любое рабство — рабство»). Он защищает циркового слона, но после обретения слонем дара речи этот же Андрей испытывает к животному смесь паники и брезгливости и не может его видеть. Защищать проще безмолвных и слабых, тем более что молчание помогает идеализации.

Наличие речи у животных позволяет людям включать их в культурную сферу жизни (например, в качестве гостя на радио,³² актёра

²⁶ «Папа их, Сергей Александрович Петровски, был совершенно прекрасный, мягкий, обожающий животных человек (да что ж за еб твою мать, из-за асона это первое, что сейчас говорят)...» Ibidem.

²⁷ «...все это время Дора ходила за ним (тут хочется сказать «молча» — а как же еще? — просто ходила за ним, цок-цок...»). Ibidem.

²⁸ «Брысь отсюда», — говорит доктор Сильвио Белли пожилой козе и, странным образом, внезапно испытывает дикое чувство, что нехорошо так разговаривать со старой женщиной». Ibidem.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem.

³¹ Герой семья которого появляется во множестве прочих книг Л. Горалик («Агата возвращается домой», «Агата смотрит вверх», вся серия книг Венисаны, «Фольклор обитателей сектора М-1», Работы прихожан Бумажной церкви г. Тухачевска и др.).

³² В главе 47 описывается интервью с енотом на радио, где важный разговор о возможности нахождения общего языка между человеком и животными, инициируется енотом, но обрывается человеком: «мне кажется, Ефраим, что мы не должны ждать, когда научимся понимать друг друга. Мы должны сказать себе, что мы очень разные, мы такие разные, что, может быть, мы никогда...» — «Мико, Мико, Мико...». Ibidem.

в театре и пр.), манипулировать животными с помощью речевых приёмов или, наоборот, в терапевтических целях давать животным возможность выговориться, используя современные установки на диалог. Причём именно беседа, возможность страдающего высказаться называется устами одного из героев романа тем важнейшим механизмом, позволяющим вернуть потерянные силы.³³ У животных появляется такая возможность высказаться, но проблемой оказывается желание других выслушать (впрочем, также, как и в мире людей).

Переосмыслиется подход к сохранению личной, военной, медицинской тайны, когда серьёзным вопросом оказывается необходимость хранить секреты от животных и допустимость свободного пересечения границ животными, птицами, насекомыми.³⁴ Потенциально оказываются под угрозой тайны, свидетелями которых стали животные ещё до Асона, и вопросом жизни и смерти становится загадка, способны ли они вспомнить и передать эту информацию сейчас.

Роман задаёт ключевые вопросы новой этики о равноправии и неприемлемости дискриминации. Имеет ли животное право на свободу вероисповедания? Может ли быть обращено в какую либо веру, и может ли обращать в веру других животных? Этично ли животное лишать права на обретение «жизни вечной» и «спасения»? В романе важная линия посвящена Свидетелям Йеговы, описанная именно в этом ключе.³⁵

Имеют ли животные право стать членом координационного совета наравне с людьми, представляя интересы животных? Могут ли, как и люди, получать «звёздочки» за особые заслуги — награды, которые могут принести определённые бонусы в лагере беженцев? А если животные начнут получать звёздочки обманным путём и организуют в нелегальную наркопродажу? Разговор о возможности иметь равные права должен идти рука в руку с разговором о равных обязанностях и ответственности, но этично ли требовать этого от существ, часто не

³³ «Тогда я еще не знал, что беседа со страдающим, помощь страдающему способна дать тебе больше сил, чем любой замкнутый на себя праздный отдых...» Ibidem.

³⁴ «Непонятно, как быть, например, с пропускными пунктами, потому что кто угодно может быть носителем информации, хоть мышь, хоть таракан. [...] Или мы сетку будем теперь такую ставить, чтобы муравей не пролез, — так давайте все просто бетоном обнесем и будем выпускать муравьев по одному.» Ibidem.

³⁵ «Здравствуйте, мы пришли поговорить вот про это вот все, про свет вечный и восставание из могил и так далее, нет, мы не к вам, мы к канарейке, кошечке, собачке, фретке, мышке, гнать нас не имеет смысла, понимаете ли, мы придем еще, да и вправду ли вы теперь принимать решения насчет того, с кем беседовать вашей фретке, мышке, собачке, как ей обрести жизнь вечную?» Ibidem.

способных к предикации и адекватному пониманию причинно-следственных связей?

Уместным здесь звучит и вопрос о необходимости делиться дефицитными обезболивающими лекарствами с животными в условиях военного положения? Важной становится тема трудоустройства (эксплуатации) животных. В романе один из командующих в ситуации, где на кону — спасение жизни людей, всё равно настаивает на том, что с животными необходимо договариваться (за перевозку людей в опасных условиях предлагать верблюдам и лошадям паёк и обмундирование). Но есть в тексте и кардинально противоположное мнение, идущее вразрез с новой этикой.³⁶ Здесь также описывается история ящериц, которые фасуют *рокасет* (необходимый в условиях Асона обезболивающий наркотик), работа токсичная и тяжёлая, но ящерицам, получающим за работу это лекарство, не остаётся выбора, чтобы спастись от радужной болезни. Однако за их права вступается активист, настаивающий на неэтичности эксплуатации детского труда, поскольку в пересчёте на человеческий возраст ящерицам всего 10–11 лет. Каждый день этот человек с плакатом у проходной отстаивает права юных ящериц: «*Да им же по 10–11 лет в пересчете на наш возраст, а они работают по двенадцать часов!*».³⁷ Однако вопрос этичности здесь усложняется, поскольку защищая права юных рептилий, правозащитник обрекает своего напарника человека на тяжёлый труд (выполнить норму работы за двоих), за что получает осуждение окружающих, и даже собак.³⁸

Соизмеримость ценности человеческой жизни и жизни всех «способных дышать дыхание» становится одной из центральных тем в романе. Дилемма наглядно показана в сценах в зоопарке, находящегося в оставленном всеми городе. Вместо того, чтобы эвакуироваться в безопасное место, несколько человек, рискуя жизнью, остаются, чтобы ухаживать за животными до их эвакуации. Адекватна ли эта цена за спасение жирафов и кроликов? Одним из возможных ответов здесь можно считать сцену,

³⁶ «*Это нелюди, прямо и есть нелюди, и только болтают как люди, но это скоты, твари, гады, да, твари, ее не научишь, ей эти новые правила тьфу, она будет правду говорить, твари, твари, никакой души в них нет, и асон был от них, ей все объяснили, люди все знают, и пайки, ничего мы им не должны, и что, что говорят, бесы бы, наверное, тоже говорили, мы бы им дали себя объесть, землю нашу занимать, нашу еду есть, когда люди в нищете?» Ibidem.*

³⁷ Ibidem.

³⁸ «*Это совсем не нормально, но таких вот как этот не проймешь, им на людей насрать, им ящерицы дороже, (его осуждают все, даже животные — собаки, что он долбанутый)*». Ibidem.

где один солдат стреляет по кроликам, а другого солдата начинает рвать, потому что не проще ли убивать глупых людей нежели умных кроликов?

Безусловно, эмпатическое переживание усиливают главы, написанные от первого лица (командира, аутиста, глухонемого, животного, птицы и т. д.). При этом часто личность повествователя прямо не идентифицируется (или спецификация появляется не сразу), что делает перцептивное переживание ещё более непредвзятым и естественным по отношению к объекту высказывания. (Так, например, прожив глубокий эмпатический опыт, только к концу главы читатель может осознать, что пережитое не относилось к человеку.)

Важно подчеркнуть, что животные в романе далеко не идеализированы. Они проявляют себя с разных сторон, как и человек. Постепенно животные адаптируются к новым постапокалиптическим условиям и военному положению: здесь появляются коты-мародёры, еноты-наркдиллеры, собаки-попрошайки, работающие в связке с «крышующими» их полицейскими и пр.³⁹ В романе есть слон, ставший алко-зависимым (еноты приучают его к употреблению перебродивших фруктов), павлин, прибегающий к унижению и лести ради своего спасения и пр. Более того, неготовность в принятию «другого», страх и дискриминация присутствуют и в мире животных. Рассказывается об эксперименте, где при первой появившейся возможности более слабые и мелкие животные сами готовы настаивать на бескомпромиссном убийстве животных более сильных и опасных.⁴⁰

При этом эмпатия и забота ближнем оказывается одной из эффективнейших военных стратегий. Командующий сеген Узизль Ермягу, защищавший мост со своими практически разгромленным и отступающим отрядом (гдудом), даёт приказ: *«Защищайте не мост, а друг друга»*. Это окажется лучшим возможным решением и поможет выстоять страшную бойню.

Роман содержит множество прочих примеров, с различных сторон раскрывающих сложный вопрос эмпатии и этичного поведения в условиях глобальной катастрофы. Проблема нахождения общего языка

³⁹ «...собаки-попрошайки давно снюхались с ментами и все это теперь одна шарага — вот эти, которые просят «на корм сыночкам», отдают деньги своей крыше, а крыша кормит их и селит в квартирах». Ibidem.

⁴⁰ «Рассказывают, что пытались воспроизвести на животных эксперимент Милграма. По ту сторону стекла — какие-то средние хищники, по эту — ослик, суслик, паукан и прочая мокренькая кисонька. Разряд тока, средний хищник орет и воет, ослик-суслик-паукан: «Не надо так! Ему больно!..» Леволиберальные исследователи: «Мимимимимишиии!» Ослик-суслик-паукан: «Не надо так! Потом найдет меня! Надо сразу убивать!..» Ibidem.

перестаёт быть простой метафорой. Оказываясь новой реальностью, она приспособливает себе все стороны жизни — социальную, этическую, языковую, правовую, ресурсную, религиозную, политическую, военную, техническую и пр. Основные принципы новой этики призваны, в первую очередь, создать ощущение социальной безопасности и определить ясные границы социального поведения, но именно это в романе оказывается проблемным и практически невозможным. Новая этика настаивает на принципах толерантности (к полу, возрасту, вероисповеданию и пр.), но роман демонстрирует как активное стремление к достижению этического идеала, так и внутреннюю неготовность (ни людей, ни животных) к принятию инаковости. Открытым остаётся вопрос, возможно ли в принципе найти механизм, позволяющих реализовать принципы не-дискриминации в отношении «всех способных дышать дыхание». Другой важной идеей романа оказывается новое понимание агрессии и инструментов давления друг на друга — здесь оно осуществляется, главным образом, через язык и приводит к полному пересмотру отношений между людьми и животными. Границы человечности неотъемлемо связаны с эмпатией и толерантностью, а постулаты новой этики о принятии инаковости — это, в первую очередь, общехристианские ценности, на которые Линор Горалик ориентируется во всём своём творчестве: «*Это очень важная для меня тема — и в мире реальном, и в мире романа: мне хотелось бы быть человеком, способным разделять сострадание и осуждение и не ставить первое в зависимость от второго; увы, я совершенно не уверена, конечно, что способна на это, но такое умение, будь оно присуще человеку, кажется мне знаком величайшей Божьей милости*».⁴¹

Литература:

- BALLA, O.: *Tridcat' tri fasona postčelovečeskogo*. In: NLO. 2019 (3). [online]. Dostupno na: <<https://magazines.gorky.media/nlo/2019/3/tridczat-tri-fasona-postchelovecheskogo.html>>. [Cit. 11.10.2021]
- ЇЕВАТОРЕВА, Је.: *Novaja ětika v kompanijach, ili Kak ne poterjat' million dollarov iz-za tvita*. Forbes. 28.20.2020. [online]. Dostupno na: <<https://www>.

⁴¹ PISAREVA, Је.: *My živem v mire, v kotorom ždeš' katastrofu každyj den'*. In: Afiša Daily. [online]. 12.10.2018. Dostupno na: <<https://daily.afisha.ru/brain/10478-linor-goralik-my-zhivem-v-mire-v-kotorom-zhdesh-katastrofu-kazhdyy-den/>>. [Cit. 25.9.2021].

- forbes.ru/forbeslife/409915-novaya-etika-v-kompaniyah-ili-kak-ne-poteryat-million-dollarov-iz-za-tvita>. [Cit. 11.10.2021].
- GORALIK, L.: *Polaja ženščina: mir Barbi iznutri i snaruži*. NLO, 2005.
- GORALIK, L.: *Vse, sposobnyje dyšat' dychanije*. M.: AST, 2019, 448 s. [online]. Dostupno na: <http://loveread.ec/view_global.php?id=79207> [Cit. 11.10.2021].
- LEXOVÁ, P.: *Mexico City nahradí Kolumbovu sochu sochou ženy*. Artalk.cz. 19.10.2021. [online]. Dostupno na: <https://artalk.cz/2021/10/19/mexico-city-nahradi-kolumbovu-sochu-sochou-zeny/?fbclid=IwAR1xUfNUoaQI_JIGnYnqcC_W8VOO213VzNu43LT2aMEKAZNasl-NF1D5kJI>. [Cit. 11.10.2021].
- LEXOVÁ, P.: *TOP svět 8.–14. 6. 2020*. Artalk.cz. 16. 6. 2020. [online]. Dostupno na: <<https://artalk.cz/2020/06/16/top-svet-8-14-6-2020/?fbclid=IwAR0gUBwT47Ttos5Ww28S8xQYJnW4d-SuFcRjkiW5MAVWddCeAGPZ0cyb5I4>>. [Cit. 11.10.2021].
- Linor Goralik *priglašajet požalet' prezervativ i ložku*. In: Lenta.ru. [online]. 20.06.2002. Dostupno na: <<https://lenta.ru/news/2002/06/19/goralik/>>. [Cit. 25.9.2021].
- LIOTAR, Ž.-F.: *Sostojanije postmoderna*. (1979). SPb.: Aletejja, 1998.
- NOJMANN, È.: *Glubinnaja psihologija i novaja ètika. Čelovek mističeskij*. SPb.: Akademičeskij Projekt, 1999.
- MARK, O.: 2018. *Linor Goralik — o pisatel'skom remesle, fenomene ženstvennosti i svojej sledujuščej knige*. In: Sobaka.ru. [online]. Dostupno na: <www.sobaka.ru/entertainment/books/81870>. [Cit. 24.9.2021].
- MJAGKOV, A.: *Korova kak ob'jekt social'nogo diskursa*. In: God literatury. [online]. 13.02.2019. [online]. Dostupno na: <<https://godliteratury.ru/articles/2019/02/13/korova-kak-obekt-socialnogo-diskur>>. [Cit. 11.10.2021].
- MOGUN, A.: *Otkuda vzjalas' «novaja ètika»? I naskol'ko ona levaja i totalitarnaja?* Dostupno na: <<https://meduza.io/feature/2021/02/23/otkuda-vzyalas-novaya-etika-i-naskolko-ona-levaya-i-totalitarnaya>>. [Cit. 11.10.2021].
- MOROZ, O.: *Otkrytyj vopros: gajd po novoj ètike*. Dostupno na: <<http://mmbook-hse.ru/books/41/sections/511/>>. [Cit. 11.10.2021].
- PALATKINA, D.: 2017. *Linor Goralik: «Ja rabotaju na storone ob'jekta, a ne na storone zritelja»*. In: The Art Newspaper. [online]. 11.9.2017. Dostupno na: <<http://www.theartnewspaper.ru/posts/4886/>>. [Cit. 25.9.2021].
- PISAREVA, E.: *L. Goralik: «To, što my nazывali knižnym rynkom, bol'se ne suščestvujet.»* In: Forbes. [online]. 7.9.2017 Dostupno na: <<https://www.forbes.ru/forbes-woman/349921-chto-my-nazyvali-knižnym-rynkom-bolshe-ne-sušhestvuet-linor-goralik-o>>. [Cit. 17.4.2021].
- PISAREVA, Je.: *My živem v mire, v kotorom ždeš' katastrofu každyj den'*. In: Afiša Daily. [online]. 12.10.2018. Dostupno na: <<https://daily.afisha.ru/brain/>>

10478-linor-goralik-my-zhivem-v-mire-v-kotorom-zhdesh-katastrofu-kazhdyy-den/>. [Cit. 25.9.2021].

RAWLS, J.: *A Theory of Justice*. Harvard: Belknap press. 1971.

TOLSTAJA, T., SMIRNOVA, A.: *Škola zloslovija*. In: Youtube. [online]. Dostupno na: <<https://www.youtube.com/watch?v=PZiNBI4cf9s&t>>. [Cit. 1.10.2021].

ZLOBIN, A.: *Goldman Sachs otkazalsja gotovit' IPO kompanij bez ženščin ili gejev v rukovodstve*. In: Forbes. [online]. Dostupno na: <<https://www.forbes.ru/newsroom/biznes/391843-goldman-sachs-otkazalsya-gotovit-ipo-kompaniy-bez-zhenshchin-ili-geev-v>>. [Cit. 11.10.2021].

Polina Sergeevna Zolina

Mgr., PhD., Department of Slavonic Studies, Faculty of Arts, Masaryk University, Arna Nováka 1, 60200 Brno, Czech Republic

polina-zolina@seznam.cz

ORCID: 0000-0002-5455-2092

Oddíl VIII



HODNOTY V LITERATUŘE STARŠÍCH OBDOBÍ

ЦЕННОСТИ В ЛИТЕРАТУРЕ МИНУВШИХ ВЕКОВ

O hodnotách staročeské poezie (Tvorče milý)

František Všetíčka

Abstrakt

Ve 14. století vzniklo v české poezii několik skladeb, jež mají nebo mohou mít světský i duchovní význam. Jednou z nich je lyrická báseň Tvorče milý, řazená obvykle do korpusu milostné lyriky. Mluvčím básně – na rozdíl od ostatní milostné poezie – je starší muž. Na výstavbě skladby se výrazným způsobem podílí opozita a aliterace.

Klíčová slova: mluvčí; světský a duchovní význam skladby; opozita; aliterace

On the Values of Old Bohemian Poetry (Tvorče milý)

Abstract

In the 14th century, several compositions were created in Czech poetry that are or can be of secular and spiritual significance. One of them is the lyrical poem Tvorče milý, usually included in the corpus of love poetry. The speaker of the poem—unlike other love poetry—is an elderly man. Opposites and alliteration play a significant role in the structure of the composition.

Key words: speaker; secular and spiritual meaning of the composition; opposites; alliteration

Podstatný vklad do výzkumu staročeské poezie představuje Staročeská milostná lyrika Václava Černého z roku 1948. Romanista Černý přišel s názorem, že básnická tvorba 14. století, zejména milostná, byla ovlivněna provenzálskou kurtoazní poezií, která se k nám dostala (mohla dostat) dvojí cestou. Jednak přes Itálii, jednak přes Německo prostřednictvím německého minnesangu. Václav Černý upřednostňoval prostřednictví vlašské, poněvadž na italských univerzitách studovala řada mladých českých šlechticů (např. Závíš ze Zap, předpokládaný autor Závíšovy písně). V osmdesátých letech minulého století Černého tezi radikálně popřel Jan Lehár, který navíc vznesl vážné pochybnosti o uměleckých kvalitách české milostné poezie gotické éry. Třetím přínosem do této problematiky se stala studie a edice Sylvie Stanovské a Manfreda Kerna nazvaná Staročeské a německé milostné básnictví vrcholného středověku z roku 2013. Oba germanisté v podstatě navázali na Václava Černého a popřeli Jana Lehára. Následující text chce na příkladě jedné milostné skladby dokázat, že středověké básnictví tohoto druhu patří k vrcholům naší slovesné tvorby.

Staročeská milostná lyrika, byť početně nerozsáhlá, zahrnuje několik tematických variant. V jedné z nich, v písni Tvorče milý, se snoubí žal lásky, touha po milované paní, s vědomím a pocitem stávajícího stáří. Smutek z pokročilého věku prostupuje celou skladbu a vtiskuje jí poněkud osobitý odstín, lišící se od ostatních děl tohoto druhu, v nichž mluvčími a zamilovanými jsou převážně mladiství obdivovatelé krásných žen. Pozdějším věkem vymezené postavení mluvčího ovlivňuje také způsob jeho básnické výpovědi, v níž se od počátku – jakoby ze zoufalství – obrací na samotného Boha. Bůh se v daném případě stává jediným činitelem, který může toužícího zachránit. Druzí mluvčí této poezie se obraceli přímo k paním, k předmětu své touhy, starší muž se uchyluje k Bohu, Bůh má být v jeho touze prostředníkem. Ve slovech zamilovaného se tak pojí zbožnost s milostnou touhou a částečnou rezignací. V tomto tematickém zaměření má píseň v korpusu nejstarší milostné lyriky poněkud zvláštní až výjimečné postavení. O to je skladba přitažlivější a zajímavější.

*Tvorče milý, v tu naději
chciť já rád sobě odtušiti.
Vezma tvú milost na pomoc
chciť tu žalost zrušiti,*

*v nížť přebývám ve dne i v noci,
ažť mi život žáden nenie.
Znám to, ež sem byl v temnosti
a čekajě smilování.*

*Tvorče milý, rač spomoci,
bych neumieral v této túze.
V dlúhém zdraví, dobrém sčestí
daj mi milost, svému sluze.*

*Jižť bych odtušil srděčku,
v radosti přebývaje,
chodě v zeleném věnečku,
na zlé soky nic nedbajě.*

*Z nebes mi jest odtušila
panna v anjelské tváři
a řkúc: „Netuž, pod' ven z mračna,
vystup na jasnú záři.“*

*Již sem byl tam, zde i onde,
i v rozličném boji.*

*V nešťastný se den narodil,
ty šedivý, starý mužíku!¹*

Sylvie Stanovská a Manfred Kern zařadili ve své edici tuto báseň do oddílu Nářek nad stářím. Stanovská však v komentáři připouští i prvotní význam – žal lásky. Svým způsobem je pozoruhodné, že uvedený oddíl zahrnuje pouze jeden veršovaný text.

V prvních čtyřech strofách se mluvčí obrací k Bohu. V 5. strofě z nebes odpovídá Panna Maria, nebo světská milenka (o smyslu strofy viz níže). V 6. strofě promlouvá mluvčí sám k sobě – zcela nepochybně jde o milence postaršího věku, sám se oslovuje jako šedivý, starý mužík. Strofická struktura písně je tedy následující: 4 + 1 + 1.

Hořekování šedivého mužíka se promítá i do struktury závěrečné strofy, která postrádá jakýkoli rým: *onde – boji – narodil – mužíku*. Porušení rýmové kvality může být dáno jednak nadměrným hořem starého muže (argument tematický), zároveň jde však o finále, které má vždy svá vybočující práva (argument tektonický).

V předchozích strofách dochází k rýmové anomálii pouze v lichých verších (a zdaleka ne ve všech, viz např. *srděčku – věněčku*), zatímco sudé verše se pravidelně rýmují: *odtušiti – zrušiti, nenie – smilovanie* atd. Poslední uvedený rým je nejkvalitnější vůbec, poněvadž se v něm rýmuje verbum se substantivem. Nejde ovšem jen o různé slovní druhy, ale rovněž o rýmování slov různého rozsahu – dvojslabičné s čtyřslabičným, což vždy navozuje pocit estetické kvality.

Závěrečná zmínka o šedivém, starém mužíku svedla Václava Černého k myšlence, že jde o sv. Josefa: „Ale identita mužíkova není neproniknutelná: vzývání Tvůrce má vzápětí objevení se Panny Marie a za ní přichází její průvodce docela obvyklý – svatý Josef.“² Černý si vypomáhá odkazem na jinou báseň

¹ Cituji z Lehárovy edice Česká středověká lyrika (Praha: Vyšehrad, 1990, s. 233). Podle faksimile textu, které zveřejnil Hans ROTHE (Die Hohenfurter Liederhandschrift [H 12] von 1410, Köln u. Wien, 1984, s. 63), píše panna (v. 18) s malým písmenem. Stejně tak učinili všichni editoři této písně vyjma Jana Lehára: Josef JIREČEK (Časopis Musea království českého 59, 1885, s. 567), Jan VILIKOVSKÝ (Staročeská lyrika, Praha: Melantrich, 1940, s. 47–48), Hans ROTHE (viz výše, s. 40) a Sylvie STANOVSKÁ spolu s Manfredem KERNEM (Staročeské a německé milostné básnictví vrcholného středověku, Brno: Masarykova univerzita, 2013, s. 43). Vilikovský a Lehár rozvrhli text básně do šesti čtyřveršových strof, Rothe, Stanovská a Kern do tří osmiveršových strof. První editor Jireček udělal kompromis, rozdělil text písně rovněž do tří strof, ale každé druhé čtyřverší ve strofě odsadil.

² ČERNÝ, V.: *Staročeská milostná lyrika*. Praha: Družstevní práce, 1948, s. 145.

a opomíjí vlastní text – mluvčí se totiž znovu vrací k sobě, a navíc se ironizuje. Šedivý mužík je hořekující sám. Skutečnost, že šedivým mužíkem má být sv. Josef, připomíná i Jan Lehár.³ Sylvie Stanovská tento názor oprávněně zamítá.⁴

K jistě pravidelnosti v písni dochází ve vstupních výrazech jednotlivých strof. První a 3. strofu uvádí autor apostrofou *Tvorče milý*. Strofa 2., 4. a 6., tedy všechny sudé, začínají shodně začínajícími výrazy *v nižť, jižť, již*, kterým dominuje spojení vokálu a konsonantu *iž*. Strofu 4. a 6. pak svazuje nástupní stejné adverbialie temporis, zdůrazňující časovou prodlevu. Strofa 5. je prosta příbuzného vstupního výrazu, což je nepochybně spjato s příchodem nového mluvčího.

Mluvčím v 5. strofě je patrně Panna Maria. Václav Černý interpretoval její slova následovně: „Odpovídá mu tedy sama Panna Maria výzvou k obrácení mysli utrápené světskou láskou k životu zbožnému.“⁵ Tato interpretace je však nenáležitá, vždyť Panna Maria praví:

*Netuž, pod' ven z mračna,
vystup na jasnú záři.*

Doslova říká, aby se nemračil a díval se na svět optimističtěji. Černého sakrální výklad je jen jeden z možných, které nevylučují také světské pojetí. Vzhledem k tomu, že v rukopise je *panna* psáno s malým *p*, lze usuzovat i na světskou bytost. Týž názor sdílí Sylvie Stanovská, která navíc připouští, že může jít o milenku, dokonce i zemřelou. Dále dodává: „Tím by se dalo vysvětlit milostně-lyrické ladění písně, což by odpovídalo základnímu motivu v Dantově Božské komedii, tedy záchraně básníka ‚nebeskou‘ Beatricí.“⁶

Skladbu založil její tvůrce na opozitech; jednoznačně už v 5. verši: *přebývám ve dne i v noci*. Dále ve verších 19–20: *pod' ven z mračna, / vystup na jasnú záři*. Stejně tak ve verších 21–22: *Již sem byl tam, zde i onde, / i v rozličném boji*. Opozita převažují v závěrečné fázi – v 5. a 6. strofě. Ve finální strofě jde o opozitum dokonce čtyřnásobné: *tam, zde, onde, v rozličném boji*. Čtyřnásobné opozitum ve finále jako by bylo náhradou za absenci rýmu. Přemíra opozit ve finální strofě souvisí rovněž s rozhořčením mluvčího, s jeho zjitřeným pocitem. Kvantitativní činitel je ovšem také jedním z výrazných znaků finále vůbec.

Básníkův sporadický rým (důsledně se vyskytuje převážně v sudých verších) je vyvážen několikerou aliterací. V 2. strofě: *život žáden*. Ve svém nejbližším

³ LEHÁR, J., s. 357.

⁴ STANOVSKÁ, S., KERN, M., s. 116.

⁵ ČERNÝ, V., s. 145.

⁶ STANOVSKÁ, S., KERN, M., s. 118.

okolí je tato dvojice čtyřikrát akusticky podpořena – ve 4. verši substantivem *žalost*, v 5. vazbou *v nížt*, v 6. příslovcem *ažt* a v 7. spojkou *ež*. Podporující znělé ž stěžejní aliteriční dvojici, jež se nachází v 6. verši, doslova obklopuje.

Zmíněná aliterace není ojedinělá, v 3. strofě je dvojice: *v této túze*. I ona je akusticky podpořena – postavením v rýmové pozici a vstupním *Tvorče*, které se vyskytuje nejen na začátku 3. strofy, ale také na začátku první (rovněž se objevuje v titulu, což je ovšem záležitost editorská).

Další aliteriční dvojici obsahuje 4. strofa: *nic nedbajě*. Její akustická podpora je rovněž dvojí – v 16. verši s ní souzní vazba *na zlé* a v 17. tvar *z nebes*. A podobně jako v 3. strofě je dvojice podpořena postavením v rýmové pozici.

Aliteriční tendence se projevuje v 2., 3. a 4. strofě, tj. v jádru básně, které tvoří první čtyři strofy (4 + 1 + 1).

Roman Jakobson, který pojímal aliteriční spoje poněkud volněji, by za aliteraci považoval v 3. strofě verš: *V dlúhém zdraví, dobrém ščěstí*. Tento verš má na začátku dalšího podporu v tvaru *daj*. I tato aliterace má svůj nemalý dosah, neboť v 3. strofě zdvojnásobňuje středovou pozici uvnitř tří aliterovaných strof. Navíc jsou v ní obě aliterace hned za sebou – v 10. a 11. verši.

Píseň *Tvorče milý* se ve vyšebrodském kodexu nachází v sousedství písně *Předobře rozumiem tomu*, jež naší básni bezprostředně předchází. Jejich tematika je příbuzná, což vedlo Václava Černého k názoru, že „obě skladby jsou vskutku asi od téhož autora a že píseň *Tvorče*... je druhá v pořadí, představující zřetelně pozdější stadium citového rozpoložení“.⁷ Jan Lehár Černého domněnku zamítl jako neopodstatněnou.⁸

Obě uvedené skladby něco spojuje a jiné zase rozděluje. Pojí je tři skutečnosti: (1) obě mají stejný rozsah – šest čtyřveršových strof, celkem 24 veršů; (2) mezi oběma je tematická následnost, což uvedl už Václav Černý; (3) obě básně se v závěru vyhroť do sebemrškačského pocitu – v *Předobře rozumiem tomu* do pocitu blázna: *mčjž tolik blázna jiného*, v *Tvorče milý* do stavu šedivého, starého mužíka. Podstatný rozdíl mezi oběma skladbami je pouze jeden – zatímco *Předobře rozumiem tomu* je důsledně a místy skvěle rýmována, rýmotvorba písně *Tvorče milý* je značně problematičtější. Z tohoto srovnání vysvítá, že Černého názor o společném autorství není tak nepravděpodobný.

Na architektonice básně *Tvorče milý* se výrazně podílejí opozita, aliterace a vstupní výrazy. Opozita se přitom nachází ve třech strofách – v 2., 5. a 6. Strofa 5. je přitom zlomová – objevil se v ní nový mluvčí. Strofa 6. je završující, finální.

⁷ ČERNÝ, V., s. 144.

⁸ LEHÁR, J., s. 357.

Svůj nemalý význam mají dále aliterační dvojice, jež ukazují na tvůrcův smysl pro sémantickou a zvukovou stránku básnického díla. I jejich výskyt má trojičný ráz, neboť se rovněž objevují ve třech strofách – v 2., 3. a 4.

Stejně je tomu i se vstupními výrazy, jež uvádějí 2., 4. a 6. strofu. Zapadají tedy i ony do trojičního charakteru skladby.

Architektonika skladby sestává ze šesti strof, Hans Rothe a Sylvie Stanovská s Manfredem Kernem ji rozvrhují do tří strof. Nejde přitom o žádný rozpor, neboť číslo 3 a 6 patří do stejné násobkové řady. Úhrnem tedy platí, že všechny stěžejní stavebné prostředky skladby podléhají ternární zákonitosti, která toto veršované dílko sceluje a vtiskuje jeho smyslu osobitý tvar.

Literatura:

ČERNÝ, V., *Staročeská milostná lyrika*. Praha: Družstevní práce, 1948.

JIREČEK, J., *Z rukopisův kláštera vyšnobrodského*. Časopis Musea království českého 59, 1885, s. 563–572.

LEHÁR, J. (ed.), *Česká středověká lyrika*. Praha: Vyšehrad, 1990.

ROTHE, H., *Die Hohenfurter Liederhandschrift [H 12] von 1410*. Köln u. Wien: 1984.

STANOVSKÁ, S., KERN, M., *Staročeské a německé milostné básnictví vrcholného středověku*. Brno: Masarykova univerzita, 2013.

VILIKOVSKÝ, J. (ed.), *Staročeská lyrika*. Praha: Melantrich, 1940.

František Všeticka

doc., PhDr., CSc., Dělnická 29, 779 00 Olomouc, Czech Republic
fvseticka@seznam.cz

Ценностная семантика природного пространства в жанрах русского классицизма

Дарья Александровна Завельская

Абстракт

В статье рассмотрено различие художественного пространства двух жанров русского классицизма: оды и идиллии. Анализируя заложенную Ломоносовым поэтику духовной и панегирической оды, можно увидеть принцип изображения обширного пространства неподвластного взгляду: космического или земного. Данная художественная модель воплощает собой интенции созерцания и познания, базируясь на ценностях сакрализованного мира как Божьего творения: величие, щедрость, красота, гармония. Художественная модель идиллических жанров (буколика, эклога, элегия) воплощает малое пространство приближенного к человеку мира дружественной ему природы и основана на ценности индивидуального чувства, личных привязанностей и переживаний. Особо рассмотрена поэтика топоса «берег» в эклоге и элегии. Исследование может быть использовано как база для дальнейшего развития концепции двух типологических литературных моделей: одической и идиллической — поэтика которых строится на различных, но порой пересекающихся пространственных системах.

Ключевые слова: жанр; историческая поэтика; интенция; ценность; пространство; ода; идиллия; классицизм; Ломоносов; Сумароков; Костров

Value Semantics of Natural Space in the Genres of Russian Classicism

Abstract

The article considers the difference between the artistic space of two genres of Russian classicism: odes and idylls. Analyzing the poetics of the spiritual and panegyric ode laid down by Lomonosov, one can see the principle of depicting a vast space beyond the control of the eye: cosmic or earthly. This artistic model embodies the intentions of contemplation and cognition, based on the values of the sacred world as God's creation: greatness, generosity, beauty, harmony. The artistic model of idyllic genres (bucolic, eclogue, elegy) embodies a small space of the world of friendly nature close to a person and is based on the value of individual feelings, personal attachments and experiences. The poetics of the topos «берег» (coast) in the eclogue and elegy are particularly considered. The

research can be used as a basis for further development of the concept of two typological literary models: odic and idyllic—the poetics of which is based on different, but sometimes overlapping spatial systems.

Key words: genre; historical poetics; intention; value; space; ode; idyll; classicism; Lomonosov; Sumarokov; Kostrov

Исследования в области изображения природы русской поэзией можно считать достаточно плодотворной сферой литературоведения, поскольку именно природа представляет собой наиболее значимую сущность в восприятии мироздания, и черты художественного воплощения этого восприятия могут свидетельствовать о специфике мировоззрения конкретной эпохи, стиля, направления. То есть, изображение природы в поэзии можно считать одним из базовых аспектов. Аналитические работы, посвященные природе в творчестве отдельных поэтов, позволяют выявлять и особенности индивидуального стиля, и специфику художественного мира автора, интенциональную психологизацию природы и, безусловно, концептуальные ценностные представления о бытии.

По всей видимости, наибольший интерес литературоведов в этом аспекте сосредоточен на творческих исканиях романтиков, реалистов и модернистов. Это обоснованный подход, поскольку наибольшего расцвета психологизация природы в русской поэзии достигает в период романтизма¹ и далее развивается преимущественно на основе принципов, во многом продиктованных немецкой классической философией.

Однако следует отметить, что литературоведы обращают внимание прежде всего на природные образы, тогда как само природное *пространство* и его специфика требует особого подхода именно как базовый концепт осмысления бытия и человека в нем. Также зачастую не рассматривается сам генезис изображения природы в поэзии, сущность сформировавшейся ранее изобразительной традиции.

Интенциональность пространства в художественной литературе — тема не новая, но разработанная еще в относительно узком русле, благодаря, в основном, опоре на феноменологический подход к литературе и искусству польского философа Р. Ингардена. Современный исследователь его творчества уделяет особое внимание тому, как подробно развернута идея интенционального бытия в работе философа «Литературное произведение искусства: исследование границ онтологии,

¹ См., например GUKOVSKIJ, G. A.: *Očerki po istorii russkogo realizma. T. 1. Puškin i russkije romantiki*. Saratov 1946, s. 32–40.

логики и теории литературы» (1931)² и обращает внимание на «опыт художественного творчества как на феноменологическую практику, изменяющую наше восприятие нас самих и тех миров, в которых мы живем»³. Безусловно, природное пространство — значимая часть художественного мира как освоения бытия и осмысления человеком себя в этом мире. И мы уверенно можем говорить об интенции в созерцании окружающего мира — т. е. об активной направленности сознания на восприятие объектов или целостной картины, придающей концептуальную значимость явлениям бытия.

Между тем, расценивая природу как поэтический и философско-мировоззренческий концепт русской литературы, нельзя игнорировать основу, заложенную поэзией классицизма и сентиментализма, который, хоть и активно полемизировал с предыдущим направлением, все же во многом использовал его художественное наследие и базовые интенциональные смыслы.

Наиболее плодотворным принципом систематизации этих смыслов, связанных с художественным изображением природного пространства, можно считать анализ жанров при помощи метода исторической поэтики, которая, помимо рассмотрения жанрового генезиса, способствует выявлению ключевых смыслов, сохраняющихся и трансформирующихся в художественной форме. С точки зрения исторической поэтики именно классицизм, в силу его концептуальной выверенности может стать системой максимально ясной для анализа.

Ода и идиллические жанры, такие как эклога, элегия и др., со всей очевидностью демонстрируют эмоциональную и философскую значимость природного пространства, которую рассмотрим далее.

В отношении русского классицизма можно уверенно предположить, что базовые принципы изображения и осмысления природы заложены были как минимум еще А. Д. Кантемиром, развивавшим в том числе жанр духовной оды. Весьма показательна его ода «Противу безбожных» (1730–1731), где автор формулирует онтологическую связь божественного и материального — воплощение безграничной мудрости Творца в чудесах вселенной:

² TIMOŠČUK, Je. A.: *Fenomenologija literatury Romana Ingardena*. Philological Studies 17, 1, (2019), s. 5.

³ Там же.

Признайте Бога, иже управляет
Тварь всю, своими созданну руками.
Той простер небо да в нем нам сияет,
Дал света солнце источник с звездами.
Той луну, солнца лучи преломляти
Научив, темну плоть светить заставил.
Им зрятся чудны сии протекати
Телеса воздух, и в них той уставил
Течений меру, порядок и время,
И так увесил все махины части,
Что нигде лишна легкость, нигде бремя,
Друг друга держат и не могут пасти⁴.

В некоторых строфах данной оды поэт давал непосредственные отсылки к столь ценимому им Горацию, основа произведения — сочетание христианского представления о едином Боге Творце с научным осмыслением вселенской гармонии, что впоследствии воплотит еще более углубленно М. В. Ломоносов в своих духовных одах и Г. Р. Державин в преложении 18 псалма. На этот жанр — преложение (парафразис), а впоследствии парафрастическую духовную оду следует обратить особое внимание, исследуя семантику пространства в русском классицизме. Религиозно-онтологический смысл Псалтири — весьма важный контекст для понимания пространства в поэтике не только русской христианской традиции; но поэтизация природы именно в ее целостном — и ценностном — восприятии как божьего Творения характерна для русской литературы еще с Древней Руси («Поучение» Владимира Мономаха, «Слово о погибели Русской Земли», «Слово на вторую неделю по Пасхе» Кирилла Туровского и др.) во многом благодаря использованию поэтики псалмов царя Давида.

В оде А. Кантемира присутствует непосредственная цитата из псалма (Пс. 143: 5). Но сама традиция полного переложения текстов ветхозаветной «Книги песен давидовых» возникла в русской поэзии еще в допетровскую эпоху. Вопрос первых произведений данного жанра стоит рассматривать как тему отдельного исследования, однако наиболее известный компендиум принадлежит, безусловно, перу Симеона Полоцкого, зачинателя основ русской ученой поэзии, это «Псалтирь рифмотворная», время создания которой исследователи относят к последним годам жизни поэта. Уже в 1680 г. книга вышла в печатном варианте. Несмотря на

⁴ KANTEMIR, A. D.: *Sobranije stichotvorenij*. М. 1946, s. 195.

неодобрительную реакцию некоторых церковных деятелей⁵ традиция жанра продолжалась в русской поэзии больше века. И в этом жанре развивался один из существенных аспектов не символической, но онтологической сакрализации природного пространства через переживание величия творения.

В оде Кантемира мы ощущаем сознательную интенцию, направленную на весь Космос, который невозможно обозреть и постичь, но именно в его необозримости и заключается для автора важнейший смысл подлинности Божественного начала.

Продолжая традицию парафразиса, Ломоносов и его соратники (а позже и конкуренты) в реформе русского стихотворства — Сумароков и Тредиаковский — развили и закрепили глубокую смысловую связь изображения природы и религиозно-мировоззренческой интенции, направленной на постижение бытийного начала. Крайне важно подчеркнуть эстетическую значимость жанра духовной оды для всей системы русского классицизма. И Ломоносов, и Сумароков, и Тредиаковский уделяли огромное внимание звуковой и стилистической стороне поэтических произведений, поскольку в концепции классицизма прекрасному и величественному содержанию подобает соответствующее высокое звучание стиха.

Мы можем обоснованно утверждать, что мелодика и фонетика русской поэзии во многом обязана именно становлению духовной оды, которая должна была звучать торжественно и вдохновенно. Это слияние формы со смыслом, а еще вернее — смыслообразующую форму Ломоносов именовал «парением усердного пения к Богу»⁶. И это торжественное звучание закрепилось в традиции русской поэзии в том числе за изображением Космоса.

Вслед за Кантемиром Ломоносов создает одну из самых знаменитых своих духовных од, посвященных ценностно-экзистенциальному восприятию пространства как Божьего творения — «Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния», сочиненной в 1743, а опубликованной в 1747 г.

С точки зрения избираемых образов, в нем прослеживается система, сходная с парафрастическими одами и обладающая все той

⁵ PANČENKO, A. M.: *Predisloviје*. In: Ivanovskij, I. M. *Psalmi Vetchogo Zaveta / Stichotvornoje pereloženije I. Ivanovskogo*. SPb. 1994, s. III.

⁶ LOMONOSOV, M. V.: *Polnoje sobranije sočinenij Michajla Vasil'jeviča Lomonosova, s priobščeniјem žizni sočinitelja i s pribavlenijem mnogich jeho nigde ješčē ne napečatannyh tvorenij*. T. 1. SPb. 1803, s. 3.

же имплицитной бытийной семантикой. Это светила, небеса, горы, океан, молнии, мощные ветра и грозовые тучи — все, что самим своим существованием являет безграничную щедрость и мощь Создателя, генетически восходящие к Книге Бытия первичные элементы творения. Так что в аспекте пространства мы видим не пейзаж, но картину, которая неподвластна обычному человеческому взору — вселенскую картину загадочной и прекрасной гармонии.

От личностного наблюдения — интенции познания — ученый и поэт переходит к вопросам научного характера, которые звучат как вопрошание в высокой стилистике:

О вы, которых быстрый зрак
Пронзает в книгу вечных прав,
Которым малый вещи знак
Являет естества устав,
Вам путь известен всех планет;
Скажите, что нас так мятет? ⁷
Но уже первичное наблюдение «звонит» волнением
и восторгом:
Открылась бездна звезд полна;
Звездам числа нет, бездне дна⁸.
Столь же сильную экспрессию передает фонетика
строф-вопросов:
Что зыблет ясный ночью луч?
Что тонкий пламень в твердь разит?
Как молния без грозных туч
Стремится от земли в зенит?
Как может быть, чтоб мерзлый пар
Среди зимы рождал пожар?
Иль в море дуть престал зефир,
И гладки волны бьют в эфир⁹.

Фонетике художественной речи Ломоносов передавал особое значение, и в «Вечернем размышлении» со всей очевидностью продемонстрировал эмоциональное наполнение звуков¹⁰.

⁷ Там же, с. 54.

⁸ Там же, с. 53.

⁹ Там же, с. 54.

¹⁰ LOMONOSOV, M. V.: *Polnoje sobranije sočinenij Michajla Vasil'jeviča Lomonosova, s priobščeniem žizni sočinitelja i s pribavlenijem mnogich jeho nigde ješče ne napečatannych tvorenij*. T. 6. SPb. 1803, s. 326–330.

Совершенно справедливо современный специалист по творчеству Ломоносова отмечает рецепцию литургики в его «Размышлениях», в том числе — саму структурность этих од, своей поэтикой, и в особенности поэтикой изображения пространства как божественного творения, весьма близких творчеству Иоанна Дамаскина, к которому Ломоносов не раз обращался в своих теоретических трудах¹¹. Таким образом, духовные оды Ломоносова, созданные примерно в то же время, что и парафрастическая ода 143 псалма, перекликаются с жанром парафразиса принципами воплощения сакрального мировосприятия, с его вселенским масштабом и онтологическим симфонизмом.

Иной поджанр оды русского классицизма — ода похвальная (так ее именовали в изданиях XVIII в.) или панегирическая — как зачастую определяет ее современное литературоведение. Данный жанр нередко предстал сложным для интерпретации, особенно в советский период развития филологии. Однако совершенно справедливо указывает современный исследователь: «Одический поэт менее всего напоминает подобострастного льстеца, он восхищается предметом собственного лирического созерцания не из расчета и не по должности, а следуя велению взволнованного сердца и согласного с этой взволнованностью воспарившего ввысь ума. [...] торжественная ода за реалиями государственной жизни ощущала наиболее близкие к совершенству виды её существования, то, что приближается к идеалу — насколько он достижим в условиях земного бытия»¹²

И сам образ монарха или полководца в одах Ломоносова, а также его последователей, предстает отнюдь не самоценной фигурой. В контексте окружающего его пространства правитель или воитель — исполнители высшей воли:

Когда на трон она вступила,
Как вышний подал ей венец...

В знаменитой «Оде на восшествие» 1747 г. картины природы едва ли не перевешивают образ государыни. Вновь, с первых же строк, поэт раздвигает картину бытия широкой, необозримой, но умопостигаемой панорамой Тишины, то есть — мирной жизни:

¹¹ JELEPOVA, M. Ju.: *K voprosu o žanrovoj prirode duchovnyh od M. V. Lomonosova*. Vestnik Severnogo (Arktičeskogo) federal'nogo universiteta. Serija: Gumanitarnyje i social'nyje nauki, № 3, 2012, s. 90–91.

¹² BUCHARKIN, P. Je.: *Duchovnaja oda M. V. Lomonosova: literaturnyj kontekst i religioznoje sodržanije*. Christianskoje čtenije. 2011, № 3 (38), s. 6–7.

Вокруг тебя цветы пестреют
И класы на полях желтеют;
Сокровищ полны корабли
Дерзают в море за тобою;
Ты сыплешь щедрою рукою
Свое богатство по земли¹³.

И далее разворачивается огромная и волнующая картина обширных, прекрасных земель:

Воззри на горы превысоки,
Воззри в поля свои широки,
Где Волга, Днепр, где Обь течет;
Богатство, в оных потаенно,
Наукой будет откровенно,
Что щедростью твоей цветет.
Толикое земель пространство
Когда всевышний поручил
Тебе в счастливое подданство,
Тогда сокровища открыл,
Какими хвалится Индия...¹⁴

Это уже не космос, это «горизонтальное» бытие, но оно также дышит щедростью Творца, явленной через благое творение:

Хотя всегдашними снегами
Покрыта северна страна,
Где мерзлыми борей крылами
Твои взвеваает знамена;
Но Бог меж льдистыми горами
Велик своими чудесами:
Там Лена чистой быстринной,
Как Нил, народы напояет
И бреги наконец теряет,
Сравнившись морю шириной¹⁵.

¹³ ЛОМОНОСОВ, М. В.: *Polnoje sobranije sočinenij Michajla Vasil'jeviča Lomonosova, s priobščeniem žizni sočinitelja i s pribavlenijem mnogich jeho nigde ješče ne napečatannyh tvorenij*. T. 1. SPb. 1803, s. 120.

¹⁴ Там же, с. 126.

¹⁵ Там же.

Здесь очевидно, что Борей — красивый и яркий аллегорический образ ветра, соседствующий с буквальным пониманием Бога, сотворившего великую реку. Важно отметить в образе Лены динамическую интенцию активного эмоционально насыщенного созерцания — мысленный взгляд автора как бы следует за ее течением, чтобы в этом движении «открыть» торжественно-величественный простор через аккорд гиперболизированного сопоставления Лены с морем.

Но иной уровень интенции — восхищение рекой как источником вод, «напоющих народы». Т. е. эстетизируется не только красота природного «объекта», но благая щедрость, исходящая из высшего предназначения реки. Это все то же слияние «красы и пользы», которое было актуальным в поэтике Ломоносова, но угасало позже — в период романтизма, противопоставлявшего прекрасное и утилитарное.

Однако Ломоносов придает «пользе» сакрализованное созвучие с божественной щедростью. И удивительным образом, так же, как в «Вечернем размышлении», в этой панегирической оде интенция активного созерцания объединяет красоту бытия с научным познанием:

Коль многи смертным неизвестны
Творит натура чудеса,
Где густостью животным тесны
Стоят глубокие леса,
Где в роскоши прохладных теней
На пастве скачущих еленей
Ловящих крик не разгонял;
Охотник где не метил луком;
Секирным земледелец стучом
Поющих птиц не утрашал.

Широкое открыто поле,
Где музам путь свой простирать!¹⁶
Премудрость тамо зиждет храм;
Невежество пред ней бледнеет.
Там влажный флота путь белеет,
И море тщится уступить:
Колумб российский через воды
Спешит в неведомы народы
Твои щедроты возвестить!¹⁷

¹⁶ Там же, с. 127.

¹⁷ Там же.

Масштаб и внутренняя энергия пространства придает оде не только патриотический пафос, но и вдохновенное сакральное звучание, близкое «парению» оды духовной. Сходство наблюдается и в образных системах других ломоносовских «Од на день восшествия» — 1746 и 1748 г.:

О день блаженный, день избранный
Для счастья полных стран!
Тобой сугубо осиянный
Восток и льдистый Океан (1746)¹⁸

[...]
В моей послушности крутятся
Там Лена, Обь и Енисей,
[...]
Где верьх до облак простирает,
Угрюмы тучи раздирает,
Поднявшись с дна морского, лед¹⁹ (1748)

Данный контекст со всей определенностью служит не столько «фоном» для идеализированного образа государыни, сколько мощным, ценностно насыщенным контекстом, в котором сам этот образ порой «растворяется». Однако в любом случае данный «идеал» весьма четко проявляет те ценности, которые поэт отчетливо транслирует через художественное изображение пространства: служение, щедрость, милость, благоволение наукам.

Уже на этапе анализа рассмотренных одических текстов Ломоносова мы ясно видим такую особенность поэтики духовных и панегирических од русского классицизма, как обширное, доступное не конкретному наблюдению, но мысленному взору пространство, аккумулирующее в себе ценностные интенции познания, восхищения и благодарности за красоту и щедрость бытия. Эстетизировано само научное познание — как продолжение или основа познания сакрального.

Иными интенциями отмечено пространство идиллических жанров. Под этим термином следует понимать целую группу жанров, развивавшихся в русском классицизме после реформы Ломоносова — Сумарокова — Тредиаковского: это буколика (в широком смысле — идиллия как таковая), эклога и элегия. Для понимания сути такого

¹⁸ Там же, с. 107.

¹⁹ Там же, с. 137.

различия и уяснения специфичности подобного явления необходимо рассмотреть иные жанры русского классицизма. Ломоносов в своем «Предисловии о пользе книг церковных» четко соотносит со средним стилем эклоги и элегии²⁰, т. е. жанры, которые могут быть объединены общей характеристикой «идиллических», хотя эклогу или буколику следует все же отграничивать от элегии, о чем речь пойдет позже. Не у всех поэтов мы найдем четкое разделение идиллических жанров, однако у А. П. Сумарокова они обладают системной вариативностью, он четко разделял эклоги, идиллии и элегии. Отдельного упоминания заслуживают произведения, отнесенные издателем в его посмертном собрании сочинений 1787 г. к разделу «Песни и хоры»²¹. Во многих из них, написанных в том числе для непосредственного исполнения, мы обнаружим буколические и элегические черты: «О места, места драгие!..», «Уже восходит солнце, стада идут в луга...», «Где ни гуляю, ни хожу...» и др. природное пространство в этих текстах заслуживает отдельного углубленного исследования.

Но главное, в чем принципиально различаются на уровне исторической поэтики ода и идиллия — сама сущность изображения природы: это природа «малая», приближенная к человеку, не грандиозная, но цветущая и тихая. Само пространство идиллических жанров, начиная с Феокрита, обладает особым характером, «дружественным» человеку. Это места его привычной, размеренной жизни. В своем капитальном труде «Формы времени и хронотопа в романе» (1975) М. М. Бахтин так характеризует идиллическое пространство: «...органическая прикрепленность, приращенность жизни и ее событий к месту — к родной стране со всеми ее уголками, к родным горам, родному долу, родным полям, реке и лесу, к родному дому. Идиллическая жизнь и ее события неотделимы от этого конкретного пространственного уголка, где жили отцы и деды, будут жить дети и внуки. Пространственный мирок этот ограничен и довлеет себе, не связан существенно с другими местами, с остальным миром. Но локализованный в этом ограниченном пространственном мирке ряд жизни поколений может быть неограниченно длительным»²². Здесь речь идет в основном об идиллии семейной, что соответствует, разумеется, исследованию в области прозаического жанра, но Бахтин

²⁰ Там же, с. 6.

²¹ SUMAROKOV, A. P.: *Polnoje sobranije vseh sočinienij v stichach i proze*. T. VIII. M.: 1787, s. 179–321.

²² BACHTIN, M. M.: *Formy vremeni i chronotopa v romane. Očerki po istoričeskoj poëtike*. In: *Voprosy literatury i èstetiki. Issledovanija raznyh let*. M.: Chud. lit, 1975, s. 374.

относит данный принцип и к любовной идиллии, в классицизме же она представлена преимущественно поэзией.

Для Сумарокова исключительно любовным жанром была эклога, все его эклоги представляют собой истории прекрасных женщин, чья любовь на лоне природы может быть счастливой, но порой окрашена и в печальные тона. Однако озаренный солнцем пейзаж практически всегда указывает на безмятежное счастье влюбленных:

Зефир по камешкам на ключевых водах
Журчал и нежился в пологих берегах.
Леса, поля, луга сияньем освещались,
И горы вдалеке Авророй озлащались.
С любезной ночью рассталась луна,
С любезным пастухом рассталась и она²³.

В этой эклоге «Дориза» расставание не грустно, поскольку минувшей ночью в уютном шалаше, узком, личном пространстве, осуществлены любовные стремления пастушков.

Печальное расставание соответствует у Сумарокова и последующих авторов жанру элегии. Но и в том, и в другом случае пространство ограничено личным, частным бытием — знакомой природой, обзором, доступным взгляду, в отличие от мысленного созерцания пространственных картин в оде.

Вслед за Овидием и более поздней поэтической традицией Сумароков развивал линию «скорбных элегий», в который природа дает пристанище тому, кто грустит о былом. Но иногда служит контрастом душевному состоянию, своей радостной буколической красотой возвращая к этой памяти:

Места свидетели вздыханий, ах! моих,
Жилище красоты, где свет очей драгах,
Питал мой алчный взор, где не было печали,
И дни спокойные себя в весельи мчали!
Прекрасных рощей мне, долин приречных гор,
Вовеки не забыть: куда ни вскину взор,
Нигде не возмогу я больше веселиться:
И воды с током слез чрез город будут литься²⁴.

²³ SUMAROKOV, A. P.: *Polnoje sobranije vseh sočinenij v stichach i proze*. T. VIII. M.: 1787, s. 13.

²⁴ Там же, с. 348.

Особенно интересно различие такого часто повторяющегося пространственного образа, как берег, в одической и идиллической поэтике. Оде свойственно упоминание берегов огромных рек, океанов, морей, семантически наполняющих художественный мир все тем же торжественным величием необозримого творения.

Эклоге, буколике и элегии помимо «берегов» (см. выше) присущ образ одного «брега» — места встреч, уединений, разлук, мечтаний. Так проникновенную и щемящую интерпретацию элегического «брега» мы видим в «Песне» Е. И. Кострова (1786):

Уединясь на брег другой,
Я стану повторять всечасно,
Что я одним горю тобой;
Но стану повторять несчастно:
К тебе плачевный голос мой
Не дойдет... полетит напрасно²⁵.

Здесь лирическое противопоставление «другого берега» тому, на котором покинутая героиня была счастлива, создает пространственный контекст, в котором жалоба девушки звучит максимально искренне и в то же время обобщенно: она оставляет счастливый буколический луг — место былого, невозвратимого бытия; уединясь там, откуда ее одинокий голос не долетит к неверному возлюбленному.

Таким образом, и в эклоге, и в элегии можно увидеть единый тип художественного пространства: пространства любви как индивидуального чувства. В эклоге это счастливая любовь, в элегии — несчастная, но обращенная к прошлому счастью. И в том, и в другом случае пространство созвучно глубоко личностным переживаниям; так интенция уединения и любования формируется из ценности внутреннего мира личности.

Уже в данных проанализированных примерах мы видим основу для дальнейшего развития концепции двух типологических литературных моделей: одической и идиллической — поэтика которых строится на различных, целостно и ценностно представленных пространственных системах.

²⁵ KOSTROV, Je. I.: *Sočinenija Kostrova*. SPb. 1849, s. 199.

Литература:

- BACHTIN, M. M.: *Formy vremeni i chronotopa v romane. Očerki po istoričeskoj poëtike*. In: *Voprosy literatury i èstetiki. Issledovanija raznyh let*. M.: Chud. lit, 1975, s. 234–408.
- BUCHARKIN, P. Je.: *Duchovnaja oda M. V. Lomonosova: literaturnyj kontekst i religioznoje sodержаниje*. Christianskoje čtenije. 2011, № 3 (38), s. 6–17.
- GUKOVSKIJ, G. A.: *Očerki po istorii russkogo realizma. T. 1. Puškin i russkije romantiki*. Saratov 1946.
- JELEPOVA, M. Ju.: *K voprosu o žanrovoj prirode duchovnyh od M. V. Lomonosova*. Vestnik Severnogo (Arktičeskogo) federal'nogo universiteta. Serija: Gumanitarnyje i social'nyje nauki, № 3, 2012, s. 88–93.
- KANTEMIR, A. D.: *Sobranije stichotvorenij*. M. 1946.
- KOSTROV, Je. I.: *Sočinenija Kostrova*. SPb. 1849.
- LOMONOSOV, M. V.: *Polnoje sobranije sočinenij Michajla Vasil'jeviča Lomonosova, s priobščeniem žizni sočinitelja i s pribavlenijem mnogich jeho nigde ješče ne napečatannyh tvorenij*. T. 1. SPb. 1803.
- LOMONOSOV, M. V.: *Polnoje sobranije sočinenij Michajla Vasil'jeviča Lomonosova, s priobščeniem žizni sočinitelja i s pribavlenijem mnogich jeho nigde ješče ne napečatannyh tvorenij*. T. 6. SPb. 1803.
- PANČENKO, A. M.: *Predislovije*. In: Ivanovskij, I. M. *Psalmi Vetchogo Zaveta / Stichotvornoje pereloženije I. Ivanovskogo*. SPb. 1994, s. 3–5.
- SUMAROKOV, A. P.: *Polnoje sobranije vseh sočinenij v stichach i proze*. T. VIII. M.: 1787.
- TIMOŠČUK, Je. A.: *Fenomenologija literatury Romana Ingardena*. *Philological Studies* 17, 1, (2019), s. 1–20.

Darya Aleksandrovna Zavel'skaya

PhD in Philology, Department of General and Slavic Philology, Institute of Slavic Culture, Russian State University A. N. Kosygin (Technology, Design, Art), Khibinskiy Pr. 6, 129337 Moscow, Russian Federation
daralzav@gmail.com

ORCID: 0000-0002-1783-7080

Просветительская аксиология и индивидуальный «опыт счастья» Н. М. Карамзина (статья «О счастливейшем времени жизни», 1803 г.)¹

Алексей Владимирович Петров

Абстракт

Статья Н. М. Карамзина «О счастливейшем времени жизни» («Вестник Европы», 1803, № 13) — итоговое произведение писателя на тот момент его жизни, когда он решил отказаться от художественной и журналистской деятельности и стать историографом. В статье ставятся и решаются экзистенциально значимые для Карамзина вопросы, являющиеся в то же время частью общеевропейской просветительской аксиологии. Это феномены Счастья/Блага, Истории, Добра, Личной Жизни. В умозрительный этико-философский дискурс (эвдемонизм), восходящий к античности и разработанный мыслителями эпохи Просвещения, Карамзин вносит временное измерение, «принцип относительности». Счастье он теперь «измеряет» с помощью «сравнения». На смену былому историческому оптимизму «юноши» приходит спокойный и взвешенный взгляд «опытного человека», прошедшего через ряд личных утрат и идейных разочарований и обретшего «ясный взор на мир». Сумев взглянуть «со стороны» на собственные «заблуждения» и сохранить при этом идеальные представления о человеческом и общественном долге, Карамзин пришел к созданию собственной «маленькой философии», полемично направленной против просветительской этико-философской мысли. Осознав условность всех «абсолютов», будущий великий историк «истинную меру вещей» нашел в личном, исторически обусловленном опыте.

Ключевые слова: Н. М. Карамзин; аксиология; счастье; эвдемонизм; Просвещение; «маленькая философия»

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и РЯИК, проект «Феноменология счастья в русской литературе XVIII–XX вв.», № 20-512-23007.

Enlightenment Axiology and N. M. Karamzin's Individual "Experience of Happiness" (Article "On the Happiest Time of Life", 1803)²

Abstract

N. M. Karamzin's article "On the happiest time of life" ("Herald of Europe", 1803, № 13) is the writer's final work at the moment of his life, when he decided to abandon artistic and journalistic activity and become a historiographer. The article poses and addresses issues of existential significance to Karamzin that are at the same time part of the pan-European Enlightenment axiology. These are the phenomena of Happiness/Goodness, History, Goodness, and Private Life. To the speculative ethical-philosophical discourse (eudemonism) dating back to antiquity and developed by Enlightenment thinkers, Karamzin introduces a temporal dimension, the "principle of relativity". He now "measures" happiness by "comparison". The former historical optimism of the "young man" is replaced by the calm and balanced view of an "experienced man" who has gone through a series of personal losses and ideological disappointments and has gained a "clear view of the world". Having succeeded in looking "from the outside" at his own "delusions" while retaining his ideal conceptions of human and social duty, Karamzin developed his own "little philosophy" polemically opposed to Enlightenment ethical-philosophical thought. Realizing the conventionality of all "absolutes", the future great historian found the "true measure of things" in personal, historically conditioned experience.

Key words: N. M. Karamzin; axiology; happiness; eudemonism; Enlightenment; "little philosophy"

Небольшая статья «О счастливейшем времени жизни», опубликованная в журнале «Вестник Европы» (1803 г., № 13), во многом является итоговым звеном в той цепи размышлений о счастье и смысле человеческой жизни, которые составляют важнейший пласт художественного и публицистического наследия Н. М. Карамзина. Свой творческий путь он начинает со стихотворений, трактующих темы *счастья* и *времени* («Часто здесь в юдоли мрачной...», «[Из письма к И. И. Дмитриеву] («Но что же скажем мы о времени прошедшем?...»), «Счастье истинно хранится...»; все — 1787 г.), и с этих пор слова *благо* и *счастье* займут существенное место в лексиконе карамзинской поэзии и прозы.

² The reported study was funded by RFBR and FRLC, project «Phenomenology of Happiness in Russian Literature of the 18th–20th Centuries» number 20-512-23007.

Непосредственное отношение к проблематике эвдемонизма имеют «письма» Мелодора и Филалета (1795), и наконец, попытку подробного изложения своей жизненной философии писатель сделает в «Разговоре о счастье» (1797).

Напомним, что тема «счастья» входила в круг важнейших в философии XVIII в. предметов осмысления, специальные трактаты посвятили категории «счастья» Ж. О. Ламетри и К. А. Гельвеций. Эксплицитно эвдемоническая проблематика присутствовала в работах представителей «философии истории» — Вольтера, Тюрго, Кондорсе, конечным пунктом рассуждений которых об историческом прогрессе было счастье человечества.

Статья «О счастливейшем времени жизни», казалось бы, далека как от истории, так и от реалий современной социально-политической жизни России и Европы, столь интересовавших Карамзина как редактора и политического обозревателя в «Вестнике Европы», который Н. Эйдельманом был метко назван «вестником сущего и минувшего» [Ejdel'man, 1983, s. 43]. «Карамзин-историк начинался в Париже 1790 года, в минуты роковые», — пишет тот же исследователь [Ejdel'man, 1983, s. 42], но только в журнале 1802–1803 гг. четко определилось направление его творческого движения — «историческое», в сторону *истории*.

Что же нового мог сказать о счастье Карамзин в столь небольшой — по сравнению с трактатами ближайших своих предшественников, да и с собственным «рассуждением» 1797 года — статье? Какое место она занимает в духовной биографии человека, который через несколько месяцев после ее написания будет назначен официальным историографом?

Если судить по названию работы, то можно предположить, что перед нами привычное для XVIII столетия «философическое» рассуждение о морали и счастье «вообще», вне их связи с общественными и историческими условиями.

Однако именно в этом произведении, в позиции его автора, Г. П. Макогоненко, например, обнаруживает историзм. Ученый связывает его с вторжением в умозрительный эвдемонический дискурс категории *автобиографизма*, в результате чего «капитальная проблема просветительской философии» начинает рассматриваться Карамзиным «уже не столько с теоретических позиций, сколько с позиций *опыта*» — личного и исторического [Makogonenko, 1984, s. 406–409]³.

³ («О счастливейшем времени жизни» цитируется по этому изданию без указания страниц. Вся графическая работа в тексте, за исключением особо оговоренных случаев, моя. — А. П.).

Оставим в стороне вопрос о формах выражения *автобиографического* в карамзинском произведении, заметим лишь, что в выборе повествовательной манеры писатель колеблется между «я» и «мы», отдавая предпочтение последнему; и что это «мы» обозначает у Карамзина то человеческую природу вообще, то его собственный жизненный опыт и выросший на его основе индивидуальный взгляд на «благо».

Нас в основном будет интересовать само понятие «*опыта*» (как в философском, так и в обыденном смысле), как оно представлено в статье «О счастливейшем времени жизни», и его связь с историзмом.

Размышляя в одной из своих работ об особенностях просветительского сознания конца XVIII в., другой исследователь, Ю. М. Лотман, отмечал его (сознания) двойственность.

С одной стороны, общественные теории просветителей были нормативны и метафизичны, поскольку «строились не на основе исторических изучений, но априорно извлекались из природы человека», историзм же предполагает, что «общие теоретические положения могут быть извлечены лишь из реального исторического материала».

Но, с другой стороны, свойственное просветителям «стремление к познанию объективного мира», и в частности «представление об *опыте* как предпосылке познания объективной действительности», «толкало не к априорным построениям, а к научному изучению жизни. Сама идея «вечной» природы человека была значительно осложнена тенденциями, намечающими потенциальную возможность *движения в сторону историзма*» [Lotman, 1960, s. 9–10].

В свете всего сказанного историзм мышления Карамзина как автора рассматриваемой статьи может быть осмыслен в нескольких аспектах. Во-первых, перед нами документ, зафиксировавший определенный этап внутренней биографии Карамзина, *историю* его души и, что очень важно, понимание самим писателем необратимости хода его жизни (и жизни человека вообще), а также деление ее на «периоды». Исторический анализ как бы «опрокинут» здесь не в политико-историческое бытие (нации, государства), а в жизнь частного человека. Во-вторых, автор предлагает читателю уже не набор аксиом, а выработанный им к этому периоду его жизни (1803 г.) *индивидуальный* взгляд на проблему и сугубо *личное* ее разрешение.

«Вставший на позиции историзма Карамзин доверял теперь только опыту истории, — пишет в этой связи Г. П. Макогоненко. — [...] Карамзин излагал те нравственные истины, в которые веровал и которые складывались из исторического и личного опыта» [Makogonenko, 1984, с. 409].

Понятие «опыта», таким образом, может получить еще одно объяснение: от «чужого» слова (Цицерона, Руссо, Лейбница, Попа и др.) Карамзин приходит к слову «своему», от внеисторических абстракций к историческому взгляду на действительность.

Ни разу не употребив в статье слово *история*, Карамзин, тем не менее, выразил обретенное им историзированное знание уже в том названии, которое дал произведению и которое задает «параметры» и определяет «сферу действия» историзма. «Счастье» — «Время» — «Жизнь» — соотнесенные в авторском сознании, эти три понятия — по сути, аксиологические доминанты — характеризуют «чувство жизни» человека, постигшего *относительность* и *ограниченность* любого — своего и чужого, личного и исторического — опыта.

Сравнение становится тем ключом, с которым писатель подходит к проблемам этики и, шире, существования человека: «Какую же эпоху жизни [человека. — А. П.] можно назвать *счастливейшей по сравнению?* (курсив Карамзина. — А. П.)».

Форма «счастливейший» в словоупотреблении того времени являлась и сравнительной и превосходной степенью прилагательного [Pavlovič, 1964, с. 144]; иными словами, понятия «благо» и «счастье» теперь определяются Карамзиным не абсолютно, метафизически, а относительно, исторически: «*Сравнение* определяет цену всего: одно лучше другого — вот благо! одному лучше, нежели другому — вот счастье!»

Писатель «раздвигает» рамки умозрительного этико-философского дискурса, историзирует его, внося *временное* измерение. В результате относительным, субъективным оказывается само содержание категории «счастье», а также выбор «счастливейшего» возраста — «за тридцать пять лет» (на момент написания статьи Карамзину 36 лет), — возраста, «когда разум наш, богатый идеями, *сравнениями, опытами*, находит истинную *меру* вещей, соглашается с ней желания сердца и дает жизни общий характер благоразумия».

В 1803 г. счастье уже не отождествляется Карамзиным с юностью и свойственными ей «восторгами» и «избытком сил» («Если бы умная нравственность была случайною принадлежностью существа нашего (как некоторые утверждали) и только следствием общественных связей, в которые мы зашли, уклонясь от путей природы, то она не могла бы своими удовольствиями заменить для нас живости и пылки цветущих дней молодости; не только заменять их, но и несравненно возвышать цену жизни: человек за тридцать пять лет, без сомнения, не пылает уже так страстями, как юноша, а в самом деле может быть гораздо его

счастливей»), — а ведь еще в 1795 г. в «письме» к Мелодору юность была названа «лучшей эпохой нравственного бытия».

Теперь в рассуждения о смене возрастов — молодости зрелостью — входят элементы диалектики (причем сама «зрелость» членится на «периоды», рассматривается как *процесс*), а освященная авторитетом историческая традиция — похвалы старости у Цицерона и восторги Руссо перед «младенчеством» — подвергается критике (Карамзин явно иронизирует над внеисторической руссоистской мифологемой «детства» человечества как его «золотого века»).

Критика эта имеет «научный» характер, хотя и основана преимущественно на личном опыте и «естественном чувстве».

Новым становится для Карамзина, как мы уже отметили, и осознание необратимости хода «времени человеческой жизни»: «Дни цветущей юности и пылких желаний! не могу жалеть о вас».

Писатель остро ощущает конечность личностного существования, но это не приводит его к банальным для литературы тех лет рассуждениям о суетности жизни, тщетности всего земного и т. п. («Как плод дерева, так и жизнь бывает всего сладостнее перед началом увядания»).

От пессимизма, к которому вплотную подошел Карамзин (ср.: «Одним словом, везде и во всем окружают нас недостатки»), спасает его то, что можно определить как *чувство настоящего*, или, говоря словами из статьи, «*чувство жизни*» («Однако ж слова благо и счастье справедливо занимают место свое в лексиконе здешнего света»; «Поля, нашими трудами обогащенные, садик, нами обработанный, земледельцы, нас благодарящие, лица домашних спокойные, сердца их, к нам привязанные, радуют мирную душу опытного человека более, нежели сии шумные забавы, сии признаки воображения и страстей, которые обольщают молодость. Здоровье, столь мало уважаемое в юных летах, делается в летах зрелости истинным благом; самое чувство жизни бывает гораздо милее тогда, когда уже пролетела ее быстрая половина... так остатки ясных осенних дней располагают нас живее чувствовать прелесть природы; думая, что скоро все увянет, боимся пропустить минуту без наслаждения!..»). Последнее само является результатом нового жизненного опыта автора (в качестве самохарактеристики он использует выражения «*опытный человек*», «человек, искушенный *опытами*»), на основе которого и вырастает его исторический взгляд на действительность.

Историзм этот, конечно, незрел и непоследователен. Так, природу человека Карамзин рассматривает имманентно и натуралистически, вне

связи с социальной действительностью. Его полемическая реплика о том, что «умная нравственность» является сущностью человеческой природы, а не «следствием общественных связей, в которые мы зашли, уклоняясь от путей природы», метит, скорее всего, во французских материалистов, в их идеи о социальной детерминированности морали. Ср. в «Анти-Сенеке» Ж. О. Ламетри: «Не какой-то естественный закон, неизвестный природе, а мудрейшие люди начертали ее [добродетель. — А. П.] там [в сердце. — А. П.], заложив тем самым ее наиболее устойчивые основы»; и далее: «Итак, потребности жизненных связей вызвали потребность в установлении добродетелей и пороков, происхождение которых, следовательно, коренится в политической организации [...]» [Lametri, 1976, с. 279].

Хотя описываемая Карамзиным «эпоха» счастья исторически не локализована, однако это уже и не счастье «человека вообще», человека «естественного права». Перед нами, безусловно, художественно переосмысленный *личный опыт* писателя, и пишет он о себе. Ситуации перехода от натуралистического истолкования счастья к историческому соответствует особого рода автобиографизм — объективно-отстраненный.

За словами о 35-летнем возрасте, о «жизни дома», о «воспитании детей, хозяйстве, государственных должностях», о торжестве творческого гения, о смерти близких и пр. явно стоят факты биографии самого Карамзина, но увидены они как бы «со стороны», поданы в «научной», «безличной» манере, — ведь пишет он все-таки не автобиографическую заметку, а философское сочинение [Makogonenko, 1984, с. 409].

Открытие *исторического настоящего* сопутствует в статье скепсис по отношению к будущему (имеющий и автобиографическое основание). Разочарование Карамзина в философии оптимизма подразумевает его сомнение в истинности концепций прогресса, в наступлении будущего «золотого века»: «Оптимизм есть не философия, а игра ума: философия занимается только ясными истинами, хотя и печальными; отвергает ложь, хотя и приятную». Эта фраза, описывающая позицию самого Карамзина начала 1800-х гг., указывает на свойственную историческому сознанию (и обретенную Карамзиным) способность «посмотреть на себя со стороны» [Barg, 1987, с. 12].

Хотя умудренный драматичным жизненным опытом автор отказывается от многих абсолютов и априорных схем, с одной из аксиом он расстаться не может. Это — вера в «благородство человека», но даже она осмысливается теперь как проблема. Карамзин, во-первых, учитывает «чужую» точку зрения (см. выше цитату из Ламетри),

а во-вторых, мотивирует свое убеждение не столько натуралистически — неизменной природой человека, сколько исходя из личного *опыта*, сравнивая прошлое (собственные «восторги» в пору юности) и настоящее (обретенное знание о счастье).

И здесь встает вопрос: определив тот возраст (и достигнув его), в *котором* возможно счастье, и убедительно доказав, *почему* оно возможно, обрел ли это счастье *сам* Карамзин? Однозначно ответить на данный вопрос нельзя.

С одной стороны, в финальном абзаце статьи есть прямые авторские признания о том, что ни в юности, ни «теперь» счастье ему не было ведомо. С другой стороны, Карамзин готов сказать солнцу слово Иисуса Навина и Фауста — *«остановися!»* — «если бы в то же время мог сказать и мертвым: *восстаньте из гроба!* (курсив Карамзина. — А. П.)».

Библейские реминисценции переводят философское рассуждение в религиозный план, историческое — в сверхисторическое. Однако религиозная проблематика, вообще чуждая Карамзину, им не развивается; нет в тексте и мотива обращения к религии в поисках утешения и счастья.

Карамзин остается человеком своего рационалистического века: он держится за историческое настоящее и ценит земные ценности: «семейственные», «самые вернейшие радости»; полезную для общества деятельность; хозяйство; дружбу; здоровье; творчество; славу.

Подведем итоги и укажем на те аспекты в воззрениях писателя на счастье, которые могут быть продиктованы историзмом его мышления.

Во-первых, от абстрактной системы эвдемонизма, мало изменившейся со времен античности, Карамзин переходит к более конкретному представлению об «эпохе жизни», «счастливейшей по сравнению».

Во-вторых, несмотря на свой выпад против идеи социальной обусловленности морали, Карамзин включает в свой дискурс и социально детерминированное знание.

В-третьих, на смену историческому оптимизму «юноши» приходит спокойный и взвешенный взгляд «опытного человека», прошедшего через ряд личных утрат и идейных разочарований и обретшего «ясный взор на мир».

В-четвертых, характеризуя «счастливое время» как время «действия» и «торжества» «гения», Карамзин, по-видимому, имеет в виду будущие свои исторические изыскания — как автора «Истории государства Российского».

Во всяком случае, он излагает творческие принципы, присущие ему впоследствии как историку: «[...] творец [автор. — А. П.] дерзает наконец

простирает руку к потомству, быть современником веков и гражданином вселенной».

Сумев взглянуть «со стороны» на собственные «заблуждения» и сохранить при этом идеальные представления о человеческом и общественном долге, Карамзин пришел к созданию собственной «маленькой философии», полемично направленной против предшествующей этико-философской мысли.

Осознав условность всех «абсолютов», будущий великий историк «истинную меру вещей» нашел в личном, исторически обусловленном опыте.

Литература:

- ABRAMZON, T. Je.: *K voprosu o rusckom sčast'je (poèzija XVIII veka)*. Libri Magistri, 2015, vyp. 1, s. 117–125.
- BARG, M. A.: *Èpochi i idej: Stanovlenije istorizma*. Moskva: Mysl', 1987, s. 348.
- ÈJDEL'MAN, N. Ja.: *Poslednij letopisec*. Moskva: Kniga, 1983, s. 180.
- LAMETRI, Ž. O.: *Sočinenija*. Moskva: Mysl', 1976.
- LOTMAN, Ju. M.: *Problema narodnosti i puti razvitija literatury preddekabristckogo perioda*. In: *O rusckom realizme XIX veka i voprosach narodnosti literatury*. Sbornik statej. Moskva–Leningrad: GICHL, 1960, s. 3–51.
- MAKOGONENKO, G. P.: *Kommentarii*. In: *Karamzin N. M. Sočinenija v 2 t., t. 2*. Leningrad: Chudožestvennaja literatura, 1984, s. 388–419.
- PAVLOVIČ, A. I.: *Istoričeskaja grammatika rusckogo jazyka*. Č. 2. Morfoložija. Moskva: Prosveščeniije, 1964, s. 311.
- PETROV, A. V.: *Fenomenologija «rusckogo sčast'ja» v trudach T. Je. Abramzon i magnitogorskij filologičeskij školy po izučeniju rusckoj poèzii XVIII–XIX vekov*. Libri Magistri, 2020, № 3 (13), s. 37–48.
- RUDAKOVA, S. V., REGECI, I.: *K voprosu izučeniija fenomena sčast'ja*. Libri Magistri, 2020, № 3 (13), s. 49–75.

Aleksey Vladimirovich Petrov

Doctor of Philology, Associate Professor, Department of Linguistics and Literary Studies, Institute of Humanities, Nosov Magnitogorsk State Technical University, Lenin Street 26, Magnitogorsk city, Russian Federation
alexpetrov72@mail.ru

ORCID: 0000-0002-3664-4487

Русский Жюль Жанен. Дружба Н. В. Гоголя с П. В. Анненковым с точки зрения их жизненных ценностей¹

Йозеф Шаур

Абстракт

В статье отражено развитие дружбы Н. В. Гоголя и П. В. Анненкова по материалам их сохранившейся переписки и мемуаров Анненкова. Гоголь (как и В. Г. Белинский) привел Анненкова к литературной деятельности. Сначала, т. е. в 30-х гг. 19 века, их дружба была близкой и теплой. К тому времени относится прозвище Анненкова в кружке Гоголя – Жюль Жанен. На их дружбе не отразились несколько лет жизни Гоголя за границей. Анненков даже относился к числу переписчиков «Мертвых душ» Гоголя. Однако в 40-е гг. на их дружбу повлияло изменение жизненных позиций и ценностей. Это привело к определенному охлаждению взаимоотношений, кульминация произошла в 1847 году, когда Анненков был втянут в спор Гоголя с Белинским. Но их дружба не закончилась и продолжалась до самой смерти Гоголя в 1851 году.

Ключевые слова: П. В. Анненков; Н. В. Гоголь; русская литература; 19-й век; реализм; «Мертвые души»

The Russian Jules Janin: The Friendship Between Nikolai Gogol and Pavel Annenkov and Their Personal Values

Abstract

This study uses the correspondence between Nikolai Vasilyevich Gogol and Pavel Vasilyevich Annenkov and Annenkov's literary memoirs to document the trajectory of their friendship. Together with Vissarion Belinsky, Gogol was instrumental in prompting Annenkov to start writing. They first met in the 1830s and in the early days, enjoyed a close and warm friendship. This was when Annenkov was nicknamed "Jules Janin" in Gogol's circle. They remained steadfast friends during the several years that Gogol spent abroad and Annenkov was among those who transcribed the Dead Souls for him in 1841. In the 1840s, as their views and values changed, they became less close and Annenkov was

¹ Tento výstup vznikl na Masarykově univerzitě v rámci projektu Proměny reflexe ruského politického a společenského myšlení číslo MUNI/A/1114/2020 podpořeného z prostředků účelové podpory na specifický vysokoškolský výzkum, kterou poskytlo MŠMT v roce 2021.

even drawn into the flare-up between Gogol and Belinsky. Nevertheless, their friendship continued beyond this episode and only ended with Gogol's death in 1851.

Key words: P. V. Annenkov; N. V. Gogol; Russian literature; 19th century; realism; "Death Souls"

Павла Васильевича Анненкова не надо представлять специалистам по русской литературе. Анненков принадлежал к видным деятелям русской литературной жизни 1840-х–1860-х гг. Он написал два цикла писем из путешествий по Европе (по Франции), где побывал также во время революции 1848 г., был автором первой биографии А. С. Пушкина, стал известным литературным критиком, продолжив традицию годовых обзоров русской литературы Белинского, и наш краткий перечень его литературных сочинений можно завершить воспоминаниями «Замечательное десятилетие». Тем не менее нельзя забывать о его дружбе с многими русскими писателями, прежде всего с И. С. Тургеневым.² Однако Анненков не стал бы литератором, не встретив Г. В. Белинского и Н. В. Гоголя, и дружбе с последним посвящен наш доклад. Основой для нашего текста стала их переписка и воспоминания Анненкова о Гоголе.

С Гоголем Анненков познакомился где-то в 1832 г., в то время, когда Гоголь еще не был известным. Настоящие дружеские отношения завязались у них летом следующего года.³ Анненков вошел в круг друзей Гоголя и был там своего рода исключением, так как большинство тогдашних друзей Гоголя были его одноклассниками по гимназии в Нежине (Н. Я. Прокопович, А. С. Данилевский и их знакомый А. А. Комаров). Кружок Гоголя отличался от других известных кружков в русской культурной среде первой половины 19 в., т. е. от Общества Любомудрия, кружка Станкевича, западников и славянофилов и пр. Эти кружки объединяли людей, близких друг другу своими взглядами, или единомышленников, в них обсуждались и аргументировались общие идеи. В отличие от них кружок Гоголя был отделен от общественной деятельности, происходящей вне кружка. Речь шла о неформальном

² Об Анненкове см. JEGOROV, B. F.: *P. V. Annenkov – literator i kritik 1840-ch–1850-ch gg. Učenyje zapiski Tartuskogo universiteta*, Vypusk 209, 1968, s. 51–108. ŽEKULIN, N. G.: *Dobrosovestnyj očevidec. Materialy dlja biografii P. V. Annenkova*. In: ANNENKOV, P. V.: *Pis'ma k I. S. Turgenevu. Kniga 1*. Sankt-Peterburg: Nauka, 2005, s. 260–283. OFFORD, D.: *Portraits of Early Russian Liberals: a Study of the Thought of T. N. Granovsky, V. P. Botkin, P. V. Annenkov, A. V. Druzhinin, and K. D. Kavelin*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985, c. 106–143.

³ MANN, Ju. V.: *Gogol', Kniga pervaja: Načalo 1809–1835 gody*. Moskva: RGGU, 2012, s. 364.

круге друзей, в котором Гоголь и его друзья могли расслабиться, это было место отдыха, релаксации и невинных шуток.⁴

С шутовым настроением кружка была связана и традиция Гоголя давать друзьям французские имена. Анненков так стал Жюлем Жаненом. Сейчас для нас это полузабытый французский автор и литературный критик, но тогда он считался известным и модным автором, особенно после того, как в 1829 г. издал роман «Мертвый осел и гильотинированная женщина», который благодаря безжалостно изображенным образам и ужасам помог получить автору не только популярность, но и обеспечил ему место передового представителя френетического романа. До сих пор не ясно, почему Анненков получил это прозвище. Судя по изображениям 30-х гг. 19 в., оба мужчины отличались полнотой и круглой формой лица, тем не менее, это остается только спекуляцией, поэтому будем верить утверждению Анненкова, что он не знал, почему получил такое прозвище.⁵

Крупный специалист по жизни и творчеству Гоголя Ю. В. Манн в комментариях к изданию воспоминаний Анненкова о Гоголе указывает, что зачастую эти прозвища бывали делом случая, и сегодня уже нельзя выявить ту ассоциацию (совершенно произвольную), которая стала причиной их появления. По его мнению, это могло объясняться контрастом между великим именем и в ту пору неизвестным Анненковым, к которому остальные придирались.⁶ Хотя прозвище могло быть совпадением, речь шла не о чем-то, связанным с конкретным моментом. Даже в переписке Гоголь часто называет друзей по прозвищам. Имя Анненкова не фигурирует в его переписке с конца 30-х–40-х гг., его заменяет Жюль.

Анненков стал свидетелем важных событий в жизни Гоголя в середине 30-х годов 19 в., и некоторые детали мы знаем как раз из рассказов Анненкова. К ним относится фиксация обстоятельств появления повестей «Записки сумасшедшего» и «Шинель». Он также запечатлел историю

⁴ «На этих сходках царствовала веселость, бойкая насмешка над низостью и лицемерием, которой журнальные, литературные и всякие другие анекдоты служили пищей, но особенно любил Гоголь составлять куплеты и песни на общих знакомых». ANNENKOV, P. V.: *Zamečatel'noje desjatiletije*. In: ANNENKOV, P. V.: *Literaturnyje vospominanija*, Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1983, s. 360–361. Также см. MANN, Ju. V.: *Gogol', Kniga pervaja: Načalo 1809–1835 gody*. Moskva: RGGU, 2012, s. 377–381.

⁵ ANNENKOV, P. V.: *N. V. Gogol' v Rime letom 1841 g.* In: ANNENKOV, P. V.: *Literaturnyje vospominanija*, Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1983, s. 47.

⁶ ANNENKOV, P. V.: *Literaturnyje vospominanija*. Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1983, s. 542.

и атмосферу премьеры «Ревизора», состоявшейся 19 апреля 1836 г., включая встречу друзей Гоголя у Н. Я. Прокоповича сразу после премьеры, на которой обсуждалась неудачность постановки.⁷ Анненкова нельзя включить в число самых близких и лучших друзей Гоголя, но тем не менее он несомненно входил в узкий круг друзей писателя. Это подтверждается не только его присутствием на встрече после премьеры, но и в переписке Гоголя во время первого пребывания за границей в 1836–1839 гг. Из нее следует, что их дружба не закончилась с отъездом Гоголя из России. Писем, адресованных непосредственно Анненкову, не сохранилось, и нет никаких указаний на то, что оно было, но Гоголь в письмах неоднократно передавал Анненкову привет или сообщал какую-то информацию для него. Из писем также следует, что писатель был хорошо осведомлен о событиях, происходящих в жизни Анненкова.⁸

Анненков вспоминал, что Гоголь мотивировал членов кружка к литературной деятельности, которую он не считал чем-то недостижимым или ограниченной узким кругом талантов: «У кого есть способность передать живописно свою квартиру, тот может быть и весьма замечательным автором впоследствии».⁹ И так Анненков начал писать. К сожалению, самые первые его литературные опыты не сохранились, но мы знаем о них из переписки Гоголя.¹⁰

В апреле 1841 г. Анненков случайно на Пасху приехал в Рим, где в то время жил и Гоголь, работавший над первым томом «Мертвых душ», и художник А. А. Иванов, занимавшийся своим делом жизни — картиной «Явление Христа народу». Сразу же после приезда стало понятно, что дружба Анненкова и Гоголя не пострадала от разлуки. Анненков провел в Риме неполные три месяца, в мае-июне он переписывал текст «Мертвых душ», который ему диктовал Гоголь. Из собственных воспоминаний Анненкова мы узнаем, что это должны были быть главы о капитане Копейкине и Плюшкине.¹¹ Всего Анненков переписал 184 страницы текста.¹²

⁷ MANN, Ju. V.: *Gogol', Kniga vtoraja: Na veršine 1835–1845 gody*. Moskva: RGGU, 2012, s. 55–60.

⁸ Напр. см. намек Гоголя на любовную авантюру Анненкова. GOGOL', N. V.: *Polnoje sobranije sočinenij*, T. XI: *Pis'ma 1836–1841*. Moskva: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1952, s. 83.

⁹ ANNENKOV, P. V.: *N. V. Gogol' v Rime letom 1841 g.* In: ANNENKOV, P. V.: *Literaturnyje vospominanija*, Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1983, s. 65.

¹⁰ GOGOL', N. V.: *Polnoje sobranije sočinenij*, T. XI: *Pis'ma 1836–1841*. Moskva: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1952, s. 86.

¹¹ ANNENKOV, P. V.: *N. V. Gogol' v Rime letom 1841 g.* In: ANNENKOV, P. V.: *Literaturnyje vospominanija*, Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1983, s. 73–76.

¹² MANN, Ju. V.: *Gogol', Kniga vtoraja: Na veršine 1835–1845 gody*. Moskva: RGGU, 2012, s. 495.

Три месяца в летнем Риме 1841 г. стали кульминацией дружбы Анненкова с Гоголем. Однако несмотря на их сохранившиеся дружеские связи, позже оба писателя из-за различных жизненных ценностей стали идейно отдаляться, хотя первые признаки разногласий появились уже летом 1841 г. Во время путешествий в 1840-х годах они встречались тут и там неоднократно, однако былой дружеской гармонии, как в Риме в 1841 г., уже более не было. Они снова ненадолго встретились в мае 1846 г. в Париже, а немного позже в Бамберге. Описывая эту встречу, Анненков заметил, что Гоголь совсем изменился и значительно разнился с Гоголем лета 1841 г., и приписывал это душевной болезни писателя.¹³ Анненкова смущали взгляды Гоголя на отношения России и Европы. Он не соглашался с убеждением писателя, что Россия — это отдельный мир с другими историческими закономерностями по сравнению с Европой.¹⁴ О растущей напряженности мнений свидетельствует и их сохранившаяся переписка о тогдашней Франции и Англии.¹⁵ С сегодняшней точки зрения очевидно, что в оценке Франции был прав Анненков, однако замечания Гоголя по поводу односторонности взглядов Анненкова, касающихся Англии, тоже справедливы.

Анненков не знал, что в то время Гоголь уже готовил книгу «Выбранные места из переписки с друзьями», которая вышла в начале 1847 г. В том же году Анненков предоставил Белинскому средства, чтобы тот смог лечиться в Зальцбрунне (сейчас г. Щавно-Здруй) в Силезии, и даже сопровождал его на курорт. Во время курортного лечения Белинский написал, среди прочего, знаменитое «Письмо к Гоголю». Это письмо Белинского было продолжением их взаимного спора на расстоянии в 1846 году (Гоголь был в Германии, а Белинский в России). После публикации «Выбранных мест из переписки с друзьями» появился ряд отзывов, и, надо сказать, что отзывы были негативными с разными замечаниями. Рецензия Белинского имела подобный настрой, что сильно задело Гоголя. С помощью друга Н. Я. Прокоповича он попытался утихомирить эмоции. Он даже послал Прокоповичу письмо для Белинского, в котором подчеркивал, что в своей книге он старался быть беспристрастным и занять позицию вне кружков и разных групп. Однако на Белинского это

¹³ ANNENKOV, P. V.: *N. V. Gogol' v Rime letom 1841 g.* In: ANNENKOV, P. V.: *Literaturnyje vospominanija*, Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1983, s. 115, 119–120.

¹⁴ Там же, с. 120.

¹⁵ GOGOL', N. V.: *Polnoje sobranije sočinenij, T. XIII: Pis'ma 1846–1847.* Moskva: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1952, s. 384, 388.

не произвело ожидаемого впечатления. Напротив, Белинский воспринял это как своего рода «вызов», требующий решительного ответа.¹⁶

Поскольку Анненков сопровождал Белинского в его поездках, он стал первым, с кем Гоголь в переписке поделился своим возмущением по поводу текста Белинского. Даже в ответном письме Белинскому Гоголь сознательно обратил внимание Белинского на то, что писал также Анненкову, которого выбрал на роль «мирового судьи». Гоголь объяснил этот поступок тем, что воспринимал Анненкова как умеренного человека, не делающего категоричных выводов, и, более того, он прямо упоминал о близости с людьми, с которыми он познакомился в 1830-е гг.¹⁷ Парадокс заключается в том, что это то же самое письмо, в котором Гоголь критикует «Парижские письма» Анненкова и хвалит «Письма из Испании» П. В. Боткина. Критикуя «Парижские письма», Гоголь одновременно побуждал Анненкова к созданию подобной книги, однако, о русских темах: «...что если бы на место того, чтобы дагеротипировать Париж, который русскому известен более всего прочего, начали вы писать записки о русских городах, начиная с Симбирска, и также любопытно стали бы осматривать всякого встреченного человека, как осматриваете вы на мануфактурных и всяких выставках всякую вещьцу? [...] ваши записки вышли бы непременно интересны. Тем более, что у вас, как мне кажется нет пристрастия и сильной уверенности в истине выводов и заключений».¹⁸ Анненков последовал совету старого приятеля, и итогом стали его «Провинциальные письма» (1849–1851), пользовавшиеся в свое время большим успехом.

Ответы Анненкова на письма Гоголя по поводу спора с Белинским не сохранились, поэтому у нас есть только смутное представление о их содержании по ответам Гоголя. Очевидно, Анненков в споре двух приятелей старался сохранить нейтральную позицию. Несмотря на то, что Анненков не написал это Гоголю открыто, он симпатизировал мнению Белинского.¹⁹ Он был спокойным человеком, поэтому ему не нравилась резкость, но содержательно позиция Белинского ему была ближе, чем отвлеченные размышления Гоголя о мире. Даже сам Гоголь

¹⁶ MANN, Ju. V.: *Gogol', Kniga tret'ja: Zaveršenie puti 1845–1852 gody*. Moskva: RGGU, 2013, s. 150–153.

¹⁷ GOGOL', N. V.: *Polnoje sobranije sočinenij, T. XIII: Pis'ma 1846–1847*. Moskva: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1952, s. 362, 364.

¹⁸ Там же, с. 363–364.

¹⁹ См. письмо Белинского Боткину от 28 февраля 1847 г. «отзыв Анненкова о книге Гоголя тоже не отзывается терпимостью». BELINSKIJ, V. G.: *Sobranije sočinenij v devjati tomach, Tom devjatyj: pis'ma 1829–1848 godov*. Moskva: «Chudožestvennaja literatura», 1982, s. 623.

понял, что со старым другом они не сошлись мнениями: «В письме вашем есть много умных замечток, но они — не ответ на то, что говорю я. Они остались сами по себе и письмо мое осталось само по себе».²⁰ Зная позицию Анненкова, а также то, как он идейно дистанцировался от Гоголя, неудивительно, что он не сыграл и не смог сыграть роль мирового судьи в вопросе критического письма Белинского. По словам Анненкова, Белинский прочитал реакцию Гоголя внимательно, но отделался лаконичным замечанием. Белинский так и не ответил Гоголю, и на этом их общение прекратилось, так как первый из них умер в мае (июне) следующего года.²¹

Последняя встреча Анненкова и Гоголя состоялась в 1851 г. в Москве. Спустя примерно три месяца Гоголь умер. Их дружба продолжалась, несмотря на очевидное «охлаждение» лета-осени 1847 г. Гоголь старался держаться вне различных групп и кружков. Он очень заботился о своей репутации в кружках, настроенных западнически, поэтому он поддерживал дружбу с людьми, с которыми уже не был так близок идейно, как раньше. Анненков был одним из них.²² Хотя сам Анненков понимал, что они отделились по взглядам, он и Гоголь все же могли уважать друг друга.

Однако на их последней встрече было очевидно, что спустя почти двадцать лет после их первой встречи в их положении многое изменилось. Встретились две важные фигуры русской литературной жизни: Гоголь — писатель, которым восхищались и которого уважали, хотя к тому времени у него в интеллектуальных оппозиционных кругах была запятнанная репутация, и Анненков — уважаемый публицист, а в то время еще и начинающий пушкинист. Их разговор касался биографии Пушкина, а также второго тома «Мертвых душ».²³ Гоголь знал о подготовке биографии Пушкина и уже в сентябре 1851 г. просил М. П. Погодина встретиться с Анненковым и поделиться с ним своими воспоминаниями о Пушкине для будущей биографии.²⁴

²⁰ GOGOL', N. V.: *Polnoje sobranije sočinenij, T. XIII: Pis'ma 1846–1847*. Moskva: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1952, s. 387.

²¹ MANN, Ju. V.: *Gogol', Kniga tret'ja: Zaveršenije puti 1845–1852 gody*. Moskva: RGGU, 2013, s. 158.

²² Там же, с. 216 и 358.

²³ ANNENKOV, P. V.: *Dve zimy v provincii i derevne. S genvarja 1849 po avgust 1851 goda*. In: ANNENKOV, P. V.: *Literaturnyje vospominanija*, Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1983, s. 534–535.

²⁴ GOGOL', N. V.: *Polnoje sobranije sočinenij, T. XIV: Pis'ma 1848–1852*. Moskva: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR 1952, s. 253.

Анненков никогда не испытывал негативных чувств по отношению к Гоголю. Как раз наоборот, о чем свидетельствует его мемуарно-биографическая работа «Н. В. Гоголь в Риме в 1841 году» (1857 г.). Анненков написал эти мемуары по заказу А. В. Дружинина,²⁵ который надеялся, что Анненков поможет ему в споре о Гоголе и Пушкине в русской литературе, которую тот вел с Чернышевским. Известно, что Анненков не был в восторге от отхода Гоголя от реализма, то есть поддерживал позицию Белинского, но был гораздо более умеренным. Однако воспоминания о Гоголе оказались не такими, как, вероятно, ожидал Дружинин. Анненков очень уважал Гоголя как автора «Ревизора» и «Мертвых душ», но отличал его от «больного» Гоголя — автора «Выбранных мест из переписки с друзьями». По своему пониманию Гоголя Анненков определенно ближе к Белинскому и Чернышевскому, чем к Дружинину и его дихотомическому видению гоголевского и пушкинского течений в русской литературе.²⁶ По мнению Анненкова, считать, что истинное лицо Гоголя проявилось в «Выбранных местах из переписки с друзьями», ошибочно, потому что для него это произведение — исключение в творчестве Гоголя, а не правило. Анненков создавал портрет Гоголя 1830-х – начала 1840-х гг. Автор не следует хронологии, иногда он возвращается назад, иногда опережает события, но постоянно преследует главную цель — запечатлеть Гоголя как человека и объяснить проблему изменения взглядов Гоголя. Написав этот биографически-мемуарный текст, Анненков в своем роде выполнил просьбу Гоголя, которую старый друг выразил при их последней встрече в 1851 г.: «прощаясь с ним, я услышал от него трогательную просьбу сберечь о нем доброе мнение и поратовать о том же между партией „к которой принадлежите“».²⁷

Анненков с Гоголем дружил с начала его литературного пути до его смерти. Для Анненкова это было значимым знакомством, так как он под влиянием Гоголя, а позднее и Белинского, начал свою литературную деятельность. Позже Анненков увековечил обоих корифеев русской литературы в своих воспоминаниях. Дружба с Белинским обошлась без «взлетов и падений», развитие отношений Анненкова с Гоголем отражало перемены их жизненных позиций и ценностей, которые определяли

²⁵ POPOV, P. S. (red.): *Pis'ma k Družininu (1850–1863)*. Moskva: Gosudarstvennyj literaturnyj muzej, 1948, s. 26–27.

²⁶ KULEŠOV, V. I.: *P. V. Annenkov — memuarist*. In: ANNENKOV, P. V.: *Literaturnyje vospominanija*, Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1983, s. 11, 14.

²⁷ ANNENKOV, P. V.: *Dve zimy v provincii i derevne. S genvarja 1849 po avgust 1851 goda*. In: ANNENKOV, P. V.: *Literaturnyje vospominanija*, Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1983, s. 535.

их мнение. В течение 40-х годов 19 века они постепенно отдалялись, кульминация случилась в 1847 году, когда Анненков был втянут в спор Гоголя с Белинским. Несмотря на это, они помогали друг другу и смогли сохранить взаимное уважение на протяжении всей жизни.

Литература:

- ANNENKOV, P. V.: *Dve zimy v provincii i derevne. S genvarja 1849 po avgust 1851 goda*. In: ANNENKOV, P. V.: *Literaturnyje vospominanija*, Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1983, s. 518–538.
- ANNENKOV, P. V.: *Literaturnyje vospominanija*. Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1983.
- ANNENKOV, P. V.: *N. V. Gogol' v Rime letom 1841 g.* In: ANNENKOV, P. V.: *Literaturnyje vospominanija*, Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1983, s. 34–120.
- ANNENKOV, P. V.: *Zamečatel'noje desjatiletije*. In: ANNENKOV, P. V.: *Literaturnyje vospominanija*, Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1983, s. 121–367.
- BELINSKIJ, V. G.: *Sobranije sočinenij v devjati tomach, Tom devjatyj: pis'ma 1829–1848 godov*. Moskva: «Chudožestvennaja literatura», 1982.
- GOGOL', N. V.: *Polnoje sobranije sočinenij, T. XI: Pis'ma 1836–1841*. Moskva: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1952.
- GOGOL', N. V.: *Polnoje sobranije sočinenij, T. XIII: Pis'ma 1846–1847*. Moskva: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1952.
- GOGOL', N. V.: *Polnoje sobranije sočinenij, T. XIV: Pis'ma 1848–1852*. Moskva: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR 1952.
- JEGOROV, B. F.: *P. V. Annenkov — literator i kritik 1840-ch–1850-ch gg. Učenyje zapiski Tartuskogo universiteta*, Vypusk 209, 1968, s. 51–108.
- KULEŠOV, V. I.: *P. V. Annenkov — memuarist*. In: ANNENKOV, P. V.: *Literaturnyje vospominanija*, Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1983, s. 5–32.
- MANN, Ju. V.: *Gogol', Kniga pervaja: Načalo 1809–1835 gody*. Moskva: RGGU, 2012.
- MANN, Ju. V.: *Gogol', Kniga tret'ja: Zaveršenije puti 1845–1852 gody*. Moskva: RGGU, 2013.
- MANN, Ju. V.: *Gogol', Kniga vtoraja: Na veršine 1835–1845 gody*. Moskva: RGGU, 2012.
- OFFORD, D.: *Portraits of Early Russian Liberals: a Study of the Thought of T. N. Granovsky, V. P. Botkin, P. V. Annenkov, A. V. Druzhinin, and K. D. Kavelin*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985, s. 106–143.

POPOV, P. S. (red.): *Pis'ma k Družininu (1850–1863)*. Moskva: Gosudarstvennyj literaturnyj muzej, 1948.

ŽEKULIN, N. G.: *Dobrosovestnyj očevidec. Materialy dlja biografii P. V. Annenkova*. In: ANNENKOV, P. V.: *Pis'ma k I. S. Turgenevu*. Kniga 1. Sankt-Peterburg: Nauka, 2005, s. 260–283.

Josef Šaur

Ph.D., Department of Slavonic Studies, Faculty of Arts, Masaryk University,
Arna Nováka 1, 602 00 Brno, Czech Republic

saur@phil.muni.cz

ORCID: 0000-0001-6940-743X

Состояние системы ценностей в повести А. К. Гольдебаева (Семёнова) «Подлое состояние»¹

Ксения Игоревна Морозова

Абстракт

Научная работа посвящена анализу повести А. К. Гольдебаева (Семёнова) «Подлое состояние», опубликованной в нескольких номерах журнала «Образование» в 1906 году. Автор статьи отмечает, что мотив Апокалипсиса проходил через всё творчество Гольдебаева. В каждом своём произведении писатель поднимал актуальную, по его мнению, проблему, которая могла непременно привести к краху мира. Так, в повести «Подлое состояние» он затрагивает сразу несколько беспокоивших его тем. Однако эта статья будет выстраиваться вокруг двух — положение женщины в обществе и, как следствие, трансформация института семьи, которая является высшей ценностью для русского человека. Автор статьи уделяет особое внимание системе персонажей, так как в этом произведении Гольдебаев создал четыре фактурных образа, отражавших особенности сознания людей, оказавшихся внутри революционных событий начала XX столетия в России.

Ключевые слова: А. К. Гольдебаев (Семёнов); «Подлое состояние»; мотив Апокалипсиса; система ценностей; система персонажей

The Value System State in the Story “Podloe sostoyanie” [“Villainous State”] by A. K. Goldebaev (Semenov)

Abstract

The scientific work is devoted to the analysis of the story “Podloe sostoyanie” [“Villainous State”] by A. K. Goldebaev (Semenov), published in several issues of the journal “Obrazovanie” [“Education”] in 1906. The author of the article notes that the motive of the Apocalypse passes through the entire work of Goldebaev. In each of his works, the writer raised an actual, in his opinion, problem, which could certainly lead to the collapse of the world. In the story “Podloe sostoyanie” [“Villainous State”] the writer addresses several topics at once that he worries about. However, this article will be built around two topics:

¹ Статья подготовлена при поддержке гранта РФФИ, проект 20-312-90040 «Творчество А. К. Гольдебаева (Семёнова). Феномен „провинциального писателя“ в русской литературе конца XIX – начала XX вв.».

the position of women in society and, as a result, the transformation of the institution of the family, which is the highest value for a Russian people. The author of the article pays special attention to the character system, since in this work Goldebaev created four rich characters that reflected the peculiarities of the consciousness of people who lived during the revolutionary events of the early 20th century in Russia.

Key words: A. K. Goldebaev (Semenov); “Podloe sostoyanie” [“Villainous State”]; motive of the Apocalypse; value system; character system

Александр Кондратьевич Гольдебаев (1863–1924) — писатель и журналист, имя которого оказалось практически стёрто со страниц истории отечественной литературы. Однако Гольдебаев оставил значительный след не только в ней, но и в судьбе многих русских писателей рубежа XIX–XX веков. Пожалуй, первым серьёзным литературным знакомым Гольдебаева стал А. П. Чехов, которому начинающий писатель послал рукопись своего рассказа «В чём причина?»². После тщательной редакторской правки Чехова этот рассказ, но уже под названием «Ссора» увидел свет на страницах «Русской мысли». Ещё одним «учителем» Гольдебаев можно считать М. Горького, а сборник товарищества «Знание», в котором в 1910 году вышла повесть Гольдебаева «Галчонок» — ещё одной площадкой для оттачивания мастерства. Таким образом, несмотря на то, что пришёл Гольдебаев в литературу в достаточно зрелом возрасте он смог стать в писательской среде «своим». Во всяком случае, его знали, о нём говорили. Так, писатель состоял в переписке со многими литераторами, будучи лично или заочно знакомым также с А. Р. Крандиевской, В. Г. Короленко, А. И. Куприным, М. А. Кузминым, З. Гиппиус, Вяч. Ивановым и другими.

С первых своих произведений таких, как «Жидова морда» (1902), «Ссора» (1903), «Мама ушла» (1904) и др., Гольдебаев осмыслял все изменения, происходящие в современном ему обществе («еврейский вопрос», ссоры близких людей, проблему брошенных детей и др.), выяснял их причины и делился переживаниями со своими читателями, стараясь предупредить их о приближении конца света. Гольдебаев рисовал разные портреты, изображал разные характеры и судьбы. В рамках этой статьи внимание будет уделено анализу повести «Подлое состояние», опубликованной в нескольких номерах журнала «Образование» за 1906 год.

² Подробнее: PEREPEL'KIN, M. A., MOROZOVA, K. I.: A. K. Gol'debajev i A. P. Čechov (ot «V čem pričina?» k «Ssore»). In: XXIII Čechovskije čtenija: Materialy regional'noj naučnoj konferencii. 29–30 janvarja 2020 goda, s. 13–18.

Согласно фабуле к старшему врачу земской больницы Александру Ильичу Бумагину неожиданно приезжает давний приятель Гавриил. В один из дней гость решает посмотреть, как и где работает доктор Бумагин и вместе с ним отправляется на службу. В больнице «среди озабоченных лиц этих героических наёмников и наёмниц промелькнуло женское лицо, которое показалось Гавриилу до того знакомым, что вызвало тревогу...»³. Чуть позже станет известно, что это была Елизавета Михайловна Петрищева, над которой он надругался много лет назад. На протяжении всего времени общения с женщиной из прошлого Гавриил сомневался, помнит ли она его. Как выяснилось, помнит.

Итак, в этой повести Гольдебаев создал целую галерею фактурных персонажей, которые на протяжении всего рассказа испытывают разные эмоциональные состояния и обладают своей системой ценностей.

Так, Александр Ильич Бумагин — врач земской больницы, испытывает «странное состояние». «Он чувствует себя как бы вышибленным из колеи»⁴ в связи с приездом старого знакомого. Бумагин привык, что его мысли вращаются в «замкнутом кругу фактов и выводов той науки, которой посвящена его жизнь, и потом должен насиловать себя каждый день, когда гость, ворвавшийся с революционной улицы, ставит свои вопросы или когда он, этот с улицы человек требует от кабинетного затворника определённого суждения о фактах и выводах, порождаемых живой жизнью. [...] Неловко ему, стеснительно, неудобно в его положении застигнутого врасплох, ему досадно... И у него прямо-таки ломит поясницу. Досаднее всего то, что Александру Ильичу всей душой хотелось бы общения, единения»⁵. Однако все сведения услышанные о бывшем однокашнике «были настолько случайны, поверхностны, что не оставляли в памяти прочных следов, да и доходили-то они с большими промежутками. А учёная специальность поглощала всё свободное время, а своя, специальная литература была так обширна, а книга, над которой трудился психо-физиолог, рукопись, которой он посвящал, замкнувшись от жизни, все вечера, так захватывала... Обстоятельства, одним словом, сложились так, что представление о школьном приятеле, как ни было оно благородно, светло, благодарно, весьма побледнело»⁶. «Излюбленный язык, на котором Александр Ильич способен говорить с увлечением, это —

³ GOL'DEBAJEV, A. K.: *Podloje sostojanije. Obrazovanije*, 1906, № 8, s. 167.

⁴ Там же, с. 137.

⁵ Там же, с. 137.

⁶ Там же, с. 138.

анатомия, функции мозга, психомоторные центры и тому подобное»⁷, поэтому задушевная беседа с гостем не складывалась.

«Эх, брат, и отстал же ты от живой жизни. Сущий ребёнок ты, и при всей твоей учёной специальности мне вот приходится, после целого дня конспиративно-нервной работы, натаскивать тебя в элементарнейших вопросах моей жизненной революционной науки...»⁸, — иронизировал Гавриил.

Не только в вопросах дружбы, но и в делах семейных у Бумагина был свой подход. Женился он не на женщине, а на её состоянии. «Она у меня из богатого помещичьего дома, Ольга Григорьевна моя. Дочь предводителя... [...] она... влюбилась... а я ничего не имел против. Ведь для того, чтобы свободно отдаваться науке, средства необходимы. У меня кабинет, приборы, коллекции стоят на худой конец тысяч с полсотни... [...] тем более, что Оля [...] мила, добра, развита и очень красива... была в то время... [...] Лучшего счастья и желать грешно!»⁹. В общем, Бумагин ни рыба, ни мясо — «никакой». Он и сам это всё прекрасно осознаёт и открыто заявляет приятелю: «Ни крайний, ни боковой и не средний! Я никакой... Сижу дома и не политиканствую. Знаю только кабинет, мои книги, мою рукопись — и больше ничего знать не хочу!.. Служу в земской больнице да и то потому что лишь, что неловко прослыть Фаустом домефистофелевского периода, живя в провинции. Ну и клинические наблюдения нужноваты при том же»¹⁰.

Ольга Григорьевна Бумагина — либералка, которая много читает, чтобы хоть как-то коротать свободное время, так как муж постоянно занят подготовкой рукописи. Она была «женщина далеко не глупая, достаточно развитая, чуткая отзывчивая, примерная хозяйка, способная подумать о всевозможных потребностях ближнего, женщина, наконец, очень... ну, миловидная, если уж не красивая...»¹¹, — так описывает Гольдебаев Бумагину. А вот, что о ней говорит супруг: «Она у меня такой ли общественный деятель! [...] С осени прошлого года, как лишь началась эта эра освободительного движения, она так и ринулась в политику!.. Член разных союзов, верный завсегдатай всех митингов и банкетов, как с резолюциями, так и без оных»¹².

⁷ Там же, с. 139.

⁸ Там же, с. 139.

⁹ Там же, с. 143.

¹⁰ Там же, с. 141.

¹¹ Там же, с. 150.

¹² Там же, с. 141.

Гавриил, он же — Гаврил, симферопольский мещанин Василий Михайлов Жабин, Максимилиан, Плешивый, Жилистый, Агамемнон и просто — Николай Николаевич. По паспорту он — симферопольский мещанин Василий Михайлов Жабин, занимающийся садоводством. На деле — «один из вождей подпольной партии»¹³. «Он много пишет в подпольных газетах, издаёт крамольные книги и брошюры»¹⁴. Словом, «один из тех, без которых, как Некрасов сказал, „заглохла бы нива жизни“...»¹⁵ Такие люди, как Гавриил, «из породы тех гениев, которые проталпывают для человечества новые пути к счастью»¹⁶.

Елизавета Михайловна Петрищева (урождённая Гурари) — фельдшер в земской больнице и человек с активной жизненной позицией. Она придерживается социал-демократических взглядов, но себя не считает достойной великого имени социал-демократа. Вообще, в детстве она была слабым, но на редкость трудолюбивым ребёнком: «она мыла, чистила, сгребла»¹⁷, готовила — одним словом, полностью вела хозяйство в доме, где жил Гавриил. Когда она повзрослела, вышла замуж за политического ссыльного, который пил и во всех смыслах не удовлетворял её. Супруги расстались. Теперь воспитанием их общей дочки Сони полностью занимается Елизавета, ставшая сильной и независимой женщиной, которую уважают и к мнению которой прислушиваются. Девочка растёт её копией и «обещает быть не хуже матери, которая только ею и живёт, муштрует её, учит языкам»¹⁸.

Итак, перед нами — четыре персонажа с абсолютно разными системами ценностей.

Александр Ильич Бумагин — живёт в своём мире, ограниченном страницами книг и дорогой сердцу рукописи. Ради научного труда он готов жить с нелюбимой женщиной, тем самым ломая традиционную систему ценностей, где семья стоит на первом месте. Ведь исходя из «христианского понимания смысложизненных основ бытия человека на земле, ещё в Древней Руси была создана чёткая иерархия ценностных ориентаций: Бог — семья — общественное служение — личные интере-

¹³ Там же, с. 138.

¹⁴ Там же, с. 138.

¹⁵ Там же, с. 173.

¹⁶ Там же, с. 174.

¹⁷ Там же, с. 183.

¹⁸ Там же, с. 171–172.

сы, — сохранявшая свой приоритет в течение долгих столетий»¹⁹. Так как семья провозглашалась важнейшей духовно-нравственной ценностью, то первостепенное значение для человека имели такие понятия, как «цельность семейного союза, супружеское согласие и верность, чадолюбие, терпение, смирение, принятие семейного долга как своего „креста“, благочестивое нравственное воспитание детей, сообразное с законом Божиим, и ответственность за их судьбы перед окружающими людьми и Всевышним»²⁰. Но Бумагину это всё чуждо, он создаёт свой микромир со своей системой ценностных координат, который гораздо проще уберечь от катаклизмов, происходящих в тот исторический период. Речь, конечно же, о революции. «Я себе работал; работа увлекала, заполняла всё время... А жизнь со всеми её треволнениями... она, как я вижу, не посылала ком мне до сих пор своих убеждённых, решительных сторонников... Теперь уже...»²¹, — говорит Бумагин. Его жена, наоборот, пытается встроиться в эту систему, чтобы контролировать всё происходящее изнутри. Она верит, что хаос революции не закрутит её, если она будет чётко придерживаться своей позиции. Как раз политика занимает все её мысли и почти всё свободное время и, вероятно, вытесняет желание заводить детей. Ребёнок для Ольги Григорьевны — её ненаглядный супруг, что тоже не вполне нормально. Фамилия — Бумагины — полностью отражает жизнь героев. Она бумажная и хрупкая, так как семейные устои пошатнулись. Бумагины не выглядят единым целым, они не страницы одной книги, поэтому любой ветер перемен разнесёт их в разные стороны. Отношения между супругами дополняет описание интерьера их квартиры: «порядок комнат, погружённых в темноту»²².

Собственно, Ольга Григорьевна и Елизавета Михайловна очень точно иллюстрируют тип женщины «нового типа», который формируется в конце XIX столетия, когда наблюдалось «доминирование ценностей свободы и независимости, распространение идей эмансипации, активное формирование массового индустриального общества»²³. Как

¹⁹ GRICAJ, L. A.: *Transformacija cenostnyh osnov semejnoy žizni v Rossii konca XIX – načala XX v. kak predposylka revoljucionnyh sobytij 1917–1918 gg.* Istorija i sovremennost', 2012, № 1, s. 182.

²⁰ Там же, с. 182.

²¹ GOL'DEBAJEV, A. K.: *Podloje sostojanije.* Obrazovanie, 1906, № 8, s. 155.

²² Там же, с. 146.

²³ CHLOPONINA, O. O.: *Ženskij mir v ruskoj kul'ture rubeža XIX–XX vv.: tipologičeskie karakteristiki i chudožestvennaja reprezentacija.* Vestnik Vjatskogo gosudarstvennogo universiteta, 2014, s. 20.

итог стремления женщин выйти за рамки традиционной роли матери и жены привело к трансформации института семьи. Так, на рубеже веков «идеальный брак рассматривается в среде „новых людей“ как идейный союз, основанный на общих убеждениях, уважении и стремлении к общественной деятельности»²⁴. Л. А. Грицай отмечает, что эти изменения в сфере брачно-семейных отношениях сопровождались «значительным охлаждением к религиозной вере, оскудением христианских основ семейных отношений, что, естественно, привело, с одной стороны, к смене модели семьи (с патриархальной на эгалитарную), а с другой — к трансформации ценностей семьи. Теперь на первое место стали выходить ценности личного порядка: эмоциональной близости супругов, обретения в браке взаимного удовольствия и поддержки, реализации супругами потребности в родительстве и т. д. [...] всё это нанесло удар по цельности семьи, так как преобладание индивидуального начала приводило к формированию личности человека-одиночки, ставящего во главу угла собственные желания и интересы и тем самым как бы выходящего из четкой иерархической системы семейных отношений»²⁵.

О том, как в тот исторический период женщина выглядела в глазах мужчины, достаточно наглядно отражает следующий диалог между Бумагиным и Гавриилом.

«— [...] Скажи ты мне, Саша, приходила ли тебе в голову мысль, что состояние женщины в нашем подлом мире является подлейшим из подлых?.. Как ты смотришь на женщину? Проверял ли ты когда-нибудь своё мирозерцание с этой стороны?»

— Гм?.. Откровенно сказать, как-то не удосужился, признаться... Но, голубчик, что же тут!.. Женщина — как женщина. Это вопрос такой, что его не вычерпаешь и решетом... Анатомически и физиологически женщина мне известна, как «Отче наш», что же касается того, какое философическое умозаключение вывести из этого, — ну, не сумею тебе сказать.

— Так скажу! Женщина — существо низшего порядка, осуждённое самой природой на второстепенную роль до последнего дня жизни человечества, — вот то подлое состояние, которое узаконили даже лучшие из прогрессивнейших мужчин в своём воззрении на женщину. Что это так, а не иначе, — голову готов прозакладывать!.. И пусть мне

²⁴ Там же, с. 20.

²⁵ GRICAJ, L. A.: *Transformacija cennostnyh osnov semejnoj žizni v Rossii konca XIX – načala XX v. kak predposylka revoljucionnyh sobytij 1917–1918 gg.* Istorija i sovremennost', 2012, № 1, s. 184.

возражают, что взгляды подобного рода — удел обскурантов! Я попрошу развитейшего из нас вдуматься, положи руку на сердце, в самую глубину собственных его мнений о женщине и сказать откровенно, желал ли бы он волшебства, которое превратило бы его в женщину?..»²⁶.

Таким образом, приведённый диалог показывает, как трансформировался образ женщины в мужском сознании. Бумагин олицетворяет то поколение, для которого женщина не воспринималась, как личность: её функционал ограничивался лишь деторождением и удовлетворением своего супруга. Гавриил — представитель прогрессивно мыслящей общественности. Когда-то и он относился к женщинам, как к объекту удовлетворения мужских потребностей, но встреча спустя много лет со своей некогда жертвой заставляет его коренным образом изменить своё отношение к представительнице противоположного пола.

К слову, женский вопрос не раз будет подниматься на страницах произведений Гольдебаева. Например, он станет сюжетообразующим в рассказе «Галчонок», в котором писатель заводит разговор о падших женщинах²⁷. Вообще, судьба Елизавета Михайловна Петрицевой в чём-то схожа с судьбой Зинаиды Михайловны — героини повести Гольдебаева «Подонки», вышедшей на страницах того же журнала «Образование» двумя годами ранее. Когда-то 15-летнюю Зину в карете при её же отце обесчестил пан-управляющий. Спустя много лет, ставшая проституткой Зина, после встречи с молодым художником Васей Набросковым находит в себе силы довериться мужчине и даже полюбить его. Однако молодой человек обидел девушку, и они расстались навсегда. Спустя некоторое время Набросков пожалеет о своём бессердечном поступке и придёт к мысли о том, что хотел бы жениться на Зине, но все попытки найти её оказались тщетны.

Возвращаясь к анализу системы персонажей повести «Подлое состояние», отметим следующее. Гавриил по образу мыслей во многом похож на Ольгу Григорьевну. У мужчины есть чётко выраженная политическая позиция, он принимает активное участие в жизни страны, ему безразлично её будущее. Но патриотизм, занимающий вершину его системы ценностей, не делает его положительным персонажем. Перечёркивает всё то, что он надругался над Лизаветой по совету своего

²⁶ GOL'DEBAJEV, A. K.: *Podloje sostojanje*. *Obrazovanije*, 1906, № 11, s. 101–102.

²⁷ Подробнее: MOROZOVA, K. I.: *Rasskaz A. K. Gol'debajeva «Galčonok» («Ustanovlennym porjadkom») na stranicach gor'kovskogo «Znanija»*. Maksim Gor'kij v kul'ture XX–XXI vv. Gor'kovskije čtenija — 2020 (9–10 oktjabrja): materialy XXXIX Meždunarodnoj naučnoj konferencii, 2020. s. 291–297.

приятеля, чтобы, так сказать, разгрузить мозг, занятый бесконечными формулами по физике (ведь случилось это всё в далёкой юности, когда Гавриил поступал в университет). Этот поступок, лежащий вне моральных критериев, — полная нивелировка всей системы ценностей, вырабатываемой человечеством веками. Единственным положительным героем выступает, пожалуй, Елизавета Михайловна Петрищева. У неё есть то, что выделяет её среди всех остальных гольдебаевских персонажей — внутренний стержень и система ценностей, которая соответствует традиционным: она — заботливая мать, ответственный работник (врач) и патриот. Кроме этого, в ней нет злобы. Она прощает Гавриила за содеянное и просит в случае чего обращаться к ней за помощью по разным вопросам.

Так, изображая героев с расшатанной системой координат, Гольдебаев продолжает начатый в ранних произведениях разговор о неминуемом Апокалипсисе. Писатель уверен, пока в мире ещё живы такие, как Петрищева, то есть шанс удержать наплаву раскаченный мир и спастись от гибели.

Литература:

- GOL'DEBAJEV, A. K.: *Podloje sostojanje*. Obrazovanije, 1906, № 11, s. 85–107.
- GOL'DEBAJEV, A. K.: *Podloje sostojanje*. Obrazovanije, 1906, № 8, s. 137–184.
- GOL'DEBAJEV, A. K.: *Podloje sostojanje*. Obrazovanije, 1906, № 9, s. 137–173.
- GRICAJ, L. A.: *Transformacija cennostnych osnov semejnoj žizni v Rossii konca XIX – načala XX v. kak predposylka revoljucionnyh sobytij 1917–1918 gg.* Istorija i sovremennost', 2012, № 1, s. 180–191.
- CHLOPONINA, O. O.: *Ženskij mir v ruskoj kul'ture rubeža XIX–XX vv.: tipologičeskie karakteristiki i chudožestvennaja reprezentacija*. Vestnik Vjatskogo gosudarstvennogo universiteta, 2014, s. 19–24.
- MOROZOVA, K. I.: *Rasskaz A. K. Gol'debajeva «Galčonok» («Ustanovlennym porjadkom») na stranicah gor'kovskogo «Znanija»*. Maksim Gor'kij v kul'ture XX–XXI vv. Gor'kovskije čtenija — 2020 (9–10 oktjabrja): materialy XXXIX Meždunarodnoj naučnoj konferencii, 2020, s. 291–297.
- PEREPEL'KIN, M. A., MOROZOVA, K. I.: *A. K. Gol'debajev i A. P. Čechov (ot «V čem pričina?» k «Sore»)*. In: XXIII Čechovskije čtenija: Materialy regional'noj naučnoj konferencii. 29–30 janvarja 2020 goda, s. 13–18.

Ksenia Igorevna Morozova

PhD Student, Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations, Faculty of Philology and Journalism, Samara National Research University, 34 Moscow highway Str., Samara, 443086, Russian Federation

kseniamorozowa@gmail.com

ORCID: 0000-0003-2911-5621

Kníže Myškin je Sókratés

Markéta Poledníková

Abstrakt

Tématem studie je srovnání dvou literárních postav: knížete Myškina v románu *Idiot* F. M. Dostojevského a filosofa Sókrata, kterého známe především z Platónových dialogů. Tyto dvě postavy mají společného více, než je na první pohled patrné. Kníže Myškin i Sókratés jsou vysoce morální jedinci, kteří jsou nakonec zahubeni společností, která (ještě) není natolik morálně vyspělá, aby jim rozuměla nebo je přijala. Navíc jsou oba nařčeni z toho, že kazí mládež. I když jsou mezi nimi i rozdíly, srovnání je opodstatněné: Dostojevskij působil v prostředí a v době, pro něž bylo příznačné hledání bohočlověka či prostě jen morálního, morálně dokonalého člověka. Spisovatel se o jeho nalezení pokusil hned několikrát (kníže Myškin, Aljoša). A právě motiv bohočlověka byl často spojován například s Kristem, ale také se Sókratem. Studie srovnává klíčové rysy Sókrata, tak jak jej vyobrazil Platón především v *Obraně Sókrata*, a knížete Myškina, aby tak přinesla argument pro to, proč sledovat souvislosti ruské literatury 19. století a antické filosofie.

Klíčová slova: Dostojevskij; *Idiot*; kníže Myškin; krása; literární postava; Sókratés; Solovjov

Prince Myshkin is Socrates

Abstract

The central analysis of this paper is focused on the comparison of two literary characters: Prince Myshkin from the Dostoevsky's novel *The Idiot* and philosopher Socrates known mainly from Plato's dialogues. I argue that those two characters have more in common than is obvious at first sight. Both Prince Myshkin and Socrates are highly moral individuals sacrificed by society which does not share their moral standards yet. Moreover, both are accused from corrupting the youth. Despite the differences between them, there is a rationale for the comparison. The characteristic feature of Dostoevsky period was searching for Godman and ideal of morally perfect man. Dostoevsky attempted to find such ideal several times (e.g., Prince Myshkin, Alyosha). Importantly, the ideal of perfect man has been often linked to the Christ, but also to the Socrates. This paper compares the structural features of Socrates as portrayed mainly in *Apology of Socrates* with the Prince Myshkin and concludes

with argument for more attention paid to interconnectedness of the 19th century Russian literature with Ancient Greek philosophy.

Key words: Dostoevsky; *The Idiot*; Prince Myshkin; beauty; literary character; Socrates; Solovyov

Úvod

Ústředním tématem románu *Idiot* je krása,¹ ale nejen ta – F. M. Dostojevskij zde také vyobrazuje a kritizuje ruskou společnost (ne nadarmo považoval T. G. Masaryk Dostojevského za klíč k Rusku, ruské duši²), kromě toho je v díle mnoho autobiografických prvků (epilepsie samotného knížete Myškina, trest smrti a náhlé omilostnění, o nichž Myškin vypráví). A našli bychom mnoho dalších významných prvků, skrze něž lze Dostojevského dílo charakterizovat či analyzovat. V této studii se zaměříme na méně frekventovaný námět z Dostojevského románu a pokusíme se srovnat hlavní postavu, tedy knížete Myškina, s postavou antického filosofa Sókrata. I když se na první pohled tyto literární postavy mohou zdát na hony vzdálené, jejich srovnání považujeme za oprávněné a dále také vysvětlíme, proč se tak domníváme.

Klíčovou částí pro toto srovnání a analýzu jsou V. a VI. kapitola románu,³ kde je popisován vztah knížete Myškina k Mari, k dětem (další nosné téma dostojevskologie⁴) a kde je zkoušena povaha Myškina během první návštěvy u Japončinových. Právě zde nacházíme podobnosti s osobností Sókrata, o níž budeme čerpat představy z Platónových dialogů. To samo o sobě napovídá, že také postavu Sókrata vnímáme především jako postavu literární, což ovšem nijak nesnižuje její (morální) hodnotu. Dalším cenným zdrojem pro nás bude dílo ruského filosofa, současníka a přítele Dostojevského V. S. Solovjova, které může propojit a dokreslit obraz tohoto srovnání.

Dodejme, že toto „sókratovské“ téma nakonec velmi úzce souvisí se všemi ostatními stěžejními tématy románu, která zde zmiňujeme – totiž s krásou, s tématem dětství atd.

¹ JACKSON, R. L.: *Close Encounters. Essays on Russian Literature*. Boston: Academic Studies Press, 2013; JACKSON, R. L.: *The Art of Dostoevsky. Deliriums and Nocturnes*. New Jersey: Princeton University Press, 1987.

² MASARYK, T. G.: *Rusko a Evropa*. Díl II. a III. Praha: Ústav T. G. Masaryka, 1996.

³ DOSTOJEVSKIJ, F. M.: *Idiot*. Praha: Odeon, 1968, s. 57–83.

⁴ HRÁBKOVÁ, R.: *Umělecko-filozofická koncepce dětství v tvorbě F. M. Dostojevského*. Praha: Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy, 1998.

Ten, který kazí mládež

Kapitoly V a VI románu *Idiot* se odehrávají při prvním setkání knížete Myškina s Jpančinovými, kdy kníže vypráví Jelizavetě Prokofjevě a jejím třem dcerám (Alexandře, Adelaidě a Aglaje) o svém několikaletém pobytu ve Švýcarsku, kde se léčil s epilepsií. Z hlediska kompozice je úloha těchto částí poměrně jasná – kníže, který se zde představuje a otevírá rodině Jpančinových, se zároveň odhaluje i čtenáři. Autor ukazuje nejen upřímnou povahu Myškina, ale také jeho interakce s dospělými i s dětmi.

Kapitoly tedy plní skvěle svou funkci v rámci kompozice, ale tím se jejich význam nevyčerpává. Autor zde totiž na velmi malém prostoru otevírá mnoho důležitých témat, která rezonují v dalších částech románu nebo obecně v celé Dostojevského tvorbě. Navíc zde literárními postupy předestírá mnohé filosofické a existenciální otázky, například o tom, že „i v žaláři je možno najít ohromný život“,⁵ o tom, jak nás změní nebo nezmění, jsme-li postaveni tváří v tvář smrti (autobiografický prvek), o důležitosti smíchu, úsměvu,⁶ o šťastném životě mimo společnost... Ne všechny myšlenky jsou vyřčeny knížetem přímo, některé dokonce nejsou vyřčeny vůbec, jsou skryty mezi řádky, demonstrovány chováním a osudem protagonistů. Sama Adelaida však označuje Myškina za filozofa („To je všecko filozofie [...], vy jste filozof a nás jste přijel poučovat.“) a Myškin je docela ochoten s ní souhlasit („...jsem třeba skutečně filozof.“).⁷

Nedílnou součástí pasáže je téma lásky a téma krásy. Na otázku Adelaidy, zda byl kníže zamilovaný, odpovídá, že nebyl nikdy zamilovaný, ale že byl „šťasten jinak“. Tímto se začíná vypravování o Mari, k níž Myškina pojila spíše jakási bratrská nebo prostě obecně lidská láska. I když kníže tvrdí, že nebyl zamilován, mohli bychom ji označit jako jakousi lásku z lítosti, o níž hovoří v souvislosti s celým dílem Dostojevského například František Kautman a kterou tento staví do protikladu k lásce vášnivé (ani jedna z nich nemívá šťastného konce).⁸ Láska-lítost však není nijak méněcenná, naopak, vyjevuje ty nejdůležitější hodnoty a činí člověka člověkem, je tím, co nás dělá lidmi. To ostatně můžeme pozorovat i na pokračování tohoto příběhu o nebohé dívce Mari, která nakonec zemře na souchotiny, ale zemře docela šťastná právě díky knížeti. Kníže Myškin, který tráví čas s dětmi, v jejichž společnosti je mu nejlépe, vede děti k tomu,

⁵ DOSTOJEVSKIJ, F. M.: *Idiot*. Praha: Odeon, 1968, s. 65.

⁶ Myškin se často usmívá, směje, líbí se mu usměvavé tváře sester Jpančinových. Srov. také DOSTOJEVSKIJ, F. M.: *Brat'ja Karamazovy*. T. I, II. Moskva: Sovremennik, 1981. Sám starec Zosima byl usměvavý a veselý, také říkal, že na děti se nesmíme nikdy mračit, mohli bychom jim tím ublížit.

⁷ DOSTOJEVSKIJ, F. M.: *Idiot*. Praha: Odeon, 1968, s. 65.

⁸ KAUTMAN, F. *Fjodor Michajlovič Dostojevskij. Věčný problém člověka*. Praha, Academia, 2004.

aby se k Mari chovaly jinak (lépe) než všichni dospělí ve vesnici, a tak si děti knížete i Mari zamilují. Právě vztah k dětem, jak již bylo řečeno, je důležitým tématem napříč tvorbou Dostojevského a je zároveň průběžným kamenem povahy (literární) postavy.

Kníže je zvyklý mluvit s dětmi narovinu, nelhat jim, nic jim nezatajovat, nepodceňovat jejich porozumění ani jejich dobré rady. V příběhu o Mari je kníže nakonec obviněn dospělými obyvateli vesnice, že „zkazil děti“⁹ a že na ně škodlivě působí (svou filosofií, svým systémem), neboť dospělí neradi viděli, když děti chodily za Mari a ostatně také za samotným knížetem. Právě tato charakteristika nejvíce upoutala naši pozornost a přivedla nás ke srovnání knížete Myškina s antickým filosofem Sókratem – není to však jediná podobnost mezi nimi.

Komparace dvou literárních postav

Sókratés byl, na rozdíl od Myškina, sebevědomým filosofem. Nelitoval rozepří, dokonce je sám mnohdy způsoboval ve snaze naučit něčemu ostatní a také poučit sám sebe. Myškin se často omlouvá, když se zdá, že někoho poučuje, není si sám sebou jist a přestává být filosofem. Myškina ostatně nelze zcela snadno označit za filosofa, takové označení zde chápeme spíše přeneseně, i když vidíme, že Adelaida jej tak jmenuje a on se tomu nebrání. Přesto najdeme více společných znaků než rozdílů.

Po formální stránce je potřeba připomenout, že jsou oba dva literárními postavami. I když není zvykem zpochybňovat, že Sókratés skutečně existoval jako osoba, on sám nic nenapsal a o jeho životě i filosofii se dozvídáme z děl antických filosofů a spisovatelů (Platón, Xenofón, Aristofanés), a to především v umělecké formě. Budeme tedy i zde chápat Sókrata jako literární postavu, což podle nás nijak nesnižuje jeho význam.

Jak už bylo řečeno, kníže Myškin i Sókratés byli obviněni z toho, že kazí či korumpují mládež. V obou případech navíc můžeme konstatovat, že obvinění nebylo oprávněné, ale že bylo spíše založeno na nepochopení či dokonce pramenilo z neochoty pochopit, porozumět.

Platónův dialog *Obrana Sókrata*¹⁰ je brilantním uměleckým vyobrazením charakteru tohoto filosofa, je precizním argumentačním řetězcem, je skutečnou apologií v původním smyslu slova (tedy argumentovanou obhajobou, nikoli omluvou a přiznáním viny). V první části Sókratés, který je sám sobě obhájcem, vyvrací mylná obvinění nejen z toho, že kazí mládež, ale také že nevěří v bohy

⁹ DOSTOJEVSKIJ, F. M.: *Idiot*. Praha: Odeon, 1968, s. 78.

¹⁰ PLATÓN: *Euthyfrón. Obrana Sókrata. Kritón*. Praha: Oikoymenh, 2005.

oficiálně uznávané v obci, ale „v jiná nová daimonia“.¹¹ Ve skutečnosti se nejednalo o zavádění nových božstev, ale o jakýsi vnitřní hlas, který Sókratovi napovídal, co je či není morální, dnes bychom možná řekli svědomí. Ona daimonia mohou být stejně podivným znakem, jakým je u Myškina jeho epilepsie.

Sókratův i Myškinův osud je neveselý. Sókratés je i přes svou brilantní řeč odsouzen k smrti, a i když má možnost uprchnout, svůj trest přijímá – přesto, že je nespravedlivý. Ukazuje tím mimo jiné, že se jednotlivec musí podřítit obci, jejím zákonům či pravidlům, i když nejsou dokonalé. Sókratés smířeně vypije číši jedu. Můžeme říct, že za jeho nespravedlivou předčasnou smrt je zodpovědná společnost, v níž žil. Myškin na konci románu neumírá, ale je natolik nemocen, že téměř pozbývá rozumu. Na rozdíl od Sókrata opouští „obec“, která jej k tomuto stavu přivedla svým neporozuměním, svým jednáním a nedokonalými (nepsanými) pravidly, odjíždí opět do Švýcarska na léčení. Také on je obětí společenských poměrů.

Obrana Sókrata vyobrazuje Sókratův život před smrtí, vyobrazuje čekání na smrt. I toto téma je v analyzovaných kapitolách románu *Idiot* vyobrazeno, zde však není odsouzeným na smrt kníže Myškin, ale dva muži, které kníže potkal či viděl ve Švýcarsku. Jeden z nich je omilostněn a představuje osud samotného autora románu. Druhý je popraven.

I když Sókratés během svého života vědomě kladl provokativní otázky a vědomě se oddával filosofování, byla mu vlastní jakási skromnost při posuzování vlastního vědění.¹² Dokonce jeho pochybování a nevědění bylo počátkem každého hledání, každého dialogu, a stalo se tak do jisté míry i součástí jeho filosofické metody nebo přinejmenším jeho světonázoru. Víím, že nic nevím. – Tento výrok je mu přisuzován a stal se pro něj charakteristickým. Podobně také Myškin pochybuje, je skromný, má pocit, že je znalý nejméně ze všech: „...vždyť já sám víím, že jsem žil méně než ostatní a méně než všichni rozumím životu.“¹³ Ale s tím Aglaja nesouhlasí a říká, že pokud byl v životě šťasten, pak žil nepochybně více než ostatní. Jeho upřímná skromnost na ni přitom působí jako přetvářka.

Společnost, v níž se kníže Myškin pohybuje, není natolik morálně vyspělá, aby dokázala pochopit a docenit Myškinovu povahu. Sám kníže je velice dobrý člověk, který může někomu uškodit jedině omylem, z nevědomosti, neznalosti situace, což se také stane na konci návštěvy u Jevančinových – kníže hovoří o dobrých tvářích všech Jevančinových a o Aglaje prohlásí, že je

¹¹ PLATÓN: *Euthyfrón. Obrana Sókrata. Kritón*. Praha: Oikoymenh, 2005, *Ap.* 24c.

¹² PLATÓN: *Charmidés. Lachés. Lysis. Theagés*. Praha: Oikoymenh, 2019, *Charm.* 165b.

¹³ DOSTOJEVSKIJ, F. M.: *Idiot*. Praha: Odeon, 1968, s. 68.

skoro tak krásná jako Nastasja Filippovna na podobizně, kterou viděl u Gavrily Ardalionoviče, čímž prozradí utajený záměr tohoto muže vzít si tuto dámu. Kníže Myškin jakoby potvrzoval Sókratův etický intelektualismus, totiž Sókratovo přesvědčení, že zlo konáme jen tehdy, neznáme-li dobro. Sókrata i Myškina můžeme považovat za vysoce mravní osobnosti, které svou mravností převyšují své okolí.

Takové osobnosti podle některých ruských myslitelů předznamenávají určitý vyšší stupeň mravní dokonalosti, kterého lidé a lidstvo jako celek mohou dosáhnout. Pro ruskou religiózní filosofii je typické hledání tzv. bohočlověka, jehož předznamenáním a vzorem je Ježíš, ale ten bývá nezřídka srovnáván právě také se Sókratem, který byl vzorem morálky ještě před vznikem křesťanské víry. Také v Dostojevského díle nalezneme nejrůznější pokusy o vyobrazení morálně dokonalé osoby (kníže Myškin, Aljoša).

Oprávněnost a záměr

Pokusili jsme se již alespoň naznačit, proč považujeme srovnání knížete Myškina se Sókratem za oprávněné. I přes jisté rozdíly mezi těmito postavami se nám podařilo nalézt celou řadu podobných rysů – nepochopení společností, které vyústilo v tragický konec hrdiny, nespravedlivé nařčení z toho, že kazí mládež, motiv čekání na smrt, vysoce mravní charakter, epistemická skromnost a další. Je ovšem nesnadné rozhodnout, zda podobnost těchto dvou postav je záměrná, tedy zda Dostojevskij připodobnil knížete Myškina k Sókratovi uvědoměle. S jistotou můžeme tvrdit, že Dostojevskij Sókrata znal, zmiňuje jej například ve své fantastické povídce *Krokodýl*, kde je Sókratés spolu s antickým filosofem Diogénem uváděn jako příklad mravného člověka a „budoucí úlohy pro lidstvo“.¹⁴

Také je o Dostojevském známo, že i když sám sebe za filosofa nepovažoval, filosofie mu byla blízká a živě se o ni zajímal. I když někteří kritici a literární vědci odmítají interpretovat Dostojevského romány jako filosofické,¹⁵ ruští filosofové se k Dostojevskému jednoznačně hlásili a hojně reflektovali jeho dílo v tomto duchu,¹⁶ pročež se především *Legenda o Velikém inkvizitoru* stala námětem mnohých filosofických prací, přesahujících svým významem dobu svého vzniku.¹⁷ Dostojevskij také udržoval kontakt se svým o generaci mladším současníkem, filosofem Vladimírem Sergejevičem Solovjovem¹⁸. O jejich

¹⁴ DOSTOJEVSKIJ, F. M.: *Krokodýl*. Praha: Vyšehrad, 2004, s. 61.

¹⁵ BACHTIN, M. M.: *Problémy poetiky románu*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1973.

¹⁶ BERĎAJEV, N. A.: *Dostojevského pojetí světa*. Praha: OIKOYMENH, 2000.

¹⁷ *Velký inkvizitor: Nad textem F. M. Dostojevského*. Olomouc: Aletti Velehrad-Roma, 1998.

¹⁸ KLÍMA, L.: *O Solovjevově etice*. Praha: Lege artis, 1993, s. 82.

kontaktech, vzájemném působení a velkém přátelství byla vydána rozsáhlá studie v angličtině, která dokládá významné souvislosti jejich děl jak na úrovni literární (například volba žánru,¹⁹ charakter postavy apod.), tak na úrovni myšlenkové.²⁰

Je dost dobře možné, že tito dva myslitelé diskutovali také o Sókratovi a Platónovi, neboť oba antičtí myslitelé byli velkým námětem pro mnohé Solovjovy práce. Solovjov dokonce věnoval samostatný spis Platónovi, potažmo Sókratovi. V díle *Drama Platónova života* vyzdvihuje osobnost Sókrata a zároveň obviňuje Platóna, že se zpronevěřil svému učiteli.²¹ Ve svém monumentálním spise *Ospravedlnění dobra* několikrát uvádí Sókrata jako morální vzor a přiznává mu rysy bohočlověka, který se objevil ještě před Kristem a před křesťanstvím.²² Kromě toho Solovjov přeložil některé z Platónových dialogů ze starořečtiny do ruštiny (plánoval postupně přeložit celé Platónovo dílo).²³ Připomeňme, že právě Platónovy dialogy jsou nejrozsáhlejším svědectvím o životě i učení Sókrata, byť jsou zde Sókratovy myšlenky často promíseny s myšlenkami samotného Platóna.

Hlubší souvislost na úrovni hodnot

V. S. Solovjov byl k Platónovi v mnohém kritický,²⁴ přesto byl zřejmě fascinován jeho dílem a jeho filosofický systém z Platóna v mnohém čerpá – ať už přímo, nebo zprostředkovaně přes novoplatonismus, středověkou křesťanskou filosofii atd. Platónské jsou především hodnoty, které Solovjov vyznává, a jejich objektivní existence (a stejně tak jejich existence podmíněná, která připomíná platónské jednotliviny, mající podíl či účast na idejích).

Tyto hodnoty – dobro, krása, ale také pravda a láska, spravedlnost, ale také svoboda – se pak staly charakteristickými nejen pro samotného Solovjova, ale do jisté míry také pro jeho současníky a pokračovatele. A byl to v antické tradici

¹⁹ Srov. např. SOLOVJOV, V. S.: *Tri rozhovory: o válce, pokroku a konci světových dějin obsahující krátkou legendu o Antikristu a několik menších přiložených statí*. Praha: Zvon, 1997; DOSTOJEVSKIJ, F. M.: *Brat'ja Karamazovy*. T. I, II. Moskva: Sovremennik, 1981.

²⁰ KOSTALEVSKY, M.: *Dostoevsky and Soloviev. The Art of Integral Vision*. New Haven: Yale University, 1997.

²¹ SOLOVJOV, V. S.: *Drama Platónova života*. Samotišky: Spolek moravských nakladatelů, 1997.

²² SOLOVJOV, V. S.: *Ospravedlnění dobra*. Olomouc: Refugium Velehrad-Roma, 2002, s. 45, 108–109, 229.

²³ Viz. např. PLATON: *Apologija Sokrata. Dialogi*. Převedl V. S. Solov'jev. Sankt-Peterburg: Azbuka, 2017; PLATON: *Dialogi: Protagor, Bol'soj Ippij, Ippij men'sij, Jevtidem, Jevtifron, Apologija Sokrata, Kriton*. Převedl V. Solov'jeva, M. S. Solov'jeva i kn. S. N. Trubeckogo. Moskva: Akademičeskij projekt, 2017.

²⁴ SOLOVJOV, V. S.: *Drama Platónova života*. Samotišky: Spolek moravských nakladatelů, 1997.

a vůbec v tradici západní filosofie právě Sókratés, který způsobil obrat k etice a k hledání (objektivních) hodnot – dobra, krásy atd.²⁵

V úvodu jsme začali tím, že jedním z ústředních témat románu *Idiot* je krása. A právě téma krásy následuje bezprostředně po příběhu o dětech a o Mari. Kníže Myškin, který vyzradí informaci o podobizně Nastasji Filippovny, nachází u ní i u Aglaji velkou krásu. A Adelajda komentuje portrét slovy: „Taková síla! [...] Taková krása je síla [...] s takovou krásou je možno svět převrátit!“²⁶ Není to poprvé, co v Dostojevského díle rezonuje motto „krása spasí svět“. Krása v románu *Idiot* je však zhoubná – ne-li pro své okolí, pak přinejmenším sama pro sebe.

Stejně jako Myškinovi přece jen cosi chybí k (mravní) dokonalosti, také vyobrazená krása ještě není dokonalá. A stejně tak jejich okolí, prostředí, v němž se nacházejí, není dokonalé – dokonalosti totiž nedosahuje člověk sám nezávisle na okolí. Dostojevskému bývá vyčítáno, že selhal ve svých snahách vyobrazit mravně dokonalého člověka²⁷ – že Myškin selhává, Aljoša má také své slabiny, ale jak mohou mravní lidé jednat vždy dokonale morálně v nedokonalém světě?

Závěr

Na první pohled nemá docela pohledný mladý Rus, považovaný mnohými za idiota, mnoho společného se zřejmě ošklivým antickým filosofem v tóze. Čas, místo, ale ani kultura nenaznačují možné společné znaky či společná témata. A přece se tito dva podobají více, než se zdá – ta podobnost však leží hlouběji, na těch úrovních, kde hledáme to, co je obecně lidské, totiž na úrovni hodnot. Ostatně na první pohled také sám Myškin může vypadat jako idiot, ale bystrý pozorovatel jistě pronikne hlouběji a odhalí jeho skutečnou podstatu.

Pokusili jsme se ukázat, že mnohé prvky v Myškinově životě upomínají k postavě Sókrata (nařčení, že kazí mládež, nepochopení společností, vysoce morální charakter atd.), i když nelze přesně stanovit, zda je tato podobnost záměrná či nikoliv. I kdyby však záměrná nebyla, hledání souvislostí mezi antickou filosofií a vůbec literaturou a ruským myšlením není bezpředmětné. Ukazuje se totiž, že jak Sókratés, tak i kníže Myškin mohou být chápáni jako předobraz morálně dokonalého člověka (nebo přinejmenším morálně dokonalejšího). V neposlední řadě jejich autory – Dostojevského a Platóna –

²⁵ PLATÓN: *Parmenidés*. Praha: Oikoymenh, 1996; PLATÓN: *Symposion*. Praha: Oikoymenh, 2005.

²⁶ DOSTOJEVSKIJ, F. M.: *Idiot*. Praha: Odeon, 1968, s. 88.

²⁷ ČERNÝ, V.: *Tvorba a osobnost II*. Praha, Odeon, 1993; MATHAUSEROVÁ, S.: *Cestami staletí. Systémové vztahy v dějinách ruské literatury*. Praha: Univerzita Karlova, 1988, s. 82.

spojují hodnoty, které se v dějinách myšlení předávají a navracejí a jejichž souvislost zcela jistě náhodná není.

Literatura:

- BACHTIN, M. M.: *Problémy poetiky románu*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1973.
- BERĎAJEV, N. A.: *Dostojevského pojetí světa*. Praha: OIKOYMENH, 2000.
- DOSTOJEVSKIJ, F. M.: *Brat'ja Karamazovy*. T. I, II. Moskva: Sovremennik, 1981.
- ČERNÝ, V.: *Tvorba a osobnost II*. Praha, Odeon, 1993.
- DOSTOJEVSKIJ, F. M.: *Idiot*. Praha: Odeon, 1968.
- DOSTOJEVSKIJ, F. M.: *Krokodýl*. Praha: Vyšehrad, 2004.
- DOSTOJEVSKIJ, F. M.: *Zločin a trest*. Praha: Svět sovětů, 1966.
- HŘÍBKOVÁ, R.: *Umělecko-filozofická koncepce dětství v tvorbě F. M. Dostojevského*. Praha: Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy, 1998.
- JACKSON, R. L.: *Close Encounters. Essays on Russian Literature*. Boston: Academic Studies Press, 2013.
- JACKSON, R. L.: *The Art of Dostoevsky. Deliriums and Nocturnes*. New Jersey: Princeton University Press, 1987.
- KAUTMAN, F.: *Fjodor Michajlovič Dostojevskij. Věčný problém člověka*. Praha, Academia, 2004.
- KOSTALEVSKY, M.: *Dostoevsky and Soloviev. The Art of Integral Vision*. New Haven: Yale University, 1997.
- KLÍMA, L.: *O Solovjevově etice*. Praha: Lege artis, 1993, s. 82.
- MASARYK, T. G.: *Rusko a Evropa*. Díl II. a III. Praha: Ústav T. G. Masaryka, 1996.
- MATHAUSEROVÁ, S.: *Cestami staletí. Systémové vztahy v dějinách ruské literatury*. Praha: Univerzita Karlova, 1988.
- PLATÓN: *Apologija Sokrata. Dialogi*. Pervod V. S. Solov'jev. Sankt-Peterburg: Azbuka, 2017.
- PLATÓN: *Dialogi: Protagor, Bol'soj Ippij, Ippij men'sij, Jevtidem, Jevtifron, Apologija Sokrata, Kriton*. Pervod V. Solov'jeva, M. S. Solov'jeva i kn. S. N. Trubeckogo. Moskva: Akademičeskij projekt, 2017.
- PLATÓN: *Euthyfrón. Obrana Sókrata. Kritón*. Praha: Oikoymenh, 2005.
- PLATÓN: *Charmidés. Lachés. Lysis. Theagés*. Praha: Oikoymenh, 2019.
- PLATÓN: *Parmenidés*. Praha: Oikoymenh, 1996.
- PLATÓN: *Symposion*. Praha: Oikoymenh, 2005.
- SOLOVJOV, V. S.: *Drama Platónova života*. Samotišky: Spolek moravských nakladatelů, 1997.

SOLOVJOV, V. S.: *Ospravedlnění dobra*. Olomouc: Refugium Velehrad-Roma, 2002.

SOLOVJOV, V. S.: *Tři rozhovory: o válce, pokroku a konci světových dějin obsahující krátkou legendu o Antikristu a několik menších přiložených statí*. Praha: Zvon, 1997.

Velký inkvizitor: Nad textem F. M. Dostojevského. Olomouc: Aletti Velehrad-Roma, 1998.

Markéta Poledníková

Master, Department of Slavonic Studies, Faculty of Arts, Masaryk University,
Arna Nováka 1/1, 602 00 Brno, Czech Republic

415780@mail.muni.cz

ORCID: 0000-0003-4253-6842

Oddíl IX



HODNOTY V DÍLECH SVĚTOVÉ LITERATURY

ЦЕННОСТИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Blank jako Lenin w dramacie Zinaidy Gippius *Kolor maku*

Wojciech Gorczyca

Abstrakt

Dramat Zinaidy Gippius *Kolor maku* (*Маков цвет*, 1907) jest jedynym dramatem o Leninie w literaturze rosyjskiej, w którym wódz rewolucji październikowej otrzymuje ocenę negatywną. W sensie gatunku dramat można nazwać jednocześnie społeczno-obyczajowym, politycznym i psychologicznym. Intryga, w której na pierwsze miejsce wysuwa się szantaż 36. letniego Blanka, prowadzi do śmierci dwojga kochających się młodych ludzi – przedstawicieli inteligencji rosyjskiej. W prowadzeniu intrygi Blank bez skrupułów wykorzystuje śmierć jednego z bohaterów do prowadzenia działań politycznych. Dramat nawiązuje do doświadczeń Gippius jako poety symbolisty. Istotna jest tutaj interpretacja kolorów: czerwonego (mak) i niebieskiego (niebo i chaber). Ich kontekst psychosemantyczny współkreuje świat wewnętrzny młodych bohaterów – rozumienie, emocje i tragedię osobistą.

Słowa kluczowe: dramat społeczno-obyczajowy; polityczny; psychologiczny; intryga Blanka; psychosemantyka kolorów

Blank as Lenin in Zinaida Gippius Drama *The Colour of Poppies*

Abstract

Zinaida Gippius's drama *The Colour of Poppies* (*Маков цвет*, 1907) is the only drama about Lenin in the Russian literature, where the leader of the October Revolution is given a negative assessment. In the sense of genre, the drama can be called social, political as well as psychological. The intrigue, in which the focus is on the blackmail of 36 year old Blank, leads to death of two loving each other young people, representing Russian intelligentsia. In his intrigue, unscrupulous Blank uses the death of one of the characters for conducting political activities. The drama refers to Gippius's experiences as a symbolist poet. Here, vital is the interpretation of colours: red (poppy) and blue (the sky and cornflower). Their psychosemantic context cocreates the internal world of the young characters—understanding, emotions and the personal tragedy.

Key words: social; political; psychological drama; Blank's intrigue; psychosemantics of colours

Po raz pierwszy sztuki o Leninie zaczęto wystawiać w ZSRR w 1937 roku z okazji 20. lecia wybuchu rewolucji październikowej. Były to: *Na brzegu Newy* (*На берегу Невы*, 1937) Konstantego Trienowa, *Prawda* (*Правда*, 1937) Aleksandra Korniejczuka i *Człowiek z karabinem* (*Человек с ружьем*, 1937) Mikołaja Pogodina¹. Jednoznaczną apoteozę wodza rewolucji odnotowuje się w ZSRR jeszcze w latach 60–80. XX wieku w sztukach Michała Szatrowa, np. *Zwyciężymy* (*Так победим*, 1982).

Jak pisze Robert Service, do 1990 roku nie wolno było w ZSSR czynić żadnych aluzji do nierosyjskich gałęzi drzewa genealogicznego Lenina. Nigdy nie wspomiano o jego szlachectwie. O wpływie, jaki wywierał na przyjaciół i współtowarzyszy, milczano².

Dramat Zinaidy Gippius, *Kolor maku* (*Маков цвет*), został opublikowany w 1907 roku³ i wiąże się bezpośrednio z faktem, że 9 stycznia 1905 roku zarówno poetka jak i jej mąż, Dymitr Mereżkowski, określili swoje stanowisko polityczne jako przeciwnicy samodzierżawia. Jednocześnie Gippius w czasie pobytu w Paryżu w 1906 roku nawiązała kontakt z Borysem Sawinkowem, znanym eserem⁴, śmiertelnym wrogiem bolszewików.

Kolor maku to jedyny tekst dramatyczny w literaturze rosyjskiej, w którym znajdujemy negatywny portret trzydziestosześcioletniego przyszłego wodza rewolucji październikowej, występującego jako Blank. Oceny Gippius, jak przekonuje lektura biografii Lenina autorstwa Service'a, mają swoje zakorzenie nie tylko w dobrze rozpoznanym rodowodzie byłego mieszkańca Symbirska, Genewy, Paryża, Londynu i Poronina⁵. Spotykamy w sztuce wiele trafnych ocen, jeśli chodzi o stosunek Blanka do kobiet oraz do problemu jego

¹ Por.: GORCZYCA, W.: *Dramatopisarstwo Konstantego Trienowa*. Wrocław. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1990, s. 50–51. Także: POREBINA, G., POREBA, S.: *Historia literatury rosyjskiej 1917–1991*. Katowice. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1996, s. 220.

² SERVICE, R.: *Lenin. Biografia*. Przeł. M. Urbański. Warszawa. Iskry, 2003, s. 489.

³ Uważa się, że w tworzeniu tej sztuki współpracowali z Gippius Dymitr Mereżkowski i Dymitr Fiłosofow. Według mnie, sztuka jest indywidualnym osiągnięciem Gippius. Mereżkowski i Fiłosofow mogli jedynie doprecyzowywać kwestie związane z obecnością w niej określonych faktów historycznych. Źródło: GIPPIUS, Z. N.: *Sobranije sočinenij*. T. 4. Lunnyje murawy: Rasskazy. P'esy. M.: Russkaja kniga, 2001. 528 C. Dostępne na <https://gippius.com/lib/piece/makov-cvet.html>. (cyt. 11.04.2020).

⁴ Wiktor Czernow, z którym współpracowała Gippius, utworzył w 1901 roku partię socjalistów-rewolucjonistów (eserów) i marksiści zaczęli tracić w Rosji hegemonię. W partii Czernowa pokładała Gippius początkowo nadzieję na odrodzenie Rosji. Z Sawinkowem utrzymywała kontakt do momentu wyjazdu z Warszawy do Paryża, tj. do 1921 roku. Por.: GORCZYCA, W.: *Zinaida Gippius, symboliści, esery i Józef Piłsudski*, *Slavica litteraria*, 2018, № 1, s. 15–30.

⁵ SERVICE, R.: *Op. cit.*, s. 131. O swym żydowskim pochodzeniu Lenin najprawdopodobniej dowiedział się od siostry Anny w drodze do Ufy, gdzie odwiedził Nadieżdę Krupską – przed lipcem 1900 roku, tj. przed wyjazdem do Szwajcarii.

pochodzenia żydowskiego, nadto do programu ideologicznego, w którym walka klas wysuwa się na pierwsze miejsce.

Najistotniejszy w sztuce jest, usytuowany w historii bliższej i dalszej, spłot zdarzeń, poświęcony młodemu Rosjanom (Andrzej, jego siostra Sonia i ich kuzyn, Borys), jako reprezentantom inteligencji. Równię pochyłą, po której staczają się na „śmiertelne dno”, buduje w perwersyjnie zaplanowany sposób Blank.

Trwanie i moment w teraźniejszości dramatycznej sztuki Gippius łączy się immanentnie z przeszłością i przyszłością⁶. Jest to dramat psychologiczno-obyczajowy, respektujący powszechne zasady prawdopodobieństwa, charakteryzujący się przejrzystą kompozycją, regularną budową i konfliktem wywiedzionym z aktualnej problematyki społecznej i psychologicznej⁷. Motywację psychologiczną młodych bohaterów wiąże Gippius z symbolizacją kwiatu maku i bławatu – ściślej ich kolorów, czerwonego i niebieskiego. Ma to niewątpliwie związek z jej zainteresowaniami poetyckimi tego czasu. Wskazują one na interkulturową interpretację kolorów i związanych z nimi symboli⁸.

Pierwszy raz Blank pojawia się na scenie tuż po ogłoszeniu przez cara Mikołaja II *Manifestu* z zapowiedzią darowania ludności „niewzruszonych swobód obywatelskich”⁹. Manifestację bohaterowie obserwują przez okno („От окон-то подальше...”), które jest w sztuce reprezentacją perspektywy śmierci, Armagedonu.

Relacjonuje zdarzenia rozgrywane się w przestrzeni pozasceniczej Jewdokimowa, służąca Motowiłowów. Jewdokimowa postrzega czerwone flagi jako czarne chusty, nie wierząc w możliwość uzyskania wolności. Andrzej, syn profesora Motowiłowa, który nie przyjmuje *Manifestu*, zaręcza, że są to flagi czerwone – czerwone od krwi, a manifestujący jeszcze przed dojściem do ul. Szpalernej mogą zostać rozstrzelani¹⁰. Blank, z kolei, charakteryzowany jako socjalista demokrata, pochwała tego rodzaju zachowania oraz nie bez zadowolenia stwierdza, że ktoś chytrze wlaź na dach i przywiązał czerwoną flagę do krzyża. Sądzi, że proletariat wyjął już burżuazji kasztany z ognia i powinien z nich zrobić teraz użytek.

⁶ ŚLAWINSKA, I.: *Odczytanie dramatu*. [W:] *Problemy teorii dramatu i teatru*. Red. J. Degler. Wrocław. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1988, s. 72.

⁷ LEYKO, M.: *Dramat*. [W:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red. G. Gazda i Śl. Tynecka-Makowska. Kraków. UNIVERSITAS, 2006, s. 176–180.

⁸ Por. mój artykuł GORCZYCA, W.: *Cveta Zinajdy Gippius „v lesu simbolov”*. *Novaja rusistika*, 2019, № 2, s. 5–18.

⁹ BAZYŁOW, L.: *Historia Rosji*. T. II. Warszawa. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1988, s. 434.

¹⁰ Op. cit., s. 410. Krwawą niedzielę poprzedziło wiele konfliktów i manifestacji. Jednym z konfliktów, bardziej znanym, był konflikt między robotnikami huty i administracją przedsiębiorstwa w miejscowości Zlatoust. Żołnierze na rozkaz gubernatora zmasakrowali tłum, zabijając 31 i raniąc 250 osób.

Postawę Andrzeja, związaną niewątpliwie z niedawnymi wystąpieniami młodzieży studenckiej przeciwko caratowi w Petersburgu, Kijowie i Moskwie 4 (17) marca 1901 roku¹¹, Blank komentuje następująco: „Теперь дело не за героями а за массами”. Andrzej, według niego, albo pójdzie teraz na barykady, albo wpadnie w tępą obojętność. Sonia ową skrajność komentuje następująco: „Да, не вынесет душа российская никакой середины”. Stwierdzenie bohaterki przyjmuje Gippius jako *constans* konfliktów wewnętrznych trojga młodych bohaterów (tj. Andrzeja, Soni i Borysa), uruchamianych w intrydze prowadzonej przez Blanka. Dodać należałoby, iż kierunkiem politycznym poprzedzającym w Rosji ruch robotniczy był ruch tzw. dekabrystów¹², który Gippius uważała za istotny w przyszłym budowaniu nowej Rosji.

Swą postawą Andrzej, jako romantyczny reprezentant idei wolności, nawiązuje niewątpliwie do dalekiej tradycji powstania dekabrystowskiego i bliższych w czasie argumentów szkoły idealistycznej (Schelling i Hegel), która dowodziła, że umysł ludzki jest najwyższą siłą twórczą. „Myśl” w sensie szerszym, obejmującym uczucia, doznania, a nade wszystko twórcze impulsy artystyczne, została zrównana z „Naturą”. Idealizm dał intelektualistom rosyjskim pewność siebie, której nigdy wcześniej nie mieli¹³.

Lenin zjawił się w Petersburgu na dworcu Fińskim 8 listopada 1905 roku tuż po wydaniu *Manifestu*, a więc później niż jego literacki sobowtór – Blank, co nadaje akcji większą dramaturgię. Jego obecność wiązała się z kryzysem, jaki zaistniał po fatalnych dla Rosji ustaleniach pokoju z Japonią¹⁴. W 1905 roku Lenin opowiedział się za stosowaniem przemocy, za jej najbardziej brutalnymi i krwawymi przejawami. Powstanie moskiewskie, jakie miało miejsce w połowie grudnia 1905 roku, zakończone klęską na Krasnoj Presnie, uznał za hurraoptymistyczną inicjatywę, dla której w przyszłości nie można mieć pobłażania¹⁵. W powstaniu tym, jak wynika z akcji dramatu, wziął udział Andrzej.

Konflikt wewnętrzny Andrzeja, jaki implikuje makrokosmos sceny *Koloru maku*, należy rozpatrywać na dwóch płaszczyznach: ontologicznej i epistemologicznej. Pierwszą określa jego status jako syna profesora, studenta i młodego Rosjanina wrażliwego na wydarzenia z jego ojczyzną związane. Odrzuca, jak to określa, sentymentalną postawę ojca wobec zaistniałej sytuacji, zrywa

¹¹ Op. cit., s. 412.

¹² BUSZKO, J., DOBOSZEWSKA, A.: *Ruchy socjalne w latach 1849–1914*. [W:] *Wielka historia świata. Świat od Wiosny Ludów do I wojny światowej*. T. 10. Red. J. Buszko i St. Grodziski. Warszawa. Świat Książki, 2006, s. 427.

¹³ Op. cit.

¹⁴ SZYLNİK, L.: *Czarne dziury historii Rosji*. Przeł. M. Leczycka. Warszawa. Bellona, 2011, s. 267.

¹⁵ Op. cit., s. 180.

z nim. Sądzi, że rosyjscy bohaterowie spod Port Artur wykazali się obecnie tchórzostwem, czym obraża Borysa, narzeczonego Soni. Decyduje się na udział w powstaniu moskiewskim.

Blank w sztuce, jakkolwiek patrzy na „porywy” Andrzeja z dystansem i nazywa go dekadentem-romantykiem, ogólnie aprobejuje jego postawę, zalecając mu więcej „rozsądnego rozumienia”. Dostrzega w tego rodzaju postawie młodych ludzi pożywkę do osiągnięcia przyszłego zwycięstwa, po zrobieniu, jeśli chodzi o nich, kilku korekt natury intelektualnej i mentalnej.

Postać Andrzeja poprzez wprowadzoną w jego wierszu „opowieść” o maku kojarzyć można z emblematem ofiary Chrystusa. Także ze „snem śmierci”, co zostało przejęte z mitologii greckiej¹⁶. Mak jako symbol zimowego „snu” roślin jest również związany z boginią ziemi uprawnej i zbóż, Demeter oraz z jej córką Korą, boginią kielkującego ziarna. Metaforyczne znaczenia maku w połączeniu z symboliką krwi w wierszu Andrzeja można odnosić do idei powstania dekabrystowskiego („zimowego”), a poprzez nie do powstania moskiewskiego – też „zimowego”.

В голубые, священные дни
 Распускаются красные маки.
 Здесь и там лепестки их — огни
 Подают нам тревожные знаки.
 ...
 Красным полымем всходит Любовь.
 Цвет Любви на земле одинаков.
 Да прольется горячая кровь
 Лепестками разбрызганных маков

Rozbryzgana krew, kojarzona ze zniszczonymi płatkami maków to ewidentne nawiązanie do opowieści chrześcijańskiej, według której maki miały wyrosnąć na miejscu, gdzie spadły krople krwi ukrzyżowanego Chrystusa. Jednocześnie Gippius nawiązuje do słowiańskiej tradycji ludowej, według której mak był rośliną pozwalającą na przekroczenie granicy między życiem i śmiercią¹⁷. Wiodącym kontrastem barwnym wiersza jest zestawienie: błękit – czerwień. Jest to kontrast symboliczny, psychologiczny: czerwień jako barwy „ziemskiej” z błękitem jako barwą „duchową”, kontemplacyjną („В голубые, священные дни/ Распускаются красные маки”). W tym zakresie Gippius zdaje się korzystać z dorobku kulturowego łacińskiej Europy zachodniej,

¹⁶ TRESIDDER, J.: *Słownik symboli*. Przeł. B. Stokłosa. Warszawa. Wydawnictwo RM, 2002, s. 121.

¹⁷ *Mak polny*. Dostępne na Wikipedia https://pl.wikipedia.org/wiki/Mak_polny. (cyt. 10.02.2020).

w której błękit cieszył się większymi przywilejami niż w świecie kultury bizantyjskiej¹⁸. „Myśl” Andrzeja w sensie szerszym, obejmującym uczucia, doznania, a nade wszystko impulsy artystyczne, została zrównana, podsumujemy, z „Naturą” – czerwienią maku (krwią) i błękitem nieba..

Podstawy epistemologiczne funkcjonowania młodego Rosjanina, które opiera Gippius na tradycji romantycznej i łączy z kontekstem wiary chrześcijańskiej oraz wartościami antropologicznymi mitu greckiego, kojarzyć należy także z ideą powstania dekabrystowskiego co tworzy kontekst utopijny. Z kolei znaczenie klęski Rosji w wojnie z Japonią, o której mówią Sonia i Borys, nanosi Gippius na wydarzenia rewolucyjne 1905 roku, odkrywając pat psychologiczny młodych uczestników i obserwatorów wojny oraz wydarzeń moskiewskich.

Dobrym „obiektem” na przyszłego rewolucjonistę, a przynajmniej na pomocnika rewolucjonisty, którego można poddać odpowiedniej korekcie, jest dla Blanka Sonia. Intrygę, będącą eksterioryzującą akcją dramatu¹⁹, zaczyna prowadzić Blank na początku aktu drugiego, kiedy to ranionego na barykadzie Krasnej Presni Andrzeja przywozi do Petersburga Borys. Od tego momentu dramat staje się ekspresją akcji. Gippius zmierza do zdemaskowania Blanka, wprowadzając dwa fakty probiercze²⁰. Pierwszym jest nieprawdziwa informacja Blanka, iż śmiertelnie ranny Andrzej nie chce rozmawiać z Borysem, ponieważ ten nosi carski mundur²¹. Drugi wiąże się z rozmową Blanka z Sonią, z której wynika, iż Andrzej poddał się hysterii, romantycznemu zrywowi, a działać trzeba trzeźwo – prowadzić trzeźwą, codzienną walkę. W tym względzie liczy na Sonię. Andrzej, stwierdza Blank, nie wybaczyłby jej tego, gdyby tej walki nie podjęła. Należy to potraktować jako szantaż.

Wszystko to prowadzi do naruszenia związków uczuciowych między Sonią i Borysem, szczególnie zaś do spostonowania czynu Borysa, który jako oficer Ochrony przewiózł rannego Andrzeja do Petersburga, ratując go tym samym przed sądem i rozstrzelaniem po ewentualnym wyleczeniu na miejscu, w Moskwie.

¹⁸ Por.: RZEPIŃSKA, M.: *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*. Kraków. Wydawnictwo Literackie, 1983, s. 129–130.

¹⁹ SŁAWIŃSKA, I.: *Główne problemy struktury dramatu*. [W:] *Problemy teorii dramatu i teatru*. Red. J. Degler. Wrocław. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1988, s. 23.

²⁰ Op. cit., s. 24.

²¹ Борис. Я все-таки пойду к нему.

Blank. Как хотите. Только там и без того теперь народу много. Кроме того...
Борис. Что?

Blank. Ах, да поймите сами. Ведь тяжело же ему видеть военный мундир...
Борис. Мундир? Это еще что? Кажется, я...

Wątek osobisty, jeśli chodzi o Sonię i Borysa, Gippius, jak zaznaczałem, ewokuje, przywołując zdarzenia związane z wojną rosyjsko-japońską 1905 roku. Młodzi Rosjanie wzięli w niej udział. Sonia jako siostra miłosierdzia, Borys jako oficer. Mówi o tym m.in. Natalia Pietrowna, matka Soni: Наталья Петровна. [...] Вместе ведь они с Соней Мукден этот пережили. Я и теперь, как вспомню Сонины рассказы, просто дрожь и ужас. До чего только люди могли дойти.

W czasie wojny młodzi ludzie zostali narzeczёнstwem, mając nadzieję, iż po jej zakończeniu wejdą w związek małżeński. Na przeszkodzie stanęły wszakże wydarzenia wewnątrz Rosji, które przyspieszyła wojna rosyjsko-japońska. Ocenia je ojciec Andrzeja, Arsenij Motowilow, stwierdzając, iż Rosja stanie się krajem barbarzyńskim, jeśli taka sytuacja przeciagnie się.

Tak jest w istocie. Na scenie króluje Blank, który krok po kroku realizuje swój zamiśl ożenienia się z Sonią. Sądzi, że byłaby mu potrzebna jako sekretarka osobista do załatwiania spraw urzędowych. Blank jest aktywny w tej materii szczególnie po śmierci Andrzeja. Według Jewdokimowej to Blank stanął między Sonią i Borysem:

Евдокимовна. Вот и к нам в дом жид затесался. Примазался с самой кончины Андрея Арсеньевича. А теперь вот второй месяц живет. И сколько раз я барыне говорила: погубит он Сонюшку! Она добрая такая, жалеет все его. А он разве на что посмотрит? Ведь совершенный нигилист.

Blank traktuje Sonię instrumentalnie. W sensie techniki faktu psychologicznego, jaką można identyfikować w *Kolorze maku*, Blank to postać z dramatu charakteru. Punktem wyjścia działań tego rodzaju postaci jest stała niezmienna osobowość. Nie chodzi tu o przywarę, jak np. u Moliera²². W tym zakresie, jak pisze Lidia Łopatyńska, znany jest motyw zawodowego złodzieja, który co parę minut zmienia swoje oblicze, próbując odnaleźć to, które podobało się dziewczynie – w finale okazuje się, że dziewczyna źle mu się przyjrzała uprzednio i że jej się wcale nie podoba²³.

Blank spodobał się Soni jako mówca na Placu Kazańskim. Istotne wydaje się stanowisko Blanka w kwestii zastąpienia Andrzeja przez Sonię po jego śmierci w rewolucyjnej walce. Ów motyw „zawodowego złodzieja” jest kluczowy w postępowaniu Blanka wobec kobiet i ma swoje odniesienie do biografii Lenina. Service sądzi, że bez kobiet, które go otaczały, Lenin nigdy nie

²² ŁOPATYŃSKA, L.: *Technika faktów psychologicznych w dramacie*. [W:] *Problemy teorii dramatu i teatru*. Red. J. Degler. Wrocław. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1988, s. 9–10.

²³ Op. cit.

zdobyłby tak wielkiego znaczenia historycznego. Oszukiwał żonę, cynicznie wykorzystywał matkę i siostrę²⁴. Kobiety traktował najczęściej instrumentalnie i trzeba przyznać, że potrafił nimi manipulować z podziwu godną zręcznością.

W sztuce jest w stanie zapanować na jakiś czas nie tylko nad Sonią – również nad jej matką. Postać Soni funkcjonuje w *Kolorze maku* tak, jak w dramacie analizy. Za istotną należy uznać tutaj kreację stanu kryzysu wewnętrznego siostry Andrzeja, powstającego, rozwijającego się i przekształcającego pod wpływem wydarzeń zewnętrznych i wewnętrznych²⁵. Sytuacja kryzysowa i przełomowa zarazem ma miejsce na wsi (akt III) w czasie rozmowy Soni z Blankiem, kiedy to Blank konstatuje, że robi się niebezpiecznie i że nastąpiła pora, aby wyjechać. Zarzuca jej, że nie jest wytrzymała w działalności konspiracyjnej, przestała w niego wierzyć i wpada w histerię, a histeria, według niego, to błoto. Nadto Blank twierdzi, że nosi w sobie mądrość Żyda, a Sonia nie jest mądrą kobietą. Takie stanowisko Blanka należy niewątpliwie wiązać z faktem, że Lenin osobiście uważał Żydów za „rasę” wyjątkowo uzdolnioną i dumny był z tego że ma ich wśród swoich przodków²⁶. Miał niewysokie mniemanie nie tylko o Rosjanach, ale nawet o większości bolszewików. Ów „portret mentalny” bohatera uzewnętrzniła wyraźnie, zgodnie z prawdą historyczną, Zinaida Gippius.

Gippius jednoznacznie odkrywa także intencje Blanka jako „zawodowego złodzieja”, który, stosując szantaż, ingeruje w psychikę młodej dziewczyny, będącej w głębokim kryzysie duchowym z powodu śmierci brata, rozstania z narzeczonym i wciąga ją jako żonę i osobistą sekretarkę w przestępczy proceder terroru. Sonia wykrzykuje Blankowi prosto w twarz, że swojej śmierci się nie boi, ale innym śmierci zadawać nie będzie.

Problem zadawania śmierci i przeżywania tego faktu interesuje Gippius szczególnie w odniesieniu do Borysa, oficera Ochrony, syna generała Ochrony, Piotra Lwowa, który zginął, jak stwierdza popadnia, z ręki „złodzieja” (tj. Blanka) i dodaje: „А все жида эти да анархисты”. Pod Mukdenem Borysa jako oficera dotyka bezpośrednio śmierć zadawana wrogowi z woli cara Mikołaja II, natomiast w Moskwie na Krasnoj Presnie widzi śmierć zadawaną Rosjaninowi przez Rosjanina zarówno z woli cara jak i ideowego terrorysty, jakim był wówczas Włodzimierz Uljanow, podpisujący się od kwietnia 1902

²⁴ SERVICE, R.: Op. cit., s. 496.

²⁵ ŁOPATYŃSKA, L.: Op. cit., s. 9–10.

²⁶ SERVICE, R.: Op. cit., s. 20–21. Dziadek Lenina ze strony matki, Mosiek Blank, był handlarzem win i spirytualiów w Starokonstantynowie – wówczas niemal w całości żydowskiej mieścinie guberni wołyńskiej. Nie był Żydem praktykującym. Po śmierci żony przyjął chrzest w obrządku prawosławnym. Został Rosjaninem niepodlegającym żadnym ograniczeniom prawnym.

roku pseudonimem Lenin – natomiast w sztuce, z woli Blanka – człowieka bez procenta krwi rosyjskiej. Protest, szczególnie przeciwko drugiej sytuacji, jest tłumionym krzykiem duszy Borysa, tym bardziej tragicznym, że ofiarą etyczno-moralnej malwersacji Blanka staje się jego była narzeczona, Sonia.

Revolucja 1905 roku, twierdzi w Paryżu już po wyjeździe z Rosji z rodziną Motowiłowów Blank, to tylko wstęp do rewolucji światowej. Mówi: „Черед за классовой борьбой а не национальной”. Wywołuje to ostry sprzeciw Arseniusza Iljicza, który zarzuca mu brak myślenia historycznego. Stanowisko Blanka odrzuca Sonia, przenosząc dyskurs na płaszczyznę symbolicznego rozumienia pojęcia narodu:

Соня. [...] У народа и душа своя, и плоть своя. Нельзя их убивать. [...] кто не любит русский перелесок, да василек и мак во ржи, да проселок с колями, да зеленую церковную луковку, тот не знает и не любит Россию. Не нужна мне Россия без василька.

Poziom symbolizacji takiego kwiatu, jakim jest chaber, w replice Soni ma wartość duchową, kontemplacyjną i trwale wiąże się ze „świętymi błękitnymi dniami” z wiersza Andrzeja.

Blank stara się pouczać Sonię, zarzucając jej przestarzały romantyzm. Nazywa rosyjską rewolucję rozkosznym kwiatkiem, który zastąpi zwiędłe już maki. Na ich miejscu wyrosną, jak twierdzi, nowe kwiaty, dostępne całemu społeczeństwu, a nie tylko wybranym.

„Nowe kwiaty” to krew Rosjan przelana w ramach walki klasowej, tj. leninowskiego terroru. Lenin nie miał przygotowanego zawczasu planu budowy państwa monopartyjnego, jakie powstało w latach 1917–1919. Wiele jednak jego fundamentalnych instytucji, z Czeka włącznie, stworzył osobiście i to on nalegał stanowczo na utrzymanie terroru jako narzędzia sprawowania władzy przez komunistów²⁷.

Borys i Sonia ostatecznie odrzucają „rozumne rozumienie” sposobu walki klasowej Blanka, pozostając wiernymi rozumieniu dążeń, ambicji i śmierci, jakie zaprezentował Andrzej w swoim wierszu o makach. Jego przesłanie stanowi z czasem motyw przewodni działań i decyzji dwojga młodych ludzi.

Ich decyzję o samobójstwie, u podstaw której leży szantaż i obłuda Blanka, rozumie Sonia następująco: „Нам нужно или убивать, или быть убитыми, или же..”

²⁷ Op. cit., s. 492.

Sonia nie chce współpracować z Blankiem i zabijać, nie chce też być zabita przez Ochronę – nie widzi możliwości powrotu do Rosji. Podobnie Borys, akceptujący kulturę Zachodu, jako oficer Ochrony, przewożący potajemnie rannego rewolucjonistę (Andrzeja) z Moskwy do Petersburga i ratujący go przed kaźnią (po ewentualnym wyzdrowieniu) takiego powrotu nie ma. „Sztuczne kwiaty” Blanka są dla niego potwornością. Przed samobójczą śmiercią młodzi Rosjanie mogą tylko wspominać „zimowe” maki.

Warstwa symboliczna sztuki Gippius i współtworząca ją kategoria-wartość maku i chabru jest skierowana przeciwko sensualistycznej teorii kopiowania lub odbijania, którą upowszechniał Lenin wraz z Engelsem w ramach swojej teorii poznania. Przykład, jaki podaje Lenin w odniesieniu do odczuć jako „odbić”, łączy go z nurtem materialistów mechanistycznych. Według Lenina nasze odczucie koloru zależy od wpływu, tj. drgań eteru na ludzki organ wzroku. Nasze odczucia odbijają obiektywną rzeczywistość, a to znaczy to, co istnieje niezależnie od ludzkich odczuć. Ów ewidentny nonsens wiąże się m.in. z faktem, że Lenin nie rozumiał, iż poznanie obejmuje zmysłowe, jak i pozazmysłowe elementy²⁸. Mówiąc o odczuciu koloru (czerwonego i niebieskiego) jako odbijaniu drgań eteru, Lenin nawiązywał do filozofii XV i XVI wieku i jej przekonań o akcydentalnej (przypadłościowej) naturze światła i barwy, co wiązało się z inspiracją ustaleniami Arystotelesa w kwestii substancji oraz wszelkich jakości, stosunków i pewnych właściwości²⁹. Grecy dla Lenina nie stanowili jednak wzoru, bowiem opierali się dogmatyzmowi pojęcia i „przymusowi systemu”. Słowo i pojęcie znajdowało się w filozofii greckiej w stanie bezpośredniej komunikacji. Dzięki temu mogli traktować o całej rozległej dziedzinie bytu etyczno-politycznego, nie popadając w aporie [...] subiektywizmu³⁰. Lenin odrzucał myśl, że Kantowska krytyka teorii empirycznych przeobraziła umysł z biernego odbiorcy wrażeń zmysłowych w aktywnego uczestnika procesu poznawczego³¹.

Patrząc na sensualistyczną teorię kopiowania i odbijania, której wyznawcą był Lenin, z punktu widzenia tez realizmu bazowego George’a Lakoffa, szczególnie drugiej tezy, warto przypomnieć, iż myśl jest przede wszystkim wyobrażeniowa. Pojęcia, które nie pochodzą bezpośrednio z doświadczenia, wyrażane są za pomocą metafory, metonimii oraz innych sposobów obrazowa-

²⁸ ŁOSSKI, M.: *Historia filozofii rosyjskiej*. Przeł. H. Paprocki. Kęty. Wydawnictwo Antyk, 2000, s. 410–417

²⁹ RZEPIŃSKA, M.: Op. cit., s. 295.

³⁰ GADAMER, H.-G.: *Rozum, słowo, dzieje*: Przeł. M. Łukasiewicz K. Michalski. Warszawa. Państwowy Instytut Wydawniczy, 2000, s. 86.

³¹ PIPES, R.: *Rosja carów*. Przeł. Wł. Jeżewski. Warszawa. Wydawnictwo MAGNUM, 2012, s. 266.

nia. Umiejętność obrazowania pozwala na istnienie abstrakcyjnej myśli, która wychodzi daleko poza to, co czujemy, myślimy³². Metaforę, jak wynika z tekstu dramatu Znaidy Gippius, Blank-Lenin odrzucił – zakwestionował jej wartości duchowe i kontemplacyjne.

Lenin szedł drogą Macha i Avenariususa, którzy w czasie, kiedy twórcy impresjonizmu penetrowali obszar fenomenów pokrewnych tym, które nurtowały ówczesną optykę, filozofię i psychologię, kiedy sprawa stosunku pomiędzy światem zewnętrznym i naszymi wrażeniami zmysłowymi była dyskutowana i tłumaczona badaniami fizyków nad radiacją fal świetlnych, głosili, że jedyną rzeczywistością są nasze doznania zmysłowe³³.

Wchodziło to w konflikt z ustaleniem teoretyków malarstwa okresu symbolizmu oraz istotą twórczości poetyckiej Gippius, że sztuka jest tworem naszego umysłu, dla którego natura stanowi jedynie pretekst. Zresztą kultura europejska, w tym symbolizm, w państwie Lenina była dyskryminowana. Podstawę realizacji rewolucji kulturalnej stanowiła baza spekulacyjna, według której to, co nierealne, stawało się „realnym” – czyli idealnym, zyskiwało status uniwersum i wchodziło w przestrzeń kolektywną³⁴.

Autorzy utopii socjalistycznej i realizmu socjalistycznego jako sztuki świat „realny” stworzyli sami. Konstrukтором tego świata był przede wszystkim Lenin, którego rządy niosły wszelkie przesłanki do rozwoju państwa-partii, stosującego terror³⁵.

Zinaida Gippius już w 1907 roku bardzo trafnie odczytała intencje związane z Leninowską sensualistyczną teorią kopiowania i odbijania – intencje, które jeden z bohaterów sztuki, Borys, nazywa „kwiatami sztucznymi”. Kwiaty te są mu obce (wrogie). Gippius w *Kolorze maku* i pisanych równolegle wierszach, w których interpretuje znaczenia kolorów w „lesie symboli”, przekonuje, iż człowiek transcenduje przyrodę w aktach poznawczych, dzięki miłości, ze świadomością wolności i Boga. Problem w tym tylko, że kategorię wolności rozumie Gippius w kontekście historycznym i kulturowym rosyjskim, co niekoniecznie jest adekwatne, szczególnie w jej wypadku jako

³² GORCZYCA, W.: *Kognitywizm w glottodydaktyce. Wykłady*. Bielsko-Biała. Wydawnictwo Naukowe ATH, 2007, s. 38.

³³ Op. cit., s. 485–486. Także: TATARKIEWICZ, W.: *Historia filozofii*. T. 3. Warszawa. Wydawnictwo Naukowe PWN, 2002, s. 101–102.

³⁴ FIGES, O.: *Taniec Nataszy. Z dziejów kultury rosyjskiej*. Przeł. Wł. Jeżewski. Warszawa. Wydawnictwo MAGNUM, 2010, s. 356; GORCZYCA, W.: *Jedynie, co realne w socjalizmie, to utopia*. [W:] *Problemy utopii i antyutopii w literaturach słowiańskich i historii Słowian*. Red. W. Gorczyca, I. Pospisil. Bielsko-Biała. Wydawnictwo Naukowe ATH, 2014, s. 201.

³⁵ GORCZYCA, W.: *Literatura rosyjska. Aspekty kulturowe*. Bielsko-Biała. Wydawnictwo Naukowe ATH, 2016, s. 159.

działacza politycznego, do profilu wolności charakterystycznej dla tradycji śródziemnomorskiej.

Bibliografia:

- BAZYŁOW, L.: *Historia Rosji*. T. II. Warszawa. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1988.
- BUSZKO, J., DOBOSZEWSKA, A.: *Ruchy socjalne w latach 1849–1914*. [W:] *Wielka historia świata. Świat od Wiosny Ludów do I wojny światowej*. T. 10. Red. J. Buszko i St. Grodziski. Warszawa. Świat Książki, 2006, s. 407–438.
- FIGES, O.: *Taniec Nataszy. Z dziejów kultury rosyjskiej*. Przeł. Wł. Jeżewski. Warszawa. Wydawnictwo MAGNUM, 2010.
- GADAMER, H.-G.: *Rozum, słowo, dzieje*. Przeł. M. Łukasiewicz K. Michalski. Warszawa. Państwowy Instytut Wydawniczy, 2000.
- GIPPIUS, Z. N.: *Sobranije sočinenij*. T. 4. Lunnyje murawy: Rasskazy. P'esy. M.: Russkaja kniga, 2001. 528 s. Dostępne na <https://gippius.com/lib/piece/makovcvet.html>. (cyt. 11.04.2020).
- GORCZYCA, W.: *Cveta Zinaidy Gippius „v lesu simbolov”*. Novaja rusistika, 2019, № 2, s. 5–18.
- GORCZYCA, W.: *Dramatopisarstwo Konstantego Trieniowa*. Wrocław. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1990.
- GORCZYCA, W.: *Jedyne, co realne w socjalizmie, to utopia*. [W:] *Problemy utopii i antyutopii w literaturach słowiańskich i historii Słowian*. Red. W. Gorczyca, I. Pospíšil. Bielsko-Biała. Wydawnictwo Naukowe ATH, 2014, s. 197–210.
- GORCZYCA, W.: *Kognitywizm w glottodydaktyce. Wykłady*. Bielsko-Biała. Wydawnictwo Naukowe ATH, 2007.
- GORCZYCA, W.: *Literatura rosyjska. Aspekty kulturowe*. Bielsko-Biała. Wydawnictwo Naukowe ATH, 2016.
- GORCZYCA, W.: *Zinaida Gippius, symboliści, eserzy i Józef Piłsudski*, *Slavica litteraria*, 2018, № 1, s. 15–30.
- Mak polny*. Dostępne na Wikipedia https://pl.wikipedia.org/wiki/Mak_polny. (cyt. 10.02.2020).
- LEYKO, M.: *Dramat*. [W:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red. G. Gazda i Śl. Tynecka-Makowska. Kraków. UNIVERSITAS, 2006, s. 174–180.
- ŁOPATYŃSKA, L.: *Technika faktów psychologicznych w dramacie*. [W:] *Problemy teorii dramatu i teatru*. Red. J. Degler. Wrocław. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1988, s. 9–19.
- ŁOSSKI, M.: *Historia filozofii rosyjskiej*. Przeł. H. Paprocki. Kęty. Wydawnictwo Antyk, 2000.

- PIPES, R.: *Rosja carów*. Przeł. Wł. Jeżewski. Warszawa. Wydawnictwo MAGNUM, 2012.
- POREBINA, G., POREBA, S.: *Historia literatury rosyjskiej 1917–1991*. Katowice. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1996.
- RZEPIŃSKA, M.: *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*. Kraków. Wydawnictwo Literackie, 1983.
- SERVICE, R.: *Lenin. Biografia*. Przeł. M. Urbański. Warszawa. Iskry, 2003.
- SŁAWINSKA, I.: *Główne problemy struktury dramatu*. [W:] *Problemy teorii dramatu i teatru*. Red. J. Degler. Wrocław. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1988, s. 21–38.
- SŁAWINSKA, I.: *Odczytanie dramatu*. [W:] *Problemy teorii dramatu i teatru*. Red. J. Degler. Wrocław. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1988, s. 63–80.
- SZYLNIK, L.: *Czarne dziury historii Rosji*. Przeł. M. Leczycka. Warszawa. Bellona, 2011.
- TATARKIEWICZ, W.: *Historia filozofii*. T. 3. Warszawa. Wydawnictwo Naukowe PWN, 2002.
- TRESIDDER, J.: *Słownik symboli*. Przeł. B. Stokłosa. Warszawa. Wydawnictwo RM, 2002.

Wojciech Gorczyca

Prof. dr hab. (profesor emeritus), Bratnia Street 35B, 43-354 Czaniec, Poland
wgorczyca@ath.bielsko.pl

У времени в плену. «Бытовой» документализм современных русскоязычных писателей Израиля (на примере творчества Д. Рубин и С. Злотникова)

Татьяна Юрьевна Ланда

Абстракт

Представляется своевременным ретроспективный анализ славянской эмигрантологии, отмечающей свой 100-летний юбилей. Этапы культуры, в силу сложившихся обстоятельств — победа «красных» над «белыми», новая культурная политика большевиков, директивы Ленина и прочее, разнесли на два русла культурный поток России. На протяжении более чем пол века искусство испытывало, по обе стороны процесса, беспрецедентное политическое давление, деформирующее творческие судьбы целого поколения художников. Преданных забвению на родине в России: не публикуемые, не выставляемые, культурно изолированные. Все это пришлось пережить художникам «первой» и «второй» волны. Статье так же анализируется «третья» волна художников и ее особенности. Особое внимание уделено художникам-эмигрантам в Израиле — С. Злотникову и Д. Рубину, в свете их авторских особенностей, а именно, трансформация в произведения «бытовых» документов.

Ключевые слова: эмигрантология; ретроспектива; «бытовые» документы; перспектива

In Captivity of Time. “Everyday” Documentalism of Modern Russian-Speaking Writers of Israel (on the Example of the Works of D. Rubin and S. Zlotnikov)

Abstract

A retrospective analysis of Slavic Emigrantology, celebrating its 100th Anniversary, seems timely. The stages of culture, due to the prevailing circumstances—the victory of the “Reds” over the “Whites”, the new cultural policy of the Bolsheviks, Lenin’s Directives, and so on, divided the cultural flow of Russia into two channels. For more than half a century, art has experienced unprecedented political pressure on both sides of the process, deforming the creative destinies of an entire generation of creative workers. Committed to oblivion at home in Russia: not published, not exhibited, and culturally isolated. The creative workers of the “First” and “Second” waves had to go through

all this. The article also analyzes the “Third” wave of creative workers and its features. Special attention is paid to the creative workers—emigrants in Israel—S. Zlotnikov and D. Rubin in the light of their author’s feature, namely, the transformation into works of “everyday” documents.

Key words: emigrantology; retrospective; „everyday“ documents; perspective

Начиная работать над темой, автор определил для себя, две цели: ретроспективный взгляд на эмигрантологию, которая отмечает свой столетний юбилей. И анализ творчества современных русскоязычных писателей Израиля (“третьей волны”), в ракурсе трансформации «бытовых» документов в художественные произведения.

Эмигрантология — наука одновременно молодая и зрелая. Первые научные исследования датированы 20-ми годами XX века. (автором термина — «славянская эмигрантология» считается польский ученый, профессор Люциан Суханек.). В ней сочеталось, практически, не сочетаемое поэтому и занимает она особую нишу в научном процессе и прогрессе. Но, тем не менее, изучает уже «третью волну» деятелей искусства и культуры. Без анализа творчества которых не возможно понять многосложный пазель мировой культуры.

История вопроса (эмигрантологии) истоками уходит в Россию начала XX века. Где в след за обществом «...культура раскололась революцией. Размеры первой эмиграции, ставшей вынужденной защитой от гибели... превзошли все ожидания. На Запад и Восток хлынули массы людей — чаще всего из образованных слоев общества. В поисках обретения своих прав на жизнь.»¹ Эмиграция («первой волны» — Т. Л.) имела разные формы: она была легальной и не легальной, насильственной и добровольной. Но! Эмиграцией навсегда!

Революция застала русское общество в тот момент, когда оно являло собой пеструю и многоликую картину. И в силу известных исторических обстоятельств многообразный творческий процесс был искусственно прерван и разъят на два «потока». Существующих практически не зависимо друг от друга. Один в России, другой за пределами, в эмиграции. Каждый имел свою судьбу, свои особенности.

По окончанию гражданской войны «занавес между двумя русскими литературами опустился медленно, но неуклонно.»² И это было только

¹ TOLSTOJ, A.: *Chudožniki ruskoj é migracii*. Moskva: Iskusstvo XXI veka, 2005, s. 6.

² ĆUDAKOVA, M.: *Žizneopisanije M. Bulgakova*. Moskva: Kniga, 1966, s. 346.

начало. К числу цензурных и политических ограничений присовокупались мифологемы, рожденные революционным сознанием. Опорой которым служила: ленинское учение о двух культурах и победа «красных» над «белыми». Именно тогда, в России, деятели науки, культуры и литературы стали относиться к эмигрантам, как к жалким неудачникам. «...мы знаем, — скажет Вячеслав Полонский, в конце 1920-х годов, — какой бесплодной смоковницей оказались русские беллетристы в эмиграции.»³ Такая «параллельная искривлённость» (Т. Л.) сосуществования длилась почти четверть века.

На сегодняшний день, эмигрантологи, занимающиеся «первой волной» накопили огромные фактические материалы.

Шло время и исторические потрясения родили предпосылки и основания для «второй волны». Которая вся «...без исключения, боролась за жизнь. И бежала «... из под кнута — то отчего, да под дубинку отчима» (И. Елагин)»⁴ Представители «второй волны», в большинстве своем, это те кто во Вторую Мировую войну находился «под немцами». Пусть и не сотрудничал с ними, пусть и не боролся. Но...были там. Это «крадущийся вором» (И. Елагин) поезд с теми, кто уезжал навсегда (!), на Запад.

Следует отметить, что реабилитация художников «первой» и «второй» волны на родине, в России, длительное время, натывалась на идеологическую цензуру. И как результат усилий государственной системы — официальное признание, столь важное и необходимое, для любого художника, растянулось на долгие десятилетия. Мизерная часть художников-эмигрантов удостоилась персональных выставок и публикаций на родине. Система, целого государства, выработала набор штампов, позволяющих в нескольких строках описать существование, оторванного от родины художника.

Те из художников-эмигрантов, чье творчество не вписывалось в реалистические концепции, не подлежало даже минимальной реабилитации. Поскольку, в глазах системы, были проводниками буржуазной идеологии. В XXI веке сложно представить, что Кандинского называла немецким художником, Архипенко — американским, Шагала — французским. Набоков, триумфально, вернулся на Родину только 1988 году. (В 1986 году в журнале «64» был впервые опубликован отрывок (!) из романа

³ POLONSKIJ, V.: *Očerki literaturnogo dviženija revoljucionnoj èpochi*. Moskva-Leningrad: Gosudarstvennoje izdatel'stvo, 1928, s. 49.

⁴ AGENOSOV, V.: *Vosstavšije iz nebytija*. Moskva – Sankt-Peterburg: Istoričeskaja kniga, 2017, s. 7.

В. Набокова «Другие берега». Орывок был посвящен, исключительно, шахматам. И только в 1988 году Главлит СССР — В. А. Болдырев, получил разрешение идеологического отдела Центрального Комитета КПСС. «...перевести из спец. фондов в общие фонды библиотек произведения авторов-эмигрантов, выехавших за рубеж в период с 1918 по 1988 год.»⁵ С этого момента возвращение В. Набокова к читателям и почитателям, бывшего СССР, стало триумфальным и уже теперь навсегда. «Тот, кто пережил это когда-нибудь, без объяснений поймет..., а кто не видел, не поймет, как бы я это не живописал.»⁶ Идеологические барьеры в бывшем СССР, сохранились вплоть до распада системы. Что и стало причиной «третьей волны.» Но, у «третьей волны» есть свое предтече. Оно началось с «шестидесятников», с движения диссидентов, оказавшихся, в результате своей деятельности, за границей государства, против которого они выступали, за границей системы, которую они порицали, за границей ограничений и прочего. Об этом пишет В. Токарева в повести «Мои мужчины»: «...Пришел Брежнев, и начался долгий застой. Талантливые молодые писатели не могли пробиться сквозь плотную резину застоя. Творческая энергия уходила, как дым в трубу. И туда же и жизнь. Они спивались, меняли жен, уезжали из страны. Все это прекрасно написано у Довлатова. Слава пришла после смерти. Лучше поздно, чем никогда. Но еще лучше вовремя.»⁷ И тем самым поставившим себя в оппозицию к государству и официальной идеологии. Их участием, на Родине, должно было стать забвение. Если бы не исторический распад СССР. В этом контексте литературе «третьей волны» повезло больше. Свобода печати, уменьшение ограничений полицейских и идеологических привели к тому, что эмиграция, как социально обособленный, по отношению к России, феномен культурной жизни перестала существовать: возвращение на родину становится для писателя-эмигранта делом абсолютно личным.

90-е годы XX века — это вторая часть «третьей волны» эмиграции из бывшего СССР. Ее границы стали шире, потери (индивидуальные) осознаннее и добровольнее. Но и результаты предвосхитили всяческие прогнозы.

⁵ ŽIRKOV, V.: *Vlast' i upravljenje media modelirivanjem povedenija človeka*. In: *Cenzura v Rossii i sovremennost'*. Vypusk 9, Sankt-Peterburg, 2019, s. 51.

⁶ MIČHAJLOV, A.: *Ot Fransua Vijona do Marselja Prusta. Stranicy istorii francuzskoj literatury Novogo vremena (XVI–XIX)*. LITRES, 2017-11-22, s. 254.

⁷ TOKAREVA, V.: *Maloje sobranije sočinenij*. Sankt-Peterburg: Azbuka, 2018, s. 448.

В эти годы, не большое государство, на Ближнем Востоке, «получило свою солидную порцию» эмигрантов, в том числе и творческой интеллигенции. В Израиль осознано и добровольно приехали художники и писатели, актеры и режиссеры. Часть из них преодолет барьеры — ментальные, языковые, психологические, климатические. Часть увы... (о чем рассказывает Д. Рубина в трилогии «Наполеонов обоз», книге «Ангельский рожок»).

Национальный культурный опыт перестанет быть только национальным. Возникает ситуация перекрещивания влияний, складываются новые формы всемирного единства национальных сознаний, межнациональных культур.

В 90-е годы, среди прочих, в Израиль эмигрирует Дина Рубина с семьей и Семен Злотников так же с семьей.

Удивительные совпадения у наших «героев». И Д. Рубина и С. Злотников родом из Узбекистана. И тот, и другой уезжают из Москвы где жили, на тот момент, печатались, издавались и ставились. И у Д. Рубиной и у С. Злотникова в семье есть творческие личности. У Д. Рубиной — муж художник — Борис Карафелов. Это его работами иллюстрированы все книги Д. Рубиной, изданные за годы жизни в Израиле. У Б. Карафелова, с момента эмиграции, было 12 персональных выставок, как в Израиле, так и по всему миру. Он не единожды оформлял театральные спектакли. Его работы есть в частных коллекциях. И конечно же в музеях. Таких как: музей Изобразительных Искусств им. Пушкина (Москва), Галерея Современного искусства (Москва), Раад-Галери (Лондон, Берлин), Гусфильд-Гиллер галери (Чикаго) и др.

Как художнику-эмигранту, ему было не избежать «стандартного вопроса»: «...Ну...а переезд в Израиль — повлиял он на Вас как на художника?»... — Всякая новая среда как-то меняет взгляд..., — отвечает художник. — Здесь спрессовалось не пространство — время... Здесь иначе относятся к бесконечности...к дистанции между человеком и мирозданием. Я бы хотел, чтобы такое ощущение было в моих картинах.»⁸

И у С. Злотникова, жена так же художник — Инна Злотникова. К сожалению, нам не удалось найти не о ней, не о ее творчестве никакой информации.

Д. Рубина в одном из интервью, со свойственным ей откровением и темпераментом выскажется об эмиграции. «...Эмиграция — всегда

⁸ SVETLOVA, S.: *Prostranstvo tvorčestva. Razgovor s chudožnikom Borisom Karafelovym.* Ijerusalim – Male-Adumim – N’ju-Jork. 21.04.1994.

страшная драма. Рвется все — сердце, связи, воспоминания; сама твоя личность проходит великую ломку.»⁹

С. Злотников по мужски сдержан. И более того в его официальном сайте, в разделе «Биография» не указана ни дата эмиграции, ни страна проживания, в настоящий момент.

И лишь, однажды, в интервью, на вопрос — «Как Вам в Израиле?». Журналист получил скупое — «Нормально».¹⁰ Хотя, в другом интервью, Семен Злотников, не без гордости, рассказывает, как практически сразу после приезда в Израиль он начнет репетировать с Ю. Любимовым пьесу «Уходит старик от старухи».¹¹ Как ему удастся в Израиле создать авторский театр — «Ковчег». Который просуществовал почти шесть сезонов, хотя уже и без Ю Любимова. В декабре 1992 года состоялся премьерный спектакль в театре «Ковчег» — «К Вам сумасшедший». Спектакль состоял их четырех миниатюр, рассказывающих о процессе абсорбции. С. Злотникову удалось передать тончайшие грани драматической ситуации, когда отъезд вызывал чувство торжества, а приезд оказался — драмой. Пьеса анализирующая жизнь в ее повседневности, насквозь пронизана «бытовым документализмом». В ней ни чего не выдуманно, ни чего художественно не доработано. Но именно этот гиперреализм завораживает. Пьеса, как и сам спектакль, не развивает и не отвлекает от реальности. Грань между повседневностью, происходящей на сцене и за стенами театра каждый из присутствующих ощутил на себе. «Театр вторгся в жизнь, активно подстраиваясь, под бытовое поведение людей.»¹² Что и станет авторским стилем — почерком С. Злотникова — драматурга, режиссера, в Израиле.

Практически уникальное явление — эмигрант создает театр для себя и под себя. С. Злотников напишет, в период существования театра, шесть пьес. («Вальс одиноких», «Мутанты», «Встреча в Бен-Гурионе», «Еврейские радости», «Таксист в синагоге», «Попытка дуэта для скрипки и трубы без оркестра»)¹³ Театр «Ковчег», так же, просуществовал шесть сезонов.

⁹ KORK, A.: *Blagoslovennoje prokljatije D. Rubinoj*. Russkij reporter. № 1 (489), 2020.

¹⁰ MALAMANT, G.: *Èto sladko — gorčaščeje teatral'noje jabloko...* Novosti nedeli, 2003.

¹¹ SOLOVEJ, A.: *Mir spaset igra*. Jewish.ru. 07.04.1997.

¹² LOTMAN, Ju.: *Besedy o russkoj kul'ture. Byt i tradicii russkogo dvorjanstva (XVII — načalo XIX veka)*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo-SPB, 1994, s. 305.

¹³ ZLOTNIKOV, S.: *Val's dlja odinokich. P'jesy*. Ijerusalim: Fond Podderžki literatorov, 1995.

С. Злотниктов и сегодня пишет, ставится и востребован. Не только и не столько в Израиле, как в России, Германии, США. Хотя жить продолжает в Иерусалиме.

Но именно благодаря эмиграции в его стиль вошли «бытовые документы», как неотъемлемая часть авторской индивидуальности.

Не менее удачно складывается творческая судьба Д. Рубиной. Перечисление написанных ей, за годы жизни в Израиле, романов, повестей и рассказов займут не мало времени. Она издается, переводится, экранизируется. Ее читатели и почитатели разбросаны по всему миру. Ей посвящают академические монографии, спец курсы и диссертации. Не умоляя ее достоинства, хочется подчеркнуть — Д. Рубина относится к числу тех художников-эмигрантов, кого «капризная дама» — Успех, посетила при жизни.

Два последних романа-трилогии — «Русская канарейка» (2014–2015 гг.) и «Наполеонов обоз» (2018/2020 гг.) основаны на «бытовых документах».

В третьей книге трилогии «Русская канарейка» — «Блудный сын». Есть на наш взгляд, копирование «бытовых документов» которое автор, вносит в ткань произведения. Например:

«... — Одну минуту! Вот еще что... — Он рывком поддался к столу, стряхивая пепел с сигары. — Артист нужен нам целым. Нас не интересуют ни отрезанные головы, ни набор для супа из маслов и копыт. Мы не израильтяне, готовые платить даже за кости своих покойников, мы — коммерсанты. Нам нужен живой товар, а в противном случае генерал Махдави останется в своей удобной камере.»¹⁴ В тексте Рубина, вживляет фразу из «бытового документа», столь хорошо знакомого любому израильтянину. Действительно, Израиль готов, и очень часто это делает, меняет пленных террористов на останки своих солдат.

Генерал, о котором упомянуто в сделке так же исторически достоверный персонаж. Хотя имя вымышленное. Есть предположение, что прототипом генерала стал шейх Мустафа Дирани. Именно он был обменен израильской разведкой на «бизнесмена» Эльханана Тененбаума.

Или. Писатель какой другой страны будет использовать в тексте произведения, следующую информацию: «...у «Хизбалы» в Ливане такая же разветвленная подземная паутина, как и у «Хамаса» в Газе.»¹⁵ Этими

¹⁴ RUBINA, D.: *Russkaja kanarejka. Kniga 3. Bludnyj syn*. Moskva: ÈSKMO, 2015, s. 406, здесь и далее ссылки по данному изданию.

¹⁵ Там же, с. 360.

медийными интерпретациями документальных событий усыпано поле романа.

И если роман «Русская канарейка» о судьбе израильского резидента, чье призвание раздвоено между высоким оперным искусством и высоким искусством разведки. То, роман «Наполеонов обоз» — это современная интерпретация Ромео и Джульетты. Так же с широким рядом «бытовых документов». Где Ромео — Астарх — врач, в одной из израильских тюрем. Его история спасения коллег, в момент, задержания одного из заключенных обошла все СМИ страны.

«... Страна и в правду гоняла в новостях кадры из видеокамер: ...перемещение по двору Мадьяра с заложником, и цепочка вооруженных до зубов охраны, и красивый прыжок с крыши медсанчасти полуголого доктора Бугрова, уже в полете этом — в алом облаке крови.»¹⁶

И в заключении. Хочется предположить, что понятие «художник-эмигрант» — это «уходящая натура». Что художник в XXI веке — это человек, принадлежащий миру, а его произведения — это посланники и проводники художественных концепций. Понимание глубины, которых будет будоражить и будущие поколения.

Литература:

- AGENOSOV, V.: *Vosstavšije iz nebytija*. Moskva – Sankt-Peterburg: Istoričeskaja kniga, 2017.
- ČUDAKOVA, M.: *Žizneopisanije M. Bulgakova*. Moskva: Kniga, 1966.
- KORK, A.: *Blagoslovennoje prokljatije D. Rubinoj*. Russkij reporter. № 1 (489), 2020.
- LOTMAN, Ju.: *Besedy o russkoj kul'ture. Byt i tradicii russkogo dvorjanstva (XVII – načalo XIX vekov)*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo-SPB, 1994.
- MALAMANT, G.: *Èto sladko – gorčaščeje teatral'noje jabloko...* Novosti nedeli, 2003.
- MICHAJLOV, A.: *Ot Fransua Vijona do Marselja Prusta. Stranicy istorii francuzskoj literatury Novogo vremena (XVI–XIX)*. LITRES, 2017-11-22.
- POLONSKIJ, V.: *Očerki literaturnogo dviženija revoljucionnoj èpochi*. Moskva–Leningrad: Gosudarstvennoje izdatel'stvo, 1928.
- RUBINA, D.: *Napoleonov oboz. Kniga 3. Angel'skij rožok*. Moskva: ÈSKMO, 2020.
- RUBINA, D.: *Russkaja kanarejka. Kniga 3. Bludnyj syn*. Moskva: ÈSKMO, 2015.

¹⁶ RUBINA, D.: *Napoleonov oboz. Kniga 3. Angel'skij rožok*. Moskva: ÈSKMO, 2020, c. 262.

- TOKAREVA, V.: *Maloje sobranije sočinienij*. Sankt-Peterburg: Azbuka, 2018.
- TOLSTOJ, A.: *Chudožniki rusškoj èmigracii*. Moskva: Iskusstvo XXI veka, 2005.
- SOLOVEJ, A.: *Mir spaset igra*. Jewish.ru. 07.04.1997.
- SVETLOVA, S.: *Prostranstvo tvorčestva. Razgovor s chudožnikom Borisom Karafelovym*. Ijerusalim – Male-Adumim – N'ju-Jork. 21.04.1994.
- ZLOTNIKOV, S.: *Val's dlja odinokich. P'jesy*. Ijerusalim: Fond Podderžki literatorov, 1995.
- ŽIRKOV, V.: *Vlast' i upravljenje media modelirovanijem povedenija čeloveka*. In: *Cenzura v Rossii i sovremennost'*. Vypusk 9, Sankt-Peterburg, 2019.

Tatyana Yuryevna Landa

PhD, Professor, Department Theater, Faculty of the Art, Tel Aviv University,

Tel Aviv, Israel

tatyanalanda7@gmail.com

ORCID: 0000-0001-5111-4348

Прологомена к проблематике ценностей в литературных произведениях миллениалов¹

Иво Поспишил

Абстракт

Автор настоящего текста приводит прологомена по теме новых поколений писателей с учетом, главным образом, чешской литературы последних 30–35 лет в рамках разных генераций миллениалов (поколение икс, игрек, зет, частично и альфа). Он указывает на доминантные исследовательские проблемы, связанные с новой идеологией, с попыткой образования жанровых инноваций, но и с тенденцией сохранения эстетического континуитета, преемственности, наблюдая эти противоречия в новой чешской поэзии и в романе на фоне русской ситуации. Статья является вводной контемпляцией к цепи дальнейших исследований по этой теме.

Ключевые слова: миллениалы; поколения икс, игрек, зет и альфа; разрыв и коинтинуитет

Prolegomena to the Problems of Values in Literary Works of Millennials

Abstract

The author of the present text formulates the prolegomena on the subject of new generations of writers taking into consideration, above all, the Czech literature of the recent 30–35 years in the framework of various generations of millennials (x, y, z, and, partly, alpha) demonstrating the dominant research problems connected with new ideology and with the attempt at genre innovations, but also with the tendency to preserve the aesthetic continuity and sequence. He mentions these contradictions in the new Czech poetry and the novel on the background of the Russian situation. The study represents an introduction to the chain of future research dealing with the subject.

Key words: millennails; generations x, y, z, and alpha; breakup and continuity

¹ Tento výstup vznikl na Masarykově univerzitě v rámci projektu Mezislovanské kulturní a literární vazby číslo MUNI/A/1360/2020 podpořené z prostředků účelové podpory na specifický vysokoškolský výzkum, kterou poskytlo MŠMT v roce 2021.

В настоящем размышлении-введении в проблематику исследуются сдвиги в понимании ценностей в литературных произведениях миллениалов (поколение Y/игрек, поколение миллениума, поколение некст, сетевое поколение), т. е. писателей, рожденных в диапазоне 80-х гг. 20 века – начала 21 века (иногда временной отрезок расширяется в обоих направлениях). Настоящая статья-пролегомена указывает на рамки темы и ключевые качества некоторых литературных артефактов чешских авторов, в которых обнаруживаются общие места и явные различия, связанные с подспудными, глубинными идейными и ментальными течениями, присущими отдельным культурным пространствам. Это первое звено в цепи исследований феномена новых писательских поколений в чешско-русской сравнительной генерационной перспективе. Иначе говоря, это попытка своего рода рассмотрения литературного творчества новых поколений глазами предыдущих поколений.

Есть периоды и события, которые резко изменяют ход истории, радикальным образом трансформируют систему правления, экономические связи, менталитет, передвижение масс населения, вследствие которых меняется демографический состав континентов, исчезают нации, языки, религии, ведутся многочисленные локальные войны, и, сверх того, впереди — большая всемирная и, может быть, космическая катастрофа.²

Еще в первой трети XX века русский философ Николай Бердяев (1874–1948) в своих книгах предсказывал крупные передвижения населения к концу XX века, говоря о «новом средневековье».³ Кажется, что в истории человечества встречаются эпохи, периоды или этапы, в которых происходят коренные изменения, которые являются не простыми повторениями или вариантами прошлых процессов, а совсем новыми, до тех пор не появившимися феноменами.

² Настоящие размышления выражены и в других наших статьях: *Generační vidění morálky v literatúre (Dva české sborníky z let 1963 a 1985 a próza Jozefa Hnitky)*. In: GLUCHMAN, V. a kol.: Kontexty a podoby morálky nedávnej minulosti (Slovensko v európskom a svetovom kontexte druhej polovice 20. storočia). Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Prešoviensis, Prešov 2007, s. 399–411. *Generační princip obecně a ve vývoji literatury (ruské) zvláště (obecné úvahy a srovnávací mezoslovanská reflexe s několika případovými sondami)*. In: POSPÍŠIL, I., ŠAUR, J. a kol.: Generační konflikt ve slovanských literaturách a kulturách. Masarykova univerzita, Brno 2016, s. 11–29. *Mežgeneracionnyj konflikt sovremennosti i literatura (na primere nekotorych proizvedenij češskoj literatury)*. Intergenerational Conflict of the Present and Literature (On the Example of Several Works of Czech literature). Mirgorod 2020, 2 (16), s. 220–243. <https://mirgorodjournal.com/mirgorod-16-2020>.

³ См. BERDIAJEV, N.: *Novoje srednevekov'je: razmyšlenija a sud'be Rossii i Jevropy*. Berlin: Obelisk, 1924. На немецком языке: *Das neue Mittelalter: Betrachtungen über das Schicksal Russlands und Europas*. Darmstadt: Otto Reichl, 1927. Тот же: *Smysl istorii: Opyt filosofii čelovečeskoj sud'by*. Berlin: Obelisk, 1923.

Какова в этом позиция литературы? Литература не может полностью игнорировать эти процессы, она должна запечатлевать их, но все-таки и критиковать, видоизменять, отрицать или ставить перед современным читателем модели прошлого в виде мемуаров, разного рода воспоминаний, пересмотров, переоценок, ностальгических возвращений и т. д.⁴ С одной стороны, усиливается тяготение к новым формам изображения действительности, с другой, строится непроходимая стена-предостережение, именно то, что известно под названием антиутопии или дистопии, но возникают и новые утопии, связанные именно с новыми технологиями.⁵

То, что, например, известный Жиль Липовецки (Gilles Lipovetsky, рожд. 1944)⁶ называет эрой пустоты и сумерками долга, обычно связывается именно с началом радикального общественного переворота, сдвигом менталитетов, выражая, таким образом, хотя бы часть подхода миллениалов к художественному творчеству.

На общем уровне миллениалы — широкое понятие, охватывающее поколения, рожденные примерно с середины 80-х гг. 20 века вплоть по начало 21 века. И на новые явления можно смотреть по-старому, т. е. посредством конфронтационного метода; то, что повторяется, — это жанровая структура и ее оперативность и прочность. Наиболее радикальные подходы, приемы и взгляды предпочитают исследовать поэзию и краткую прозу; к роману авторы прибегают реже, скорее, в виде исключения. Для всех поколений миллениалов, к которым относятся поколения икс, игрек и зет⁷, характерно соблюдение традиционной жанровой системы: кроме поэзии, это рассказ, повесть и, в конце концов, и роман или же маленький роман на грани новеллы. Даже жанровая структура не совсем новая, скорее, стиль и идеи, относящиеся к теме

⁴ См. сборник HANUŠ, J. a kol.: *Nostalgie v dějinách*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2014. См. нашу рецензию.: *Slovenské pohľady* 2015, 5, s. 148–152.

⁵ См. нашу статью: *Mežgeneračný konflikt súčasnosti i literatúra (na príklade niektorých diel českej literatúry)*. *Intergenerational Conflict of the Present and Literature (On the Example of Several Works of Czech literature)*. *Mirgorod* 2020, 2 (16), s. 220–243. <https://mirgorodjournal.com/mirgorod-16-2020>.

⁶ *L'ère du vide: Essais sur l'individualisme contemporain*. Paris: Gallimard, 1983, по-чешски *Éra prázdnoty* (Praha 1998). *L'Empire de l'éphémère: la mode et son destin dans les sociétés modernes*. Paris: Gallimard, 1987, по-чешски *Říše pomíjivosti* (Praha 2002), *Le Crépuscule du devoir*. Paris: Gallimard, 1992, по-чешски *Soumrak povinnosti* (Praha: 1999) и другие.

⁷ HOWE, N., STRAUSS, W.: *Millennials & K-12 Schools*. *LifeCourse Associates*, 2008, s. 109–111. *Generations X, Y, Z, and Others*: <http://socialmarketing.org/archives/generations-xy-z-and-the-others/>, 01 06 2021 9:43.

медленного умирания, самоанализа, аутодеструкции и потери инстинкта самосохранения.

Теоретическая суть проблемы состоит и в типологии термина *миллениалы*, т. е. в его временном объеме и разделении, в том, что образует из групп писателей компактное, целостное поколение. Это, как правило, определено важными, предельными событиями, в случае чешских миллениалов — постепенной политической оттепелью с начала 80-х гг. 20 века и переворотом в их конце, у русских, наверное, годами гласности, перестройки и катастрофы, распадом СССР и постсоветским развитием. Тот, кто не жил в 80-е годы прошлого века, не может представить себе так называемую коммунистическую эру в целом; для него жизнь начинается в 90-е годы, т. е. границей является год рождения: поколение икс могло родиться и в 70-е годы, но созревало в годы гласности, перестройки и в раннем постсоветском времени; поколение игрек стало рождаться в 80-е годы и кульминирует в 90-е годы; поколение зет появляется на свет в 90-е годы или даже в начале 21 века, что влечет за собой совсем другие жизненные впечатления, образ жизни и признанные ценности.

Ключевым вопросом являются отношения этой новой литературы, программно декларирующей разрыв с традициями прошлого, в том числе с этическими и дидактическими измерениями эстетических артефактов, с прошлой идеологией; она развивает идеологии космополитизма и глобализации, мультикультурализма, денационализации культуры, в том числе и уменьшения значения национальных языков, развитие новых технологий и нового жизненного стиля, толерантно относящегося к наркотикам и пропагандирующего новые гендерные аспекты, когда привилегии отдаются разного рода меньшинствам, тенденциям к коренному изменению биологической сути человека в вопросах концепции семьи, воспитания детей и пр. Некоторые черты этого развития напоминают многое из того, что здесь уже бытовало, хотя лишь в эмбриональной форме, например, в разных коллективистских учениях 19 и 20 веков, но теперь проявляется в новых контекстах и с огромной медийной и финансовой поддержкой. Такие ценности и их защита коренным образом изменили мир, каким мы его раньше знали. По правде говоря, не все произведения упомянутых трех поколений выражают такие концепции. Все имеет свою эволюцию, т. е. часть писательского поколения пока анализирует скорее переходное время 90-х гг. 20 века, когда мир открывался настежь и новый мультикультурализм обнаруживал — в своем большинстве — лишь свою положительную

сторону. Так стилизованы, например, романы Ярослава Рудиша (рожд. 1972).

В связи с русской и чешской литературами невозможно не сказать, что в новой русской литературе наблюдается упомянутый разрыв традиции и новых феноменов, старого и нового миров, как более существенный и радикальный, что можно сравнительно легко объяснить более прочными и выразительными традициями русской классики, модернизма и авангарда, т. е. золотого и серебряного веков; с одной стороны, отрицается русская классика — как служебная, слишком дидактическая, характерологическая, с другой, однако, и концепция модернизма и авангардизма, основанная на культе ценностной иерархии эксперимента, оригинальности и инновативности, изобретательности, противоречащих постмодернистскому текстуальному паразитизму, чужому слову, интертекстуальности.

Чешские и русские миллениалы отличаются друг от друга историческим опытом, ключевыми событиями, которые типологизируют целые поколения. Не случайно, что категория события, событийность (*event, événement, das Ereignis*) стала в последние десятилетия играть ключевую роль в процессе исследования литературы.⁸ Хотя теперь этой категорией поэтики занимаются, главным образом, кроме русских, прежде всего немцы, у колыбели таких исследований стоит бывшая советская сюжетология, представляемая с 70-х гг. 20 века даугавпилским литературоведом Леонидом Максимовичем Цилевичем (рожд. в Харькове в 1925 г., скончался в Израиле в 2017 г.; в 1994 г. он с женой, тоже известным литературоведом, Л. С. Левитан, эмигрировал из России в Израиль, она скончалась 2016 г.; сын Борис Цилевич стал в конце 90-х гг. прошлого века депутатом Сейма Латвии).⁹

Когда в Центральной Европе после переворотов 1989 г. усиливается постмодернизм и его разновидности, подчеркивается особая позиция посткоммунистических, в большинстве своем славянских стран, в которых специфически разрабатывались его принципы, с Запада приходят ученые, проповедующие своеобразный марксизм. Они связывают наличие феномена постмодернизма с развитием производственных сил и технологий. На конференции в середине 90-х гг. прошлого века голландский литературовед Доуве Фоккема (*Douwe Fokkema* 1931–2011),

⁸ См. итоговую публикацию: BLEUMER, H.: *Ereignis. Eine narratologische Spurensuche im historischen Feld der Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2020.

⁹ См. между прочим, под его редакцией сборники *Вопросы сюжетосложения*, напримр, вып. 5, Даугавпилс 1978.

известный своей ранней книгой *Literary Doctrine in China and Soviet Influence 1956–1960* (1965)¹⁰, утверждал то, что бывшие соцстраны пока не созрели для постмодернизма, так как у них недостаточно развита производственная база, что напоминает нам теории ранних советских социологов, вульгарных или наивных марксистов, утверждающих, между прочим, что пессимизм лермонтовских стихов связан с ростом цен пшеницы.

Старшие поколения зачастую подытоживают свой опыт в мемуарах. О них мы писали в другом тексте.¹¹ Размытость, расфокусирование, неуверенность, эвфемистичность, уклончивость, что тесным образом связано с неохотой четко разграничить — хотя бы радикально субъективно — правду и ложь и с попыткой релятивизировать их — это все признаки современного этапа развития мемуарной литературы и мемуарных жанров как таковых, как выражения ситуации, в которой находятся общество и человек второго десятилетия XXI века.

Следует учитывать, что мы нарочно пропустили сравнительно много литературных артефактов, созданных младшими поколениями авторов, которые по-новому обсуждают деликатные исторические события чешского прошлого и по-новому — крайне критически — рисуют прошлое и перспективы нации. Можно подытожить, что от желания и воли новых поколений полностью зависит, как они будут понимать национальную жизнь и идентичность, или понятие нации вообще подавят как ненужное, враждебное идеям нового времени и нового мирового порядка, что они проведут полную ревизию оценочных иерархий, которые до сих пор более или менее действовали и действуют. Они могут и по-другому вернуться в чешской среде к «нашим двум вопросам» Губерта Гордона Шауэра.¹²

¹⁰ Mouton, The Hague 1965. Темы постмодернизма касается его книга *Literary History, Modernism and Postmodernism* (1984). См. также: POSPÍŠIL, I.: *The Crisis of Tradition in Russian Literature and the Postmodernist Atmosphere*. In: *Postmodernism in Literature and Culture of Central and Eastern Europe*, Katowice, 1996, s. 123–130. POSPÍŠIL, I.: *Postmodernismus a konec petrohradské literatury*. *Slovak Review*, vol. III/1994, No. 2, s. 115–125.

¹¹ POSPÍŠIL, I.: *Pravda i lož' memuarov*. In: *Prawda i kłamstwo. Problematyka. Interpretacje. Konteksty*. Redakcja tomu Danuta Szymonik, Walentyna Krupowies. *Conversatoria Litteraria*, tom 10. *Międzynarodowy Rocznik Naukowy*. Siedlce – Bańska Bystrzyca, 2016, s. 21–35.

¹² H. G.: *Naše dvě otázky*. *Čas, list věnovaný veřejným otázkám*, roč. 1., 1886, 20. 12. См. также POSPÍŠIL, I.: *Naše dvě otázky aneb Cizí studenti na české univerzitě: problém kultury, kompetence, řízení a moci*. In: *Dialog kultur VII. Hradec Králové: Katedra slavistiky Pedagogické fakulty Univerzity Hradec Králové ve spolupráci se Společností Franka Wollmana při Ústavu slavistiky FF MU v Brně, Garamond, s. r. o., 2013, s. 241–249*. Также in: POSPÍŠIL, I.: *Česko-slovenské jazykové kulturní vztahy: nová situace*. In: *Jazyk a jazykoveda v interpretácii*. Eds: prof. PhDr. Oľga Orgoňová, CSc., Mgr. Katarína Muziková, PhD., Mgr. Zuzana Popovičová

По сравнению с русскими миллениалами, в том числе с такими авторами, как, например, Григорий Служитель, Алексей Поляринов, Дмитрий Глуховский, Михаил Зыгарь, Виктор Семёнов, Елизавета Александрова-Зорина, Евгения Некрасова, Булат Ханов и др., чешские миллениалы в широком понимании, т. е. писатели, творчество которых соотносится, скорее, со второй половиной 90-х гг. 20 века и 21 веков, т. е. поколения икс, игрек и зет, или даже альфа, связаны с литературной традицией, хотя она местами проскальзывает через темные места будто бы тотальных композиционных инноваций.

У каждого поколения философы и политологи выделили особые свойства. Например, у поколения икс (годы рождения: середина 60-х гг. или с начала 70-х гг. 20 века) обычно говорят о недовольстве властью, о политической индифферентности, о распаде семей, о незамужних матерях, о нулевом росте населения в развитых странах, о любви как интеллектуальной особенности, о культе Интернета, о новом мировом порядке (New World Order). У поколения игрек (годы рождения: с конца 80-х – по начало 90 гг. 20 века) речь идет о вседоступности любой информации, музыки, кино, о развитии развлекательного бизнеса и индустрии развлечения как таковой, о постмодернистской амбивалентности и неуверенности, что касается и гендерной проблематики, политики и экономики. Для поколения зет (z) (годы рождения: со второй половины 90 гг. 20 века по начало 21 века) цифровая технология — неотъемлемая составная часть жизни, оно предпочитает престижные профессии, в которых не требуется физический труд, ведущей профессией является программист, оно равнодушно к традиции, к памяти, к до этого времени устойчивым категориям, как, например, язык, народ и т. д. По отношению к политике преобладает унификация, нелюбовь к диалогу, к признанию других мнений, тяготение к однозначному дискурсу. То, что раньше было маргинальным, становится единственно приемлемым. В рамках поколения зет происходит унификация взглядов и строительство нового мира, которому всем следует подчиниться. С этим связан и остракизм, изоляция и наказание инакомыслящих.

Альфы, т. е. рожденные примерно с 2010 г. — это уже настоящие новые люди, решившие положить быстрый конец старому миру и начать век новой цивилизации. С этим связан и вопрос, что делать с теми, кто не способен или не хочет приспособиться. Одновременно с тяготением

к индивидуализации, индивидуальной изолированности, культу дома и разного рода хобби реализуется и тенденция, связанная с коллективизмом, т. е. с тем, чтобы образ жизни новых поколений разделяли и все другие, которые его примут добровольно или принужденно, под медийным давлением. Это касается и факта, что ценности меньшинств, например, сексуальных, политических или этнических, следует разделять и всем другим, которые очутились в состоянии пассивности и ожидания — со всех сторон струится пропаганда жизни меньшинств, так что люди, так сказать, старого мира, очутились в социальном подполье и часто им предстоит жизнь в скрытности, в утаении от власти медиа. С этим связана и тотально ослабленная социальная функция новых поколений; в то время как поколения икс и игрек борются за новый мир старыми средствами, зет и альфа уже понимают новый менталитет и новые порядки как готовые и бесповоротные, автоматически господствующие. Разумеется, это теории и обобщения, исходящие из отдельных черт, ускоренно развиваются. Именно быстрота их распространения и доминантного положения поражает.

Однако литература — дело традиционное, несмотря на все инновации и так называемые революционные перевороты; с одной стороны, есть ценности теоретические и практические, применяемые в жизни, с другой, их эстетическая реализация, связанная с уже выработанными моделями. Кажется, что творчество миллениалов в целом очутилось в окружении культуры и что нельзя строить тотально новый мир без уничтожения всего старого, т. е. и культуры, и всех видов искусства. Это произошло еще в рамках модернизма и, главным образом, авангарда, связанного с левыми революциями и проектом мировой революции в концепциях В. И. Ленина, Л. Троцкого, Н. Бухарина, В. Маяковского, В. Хлебникова и др., которые нередко занимались — хотя не все с одинаковой интенсивностью — искусством и литературой, которую считали в этом процессе ключевым феноменом. Все-таки они — вопреки сказанному — двигались в старых рамках пассивных искусств, что, в конце концов, привело к их трансформации и конвенционализации. Напомним, к примеру, когда-то нашумевшее стихотворение В. Маяковского *Юбилейное*, оригинальное фиктивное поэтическое письмо в прошлое своему предшественнику Пушкину, которого — наряду с Достоевским, Толстым и пр. — он и его друзья-футуристы в манифесте *Пощечина общественному вкусу* советовали сбросить с парохода современности.

Литературное творчество настоящих миллениалов как таковых оперативно связано, прежде всего, с поэзией. Из всего этого следует

известный факт, что искусство в целом носит — по отношению к разным переворотам — ретардационный, замедляющий характер, примету вечного возврата.¹³ Особыми литературными манифестами новых поколений является, прежде всего, поэзия как наиболее оперативный эстетический артефакт. Сборники стихов, зачастую смесь поэзии и прозы, характерны для творчества таких чешских авторов как Радек Штепанек (рожд. 1986),¹⁴ Ян Шкроб (рожд. 1988)¹⁵, Алжбета Станчакова (рожд. 1992)¹⁶ или Ян Тесноглидек (рожд. 1987).¹⁷ Интересно то, о чем я не раз в связи с творчеством новых поколений миллениалов предупреждал: гуманитарная образованность поэтов/поэтесс и прозаиков, выпускников университетов; например, в Словении много новых поэтов — это выпускники учебных программ словенского языка и литературной компаративистики; недаром в их стихах зачастую шуршит бумага. Именно этот факт может стать и сравнительной выгодой. В прошлом писатели были, так сказать, автоматически образованными людьми, что было иногда — особенно в России 19 века — связано с их дворянским происхождением, и только изредка самоучками. В русской литературе, например, Пушкин был выпускником шестилетнего Царскосельского лицея, Гоголь — лицея в малороссийском/украинском г. Нежин, Достоевский — Военного инженерного училища в Санкт-Петербурге, Тургенев был доктором философии с предложением руководить кафедрой философии Московского университета, Чехов был доктором медицины и т. д.; с другой стороны самоучками были Лесков и Горький, были и те, кто не закончил университет (граф Лев Толстой занимался в Казанском университете восточными языками) или получил частное образование или в благородных пансионах. В чешской литературе поэты нередко были журналистами или естествоведами, юристами, музыковедами, выпускниками театральных академий и киноакадемий (Ян Неруда, Мирослав Голуб, Богумил Грабал, Милан Кундера). Саморефлексия не чужда и миллениалам. Алжбета Станчакова, в настоящее время

¹³ ELIADE, M.: *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*. Première parution en 1949. Nouvelle édition revue et augmentée en 1969. Paris: Gallimard, 1969. Всеобщезвестное английское издание *The Myth of the Eternal Return*. Translated from the French by Willard R. Trask. New York: Harper & Brothers, 1959. Česky: *Mýtus o věčném návratu*. (Archetypy a opakování). Přel. Eva Strebingerová. Praha: ISE, 1993; dále: Praha: Oikumené, 2003, 2006, 2009, 2019.

¹⁴ Например, *Velké obcování*. Nová Říše: Dobrý důvod, 2020; *Hic sunt homines*. Brno: Munipress, 2018 (с предисловием эколога Ганны Либровой).

¹⁵ ŠKROB, J.: *Pod dlažbou*. Benešov: EMAN, 2016.

¹⁶ STANČÁKOVÁ, A.: *Co s tím*. Praha: Petr Štengl, 2014.

¹⁷ TĚSNOHLÍDEK, J.: *Rakovina Krucemburk: JT's nakladatelství*, 2011.

докторантка программы литературной компаративистики, написала в рамках учебы саморефлексию о категории телесности в своих собственных произведениях. Это, наверное, косвенное доказательство связанности с традицией, чутья континуитета, преемственности, т. е. неисключительности их поколения и его позиции в цепи литературы как таковой.

То, что, по нашему мнению, имеет более прочную основу в творчестве чешских миллениалов — это романы. Представителем новых чешских романистов является, между прочим, Ярослав Рудиш (рожд. 1972), автор романа о берлинском метро, который переведен на несколько языков¹⁸, комиксовой трилогии и других романских произведений, некоторые из которых экранизированы.¹⁹ Примечательно и то, что он билитературный чешско-немецкий автор.

Тенденция к интернационализации, тяготение к другим языкам, другим культурам характеризуют и творчество доктора философии Петры Гуловой (рожд. 1979), пражского монголиста, которое приводится как пример романного творчества миллениалов.²⁰ Ее произведения, подобно как и большинства других авторов ее поколения, характеризуют космополитизм, запись атмосферы 90-х годов 20 века, открытый мир, путешествия и жизнь в разных странах, мультикультурализм и особая композиция, основанная на фрагментарности и отдельных главах, построенных техникой *camera eye*, судьбы/портреты отдельных персонажей, часто применяемые приемы остранения рассказчика, особый феминизм, экологическая доминанта, которая связана и с временной политической деятельностью автора, интерес к СМИ, хотя как раз Гулова отрицает их экстремные воздействия.

Кажется, что эти авторы — даже в объемном пространстве романа — будто нарочно избирают аттрактивные, но скорее суррогатные темы, мягкие вопросы, как бы отводящие наше внимание от главных, по Достоевскому сказано, проклятых вопросов, словно избегая неясностей, амбивалентности, диалога, мучительных представлений о настоящем и будущем, например, о сегодняшнем тотальном дефиците справедли-

¹⁸ RUDIŠ, J.: *Nebe pod Berlínem*. Praha: Labyrint, 2002.

¹⁹ RUDIŠ, J.: *Alois Nebel*. Praha: Labyrint, 2003–2005. Další: *Grandhotel*, 2006, *Potichu*, 2007; *Konec punku v Helsinkách*, 2010, *Národní třída*, 2013; *Český ráj*, 2018; *Winterbergova poslední cesta*, 2019 (на немецком).

²⁰ HŮLOVÁ, P.: *Paměť mojí babičce*. Praha: Torst, 2002; *Přes matný sklo*. Praha: Torst, 2004; *Cirkus Les Mémoires*. Praha: Torst, 2005; *Umělohmotný třípokoj*. Praha: Torst, 2006; *Stanice Tajga*. Praha: Torst, 2008; *Strážci občanského dobra*, Praha: Torst, 2010; *Čechy, země zaslíbená*. Praha: Torst, 2012; *Macoča*. Praha: Torst, 2014; *Zlodějka mého táty*. Praha: Torst, 2019.

вости; с этим связано и отсутствие историзма, связности событий и их причинной, каузальной последовательности, определенное игнорирование взглядов свидетелей, радикальные ревизии прошлого, отрицание традиционных концепций, самоуверенность и высокомерие.

В творчестве миллениалов наблюдаются некоторые противоречия. С одной стороны, очевиден радикальный разрыв с прошлым, усиление новых общественных взглядов, с другой применение старых жанровых форм, но разбитых, фрагментарных, проблематична структура крупных жанров, в том числе романа и умения повествования. С другой стороны, представлены ценности, связанные с крайним индивидуализмом, закрытостью человеческой жизни, эгоцентризмом, самоуверенностью, элитностью, кроме того, неуверенность, постоянное экспериментирование, поиски вне традиции и вне национальной жизни, ослабление функции родного языка, концепция *laissez faire*, протекание жизни, текучесть, трагедийность, бегство в экзотику, что напоминает идейные принципы романтизма.

Жажда контакта, оригинальный язык, неологизмы, а также выразительные следы традиции мировой и национальных литератур, и в то же время «литература тусклых стекол» раскованный секс, безобразия, грубости, культ некрасивости, уродливости, литература без идеалов и иллюзий, но вместе с тем поиски более прочных устоев. Задачей новых исследований может стать связь этой гетерогенной, расслоённой литературы с литературными традициями, к которым эти авторы постепенно, медленно возвращаются, т. е. особое сохранение определённой доли преемственности/континуитета.

Литература:

Избранная беллетристика

HŮLOVÁ, P.: *Paměť mojí babičce*. Praha: Torst, 2002.

HŮLOVÁ, P.: *Přes matný sklo*. Praha: Torst, 2004

RUDIŠ, J.: *Alois Nebel*. Praha: Labyrint, 2003–2005.

RUDIŠ, J.: *Nebe pod Berlínem*. Praha: Labyrint, 2002.

STANČÁKOVÁ, A.: *Co s tím*. Praha: Petr Štengl, 2014.

ŠKROB, J.: *Pod dlažbou*. Benešov: EMAN, 2016.

ŠTĚPÁNEK, R.: *Velké obcování*. Nová Říše: Dobrý důvod, 2020.

ŠTĚPÁNEK, R.: *Hic sunt homines*. Brno: Munipress, 2018.

TĚSNOHLÍDEK, J.: *Rakovina*. Kruceburk: JT's nakladatelství, 2011.

Литературоведческие книги и статьи

- BERDJAJEV, N.: *Das neue Mittelalter: Betrachtungen über das Schicksal Russlands und Europas*. Darmstadt: Otto Reichl, 1927.
- BERDJAJEV, N.: *Novoje srednevekov'je: razmyšlenija o sud'be Rossii i Jevropy*. Berlin; Obelisk, 1924.
- BERDJAJEV, N.: *Smysl istorii: Opyt filosofii čelovečeskoj sud'by*. Berlin: Obelisk, 1923.
- BLEUMER, H.: *Ereignis. Eine narratologische Spurensuche im historischen Feld der Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2020.
- ELIADE, M.: *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*. Première parution en 1949. Nouvelle édition revue et augmentée en 1969. Paris: Gallimard, 1969
- ELIADE, M.: *Mýtus o věčném návratu. (Archetypy a opakování)*. Přel. Eva Strebingerová. Praha: ISE, 1993.
- ELIADE, M.: *Mýtus o věčném návratu. (Archetypy a opakování)*. Přel. Eva Strebingerová. Praha: Oikumené, 2003, 2006, 2009, 2019.
- ELIADE, M.: *The Myth of the Eternal Return*. Translated from the French by Willard R. Trask. New York: Harper & Brothers, 1959.
- HANUŠ, J. a kol.: *Nostalgie v dějinách*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2014.
- HOWE, N., STRAUSS, W.: *Millennials & K-12 Schools*. LifeCourse Associates, 2008, s. 109–111.
- Generations X, Y, Z, and Others*: <http://socialmarketing.org/archives/generations-xy-z-and-the-others/>, 01 06 2021 9:43.
- LIPOVETSKY, G.: *Éra prázdnoty*. Praha: Prostor, 2003.
- LIPOVETSKY, G.: *Le Crépuscule du devoir*. Paris: Gallimard, 1992.
- LIPOVETSKY, G.: *L'ère du vide: Essais sur l'individualisme contemporain*. Paris: Gallimard, 1983
- LIPOVETSKY, G.: *L'Empire de l'éphémère: la mode et son destin dans les sociétés modernes*. Paris: Gallimard, 1987,
- LIPOVETSKY, G.: *Říše pomíjivosti*. Praha: Prostor, 2010.
- LIPOVETSKY, G.: *Soumrak povinnosti*. Praha: Prostor 2011.
- POSPÍŠIL, I.: *Česko-slovenské jazykově kulturní vztahy: nová situace*. In: Jazyk a jazykoveda v interpretácii. Eds: prof. PhDr. Oľga Orgoňová, CSc., Mgr. Katarína Muziková, PhD., Mgr. Zuzana Popovičová Sedláčková, PhD. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave, Filozofická fakulta, Katedra slovenského jazyka, Občianske združenie slovenčina, 2014.
- POSPÍŠIL, I.: *Generační princip obecně a ve vývoji literatury (ruské) zvláště (obecné úvahy a srovnávací mezislovanská reflexe s několika případovými sondami)*. In:

- Ivo Pospíšil, Josef Šaur a kol.: Generační konflikt ve slovanských literaturách a kulturách. Masarykova univerzita, Brno 2016. s. 11–29.
- POSPÍŠIL, I.: *Generační vidění morálky v literatuře (Dva české sborníky z let 1963 a 1985 a próza Josefa Hnitky)*. In: GLUCHMAN, V. a kol.: Kontexty a podoby morálky nedávnej minulosti (Slovensko v európskom a svetovom kontexte druhej polovice 20. storočia). Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Prešovensis, Prešov 2007, s. 399–411.
- POSPÍŠIL, I.: *Literární historie jako reflexe paměti a hodnoty (se zřetelem k slovanským literaturám)*. In: Lenka Paučová – Josef Šaur (eds): Mladá slavistika III. Slavistika mezi generacemi. Masarykova univerzita, Brno 2018, s. 7–18. (online pdf).
- POSPÍŠIL, I.: *Mežgeneracionnyj konflikt sovremennosti i literatura (na primere nekotorych proizvedenij češskoj literatury)*. *Intergenerational Conflict of the Present and Literature (On the Example of Several Works of Czech literature)*. Mirgorod 2020, 2 (16), s. 220–243. <https://mirgorodjournal.com/mirgorod-16-2020>.
- POSPÍŠIL, I.: *Hanuš, J. a kol.: Nostalgie v dějinách. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2014 (recenze)*. Slovenské pohľady 2015, 5, s. 148–152.
- POSPÍŠIL, I.: *Naše dvě otázky aneb Cizí studenti na české univerzitě: problém kultury, kompetence, řízení a moci*. In: Dialog kultur VII. Hradec Králové: Katedra slavistiky Pedagogické fakulty Univerzity Hradec Králové ve spolupráci se Společností Franka Wollmana při Ústavu slavistiky FF MU v Brně, Garamond, s. r. o., 2013, s. 241–249.
- POSPÍŠIL, I.: *Postmodernismus a konec petrohradské literatury*. Slovak Review, vol. III/1994, No. 2, s. 115–125.
- POSPÍŠIL, I.: *Pravda i lož' memuarov*. In: Prawda i kłamstwo. Problematyka. Interpretacje. Konteksty. Redakcja tomu Danuta Szymonik, Walentyna Krupowies. Siedlce – Bańska Bystrzyca: Conversatoria Litteraria, tom 10. Międzynarodowy Rocznik Naukowy, 2016, s. 21–35.
- POSPÍŠIL, I.: *The Crisis of Tradition in Russian Literature and the Postmodernist Atmosphere*. In: Postmodernism in Literature and Culture of Central and Eastern Europe, Katowice, 1996, s. 123–130.
- Sborník třinácti: mezi generacemi*. Ed.: Ivo Pospíšil. Kresby: Jaroslava Sojneková. Brno: Česká asociace slavistů, Galium, 2019.

Ivo Pospíšil

Prof., PhDr., DrSc., Institute of Slavonic Studies of the Faculty of Arts, Masaryk University, A. Nováka 1, 602 00 Brno, Czech Republic

Ivo.Pospisil@phil.muni.cz

ORCID: 0000-0001-8358-0765

REVITALIZACE HODNOT: UMĚNÍ A LITERATURA V

VALUES IN LITERATURE AND ARTS V

Sborník z 13. mezinárodní konference *Revitalizace hodnot: umění a literatura V*
konané 4. června 2021 v Brně, Česká republika

The proceedings of the 13th international conference
Values in literature and arts V
held on June 4, 2021 in Brno, Czech Republic

Editor prof. PhDr. Josef Dohnal, CSc.

Technická redakce a sazba v $\text{Lua}\text{L}\text{A}\text{T}\text{E}\text{X}$
písmy Linux Libertine a Linux Biolinum Mgr. Zbyněk Michálek

Česká asociace slavistů
Ústav slavistiky FF MU

Vydal a vytiskl Tribun EU,
Cejl 892/32, 602 00 Brno

V Tribunu EU vydání první

Brno 2022

ISBN 978-80-263-1701-2

ISBN 978-80-263-1703-6 (CD-ROM)