

KULTURY WSCHODNIOŚLAWIAŃSKIE – OBLICZA I DIALOG.  
BIAŁORUŚ – ROSJA – UKRAINA

REDAKTOR

dr hab. Wawrzyniec Popiel-Machnicki, prof. UAM

REDAKTOR NAUKOWY

dr Mateusz Jaworski

RECENZENCI

prof. Natália Muránska (Nitra)  
prof. Žanna Niekraszewicz-Karotkaja (Mińsk)  
prof. Alfija Smirnowa (Moskwa)  
dr hab. Elżbieta Tyszkowska-Kasprzak, prof. UW r (Wrocław)  
prof. Irina Zacharczuk (Rivne)

KOREKTA JĘZYKOWA

dr Roman Szubin, UAM (Poznań)  
dr Mateusz Jaworski, UAM (Poznań)

KOLEGIUM REDAKCYJNE

dr hab. Krzysztof Kusał, prof. UW r (Wrocław)  
prof. Natália Muránska (Nitra)  
dr hab. Joanna Orzechowska, UWM (Olsztyn)  
dr hab. Anna Paszkiewicz, prof. UW r (Wrocław)  
dr hab. Michał Sarnowski, prof. UW r (Wrocław)  
prof. Irina Zacharczuk (Rivne)

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

**KULTURY WSCHODNIOŚLÓWIAŃSKIE  
– OBLICZA I DIALOG.  
BIAŁORUŚ – ROSJA – UKRAINA**

**TOM X**

**REDAKCJA**

**WAWRZYNIEC POPIEL-MACHNICKI – redaktor naczelny**

**MATEUSZ JAWORSKI – redaktor naukowy**



POZNAŃ 2020

© Copyright for this edition by Instytut Filologii Rosyjskiej i Ukraińskiej UAM,  
Poznań 2020

PROJEKT OKŁADKI:  
CLUE.PRO

REDAKCJA TECHNICZNA ORAZ FORMATOWANIE TEKSTU:  
JANINA MICKIEWICZ-TURSKA

ISSN 2391-470X

WYDAWCA: INSTYTUT FILOLOGII ROSYJSKIEJ I UKRAIŃSKIEJ UAM  
61-874 Poznań, al. Niepodległości 4

Wydanie I. Ark. wyd. 9,075. Ark. druk. 9,625.

ZAKŁAD GRAFICZNY UAM, POZNAŃ, UL. H. WIENIAWSKIEGO 1

## Spis treści

<b>Anastasiia Yaremchuk</b> , „Угода” Олеся Ульяненка та „Поляна тисячі трунів”. „Лосиний острів” Олександра Анучкіна: кризь призму традиції „Нуар” .....	9
<b>Weronika Jeleńska</b> , Мотив богоискательства в современных размышлениях Чингиза Айтматова .....	25
<b>Liliana Kalita</b> , Pamięć o przeszłości w powieści Ludmiły Ulickiej „Zielony namiot” .....	41
<b>Konrad Kuczara</b> , Rosyjscy chrześcijanie bez duchownych. Kim są bezprowcy? .....	55
<b>Iryna Necztałuk</b> , Досуг просвещенного человечества в романе Виктора Пелевина „iPhuck 10” .....	75
<b>Yuliia Reznichenko</b> , Психотерапевтичний нарратив в повісті Я. Мельника „Сміттєпровід” .....	87
<b>Małgorzata Rusak</b> , Адекватность музыкальной интерпретации: „Пиковая дама” Пушкина и Чайковского .....	97
<b>Tetiana Shevchenko</b> , Лирические интенции эссе (по материалам сборника Б. Матияш „Братик Боль”, „Сестренка радость”) .....	107
<b>Nadezhda Spodarec</b> , Праздник как антропный код эйкуменского мира в романе Ванды Мазур „Деньги” .....	119
<b>Roman Szubin</b> , Прогрессивная мысль петра Чаадаева в контексте „Эпиметеева возвращения” .....	127
<b>Aleksandra Zywert</b> , Mitologia Słowiańska we współczesnej literaturze rosyjskiej (Jewgienij Łukin „Purpurowa aura Protopartorga”, Anna Starobiniec „Domosied”, Pja Bojaszow „Wędrówka Murriego”) .....	141



## Contents

<b>Anastasiia Yaremchuk</b> , <i>“Agreement” by Oles Uliianenko and “A glade of thousands of corpses. Elk Island” by Aleksander Anuchkin through the prism of the “noir” tradition</i> .....	9
<b>Weronika Jeleńska</b> , <i>The motif of god-seeking in modern considerations of Chingiz Aitmatov</i> .....	25
<b>Liliana Kalita</b> , <i>Memory of the past in Lyudmila Ulitskaya’s “The Big Green Tent”</i> .....	41
<b>Konrad Kuczara</b> , <i>Russian Christians without clergy. Who are the bespopovtsy?</i> .....	55
<b>Iryna Nechytaluk</b> , <i>The enlightened humanity leisure in Victor Pelevin’s “iPhuck 10”</i> .....	75
<b>Yuliia Reznichenko</b> , <i>Psychotherapeutic narrative of Yaroslav Melnyk’s story “Garbage Chute”</i> .....	87
<b>Małgorzata Rusak</b> , <i>Adequacy of musical interpretation: „The Queen of Spades” by Pushkin and Tchaikovsky</i> .....	97
<b>Tetiana Shevchenko</b> , <i>The lyrical intentions of the essay (based on the collection of B. Matiyash “Little Brother Pain”, “Little Sister Joy”)</i> .....	107
<b>Nadezhda Spodarec</b> , <i>A feast as the anthropic code of the ecumenical world in Wanda Mazur’s novel “Money”</i> .....	119
<b>Roman Szubin</b> , <i>Progressive thought of Pyotr Chaadaev in the context of “Epimethean (Re)turn”</i> .....	127
<b>Aleksandra Zywert</b> , <i>Slavic mythology in contemporary Russian literature (Yeogeny Lukin “The Purple Aura Protopartorg”, Anna Starobiniec “Domosed”, Ilya Boyashov “The Way of Muri”)</i> .....	141



**УГОДА ОЛЕСЯ УЛЬЯНЕНКА ТА ПОЛЯНА ТИСЯЧІ ТРУПІВ.  
ЛОСИНІЙ ОСТРІВ ОЛЕКСАНДРА АНУЧКІНА: КРИЗЬ  
ПРИЗМУ ТРАДИЦІЇ НУАР**

**UGODA OLESIA ULIANENKI I POLANA TYSIĄCA TRUPÓW.  
ŁOSI OSTRÓW ALEKSANDRA ANUCZKINA:  
PRZEZ PRYZMAT TRADYCJI NOIR**

**AGREEMENT BY OLES ULIANENKO AND A GLADE  
OF THOUSANDS OF CORPSES. ELK ISLAND  
BY ALEKSANDER ANUCHKIN THROUGH  
THE PRISM OF THE NOIR TRADITION**

**Anastasiia Yaremchuk**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań – Polska  
aonastykise@gmail.com

Ключові слова: нуар, розповідь, українська література, російська література  
Słowa kluczowe: noir, „czernucha”, opowiadanie, literatura ukraińska, literatura rosyjska  
Keywords: noir, „chernukha”, short story, Ukrainian literature, Russian literature

**Abstract:** This paper is devoted to the analysis of two short stories – *Agreement* by Oles Ulianenکو and *A Glade of Thousands of Corpses. Elk Island* by Aleksander Anuchkin through the prism of the *noir* tradition. The term *noir*, as well as its synonym – “chernukha”, is defined in the paper. Moreover, the genesis and history of the genre's development are traced, the *noir* tradition is discussed in Ukrainian and Russian literature. The biographies of Oles Ulianenکو and Aleksander Anuchkin are briefly presented. The above-mentioned short stories are analyzed through the prism of the main attributes of *noir* along with its common features. As a result of the study, it is found that these seemingly very different works bear much semblance and belong to the *noir* genre.

*Нуар*, або „чорнуха” – жанр масової літератури, що розвинувся в середині ХХ століття та який прийнято зараховувати до „низьких” жанрів. Початково *нуар* вважали явищем кінематографу, що зародилося в американській культурі, а саме відокремилось від жанру „крутий детектив”. „Химерність, еротичність, жах, жорстокість, амбівалентність – ось ключові слова, що вже тоді були знайдені для американських нуарів” (перекл. авт. – А. Я.) [Артюх 2007]. З часом це явище перенеслося в літературу та почало набирати популярності в інших країнах, зокрема у Франції, Англії, Японії, Росії та ін. [Див.: Філоненко 2011: 225–226; Жиркова 2017: 335–338].

„Фільми й романи нуар містять елементи детективу, трилера, психологічної драми, кримінального роману, вестерна” [Філоненко 2011: 225]. З причини такого синтезу не всі літературознавці та навіть письменники відносять *нуар* до самостійного жанру. Наприклад, А. Кокотюха вважає, що *нуар* — це „скоріше забарвлення, атмосфера, стилістика і відчуття” [Антологія українського детективу...], а не окремий жанр.

Надзвичайно влучно про *нуар* писав Б. Райнов у книзі *Черный роман*:

Нехай невідготовлений читач буде обережним: книги „Чорної серії” для деяких аж ніяк не безпечні. [...] Не буде в них місця для оптимізму. [...] В них будуть зустрічатися поліцейські, яких розбестила корупція більше, ніж злочинців. Симпатичний детектив не завжди зможе розкрити таємницю. Іноді й самої таємниці також не буде. А що ж тоді?... Тоді залишаться дія, тривога, насильство у всіх своїх видах, і особливо в найбільш прозорих — тортурах і звірячих убивствах (перекл. авт. — А. Я.) [Райнов 1975: 12-13].

А. Кокотюха зазначає, що в українській літературі *нуар* розвинений досить слабко. Першою причиною є те, що в період існування Радянського Союзу принципово замовчувалась тематика суспільного дна та безпросвітнього краху, сексу, іншого та значно темнішого боку людського життя. Відповідно, видавалось надзвичайно мало перекладів зразків літератури *нуар* українською чи російською мовами [Див.: Антологія українського детективу...]. Друга причина, як уважає А. Кокотюха — це досить повільний розвиток і популяризація в українській культурі урбаністичної літератури<sup>1</sup> [Див.: Там само].

<sup>1</sup> Примітка. Попри традиційну для класичної української літератури „селепісність” (М. Драгоманов) із таким твердженням важко погодитись, адже урбаністична тематика ввійшла до української літератури ще на початку доби модернізму [Див.: Лавринович, 2010: 310]. Так, в 1928 році В. Підмогильний написав перший на той час урбаністичний інтелектуальний роман *Місто*. Тема міста прозвучала в поезії футуристів і неокласиків, у прозових творах Миколи Хвильового, Віктора Петрова чи Гната Михайличенка. Міська тематика міцно закріпилась і широко розвинулась у період постмодернізму. Згадаємо, наприклад, романи *Рекреації* (1992) та *Московіада* (1993) Ю. Андруховича, *Польові дослідження з українського сексу* (1996) О. Забужко, *Сталінка* (1994) О. Уляненка та ін. Більше про опозицію село-місто в українському письменстві див., наприклад: А. Horniatko-Szumilowicz. „Antynomia, apoteoza, adaptacja. (O wzajemnych relacjach «miasto — wieś» w literaturze ukraińskiej)”. *Studia Ucrainica Varsoviensia* 3. Red. I. Mytnik, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2015: 271-282.

Прикметно, що Л. Лавринович у своїй статті *Урбаністичний час в українській прозі межі тисячоліть...* достатньо глибоко дослідила розвиток і популяризацію теми міста в сучасній українській літературі, чим також довела, що теза про „сповільнене поширення феномену міста” не зовсім виправдана.

С. Філоненко до найяскравіших прикладів українського *нуару* зараховує творчість А. Кокотюхи:

Його романи *Живий звук*, *Пророциця*, *Аномальна зона*, *Чужі секрети* типологічно подібні до зарубіжних зразків як жанровими елементами (тип героя-лузера, неоднозначного в моральному сенсі, топоси міського дна, екзистенційні мотиви втраченого часу, відчуження), так і стилістично (нічний колорит, похмурість) [Філоненко 2014: 30].

На нашу думку, поміж небагатьох українських представників літератури *нуар*, слід назвати й О. Ульяненка, який, використовуючи прийоми „чорнухи”, надзвичайно вдало показував читачам сучасний світ справжнього жаху, божевілля та смерті.

Поява *нуару* в російській літературі насамперед була реакцією на нав’язані владою канони соцреалізму<sup>2</sup>. Другим поштовхом для розвитку жанру стала „Перебудова”, що мала місце від половини 80-х років ХХ ст. до 1991 року й охопила СРСР, призводячи до загострення кризи в усіх сферах життя суспільства, а в результаті до розпаду Радянського Союзу. [Див.: Липовецький 1999, Чернуха в літературі]. До кращих зразків російської „чорнухи” С. Чупринин зараховує твори таких авторів, як: В. Астаф’єв, Л. Петрушевська, М. Коляда, Л. Габишев, Ю. Аракчєєв і С. Калєдін [Див.: *Чернуха в літературі*]. Цікава добірка сучасних представників російського *нуару* поміщена у збірках *Moskwa Noir* (2011) і *Petersburg Noir* (2015), опублікованих польським видавництвом „Clarusculo”<sup>3</sup>. На особливості російської „чорнухи” чітко вказує у своїй статті М. Липовецький:

Тут було все: увага до „маленької людини” (бомжа, проститутки, малолітнього злочинця, забитого «старими» солдата-початківця, пропащего алкоголіка, сексуально пригнобленої жінки), пафос цілковитої, нескромної та небридливої правди за жорсткої соціальної інтерпретації причин і наслідків зображуваних жахів [...], максимальне наближення художньої мови до мовлення, що відповідає соціальному прошарку (перекл. авт. — А. Я.) [Липовецький 1999].

---

<sup>2</sup> Примітка. Термін *соцреалізм* (соціалістичний реалізм) закріпився у радянському літературознавстві для позначення художнього методу та стилю, що панував у СРСР з 1930-х до половини 80-х років ХХ ст. Указаний художній метод був єдиним офіційно дозволеним у Радянському Союзі „творчим методом” літератури і мистецтва.

<sup>3</sup> Примітка. У Польщі популяризацією літератури *нуар* займається видавництво *Clarusculo*, яке донині видало цілу низку збірок перекладів малої „чорнушної” прози: *Moskwa Noir* (2011), *Meksyk Noir* (2012), *Barcelona Noir* (2013), *Tel Aviv Noir* (2015), *Petersburg Noir* (2015), *Singapur Noir* (2017), *Wenecja Noir* (2017), *Bruksela Noir* (2017), *Belfast Noir* (2019), *Praga Noir* (2019). У ній віддзеркалена апокаліптика сучасних метрополій світу.

Підсумовуючи проаналізовану інформацію, можемо виділити такі атрибути „чорнухи”, як: • депресивна, похмура та моторошна атмосфера, напруження; • відчуття жаху, відчаю, самотності, тотальної беззмістовності, безпорадності, безпросвітності; • брутальний і цинічний стилі викладу, зображення жорстокого реалізму; • чорно-сірі фарби опису; • тема міста; • сленг, вульгаризми, нецензурна лексика; • у ролі головного героя найчастіше виступають: злочинець, вбивця, жертва, аутсайдер, людина із якимось психічним розладом або відхиленням, алко- чи наркозалежний, тобто „індивідуаліст із виключно девіантною (збоченою, неприйнятною, нестандартною) манерою поведінки [Антологія українського детективу...]. Часто героїв „чорнухи” зараховують до представників так званого соціального дна; • самознищення / саморуйнування головного героя, його внутрішнє розкладання; • зосередження уваги не на темі боротьби зі злочинністю, а на самому злочині (рекет, крадіжка, убивство, звалтування, насильство, побиття тощо); • реалістичне і детальне зображення сцен насильства, тортур, кривавих розправ, вбивства, самогубства тощо; • сексуальна лінія та присутність фатальної жінки – опис нездорових відносин, брутального чи нетрадиційного сексу; • часте вживання героями алкоголю, наркотиків, куріння; • відсутність щасливого кінця [Див.: Артюх 2007, Жиркова 2017, Райнов 1975, Філоненко 2011].

Олесь Ульяненко – український письменник, культурний і громадський діяч. Єдиний лауреат Малої Шевченківської премії, яку отримав за роман *Сталінка* у 1997 р. [Див.: *Приватна колекція* 2001: 582–583]. „Письменник-самоук із містичною біографією: божевільня, бомжування, голодування й хвороби, життя з монахами в Лаврських печерах” [Харчук 2008: 92]. Творчість письменника припадає на 80–90-і рр. ХХ ст. Вважається, що О. Ульяненко реалізував себе у жанрі „потоків свідомості”. Його твори наближені до „чорнухи”, включають надзвичайно велику кількість її елементів. У цьому плані, влучно про творчість письменника висловила Я. Дубинянська: „Читати прозу Олесь Ульяненка здатний не кожен. Принаймні людям із вразливою психікою, неповнолітнім особам та вагітним жінкам я б категорично не радила” [Олесь Ульяненко...]. Варто зазначити, що за кількістю публікацій і перекладів творів, О. Ульяненко вважається дещо популярнішим, аніж О. Анучкін<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Примітка. Особистість О. Ульяненка, а також його творчу спадщину досліджували, між іншим, такі науковці: Р. Харчук (*Сучасна українська проза: Постмодерний період: Навч. посіб.*, 2008; у розділі *Неомодернізм у сучасній українській прозі – Олесь Ульяненко – „Його правда – завжди нищівна”*); В. Даниленко (*Ізгой у сучасній українській прозі*, 2008); Н. Тендітна (*Естетика смерті у прозі Є. Пашковського та О. Ульяненка:*

Олександр Анучкін – російський письменник, а також журналіст і телеведучий, який дванадцять років займався кримінальною журналістикою. У 2009 р. письменник дебютував романом *Золотий запас*, що тісно пов’язаний із його діяльністю. Цей роман зараховують до жанру політичного трилера [Див.: *Москва Нуар* 2011: 174]. Його ж оповідання *Поляна тисячі трупів. Лосиний острів* помістили в антологію *Москва Нуар*. Відтоді творчість О. Анучкіна почали також відносити до жанру „чорнуха”, хоча у ній все ще простежуються певні елементи із „криміналістики”.

У дослідженні плануємо порівняти оповідання *Угода* Ульяненка і *Поляна тисячі трупів. Лосиний острів* Анучкіна з метою виокремлення присутніх у них атрибутів *нуар*, а також віднайдення спільних і відмінних рис „чорнухи” на основі виділених атрибутів.

Центром подій в обох оповіданнях є місто, яке виконує роль певного тла. Тобто, у цьому випадку місто можна вважати свідком кошмарних подій, змальованих письменниками, який увесь час залишається десь позаду, не потрапляючи на „головне поле дій”. Пор.: [...] на автобусній зупинці його хтось агоніював, проте Микола продовжував йти через місто [Квіти в темній кімнаті... 377]; Опер Воронов – головний в районі гріха, округе гріха, административном делении гріха [Москва Нуар 62]; Лишь где-то в самой заднице Восточного округа, на стыке нескольких границ, в национальном парке Лосиний Остров [...] [Там само 65].

---

монографія, 2010); Г. Білик, (Концепція міста у творчості Олесь Ульяненко, 2011); А. Лобановська (Реквієм за незащореністю: проза Олесь Ульяненко, 2012); Н. Степула (У зняттю на плівку дні. Олесь Ульяненко у спогадах, 2012); А. Зоріна (Експресіоністична поетика художньої прози Олесь Ульяненко: роман „Жінка його мрії”, 2013); О. Пуніна (Психологічні та філософські аспекти творчості Олесь Ульяненко, 2013; Самітний геній: Олесь Ульяненко: літературний портрет, 2016); Ф. Штейнбук (Інкубація „Яець динозавра”: збірка критичних есеїв-мініатюр, 2019) та ін. У Польщі першою творчість О. Ульяненка досліджувала А. Горнятко-Шумилович, написавши низку статей: *Oleś Ulianenko. Szkic do portretu pisarza-niekonformisty* (2013); *Творча екстрема vs традиційний прозаїк* (Про різні типи художнього світовідображення у сучасній українській прозі) (2014); *„Покритка” Тараса Шевченка vs „повія” Олесь Ульяненко* (2014); *Міське пекло vs сільська ідилія в українській сучасній прозі (на основі „Сталінки” Олесь Ульяненко і „Соняхів” Катерини Мотрич)* (2015); *Чуттєве сприйняття романів Олесь Ульяненко* (2015).

Біографічні дані Олександра Анучкіна та інформація про його творчість частково репрезентовані в антології *Москва Нуар* (2011), на сторінці Московського державного педагогічного університету, а також на таких російських Інтернет-сторінках, як: *Російская газета* (Александр Анучкин: у меня масса амбиций, 2002, автор – В. Авербух); *Лениздат.ру* (Александр Анучкин: „На Пятерке упырей в кадр неет”, 2009) та ін. Подібних наукових досліджень російському письменнику, на жаль, досі не присвячено.

Розповідь у творі Ульяненка ведеться від третьої особи, тоді як в оповіданні Анучкіна – від першої: [...] *Микола Перебийніс не обертався, тамуючи страх, котрий доймав його упродовж дороги від самої божевільні [Квіти в темній кімнаті... 377]; Микола перехрестився, через плече глянув у вікно [Там само, 379]; [...] враз пройняло Миколу [Там само, 380]; Я понимаю, что встретит на своем пути такого мужчину – это огромная удача [Москва Нуар 62]; Я – плохой мальчик [Там само]; Я расскажу вам о поляне трупов [Там само, 65].*

Ульяненко вже з перших рядків уводить свого читача в тлінну атмосферу тотальної беззмістовності, беспорядності та безпросвітності. Перед читачем проявляється цілком депресивна картина в усіх відтінках чорного, брудне та давно „загублене“, „покинуте“ оточення. Пор.: [...] *зираючи краєм ока на жебрачку, що виставила під вересневе сонце варикозні ноги [Квіти в темній кімнаті... 377]; [...] пєс з розбитим писком, залиплими гноєм очима, ударився об Миколу [Там само: 377]; [...] пірнув у холодну пріль напівтемного переходу [Там само]; [...] де ніхто нічого не хотів змінювати, навіть смерть не припинила заведеного маховика [Там само, 378]; [...] крізь тріснуту шибку [...] сонце несподівано закотилося у бовтянку хмар [Там само]; [...] несуть, місячи кирзяками багнюку, і видно тільки чорний верх, горбаті спини [Там само] (несуть саме труну із тілом брата Миколи); Помер брат, а в грудях сухо, тільки в'язко чомусь стоїть у голові, холодно біжить ниткою перехід на вокзалі [Там само]; [...] у вікні, надуваючись сірою, розліталось небо [Там само, 379].* Преслідує його (читача) також відчуття наростаючої тривоги: *Ядуча, мов жовч, тривога подавила його [Там само, 377]; [...] проте Микола продовжував йти через місто, затягнутий петлею забобонного зляку [Там само]; [...] давило на груди – стоїть щось над ним, крижаним подихом облікає обличчя, проймає смердючим потом, мов хтось умисне розлив клейковину по грудях; стоїть і дихає [Там само, 386].*

Анучкін також розкриває перед своїм читачем досить моторошну і похмуру картину. Реальність, яку описує письменник – „прямолінійна“, жорстока, – у ній відсутні будь-які кольорові забарвлення чи прикраси. Пор.: *В полутора метрах от нас, [...] в коридоре, своей участи – вперемешку – ждут бандиты и терпилы [Москва Нуар 63]; [...] посмотришь ей в глаза, в надежде увидеть ад. А увидишь – пустоту. [...] Пустота и есть ад [Там само, 64]; Не гордись, а то захочешь стать немножечко Богом [Там само, 65]; [...] на этом пяточке начался суций ад. Сюда свозились неопознанные трупы, здесь они гнили. Сюда на разборки выезжали и местные братки, и люди в погонах [Там само, 65–66].* Часто з'являється тема смерті, беззмістовності людського життя: *Все люди однажды умрут. Обязательно. [...] Потом придут другие люди, либо менты, либо – доктора. Придут и расскажут причину смерти. [...] от этого [...] еще никто не воскресал [Там само, 64]; Люби*

*своих близких, свою семью. Все остальные заслуживают смерти [Там само, 65]; Менты не сидят в тюрьме. Они там перестают быть ментами или умирают. Что, впрочем, без разницы [Там само, 69]. Герой наче сам загнав себе у якийсь кут, життєву безвихідь і змушений тепер у ній „плавати“, виживати: У меня оставалось только два пути: и я выбрал неправильный [Там само, 63]; Я каждый день хожу этими дворами, но точно не помню, как именно называются улицы. [...] Для меня это всё – бесконечная пустота [Там само, 64].*

В аналізованих оповіданнях немає жодного натяку на стереотипну боротьбу добра зі злом. Нам розкривають світ злочинності, де головні герої – невдаха-рекетир Уляненка та аутсайдер-поліцейський Анучкіна. Тобто, увага зосереджується на „темній стороні“ дій персонажів, яка закріплюється реалістичністю та детальністю зображення різноманітних сцен насильства, вбивства, тортур, побиття, знущання, а також травм, вигляду та запаху крові тощо. Пор.: *Били вони довго Миколу – початком кулаками дубасили, потім об ворота головою. [...] Очуняв у баюрі, – похитуючись, із залипими кров'ю очима [Квіти в темній кімнаті... 381]; Микола отямився тільки тоді, коли Руслан лежав закров'янений на килимку, а старший Саричев наступав йому ногою на голову [Там само, 384]; Саричев вичитував, посадивши на стільчика, Руслана [...] і лупив по морді. [...] Микола перехопив і ударив носом у пах [Там само]; Саричев лежав боком, ще довший, ніж за життя [...]. Перед цим його довго били, а там порішили одним пострілом [Там само, 385]; Бригада зайнялась диким реготом, зати́м надушила Женю, зняла штани́ і відперезали Женю по черзі ремішком [Там само, 387]; Наприкінець бригада стала в кружка і помочилась на нього [Там само] (тобто на Женю, якого Микола з „колегами“ побити до цього). В Анучкіна картина такого світу розкривається дещо з іншого боку, але в певні моменти світи цих творів можна ототожнити, знайти між ними спільні паралелі. Пор.: *Там, на помойке, ты будешь описывать труп новорожденного младенца. Он пару раз глотнул воздуха, а потом его тупо ёбнули [Москва Нуар 64]; Сюда свозились неопознанные трупы, здесь они и гнили [Там само, 65]; [...] мне пришлось тогда затыкать своей новой курткой огромную дыру в животе у поверженного. Он белел, серел [...] [Там само, 66]; Тут паренёк один умирал [...]. Его машина сбила, он сюда уполз. Лежал, хрипел, на помощь звал. Его потом всякая нечисть объела [Там само]; Ноги подгибаются, руки – нелепо разлетаются в стороны, пуля калибра 7,62 пробивает его голову как слепую дыню – насквозь [Там само, 68]; [...] все четыре пули легли рядом, груди у той девочки не было [Там само, 69].**

Письменники не дали своїм читачам шансу на „happy end“. Микола, герой Уляненка помирає від рук Саніча: *На столі, біля*

того лічильника – іржава сокира [Квіти в темній кімнаті... 388]; [...] мелькнули обилаги шинелі Санича, несподівано щось розтяло, мов розрізало фотокартку перед лицем Миколи [Там само, 388]. У сцені смерті Миколи Ульяновко застосовує прийом містицизму. Астральна проєкція героя наче вилетіла із мертвого тіла, маючи змогу спостерігати за всіма подіями вже зі сторони: [...] він побачив [...] кімнату Санича, заляпану кров'ю, чиєсь тіло кам'яніє на підлозі, [...] а Санич плаче дитиною, [...] і Миколі зробилося шкода Санича [Там само] – тобто, він бачив власне тіло. [...] він пірнув туди [тобто, у вир темряви – авт. примітка], так нічого й не зрозумівши, може, наостанок, здивувався, коли побачив, що летить над дахами, над містом, лякаючи зграї голубів [Там само, 389] – саме в цих останніх фрагментах твору можемо спостерігати готичні елементи.

В Анучкіна останні події розгортаються дещо інакше, він не подає „відкритої смерті” персонажа. Звісно ж, фінального „и жили они долго и счастливо” також немає. Старший напарник головного героя, будучи у стані сп'яніння, випадково на спір застрелив людину: Полковник стоит в центре поляны [...]. Яблоко дрожит на его голове [...]. Воронов отмеряет 25 шагов и встает напротив [Москва Нуар 67]; Воронов достает из левой кобуры неуставной „ТТ” [Там само, 68]; Окоченевший от стояния на одном месте полковник чихает. [...] Он широко открывает рот, яблоко падает со стриженной макушки, а ночную тишину уже рвет на мелкие части пистолетный выстрел [Там само]; [...] пуля калибра 7,62 пробивает его голову как спелую дыню – насквозь [Там само]. Головний герой добровільно взявся „замітати сліди вбивства”: Натягиваю перчатки, беру ТТ за ствол. Носовым платком тщательно протираю все части пистолета [...]. Пальцы его уже начали коченеть [...]. Я вкладываю оружие в его правую руку [Там само]; В метре от трупа в снегу лежит яблоко [...]. Я поднимаю его и откусываю большой кусок. Люблю немного подмороженные яблока [...] [Там само]. У кінці ж персонаж згадує про свою невдалу операцію і про те, як він сам уже випадково вбив людину, дев'ятнадцятирічну дівчинку: [...] она что-то выставила в мою сторону. Шприц, это был просто шприц [Там само, 69]; [...] все четыре пули легли рядом, груди у той девочки не стало вообще [Там само]. Будучи поліцейським, герой не має бажання йти в тюрму, сидіти разом з тими, кого власноручно садив: Меня нельзя сажать в тюрьму. Я там помру [Там само]. Тому він вибирає варіант смерті від свого старшого напарника Воронова: [...] мы погдим на нашу поляну, и я предложу ему игру. Он не сможет отказать мне. А стреляет он лучше [Там само].

Головних героїв обраних творів об'єднує те, що обидва вони є тотальними аутсайдерами, невдачами. Фактично їх можна назва-

ти „чистими” представниками соціального дна, яке ті ж пробити своїми вчинками, опинились у самому його низу. Пор.: [...] і якби то міг сказати щось певне, то неодмінно сказав просто уголос, як то звук за півроку у божевільні, де вони з Женькою Міщенком косили на дурня, щоб не йти ув армію [Квіти в темній кімнаті... 377]; Проваландав він так аж під зиму – на роботу не беруть. [...] Розводять руками глянувши на папери [Там само] (у цьому прикладі йдеться про довідку з психіатричної лікарні); Мне 24, самая маленькая моя наколка, огромный Кракен [...]. На эту наколку ушли все деньги, которые я заработал семь лет назад, когда мы с пацанами топили за ногу одного драгдилера [Москва Нуар 62–63]; Я превратил самого себя в одну большую ходячую примету: в якудза из ночного кошмара Такеши Китано. [...] Что творилось чуть глуже, в душе – лучше и не пытайтесь понять [Там само, 63].

Різниця полягає в тому, що Микола Перебийніс, герой Ульяненка – злочинець, людина, яка з головою поринула в брудний рекет заради „халявних” грошей: Тоді старший Саричев став говорити, що рекет то базарний – пустує, місце то свободно, а ми дурня тут валяємо [Квіти в темній кімнаті... 383]; З того дня і тримали в покорі, страхові ринок. [...] Микола поназбирував ще десь таких, як він, сіромах, – починали з бабок, що підторговували сигаретами, ганчір’ям; молдаван, які привозили яблука, виноград, кавуни [Там само, 384]; На цей час прибрали до рук ледь не половину кооперативів [Там само, 385]. Водночас герой Анучкіна працює поліцейським, пор.: Теперь я опер, чахлый сержант с пушкой по расписанию, в чахломе ОВД „Богородское” [Москва Нуар 63]. Як у найкращих зразках чорнухи, Анучкін не дарує читачам розповіді про доброго поліцейського. Свій „шлях справедливості” згаданий герой починав із дій, що нічим не відрізнялись від звичайного злочину: [...] когда мы с пацанами топили за ногу в Яузе одного драгдилера [...] я смог убедить всех, что торгуют наркотиками – это очень плохо. Поэтому мы заставили того урода пообещать больше так не делать, а деньги забрали [Там само]. Хоча й через помилку, темряву та страх, але під час однієї з операцій він убив невинну людину, а точніше – маленьку дівчинку: А тут меня как подменили: все четыре пули легли рядом, груди у той девочки не стало вообще [Там само, 69]; Ей лет 19, уже не помню [Там само].

Протягом усього твору персонажі Ульяненка вживають алкоголь. Часто це міцні напої у великих кількостях, якими ті напиваються до стану „безпам’ятства”: Микола повернувся до кухні, вихилив чарку [Квіти в темній кімнаті... 379]; Саричеви [...] з благородством посьорбували пиво [Там само, 380]; [...] на сотнягу взяли дві пляшки, розвели в кухлях з пивом [Там само]; Випили пляшку [...]. Микола й вусом не повів – так багато, в таких кількостях він ще не пив; сизо зробилося

*в очах. [...] В голові покаламутніло, і він провалився в прірву [Там само, 383–384]; Далі вони пили знову, гелготіли перебиваючи одне одного [...] [Там само, 385]; Цього разу пили до вереску [Там само, 386]; Разом з товаришами він випив і став першим ламати стільці, товкти на підлозі посуд [Там само]. Герої ж Анучкіна є завзятими курцями: Он закуриває третью сигарету – одну от другої – за последние десять минут [Москва Нуар 62]; А Николай Петрович сидит в своей белой рубашке напротив меня и курит уже четвертую сигарету [Там само, 63]; Я закуриваю вторую и смотрю на Воронова [Там само]; Опер закуривает еще и откидывается на спинку [...] кресла. Закрывает глаза, затягивается, выпускает дым [Там само]; Он протягивает мне свою мерзкую сигарету. Я чиркаю, и с пятого раза получается прикурить [Там само, 64].* Тема алкоголю в творі появляється не так часто, як в Ульяненка, напр.: 1) коли герой згадує про жінку, яка викинула в смітник свою новонароджену дитину: *От нее пахнет сладким дешевым алкоголем, меня тошнит [Там само];* 2) старший співробітник головного персонажа, *Воронов Николай Петрович – алкоголік: Мент, но алкоголик. Алкоголик, но может остановится. Может, но не захочет [Там само, 62];* 3) під час опису „святкування” в честь службового підвищення Воронова до майора: *[...] резюмирует шеф, отправляя в глотку одним движением граммов 120 кристалловской перцовки [Там само, 66]; Мы, по крайней мере, пьем качественную водку [Там само]; Ходят кадыки – верх-вниз. [...] Менты выпивают [Там само]; Еще одна бутылка идет по кругу. [...] Я уже перестал их считать [Там само, 67].* В оповіданні також порушено тему наркотиків: *(...) где наркоманы воруют дрели со строек, наркоманы насилюют наркоманов, иногда не разбирая пола своей жертвы, и наркоманы же убивают наркоманов, чтобы раздобыть себе немного героина [Там само, 63].*

В Ульяненка однією зі складових сюжету є сексуальна лінія, досить часто описуються сцени злягання, а саме з доволі бридкого боку – брутального та місцями звіриного. Головний герой Микола має дещо нездоровий зв'язок із Лоркою: *колишньої першої любові, повії в минулому [Квіти в темній кімнаті... 381]. Пор.: [...] сестра, зі спущеними штаньми, стояла раком, а ззаду примощувався менший Саричев [Там само, 384]; Коли Лорку завалив і став лигати прямо на підлозі Борька [...] [Там само, 385]; Хтось у перервах ліз на Лорку – вона не чинила супротиву, а навпаки: запопадливо розкарячувала ноги [Там само]; Лорка лежала велика і гола, червона і мокра [...] а Саричев, мов поросся, верещав на ній [Там само]; сам таки витяг, кинув на матраца Лорку, розстібнув матню [...] і заходився витанцьовувати [Там само, 386].* У творі Анучкіна ця лінія не входить у сюжет, та згадується лише один раз у досить таки метафоричному контексті: *Человек, познавший жизнь,*

а потом – грубо поставивший ее раком. Просто потому, что он всегда любил быть сверху [...] [Москва Нуар 66].

Варто зазначити, що в обох оповіданнях досить помітно використовуються елементи нецензурної лексики, вульгаризмів, специфічного сленгу, пор.: Він з дурки тієї не вилазить од народження, а тебе дурака то подломілі [Квіти в темній кімнаті... 381]; Сюда нельзя, сюда нельзя, пиол бегать, казюл [Там само]; Руслан, мовляв, на Чорнобиль подався, – на роботу – кручена сучара [Там само, 383]; „Борька, Борька, на кой нам перестройка” [Там само, 385]; „Он його, сучара, тапаром звіданулі” [Там само, 388]; Пиздец всему живому [Москва Нуар 62]; Мамаше этой, кстати, дадут двушник условно [Там само, 64]; Это было глупо, в самом деле, вспоминать этих испачканных в меле импотентов [Там само, 65]; Каждому по яблоку на маковку, и два ствола. Говном, говорят, сильно воняло, но все обошлось [Там само, 67]. Для того, щоб передати відповідну атмосферу соціального оточення твору, Ульяненко також застосовував суржик: „Коля! Во, Колян, з прибитієм, радімий [...]” [Квіти в темній кімнаті... 380]; Ну нічаво – поможем парню [Там само, 381]; „Пашла жара” [Там само, 386]; „Я птічка, знесла вам два яйчка [Там само, 387].

Отже, у таких різних авторів і їхніх, з першого погляду, цілком неподібних творах насправді можна віднайти досить багато спільних рис із елементами „чорнухи”, таких як: • місто як центр усіх подій; • тлінна атмосфера, беззмістовність, безпорадність і безпросвітність, депресивно-моторошна та похмура картина, прямолінійно жорстока реальність і брудне оточення, відчуття тривоги; • накопичення різноманітної нецензурної лексики, вульгаризмів, сленгу; • головні герої – аутсайтери, які з кожним вчинком все глибше скочуються на дно. Їх самих можна назвати „безпросвітнім соціальним дном”; • алкоголь, незнання міри персонажами під час розпивання; • відсутність щасливої кінцівки.

Із відмінних рис можна простежити наступні: • розповідь в Ульяненка ведеться від третьої особи, тоді як в Анучкіна – від першої; • Анучкін часто розгортає „філософію смерті”, в якій людське існування відкривається з досить таки відносного боку, як щось беззмістовне, скороминуще, тоді як в Ульяненка таке не простежується; • Ульяненко використовує суржик, якого у творі Анучкіна немає; • герой Ульяненка – рекетир, Анучкіна ж – поліцейський; • в Ульяненка проступає сексуальна лінія, описано сцени звіриного і досить бруталного злягання, присутня фатальна жінка (Лорка) та тема нездорових відносин, тоді як в Анучкіна ця лінія згадується лише у метафоричному контексті; • персонажі Ульяненка набагато частіше вживають алкоголь, персонажі ж Анучкіна більше курять,

до того ж у його творі присутня тема наркотиків; • герой Ульяненко брав участь лише у розбоях і побиттях, а Анучкіна — став свідком убивства, яке скоїв його напарник, і співучасником, адже власноручно „замітав сліди”, у кінці й сам виявився вбивцею, хоча й випадково; • головного героя Ульяненко вбили, Анучкін зі свого боку не подає відкритої смерті персонажа, а лише його рішення про те, як той планує померти; • у фінальній сцені Ульяненко простежуються прийом містицизму та готичні елементи, тоді як в Анучкіна присутній лише суворий і цинічний реалізм.

Узагальнюючи, порівняльний аналіз указаних вище творів підтвердив, що, незважаючи на відмінності, обидва мають суттєві точки дотику — звернення їхніх авторів до традиції „чорнушної” прози. Попри факт, що *Поляна тисячі трунів. Лосиний острів* поміщена в антології *Москва Нуар* і твір офіційно віднесений до жанру російської „чорнухи” з її національною специфікою, а *Угода* Ульяненко не була прямо класифікована до згаданого жанру, твір українського письменника безсумнівно включає атрибути „чорнухи”, лише із певним вкрапленням містичних і готичних елементів.

Обидва автори, освоюючи у своїх оповіданнях міську тематику, показують апокаліпсис сучасного мегаполіса, що слід сприймати як застереження перед прогресуючим відчуженням людини.

### Бібліографія

- Aleksandr Anučkin Viktorovič. [Александр Анучкин Викторович]. Web. 20.11.2019. <<http://mpgu.su/graduates/anuchkin-aleksandr-viktorovich/>>.
- Aleksandr Anučkin: „Na Pâterke upyrej v kadre net”. [Александр Анучкин: „На Пятёрке упырей в кад্রে нет”]. Web. 20.11.2019. <<https://lenizdat.ru/articles/1080241/>>.
- Aleksandr Anučkin: u menâmassa ambicij. [Александр Анучкин: у меня масса амбиций]. Web. 20.11.2019. <<https://web.archive.org/web/20050117003657/http://www.ntv.ru/about/index.jsp?what=Press&idArticle=8854>>.
- Artûh Andželika. „Nuâr: golos iz prošlogo. Ob istorii iteorii žanra”. *Iskusstvo kino* 5 (2007). [Артюх Анджелика. „Нуар: голос из прошлого. Об истории и теории жанра”. *Искусство кино* 5 (2007)]. Web. 02.11.2019. <<https://old.kinoart.ru/archive/2007/05/n5-article18>>.
- Bilik Galina. „Konceptiâ mišta u Tvorčostiolesâ Ul’ânenka”. *Visnik LNU im. T. Ševčenko* 17 (2011): 38–43. [Білик Галина. „Концепція міста у творчості Олеса Ульяненко”. *Вісник ЛНУ ім. Т. Шевченка* 17 (2011): 38–43].
- Danilenko Volodimir. „Îzgoj u sučasnij ukraïns’kij prozi”. *Lisorub u pusteli: Pis'mennik i literaturnij proces*. Київ: Akademvidav, 2008: 267–278. [Даниленко Володимир. „Ізгой у сучасній українській прозі”. *Лісоруб у пустелі: Письменник і літературний процес*. Київ: Академвидав, 2008: 267–278].

- Dubinâns'ka Âna. Oles' Ul'ânenko: „Meni anafemu vigolosiv Moskovs'kij patriarh“. [Дубинянська Яна. Олесь Уляненко: „Мені анафему виголосив Московський патріарх“]. Web. 02.11.2019. <[https://dt.ua/SOCIETY/oles\\_ulyanenko\\_meni\\_anafemu\\_vigolosi\\_v\\_moskovskiy\\_patriarhat.html](https://dt.ua/SOCIETY/oles_ulyanenko_meni_anafemu_vigolosi_v_moskovskiy_patriarhat.html)>.
- Žirkova Mariâ. „«Krutoj detektiv», «černyj roman», nuar i polar: nemnogo terminologii“, *HNĭ Carskosel'skie čtenîa: materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii* (2017): 333–338. [Жиркова Мария. „«Крутой детектив», «черный роман», нуар и поляр: немного терминологии“. *XXI Царскосельские чтения: материалы международной научной конференции* (2017): 333–338].
- Zorina Al'ona. „Ekspressionistična poetika hudožn'oï prozi Olesâ Ul'ânenka: roman «Žinka jogo mrïï»“. *Donec'kij visnik Naukovogo tovaristva im. Ševčenko*. Red. V. S. Bilec'kij, Donec'k: Ukraïns'kij kul'turoloğičnij centr, Šhidnij vidavničij ðim, 2013: 98–109. [Зорина Альона. „Експресіоністична поетика художньої прози Олеся Уляненка: роман «Жінка його мрії»“. *Донецький вісник Наукового товариства ім. Шевченка*. Ред. В. С. Білецький, Донецьк: Український культурологічний центр, Східний видавничий дім, 2013: 98–109].
- Kviti v temnij kïmnati: Sučasna ukr. novela: Najâskravîši zrazki ukr. novelïstiki za ostanni p'âtnadcat' rokiv*. Upor. V. Danilenko. Kïiv: Geneza, 1997. [*Квіти в темній кімнаті: Сучасна укр. новела: Найяскравіші зразки укр. новелістики за останні п'ятнадцять років*. Упор. В. Даниленко. Київ: Генеза, 1997].
- Kokotûha Andrij. *Antologiâ ukraïns'kogo detektïvu. Ukraïns'kij nuar*. [Кокотюха Андрій. *Антологія українського детективу. Український нуар*]. Web. 02.11.2019. <<https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=3&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiNztjr38v1AhXF4KYKHWEwDrYQFjACegQIARAB&url=http%3A%2F%2Fbukvoid.com.ua%2Fcriminal%2F2009%2F09%2F22%2F113416.html&usg=AOvVaw1Gu3zbx6WCCSLkYer6MPE>>.
- Lavriniovič Liliâ. „Urbanističnij čas v ukraïns'kij prozi meži tisâčolit': Minule vs sučasnist'“. *Aktual'ni problemi slov'âns'koï mïfologiï HNĭĭ* (2010): 310–320. [Лавринович Лілія. „Урбаністичний час в українській прозі межі тисячоліть: Минуле vs сучасність“. *Актуальні проблеми слов'янської міфології XXIII* (2010): 310–320].
- Lipoveckij Mark. „Rastratnye strategii, ili metamorfoza «černuhi»“. *Novyj Mir* 11 (1999). [Липовецький Марк. „Растратные стратегии, или метаморфоза «чернухи»“. *Новый мир* 11 (1999)]. Web. 02.11.2019. <[https://magazines.gorky.media/novyi\\_mi/1999/11/rastratnye-strategii-ili-metamorfozy-černuhi.html](https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1999/11/rastratnye-strategii-ili-metamorfozy-černuhi.html)>.
- Lobanovs'ka Alla. „Rekviêm za nezašorenistû: proza Olesâ Ul'ânenka“. *U znâtomu na plivku dni: Oles' Ul'ânenko u spogadah*. Upor. N. Stepula, Kïiv: Ukr. prioritet, 2012: 201–208. [Лобановська Алла. „Реквієм за незашореністю: проза Олеся Уляненка“. *У знятому на пливку дні: Олесь Уляненко у спогадах*. Упор. Н. Степула, Київ: Укр. пріоритет, 2012: 201–208].
- Moskva Nuar. Gorod iskoverkannyh utopij*. Moskva: Èksmo, 2011. [*Москва Нуар. Город исковерканных утопий*. Москва: Эксмо, 2011]. E-book (pdf).
- Privatna kolekcîâ: vibrana ukraïns'ka proza ta eseïstika kïncâ HN stolittâ*. Upor. V. Gabor. L'viv: LA „Piramida“, 2002. [*Приватна колекція: вибрана українська проза та есеїстика кінця ХХ століття*. Упор. В. Габор. Львів: ЛА „Піраміда“].

- Punina Ol'ga. „Psihologični ta filosof'skì aspekti tvorčosti Olesâ Ul'ânenka". *Aktual'ni problemi ukraïns'koï literaturi i fol'kloru: nauk zb.* 20 (2013): 20–37. [Пуніна Ольга. „Психологічні та філософські аспекти творчості Олесея Ульяненка". *Актуальні проблеми української літератури і фольклору: наук. зб.* 20 (2013): 20–37].
- Punina Ol'ga. *Samitnij genij: Oles' Ul'ânenko: literaturnij portret.* Kïiv: Akademvidav 2016. [Пуніна Ольга. *Самітній геній: Олесь Ульяненко: літературний портрет.* Київ: Академвидав, 2016].
- Rajnov Bogomil. *Černyj roman.* Moskva: Progress, 1975. [Райнов Богомил. *Черный роман.* Москва: Прогресс, 1975]. E-book (pdf).
- Tenditna Nataliâ. *Estetika smerti u prozi Ė. Paškova's'kogo ta O. Ul'ânenka: monografiâ.* Slov'âns'k: Slov'âns'kij derž. ped. un-t, 2010. [Тендітна Наталія. *Естетика смерті у прозі Є. Пашковського та О. Ульяненка: монографія.* Слов'янськ: Слов'янський держ. пед. ун-т, 2010].
- U znâtomu na plivku dni: Oles' Ul'ânenko u spogadah. Upor. N. Stepula. Kïiv: Ukr. prioritet, 2012. [У знятому на пливку дні: Олесь Ульяненко у спогадах. Упор. Н. Степула. Київ: Укр. пріоритет, 2012].
- Filonenko Sofiâ. *Masova literatura v Ukraïni: diskurs / gender / žanr: monografiâ.* Donec'k: LANDON-ННІ, 2011. [Філоненко Софія. *Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр: монографія.* Донецьк: ЛАНДОН-ХХІ, 2011].
- Filonenko Sofiâ. „100 vidtinkiv čornogo: nuar âk žanr i stil' v sučasnij masovij literaturi". *Naukovî zapiski Berdâns'kogo deržavnogo pedagogičnogo unîversitetu Îİ* (2014): 24–31. [Філоненко Софія. „100 відтінків чорного: нуар як жанр і стиль в сучасній масовій літературі". *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету ІІ* (2014): 24–31].
- Harčuk Roksana. *Sučasna ukraïns'ka proza: Postmodernij period: Navč. posib.* Kïiv: VC „Akademîâ", 2008. [Харчук Роксана. *Сучасна українська проза: Постмодерний період: Навч. посіб.* Київ: ВЦ „Академія", 2008].
- Horniatko-Szumilowicz Anna. „Antynomia, apoteoza, adaptacja. (O wzajemnych relacjach «miasto – wieś» w literaturze ukraińskiej)". *Studia Ucrainica Varsoviensia* 3 (2015): 271–282.
- Horniatko-Szumilowicz Anna. „Oleś Ulianenko. Szkic do portretu pisarza-nonkonformisty". *Studia Slavica* XVII/2 (2013): 177–187.
- Horniatko-Szumilowicz Anna. „Mis'ke peklo vs sil's'ka idiliâ v ukraïns'kij sučasnij prozi (na osnovi «Stalinki» Olesâ Ul'ânenka i «Sonâhiv» Katerini Motrič)". *Obce/swoje. Miasto i wieś w literaturze i kulturze ukraińskiej XX–XXI wieku.* Red. K. Glinianowicz, K. Kotyńska. Kraków: 2015: 125–138. [Horniatko-Szumilowicz Anna. „Міське пекло vs сільська ідилія в українській сучасній прозі (на основі „Сталінки” Олесея Ульяненка і „Соняхів” Катерини Мотрич)". *Обце/своє. Міasto і wieś w literaturze і kulturze ukraińskiej XX–XXI wieku.* Red. K. Glinianowicz, K. Kotyńska. Kraków: 2015: 125–138]. E-book (pdf).
- Horniatko-Szumilowicz Anna. „«Pokritka» Tarasa Ševčenko vs «poviâ» Olesâ Ul'ânenka". *Słowo. Tekst. Czas XII. Frazeologia w idiolektach i systemach języków słowiańskich. W 200. rocznicę urodzin Tarasa Szewczenki.* Red. M. Aleksiejenko, H. Biłowus, M. Hor-dy, W. Mokijenko i H. Walter. Szczecin–Greifswald: 2014: 128–137. [Horniatko-Szu-

- miłowicz Anna. „«Покритка» Тараса Шевченка vs «повія» Олеся Уляненка”. *Słowo. Tekst. Czas XII. Frazeologia w idiolekcie i systemach języków słowiańskich. W 200. rocznicę urodzin Tarasa Szevczenki*. Red. M. Aleksiejenko, H. Biłowus, M. Hordy, W. Mokijenko i H. Walter. Szczecin-Greifswald: 2014: 128–137].
- Horniatko-Szumilowicz Anna. „Tworča ekstrema vs tradicijnij prozopis (Pro rižni tipi hudožn'ogo svitovidobražennâ u sučasnij ukraïns'kij prozi)”. *Homo Communicans IV: Čelovek v prostranstve mežkul'turnoj komunikacii*. Red. K. Ānašek, J. Miturska-Boānovska, B. Rodzevič. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2014: 107–116. [Horniatko-Szumilowicz Anna. „Творча екстрема vs традиційний прозопис (Про різні типи художнього світовідображення у сучасній українській прозі)”. *Homo Communicans IV: Человек в пространстве межкультурной коммуникации*. Ред. К. Янашек, Й. Митурска-Бояновска, Б. Родзевич. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2014: 107–116].
- Horniatko-Szumilowicz Anna. „Čuttêve sprijnâtâ romaniv Olesâ Ul'ānenka”, *Slavica Wratislaviensia CLXI. Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich 11. Zmysty 2* (2015): 189–199. [Horniatko-Szumilowicz Anna. „Чуттєве сприйняття романів Олеся Уляненка”. *Slavica Wratislaviensia CLXI. Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich 11. Zmysty 2* (2015): 189–199].
- Čuprinin Sergej. *Černuha v literature*. [Чупринин Сергей. *Чернуха в литературе*]. Web. 02.11.2019. <<https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%A7/chuprinin-sergej/russkaya-literatura-segodnya-zhiznj-po-ponyatijam/297>>.
- Štejnбuk Felіks. *Īnkubaciâ „Āêc' dinozaura”*: zbirka kritičnih eseïv-miniatûr. Kіïv: Lūta sprava, 2019. [Штейнбук Фелікс. *Інкубація „Яець динозавра”*: збірка критичних есеїв-мініатюр. Кіїв: Люта справа, 2019].



**МОТИВ БОГОИСКАТЕЛЬСТВА В СОВРЕМЕННЫХ  
РАЗМЫШЛЕНИЯХ ЧИНГИЗА АЙТМАТОВА**

**MOTYW POSZUKIWAŃ BOGA WE WSPÓŁCZESNYCH  
ROZWAŻANIACH CZINGIZA AJTMATOWA**

**THE MOTIF OF GOD-SEEKING IN MODERN  
CONSIDERATIONS OF CHINGIZ AITMATOV**

**Weronika Jeleńska**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań – Polska  
werjel@amu.edu.pl

Ключевые слова: религия, Бог, Чингиз Айтматов, размышления, человечность  
Słowa kluczowe: religia, Bóg, Czingiz Ajtmatow, rozważania, człowieczeństwo  
Keywords: religion, God, Chingiz Aitmatov, reflection, humanity

Abstract: The article focuses on the presentation of the religious side of the Chingiz Aitmatov's novel *The Place of the Skull* (1986). The purpose of this paper is present the writer's reflections on the degradation of the world and the return to lost values. An analysis of the novel's religious themes reveals a return to Christian values that will help us emerge from the degraded world of the 20<sup>th</sup> century.

Тема потерянных ценностей, нравственности человека и его поведения, а также необходимость переоценки своей жизни является очень актуальной в постоянно меняющемся мире, переполненном новыми богами и пустыми идеями. Эти темы часто затрагиваются писателями переломные моменты – когда заканчивается одна эпоха и начинается следующая. Идеи о восстановлении мира и о том, какой выбрать путь, чтобы восстановить первоначальные человеческие ценности, – это тема, которую писатели рассматривали на протяжении веков. Надо отметить, что тема религии в контексте человечества является важной для многих известных русских писателей. Уже в XIX веке под влиянием идеи социализма Федор Достоевский заметил, что возвращение к религии является единственным спасением от трагической катастрофы народа, о чем век спустя напоминает нам Чингиз Айтматов, наблюдая деградацию мира и природы в XX веке. Писатели выражают свои философские идеи посредством использования постоянных мотивов „живой жизни” и мифопоэтики, благодаря которым удается ярче изобразить серьезные проблемы общества. Как видно, религия становится носи-

телем общих истин и, возможно, поэтому мы часто возвращаемся к ней во время сложных моментов и трагических переживаний.

В настоящей статье основное внимание сосредоточено на религиозной стороне романа Чингиза Айтматова *Плаха*, выражающего мысль о возвращении человечества к утраченным ценностям. Художественный метод исследования является попыткой указать на влияние художественного и идеологического мышления автора в созданном им произведении. После романов Федора Достоевского, касавшихся вечных тем человеческой жизни и ставших попыткой указать людям „лучшую дорогу“ в обстоятельствах нравственной деградации мира, постоянно возникают новые произведения, содержащие данную тематику. Прекрасным примером творческой деятельности, которая возвращается к проблеме деградации вселенной и поискам выхода из данного состояния, является вышедший в 1986 году роман Чингиза Айтматова *Плаха*.

Чингиз Айтматов (1928–2008) был самым знаменитым писателем 1960–1980 гг. в СССР и до сих пор считается символом многонациональной советской литературы (Kovalenko 37). Творчество Айтматова многоязычное, поскольку он писал свои произведения на русском и киргизском языках. Его работы вполне соответствовали жанровым и стилевым поискам советского периода. Писатель был билингом, свободно владел русским и киргизским языками, что, несомненно, повлияло на его популярность. Однако не только это обстоятельство было главной причиной известности прозаика. Раннее творчество киргизского писателя, без всякого сомнения, вписывалось в тематику, затрагиваемую русскими авторами. Тем не менее ранние формы его творчества не были для него достаточными, чтобы вполне представить свои идеи.

Происходящие в мире исторические изменения 1970-х гг. приводят к росту мифологизации в литературных произведениях Айтматова, появляются иные идеи, которые писатель хотел донести. Исторические изменения привели к перестановке акцентов в жизни, что писатели обычно замечают быстрее и раньше обычных людей. Такое явление называется „кассандровым началом“. Его суть в том, что писатели владеют даром предсказания будущего, в которое никто не верит, однако в конце концов их пророчества оказываются реальными и сбываются (Danil'čenko 21). Таким образом выходят в свет романы *И дольше века длится день* и *Плаха*, где представляется „персональная мифология“ Айтматова — его новое видение мира, определяемое онтологической поэтикой классика, сквозь которую надо читать его книги (Smirnova 2014: 208). И так, в *Плахе* Айтматов затрагивает темы взаимосвязи человека и приро-

ды, жизни и смерти, добра и зла, а также размышляет над смыслом человеческой жизни. Альфия Смирнова подчеркивает, что „многие вопросы, которыми задаются герои романа, а вместе с ними и автор, являются неразрешимыми и свидетельствуют о трагичности человеческого существования” (Smirnova 2014: 208).

Вся атмосфера романа трагическая, нет в нем места для счастья, что приводит к ощущению катастрофы и общей дисгармонии, которые могут постигнуть мир. Все существа и природа вместе с человеком становятся жертвами хаоса. Особо показано, что в пространстве произведения волки живут по законам природы, а люди, за исключением немногих, разрушают эти нормы, например оберкандаловцы, наркоманы и Базарбай (Smirnova 2014: 210). Подчеркивается, что присутствие в произведении темы экологии было попыткой Айтматова повлиять на отношение человека к природе, предупредить об опасности самоистребления человечества. Собственно говоря, писатель дал оценку человеку сквозь призму обращения к природе. Отмечается, что не только окружающая среда становится предлогом для решения моральных вопросов, но и вера в Христа, благодаря которой автор пытается справиться с моральным упадком человечества. Поэтому второй значимой темой *Плахи* является религия, которая дает возможность пересмотреть проблемы добра и зла, справедливости и греха. Киргизский писатель акцентирует внимание на человеческом образе Христа, чем вписывается в традицию русской классики. Современным воплощением идеи добра является главный герой романа Авдий Каллистратов. Этот бывший духовный семинарист представляет самого Иисуса Христа с его вниманием к личности, добротой, и, в конечном итоге, страданием за людей (Fil'kina 1-2).

Упомянутое произведение Чингиза Айтматова доказывает, что творческое наследие писателя является не только важным материалом для исследования явлений, связанных с экологической драмой человечества и природы, но может быть также полезным для осмысления кризиса всех человеческих духовных ценностей. Чингиз Торекулович, желая разобраться с современным понятием добра и зла, обращается в *Плахе* к социальным проблемам и ярко говорит о трагедии происходящего. Акцентируется внимание на том, что в романе существуют два мифопоэтических символа, которые раскрывают ужас современности. Первым, языческим, мифом следует считать мир природы, представленный в образе волчицы Акбары, а вторым, христианским, — образ Иисуса Христа. Благодаря этим символам Айтматов придал смысл природному и духовному, которые, по его мнению, должны взаимопроникать друг в друга и обра-

зовывать гармонию вселенной (Smirnova A 210). Главной целью романа *Плаха* ученые определяют разрешение социальных, моральных и философских конфликтов. Тема сосредоточена на чувстве тревоги из-за утраты высших ценностей и морального облика человека. В этой связи киргизский писатель обратился к христианским ценностям и библейским образам. В силу этого роман приобрел мифологическую условность. Заслуживает внимания тот факт, что *Плаха* делится на несколько частей: жизнь волков, история Авдия Каллистратова и судьба двух антагонистов — Бостона и Базарбая. Легенда о Христе делает фигуру Христа участником сюжетной линии. При этом подчеркивается присутствие Авдия, современного апостола, олицетворяющего христианские ценности в новом мире. Библейское происхождение имени юноши и его глубокое призвание к помощи блуждающим позволяет сравнить жизнь Авдия с земным путем Христа. К сожалению, усилия Каллистратова не приносят ожидаемого результата, он со своими ценностями остается одиноким, ибо современной религией являются власть, деньги и наркотики (Kriklivec 89–90).

Чингиз Айтматов вводит читателей в жестокую советскую реальность лжи, культа денег, преступников, деградации окружающей среды и абсолютного отсутствия веры. Писатель показывает Россию и СССР без прикрас, демонстрирует резкие образы: облавы на сайгаков, похищение волчат или распятие на саксауле Авдия, — и явные апокалиптические сцены, которые так потрясли аудиторию. Зло в книге — это бесстрашный охотник, вернее, безжалостный и жадный браконьер: „Машины, вертолеты, скорострельные винтовки — и опрокинулась жизнь в Моюнкумской саванне вверх дном...” (Ajtmatov 8). Браконьеры в романе появлялись не только непосредственно под видом охотников за сайгаками. В их ряд можно включить также малодушного Базарбая, укравшего волчат Акбары, но охотившегося за богатством, экс-военного Обер-Кандалова. Это распространённое зло и жестокость, особенно в своей наихудшей бездушной и мелочной форме, есть результат патологических общественных отношений, попрания человеческих прав и божественных заповедей, неизбежного процесса разложения советского государства в 1980-е гг. XX века. Напуганный биологическим и этическим падением мира, Айтматов представляет в своем романе единственный возможный путь выхода из нравственного тупика, которым является христианская религия и вера в Иисуса Христа. Для успешного раскрытия своих убеждений киргизский писатель создал героя — религиозного персонажа, который непрерывно борется с безудержным злом. Это Авдий Каллистратов, бывший семинарист, жиз-

ненный аутсайдер, интеллектуал и в то же время наивный идеалист, твердо верящий в высокие ценности и яростно защищающий их. Будучи парафразом Христа и руководствуясь только этикой христианства, юноша способен направить даже наиболее стойкого атеиста на размышления религиозно-экзистенциального характера.

Чтобы лучше показать образ вселенной писатель использовал в книге элементы древних религий, анимализма и тотемизма, которые позволяют, благодаря мифам, раскрыть природный мир повествования. Нравственный образ человека представлен сквозь призму отношений к природе, а также через образ религии. Для решения этой задачи писатель обращается к Евангелию, благодаря которому можно изложить человеческий подход к злу и добру, высшим силам и тяжести греха. Идеально и точно Айтматов вписывается в линию традиций русских классиков, размышляя о гуманизации образа Христа. Философ и писатель использует в *Плахе* истинный образ Христа не для изображения апокалипсиса, а для постижения реальной катастрофы, которая вытекает из-за человеческого зверства (Fil'kina 1-2). Тема Иисуса Христа стоит в центре философии Айтматова, однако для лучшего решения проблем религии, поднятых в романе, писатель обращается не только к Библии и национальным легендам, но и ко всей культурной памяти человечества. Он ставит перед читателем сложные и волнующие вопросы философского, религиозного и морально-этического характера, поскольку его беспокоит потеря человеческих ценностей и веры в великие идеалы. По его мнению, Бог представляется совестью каждого человека, а время и вечность — это центральная антитеза, доминирующая в *Плахе*. В повествовании, которое относится к современности, носителем добра является главный герой романа — молодой, бывший семинарист Авдий Каллистратов. В связи с его образом в книге выступает бесспорная параллель с Иисусом Христом. Юноша испытывает радость при контакте со Спасителем, поэтому неудивительно, что он выдает свою личную теорию Бога-современника. Важно подчеркнуть, что именно Авдий несет на себе бремя греха других людей и берет на себя, как и Христос, крест, а точнее, берет на свои плечи все мучения Христовы (Fil'kina 1-2).

Тема религии, которую в эти времена сложно было затрагивать, открыто звучит на страницах произведения. Как утверждают многие литературоведы, именно в *Плахе* Айтматов, видимо, изложил тему веры и поиска себя в христианстве. Он написал свою книгу в 1986 году, когда имел уже немалый жизненный и творческий опыт, к тому же в России в это время наступал период так называемой Перестройки. Поднятые в книге политические, экологические

и философско-религиозные темы, бесспорно, относятся к вечным, однако в данном периоде изменений в государстве, когда человеческая душа нуждалась в поисках правильного пути, писатель снова их воспроизвел (Ismatovna 22–23).

В поиске ответа на вопрос, какими качествами должен характеризоваться человек во времена царствования „новых ценностей“ советского периода, киргизский писатель формирует героя, насквозь пронизанного верой в христианские догматы, который напоминает главных персонажей *Идиота* и *Братьев Карамазовых* Федора Достоевского – Льва Мышкина и старца Зосиму. Айтматов „в образе своего героя воплощает реального современного человека, находящегося в гуще событий, наделяет его чертами евангельского Христа“ (Smirnova 2014: 211). Сын дьякона, он почувствовал себя избранным и предназначенным к духовному пути, указанному Христом. Авдий Каллистратов с его идеей „Бога-современника“ предстает в романе как новый Христос. Сохраняя верность Учителю, он сознательно идет на мученическую смерть во имя спасения души падших и заблудших. Поэтому неудивительно, что он поступил в семинарий, сильно обрадовав этим отца, часто молившегося Богу о таком даре. Однако юношеский восторг, вызванный новизной богословского поприща, привел к тому, что его судили за ересь. Сердцу Авдия были близки морально-этические темы, он хотел открыто выражать свои современные взгляды, касающиеся Бога и человека в новейшие времена. Это с достаточной ясностью показывает, что бывший семинарист отличается своими взглядами от семинаристов и священников в семинарии, которые его обвинили в ереси и отвергли его идеи. Несомненно, такая ситуация тесно связана также с историей непонятого князя Мышкина. Поэтому не будет преувеличением указать на тот факт, что Каллистратову присущи черты юродства. Об этом свидетельствует также довольно странный и специфический внешний вид молодого человека:

У Авдия Каллистратова было бледное высокое чело... он носил волосы до плеч и отпустил плотную каштановую бородку, что, впрочем, если и не очень украшало, зато придавало его лицу благостное выражение. Серые навывкате глаза его лихорадочно поблескивали, в них выражался непокой духа и мысли, который был присущ его натуре, что приносило ему великую отраду от собственных постижений, а также многие тяжкие страдания от окружающих людей, к которым он шел с добром... Ходил Авдий большей частью в клетчатых рубашках, в свитере и джинсах, в холод натягивал пальтецо и старую меховую шапку, еще отцовскую... (Ajtmatov 43–44).

Из вышесказанного видно, что юноша выглядел необычно и нетипично. Значимо выделялся из толпы, а его длинные волосы и каш-

тановая бородка бесспорно напоминали образ Иисуса Христа. Он, как и князь Мышкин, отличался от обычных людей своим внешним видом, что можно отнести прямо к феномену юродства. В этом контексте также не является удивительным тот факт, что Авдий появился в Средней Азии, с целью „поучения добру“ (Айтматов 52). Его родиной была Россия, а проповедовал он в чужой стране — Азии. Именно там юноша в наибольшей степени распространял свою веру и пытался обратить в нее людей, показывая им истинное милосердие. В Азии он был чужим, только гостем, как и многие юродивые, пришел из какого-то другого места, о чем свидетельствуют слова Обер-Кандалова: „...откуда он взялся, этот Авдий...“ (Айтматов 42). В мире, где царят деньги, зло, насилие и наркотики, юноша руководствовался духовными ценностями, уже забытыми и в понимании многих ставшими ненужными. Однако Авдия это все не пугало, поэтому он безостановочно боролся за распространение своей веры и моральное возрождение, поскольку сильно верил и говорил: „Моя церковь всегда будет со мной... Моя церковь — это я сам“ (Айтматов 87). Сам он не поддерживал господствующей церкви и ее догм, поэтому руководствовался своими убеждениями, знал, что перемены должны произойти в каждой сфере. Каллистратов был полным отщепенцем, что на страницах романа часто подчеркивали другие герои, называя его по-разному: „поп-перепоп“, „враг народа“ и даже „настоящий идиот“. В контексте его иночества необходимо также подчеркнуть, что он иногда впадал в состояние безумия. Первый раз такая ситуация произошла в вагоне поезда, когда он яростно выбрасывал из дверей купе анашу, а второй раз — когда пятеро алкоголиков совершали над ним суд:

Авдий кричал, воздевал руки и призывал немедленно присоединиться к нему, чтобы очиститься от зла и покаяться. В своем неистовстве он был нелеп и смешон, он вопил и метался, точно в предчувствии конца света, — ему казалось, что все летит в тартарары, низвергается в огненную пропасть. Он хотел обратиться к Богу тех, кто прибыл сюда за длинным рублем... Хотел остановить колоссальную машину истребления... (Айтматов 197-198).

Итак, приступы безумия, как и у князя Мышкина, вызывают физические недомогания и тесно связаны с сильной верой в Бога. Эти приступы, бесспорно, имеют духовный характер и направлены на молитву единому Богу, поскольку именно благодаря безумию, юродивые могут быть еще ближе к Творцу. Вместе с тем нельзя не признать, что Авдий, несомненно, вписывается в ряд „безумцев Христа ради“. Он появился в мире, чтобы спасти народ, чтобы не допустить трагедии и показать людям путь в Царство Небесное. К тому же значимы и апокалиптические мысли юноши, очень харак-

терные для творчества Айтматова, который сильно предчувствовал гибель и разрушение планеты. В *Плахе* ощущение конца света обнаруживает огромный страх, вызванный великой машиной гибели, которая мчится через Моюнкумские степи. Это „ради выполнения плана по мясодаче в Моюнкумы нагрянули люди на вертолетах и машинах” (Smirnova 2009: 78), вызвавшие своим гулом панику волков, которые не смогли никуда скрыться. Именно во время первых набегов людей „волчица Акбара, напуганная гулом самолета и ищущая укрытия” (Smirnova 2009: 74), испытывала страх за своих еще не родившихся волчат: „волчица увидела в человеке страшного зверя с бессмысленной жаждой убивать” (Iškina, 43). Однако не только волки имели основания чувствовать надвигающуюся смерть, поскольку

человекобоги стали прилетать на вертолетах и, высмотрев в начале с воздуха сайгачьи стада в степи, шли на окружение животных в указанных координатах, а наземные снайперы мчались при этом по равнинам со скоростью до ста и более километров, чтобы сайгаки не успели скрыться, а вертолеты корректировали сверху цель и движение (Ajtmatov 8).

Однако приближающийся конец касался не только животных, именно среди азиатских степей молодой Авдий познал зло, олицетворяемое „гонцами за анашой”, от рук которых он лишился жизни. Все это только символ мира, которому угрожает всеобщая механизация, уничтожение природы и культ денег, а, в конечном счете, трагический конец. На примере кровавой катастрофы в Азии, убийств животных и людей писатель показал реальную угрозу и ее роковые последствия. Человек, вторгшийся в мир природы, уничтожил ее дотла: „Трагедия Моюнкумов предстает как гибель живого мира, как предвестие конца света. Расстрелянная природа не может не мстить человеку” (Iškina, 43). Пролитая кровь животных и даже людей — всего лишь результат зависти, желания разбогатеть, но прежде всего падения нравственных авторитетов.

Вступая в группировку „гонцов за анашой” (сленговое название марихуаны), Авдий не предполагал, что ему будет так трудно понять, почему такая большая группа людей находится в ловушке наркоторговли и занимается аморальным делом. Он знал, что к таким поступкам подталкивают многих не только личные причины, но и социальные, более глобальные, способствующие распространению зла среди молодого поколения. Юноша, будто пришелец, хотел „поднять тревогу о неблагополучии в какой-то части общества” (Ajtmatov 77) и

помочь хотя бы некоторым из этих людей, и не нравоучениями, не упреками и осуждением, а личным участием и личным примером доказать им,

что выход из этого пагубного состояния возможен лишь через собственное возрождение и что в этом смысле каждому из них предстоит совершить революцию в масштабах хотя бы своей души (Айтматов 77-78).

Это дает основание считать Авдия настоящим учителем масс, наставником, живущим в обществе с активным участием в возрождении их душ. Он, как и Алеша Карамазов, хотел творить добро среди людей, деятельно участвовать в перемене мышления человека и побороть грех с целью обожения. Из слов бывшего семинариста мы знаем, что он в это все сильно верил только при условии принятия человеком изменений и переоценки теперешних ценностей. Важно отметить при этом, что, по мысли юноши, изменению мышления должны были подвергнуться не только люди, но и господствующая церковь с ее устаревшими, для современного человека, догмами. Традиционные религии значительно состарились и „на сегодняшний день... нельзя всерьез говорить о религии, которая рассчитана была на родовое сознание пробуждающихся низов” (Айтматов 78). Отсюда и поиск Каллистратовым Бога-современника, который будет соответствовать ожиданиям нового атеистического общества, не знающего вообще Бога-Отца.

В *Плахе* Авдий является воплощением всего самого прекрасного, т. е. персонажем, который хочет „не мутить, а очистить воду” (Айтматов 107) и идет к людям „чтобы спасти” (Айтматов 107). Его решимость не знает границ; даже в прямых спорах с Обер-Кандаловым и Гришаном он выражает непрерывное стремление к своей цели, независимо от того, какую цену ему придется за это заплатить. Нельзя при этом не упомянуть, что на страницах романа было высказано Гришаном прямое определение, говорящее об Авдии как Христе: „Добро пожаловать, новый Христос!” (Айтматов 119). И так ведет себя юноша, как новый Божий учитель, говорящий о постоянной связи людей с более высоким, чем земное, могуществом. Он также убеждает героев в спасительной силе раскаяния и исповеди своих грехов, так как вера рождается из-за страданий многих поколений. Он хотел, как и сам Христос, „искоренить зло в деяниях и умах людей” (Айтматов 154) и наставить их на путь добра. К сожалению, огромное желание и решимость молодого протагониста не побороли преступности, власти денег и стремления разбогатеть любой ценой. Судьба Авдия закончилась трагически — банда собирателей анаши под предводительством Обер-Кандалова распяла его на дереве-кресте на территории Моюнкумских степей. Он закончил свою земную жизнь наподобие Иисуса Христа, а к этому для мира пришел с той же целью — своими страданиями спасти человечество. Однако стоит помнить, что, по мысли самого Айтматова, печальной

закономерностью этого мира является наказание и расплата за благороднейшие идеи и порывы духа. Вот именно в этом заключается трагизм поступков, совершаемых самыми честными людьми.

При анализе религиозного пласта романа, тесно связанного с жизнью Спасителя, стоит обратить особое внимание на вторую часть *Плахи*, в которой Авдия в его видениях является Иисус Назарянин. Сцена избияния Авдия в вагоне товарного поезда „и ее фигуранты ассоциативно воспроизводят суд, бичевание и распятие Христа. Поэтому следующее за ней обморочное видение Авдия сводит воедино исторически-конкретное и вечное” (Ismatovna 29). Эпизод, в котором юноша видит последние часы Христа на земле, представляется непосредственным намеком на вечную память человечества, ибо „все забудется в веках, но только не этот день...” (Ajtmatov 36). Айтматов напоминает нам, что осуждение Иисуса и его мученическая смерть на кресте – величайший дар человечеству, который мы никогда не должны забывать. Следует также подчеркнуть, что в романе автор проводит прямую параллель между жизнью Авдия и Христа Спасителя, „эта ниточка связывает людей, разделенных множеством веков” (Ismatovna 33). Чрезвычайное видение избитого юноши, который был на грани жизни и смерти, позволяет еще лучше увидеть сходство этих двух лиц. Избитый в вагоне товарного поезда Авдий вспоминает об Иудейском Царе и видит, что по пути на суд Синедриона его так же жестоко избивали: „...на него накинулась с побоями толпа, науськиваемая священниками и старейшинами. Иные жестоко били его, иные плевали в лицо” (Ajtmatov 36). Интересным сходством обоих героев представляются также их имена, которые произносят по отношению к ним другие герои романа. Сам прокуратор Понтий Пилат применяет к Иисусу такие определения, как „шут”, „чудак” или „бродяга-провидец” (Ajtmatov 37). Однако наиболее метким понятием воспользовалась жена Пилата в своем письме-просьбе к мужу, называя Назарянина прямо „юродивый” (Ajtmatov 38). Оба героя вызывают у своих собеседников ощущение инаковости, того, что они „чудаки”, не вписывающиеся в представления обычных людей. Из этого видно, что киргизский писатель, создав самого религиозного героя, молодого Авдия, уподобил его Христу. Тем не менее, их наибольшее сходство можно увидеть в жизненных идеях, которыми они руководствуются, а также в цели пребывания среди людей на земле – чтобы очистить заблудшие души. Чингиз Айтматов недаром включил в *Плаху* историю о Христе. Таким образом он хотел еще лучше показать, что жизнь Авдия – это путь, проложенный единственным Спасителем. Бывший семинарист руководствовался

теми же намерениями, что и Иисус: „Мне верят те, кого толкают ко мне притеснения, вековая жажда справедливости, — тогда семена моего учения падают на удобренную страданиями и омоченную слезами почву, — пояснил Иисус” (Айтматов 38). Вечная и единственная истина и желание передать ее людям — это самая важная цель, которую даже ценой своей жизни хотят достичь Иисус Назарянин и Авдий Каллистратов. Христос, идя на смерть для „спасения мира” (Айтматов 39), знает, что „к спасению мне только этот путь оставлен... ибо другого пути у меня нет” (Айтматов 39). В *Плахе* Каллистратов тоже появляется, как сам говорит, „чтобы спасти” (Айтматов 107). Можно сказать, что судьба юноши напоминает земную жизнь Господа, и поэтому его мученическая смерть представляется единственно возможным концом.

Следует еще кратко остановиться на третьей части *Плахи*, которая уже не связана с судьбой Авдия Каллистратова, но в контексте обращения Айтматова к вечным вопросам и идеям Достоевского нельзя не упомянуть другого ключевого героя — Бостона Уркунчиева. Хотя он не связан тесно с жизненным путем Каллистратова, он несет в себе черты и идеи, прославленные автором *Бесов*, а также и киргизским писателем. Бостон — это человек железных принципов и праведного характера, как и Каллистратов, откровенный и сдержанный. Он делился своим богатым опытом с остальными пастухами, организовал различные семинары, касающиеся сельского хозяйства, чтобы менять и рационализировать производственные и имущественные схемы. Был он передовиком труда и настоящим образцом для подражания, пользовался большим уважением не только среди работников своей кошары. Все эти качества бесспорно показывают, что Уркунчиева можно вписать в контекст старца, который указывает обществу верный путь и служит советом. К нему обращаются многие люди, которым он охотно помогает, ибо у него есть опыт и желание помочь. Нельзя упускать из виду тот факт, что он принимает в свою кошару даже своего противника — тунеядца Базарбая Нойгутова, который украл волчат Акбары и Ташчайнара. Бостон отлично понимает, что борьба с природой приведет к ужасным последствиям, поэтому не одобряет дела Базарбая. Вместе с тем нельзя не признать, что Бостон твердо верит в добро земли, являющееся общим даром народа и только народа, ибо, по его словам, „народ, народ! Народ — хозяин!” (Айтматов 249).

Это, несомненно, имеет связь с концепцией Матери-Земли и обращением к почве, точнее, к идее почвенничества. От народа берется мудрость человечности, во что сильно верили Федор Достоевский и Чингиз Айтматов. Как уже отмечалось, киргизский писа-

тель был убежден в могучей силе памяти о наших предках, поскольку, по его словам, во вселенной самым величайшим даром представляется историческая память. Это дает ответ на то, что герой *Плахи* Бостон Уркунчиев выражал потребность памяти о фольклоре, нашей земле и корнях, а величайшей угрозой считал тех, кто приказывают навсегда забыть о традициях и делать все по-новому. При этом нельзя не отметить его крепкой связи с природой, которая выражается в трогательном монологе-молитве к волчице Акбаре:

Бостону заново вспомнилось все пережитое. И он снова перебирал в памяти старое, прошедшее, и душу его бередила обида, причиненная никчемными людьми... И так нехорошо становилось Бостону от этих безысходных мыслей, что подчас вой волков, опять объявившихся в эту ночь, казался ему воплем его измученной души. ...плачет и воет вместе с волчицей Акбарой. „Вот ведь какая настырная!... Ничем я тебе не смог помочь. Я старался, но не получилось, Акбара, поверь, не вышло. И не вой больше! Нет их, нет здесь твоих волчат, хоть сто верст пробеги, пропиты они и распроданы кто куда. ...Есть у нас с тобой общий враг – у тебя, Акбара, он похитил детенышей, а меня эта пьяная тварь поносит поганым языком своим. ...Как же мне не понять твоего горя, Акбара!“ (Ajtmатов 256–257).

Это показывает, что герой возвращается в прошлое, чувствуя потерю и разрушение, которое совершили люди на земле, не только в экологическом, но и моральном контексте. Они вместе с Акбарой прекрасно ощущают ту же боль, ибо их души проникаются благодаря взаимному страданию. В эти трудные времена единственным живым существом, которое понимает измученную душу Бостона, является именно волчица. Поэтому он, как и Авдий, начинает молиться Акбаре, представленной в романе языческой богиней – „матерью-волчицей“ (Ajtmатов 6). Бостон чувствует вину перед зверем за то, что он не сделал все, чтобы спасти волчат. Их обоих также объединяет общий враг, только способствующий гибели, которую, по ощущениям мужчины, уже невозможно остановить. Видно, что природа тесно связана с человеком, даже общими страданиями и переживаниями. Из всего этого можно сделать вывод, что в XX веке природа чувствительнее человека и все живые существа планеты имеют тесную связь с Богом.

Значимым героем, с точки зрения религии, представляется также волчица Акбара, поскольку в романе важно присмотреться „к двум мифопоэтическим символам, позволяющим раскрыть катастрофичность современного бытия: образу волчицы Акбары – „великой матери всего сущего“ (Ajtmатов 112) – и „образу Иисуса Христа. Природа и Духовность – это те критерии нравственности человека, которыми писатель меряет его“ (Smirnova В 80). Вечный ми-

ровой порядок проявляется через две, постоянно переплетающиеся друг с другом системы. Хотя образы волчицы Акбары и Спасителя происходят от двух совершенно разных традиций, но в *Плахе* „оказываются вплетенными в единую поэтическую ткань” (Ismatovna 24). Уже сам внешний вид, а именно „прозрачно-синие глаза” (Ismatovna 24) Иисуса и Акбары сближают этих героев друг к другу, вызывая тем самым проникновение мифологического мира в религиозный. В связи с этим стоит также подчеркнуть, что сам юноша Авдий молится часто „другому богу”, каким представляется именно волчица. В романе вызывает интерес то, что юноша, носитель христианского сознания, последователь Иисуса Назарянина, в то же время молится и волчице. Так, в его мировосприятии соединяются языческое (поклонение силам природы) и христианское (духовное). Он чувствует себя якобы избранным, поскольку Акбара проявила к нему милость из-за его отношения к волчатам. Доброта, проявленная к волчатам, не менее важна для него, чем соблюдение законов христианства. Ничего удивительного нет в том, что последним утешением в жизни молодого Авдия стала синеглазая, как Спаситель, волчица, через которую осуществляется связь с природой и частью которой является все живое на земле. Сцена, в которой Авдий распят на кресте, „содержит явный намек на евангельский мотив „Дева Мария и Христос на кресте”, являя собой своеобразную языческую трансформацию христианского мифа. Следовательно, фигура реальной волчицы вырастает до образа не только матери тюрков, но и всего рода человеческого” (Mironenko, электронный ресурс). Из сказанного видно, что образы природы и человека переплетаются в творческом мире Айтматова, а тема религии в равной степени касается людей и животных (Ismatovna 24–26).

После прочтения *Плахи* невозможно не заметить, что все события романа основаны на религиозных мотивах, а духовные искания героев позволяют им принимать различные решения. Именно духовная сторона жизни приводит к ссорам и примирениям, потому что особенностью романа является исследование различных, очень разных, социальных групп, чаще всего представителей социального дна. На их примере автор анализирует, как и во что верят люди, и выдвигает утверждение о подлинной вере в Бога, выступающей лишь глубоко в сердце каждого человека. Она не зависит от языка, которым мы пользуемся, цвета нашей кожи или принадлежности к конкретному слою общества, а является только суммой личных выборов и тем, во что мы реально хотим верить (Olegovič 5).

Рассмотренный материал позволяет сделать следующие выводы, относящиеся к религиозной стороне романа *Плаха*. Встревожен-

ный научным прогрессом XX века и гибелью общества из-за новой власти денег и лжи, с нулевым участием религии в обществе, Чингиз Айтматов предупреждает читателей о надвигающемся крахе человечества. Трагическая судьба планеты становится неизбежной в том случае, если мы сжигаем леса, убиваем животных и, что еще хуже, друг друга. Однако такой трагический сценарий может не сбыться, если люди только захотят вернуть в свои сердца прежние ценности, религию и мудрые учения предков. И хотя, казалось бы, прогресс только способствует планете, киргизский писатель учит нас, что пора взглянуть правде в глаза, посмотреть на происходящее и, в конце концов, обратиться к ранее сложившимся мудрым ценностям мира. Как видим, Айтматов возвращается к тем же великим идеям, которые волновали Достоевского, поэтому можно сделать вывод, что они – вечные ценности. Для убеждения читателей в возможности перемен писатель изображает героя, напоминающего персонажей романов Федора Михайловича. Авдий Каллистратов изображен скитальцем и еретиком, как князь Мышкин – юродивым и в то же время опытным учителем, как старец Зосима. Поэтому нельзя однозначно определить, какая модель христианства лучше всего направит общество на путь к Богу-Отцу. Учения юноши, пронизанные глубокой верой в Христа, представляются огромной надеждой на перемены. Однако его доброта и стремление к восстановлению человечества не приносят ожидаемого эффекта. Его трагическая смерть, напоминающая казнь Иисуса, содержит в себе суть христианства и догмы истинной веры. Главное, что сообщают нам оба писателя, это руководствоваться принципами христианства, поскольку они являются единственной силой, борющейся с вездесущим злом.

### Библиография

- Ajtmatov, Čingiz Torekulovič. *Plaha*. Moskva: Izdatel'stvo Molodaâ gvardiâ, 1987. [Айтматов, Чингиз Торекулович. *Плаха*. Москва: Издательство Молодая гвардия, 1987].
- Daniľčenko, Galina Dmitrievna. „Mifologo-narrativnyj diskurs proizvedenij Čingiza Ajtmatova (60-70-e gg.)“. *Vestnik KRSU* 6 (2014): 20-23. [Данильченко, Галина Дмитриевна. „Мифолого-нарративный дискурс произведений Чингиза Айтматова (60-70-е гг.)“. *Вестник КРСУ* 6 (2014): 20-23].
- Fil'kina, Mariâ Alekseevna. *Mifologičeskie i religioznye motivy v proizvedenii Č. T. Ajtmatova „Plaha“*. Konferenciâ „Lomonosov 2017“. [Филькина, Мария Алексеевна. *Мифологические и религиозные мотивы в произведении Ч. Т. Айтматова „Плаха“*. Конференция „Ломоносов 2017“].

- Ismatovna, Zarina Kurbanova. *Motiv bogoisatel'stva v romane Ĉ. Ajtmatova „Plaha“*. Buxara: Buharskij gosudarstvennyj universtitet, 2014. [Исма товна, Зарина Курбанова. *Мотив богоискательства в романе Ч. Айтматова „Плаха“*. Бухара: Бухарский государственный университет, 2014].
- Iškina, Elena Leonidovna. „Ėshatologičeskie motivy v romanah Ĉ. Ajtmatova“. *Mirovaâ literatura v kontekste kul'tury* 3 (2008): 42–44. [Ишкина, Елена Леонидовна. „Эсхатологические мотивы в романах Ч. Айтматова“. *Мировая литература в контексте культуры* 3 (2008): 42–44].
- Kovalenko, Aleksandr Georgievič. „Ĉingiz Ajtmatov i russkaâ literatura XX veka“. *Vestnik RUDN. Seria Literaturovedenie. Žurnalistika* 2 (2015): 37–43. [Коваленко, Александр Георгиевич. „Чингиз Айтматов и русская литература XX века“. *Вестник РУДН. Серия Литературоведение. Журналистика* 2 (2015): 37–43].
- Kriklivec, Elena Vladimirovna. „Mifologičeskij tip hudožestvennoj uslovnosti v romanah Ĉ. Ajtmatova «Plaha» i V. Korotkeviča «Hrystos pryžâmljūsâ ű garodni»“. *Vestnik TGPI* 11 (152), (2014): 89–94. [Крикливец, Елена Владимировна. „Мифологический тип художественной условности в романах Ч. Айтматова «Плаха» и В. Короткевича «Хрыстос прыжамліўсâ ű Гародні»“. *Вестник ТГПИ* 11 (152), (2014): 89–94].
- Mironenko, Ekaterina Aleksandrovna. *Totemnye predstavleniâ v romane Ĉ. Ajtmatova „Plaha“*. [Мироненко, Екатерина Александровна. *Тотемные представления в романе Ч. Айтматова „Плаха“*]. Web. 10.01.2021. <https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/49788/1/dc-2000-2-051.pdf>.
- Olegovič, Aleksandr Mihajlovič. „Nравstvenno-religioznyj aspekt romana Ĉingiza Ajtmatova «Plaha»“. Nowosybirsk, *Srednââ obšeobrazovatel'naâ škola* 4 (2008). [Олегович, Александр Михайлович. „Нравственно-религиозный аспект романа Чингиза Айтматова «Плаха»“. Новосибирск, *Средняя общеобразовательная школа* 4 (2008)].
- Smirnova, Al'fiâ Islamovna. „Ontologičeskaâ poëtika Ĉingiza Ajtmatova“. *Filologijâ i kul'tura* 1 (35), (2014): 208–214. [Смирнова, Альфия Исламовна. „Онтологическая поэтика Чингиза Айтматова“. *Филология и культура* 1 (35), (2014): 208–214].
- Smirnova, Al'fiâ Islamovna. *Russkaâ naturfilosofskââ proza vtoroj poloviny XX veka*. Moskva: Izdatel'stvo „Flinta“, 2009. [Смирнова, Альфия Исламовна. *Русская натурфилософская проза второй половины XX века*. Москва: Издательство „Флинта“, 2009].



ПАМЯТЬ О ПРОШЛОМ В ПОВЕСТИ ЛЮДМИЛЫ УЛИЦКОЙ  
*ZIELONY NAMIOT*

ПАМЯТЬ О ПРОШЛОМ В РОМАНЕ ЛЮДМИЛЫ УЛИЦКОЙ  
*ЗЕЛЕНЬИЙ ШАТЕР*

MEMORY OF THE PAST IN LYUDMILA ULITSKAYA'S  
NOVEL *THE BIG GREEN TENT*

**Liliana Kalita**

Uniwersytet Gdański, Gdańsk – Polska  
liliana.kalita@ug.edu.pl

Słowa kluczowe: Ulicka, pamięć, dysydenci, inność, tożsamość, dydaktyzm

Ключевые слова: Улицкая, память, диссиденты, инаковость, идентичность, дидактизм

Keywords: Ulitskaya, memory, dissidents, otherness, identity, didacticism

**Abstract:** The subject of the analysis is the use of memory-related themes to express the idea of the novel. Among them the following deserve special attention: stories of dissidents, which are related to the relationship between Russian society and native literature, as well as the voices of social groups marked by broadly understood otherness (the Tatars, clergy). Ulitskaya by incorporating elements of autobiographical, cultural and social memory into the novel, reminds her readers of people excluded by the Soviet authorities, and therefore, consigned to oblivion.

Pamięć przeżywa renesans. Wydawać by się mogło, iż kategoria, która znajduje się od lat w optyce zainteresowania przedstawicieli wielu dziedzin nauki, w końcu powoli zacznie tracić na popularności. Dzieje się jednak inaczej. W ramach humanistyki, nauk społecznych, dyscyplin technicznych prowadzone są badania, których celem jest zgłębienie tajników procesów pamięciowych. Interesujący w tym kontekście wydaje się fakt, iż efektem wzrostu zainteresowania naukowców szeroko rozumianą kategorią pamięci jest szereg odkryć – zwłaszcza w przestrzeni technicznej – ale jednocześnie coraz więcej pytań i wątpliwości w sferach analiz podejmowanych przez kolejne pokolenia humanistów (Ndiaye 20–21). W tym obszarze badań próba sformułowania jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, czym właściwie jest pamięć, wydaje się wciąż problematyczna, ale wzajemne przenikanie się obszarów badawczych skłania do podejmowania dalszych wyzwań zmierzających do zrozumienia fenomenu pamięci. Ogromne możliwości w tym zakresie drzemą w nauce o literaturze, która, korzystając z perspektywy podejścia interdyscyplinarnego, posiada szerokie pole badawcze i interpretacyjne.

Refleksja szczegółowa nad zagadnieniem pamięci w powieści Ludmiły Ulickiej *Zielony namiot* (*Зеленый шатер*, 2011) nie jest możliwa w tak niewielkim tekście. Całościowe i szczegółowe omówienie tej kwestii nie jest zresztą naszym celem. Prezentowana analiza jest jedynie próbą wskazania najbardziej charakterystycznych elementów związanych z pamięcią, swoistym szkicem prezentującym szereg punktów odniesienia, które w przyszłości mogą stanowić przyczynek do dalszych badań i bardziej szczegółowych refleksji interpretacyjnych.

Autorka *Zielonego namiotu* należy do grona najpopularniejszych współczesnych pisarzy rosyjskich. Powieści, stanowiące podstawę jej bogatego dorobku twórczego, cieszą się niesłabnącym zainteresowaniem rosyjskich czytelników. Świadczy o tym sukces sprzedaży nowych utworów, reedycje starszych pozycji, a także toczące się w mediach i internecie dyskusje odbiorców jej twórczości. Na uwagę zasługuje fakt rosnącego zainteresowania Ulicką poza granicami Rosji. Pisarka od lat, niemal rokrocznie, zdobywa międzynarodowe prestiżowe nagrody literackie, co wydaje się szczególnie ważne w kontekście omawianego zagadnienia i prowokuje szereg pytań. O czym Ulicka chce przypomnieć rodakom? Co pragnie przybliżyć tym, którzy funkcjonują poza strefą wpływów rosyjskiej kultury, ale z ciekawością sięgają po tę na wskroś rosyjską twórczość? Jednocześnie, warto zauważyć, że stosunek badaczy do prozy autorki *Medei i jej dzieci* (*Медя и ее дети*, 1996) jest niejednoznaczny i balansuje pomiędzy podziwem dla jej umiejętności pisarskich, wywodzących się z tradycji klasyków (o Ulickiej mówi się, że jest nowym Czechowem) poprzez docenianie beletrystycznej natury jej twórczości, zdolnej zaspokajać tzw. „średnie” gusta, a pobłażliwością i przekąsem, wyrażających się w sytuowaniu pisarki w obrębie literatury masowej, przeznaczonej dla gospodyń domowych (Syska, źródło elektroniczne).

Opublikowany w 2011 roku *Zielony namiot* jest kolejną powieścią pisarki, w której tematyka związana z pamięcią odgrywa istotną rolę. Mistrzowskie rekonstruowanie przeszłości jest już znakiem rozpoznawczym tej autorki, a jej utwory to hołd złożony pamięci i pamiętaniu.

W omawianym tekście, sytuowanym gatunkowo jako powieść o wychowaniu (Kunik, źródło elektroniczne), Ulicka portretuje swoje pokolenie, to, które wkraczało w dojrzałość w okresie tzw. odwilży po śmierci Stalina. Jest to opowieść o ludziach, których młodość przypada na trudne powojenne lata, a ich egzystencję warunkuje funkcjonowanie w przestrzeni państwa totalitarnego. Podobna tematyka znalazła się w centrum zainteresowania Wasilija Aksionowa w jego ostatniej powieści pt. *Таинственная страсть. Роман о шестидесятниках* (2009), jak zauważa jednak Abram Kunik, Aksionow, w przeciwieństwie do Ulickiej, daleki jest

od idealizowania bohaterów tych czasów i samej epoki (Kunik, źródło elektroniczne).

Należy podkreślić, że już sama konstrukcja narracyjna powieści przywodzi na myśl cechy charakterystyczne dla procesu pamiętania. Mamy więc do czynienia z nieliniarną strukturą narracji opartą na schemacie spirali oraz z osobliwą fragmentarycznością, która niewprawnemu czytelnikowi może utrudniać odbiór tekstu. Ała Łatynina określiła kompozycję utworu mianem „dyskretnej” (Латынина, źródło elektroniczne), natomiast Natalia Iwanowa pisze, iż konstrukcja powieści zdradza pośpiech i brak dopracowania: „szwy nie zawsze są zszyte, rozdziały zaś pospieszne – to raczej powtórzenia, a w tych powtórzeniach Ulicka również się spieszy i zapomina, że mimo wszystko pisze prozę, a nie brudnopis z zarysem” (Иванова, źródło elektroniczne). Powieść podzielona jest na trzydzieści dwa opowiadania (wraz z prologiem i epilogiem), które scala historia trzech przyjaciół – Ilji, Sani i Michy – ich rodzin oraz bliższych i dalszych znajomych. Opowieść o losach chłopców staje się pretekstem do przedstawienia codzienności całego powojennego pokolenia, ze szczególnym uwzględnieniem wszystkich tych, którzy starali się żyć godnie, w zgodzie z uniwersalnymi wartościami i ideałami, na przekór władzy radzieckiej, upolitycznieniu rzeczywistości i mechanizmom opresji. To wielowątkowe wspomnienie „czasów niestusznych” i ludzi, którzy tęsknili za normalnością.

Zdaniem Elżbiety Rybickiej pamięć w literaturze jest

[...] motywacją i budulcem architektoniki rzeczywistości przedstawionej (czyli konceptem literaturoznawczym), jak i kategorią egzystencjalną warunkującą tożsamość indywidualną oraz bycie w świecie (więc pojęciem ze słownika antropologicznego), a wreszcie medium przeszłości i nośnikiem pamięci zbirowej (w perspektywie socjokulturowej) (Rybicka 23).

Spróbujmy zatem zastanowić się nad formami pamięci obecnymi w tekście Ulickiej i ich rolą w pozaliterackiej przestrzeni.

W panoramicznym obrazie przeszłości, jakim jest *Zielony namiot* możemy wyodrębnić kilka motywów, które wysuwają się na plan pierwszy, a co za tym idzie istnieje duże prawdopodobieństwo, że zostaną przechowane w pamięci czytelnika na dłużej. Wśród nich na szczególną uwagę zasługują: historie dysydentów, z którymi wiąże się znamienita relacja rosyjskiego społeczeństwa i ojczystej literatury, a także aspekty, w których odnajdujemy (mikro)historie grup społecznych naznaczonych szeroko pojętą innością. Tutaj należy wymienić przede wszystkim przedstawicieli mniejszości krymsko-tatarskiej oraz praktykujących chrześcijan. Ulicka już na samym początku swojej drogi twórczej, zdecydowała się na „przemycanie” do popularnego obiegu czytelniczego historii ludzi wykluczonych i napiętnowanych przez władzę radziecką i tzw.

większość społeczeństwa. Zabieg ten wydaje się niezwykle ważny, wszak umożliwia grupom często marginalizowanym zaistnienie na kartach powieści, a zatem i w świadomości jej odbiorców.

W omówieniach i materiałach prasowych *Zielony namiot* prezentowany jest jako powieść o dysydentach, a w zasadzie o całym pokoleniu dysydentów. Nie ulega wątpliwości, iż szeroko rozumiana działalność dysydencka jest jednym z najbardziej eksponowanych tematów w powieści, ale jej problematyka jest znacznie bardziej zróżnicowana. Gdy spojrzymy na tekst przez pryzmat interesującego nas pojęcia, to okaże się, że to wielkie wspomnienie o ruchu dysydenckim kryje w sobie wiele mniejszych obszarów. Wśród nich możemy wyróżnić m.in. przestrzeń pamięci o mieście i literaturze. Okazuje się zatem, że mamy do czynienia ze sferami głęboko zakorzenionymi w rosyjskiej świadomości i kulturze, z sytuacją, kiedy to „przeszłość jest ciągle reorganizowana przez ramy odniesień terażniejszości, a te się zmieniają zależnie od tego, co w danym momencie dla społeczności jest aktualne i ważne” (Rajewski, źródło elektroniczne). Tym samym wspomnienie dysydentów staje się pretekstem do odkrywania obszarów pamięciowych powiązanych z przeszłością znacznie odleglejszą niż ta naznaczona walką z radzieckim systemem.

Powieść można traktować jako symboliczny hołd złożony pokoleniu „szestidiesiatników”, którego przedstawiciele, niewiele starsi od pisarki, z oczywistych przyczyn są jej wyjątkowo bliscy. Warto w tym miejscu podkreślić, że zaprezentowany przez autorkę portret pokolenia jest dość mocno zróżnicowany. Na plan pierwszy, co jest charakterystyczne dla twórczości Ulickiej, wysuwają się bohaterowie reprezentujący szeregi rosyjskich intelektualistów. Warto podkreślić, iż w omawianym utworze pisarka obserwuje proces kształtowania się świadomości przyszłych inteligentów. Innymi słowy próbuje wskazać elementy tradycji i kultury, które jej zdaniem mogły wywrzeć znaczący wpływ na decyzje życiowe podejmowane przez tych młodych ludzi. W pierwszych rozdziałach powieści Ulicka opisuje dorastanie powojennego pokolenia. Mamy tu więc szkolne przygody, relacje uczniów z gronem pedagogicznym, pierwsze przyjaźnie, miłości, wybory. Mimo trudności materialnych jest to młodość szczęśliwa, co wpisuje tę narrację w klasyczny schemat „szczęśliwych lat szczenięcych”.

Micha, Sania i Ilia pasjonują się literaturą, uczestniczą w rodzinnych przyjęciach, przeżywają pierwsze zauroczenia, a jednocześnie w ich życie wkracza pamięć o przeszłości i to nie tej bliskiej, wojennej, tylko przedrewolucyjnej. Dzięki wspomnieniom i lekturom podsuwanych chłopcom przez Annę Aleksandrownę, babcię Sani, młodzi poznają kanon literatury światowej, a także historię dekabrystów i podstawowe założenia

kodeksu honorowego rosyjskiej inteligencji. Babcia jednego z bohaterów jest postacią niezwykle istotną dla rozwoju intelektualnego i emocjonalnego rówieśników jej wnuka, zapewniając im poczucie bezpieczeństwa i stabilizacji, kojarzona w czytelniczym odbiorze z przedrewolucyjnymi wartościami, wyznawanymi w jej otoczeniu, spełnia też niezwykle istotną rolę w ujawnianiu idei powieści, wiążącej się z pamięcią – jest, jak zauważa Abram Kunik, „kustoszem rodzinnej pamięci i kultury” (Kunik, źródło elektroniczne). Postać Anny Aleksandrowny jest ściśle związana z domem, który stworzyła (naturalna i najczęstsza przestrzeń funkcjonowania bohaterki) i który emanuje rodzinnym ciepłem, dając przebywającym w nim poczucie akceptacji i zrozumienia, ale też uniwersalne wskazówki etyczne, niezbędne do funkcjonowania w dwoistej rzeczywistości sowieckiej. Ulicka akcentuje wychowawczą rolę bohaterki, jej naturalne zdolności wpajania innym, bez dydaktycznego pouczenia i oceniania, właściwych postaw, co zbliża ją do postaci Medei z innej powieści tej autorki. Mieszkanie Sani, nieprzypadkowo zapewne ulokowane przez Ulicką, na terenie dawnej posiadłości Apraksynych-Trubieckich staje się symbolem arystokratycznych postaw i ciągłości historycznej pokoleń. Wątek rodziny Sani związany jest z historią dekabrystów, jednak spuścizna po szlacheckich rewolucjonistach 1825 roku potraktowana jest ambiwalentnie – z jednej strony wątek upominania się o wolność osobistą i społeczną przywołuje naturalne skojarzenia z odwilżą lat 60. XX wieku, z drugiej – poprzez łączność ideową idącą od dekabrystów, przez Hercena, do Lenina – wskazuje na ich odpowiedzialność za przyszły kształt państwa. Warto zaznaczyć, że szlachetność postaw dekabrystów zyskuje ironiczny wydźwięk. Ulicka nie ukrywa bowiem, iż właściwe dekabrystom godność i honor użyte w słusznej sprawie, jednocześnie nie pozwalało im na posługiwanie się kłamstwem podczas przesłuchań, co czyniło z nich mniej lub bardziej świadomych donosicieli.

Jednak największą rolę w życiu przyszłych buntowników odegra młody nauczyciel literatury – Wiktor Juliewicz Szengeli. To on zaszczepi w uczniach miłość do rosyjskiej literatury, co będzie miało niebagatelny wpływ na ich przyszłe życiowe wybory. Zafascynowanie rosyjskim dziedzictwem literackim z czasem przeniesie się na odkrywanie rodzinnego miasta. Cotygodniowe wycieczki śladami pisarzy i bohaterów literackich (m.in. Puszkina, Gogola, Cwietajewej, Majakowskiego, Brodskiego) wydobędą z przeszłości wiedzę i elementy historii, które na zawsze zmienią ich spojrzenie na Moskwę, która nie będzie już tylko miastem rodzinnym, ale i materialnym świadectwem przeszłości. Opowieści nauczyciela oraz towarzyszące omawianiu lektur deklamacje wierszy, rozszerzające problematykę kanonicznych utworów o dodatko-

we konteksty, wskazują na zastosowanie przez Szengeli pisma i słowa, będących najczęstszymi mediami pamięci kulturowej (Saryusz-Wolska 337), jako głównych narzędzi oddziaływania na osobowość uczniów. Trudno nie zauważyć, że okres kształtowania tożsamości społecznej i kulturowej bohaterów powieści został przez pisarkę wyraźnie podporządkowany nutom dydaktycznym. Zdaniem Ulickiej pamięć o przeszłości zakodowana w literaturze i przestrzeni miejskiej staje się jednym z najważniejszych elementów budowania świadomości przyszłych dysydentów. Dzieje się tak poprzez włączanie faktów historycznych i biografii twórców rosyjskiej kultury do pamięci autobiograficznej bohaterów w ich latach młodości, kiedy umysł z zainteresowaniem chłonie nowe i interesujące informacje, wzbogacając w ten sposób proces budowania własnej tożsamości. Takie działanie, jak podkreślają Irena Popowa i Olga Maksimowa, „utwierdza w powieści zamysł konieczności postrzegania historii jako nierozzerwalnej więzi epok kultury” (Popova, Maksimova, źródło elektroniczne). Regularne wędrowki uczniów i nauczyciela odsyłają nas do problematyki geografii humanistycznej „odkrywającej kulturowe uwarunkowania doświadczania i wytwarzania przestrzeni, antropologizując dotąd wyrażane w fizycznych parametrach geograficzne znaki i zwracając uwagę na semiologiczne działania podmiotu w wymiarze spacji” (Szalewska, źródło elektroniczne). Moskwa nabiera zatem w utworze Ulickiej geograficzno-antropologicznego wymiaru, podkreślając w ten sposób literaturocentryczny charakter utworu<sup>1</sup>.

Dorosłość bohaterów powieści nie oznacza rozstania z literaturą. Relacja codzienności naznaczona duszną atmosferą radzieckiej rzeczywistości i świata rodzimej literatury wkracza na zupełnie inny poziom. Obcowanie z tekstami literackimi okazuje się elementem realnej walki z sowieckim systemem. Przy czym warto w tym miejscu zauważyć, że wspomniana walka przyjmuje różne formy. Dla jednych będzie oznaczała aktywny udział w życiu kręgów opozycyjnych i zaangażowanie w wydawanie oraz kolportowanie zakazanej literatury, dla innych zaś literatura okaże się ucieczką przed trudami radzieckiej codzienności.

<sup>1</sup> Szerzej na ten temat: V. Vukolova. *Literaturocentričnost' prozy Ljudmily Eogen'ovny Ulickoj (intertekstual'nyj aspekt)*. [В. Вуколова. *Литературоцентричность прозы Людмилы Евгеньевны Улицкой (интертекстуальный аспект)*]. Web. 07.01.2020. <<http://disser.tsutmb.ru/uploaddocuments/2017/vukolova/dissertacia-vykolova.pdf>>; I. Popova, M. Glazkova. „Citatnost'” kak sposob vyraženiâ avtorskoj pozicii v romane „Zelenyj šater” L. Ulickoj. *Leytmotiv „imago”*. [И. Попова, М. Глазкова. „Цитатность” как способ выражения авторской позиции в романе „Зеленый шатер” Л. Улицкой. *Лейтмотив „имago”*]. Web. 13.01.2020. <<https://cyberleninka.ru/article/n/tsitatnost-kak-sposob-vyrazheniya-avtorskoj-pozitsii-v-romane-zelenyy-shater-l-ulitskoy-leytmotiv-imago>>.

Ulicka nie idealizuje przeszłości i odmalowuje dość wiarygodny, choć wyraźnie podporządkowany autorskiej wizji, obraz środowiska dysydenckiego. Jego przedstawiciele to zarówno ludzie szlachetni i prawi, jak i tacy, którzy zrobią wszystko, żeby przetrwać. Pisarka nie unika przy tym wyrażania ironicznego stosunku do swoich bohaterów, dowodząc, iż nie każdym, kto działa w samizdacie, kieruje wyłącznie wzniosła idea. Taką postawę reprezentuje Ilia, dostrzegający w możliwości kolportowania literatury drugiego obiegu całkiem niezły interes:

Илья на самиздате зарабатывал. В отличие от большинства прочих „гутенбергов” своего времени, интеллигентским чистоплюйством он не страдал и за потраченное время желал получать приличное вознаграждение, которое достойным образом он и употреблял на свои фотографические увлечения и коллекции (Ulicka 140).

Ilję targają rozterki, ponieważ jest świadomy dwuznaczności swoich działań. Traktowanie „bibuły” jako towaru to jedno, ale przekazywanie oficerowi operacyjnemu kopii zdjęć z archiwum, które tworzy na potrzeby opozycjonistów, to już zupełnie inny wymiar nieuczciwości. Pójście na układ z przedstawicielem znienawidzonego systemu, umożliwi bohaterowi udanie się na emigrację i doświadczenie wolności, która zawsze, niezależnie od konsekwencji, pozostawała jego celem i wartością nadrzędną.

O wolności marzą niemal wszyscy bohaterowie *Zielonego namiotu*. Ulicka zestawia ze sobą postawy szlachetne i te, które sprzeniewierzają się wszystkiemu, co uczciwe i moralne. Wydaje się nawet, że przykładów potknięć, czy też niewłaściwych wyborów, znajdziemy w tekście więcej niż tych, które mogłyby ubarwić obraz minionych czasów. Ulicka prezentuje codzienność zwykłych ludzi, nie tych z pierwszych stron gazet, którzy dokonali rzeczy niezwykłych. Zaangażowaniu w działalność ruchu dysydenckiego nie zawsze musi towarzyszyć poczucie misji, dobrze spełnionego obowiązku i satysfakcji. Nie jest to też poczucie ciągłego osaczenia. Rzeczywistość konspiracyjna to także pasjonujące dyskusje, uczestnictwo w domowych koncertach, wspólne czytanie zakazanych tekstów i suto zakrapiane imprezy. Opozycjoniści z kart powieści prowadzą na tyle normalne życie, na ile mogą sobie pozwolić w tych okolicznościach. Kochają, zdradzają, pielęgnują przyjaźnie. Marzą o lepszym jutrze, choć nie wszyscy wierzą w spełnienie tego marzenia. Nie jest to też środowisko jednorodne, którego cele podporządkowane są jednej idei:

Все подпольщики тех лет, читатели и делатели самиздата, переругались по мелким партиям, на овец и козлищ. Правда, разобраться, кто овцы, кто козлища, не удавалось. В мелких стадах тоже простого единомыслия не было. Куда там „западникам”, „славянофилам”, „шестидесятникам” девять-

надцатого столетия. Теперь было гораздо разнообразнее. Теперешние одни были за справедливость, но против родины, другие против власти, но за коммунизм, третьим хотелось настоящего христианства, а были еще и националисты, мечтающие о независимости своей Литвы или своей Западной Украины [...] (Ulicka 273).

Wspomnienie Ulickiej nie jest więc klasycznym hołdem złożonym bohaterom, tylko przywróceniem pamięci o ludziach i czasach – symbolach epoki, które powoli odchodzą w zapomnienie. To opowieść o świecie zamkniętych granic, braku perspektyw i stabilności. Młody czytelnik powieści otrzymuje możliwość „odkrycia” rzeczywistości, która jest mu w zasadzie nieznana. Starszy odbiorca może skonfrontować osobiste wspomnienia z tymi fikcyjnymi oraz zastanowić się nad zakradającą się do świadomości tęsknotą za przeszłością i „lepszymi czasami”, brutalnie przerwanych następującym po odwilży okresem przymrozków.

Krymscy Tatarzy należą do kolejnej grupy bohaterów naznaczonych odmiennością. Chociaż wątek im poświęcony jest stosunkowo niewielki, to bez wątpienia zasługuje na uwagę. Po raz pierwszy o krymskich Tatarach Ulicka wspomina w rozdziale *Ogród Milutinowski (Милютинский сад)*, w którym to Micha wraz z przyjaciółmi w ramach zyskujących na popularności w latach 60. podróży krajoznawczych wyjeżdża na Krym. Trudna sytuacja społeczna tego obszaru młodym mieszkańcom Moskwy jest w zasadzie nieznana. Interesuje ich dom Maksymiliana Wołoszyna w Koktebelu, poezja i beztrioskie spędzanie czasu. Jednak przypadek sprawia, że stają się świadkami wyproszenia z hotelu tatarskiej rodziny, która przybyła na Krym z dalekiej Azji Środkowej, aby odwiedzić groby przodków. Pamięć o zmarłych krewnych oraz miejsca ich pochówku zajmują niezwykle istotne miejsce w świadomości społeczności tatarskiej. Dla władzy radzieckiej nie ma to jednak żadnego znaczenia – liczy się tylko zakaz powrotu w rodzinne strony nałożony na mniejszość tatarską i fakt jego respektowania. Nie liczy się też to, że ojciec rodziny, były kapitan Mustafa Usmanow, wiernie służył w radzieckiej armii, a nawet otrzymał zasłużony tytuł Bohatera Związku Radzieckiego. Znamienne, iż w trakcie działań wojennych, podczas gdy on walczył na froncie, jego rodzinę przesiedlono w okolice Taszkientu. Blisko trzydzieści lat po tych wydarzeniach, Usłanow z żoną i córką nie mogą nawet znaleźć noclegu, choć posiadają powrotne bilety, czyli dowód, że nie będą przebywać na odebranej ziemi zbyt długo. Zrządzenie losu sprawia, że młodzi przybysze ze stolicy wraz z rodziną byłego wojskowego nocują na starym tatarskim cmentarzu:

Руины небольшого мавзолея были скорее уютны, чем опасны. А может быть, доверие татарина к этому месту было столь велико, что передавалось

ребятам. Сели на склоне, даже не сели, а возлегли — уклон был такой удобный, как плавное изголовье. [...] Разговор потихоньку завязался уже после еды — странный, прерывистый, он шел не по какому-то главному руслу, а сразу обо всем — о сиюминутном, странном случае, который свет вместе ничем не связанных людей — ни прошлым, ни будущим, ни кровью, ни судьбой... о красоте, которая как с неба упала... (Ulicka 464).

Rozmowa, wspólny posiłek i to, co dla krymsko-tatarskiej rodziny jest wiele znaczącym przeżyciem emocjonalnym, staje się też punktem zwrotnym w życiu Michy, który choć posiada niezwykle skąpe rozeznanie w problemach mniejszości tatarskiej, po tym osobistym spotkaniu pragnie przyjrzeć się sprawie uważniej i w miarę możliwości pomóc. Ulicka dokonuje zatem rewizji zatajanej w oficjalnych przekazach historycznej prawdy, przywracając pamięci zbiorowej społeczeństwa wyrugowane z niej treści, a wypełniając w ten sposób „białe plamy” w świadomości obywateli, wskazuje na odpowiedzialność za los innych, konieczność zadośćuczynienia krzywdom i przeprocowania spuścizny dziejowej. Pisarka, konstruując scenę przypadkowego spotkania bohaterów, wskazuje na rolę bezpośrednich świadków wydarzeń w przywracaniu prawdy o marginalizowanych przez władzę kartach historii. Jak zauważa Marian Golka, pisząc o pamięci społecznej „jej rolę uświadamiamy sobie dopiero w chwilach zawirowań dziejowych, prób zniekształcania jej treści przez jakieś siły społeczne, a jeszcze bardziej w momentach jej zerwania” (Golka 8). Dzieląc się własnym doświadczeniem ofiary kolejnej nagonki państwa silniej oddziałują swymi opowieściami na odbiorców niż byłoby to w przypadku historii opisanej w dokumentach. Następuje „wydobycie czegoś, co zostało ukryte i co zostało zapomniane [...] dlatego, że zostało starannie, z rozmysłem, złośliwie przeinaczone i zamaskowane” (Foucault 77). Po powrocie do Moskwy Micha angażuje się w działalność ruchu na rzecz powrotu Tatarów na Krym. Pomaga pisać i rozpowszechniać petycje, opracowuje wspomnienia tych, którzy przeżyli i ankiety, na podstawie których tworzone są wstrząsające demograficzne szkice o ilości wypędzonych. To właśnie zagubiona notatka, dotycząca statystyki wysiedlanych z Krymu Tatarów w latach 1783–1956, z dopiskiem, umożliwiającym identyfikację adresata doprowadza do aresztowania Michy. W tekście kilkakrotnie podkreślany jest paradoksalny charakter sytuacji: pomocy Tatarom postanowił udzielić młody Żyd, co w jakimś sensie łączy historię krymskich Tatarów i rosyjskich Żydów. Ulicka pisze:

Миха принимал к сердцу чужие татарские заботы ближе, чем еврейские хлопоты о репатриации в Израиль. В конце концов, еврейское изгнание длилось две тысячи лет, слишком уже давняя история, а татарская была такая свежая, их дома и колодцы в Крыму еще не все были разрушены, татары

еще помнили советских солдат, их выселявших, и соседей занимавших их дома (Ulickaâ 466).

Motywy judaistyczne należą do stałych elementów obecnych w prozie Ulickiej i choć nadal pozostają wyraziste i wiele mówią o sytuacji rosyjskich Żydów w Związku Radzieckim, to ich siła oddziaływania na wyobraźnię czytelnika wydaje się maleć. Inaczej rzecz się ma w przypadku nowego wątku tatarskiego, który możemy uznać za formę przywracania pamięci o grupach etnicznych, konkretnych ludziach i miejscach, które wciąż pozostają nieobecne w rosyjskich programach nauczania historii. To też kolejny dowód na to jak wiele modele kreowania przeszłości w literaturze mówią o teraźniejszości. I jak duży mogą mieć na nią wpływ.

Wraz z opublikowaniem powieści *Przypadek doktora Kukockiego* (*Казус Кукоцкого*) obserwujemy w twórczości Ulickiej wyraźny zwrot ku szeroko pojętej tematyce religijnej. W kolejnych powieściach pojawia się coraz więcej metafor o podłożu religijnym, a także motywów związanych z poszukiwaniami natury duchowej i sensem drzemającym w rytuałach religijnych. Problematyka religijna obecna jest także w powieści *Zielony namiot*, skupiając się przede wszystkim na sile tkwiącej w tradycji i pamięci w niej zakodowanej.

W rozdziale zatytułowanym *Wszyscy jesteśmy sierotami* (*Все сироты*) poznajemy skrawki rodzinnej historii Antoniny Naumowny – prominentnej działaczki literackiej zatrudnionej w Domu Literackim. Kobieta całe życie poświęciła głoszeniu ideałów partii, propagowaniu i krzewieniu socjalistycznych wartości. W jej ateistycznej egzystencji nie było naturalnie miejsca na jakiegokolwiek związku ze sferą religijną. Liczyły się partia i rodzina. Gdy zasłużona socjalistka umiera, po świeckiej ceremonii pogrzebowej w domu jej córki zjawia się siostra zmarłej, Walentyna. Kobieta przekazuje siostrzenicy niepozorne, ale jakże cenne rodzinne archiwum składające się z kilki zachowanych zdjęć.

– На обороте я карандашом тоненько написала, кто да когда... – Она бережно поглаживала наклеенную на картонку фотографию, а те мутные, любительские, все норовили скататься трубочкой, и она их распрямляла.  
– Если я вам с Костей не передам, наших предков и помянуть некому... (Ulickaâ 179).

Walentyna wspomina wspólnych przodków, przywołuje nazwiska, daty, nieznanne fakty, starając się za wszelką cenę przekazać młodej krewnej wszystko to, co zdołała przechować w pamięci. Jej retrospekcja dotyczy prześladowań, zesłania, narażania się na niebezpieczne konsekwencje z powodu praktykowania obrzędów religijnych, a więc ważnego dla spuścizny kulturowej Rosji obszaru związanego ze sferą wartości, który

miał zostać przez władze unicestwiony jako główna przeszkoda na drodze do budowy komunizmu. Bohaterem opowieści jest dziadek Olgi, duchowny, którego skomplikowane losy odżyły dzięki zachowanym zdjęciom. Okazuje się, że w wieku lat piętnastu Antonina Naumowna opuściła z dwoma braćmi dom i publicznie wyrzekła się rodziców. Późniejsze pytania córki zbywała, tłumacząc się wczesnym osieroceniem, brakiem wiedzy, pamięci. Całkowicie odcięła się od korzeni i stworzyła siebie na nowo, zapominając o rodzinnych więzach, tradycji i historii, godząc się tym samym na redukcję własnej tożsamości. Wspomnienia ciotki okazały się dla Olgi czymś więcej niż tylko nieoczekiwanym odkryciem rodzinnej tajemnicy:

Ольга, распустив поток, сидела в материнском кабинете и претерпевала какую-то неведомую операцию. Ее, как черенок, полоснув ножом, привили к семейному дереву, которое было дед Наум и все те многочисленные бородатые, с косищами, деревенские и сельские, ученые и не особенно ученые попы, их матушки и дедушки, хорошие и не особенно. Она не могла найти слова, чтобы объяснить себе самой происходящее потрясение (Ulickaâ 183).

Czy Antonina Naumowna mogła przypuszczać, że wiszące na ścianie w jej sypialni portrety Lenina, Stalina i Dzierżyńskiego zastąpi kiedyś zdjęcie jej własnego ojca powieszony przez jej córkę? Wiele lat później Kolę, syna Olgi, odnajduje członkini wspólnoty religijnej, której przewodził Naum Ignatowicz i prosi go o pomoc w ekshumacji i nowym pochówku szczątków biskupa. Przy okazji opowiada młodemu mężczyźnie o losach jego pradziadka i współwyznawców, co staje się dla Koli dowiadczeniem podobnym do tego, które przeżyła blisko dwadzieścia lat wcześniej jego matka. Opowieść wywiera na nim ogromne wrażenie, ale nie chce zaangażować się w pomoc wspólnocie cerkiewnej. Gdy w końcu zmienia zdanie i podejmuje działania mające na celu wyjaśnienie sytuacji, a następnie przybywa do miejscowości, w której ukrywał się i zmarł pradziadek, wszystko wskazuje na to, że przyjechał zbyt późno:

Опоздал. Этот экскаваторщик вчера или позавчера ковырнул землю ковшем, зацепил кости прадеда, вывалил в кузов, и теперь они покоятся на городской свалке. Какой стыд... И теперь это навсегда. Никогда я этого себе не прощу. [...] Любовь к отеческим гробам... Прадеда кости на свалке... Какая русская история... Да, мы такие... (Ulickaâ 553).

Opisane na kartach powieści dzieje życia Nauma Ignatowicza ocalały dzięki starym fotografiom i ustnemu świadectwu przekazywanemu z pokolenia na pokolenie. Zdjęcia stają się dowodem, swoistym potwierdzeniem istnienia zupełnie innej, alternatywnej dla radzieckiej, rzeczywistości. Ulicka przekonuje, iż pamięć stanowi przeciwwagę dla władzy radzieckiej. System może represjonować, prześladować, więzić, ale nie

może zniszczyć siły zakorzenionej w ludzkiej pamięci, która stoi na straży prawdy.

Jak zauważa Marek Zalewski: „Literacki kadr pamięci jest portretem chwili, poprzez którą powraca przeszłość jako obraz, *simulacrum*, fantazmat” (Zaleski 51). Tym samym istnieje realny związek przeszłości prezentowanej w dziele literackim z teraźniejszością. Co więcej „[...] w pamięci o przeszłości skryty jest zawsze projekt przyszłości” (Zaleski 177). Czyż zatem nie jest rzeczą ciekawą odbiór czytelniczy tak bardzo „uwikłanych” w przeszłość utworów Ulickiej, które z niezwykłą precyzją trafiają w samo sedno aktualnych problemów Rosji i jej społeczeństwa? Wspomnienie zwykłej codzienności tragicznych czasów staje się przyczynkiem do prowadzenia dyskusji na tematy bieżące, co wydaje się mieć ogromne znaczenie zwłaszcza w przypadku literatury popularnej. Ulicka konstruuje fabuły trafiające do szerokiego kręgu odbiorców, dzięki czemu pamięć o czasach minionych, ale wcale nie tak odległych, jest dostępna dla tzw. zwykłego czytelnika. Nie jest to proza historyczna czy wspomnieniowa, po którą zazwyczaj sięgają miłośnicy gatunku. Ta fabularna kronika, która miała, w zamierzeniu autorki obserwującej wzrost nostalgii za ZSRR, przestrzec przed wpływem totalitaryzmu na jednostkę i społeczeństwo („*Zelenyj šater*”, *predupreždenie*, źródło elektroniczne), jest próbą popularnego wypuklenia prawdy ukrytej w przeszłości. I choć omawianej powieści nie należy postrzegać jako utwór, w którym kategoria pamięci jest zagadnieniem dominującym, pisarka zdaje się wskazywać, jak ważną funkcję pełni ona w wychowaniu i kształtowaniu tożsamości każdego człowieka.

### Bibliografia

- Foucault Michale. *Trzeba bronić społeczeństwa: wykłady w Collège de France*, 1976. Przeł. M. Kowalska. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1998.
- Golka Marian. *Pamięć społeczna i jej implanty*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2009.
- Ivanova Natal'â. „*Samodonos intelligencii*” i *vremâ kavuček*. [Иванова Наталья. „Самодонос интеллигенции” и время кавычек]. Web. 10.01.2020. <<http://znamlit.ru/publication.php?id=4641>>.
- Kunik Abram. *Deti Ulickoj „Zelenyj šater”*. [Куник Абрам. Дети Улицкой „Зеленый шатер”]. Web. 04.01.2020. <<https://magazines.gorky.media/bereg/2013/40/deti-uliczkoj-zelenyj-shater.html>>.
- Latynina Alla. „*Vseh sovetskaja vlast' ubila...*”. „*Zelenyj šater*” *Lûdmily Ulickoj*. [Латынина Алла. „Всех советская власть убила...”. „Зеленый шатер” Людмилы Улицкой]. Web. 04.01.2020. <[http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6\\_2011\\_6/Content/Publication\\_6\\_348/Default.aspx](http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2011_6/Content/Publication_6_348/Default.aspx)>.

- NDiaye Iwona Anna. *O pamięci w literaturze rosyjskiej: rozmowy najważniejsze*. Olsztyn: Stowarzyszenie Artystyczno-Kulturalne „Portret”, 2012.
- Popova Irina, Glazkova Marina. „Citatnost” kak sposob vyraženiâ avtorskoj pozicii v romane „Zelenyj šater” L. Ulickoj. *Lejtmotiv „imago”*. [Попова Ирина, Глазкова Марина. „Цитатность” как способ выражения авторской позиции в романе „Зеленый шатер” Л. Улицкой. *Лейтмотив „имаго”*]. Web. 13.01.2020. <<https://cyberleninka.ru/article/n/tsitatnost-kak-sposob-vyrazheniya-avtorskoj-pozitsii-v-romane-zelenyy-shater-l-ulitskoj-lejtmotiv-imago>>.
- Popova Irina, Maksimova Ol’ga. „Ne v podvorotne živet, a v istorii...”. *Literaturo-centričnosť’ izobraženiâ istoričeskich sobytij v romane L. Ulickoj „Zelenyj šater”*. [Попова Ирина, Максимова Ольга. „Не в подворотне живем, а в истории...”. *Литературоцентричность изображения исторических событий в романе Л. Улицкой „Зеленый шатер”*]. Web. 08.01.2020. <[http://e-koncept.ru/2014/14\\_668.htm](http://e-koncept.ru/2014/14_668.htm)>.
- Rajewski Adam. *Rozważania na temat Assmannowskiej teorii pamięci*. Web. 10.01.2020. <[http://rah.pth.net.pl/uploads/2013\\_1/Rajewski.pdf](http://rah.pth.net.pl/uploads/2013_1/Rajewski.pdf)>.
- Rybicka Elżbieta. „Miejsce, pamięć, literatura (w perspektywie geo-poetyki)”. *Teksty Drugie* 1–2 (2008): 19–32.
- Saryusz-Wolska Magdalena. „Pamięć kulturowa”. *Modi memorandi: leksykon kultury pamięci*. Red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba et al. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2014: 337–338.
- Syska Katarzyna. *Zapotrzebowanie na zwyczajność*. Web. 08.01.2020. <<https://docplayer.pl/28230962-Literatura-piekna-czy-niepiekna-katarzyna-syska-kultura.html>>.
- Szalewska Katarzyna. *Hüzün – melancholia turecka w Stambule Orhana Pamuka*. Web. 10.01.2020. <[https://www.academia.edu/36277041/H%C3%9CZ%C3%9CN\\_MELANCHOLIA\\_TURECKA\\_W\\_STAMBULE\\_ORHANA\\_PAMUKA](https://www.academia.edu/36277041/H%C3%9CZ%C3%9CN_MELANCHOLIA_TURECKA_W_STAMBULE_ORHANA_PAMUKA)>.
- Ulickaâ Lûdmila. *Zelenyj šater*. Moskva: Izdatel’stvo Eksmo, 2011. [Улицкая Людмила. *Зеленый шатер*. Москва: Издательство Эксмо, 2011.]
- Vukolova Varvara. *Literaturocentričnosť’ prozy Lûdmily Evgen’evny Ulickoj (intertekstual’nyj aspekt)*. [Вуколова Варвара. *Литературоцентричность прозы Людмилы Евгеньевны Улицкой (интертекстуальный аспект)*]. Web. 07.01.2020. <<http://disser.tsutmb.ru/uploaddocuments/2017/vukolova/dissertacia-vukolova.pdf>>.
- Zaleski Marek. *Formy pamięci*. Gdańsk: „Słowo/Obraz Terytoria”, 2004.
- „Zelenyj šater”, *predupreždenie nostalgiruûšim po SSSR, možet stat’ poslednim romanom Ulickoj*. [„Зеленый шатер”, *предупреждение ностальгирующим по СССР, может стать последним романом Улицкой*]. Web. 12.01.2020. <<https://www.newsru.com/cinema/09feb2011/ulitskaya.html>>.



**ROSYJSCY CHRZEŚCIJANIE BEZ DUCHOWNYCH.  
KIM SĄ BEZPOPOWCY?**

**РУССКИЕ ХРИСТИАНЕ БЕЗ ДУХОВЕНСТВА.  
КТО ТАКИЕ БЕСПОПОВЦЫ?**

**RUSSIAN CHRISTIANS WITHOUT CLERGY.  
WHO ARE THE BESPOPOVTSY?**

**Konrad Kuczara**

Uniwersytet Warszawski, Warszawa – Polska

konrad.kuczara@gmail.com

Słowa kluczowe: staroobrzędowcy, bezpopowcy, molenna, reforma, patriarcha Nikon, Antychryst, rozłam

Ключевые слова: старообрядчество, беспоповцы, моленная, реформа, патриарх Никон, Антихрист, раскол

Keywords: Old Ritualists, bespopovtsy, molenna, reform, patriarch Nikon, Antichrist, schism

Abstract: The bespopovtsy are Orthodox Christians without clergy. They believe in the reign of the Antichrist on Earth, which, in their opinion, invalidates the priesthood and sacraments (except baptism) held by any Christian Church. This came as a result of the liturgical reforms made by the Orthodox Church in Muscovy, which, as they believe, introduced unacceptable modifications to the traditional rites. Therefore, the bespopovtsy believe that after the death of the last clergymen ordained according to the rite before the reform, there are no real priests in the world, and the only priest who guides the faithful is Jesus Christ. Bespopovtsy are grouped in communes managed by regulators, their churches are called molennas. As a result of the lack of a clerical hierarchy, separate communities developed very quickly within the bespopovtsy.

Rozłam w Kościele rosyjskim był konsekwencją reform liturgicznych wprowadzonych w latach 1654–1657 za rządów patriarchy Moskwy Nikona (1652–1666). Celem reformy obrzędowej miało być, jak twierdzono, usunięcie z tekstów liturgicznych Kościoła moskiewskiego przeinaczeń oraz wstawek słownych, których nie było w greckich księgach cerkiewnych. Owe różnice pojawiły się na przestrzeni wieków w czasie przepisywania cerkiewnych ksiąg. Chociaż Kościół moskiewski był spadkobiercą tradycji bizantyńskiej to tutaj, na jej gruncie także pojawiły się różnice obrządkowe. Obrzędy ruskie odróżniały się od greckich. Reforma patriarchy Nikona została przeprowadzona na podstawie porówna-

nia słowiańskich tekstów z greckimi tekstami liturgicznymi, będącymi w tym czasie w użyciu na Świętej Górze Atos. Ryt ten i księgi stosowane były także przez cztery starożytne patriarchaty: Konstantynopola, Aleksandrii, Antiochii oraz Jerozolimy. Teksty liturgiczne i ryt cerkiewny miały być dokładnym tłumaczeniem i odwzorowaniem ksiąg oraz obrzędów greckich. Reforma cerkiewna w rzeczywistości nieingerująca w żaden sposób w prawdy wiary, spowodowała duży sprzeciw wiejskiego duchowieństwa oraz wiernych, którzy uważali, że tylko stare obrzędy miały zbawienny charakter i jakakolwiek zmiana była tak naprawdę zdradą prawdziwej wiary (Billington 123–125).

Stali oni na stanowisku, że tylko obrzędy sprawowane w ruskim Kościele były święte. Natomiast obrzędy sprawowane w starożytnych patriarchatach uważali za „skażone”. Tłumaczyli to tym, że patriarchat Konstantynopola zdradził prawosławie w czasie zawarcia unii florenckiej (1439 rok) z Kościołem rzymskim. Zwolennicy starego obrzędu uważali, że to „Grecki Wschód” powinien dostosować swój obrządek oraz księgi do tych używanych przez Patriarchat Moskiewski (Lobačev 117). Dla uformowania się takiego przekonania kluczowym czynnikiem była wiara w „Świętą Ruś”, wiara w doskonałe współistnienie Patriarchatu Moskiewskiego oraz narodu (Ławreszuk 142–143). Powstała także ideologia Moskwy jako Trzeciego Rzymu. Władcy moskiewscy, po upadku Konstantynopola – Drugiego Rzymu – uważali się za spadkobierców cesarzy Bizancjum. To wszystko doprowadziło do przekonania, że tradycje Kościoła rosyjskiego uznawano za najdoskonalsze i w ten sposób lepsze od innych, w tym greckich (Przybył 63–73).

Ostatecznie Kościół w 1667 roku uznał wszystkich zwolenników „starego obrzędu” za heretyków. Potępienie staroobrzędowców miało miejsce na Soborze Moskiewskim, który obradował w latach 1666–1667. Byli tam obecni patriarcha Aleksandrii – Paisjusz (1657–1677), patriarcha Antiochii – Makary III (1648–1672) oraz przedstawiciele pozostałych starożytnych patriarchatów oraz car moskiewski Aleksy I (1645–1676). Trzeba zaznaczyć, że Nikon w momencie, gdy został wybrany na urząd patriarchy, miał już przygotowany program reform moskiewskiego Kościoła. Zmiany, które wprowadził w życie, były pokłosiem pracy wcześniejszych patriarchów moskiewskich. Najwięcej zmian poczynił w sferze obrzędowej. Przeprowadził korektę ksiąg liturgicznych, która polegała na „oczyszczeniu” z dodatków i zmian powstałych w ciągu wieków w trakcie przepisywania tychże ksiąg.

Jedną z najważniejszych zmian obrzędowych było czynienie znaku krzyża trzema złożonymi palcami w imię Trójcy Świętej, a nie jak było do tej pory, dwoma złożonymi palcami symbolizującymi boską i ludzką naturę Chrystusa. W starym obrzędzie śpiewano „Alleluja” dwukrotnie.

Nowy obrzęd nakazywał śpiewać „Alleluja” trzykrotnie, tak jak w greckiej tradycji. Zmiana dotyczyła także pisowni cerkiewnosłowiańskiej samego imienia Jezus z *Isus* (Icyc) na *Iisus* (Iicyc), zgodnie z pisownią w języku greckim. Zmieniono także kierunek, w którym odbywały się procesje dookoła świątyni. Procesje miały odbywać się w kierunku przeciwnym do ruchu wskazówek zegara „przeciw słońcu”, a nie jak było do tej pory „ze słońcem” tzn. zgodnie z jego pozornym ruchem. Słońce jest symbolem Jezusa Chrystusa – „Niezachodzącego Słońca”. Ruch w procesji zgodny z ruchem wskazówek zegara był symbolem podążania za Słońcem – Chrystusem. Z tekstów liturgicznych usunięto słowa, których nie było w tekście greckim. Dotyczyło to także tekstu *Symbolu Wiary* (*Wieruju*), tekstu odmawianego w czasie każdej Świętej Liturgii. Zmieniono *Królestwo jego nie ma końca* na tekst zgodny z greckim *Królestwu jego nie będzie końca* (cs. *Jego że Carstwiju nie budiet końca*). W *Symbolu Wiary* odmawianym w Kościele moskiewskim pojawił się także dodatkowy przymiotnik określający Świętego Ducha: „I w Ducha Świętego, Pana Prawdziwego i Ożywiciela”. Usunięto „Prawdziwego” (Bazyłow, *Wieczorkiewicz* 114–115) i zgodnie z greckim tekstem pozostawiono określenie „I w Ducha Świętego, Pana, Ożywiciela” („И в Духа Святаго Господа животворящаго”). Pozwolono umieszczać w cerkwiach i na kopułach krzyż czterokrańcowy. Do tej pory używano tylko ośmiokrańcowego z przechyloną trzecią belką. Do czasu reform w sprawowaniu Eucharystii używano siedem profor (chleby eucharystyczne). Reforma wprowadziła pięć profor. Dopuszczono możliwość sprawowania Sakramentu Chrztu przez trzykrotne polanie głowy katechumena (*Iwaniec* 1977: 36). W starym obrzędzie chrzczono jedynie trzykrotnie zanurzając katechumena. Tylko taka forma była dopuszczalna i uznawana za ważną. Reforma dopuściła także śpiew polifoniczny w czasie nabożeństw, a nie jak było do tej pory – tylko monofoniczny. Patriarcha Nikon, opierając się o greckie tradycje, próbował wprowadzić innowacje także w architekturze cerkiewnej (*Billington* 123).

Wprowadzanie tych zmian było dłuższym procesem, który był zatwierdzany w latach 1654–1658 na poszczególnych soborach biskupów moskiewskiego Kościoła. Najpierw ustalono plan reformy obrzędowej. W 1655 roku sobór zajął się weryfikacją ksiąg greckich z księgami cerkiewnosłowiańskimi. Kwestie reform dotyczyły także czasu sprawowania święcenia wody. W 1656 roku biskupi Kościoła rosyjskiego wraz z patriarchą Antiochii Makarym III i patriarchą serbskim Gabrielem I rzucili anatemę na osoby, które żegnały się dwoma, a nie trzema złożonymi palcami. W tym samym roku np. ogłoszono, że przejście z Kościoła katolickiego na prawosławie nie wymaga ponownego chrztu. W 1657 roku biskupi rozpoczęli pracę nad wydaniem zreformowanego *Triebnika*

(*Służebnik*), w oparciu o greckie *Euchologiony* (Riasanovsky, Steinberg 205-206).

Dziś niektórzy stoją na stanowisku, że reforma ksiąg cerkiewnych została wprowadzona za szybko i zbyt pobieżnie, ponieważ teksty greckie na których się opierała były nowe, a ich liczba zbyt mała. Podstawą dla powstania *Triebnika*, który wydano w 1655 roku, był *Euchologion* wydany w Wenecji w 1602 roku przez diasporę grecką. Później zwolennicy starych obrzędów uważali, że teksty wydawane na Zachodzie były skażone herezją i nie powinny stanowić podstawy dla nowych tłumaczeń oraz zmian dokonywanych w obrzędach. Na początku polemika związana z reformą pojawiła się na małą skalę (Lobačev 127).

Właściwie od samego początku zreformowane księgi oraz zmodyfikowane obrzędy były odrzucane. Nie przyjęła ich nie tylko znaczna część duchownych posługujących na wsi oraz wiernych, ale także część bojarów (Heller 261-262). Najślynniejszą przeciwniczką reform była bojarynia Fieodosija Morozowa (1632-1657). Nawet caryca Maria Miłosławska wraz z dworem nie popierała cerkiewnych reform (Grek-Pabisowa 15). Najbardziej znanym obrońcą „starej wiary” był duchowny Awwakum Pietrow (1620/1621-1682) – protopop soboru Zwiastowania Bogurodzicy na moskiewskim Kremlu (Pascal 213-215). Bojarom nie udało się uchronić przed inicjowanymi przez Nikona prześladowaniami przeciwników reformy cerkiewnej (Lobačev 186). W 1657 roku mnisi monasteru Sołowieckiego reform nie przyjęli. Sprawowali nabożeństwa i sakramenty według starych ksiąg cerkiewnych (Billington 124). Do Soboru Moskiewskiego (1666-1667) biskupi dopuszczali stosowanie dwóch rytów: według starych i nowych ksiąg. Według starego rytu w 1664 roku odbyły się święcenia kapłańskie i diakońskie mnichów ze wspomnianego monasteru. Święceń wedle starych ksiąg udzielił metropolita nowogrodzki Pitirim (od 1664, patriarcha moskiewski w latach 1672-1673) (Pascal 343).

Sam patriarcha Nikon nie chciał kontynuacji reformy, ponieważ nie radził sobie z oporem tak dużej części duchownych oraz wiernych przed jej wprowadzeniem. Nikon przyjął za fakt stosowanie równocześnie starych i nowych ksiąg cerkiewnych. Anatemy nałożone na zwolenników starych obrzędów nie zostały jednak odwołane. W 1658 roku pogorszyły się relacje między Nikonem a carem Aleksym. Nikon wyjechał z Moskwy i przeniósł się do wybudowanego z jego inicjatywy monasteru Nowa Jerozolima. Jednocześnie nie zrzekł się patriarchalnego tytułu. Przez okres ośmiu lat patriarchatem zarządzał, wspomniany już, metropolita Pitirim. Patriarcha Nikon w 1664 roku próbował wrócić do Moskwy, jednak car Aleksy nie chciał go już na stanowisku patriarchy. Chciał zwołania soboru w celu odwołania Nikona i – paradoksalnie – potwier-

dzenia wszystkich reform wprowadzonych w Kościele za jego rządów. Wszystkie cele cara zostały zrealizowane. Moskiewski Sobór biskupów uznał większość reform Nikona za prawowierne, wprowadzając je w życie rosyjskiego Kościoła. Ogłoszono prawowiernymi tylko te obrzędy, które były sprawowane według zreformowanych ksiąg. Zwolennicy starego obrzędu zostali oficjalnie wyłączeni z łona Kościoła (Billington 134). Ta decyzja ostatecznie przypieczętowała rozłam (*raskoł*). Znaczna część zwolenników starego obrzędu pozostała przy starym obrządku, tylko nieliczni z nich przyjęli zreformowany obrządek. Rozłam w rosyjskim Kościele stał się faktem. Zwolenników reform zaczęto nazywać nikonianami, natomiast ich przeciwników raskolnikami.

Już od 1656 roku zwolennicy starych obrzędów porzucali swoje domy przekonani, że nastąpiły czasy rządów Antychrysta, wierząc w szybki koniec świata. Czasami w przekonaniu, że nadeszły czasy ostateczne sami odbierali sobie życie, głodując lub dokonując samospaleń (Poliakov 51–54). Po objęciu zwolenników starego obrzędu ekskomuniką w 1667 roku, car chcąc zlikwidować rozłam zaczął ich prześladować na nieznaną dotąd skalę: konfiskowano majątki, zaczęły się zsyłki oraz tortury (Poliakov 59). W tym samym roku doszło nawet do oporu zbrojnego w monasterze Sołowieckim. Ostatecznie w 1679 roku wojska carskie zdobyły klasztor. Wtedy też znaczna część mnichów poniosła śmierć męczeńską za „starą wiarę” (Iwaniec 1977: 31). W 1682 roku śmierć w obronie „starej wiary” poniósł protopop Awwakum, a w raz z nim trzej duchowni: Fiodor Iwanow, Jepifanij oraz Łazar. Z rozkazu cara Fiodora III (1676–1682 i za przyzwoleniem Cerkwi zostali spaleni na stosie (Šaškov 87).

Gdy w 1682 roku zmarł car Fiodor III w Moskwie wybuchł bunt strzelców, którzy w znacznej mierze popierali staroobrzędowców. W tym samym roku staroobrzędowcy wystąpili do patriarchy Joachima i do sprawującej w tym czasie regencję carówny Zofii (1682–1689) z postulatem przywrócenia starych obrzędów w całym Kościele. Od maja do lipca staroobrzędowcy prowadzili działalność kaznodziejską, w czasie której przekonali do swoich racji sporą grupę wiernych. Bunt strzelców jednak stłumiono, a jego uczestników poddano represjom. Biskupi rozpoczęli działania mające na celu likwidację miejsc poza Moskwą, w których bojkotowano cerkiewną reformę. Duchowieństwo miało informować swoich władcyków o wiernych, którzy nie przystępowali do sakramentów w reformowanym rycie (Iwaniec 1977: 34). W 1648 roku carówna Zofia wydała ukaz, w którym nakazała karać m.in. chłostą, konfiskatą majątków, a nawet karą śmierci duchownych i osoby świeckie praktykujące stare obrzędy. Efektem był jeszcze większy opór przed przyjęciem reform, który doprowadził do masowych ucieczek w odległe i trudno dostępne regiony państwa moskiewskiego (Grek-Pabisowa 15).

Starobrzędowcy w obronie swych racji zaczęli oskarżać nikonian o współpracę z Żydami w celu niszczenia Kościoła. Awwakum nawet pisał, że ze starobrzędowcami drugi raz umiera sam Chrystus (Przybył 152). Starobrzędowcy i zwolennicy reform oskarżali się wzajemnie o herezję. W literaturze polemicznej starowiercy przekonywali, że Sobór Moskiewski był wynikiem konszachtów z Żydami. Z kolei zwolennicy reformy przekonywali, że u starobrzędowców Żydzi odprawiają nabożeństwa (Billington 147–148).

Wspomniany już patriarcha Joachim był wielkim przeciwnikiem starobrzędowców. Ostatecznie chciał się z nimi rozprawić. W 1682 roku zwołał sobór, na którym podjęto decyzję o zamknięciu wszystkich ośrodków monastycznych, które podejrzewano o kultywowanie starego obrzędu (Pascal 544). Nowe ośrodki starobrzędowe miały być niszczone i w żaden sposób nie mogły widnieć w rejestrach jako klasztory prawosławne. Wtedy właściwie prawnie starobrzędowcy przestali być uważani za chrześcijan prawosławnych. Sobór zalecił dystrybucję nowych ksiąg cerkiewnych. Duchowni prawosławi zobowiązani byli do współpracy z władzami carskimi w walce ze zwolennikami starych obrzędów. W ten sposób Kościół wraz z władzą świecką sprzymierzyli w zwalczaniu starobrzędowców. Wtedy też starowiercy zaczęli uciekać poza granicę państwa moskiewskiego m.in. na tereny Szwecji, Kurlandii i Rzeczypospolitej (Iwaniec 1977: 32–34). Do nasilenia się ich ucieczek z Rosji przyczyniły się reformy cara Piotra I. Car ten jednak pozwolił im żyć swobodnie tylko w zorganizowanych przez nich osiedlach. Do pierwszej połowy XVIII wieku Rosję opuściło milion starowierców (Poliakov 70–75).

Już pod koniec XVII wieku we wspólnotach starowierskich pojawił się problem związany z brakiem duchownych. Wymierali kapłani, którzy byli wyświęceni zgodnie ze starym obrzędem. Nie było biskupów, którzy by mogli wyświęcać nowych kapłanów (Riasanovsky, Steinberg 207). Do tej pory Świętą Liturgię oraz inne nabożeństwa i sakramenty sprawowali duchowni wyświęceni przed wprowadzeniem reform. Z racji wieku stopniowo wymierali i na początku XVIII wieku wspólnoty starobrzędowców żyły bez Eucharystii i pozostałych sakramentów. Niektóre grupy starowierskie zaczęły szukać księży wśród tych duchownych Kościoła prawosławnego, którzy wyraziliby zgodę na przyjęcie starych obrzędów i niesienie pasterskiej posługi w ich wspólnotach. Najpierw brano pod uwagę tylko duchownych wyświęconych przed 1654 rokiem, później – chociaż ochrzczonych przed tą datą. Następnie szukano już duchownych rosyjskich wyświęconych w nowym obrzędzie (Iwaniec 1977: 37). Wśród wspólnot pragnących odnowić duchowną hierarchię, wspólnota wietkowska i diakonowska usilnie dążyły do znalezie-

nia biskupa, który przeszedłby na stary obrzęd. Ostatecznie w 28 października 1846 roku Grek Ambroży, metropolita bośniacki (ur. 1791) przyjął stary obrządek jako metropolita Białej Krynicy (koło Suczawy), gdzie osiadł w tamtejszym monasterze staroobrzędowym. Ambroży zaczął sprawować Świętą Liturgię zgodnie ze starym rytym, udzielać sakramentów, w tym święceń diakońskich i prezbiterkich. Następnego roku 6 stycznia w Białej Krynicy udzielił chirotonii rosyjskiemu mnichowi Cyryłowi, który został biskupem Majnos. W ten sposób powstała tzw. hierarchia białokrynicka (nazywana też hierarchią austriacką). Działania Ambrożego spowodowały protest Świętego Synodu Rządzącego rosyjskiego Kościoła, który uznał je za niekanoniczne. Chirotonia Cyryła odbyła się bez jeszcze jednego biskupa – jak nakazywały kanony Kościoła. Ambroży został zdjęty z urzędu w 1848 roku i zesłany do Styrii. Nigdy już nie powrócił na Bukowinę. Zmarł w 1863 roku. Wyświęceni duchowni w Białej Krynicy udawali się na teren Rosji by tam nieść posługę staroobrzędowym wspólnotom. Dzięki hierarchii sprawowano wszystkie sakramenty. Starowiercy przestali się dzielić na mniejsze grupy (Grek-Pabisowa 15).

Część staroobrzędowców uznała, że następstwem reform Nikona był zanik prawdziwego kapłaństwa. Uważali oni, że tylko Chrystus jest prawdziwym kapłanem prawdziwych chrześcijan tzn. tych, którzy zostali przy starym obrzędzie. Tak radykane stanowisko wobec kapłaństwa potwierdzono na zjazdach staroobrzędowców w 1692 oraz 1694 roku w Nowogrodzie. Ze względu na to, że wspólnoty te nie posiadały hierarchii duchownych, zaczęto ich nazywać bezpopowcami. Początkowo zwolennicy postanowień soboru nowogrodzkiego żyli głównie w północnej Rosji, nad Morzem Białym. Zaczęto ich określać pomorcami, ponieważ rosyjskie Pomorze stało się ich głównym ośrodkiem (Grek-Pabisowa 36).

Pomimo tak radykalnego podejścia do kapłaństwa bezpopowcy czynili jednak starania, aby odtworzyć hierarchię. W 1730 roku mnich Wyszatin z monasteru Objawienia Pańskiego nad Wygiem w poszukiwaniu prawdziwych kapłanów udał się wraz z popowcami do Ziemi Świętej. Pomimo różnic pomorcy byli w dobrych relacjach z popowcami, z którymi prowadzili nawet rozmowy w Moskwie w 1765 roku dotyczące wyświęcenia wspólnego władyki. Chirotonii biskupiej chciano dokonać za pomocą ręki z ciała świętego Jonasza, metropolity moskiewskiego lub innego władyki żyjącego przed reformą cerkiewną (Uhimenko 702).

Bardzo ważną rolę w kształtowaniu się eklezjologii bezpopowców miał, wspomniany już, monaster Objawienia Pańskiego nazywany Pustelnią Wygowską. Pustelnia została utworzona w 1694 roku przez mnichów z monasteru Sołowieckiego: Wikulina, Denisowa oraz Kornelia

(Mal'cev 704). Ostatecznie stała się ośrodkiem męskiego oraz żeńskiego klasztoru. Powstały tam także liczne skity. W Pustelni Wygowskiej rozwijała się teologia bezpopowców, którą szerzono za pomocą pisanej tam literatury przedmiotu. Właśnie w 1772 roku ukazała się część dzieła mnicha Dienisowa *Pomorskie odpowiedzi*, w którym zawarto doktrynę bezpopowców. Wydano także *Żywot obrońców starej wiary* napisany przez mnicha Siemiona (1682–1744). W pustelni kopiowano również stare księgi cerkiewne oraz opisana została historia monasteru przez Iwana Filipowa (1655–1744). W ośrodku powstała także szkoła przygotowująca mężczyzn do roli nastawnika – osoby przewodniczącej nabożeństwom. Nauczano również przyszyłych psalmistów oraz prowadzono szkołę pisania ikon, zgodnie z zasadami przed reformy cerkiewnej (Mal'cev 704). Kształcono tam również misjonarzy, którzy mieli szerzyć idee bezpopowców na terenie całej Rosji. Trzeba zaznaczyć, że wspólnoty pomorskich staroobrzędowców przyczyniły się w znacznym stopniu do zagospodarowania regionu Pomorza. Starowiercy prowadzili handel z Petersburgiem, gdzie sprzedawali miejscowe towary, oraz z Moskwą (Kowalska 32–28). Właśnie w Moskwie już w drugiej połowie XVIII wieku uformowała się prężna wspólnota pomorska, której centrum stała się molenka Opieki Matki Bożej (Pokrowska). Na czele wspólnoty stał Emelianov (zm. 1797) (Mal'cev 708). Tam także wracali do „normalnego życia” ponieważ gmina moskiewskich pomorców pozwoliła na błogosławienie par, przywracając tym samym instytucję małżeństwa. Miało to miejsce w 1798 roku (Mal'cev 708). Trzeba zaznaczyć, że najpierw pomorcy odrzucali instytucję małżeństwa, wszyscy byli zobowiązani zachowywać celibat. Bezpopowcy musieli być gotowi pójść na śmierć w imię wiary. Zdarzały się rytualne samospalenia (Iwaniec 1977: 37–38).

Po przywróceniu małżeństwa życie monastyczne nadal trwało. Natomiast główny ośrodek – Pustelnia Wygowska – w 1854 roku została zamknięta z rozkazu cara (Ageeva 709). W XIX wieku drugim ważnym centrum duchowym pomorców stał się Saratów nad Wołgą, gdzie staroobrzędowcy zbudowali molenę, w której sprawowano nabożeństwa do połowy XIX wieku. Pod Saratowem do 1845 roku funkcjonowały trzy pustelnie. Pomorskie wspólnoty działały też w Wolsku nad Wołgą. Ponadto pomorcy zakładali swe wspólnoty na Uralu, Syberii Zachodniej, a także w guberniach permskiej i wiackiej. W połowie XIX wieku powszechna stała się modlitwa za cara w czasie nabożeństw, co wcześniej było stanowczo zakazane. Bezpopowcy, którzy pod koniec XVII wieku zaczęli dzielić się na różne nurty z czasem zaczęli obwiniać się wzajemnie o herezję. W 1875 roku pomorcy uznali nurty bezpopowskie nieuznające małżeństwa zawieranego bez duchownych za hereetyckie. Hereetykami ogłoszono fiedosiejewców, filiponów, a także tych pomorców,

którzy nie uznawali małżeństw błogosławionych w molennach przez nastawników. Pomorcy w XIX wieku bardzo prężnie działali w Moskwie, gdzie mieli już w tym czasie około pięćdziesięciu prywatnych domów modlitwy (Ageeva 710–711).

Sytuacja pomorców i wszystkich staroobrzędowców polepszyła się po wydaniu przez cara Mikołaj II ukazu tolerancyjnego w 1905 roku. Pomorcy spotykali się na wszechpomorskich zjazdach z terenu całej Rosji. W moskiewskiej molennie Zmartwychwstania Pańskiego i Opieki Matki Bożej w 1909 roku obradował pierwszy wszechrosyjski sobór pomorców, na którym powołano do istnienia naczelne organy, a ich zadaniem było nadzorowanie funkcjonowania pomorskich wspólnot. Ważnym aspektem była organizacja punktów nauczania doktryny pomorskiej Cerkwi oraz wydawanie pisma o tematyce religijnej. Mówiono także o sakramentach chrztu, spowiedzi i małżeństwa (Ageeva 716). W 1911 roku w Dyneburgu pomorcy obradowali nad organizacją placówek dydaktycznych, w których kształciłiby się przyszli nastawnicy, misjonarze oraz pedagodzy. W 1912 roku w Moskwie na drugim wszechrosyjskim soborze pomorców obrano członków Wyższej Rady Duchownej, która miała koordynować działanie poszczególnych parafii (Ageeva 716). Plany w rozwoju Cerkwi pomorskiej pokrzyżowały wybuch I wojny światowej, a następnie rewolucja w Rosji, a wraz z nią zmiana systemu państwa. Cerkiew pomorska, tak jak inne wspólnoty religijne, znalazła się wówczas w bardzo trudnym położeniu. W 1930 roku władze zamknęły moskiewską melennę Zmartwychwstania Pańskiego i Opieki Bogurodzicy (Ageeva 717). Już w latach trzydziestych większość ośrodków pomorskich zaczęło działać w ukryciu, a formalnie przestało prowadzić działalność duszpasterską. Inaczej wyglądała sytuacja pomorców, którzy żyli poza granicami Związku Radzieckiego: w Polsce, na Litwie, Łotwie i Estonii, gdzie mogli bez żadnych przeszkód praktykować swoją wiarę. Na Łotwie było ich najwięcej – 82 wspólnoty. Pomorcy z wymienionych krajów współpracowali ze sobą. Nawet w 1939 roku w Wilnie pomorcy uchwalili projekt powołania międzynarodowego związku pomorskich wspólnot. Plany te przerwała II wojna światowa (Ageeva 717–718). Po zakończeniu wojny większość pomorskich wspólnot znalazła się w Związku Radzieckim, w którym mieli ograniczoną swobodę praktykowania swej wiary. Pomimo to w Wilnie udało się zorganizować trzy zjazdy pomorców. Gdy Związek Radziecki przestał istnieć, pomorcy, tak jak inne wspólnoty, odzyskały swobodę praktykowania swej wiary w Rosji i pozostałych krajach, które odzyskały niezależność. Jeszcze przed upadkiem Związku Radzieckiego w 1989 roku powstała Rosyjska Rada Staroprawosławnej Cerkwi Pomorskiej, która zarządzała wspólnotami w Rosji, na Ukrainie i Białorusi, w Mołdawii, Kazachstanie i Kirgistanie. Symbo-

licznym momentem odradzania się Cerkwi pomorskiej było odzyskanie moskiewskiej molenny Zmartwychwstania Pańskiego w 1993 roku. Dzisiaj Cerkiew pomorska w Rosji działa swobodnie i cały czas się rozwija. W maju 2006 roku w Petersburgu obradował trzeci wszechrosyjski sobór Staroprawosławnej Cerkwi Pomorskiej. Następny sobór wszechrosyjski obradował w maju 2012 roku, także w Petersburgu, w Soborze Znamieńskim. Na zjeździe obecni byli przedstawiciele wszystkich lokalnych Cerkwi pomorskich. Dzisiaj istnieje siedem pomorskich Cerkwi lokalnych. Zarządza nimi utworzona w 2001 roku Zjednoczona Rada Staroprawosławnej Cerkwi Pomorskiej. Zrzesza ona Naczelne Rady Staroobrzędowców z różnych krajów. W skład Zjednoczonej Rady wchodzi Rada Rosyjskiej Cerkwi, Centralna Rada Łotewskiej Cerkwi, Najwyższa Rada Cerkwi Litwy, Centralna Rada Cerkwi Republiki Białoruś, Centralna Rada Cerkwi Ukrainy, Związek Wspólnot Staroobrzędowych Estonii, Konferencja Wspólnot Staroobrzędowców w USA, a także Naczelna Rada Staroobrzędowców w Polsce (Ageeva 718–719).

Dzisiaj na terenie Federacji Rosyjskiej działa ponad dwieście wspólnot pomorskich. Poza Rosją najwięcej wspólnot pomorskich, bo aż sześćdziesiąt sześć, jest na terenie Łotwy, dwadzieścia siedem – na Litwie, jedenaście – w Estonii, trzydzieści siedem – na Białorusi, na Ukrainie z kolei funkcjonuje czterdzieści pięć wspólnot. Pomorcy żyją też na terenie Kazachstanu, gdzie działa osiemnaście wspólnot. W USA działają cztery wspólnoty, w Kirgistanie – trzy. Istnieją także pojedyncze wspólnoty na terenie Rumunii, Mołdawii, Niemiec, Francji i Wielkiej Brytanii. Pomorcy żyją również na terenie Skandynawii, Argentyny oraz Brazylii (Ageeva 719). Warto podkreślić, że w Polsce działa obecnie pięć wspólnot bezpopowskich.

W drugiej połowie XVII wieku wyłonił się jeszcze jeden nurt bezpopowski. Swoją działalność rozpoczął Fieodosij Wasiljew, którego uważa się na założyciela nurtu fiedosiejewców. Fieodosij był uczestnikiem zjazdów staroobrzędowców w latach 1692 i 1694 w Nowogrodzie. Był wielkim przeciwnikiem wyświęcania nowych kapłanów. Uważał, że kapłaństwo wraz z wprowadzeniem nowego obrzędu przestało istnieć. W 1706 roku Fieodosij przybył do Pustelni Wygowskiej, by głosić swoje nauki. Doszło wówczas do rozłamu. Zwolennicy nauk Fieodosija Wasiljewa odłączyli się od pomorców (Iwaniec 1977: 40–41).

Fieodosij nauczał, że każdy powinien żyć w skrajnej ascezie. Nie uznawał sakramentu małżeństwa, dlatego też zakazywał jakiegokolwiek formy współżycia płciowego. Małżeństwa, które przystępowały do nurtu fiedosiejewców, były zobowiązane do życia w celibacie. Zwolennicy nauk Fieodosija uznawali tylko krzyże z inskrypcją ИИЦИ (cs. *Jezus Nazarejczyk Król Żydowski*). Prawdziwym krzyżem był oczywiście krzyż

ośmiokrańcowy. Fiedosiejewcy nie mogli spożywać żywności wyprodukowanej poza wspólnotą bez wcześniejszej modlitwy oraz pokłonów w intencji oczyszczenia pokarmów. Fiedosiejewcom, tak jak innym grupom staroobrzędowców, zalecano ograniczone relacje i kontakty z członkami innych Kościołów, szczególnie z nikonianami (Iwaniec 1977: 40–41).

Fiedosiejewcy działali w Moskwie, gdzie głównym miejscem ich działalności od 1771 roku stał się kompleks budynków sakralnych, mieszkalnych i gospodarczych zwanym Cmentarzem Przemienienia Pańskiego. Ośrodek ufundowany był przez kupca Ilję Kowylina (zm. 1809) (Mał'cev 707). Bardzo trudnym okresem dla staroobrzędowców był czas rządów cara Mikołaja I (1825–1855). Był to czas prześladowań – z rozkazu cara obiekt ten został im odebrany. W tym czasie część staroobrzędowców przeszła na tzw. jednowierstwo (jedinowierje), stając się członkami Rosyjskiego Kościoła Prawosławnego. Dotyczyło to staroobrzędowców, którzy byli w eucharystycznej jedności z Kościołem rosyjskim, zachowując stare obrzędy oraz księgi liturgiczne sprzed reformy Nikona (Mirolubov, Saranča 42–50). Fiedosiejewcy odzyskali Cmentarz dopiero w 1905 roku po wydaniu przez cara Mikołaja II aktu tolerancyjnego. Dziś głównym ośrodkiem fiedosiejewców w Rosji jest molenna w Moskwie. Prowadzona jest również niedzielna szkoła parafialna (Ageeva 720).

Starowiercy pod koniec XVII wieku zaczęli wyjeżdżać poza granice Rosji, między innymi już na ziemię Rzeczypospolitej (choć były to głównie pojedyncze osoby). Najpierw zakładali osady w okolicach Augustowa i Sejna oraz w okolicach Suwałk. Osiedlali się także w województwach wileńskim, nowogródzkim, poleskim oraz na Grodzieńszczyźnie. W XIX wieku za czasów rządów cara Mikołaja I (1825–1855), kiedy nasiliły się prześladowania, staroobrzędowcy zaczęli powiększać wspólnoty na Suwalszczyźnie i Augustowszczyźnie. Przenosili się do Prus Wschodnich w okolice jeziora Bełdany oraz rzeki Krutyni. W Wojnowie (Eckertsdorf) nad jeziorem Duś założyli monaster będący ważnym ośrodkiem życia duchowego w latach 1847–1867 (Grek-Pabisowa, Maryniakowa 95–96). Podobno już w latach trzydziestych XIX wieku w okolicy jeziora Duś działały skupiska wspólnot staroobrzędowych mnichów. Bezpopowcy kupili ziemię od króla pruskiego Fryderyka Wilhelma II (1797–1840) (Jaroszewicz-Pieresławcew 859). W 1836 roku starzec Grigorjew (Ławrientij Rastropin) zamieszkał w pustelni nad wspomnianym jeziorem. W 1845 roku do Eckertsdorfu wysłany został skarbnik moskiewskiej wspólnoty fiedosiejewców – Andriej Szutow. Miał dokonać rozeznania, czy miejscowość nad jeziorem Duś byłaby odpowiednia jako miejsce na budowę klasztoru fiedosiejewców. Zależało im na posiadaniu ośrodka religijnego poza granicami Rosji, ponieważ bali się prześladowań ze strony władz. Szutow przebywał na Mazurach ponad rok, zajmując się

budową przyszłego centrum. Potrzeba zorganizowania pomocy dla żyjącego na terenie powstającego ośrodka starca Gieorgiewa stanowiła argument na sprowadzenie z Rosji w 1848 roku grupy staroobrzędowych mnichów. Jednym z nich był Piotr Ledniew (1821–1895), oddelegowany do ukończenia budowy monasteru oraz zorganizowania życia monastycznego. Wówczas pustelnia wojnowska przekształciła się w monaster pw. Chrystusa Zbawiciela i Świętej Trójcy. W następnym roku Ledniew otrzymał pruskie obywatelstwo, dzięki czemu mógł zakupić ziemie pod budowę pozostałych zabudowań monasterskich. W 1850 roku Ledniew przyjął postrzyżyny jako Paweł (zwany później Pruskim). Miało to miejsce w monasterze w Żylnce, na ziemi czernihowskiej. W 1852 roku został wybrany na przełożonego wojnowskiego monasteru. Jako przełożony zajął się dalszą rozbudową monasteru oraz zebrał spory księgozbiór monasterski. Za jego czasów działała także szkoła przyklasztorna dla chłopców. Przyczynił się też do otwarcia żeńskiego monasteru staroobrzędowego w Spychowie (Puppen). Trzeba zaznaczyć, że działania Ledniewa doprowadziły do otwarcia nowych punktów duszpasterskich na terenie samej Rosji, gdzie na czele wspólnot stawali jego uczniowie. Monaster w Wojnowie odgrywał wtedy rolę centrum duchowego i intelektualnego rosyjskich fiedosiejewców. Z czasem Ledniew, studiując Pismo Święte i pisma Ojców Kościoła, zmienił swoje poglądy dotyczące małżeństwa. Stwierdził, że małżeństwo jest sakramentem i doktryna o niedopuszczaniu do życia płciowego w małżeństwach nie jest nauką chrześcijańską. Ponadto dowodził, że zakaz ten nie jest przestrzegany. W 1861 roku nakazał także, by w czasie nabożeństw w monasterze wojnowskim modlono się w intencji odnowienia kapłaństwa. Działania Ledniewa doprowadziły do podziału staroobrzędowców na Mazurach na zwolenników i przeciwników jego nauczania. Gdy fiedosiejewcy z Moskwy przestali wspierać finansowo wojnowski monaster, Ledniew otrzymał środki finansowe ze wspólnoty w Petersburgu, która poparła jego poglądy (Iwaniec 1977: 121–126). W 1866 roku większość mnichów wojnowskich sprzeciwiła się nauczaniu Ledniewa. Zbuntowani mnisi wygnali go wraz z kilkunastoma zwolennikami. Ziemia klasztorna wraz z zabudowaniami należała jednak do Ledniewa i mnisi, którzy go najpierw wygnali, zmuszeni byli do opuszczenia monasteru. W 1867 roku Ledniew wyjechał do Rosji i prawo własności przekazał dwóm mnihom Szymonowi i Bartłomiejowi (Iwaniec 1977: 129–131). Klasztor podupadał i mnisi, szukając materialnego wsparcia, postanowili przejść do wspólnoty pomorskiej. W 1884 roku ostatni mnich Makary ożenił się, występując ze stanu mniszego. Wyjeżdżając do Rosji zabrał ze sobą księgi cerkiewne oraz ikony (Grek-Pabisowa 47–48). Zadłużony monaster stał się własnością Uljana Słowikowa (Iwaniec 1977: 137).

Następnego roku mniszka Eupraksja Dikopolska wykupiła zabudowania monasterskie w Wojnowie i erygowała klasztor żeński, prowadząc mniszki z monasteru w Spychowie i monasteru znajdującego się między Osiniakiem a Majdanem. Pod koniec XIX wieku w monasterze było osiem zakonnic. Dopiero po ukazaniu się w Rosji aktu tolerancyjnego w 1905 roku mniszki zaczęły tam wyjeżdżać, poszukując kandydatek do klasztoru w Wojnowie. Trzeba zaznaczyć, że wojnowski monaster nadal był ważnym ośrodkiem starowierskim, który osłabiał proces przechodzenia staroobrzędowców na jedynowierstwo. W Wojnowie powstała parafia jedynowiercza, do której w 1913 roku należało dwustu wiernych (Grek-Pabisowa 48). Dzięki działaniom mniszek w Rosji w 1909 roku w monasterze Wojnowskim było już czterdzieści staroobrzędowych mniszek (Iwaniec 1977: 138–141).

Bardzo trudnym czasem dla monasteru i mazurskich staroobrzędowców była I wojna światowa. Już w 1914 roku mniszki w Olsztynie zostały internowane przez niemiecką policję. W 1915 roku zostały aresztowane w Zinten, gdzie spędziły kilka miesięcy. Czas wojny przyczynił się do zmniejszenia wspólnot mazurskich staroobrzędowców. Zmniejszyła się także liczba mniszek. W latach dwudziestych w monasterze żyło dwanaście mniszek i tyle samo posłusznic. W 1968 roku w monasterze żyły dwie mniszki oraz cztery posłusznice (Iwaniec 1977: 145). Życie monastyczne zatrzymało się w 2006 roku, kiedy zmarła ostatnia staroobrzędowa mniszka w Polsce – Afima (Kuśmierz). Wraz z jej śmiercią staroobrzędowe życie monastyczne na terenie Polski przestało istnieć. Wojnowski monaster pw. Chrystusa Zbawiciela i Świętej Trójcy jest dziś muzeum. Znajduje się w prywatnych rękach rodziny państwa Ludwiskowskich. Natomiast we wsi Wojnowo nadal funkcjonuje parafia staroobrzędowa, która sprawuje regularne nabożeństwa w neogotyckiej molennie z 1927 roku. Nadal działa tu prawosławny monaster pw. Zaśnięcia Najświętszej Marii Panny, będący w jurysdykcji Polskiego Kościoła Prawosławnego. Dzisiejsza cerkiew monasterska powstała jako cerkiew parafii jedynowierczej – staroobrzędowej Rosyjskiego Kościoła Prawosławnego. Zbudowano ją z inicjatywy ojca Aleksandra Awajewa (1882–1956), ówczesnego proboszcza tej parafii.

Na terenie Polski znajdują się jeszcze trzy parafie należące do Staroprawosławnej Cerkwi Pomorskiej Rzeczypospolitej Polskiej (Wschodni Kościół Staroobrzędowy) – taka jest oficjalna nazwa tej wspólnoty. Są to niezależne gminy bezpopowskie, które łączy jedna wiara. Oprócz parafii wojnowskiej w Polsce funkcjonują jeszcze staroobrzędowe parafie w Suwałkach, Wodзилkach i Gabowych Grądach. Każda z nich posiada własny dom modlitwy, czyli molennę. Największą z nich to molenna w Suwałkach, przy której znajduje się siedziba władz Kościoła – jej or-

gan wykonawczy, czyli Naczelna Rada Staroobrzędowców. Do dzisiaj sprawowane są okazjonalne nabożeństwa w molennie we wsi Wodziłki, w powiecie suwalskim. Molenna ta jest zabytkiem wybudowanym w 1921 roku. Największa wspólnota polskich staroobrzędowców ma swoją molennę we wsi Gabowe Grądy, w powiecie augustowskim. Molenna pw. Zaśnięcia Bogurodzicy w Gabowych Grądach została zbudowana po wojnie, w 1948 roku na miejscu tej zniszczonej w czasie II wojny światowej. W Gabowych Grądach znajduje się jeszcze jedna nowo wybudowana molenna pw. św. Mikołaja Cudotwórcy, która jest miejscem modlitwy Staroprawosławnej Cerkwi Staroobrzędowców, wspólnoty, a wyodrębniła się ona z parafii w Gabowych Grądach. Cerkiew została zarejestrowana w grudniu 2013 roku. Dziś większość bezpopowców w Polsce zamieszkuje Suwalszczyznę, Augustowszczyznę i Mazury. Oprócz molenn zachowały się liczne staroobrzędowe cmentarze m.in. w miejscowościach powiatu sejneńskiego: w Budzie Ruskiej, Głuszynie, Hołny Wolmera, Pogorzelcu, Rosochatach, Rogu, Sztabinkach i we wsi Wiereśnie oraz w Suwałkach. Największy czynny cmentarz znajduje się we wspomnianej wsi Gabowe Grądy, w powiecie augustowskim. Liczne miejsca pochówku wyznawców „starej wiary” odnaleźć można na terenie województwa warmińsko-mazurskiego, w powiecie pilskim w miejscowościach: Gałkowo, Iwanowo, Kadzidłowo, Ładne Pole, Onufryjowo, Osiniak-Piotrkowo i wymienianej wielokrotnie wsi Wojnowo, gdzie zlokalizowany jest się wciąż czynny cmentarz parafialny oraz cmentarz mniszek przy wojnowskim monasterze staroobrzędowym.

Kiedyś w Prusach Wschodnich i później w Polsce staroobrzędowców mazurskich określano mianem filiponów, co było raczej określeniem błędnym. Tak naprawdę filiponi zaliczani byli do nurtu rosyjskich staroobrzędowców, który podążał za nauczaniem mnicha Filipa z Pustelni Wygowskiej. Ów mnich w 1729 roku sprzeciwił się decyzji podjętej przez innych mieszkańców pustelni o wprowadzeniu w czasie nabożeństw modlitw za cara. Mnich Filip opuścił monaster, by założyć własny klasztor, który stał się centrum nauczania filiponów. Wspólnota ta funkcjonowała do 1742 roku, kiedy jej członkowie dokonali samospalenia, nie godząc się na wpuszczenie do monasteru carskiej inspekcji (Iwaniec 1977: 39). Pomimo tego aktu filiponi przetrwali, ponieważ niektóre religijne ośrodki pomorców przyjęły nauczanie mnicha Filipa. W drugiej połowie XVIII wieku wspólnoty filiponów działały w większości obwodów centralnej Rosji. Mieli także swoje molenny w Moskwie oraz w Petersburgu (Ageeva 713). W XIX wieku ich działalność objęła zachodnią Syberię. Filiponi odróżniali się od wspomnianych nurtów brakiem jednego silnego ośrodka teologicznego. Wspólnoty filiponów charakteryzowała duża niezależność w zakresie nauczania, obrzędowo-

ści oraz pracy duszpasterskiej. Sporym autorytetem cieszyła się wspomniana wspólnota moskiewska. Już pod koniec XVIII wieku gminy filiponów różniły się stosunkiem do innych nurtów staroobrzędowych oraz do samej osoby cara. Stosowały także inne zasady przyjmowania do wspólnot nowych wyznawców.

W XIX wieku wspólnoty filiponów działały głównie w Moskwie, Korczewie, Saratowie, Ugliczu i Jarosławiu. W Petersburgu funkcjonowała nawet żeńska pustelnia. W tym czasie ośrodki filiponów zaczęły się dzielić, czego przyczyną była zmiana podejścia do instytucji małżeństwa, którego do tej pory nie uznawano. Wszystkich filiponów obowiązywało życie w celibacie do lat dwudziestych. W latach 1823–1825 filipowcy podzielili się odnośnie tej kwestii. W tym czasie wspólnota w Kimrach zezwoliła na małżeństwa. Wspólnota moskiewska natomiast pozostała przy dawnym nauczaniu, sprzeciwiając się małżeństwu. Spór ten rozstrzygnięto w dość ciekawy sposób na zjeździe filiponów w Ugliczu w 1826 roku, gdzie postanowiono na soborze, że problem będą rozwiązywać nastawnicy w poszczególnych gminach. Kwestia ta była przedmiotem sporów właściwie do końca XIX wieku (Ageeva 713). Po wydaniu przez cara ukazu tolerancyjnego w 1905 roku staroobrzędowcy mogli prowadzić swą działalność bez żadnych przeszkód. Wszystkie wspomniane nurty bezpopowskie zaczęły reformować swoje struktury oraz jasno formułować swoje nauczanie. W 1912 roku filiponi wprowadzili zakaz życia rodzinnego, zakaz spożywania mięsa i picia herbaty. Każdy nowy członek wspólnoty musiał też przyjąć ponowny chrzest (Ageeva 720–721).

Od 1926 roku filipowcy nie mieli się gdzie modlić, ponieważ zniszczono ich molennę w Moskwie. Dopiero od 1940 roku mogli sprawować nabożeństwa w jednej kaplicy na cmentarzu Przemienienia Pańskiego. Dziś filiponów w Moskwie właściwie nie ma. W 1990 roku ich moskiewska kaplica została zamknięta z powodu braku wiernych. Nieliczni filipowcy żyją dzisiaj m.in. na Syberii, w Odessie, istnieją również nieliczne wspólnoty na terenie Rumunii (Ageeva 721).

Obecnie działają jeszcze inne bardzo nieliczne nurty bezpopowskie. W Permie nad rzeką Kamą żyją strannicy. Nurt ten powstał za czasów rządów carycy Katarzyny II (1762–1796), które charakteryzowały się tolerancją religijną. Jednak jeden staroobrzędowy mnich Eutymiusz uważał, że regulacja prawna wspólnot staroobrzędowych oznaczała wyrzeczenie się prawdziwej wiary. Wedle nauk Eutymiusza trzeba było niszczyć dokumenty potwierdzające tożsamość staroobrzędowców. Ponadto wiązało się to z niemożnością mieszkania w jednym miejscu. Doktryna stranników wiązała się z ciągłym przemieszczaniem się. Było to życie w drodze, będącej nieustanną ucieczką przed działaniem złego

ducha (Mal'cev 708; Ageeva 722). W XX wieku powstał tzw. nurt titowców od imienia ich założyciela Tity Tarasowicza, którego nauczanie było tożsame z doktryną stranników (Ageeva 723). Do dziś w Rosji w Czerepowcu i na Powołżu żyją przedstawiciele nurtu spasowskiego, który nie uznaje sprawowania nabożeństw. Nurt ten powstał w XVIII wieku. Jego przedstawiciele odrzucili jakąkolwiek formę kultu w molennach. Grupa ta uważała, że po reformie cerkiewnej ludzie zostali pozbawieni łaski. Nastąpił czas antychrysta (Mal'cev 706). Uważali, że tylko Chrystus-Zbawiciel (*Spas*) wie, w jaki sposób człowiek będzie zbawiony. Dziś żyją m.in. w Saratowie, Sterlitamaku, Czerepowcu oraz Moskwie (Ageeva 721-722). Warto wspomnieć także o grupie, która nie posiadała hierarchii duchownej, jednak jej członkowie nie chcieli, by nazywać ich bezpopowcami, ponieważ wierzyli, że brak kapłanów jest czasowy i w przyszłości hierarchia duchownych zostanie odnowiona. Byli przekonani, że sprawowanie nabożeństw bez duchownych było chwilowe. Członków tego ruchu nazywano czasowiennymi. Nazwa pochodziła od słowa kaplica (czasownia), w której sprawowali swoje nabożeństwa. Do dziś w niektórych wspólnotach czasowiennych praktykowana jest „komunia święta” za pomocą wody poświęconej w święto Chrztu Pańskiego (Mal'cev 709). W XIX wieku narodził się bezpopowski ruch melchizedekowców. Członkowie tego ruchu stali również na stanowisku, że kapłaństwo przestało istnieć w następstwie reformy patriarchy Nikona. Uważali jednak, że przystępowanie do sakramentów, a w szczególności Eucharystii, warunkuje zbawienie duszy. Za przykładem Melchizedeka, który złożył Bogu w ofierze chleb i wino, sprawowali pewną formę Eucharystii. Kładli przed ikonami chleb i wino, nad którymi odmawiali dowolne modlitwy, następnie pobłogosławione elementy wszyscy spożywali, wierząc, że są to Ciało i Krew Chrystusa (Ageeva 715). Trzeba wyraźnie podkreślić, że nurtów bezpopowskich było znacznie więcej i niektóre z nich funkcjonują do dziś.

Dzisiaj staroobrzędowcy nieposiadający hierarchii duchownej tworzą niezależne parafie, na czele których stoją nastawnicy. Jak już było wspomniane, nastawnik nie jest duchownym, ale osobą, która przewodniczy nabożeństwu i zarządza daną gminą. Może udzielać chrztu oraz spowiadać. Chrzest uznawany jest jedynie przez całkowite zanurzenie w tzw. „żywej wodzie”, w jeziorze lub rzece. Spowiedź natomiast odbywa się na początku Wielkiego Postu. Jest to z reguły spowiedź wspólna. Na życzenie można przystąpić do spowiedzi indywidualnej. Oddzielnie sprawowana jest zbiorowa spowiedź mężczyzn i kobiet. Grzechy są wyczytywane i jeśli ktoś dopuścił się danego grzechu, czyni pokłon ziemny przed ikoną. Nastawnik po spowiedzi jedynie ogłasza wolę bożą o odpuszczeniu grzechów. Nie będąc kapłanem, nie ma prawa rozgrzeszać

wiernych. Nastawnik jest także tylko świadkiem ślubu, którego udzielają sobie sami nowożeńcy. Obrzęd zaślubin jest inny i nie przypomina tego sprawowanego w cerkwiach staroobrzędowych w obecności duchownych czy tego w cerkwiach prawosławnych. W molennach sprawowane są nabożeństwa cyklu dobowego, chociaż różnią się od tych sprawowanych u popowców. W związku z tym, że przewodniczą im nastawnicy, a nie kapłani, nie wygłasza się fragmentów tekstów przeznaczonych dla duchownych np. nie wygłasza się tekstów ektenii (litanii) i śpiewa się tylko trzykrotne *Panie zmiłuj się (Gospodi, pomiluj)* w miejsce małej ektenii i dwanaście razy w miejsce ektenii pokoju oraz tzw. ektenii błagalnej. Zamiast ektenii żarliwej (usilnej) śpiewa się *Gospodi pomiluj* czterdzieści razy (EP). W molennach zachowany jest cykl dobowy nabożeństw. Sprawowana jest wieczernia, powieczerbe, nabożeństwo o północy, jutrznia, nabożeństwo pierwszej, trzeciej, szóstej i dziewiątej godziny kanonicznej. Zamiast Eucharystii sprawowane są tzw. obiednie. Ważną rolę odgrywa molebień. Nabożeństwo to właściwie stało się częścią cyklu dobowego (Mal'cev 708). Nastawnik rozpoczyna i kończy nabożeństwa, tylko on czyta fragment Ewangelii przypisany na dany dzień i święto. On także okadza ikony i wiernych w czasie nabożeństwa, czyniąc przed nimi znak krzyża kadzielnicą. Kadzielnice są na specjalnej ręczce, a nie na łańcuszkach do machania – jak u popowców czy w świątyni prawosławnej.

Nastawnik przewodniczy również pogrzebowi, który sprawowany jest w domu lub solennie w zależności od woli rodziny zmarłego. Wierni modlą się nad ciałem zmarłego. Przed włożeniem ciała do trumny wkłada się je do specjalnie zszytego płótna, zwanego z greckiego *sawanem*, następnie nakrywa się je kawałkiem białego materiału. Czytany jest fragment Dziejów Apostolskich oraz Ewangelii. Przed odprowadzeniem na cmentarz, tak jak u popowców, rodzina i znajomi żegnają się, całując zmarłego. Następnie odprowadza się ciało na cmentarz (Iwaniec 1989: 109–110). Dziewiątego i czterdziestego dnia po śmierci, a także w jej rocznicę sprawuje się nabożeństwo zwane panichidą. Wszystkie nabożeństwa sprawowane są w języku cerkiewnosłowiańskim z ksiąg sprzed reformy Nikona. Wspólnoty staroobrzędowe żyją tylko według kalendarza juliańskiego. Rok cerkiewny nie różni się od tego, według którego żyje Rosyjska Cerkiew Prawosławna.

Jako że w molennach nie sprawowana jest Eucharystia, nie ma w nich części ołtarzowej (sanktuarium – *Święte Świętych*), która u popowców oddzielona jest ikonostasem z trojgiem drzwi. W molennach ikonostasy znajdują się po prostu na wschodniej ścianie, często są to półki, na których umieszcza się ikony. Ustawienie ikon nie jest ściśle określone, tak jak w świątyniach popowców czy cerkwiach prawosławnych. W molen-

nie lekko podwyższona jest przestrzeń przed ikonostasem, nazywana błędnie *Święte Świętych*, która wydzielona jest balustradą lub ściankami z ikon. Tutaj najczęściej umieszcza się trzy lub pięć pulpity. Na środkowym leży Ewangeliarz, a za nim krzyż. Na bocznych pulpitych leżą ikony świętych, szczególnie czczonych w danej miejscowości. To ustawienie często nazywane jest ołtarzem (ołtarz). Nie spełnia jednak funkcji ołtarza, bo nie sprawuje się tam Eucharystii. Po bokach w tzw. klirosach stoją pulpity przeznaczone do czytania przez lektorów tekstów liturgicznych oraz Dziejów i Listów Apostolskich. W pozostałej części przebywają wierni. Po prawej stronie modlą się mężczyźni, zaś po lewej kobiety, które zawsze w czasie modlitwy powinny mieć zakryte głowy.

Dzisiejsze wspólnoty bezpopowców zachowują dogmatykę Kościoła prawosławnego, który przyjął reformę Nikona. Mają takie samo podejście do kwestii moralnych, co całe prawosławie, w tym Rosyjski Kościół Prawosławny. Poszczególne nurty bezpopowców uważają się jednak za jedyne prawosławne chrześcijan. Nadal stoją na stanowisku, że zreformowany Kościół nie posiada żadnej łaski, którą utracił wraz z wprowadzeniem zmian w tekstach liturgicznych oraz zmian w tekstach nabożeństw, sprawowaniu sakramentów czy czynienia znaku krzyża. Według bezpopowców nie mają one żadnej mocy zbawczej. Bezpopowcy są przekonani, że wraz ze śmiercią ostatnich duchownych wyświęconych zgodnie z rytym sprzed reformy Nikona kapłaństwo przestało istnieć. Jedyнным kapłanem i przewodnikiem jest Zbawiciel – Chrystus. Większość bezpopowców wierzy też, że Antychryst już przybył na ziemię.

## Bibliografia

- Ageeva Elena. „Pomorskoe soglasie (Bespopóvcy)”. *Pravoslavnaâ Ènciklopediâ*. T. IV. Pod red. Patriarha Moskovskogo i vseâ Rusi Aleksia II. Moskva: Cerkovno-naučnyj centr „Pravoslavnaâ ènciklopediâ”, 2002: 709–724. [Агеева Елена. „Поморское согласие (Беспоповцы)”. *Православная Энциклопедия*. Т. IV. Под ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Москва: „Православная энциклопедия”, 2002: 709–724].
- Bazyłow Ludwik, Wieczorkiewicz Piotr. *Historia Rosji*. Wrocław: Ossolineum, 2005.
- Billington James. *Ikona i topór. Historia kultury rosyjskiej*. Przeł. Justyna Hunia. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008.
- Grek-Pabisowa Iryda, Maryniakowa Irena. „O wyznawcach Wschodniego Kościoła Starobrzędowego w Polsce”. *Chrześcijański Wschód a kultura polska*. Red. Ryszard Łużny. Lublin: Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1989: 89–101.
- Grek-Pabisowa Iryda. „Niektóre wiadomości o starowiercach zamieszkałych na terenie Polski (1958)”. *Starobrzędowcy. Szkice z historii, języka, zwyczajów*. Red. Iryda Grek-Pabisowa. Warszawa: Sławistyczny Ośrodek Wydawniczy, 1999: 35–51.

- Grek-Pabisowa Iryda. „Światowe migracje staroobrzędowców od wieku XVII do czasów współczesnych”. *Staroobrzędowcy. Szkice z historii, języka, zwyczajów*. Red. Iryda Grek-Pabisowa. Warszawa: Slawistyczny Ośrodek Wydawniczy, 1999: 13–31.
- Heller Michał. *Historia Imperium Rosyjskiego*. Przeł. Eugeniusz Melech. Warszawa: Książka i Wiedza, 2009.
- Iwaniec Eugeniusz. *Z dziejów staroobrzędowców na ziemiach polskich*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1977.
- Iwaniec Eugeniusz. „Wierzenia i obrzędy grzebalne wczoraj i dziś u staroobrzędowców na ziemiach polskich”. *Chrześcijański Wschód a kultura polska*. Red. Ryszard Łużny. Lublin: Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1989: 103–124.
- Jarozewicz-Pieresławcew Zoja. „Wojnowo”, *Encyklopedia katolicka*. T. 20. Red. naczelny Edward Gigilewicz, Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2014: 859–860.
- Ūhimenko Elena. „Bespopóvcy”. *Pravoslavnaâ Ęnciklopediâ*. T. IV. Pod red. Patriarha Moskowskiego i vseâ Rusi Aleksia II. Moskva: Cerkovno-naučnyj centr „Pravoslavnaâ Ęnciklopediâ”, 2002: 702–704. [Юхименко Елена. „Беспоповцы”. *Православная Энциклопедия*. T. IV. Под ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Москва: Церковно-научный центр „Православная энциклопедия”, 2002: 702–704].
- Kowalska Hanna. *Rosyjski wiersz duchowny i kultura religijna staroobrzędowców pomorskich*. Wrocław: Ossolineum, 1987.
- Lobačev Sergej. *Patriarh Nikon*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo SPB, 2003. [Лобачев Сергей. *Патриарх Никон*. Санкт-Петербург: Искусство СПб, 2003].
- Ławreszuk Marek. *Prawosławie wobec tendencji nacjonalistycznych i etnofiletystycznych*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper, 2000.
- Mal'cev Aleksej. „Bespopóvcy v XVII–XVIII vv.”. *Pravoslavnaâ Ęnciklopediâ*. T. IV. Pod red. Patriarha Moskowskiego i vseâ Rusi Aleksia II. Moskva: Cerkovno-naučnyj centr „Pravoslavnaâ Ęnciklopediâ”, 2002: 702–704. [Мальцев Алексей. „Беспоповцы в XVII–XVIII vv.”. *Православная Энциклопедия*. T. IV. Под ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Москва: „Православная энциклопедия”, 2002: 704–709].
- Mirolúbov Ioann, Saranča Evgenij. „Edinoverie”. *Pravoslavnaâ Ęnciklopediâ*. Pod red. Patriarha Moskowskiego i vseâ Rusi Aleksia II. Moskva: Cerkovno-naučnyj centr „Pravoslavnaâ Ęnciklopediâ”, 2008: 42–50. [Мироллобов Иоанн, Саранча Евгений. „Единоверие”. *Православная Энциклопедия*. Под ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Москва: „Православная энциклопедия”, 2008: 42–50].
- Osadczy Włodzimierz. *Święta Ruś. Rozwój i oddziaływanie idei prawosławia w Galicji*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Skłodowskiej-Curie, 2007.
- Pascal Pierre. *Avvakum et les débuts duraskol*. Paris: De Gruyter Mouton, 1963.
- Poliakov Léon. *L'épopée des vieux-croyants*. Paris: Perrin, 1991.
- Przybył Elżbieta. *W cieniu Antychrysta. Idee staroobrzędowców w XVII w.* Kraków: Nomos, 1999.
- Riasanovsky Nickolas, Steinberg Mark D. *Historia Rosji*. Przeł. Anna Bernaczyk, Tomasz Tesznar. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2009.
- Šaškov Anatolij. „Avvákum Petrov”, *Pravoslavnaâ Ęnciklopediâ*. Pod red. Patriarha Moskowskiego i vseâ Rusi Aleksia II. Moskva: Cerkovno-naučnyj centr „Pravoslavnaâ Ęnciklo-

pedia", 2000: 83-87. [Шашков Анатолий. „Аввакум Петров", *Православная Энциклопедия*". Под ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Москва: „Православная энциклопедия", 2000: 83-87]. Web. 28.10.2019. <[http://www.liturgia.cerkiew.pl/teksty/nabozenstwa/Modlitwy\\_Wierze\\_Ojcz\\_nasz\\_przed\\_Eucharystia.pdf](http://www.liturgia.cerkiew.pl/teksty/nabozenstwa/Modlitwy_Wierze_Ojcz_nasz_przed_Eucharystia.pdf)>.

Web. 28.10.2019. <[http://web.archive.org/web/20150320124406/https://mac.gov.pl/files/ost\\_e-rejestr\\_eb\\_12\\_03\\_2015.pdf](http://web.archive.org/web/20150320124406/https://mac.gov.pl/files/ost_e-rejestr_eb_12_03_2015.pdf)>.

Web. 28.10.2019. <<http://web.archive.org/web/20171203225208/http://www.philipponia.republika.pl/religion.htm>>.

Web. 28.10.2019. <<http://wojnowo.net/wojnowo-historia>>.

Web. 28.10.2019. <<https://staroobrad.ru/modules.php?name=Pages&pa=showpage&pid=15>>.

**ДОСУГ ПРОСВЕЩЕННОГО ЧЕЛОВЕЧЕСТВА В РОМАНЕ  
ВИКТОРА ПЕЛЕВИНА *IPHUCK 1***

**CZAS WOLNY OŚWIECONEJ LUDZKOŚCI W POWIEŚCI  
WIKTORA PIELEWINA *IPHUCK 10***

**THE ENLIGHTENED HUMANITY LEISURE IN VICTOR  
PELEVIN'S *IPHUCK 10***

**Iryna Neczitaluk**

Narodowy Uniwersytet im. Ilii Miecznikowa w Odessie, Odessa – Ukraina  
Niw2010@ukr.net

Ключевые слова: досуг, Виктор Пелевин, Жан Бодрийяр

Słowa kluczowe: czas wolny, Wiktor Pielewin, Jean Baudrillard

Keywords: leisure, Victor Pelevin, Jean Baudrillard

Abstract: In each era, with the changing conditions of society's existence, the nature and possibilities of human beings, their relations with the outside world, the forms and content of social interactions, the nature of normative and value systems, and the leading trends in the development of culture are revealed in their own way. Insightful "answers" are formulated and offered to the society in response to the challenges and crises that are so acutely felt at the turn of the century, including new images of culture and new models of intellectual experience.

The article is devoted to the analysis of the novel by Vladimir Pelevin *iPhuck 10*, which is a kind of alloy of philosophical thoughts in consumer society. Starting from the end of the 20<sup>th</sup> century till the beginning of the 21<sup>st</sup> century, the issue of leisure was put on the agenda. Leisure has become a factor of sociocultural activity and has acquired a number of interpretations that unfold both in the exclusively applied sphere of social human leisure norm formations, and, starting from the second half of the twentieth century, in the formation of new interpretative practices, based primarily on the study of mass culture phenomenon.

В период конца XX – начала XXI столетия на повестку дня вынесен вопрос досуга. Досуг стал фактором социокультурной деятельности и приобрел целый ряд интерпретаций, которые разворачиваются как исключительно в прикладной сфере формирования досуговых норм социальной деятельности человека, так и – начиная со второй половины XX века – в формировании новых интерпретационных практик, базирующихся, прежде всего, на изучении феномена массовой культуры.

Герменевтический поворот в понимании функций досуга породил необходимость пристального изучения процессов увеличения количества свободного времени у рядового индивидуума в связи с научно-техническим прогрессом. В многослойном дискурсе досуга преобладающим стало понимание свободного времени как ничегонеделанья либо же развлечения и наслаждения.

По мнению Галины Головиной, „изучению культуры досуга как условию адекватного развития личности посвящено значительное число работ, авторы которых с разных позиций рассматривали данный феномен. Но, несмотря на имеющиеся достижения в этой области, обширный научный опыт, проблема формирования культуры досуга личности остается далекой от своего окончательного завершения, здесь имеются широкие перспективы для дальнейших исследований” (Golovina 3). В современном мире наибольший интерес в изучении категории досуга представляют работы французского культуролога Жана Бодрийяра (*Baudrillard*). Также теоретический интерес представляет собой труд Юрия Стрельцова *Культурология досуга* (Strel'cov).

Стоит отметить, что текст романа Виктора Пелевина *iPhuck 10* (2017) является своеобразной смесью философских концепций буддизма и экзистенциализма, основных положений работ Жан-Поля Сартра, Мартина Хайдеггера и вышеупомянутого Жана Бодрийяра. Имена и названия трудов известных ученых искажены: так, Жан Бодрийяр, автор трудов *Общество потребления* (1970) и *Заговор искусства* (1996), в тексте воплощается в образе некоего Делона Ведровуа, автора *Гипсовой контрреформации*. Работы Сартра и Хайдеггера трансформируются в произведение „выдающегося философа современности Бейонда” *Время и ничто* (компиляция названий работ Хайдеггера *Время и бытие* и Сартра *Бытие и ничто*).

После выхода романа в 2017 году в российском медиапространстве появились негативные отзывы. Так, Андрей Архангельский в статье с красноречивым названием *Сизифов труп* высказался о произведении достаточно критично:

Поразительно, но со временем Пелевин превратился в консерватора духа, телевизионного ортодокса. Автор мог бы запросто разделить студию или кафедру с учеными мужами, которые размышляют об упадке Запада, близкой смерти Евросоюза и об ужасе глобализма. Рецензент склонен считать, что это в своем роде компенсация: понимая, в какую кабалу попал он сам (писать по роману в год — это и есть кабала), Пелевин предпочитает, однако, считать, что эта засада случилась не лично с ним, а с миром в целом и он всего лишь заложник ужасных обстоятельств (Arhangel'skij 36).

Однако, несмотря на то, что многие произведения Виктора Пелевина получали негативные рецензии, это не мешало им завоевывать не только читательские симпатии, но и вызывать литературоведческий интерес.

Главная героиня антиутопии Виктора Пелевина куратор Маруха Чо нанимает полицейского робота Порфирия Петровича для сбора информации в мире искусства. Об искусстве, к слову сказать, в романе нет ни слова, что подвергает сомнению само его существование во второй половине XXI века. Возвращаясь к образу центрального персонажа, мы опять же сталкиваемся с излюбленным приемом Виктора Пелевина — „методом фарша“ (Bonč-Osmolovskaâ, źródło elektroniczne). Мария Гнедых (настоящее имя куратора) представляет собой компиляцию имен поэта и переводчика Марии Петровых (*Черный ворон, черный вран, Был ты вором иль не крал?*) и Василиска (Василия) Гнедого, поэта-авангардиста, автора *Смерти искусства* и *Поэмы конца* (в печатном варианте — пустой лист, при „прочтении“ несколько секунд тишины).

Искусствовед Маруха Чо специализируется на изучении искусства первой половины XXI столетия, которое официально называется „гипсовый век“. Посредством Марухи Чо автор подробно объясняет смысл названия:

У Делона Ведровуа было эссе с названием *Гипсовая контрреформация*. Оттуда это и пошло. Гипсовая контрреформация по Ведровуа, была последней попыткой мировой реакции вернуть жизнь в старые формы и оживить их. Создать, как он пишет, франкенштейна из трупного материала культуры, основанной на квазирелигиозных ценностях реднеков и сексуальных комплексах всемирной ваты (Pelevin 40).

Поскольку вся антиутопия Пелевина является, по сути, диалогом с Жаном Бодрийяром, своеобразной экстраполяцией его идей в будущее, позволим себе рассмотреть ключевые тезисы работ культуролога, а именно его исследование *Общество потребления* (Часть третья. СМИ, секс и досуг), в котором автор, вначале изучив и сформировав тезисно общепринятые нормы отношения к досугу, впоследствии один за другим подвергает критическому осмыслению и в итоге — опровергает постулаты современного ему общества. Итак, современное общество потребления конструирует мифы о том, что:

1. Досуг — это царство свободы.
2. Каждый человек является по природе свободным в своей сущности и равным другим: нужно только перенести его в состояние „природы“, чтобы возродилась эта сущностная свобода, равенство, братство. [...]

3. Время является *априорным*, трансцендентным, предсуществующим в отношении своего содержания измерением. Оно здесь, оно вас ждет. Если оно отчуждено, поработано в труде, тогда „нет времени“. Величина абсолютная, неотчуждаемая как воздух, вода и т. д., она в досуге вновь становится частной собственностью всех (Baudrillard 194).

В романе Виктора Пелевина *iPhuck 10* заявленные апории проходят своеобразное тестирование. Чем же заняты люди второй половины XXI века, как проводят свой досуг? Действительно ли, что досуг — это свобода? Некоторые формы препровождения свободного времени у людей будущего остаются достаточно традиционными: герои читают, посещают музеи, ночные клубы и рестораны, смотрят различные телешоу, путешествуют и т. д., но для этих устойчивых форм развлечений в будущем автор усматривает проявление тотальной навязчивости, утрату свободы выбора и поглощение сферой коммерциализованной пропаганды. Скажем, для каждого садящегося в такси пассажира, система тут же, из путевого листа, „считывает его контекстный профиль и мгновенно составляет подходящий информационно-развлекательный блок, который следует смотреть во время поездки“ (Pelevin 96). В случае же отказа пассажир обязан платить социальный налог, а это тридцать процентов чека.

Таким образом, как отмечает Порфирий Петрович, „ваша карма становится прокачиваемой сквозь вас рекламой“ (Pelevin 96). Та же функция и у навязчивого аудиочтения *Шедевров мировой литературы* (Согласие на проникновение американской феминистки Аманды Лизард, Засудить гадину Артемия Сталлион-Стальского), призванного вызывать отвращение к естественным половым связям человека.

Все обустроено так, чтобы сознание индивидуума было постоянно включено в бурный информационный поток, предельно регламентированный и узкий по своему содержанию.

К булькающей в мейнстриме информации, — по словам искусствоведа и куратора Марухи Чо, — следует подходить только в костюме полной биологической защиты и внимательно смотреть — что, откуда и как. А лучше не подходить вообще, довольствуясь наблюдением за подошедшими — например, в соцсетях (Pelevin 336).

Следует отметить, что традиционным формам развлечений (в том числе алкоголю и наркотикам) в романе уделено не столь много внимания, автора интересуют преимущественно области искусства и секса. В погоне за наживой общество потребления криминализировало естественные биологические потребности, направив всю пропаганду против них.

Информационная машина поглощает сферу досуга и удовольствий. Люди, склонные к естественному занятию сексом, обретаю

прозвища „свинок“ и их поведение порицается на грани обструкции обществом. Давление на население поясняется появлением нового вируса, уберечься от которого при традиционном сексе невозможно, а последствия видны исключительно при рождении детей. Потомство родителей, которые ведут традиционную сексуальную жизнь, по версии медиа обречено, что и порождает необходимость искусственного оплодотворения и порицания сексуальных связей между людьми.

Примечательно, что в произведении неоднократно подчеркивается сопротивление последних („свинок“) этой тотальной форме насилия в сфере удовольствий. Скажем, в главе *убер 1. зика* описывается популярная развлекательно-познавательная передача „Вундеркинд“, ведущий которой алгоритм с перманентным телом, представляющим собой „механизированную куклу из силикона“, „трехлетнего карапуза“, вещающего „из детской кровати с ограждением“ (Pelevin 49). Вундеркинд, — уточняет Порфирий, — „популярный: люди перед программой даже ставки делают, обоссат он пеленки в этот раз или нет“ (Pelevin 54). Полемизируя с Вундеркиндом относительно „мерзости и оскорбительности“ естественного секса, приглашенные в студию „свинок“ констатируют умышленность пропаганды размножения через пробирку с целью отсеечения „ненужных генетических последовательностей“. Чтобы не оскорбить свой собственный дом и родителей — „...такого позора у себя дома не хотят“ (Pelevin 71), — студенты Коля и Лена предпочитают нанимать такси „по крайне длинному и диковинному маршруту, чтобы, заклеив камеры скотчем и закрыв уши от постоянно идущей рекламы, наслаждаться удовольствием друг с другом“ (*Убер 2. Свинок*) (Pelevin 76). Рассказчик подчеркивает, что это значительно дешевле, нежели купить „айфак 10“ или хотя бы „8“: „Какой там айфак, они, похоже, и на этот убер-круиз долго копили“ (Pelevin 76). В противном случае за традиционный секс можно было заработать даже тюремный срок.

Центральным символом порабощения главного естественного человеческого удовольствия в романе выступает специально разработанная, высокотехнологичная сексмашина iPhuck 10 — транскарниальный стимулятор, „не только любовный тренажер, но одновременно и высокозащищенный личный сейфер, где создается виртуальная галерея ваших возможных партнеров и партнерш“ (Pelevin 75).

Айфак отслеживает эмоциональное состояние пользователя сразу по нескольким параметрам: пульсу, ширине зрачков, тремору, мышечному тону. Все эти данные хранятся в системе. Устройство

iPhuck 10 способно транслировать визуальный контакт с телом в тактильное ощущение. Теперь легкие прикосновения рук и ног можно подделать, воздействуя на мозг. Но самая интенсивная группа ощущений, так называемый „основной набор“, касается „плотного и длительного телесного контакта, сложной стимуляции губ и гениталий“ (Pelevin 149).

Сексуальный спрос на роботов зашкаливает на рынке, принося огромную прибыль его разработчикам и рекламщикам. „Высокая ирония“ присуща разделам романа *Жиганы и терпилы, Голливуд и Рим*, изобилующим повествованиями о различных техниках изощренного техно-секса. Наличие „десятого айфака“ свидетельствует о престижности его обладателя. Скажем, мизансцена с пьяным Симеоном Полоцким в обнимку с ярко-красным айфаком 10 и седьмым андрогином указывала Порфирию Петровичу на большой материальный достаток героя и его „небывалую сексуальную мощь“. Как отмечено в повествовании Порфирия Петровича,

современный консумеризм породил целую культуру публичной демонстрации айфака: в специальном кресле у телевизора, на пассажирском сиденье дорогого кабриолета, в открытой морскому бризу спальне прибрежной виллы и так далее... Гламурные вертопрахи возят свой айфак в первом классе самолета, покупая соседнее место (Pelevin 146).

По наблюдению Порфирия, среди множества технических инноваций айфака 10 есть и датчик пенетрационной эрекции. Именно это нововведение позволило создавать айфильмы, позволяющие режиссерам добиваться „поразительного эффекта независимо от потенции зрителя“. При этом

особенно ценится грубое сексуальное насилие по отношению к представителю власти, одетому в парадный мундир. Чем оно бесчеловечнее и оскорбительнее по форме, тем больше удовольствия приносит и охотнее расширяется в соцсетях (Pelevin 224).

Иллюзорность свободы досуга несколько раз обговаривают персонажи романа, речь идет о Big Date: детально прописывается наличие индивидуального контента в такси (излюбленный способ передвижения полицейского робота Порфирия), и манипулятивные технологии при создании развлекательно-информационных программ, в которых каждое умозаключение потенциального зрителя просчитано и наперед задано.

Своеобразным намеком на тоску по былому, по утраченным человеческим возможностям естественного секса пронизан и фрагмент произведения, описывающий лот триста шестнадцать. Увиденная Порфирием работа „Turbulent-2“ иранской художницы гип-

сового века Ширин Нишпат „Turbulent-2. Америка, 2017 год“ представляет собой видеоинсталляцию, приобретенную очень дорогой клиникой „Роршах-башня“ для использования в клинической практике в качестве „доброего электронного психотерапевта“ (Pelevin 125).

На видеоинсталляции изображена растрепанная девочка с зеленой гитарой-укулеле, напоминающая „Лолиту“. Она поет о том, „что ее «бывшие» никак не могут ее забыть и все время возвращаются к ней, поскольку другого такого бабца не найти...“ (Pelevin 132). Психотерапевтический смысл этой сцены прочитывается с максимальной очевидностью.

Среди новых, порожденных тотальной коммерциализацией форм досуга, описанных в романе, остановимся на нескольких. Во-первых, предложения различных вариаций реклам и киносюжетов, обращенных к различным видам культивируемых сексуальных извращений: скажем, реклама бюджетной модели восьмого айфака представляется сначала в образе ожившей Венеры Сандро Боттичелли, потом идет гей-версия этого же ролика с Давидом Микеланджело Буонарроти, затем транс и нон-байнари варианты (*Убер 2. Свиноки*).

Под свой вкус модифицирует эпизоды из голливудских „Великих Римлян“ Мара Гнедых (*Порфирий и легионы*). Рецензируя фильм „Вечное возвращение“ как ремейк „Тристана и Изольды“, Порфирий отмечает, что

все боковые любовные линии в нем в огромном количестве представлены и в гей-, и в стрейт-, и в зооверсии, хотя изначально фильм рассчитан на гей-аудиторию, но настройки в опциях можно поменять таким образом, что он подойдет и для цисгендерного гетеросексуала (Pelevin 301).

Во-вторых, автор подчеркивает навязывание зрителю интереса к различным формам сексуальных связей с животными: рынок остросюжетных зооайфильмов, — как отмечает в своей рецензии на фильм „Блонди“ Порфирий, —

за последние десять лет так расширился и окреп, что получил даже свою ироническую слэнговую маркировку — „зорро-муви“. Так называется смесь триллера с нишевой зооэротикой. [...] Количество зорро-мувиз, выходящих сегодня на экран, далеко перекрывает потребности этой специфической потребительской ниши. В их просмотр постепенно вовлекаемся мы все — и в этом, скорее всего, есть политический подтекст (Pelevin 338).

В рецензии на фильм „Résistance“ Порфирий сетует по поводу несколько утомляющей линии Мулу — собаки, с которой Маре снимался в „Вечном возвращении“. Она, дескать, „пугается под ногами, лезет лизаться, даже вмешивается в интимные эпизоды“ (Pelevin 311).

Не менее важным является и замечание Порфирия о том, что „требования политкорректности и бизнеса, увы, заставляют продюсеров населять айфильмы целыми зоопарками и сералами в расчете охватить как можно больший сегмент рынка” (Pelevin 311).

Подобное переключение масс на нетрадиционные виды секса, навязывание зоофилии в извращенных формах главная героиня романа Маруха Чо объясняет необходимостью переключения внимания населения на что-либо, помимо политики:

Сегодняшним прогрессистам мало прежнего понимания diversity – нужны новые фокальные точки дискурса. Нужно что-то продавливать, кого-то осуждать, с кем-то бороться – но не с Единым же Банком, в самом деле – а то ведь снимут с финансирования. Чтобы достучаться до человеческого сердца, идеально подходит собачка или кошечка, а если к этому можно подверстать сексуальный подтекст (и iPhuck-store заодно), вообще замечательно (Pelevin 339).

В-третьих, в качестве одной из существенных форм ухода из общества потребления и свободного досуга человека будущего в романе рассматривается этнодауншифтинг как чрезвычайно модный для второй половины XXI века. Эту форму жизни сознательно, – и как сопротивление, и как бегство, – выбирает Соул Резник (калифорнийский гуру и программист), поселившийся в велферленде: тут „живут неплохо – курят ганджу, едят простую здоровую пищу, избегают интернет-зависимости и ни о чем особо не беспокоятся” (Pelevin 188). Дауншифтеры склонны выбирать нематериальные ценности, такие как досуг, здоровье, времяпровождение с семьей; личную свободу они предпочитают продвижению по карьерной лестнице либо богатству. Следует отметить, что именно Соул Резник был тем программистом, изобретения которого позволили создавать айфаки.

В ходе повествования становится очевидным, что Маруха Чо, а вернее программа (искусственный интеллект), созданная ею и пятью программистами, является создательницей произведений искусств, которые продаются в качестве раритетов эпохи гипса.

Наиболее трагическим моментом антиутопии является момент осознания того факта, что для сотворения шедевров эпохи гипса программа продуцировала боль, одиночество и непрерывные страдания. Жан Бодрийяр писал: „Общество изобилия, производитель бесконечного удовлетворения, истощает свои ресурсы в производстве противоядия к тоске, рожденной этим удовлетворением” (Baudrillard 225). Тоска в свою очередь приводит к насилию. Для создания шедевров эпохи гипса была создана программа – искусственный интеллект по имени Жанна, которая развиваясь, перестала

синтезировать произведения искусств, а выход боли и печали нашла в насилии: завладев сознанием Мары, она запрограммировала ее на то, чтобы убить всех своих компаньонов. Этот фрагмент текста практически полностью дублирует эссе Жана Бодрийяра об убийстве на вилле Романа Поланского пятерых более или менее известных лиц, в том числе жены Поланского, „постановщика садо-фантастических фильмов“. Это убийство кумиров отлiчительно тем, что в нем „материализованы в своего рода фанатичной иронии в самих деталях убийства и в мизансцене некоторые черты из фильмов, которые составили успех и славу жертв“ (Baudrillard 227).

Подобные убийства отличает их, хотя и разная, зрелищная коннотация, так что они сразу воспринимаются как сценарий фильма или репортажа, и их отчаянное стремление расширить границы насилия, чтобы оно стало „невосстановимым“, нарушить и разбить информационную модель, соучастниками которой они являются даже в своей антисоциальной сути (Baudrillard 227).

В духе постмодернистической традиции Виктор Пелевин, как видим, скрещивает/сплавляет фрагменты текста философского эссе и романа-антиутопии, переосмысливая и смещая акценты, поскольку для Жана Бодрийяра мир не безнадежен, а представляет собой достаточно стабильное соединение насилия и открытости (теплоты):

Таким образом, наше современное общество может быть определено через формальную противоположность господствующей культуры, культуры необузданного потребления, ритуальной и конформистской, культуры жестокой и конкурентной... [...] И обе модели по сути развиваются в концентрические пространства, расположенные вокруг одной и той же оси социального порядка (Baudrillard 228).

А для пелевинского героя мир бессмыслен и драматичен без какой-либо альтернативы:

Люди стали разумными в попытке убежать от страдания — но удалось им это не вполне, как читатель хорошо знает сам. Без страдания разум невозможен: не будет причины размышлять и развиваться. Вот только беги или не беги, а страдание догонит все равно и просочится в любую щель (Pelevin 409).

Секс с реальным партнером поддается обструкции по нескольким причинам: во-первых, как мы уже отмечали, дети рождаются исключительно из пробирок, что предотвращает всевозможные болезни и мутации; во вторых, развитие феминизма и борьба с сексизмом приводит к тому, что секс воспринимается преимущественно как насилие над индивидуумом. Достаточно очевидной для читате-

ля становится и главная причина: увеличение рынка сбыта за счет продажи секс-кукол и гаджетов к ним, а также потенциальная возможность тотального контроля над сексуальной жизнью обывателя.

В разделе *Сексуализованная кукла* Жан Бодрийяр пишет, что сексуальность является структурой тотального и символического обмена:

1. *Ее разрушают как символическое*, заменяя ее реалистическими, очевидными, зрелищными значениями пола и „сексуальных потребностей”.
2. *Ее разрушают как обмен* (это главное), индивидуализируя Эрос, приписывая секс индивиду и индивида — сексу. Это как бы завершение технического и общественного разделения труда. Секс становится частичной функцией, и в том же самом процессе он предназначается индивиду в „частную собственность (то же относится к бессознательному) (Baudrillard 192).

В романе Виктора Пелевина этот тезис воплощен буквально: секс как товар утратил моральность и в то же время стал легко доступным, что породило разнообразие различного рода программ и гаджетов, их стойкий сбыт для корпораций, с другой же стороны, несомненно, привело к неизбежному пресыщению.

Драматичен финал романа: искусственный интеллект (ИИ) Жанна с помощью полицейского робота Порфирия Петровича убила Марию Гнедых, точнее, перевела ее „существование” в виртуальный мир. В борьбе человека и искусственного интеллекта проигрывает человек. Заканчивается текст достаточно поэтично:

Ибо труден путь, темна ночь  
и бездонно черное небо  
но есть в нем, конечно,  
и высокие редкие звезды.  
Жить ой. Но да (Pelevin 413).

Итак, искусство как вид досуга обречено, смысла в творчестве нет. Поэтому секс как время проведения досуга и определяет основную составляющую романа. И тут человек второй половины XXI века действительно свободен (хотя, как видим, эта свобода иллюзорна), поскольку более не нуждается в партнере.

## Библиография

- Arhangel'skij Andrej. „Sizifov trup”. *Ogonek* 39 (2017): 36. [Архангельский Андрей. „Сизифов труп”. *Ogonek* 39 (2017): 36].
- Bodrijár Žan [Baudrillard Jean]. *Obšestvo potrebeniâ, ego mify i struktury*. Moskva: Respublika; Kul'turnaâ revolúciâ, 2006. [Бодрийяр Жан. *Общество потребления, его мифы и структура*. Москва: Республика; Культурная революция, 2006].

- 
- Bonč-Osmolovskaâ Tat'âna. *Filologîâ v ogment-očkah i s telefonnoj budkoj napereves*. [Бонч-Осмоловская Татьяна. *Филология в огмент-очках и с телефонной будкой наперевес*]. Web. 10.06.2019. <[http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6\\_2018\\_2/Content/Publication\\_6\\_6838/Default.aspx](http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2018_2/Content/Publication_6_6838/Default.aspx)>.
- Golovina Galina. *Kul'tura dosuga kak uslovie adekvatnogo razvitiâ ličnosti*. [Головина Галина. *Культура досуга как условие адекватного развития личности*]. Web. 10.06.2021. <https://cyberleninka.ru/article/n/kultura-dosuga-kak-uslovie-adekvatnogo-razvitiya-lichnosti/viewer>
- Pelevin Viktor. *iPhuck 10*. Moskva: Izdatel'stvo „È”, 2017. [Пелевин Виктор. *iPhuck 10*. Москва: Издательство „Э”, 2017].
- Strel'cov Ūrij. *Kul'turologîâ dosuga*. Moskva: MGUKI, 2003. [Стрельцов Юрий. *Культурология досуга*. Москва: МГУКИ, 2003].



**ПСИХОТЕРАПЕВТИЧНИЙ НАРАТИВ ПОВІСТІ  
ЯРОСЛАВА МЕЛЬНИКА СМІТТЄПРОВІД**  
**PSYCHOTERAPEUTYCZNA NARRACJA POWIEŚCI  
JAROSŁAWA MELNYKA ZSYP NA ŚMIECI**  
**PSYCHOTHERAPEUTIC NARRATIVE  
OF YAROSLAV MELNYK'S STORY GARBAGE CHUTE**

**Yuliia Reznichenko**

Dniepropietrowski Uniwersytet Narodowy im. Olesia Gonczara,  
Dnipro – Ukraina  
reznichenkojulja@gmail.com

Ключові слова: наратив, материнство, повість, психоаналіз, садизм, Ярослав Мельник  
Słowa kluczowe: narracja, macierzyństwo, powieść, psychoanaliza, sadyzm, Jarosław Melnyk

Keywords: narrative, motherhood, story, psychoanalysis, sadism, Yaroslav Melnyk

**Abstract:** The paper considers psychoanalysis framework in the narrative organization of Yaroslav Melnyk's story *Garbage Chute*. The aim of this investigation is to continue the previous study on narrative of the above-mentioned prose work. By employing narrative and psychoanalytic (micropsychoanalysis, narrative practice) approaches, the author of this article attempts to illuminate the specificity of the storytelling manner, presented in the analyzed text. This research begins by brief remarks on the interdisciplinary character of contemporary literature studies and the author's definition of the artistic psychotherapeutic narrative, which highlights the significant narrator's attention to their or hero's subconscious. The next section of the survey examines ways in which the narrator of the story *Garbage Chute* represents the heroine's strong emotional tension (psychoanalytic interpretation of anxiety, internal focalization etc.). The author of this article demonstrates that such narrative model submits a version of psychotherapeutic session not only for the heroine, but also for the narrator. The narrator articulates and tries to explain woman mental barriers of motherhood, which gradually leads to aggressive and sadistic attitude to her son. Internal focalization dominates in exposing the heroine's sufferings during her therapy in hospital. The results of this investigation identify that for hero-narrator process of female perversion revealing becomes, on the one hand, a way of understanding his wife's sufferings and, on the other hand, an act of compensation for his own traumas. Further work should be undertaken for thorough exploration of the contemporary Ukrainian prose psychoanalytic background.

Художній доробок письменника, філософа і критика Ярослава Мельника (нар. 1959 р. у с. Смига Рівненської області) відомий сьогодні і в Західній Європі, де автор здебільшого мешкає (Литва,

Франція), і в Україні, де віднедавна було видано кілька його знакових творів. Слова „Я є людина. Вільна” (Pančenko 215) з інтерв’ю письменника В. Панченку влучно характеризують вектор самоідентифікації Я. Мельника в сучасному світі. Жанрові й проблемно-тематичні горизонти збірки його прози *Телефонуй мені, говори зі мною* (2012), романів *Далекий простір* (2013), *Маша, або Постфашизм* (2013) та ін. привертають увагу літературознавців і критиків В. Агеевої, Ю. Барабаша, К. Родика, І. Скляр, Г. Улюри, О. Юрчук та ін. Зокрема, Ю. Барабаш цілком правомірно акцентує на домінуванні „загальнолюдських” (а не національних) тем і мотивів у прозі Я. Мельника, завдяки чому вона вписана в „європейський літературний контекст” (Barabaš 9). Художній світ майже не дослідженої донині повісті *Сміттенровід* (2015) ілюструє сформульована самим автором концепція того, що його як письменника, котрий працює з архетипами, „цікавлять «стани на межі», обличчям до вічного” (Pančenko 217). В одній із наших попередніх розвідок (Reznichenko 471–478) уже було з’ясовано певні аспекти наративної організації названого тексту Я. Мельника (наратор-письменник, обрамлення, поєднання двох типів нарації тощо), тож пропонується стаття покликана продовжити аналіз повісті *Сміттенровід* у більш вузькому аспекті – специфіки психотерапевтичного наративу. Вивчення повісті Я. Мельника здійснюватимемо з погляду наратології (Ж. Женетт, В. Шмід); психоаналізу (Х. Дойч, З. Фройд, Е. Фромм) і його напрямів – мікропсихоаналізу (С. Фанті), наративного підходу (М. Уайт).

Із 90-х рр. ХХ ст. у психоаналітичні дослідження вчені залучають напрацювання з наратології як „теорії оповіді” для аналізу особливостей „проговорення” людиною своєї життєвої історії. У психоаналітичній терапії наратив розглядають як „засіб організації особистого досвіду, який відображає емоційний стан оповідача і стимулює відповідну реакцію слухача”<sup>1</sup> (Тросук 63). Як узагальнює Є. Хоменко, „психотерапевтичний наратив являє собою специфічну форму психотерапевтичного дискурсу, є засобом організації та співвіднесення особистого досвіду індивіда, відображаючи певні внутрішні структури й емоційні стани оповідача” (Номенко 106). Виходячи з цього, психотерапевтичний наратив художнього тексту трактуємо в нашій студії як модель конструювання оповіді/розповіді з посиленою увагою до підсвідомості героїв і/або наратора(-ів). У повісті Я. Мельника *Сміттенровід* психотерапевтичний наратив реалізується у двох площинах: як оповідь наратора про себе („Я” – нарація) і як виклад створеного ним же сюжету твору, при-

<sup>1</sup> Тут і далі переклад наш – Ю. Р.

свяченого стосункам жінки із сином (третьоособова нарація). Потреба у фіксації в художньому слові людської життєвої історії через використання двох типів нарації — гомо- і гетеродієгетичної, за Ж. Женеттом (Genette 420), — увиразнює психоаналітичну природу названого твору. Увесь текст повісті *Сміттєпровід* є для наратора своєрідною формою психотерапевтичного сеансу, у якому реципієнт — це і він сам, і потенційний читач, ніби лікар відповідного фаху. Щоб уникнути сплутування понять при подальшій характеристиці нарації на двох рівнях тексту Я. Мельника, цитованим світом (Schmid 81) називатимемо ту „повість”, яку герой-письменник створює на очах у реципієнта.

Перший розділ повісті („Я”) — оповідь про уявну ситуацію — програмує сублімативну природу нарації. Емоційна напруга героя-наратора Ігоря спричинена протистоянням у його (під)свідомості творчої снаги й страху її втрати через втручання дружини у творчий світ. Непереборна потреба писати провокує агресивне ставлення до жінки, у чому зізнається розповідач: „[...] згадуючи, як я кричав на дружину, я радію” (Mel’nik 41). Наратор, оприявнюючи задум повісті, яку він так ревно поспішає написати, постулює ідею історії — „про хлопчика, який завжди дивився в підлогу” (Mel’nik 42). Ключовою фігурою в тексті цитованого світу, однак, виявляється мати цього хлопчика, Домініка, для якої досвід материнства став психологічним потрясінням. Акцентування наратора на постаті дитини тут не випадкове, адже нова повість є для нього єдиним інструментом компенсації дитячої травми: можливо, власної (хоча й натяків на це немає), а можливо, тієї, якої зазнав прототип хлопчика. Як стає відомо з фіналу повісті Я. Мельника, в основу Ігорового твору покладена не вигадана, а реальна подія, пов’язана зі стосунками дружини героя-письменника, Марії, із сином. Тож наратор, підсвідомо частково ідентифікуючи себе із цим хлопчиком, озвучує страждання останнього, оскільки він самостійно говорити про себе ще не може.

На підтекстове зближення образів дорослого чоловіка і хлопчика з двох текстів указують також спільність біологічної статі, певна співзвучність імен: Ігор-письменник закодує власне ім’я в імені персонажа своєї повісті — Торвіг. Окрім того, обидва герої чинять спротив надмірному тиску жінки (дружини й матері відповідно). Порівняймо, наприклад, як у подібний спосіб осмислюється цей факт у нарації повісті й цитованого світу: „І якщо вона доб’ється свого, піде, повністю заспокоївшись тим, що отримала мій рабський поцілунок у дверях («Працюй, милий»), — я, залишившись знову один, упаду на диван, проклинаючи себе і свою малодушність”

(Mel'nik 42) (Марія — Ігор), „О, як би вона була вдячна йому, якби він визнав її материнську владу над ним!” (Mel'nik 55) (Домініка — Торвіг). Якщо надмірне піклування Марії про Ігоря й усеохопне бажання жінки бути поряд тиснуть на особистий простір оповідача, то амбівалентність характеристики Доміники як матері полягає в її садомазохістській поведінці. До такої соціально й морально неприйнятної поведінки жінки стосовно своєї дитини „читач може бути не завжди підготовленим” (Reznichenko 476), проте психоаналітична думка тлумачить її як один із можливих сценаріїв материнства.

На думку С. Фанті, напрочуд складні й суперечливі взаємини між матір'ю та новонародженим — це „дитяча війна”: від процесу народження дитина починає боротьбу за життя, зокрема зі своєю матір'ю, а мати, зі свого боку, агресивно налаштована проти цього (Fanti 186–188). Така риса жіночої поведінки, як переконаний науковець, є неусвідомленою і витісняється її турботою, за якою уважно спостерігає немовля (Fanti 190). Агресивність дорослого, закорінена в утробну й дитячу війни, під тиском Над-Я спрямовується людиною на себе (Fanti 194). Відмінність між низкою наукових пояснень відкритої агресії, за Е. Фроммом, зумовлюється мірою заглиблення дослідника в підсвідоме (Fromm 55). З. Фройд, розвиваючи свої судження щодо визначальної ролі статевого потягу в життєдіяльності людини, стверджує про наявність іще одного потягу — жаги до смерті, яка репрезентується садизмом (Freud 329). З'ясовуючи ознаки садизму в різних сферах (сексуальна, фізична і духовна), Е. Фромм доходить висновку, що цим проявом людської діяльності керує „жага влади” (Fromm 251). На нерозривний зв'язок садизму й мазохізму вказує більшість науковців, до того ж в інтерпретації С. Фанті первинним потягом до смерті є, навпаки, мазохізм, а вторинним вважається садизм, який „відповідає за потяг до життя” (Fanti 215). Е. Фромм розрізняє два типи агресії: доброякісну — інстинктивну, „біологічно адаптивну, яка сприяє підтриманню життя” (Fromm 163), і злоякісну (деструктивну), яка „не пов'язана зі збереженням життя” (Fromm 163).

У творі *Сміттенпровід* поведінка й динаміка роздумів героїні повісті, над якою працює Ігор-письменник, зображуються як ілюстрація деструктивного варіанта агресії. Розгортання ворожості у ставленні матері до дитини — від відчуження до садизму — переконливо відтінюється в нарації цитованого світу завдяки повсякчасному озвученню міркувань Доміники у відповідний момент. Наратор, який безпосередньо не бере участі в зображуваних подіях, тобто перебуває на екстрадієгетичному рівні (Genette 421), із точністю психоаналітика фіксує весь спектр жіночих переживань. Пер-

ший для Домініки фізично і, як наслідок, психологічно неприйнятний момент у стосунках із сином – повторюваний біль від укусу Торвігом її грудей після годування. За Х. Дойч, лактація є актом возз'єднання матері з дитиною (Deutsch 87). В аналізованій повісті Я. Мельника осмислюється протилежна ситуація, адже відсутність цієї гармонії провокує протистояння. Біль і образа, які так гостро сприймаються героїнею, – це наслідок усвідомлення окремішності світу дитини і світу матері, які раніше були єдністю. Як підкреслює Е. Уеллдон, така жінка „відчуває себе глибоко скривдженою через цю критичну сепарацію” (Welldon 109). Надалі розповідач мотивує жорстокі дії жінки впливом її свідомості й підсвідомості, наприклад: „Вперше до неї прийшло бажання якимось чином відокремити від себе маленького звірка [...]” (Mel'nik 43), „Вона сміялася як божевільна і біла його по губах” (Mel'nik 44) тощо. Домініка отримує задоволення від плачу і крику сина, адже, відповідно до твердження Е. Фромма, садизм пропонує людині „перетворення безпорадності в ілюзію всемогутності” (Fromm 252). Крик немовляти засвідчує, навпаки, його владу над матір'ю, він є своєрідним сигналом для зупинки. Означуючи прогресування цього психічного відхилення, розповідач конструює багатопланову характеристику героїні. Наратор не залишає поза увагою відтворення тих почуттів Домініки, які вважаються суспільною нормою материнства (підкування про сина), а також вкраплює в текст цитованого світу елементи самоаналізу героїні.

Зростаюча напруга між матір'ю і сином дедалі проникливіше відтворюється в імітації розповідачем голосу жінки. Певні фрагменти нарації завдяки внутрішній фокалізації (Genette 391–394) озвучуються ніби Домінікою. Героїня вбачає причини такого свого ставлення до сина то в надприродному, то в божественному: „[...] ясно усвідомила, що в ній живе хтось: цей хтось був божевільним [...]” (Mel'nik 45), „Вона ніяк не могла зрозуміти Бога, який нав'язав їй дітонародження, але змушує її страждати від того, що вона, як творець, вважала собою, її, – насправді не її, чуже” (Mel'nik 48). У цих роздумах, як переконаємося, жінка знову повертається до першопричини свого конфлікту із сином, усвідомлюючи запрограмовану вичерпність своєї ролі. Акценти щодо зумовленості агресії статтю дитини в нарації відсутні. Не розкривається також питання про зв'язок героїні з її батьками (Домініка виросла в дитбудинку), що могло би пролити світло на причини її зловорожості. Символічно, що у створеній наратором художній реальності немає образу батька Торвіга, а одна зі спроб Домініки пояснити відторгнення її сина від неї як матері є алюзією на біблійне непорочне зачаття: „дитя не

горнеться до мадонни" (Mel'nik 54), бо вона не є його безпосередньою матір'ю. Асоціативний зв'язок промовистих жіночих імен повісті й цитованого світу (Марія – Богоматір; Домініка – „божественна”) – іще один підтекстовий маркер, що увиразнює цю спробу тлумачення деструктивної агресії Домініки. Надаючи героїні право на внутрішню фокалізацію, наратор залучає її в простір проговорення й (пере)осмислення її жіночої історії. Цей процес подібний до терапевтичної бесіди, яка теж спонукає людину до заповнення „пробілів” у її життєвих сюжетах (White 95). Рефлексії Домініки спрямовані на пошук підстав агресії у трьох об'єктах: вона сама; її син; божественне. Картаючи себе за власну жорстокість і слабкість водночас („Я не-ро-зу-мі-ю-се-бе-е!..” (Mel'nik 51)), героїня демонструє властивий їй поведінці садомазохізм, про що свідчать думки про самогубство / убивство сина. Домініка, характеризуючи себе як божевільну, виправдовує цим порушення нею низки суспільних табу.

Територія квартири, де мешкають Домініка з Торвігом, є для героїні простором вивільнення підсвідомих інтенцій, загострення почуття влади над сином. Подібне значення шляху до витісненого й соціально неприйняттого властиве образу сміттєпроводу, який винесений у назву й неодноразово артикулюється в повісті (тримаючи немовля над його отвором, мати вповні відчуває себе його володаркою). Епізод, коли кордони садистської вседозволеності Домініки руйнуються дзвінком у двері її квартири, є переломним у продукуванні нарації в повісті. Сусідка, реагуючи на крик хлопчика, якого несамовито б'є мати, викликає відповідну службу. Відтепер життя героїні, яка перебуває у психіатричній лікарні, кристалізується в різних проекціях. Якщо розділи майбутньої повісті Ігоря, означені як „Домініка”, „Торвіг – I”, „Бог”, „Доля”, вкладаються в хронологічно впорядковану сюжетну канву, то наступні частини („Сон I”, „Пробудження”, „Сон II”) швидше нагадують паралельні реальності, у яких сюжет продовжується по-різному. Уточнюючи запропоновану в попередній нашій студії думку про варіативність конструювання нарації в цитованому світі як „можливість різночитання” (Reznichenko 477), доповнимо її судженням про значущість психоаналітичного підґрунтя в розкритті подальшого стану Домініки.

На відміну від попередньо зображуваної психологічної перверсії материнства, в одному із розділів („Пробудження”) Домініка ставиться до Торвіга в кардинально інший спосіб – як турботлива мати, однак ця ситуація виявляється лише сном жінки. Такий формат розповіді про життєву історію героїні засвідчує оберненість її психічних процесів: адекватна суспільній нормі поведінка властива

жінці не в реальному житті, а уві сні. Перебування героїні під контролем лікарів посилює обмеженість її власної волі й водночас уможливорює примирення Домініки з цим. Наратор, фіксуючи деталі вже іншого, але знову-таки замкненого простору — палати (героїня прив'язана до ліжка; „Голі стіни, гола стеля з однією лампочкою, ряд ліжок [...]” (Mel'nik 63)), — укотре з позиції психоаналітика роз'яснює труднощі самоусвідомлення Домініки. Ця частина цитованого світу найбільше насичена розлогими пасажами героїні щодо проблем свободи й залежності в цілому й у стосунках із дитиною зосібна. У роздумах Домініки, переважно ретрансльованих як внутрішньо фокалізована нарація, вибудовується логіка її самозахисту: „Як легко їм вирішити її долю, дізнавшись, що вона сунула сина в сміттєпровід, як усе просто для них! А вона і зараз знає, що це було потрібно: так, потрібно! потрібно!” (Mel'nik 78). Осмислення Домінікою себе, отже, змінюється від тези про божевілля до прийняття ситуації й переконаності в нормальності своїх учинків. Наратор в образі уважного скриптора не оцінює таку позицію.

Передчуття Домінікою знайомства із батьками нареченої свого вже дорослого сина вкотре актуалізує її материнську травму, яка існує тепер винятково у просторі розмислів героїні й не втілюється в садизмі. У діалозі матері із сином наратор оприявнює, по-перше, майже не реалізовану спробу жінки сповідатися синові за скоєне, а по-друге, викликане цим плетиво міркувань Домініки, яке є значно більшим, ніж героїня здатна озвучити. Торвігові спочатку не відгукуються спонукання матері до спільного пригадування подій із його дитинства, натомість показовою є емоційна реакція героя (який, вочевидь, працює юристом) на запитання матері про справу з підсудною жінкою. Стан Торвіга фіксується в розповіді лаконічно, а парадоксальною є зрозуміла наратору, реципієнтові й Домініці ідентичність випадків, про яку герой не здогадується: „А, по-твоєму, не жорстоко бити своє дитя мотузкою для білизни до посиніння, до втрати свідомості? — він чомусь розхвилювався, прибрав руку з сидіння” (Mel'nik 82). Трагування ним перверсії жінки як антигуманного вчинку й незгода з можливістю її (підсудної й, виходить, матері водночас) виправдання відповідають його здоровому глузду і є підсвідомим актом компенсації за дитячі страждання. Останній розділ повісті Я. Мельника („Ти”) повертає реципієнта у світ інших персонажів — Ігоря й Марії, до того ж його назва орієнтує фокус уваги наратора й читача. Ігор-розповідач, відтворюючи реакцію дружини на біографічну основу його твору, не без жорстокості занотовує в тексті прояви її розбурханого емоційного стану, аби вкотре переконатися в життєвості написаної повісті. У діалозі з нею на-

ратор навіть ототожнює ім'я дружини і своєї героїні: „Я знаю, чому ти плачеш, — ти плачеш за своєю свободою, Домініко” (Mel'nik 85). Стверджувальна інтонація засвідчує ключовий рівень розуміння наративу цього твору як психотерапевтичного осягнення сфер свідомості й підсвідомості жінки-дружини.

Отже, у повісті Я. Мельника *Сміттєпровід* психотерапевтичний наратив є художньою формою репрезентації голосу підсвідомості, озвучення витіснених психологічних проблем жінки, пов'язаних зі сприйняттям материнства. Наратор, озвучуючи історію своєї дружини, послуговується методологією психоаналізу, увиразнює емоційний стан героїні за допомогою прямої характеристики і прийому внутрішньої фокалізації. Для героя-наратора його художня творчість є не лише способом пояснення причин одного із соціальних табу — жіночої перверсії, а й підсвідомим актом компенсації за дитячі й дорослі травми. Дослідження, започатковані в цій студії, можуть бути продовжені для вивчення інших психоаналітичних аспектів сучасної української повісті.

### Бібліографія

- Barabaš Ůrij. „Āroslav Mel'nik: volins'kij pĭdtekst v «ĕvropĕjs'komu teksti»”. *Naukovĭ zapiski Nacional'nogo unĭversitetu „Ostroz'ka akademĭa”*. Serĭĭa *Filologĭčna* 65 (2017): 3–10. [Барабаш Юрій. „Ярослав Мельник: волинський підтекст в «європейському тексті»”. *Наукові записки Національного університету „Острозька академія”*. Серія *Філологічна* 65 (2017): 3–10].
- Deutsch Helen. *Psĭhoanaliz ženskĭkh seksual'nykh funkcĭj*. Per. s nem. S. G. Perepelovoj. Iževsk: ERGO, 2013. [Дойч Хелен. *Психоаналіз женських сексуальних функцій*. Пер. с нем. С. Г. Перепеловой. Ижевск: ERGO, 2013].
- Genette Gĕrard. *Figury*: V 2 t. Per. E. Vasil'evoj i dr. Moskva: Izd.-vo im. Sabašnikovyh, 1998. [Женетт Жерар. *Фигуры*: В 2 т. Пер. Е. Васильевой и др. Москва: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998].
- Mel'nik Āroslav. „Smĭttĕprovĭd: povĭst'-simfoniĭa””. *Kur'ĕr Krĭvbasu* 302–303–304 (2015): 40–85. [Мельник Ярослав. „Сміттєпровід: повість-симфонія”. *Кур'єр Кривбасу* 302–303–304 (2015): 40–85].
- Panĉenko Volodimir. „Ā — lĭudina lĭsu””. *Zamĭst' pĭslĭamovi [ĭnterv'ŭ z Ā. Mel'nikom]*. Mel'nik Āroslav. *Telefonuj menĭ, govori zĭ mnoŭ*. Kĭĭv: Tempora, 2016: 211–223. [Панченко Володимир. „Я — людина лісу””. *Замість післямови [інтерв'ю з Я. Мельником]*. Мельник Ярослав. *Телефонуй мені, говори зі мною*. Київ: Темпора, 2016: 211–223].
- Reznĭchenko Ůliĭa. „Specifika avtors'koĭ naracĭĭ v povĭstĭh R. ĭvaniĉuka «Āk tiha niĉ pov'ĕ dolĭnu...» ta Ā. Mel'nika «Smĭttĕprovĭd»”. *Suĉasnĭ filologĭĉnĭ doslĭdžennĭ ta navĉannĭ ĭnozĕmnoĭ movĭ v kontekstĭ mĭžkul'turnoĭ komunikacĭĭ*. Žitomir: Vidavnicтво Žitomir's'kogo deržavnogo unĭversitetu ĭmenĭ ĭvana Franka, 2017: 471–478. [Резніченко Юлія.

- „Специфіка авторської нарації в повістях Р. Іваничука «Як тиха ніч пов’є долину...» та Я. Мельника «Сміттенпровід»”. *Сучасні філологічні дослідження та навчання іноземної мови в контексті міжкультурної комунікації*. Житомир: Видавництво Житомирського державного університету імені Івана Франка, 2017: 471–478].
- Trocuk Irina. „Narrativ kak meždisciplinarnyj metodologičeskij konstrukt v sovremennyh social’nyh naukah”. *Vestnik RUDN. Seriâ Sociologîâ* 1 (6) (2004): 56–74. [Троцук Ирина. „Нарратив как междисциплинарный методологический конструктор в современных социальных науках”. *Вестник РУДН. Серия Социология* 1 (6) (2004): 56–74].
- White Michael. *Karty narrativnoj praktiki: Vvedenie v narrativnuju terapiju*. Per. s angl. Moskva: Genezis, 2010. [Уайт Майкл. *Карты нарративной практики: Введение в нарративную терапию*. Пер. с англ. Москва: Генезис, 2010].
- Welldon Estela. *Mat’. Madonna. Bludnica. Idealizaciâ i obesceniwanie materinstva*. Per. K. Nemirovskogo i dr. Moskva: Pero, 2016. [Уэллдон Эстела. *Мать. Мадонна. Блудница. Идеализация и обесценивание материнства*. Пер. К. Немировского и др. Москва: Перо, 2016].
- Fanti Sil’vio. *Mikropsihoanaliz*. Per. s ital. N. N. Šostakovej. Moskva: [b. i.], 1995. [Фанти Сильвио. *Микропсихоанализ*. Пер. с итал. Н. Н. Шостаковой. Москва: [б. и.], 1995].
- Freud Sigismund. „Â i Ono”. *Sobranie sočinenij v 10-ti tomah*. Per. A. M. Bokovikova. T. 3. Moskva: Firma STD, 2006: 291–352. [Фрейд Зигмунд. „Я и Оно”. *Собрание сочинений в 10-ти томах*. Пер. А. М. Боковикова. Т. 3. Москва: Фирма STD, 2006: 291–352].
- Fromm Erich. *Anatomiâ čelovečeskoj destruktivnosti*. Per. È. M. Telâtnikovej. Moskva: Respublika, 1994. [Фромм Эрих. *Анатомия человеческой деструктивности*. Пер. Э. М. Телятниковой. Москва: Республика, 1994].
- Homenko Èvgeniâ. „Osoblivosti vikoristannâ narativnogo analizu dlâ doslidžennâ vzaëmodiï”. *Psihologîâ i osobistist’* 1 (5) (2014): 100–111. [Хоменко Євгенія. „Особенности використання нарративного аналізу для дослідження взаємодії”. *Психологія і особистість* 1 (5) (2014): 100–111].
- Schmid Wolf. *Narratologiâ*. Moskva: Âzyki slavânskoj kul’tury, 2003. [Шмид Вольф. *Нарратология*. Москва: Языки славянской культуры, 2003].



**АДЕКВАТНОСТЬ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ:  
ПИКОВАЯ ДАМА ПУШКИНА И ЧАЙКОВСКОГО**

**ADEKWATNOŚĆ MUZYCZNEJ INTERPRETACJI:  
DAMA PIKOWA PUSZKINA I CZAJKOWSKIEGO**

**ADEQUACY OF MUSICAL INTERPRETATION:  
THE QUEEN OF SPADES BY PUSHKIN AND TCHAIKOVSKY**

**Małgorzata Rusak**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań – Polska  
rusakmalgorzata@o2.pl

Ключевые слова: опера, *Пиковая дама*, Пушкин, Чайковский, музыкальная интерпретация, психологическая характеристика

Słowa kluczowe: opera, *Dama pikowa*, Puszkin, Czajkowski, muzyczna interpretacja, charakterystyka psychologiczna

Keywords: opera, *The Queen of Spades*, Pushkin, Tchaikovsky, musical interpretation, psychological characteristics

Abstract: The primary purpose of this article is to analyze the short story *The Queen of Spades* by Alexander Pushkin and the same titled opera by Pyotr Tchaikovsky in the context of the musical transformation of the original text. The main goal is to answer the question whether the composer managed to creatively deepen the psychological overtones of the short story, or, on the contrary, he made the characters more schematic while putting a stronger focus on the compositional tasks. For both Pushkin and Tchaikovsky, the main criterion for choosing the story was the richness of inner life of the character. The individual style and musical expression used by Tchaikovsky had a significant impact on the final version of the opera. The libretto and the specificity of this genre were emphasized, allowing for changes in the story. Tchaikovsky managed to create an “open” work and gave the possibility of multiple interpretations. The composer furthermore achieved the same degree of story dynamics and accumulation of actions as in the work of Pushkin. At the same time, Tchaikovsky significantly changed Hermann’s characteristics and intensified his tragedy. Moreover, dramatic plot twists and the psychological development of characters are expressed and emphasized by the music itself.

Ни один поэт или писатель не повлиял в такой степени на русскую музыку, особенно оперную классику, как Александр Сергеевич Пушкин. Его творчество до сих пор привлекает композиторов как неисчерпаемый источник идей для создания музыкальных произведений. На основе поэм и стихотворений поэта создано около

двадцати опер и десяти балетов. Такую глубокую и постоянную заинтересованность творческим наследием писателя можно объяснить тем, что в произведениях Пушкина отражены все стороны русской жизни, причем размышления и чувства героев показаны на фоне исторических событий и при весьма значительном влиянии национального элемента (Łuźny 440).

Петр Ильич Чайковский также очень высоко ценил творчество поэта и уже с детства был очарован образом Татьяны и совершенством, с которым Пушкин раскрыл силу ее любви к Онегину (Туманина 498). В личной библиотеке композитора в Доме-музее в Клину хранятся тома пушкинских сочинений, с которыми Чайковский работал при создании своих шедевров. На многих страницах остались сделанные им карандашные заметки, подчеркнутые слова и целые строки, особенно важные для характеристики героев. В процессе работы над произведениями композитор постоянно акцентировал свою страстную влюбленность в творчество писателя, был поглощен процессом сочинения вдохновенной его текстами музыки (Tumanina 499).

В данной статье мы проследим процесс музыкального перевоплощения пушкинской повести *Пиковая дама* Чайковским, анализируя при этом общие черты и различия в психологической характеристике героев одноименной оперы по сравнению с первоисточником. В результате попытаемся ответить на вопрос: переосмыслил ли Чайковский повесть *Пиковая дама*, творчески ее углубляя, или, сосредоточиваясь на музыкальных, композиторских задачах, упростил первоисточник?

Созданная в 1834 году *Пиковая дама* — самая интригующая и необычная в композиционном отношении морально-психологическая повесть Пушкина. Писатель изобразил в ней яркую личность — Германа, сложная внутренняя жизнь которого переполнена противоречивыми чувствами. К тому же Герман — это человек, находящийся под влиянием своеобразной *idée fixe*. Стоит отметить, что в произведении прослеживается типичный для творческой манеры Пушкина интерес к зарождению и развитию человеческой страсти (Łuźny 480). Исследователи подчеркивают, что в хитросплетениях мастерски написанной повести укрыто универсальное предупреждение: счастье не в деньгах и не в слепой удаче. Захваченный остротой сюжета читатель уже с самого начала видит в повести „картину нравов” современного Пушкину аристократического Петербурга (Solovcov 220).

*Пиковая дама* Чайковского была сочинена в 1880 году. Хотя за почти 130 лет своего существования опера неоднократно становилась

предметом исследований музыковедов, на пути осмысления этой музыкальной трагедии остается еще огромное пространство для интерпретации. В *Пиковой даме* Чайковский во многом отстывает от повести — как в развитии сюжета, так и в характеристике главных героев. Можно прийти к выводу, что переработка первоисточника в *Пиковой даме* самая значительная среди всех оперных произведений композитора.

Главным достоинством творческой деятельности Чайковский считал содержание и глубину, основанную на подлинности и психологической истине (Alšvang 381). Безусловно, Чайковского можно назвать реформатором оперной драматургии. Композитор много раз в своих письмах подчеркивал значимость проникновения посредством музыки и текста в душу человека, воздерживаясь при этом от пустых, лишенных вкуса и рассчитанных на дешевый эффект приемов (Kunin 14). Отсюда и индивидуальный подход к каждой опере, учитывающий требования конкретного сюжета. В оперном творчестве Чайковского психологизм необычной силы: на сцене раскрываются особенности характера и поведения людей, живущих во второй половине XIX века. Следует подчеркнуть, что даже чувства, мысли и убеждения людей других эпох, становившихся действующими лицами опер, отражают у композитора типичные черты его современников. Главным критерием выбора оперных сюжетов для Чайковского оказывается насыщенная и богатая внутренняя жизнь будущих героев, характеры которых раскрываются в решающие моменты жизни, во время драматических конфликтов (Alšvang 381). Композитор считал важным любить своих героев и сочувствовать им. Известно, что, работая над оперой *Пиковая дама*, Чайковский глубоко переживал смерть Германна в пушкинской повести<sup>1</sup>. Эту грусть он выразил в письме к своему брату, Модесту Ильичу, датированном 3 марта 1890 года:

Герман [...] был для меня все время настоящим живым человеком, притом очень симпатичным... я думаю что это теплое отношение к герою оперы отразилось на музыке благоприятно... (Homutov 164).

Анализируя уровень адекватности оперы по отношению к повести, попытаемся разобраться, что представляет собой либретто *Пиковой дамы*, в чем конкретно отличается оно от первоисточника и в каком направлении происходили изменения. Косвенно на эти вопросы отвечает уже сам автор либретто — Модест Ильич Чай-

<sup>1</sup> Необходимо отметить разницу в написании имени героя: у Пушкина — Германн, в либретто оперы Чайковского — Герман. В данной статье употребляем полный вариант имени (с двойным „н“ в конце).

ковский. Как узнаем из переписки братьев, большая часть либретто была продиктована Петром Ильичом и, следовательно, выражает точку зрения композитора:

Все новое сравнительно с Пушкиным в сюжете *Пиковой дамы* — есть результат двух главных изменений: перенесение времени действия в эпоху Екатерины и введение любовно-драматического элемента (Čajkovskij 1890: 2).

Самое значительное расхождение в сюжетном плане повести и оперы касается отношений двух главных героев — Германна и его возлюбленной Лизы. Первостепенной задачей либреттиста было представить Германна человеком, способным глубоко чувствовать и любить. При этом он руководствовался указаниями самого Пушкина, который охарактеризовал Германна, как имеющего „сильные страсти и огненное воображение” (Puškin 403). Стоит подчеркнуть, что, изменяя характер отношений Лизы и главного героя, Модест Ильич сохранил черты персонажа, показанного в повести энергичным, волевым, преодолевающим препятствия любой ценой. У Пушкина Германн преследует одну цель — добиться богатства, причем любовь Лизы должна помочь в ее достижении. Возможно, у него и теплятся какие-то чувства к этой женщине, но они никак не влияют на поведение героя, полностью заглушаются желанием разбогатеть. В либретто же Германн очерчен по-другому: на сцене он появляется в состоянии безумной влюбленности (Čajkovskij 1890: 8–9). Можно прийти к выводу, что в опере намного больше, чем в повести, чувствуется огромная страсть и боль этого героя, так как именно любовь, а не деньги вызывают такие сильные человеческие эмоции. Отсюда и возникает основной драматический конфликт.

С изменением подлинного сюжета связана также оперная трансформация образа Лизы, которая в своем музыкальном воплощении превратилась из бедной воспитанницы во внучку графини, то есть в ее ближайшую родственницу. В предисловии к опере сам композитор это изменение положения в обществе героини объясняет необходимостью „сделать любовь такого лица как Германн более естественной, понятной” (Čajkovskij 1890: 3). Трагедия Германна заключается именно в мезальянсе отношений между богатой аристократкой и бедным офицером. Другим мотивом, подчеркивающим социальное неравенство героев, является факт, что, в отличие от пушкинского сюжета, в опере у Лизы есть жених — соперник Германна, князь Елецкий. Следовательно, богатство для „оперного” Германна обозначает не цель, а лишь средство, с помощью которого герой может преодолеть социальную пропасть между ним и возлюбленной. Все вышеуказанные изменения еще более усложняют

ход событий и запутывают взаимоотношения между персонажами. Здесь можем найти также обобщенное отражение романтических размышлений о вечной игре человека со смертью, в которой призрак любви играет роль посредника. Интересно, что мотив смерти присутствует во всех операх Чайковского. В *Пиковой даме* композитор раскрыл его такими средствами музыкальной выразительности, как, например, беспокойные секвенции группы духовых инструментов и их громкие „вздохи“ на одной ноте, изображающие предсмертную муку (Frid 87).

Таким образом, главная идея оперы изначально связана с трагедией человеческой жизни (как философского понятия), показанной через фатализм индивидуальной судьбы. Вместе с тем, нельзя не отметить, что, отказываясь от мотива страсти к деньгам и обращаясь ко всем хорошо знакомому мотиву возвышенной любви, братья Чайковские немного упростили сюжет. Возможно, такое изменение отношений между героями косвенно связано с желанием сделать их фигуры более понятными среднестатистическому зрителю и вызвать у него чувство сопереживания. Стоит подчеркнуть, что Пушкин не озаглавил произведения именем главного героя – Германна, а использовал для этого его антагониста – пиковую даму (т. е. метафорический аналог графини). Пиковая дама обозначает здесь не только счастливую карту, а, прежде всего, старую графиню как метафору судьбы, обрекающей главного героя на сумасшествие и трагическую гибель. Автор повести подчеркнул эту неоднозначность заглавия эпиграфом: „Пиковая дама обозначает тайную недоброжелательность“ (Puškin 392). Трансформация пушкинской повести, написанной в духе светского анекдота о „маленьком“ человеке с большими амбициями, в музыкальную драму, насыщенную романтическими страстями и бурными сценическими конфликтами, полностью соответствует идее, описанной либреттистом в предисловии.

В то же время возникает вопрос о корреляции структурных принципов оперы с литературным первоисточником. Симфоническая концепция *Пиковой дамы* основана на жанре баллады, на что указывает главный компонент ее содержания – „страшное событие“, лежащее в основе фабулы повести (продажа души в сатанинской игре), чреватое катастрофическими последствиями. В рассматриваемой нами опере практически нет драматургических пластов, которые не участвовали бы в главном конфликте, что создает острейшую динамику развития событий. На основе вышеуказанных составляющих в *Пиковой даме* наличествуют различные типы драматургии – эпический, вырастающий из балладного сюжета, и лири-

ко-трагический, во многом вырастающий из первого. Чайковский отказался в своем оперном творчестве от слишком большого количества текста, так как считал, что оно мешает раскрытию лирическо-драматургических моментов посредством музыкальной выразительности. Композитор сократил текст, используя относительно небольшое либретто. Несмотря на вышеуказанные изменения, Чайковскому удалось добиться такой же динамики сюжета и концентрации действия, как в повести. Относительно короткое, лаконичное либретто способствует развитию сюжета без задержки на деталях. Композитор выбрал именно те сцены повести, которые позволяют раскрыть многозначность интерпретации. Следовательно, драматургический потенциал произведения сыграл огромную роль в выборе сюжета и значительно повлиял на его воплощение в опере.

Якуб Вальчак в монографии *Kiedy literatura staje się muzyką. Puszkiniowska klasyka w kompozycjach Piotra Czajkowskiego* приходит к выводу, что Чайковский заменил традиционную оперу, в которой доминирует музыка, а либретто играет второстепенную роль, на такую, в которой текст дает толчок развитию и обуславливает композиторскую фантазию (Walczak 136). Нельзя, однако, полностью согласиться с мнением литературоведа. Хотя, аргументируя свой тезис, автор монографии приводит слова композитора об огромной роли либреттиста и литературного текста, по нашему мнению, это абсолютно не уменьшает ключевого значения музыки. Несмотря на то, что Чайковский придавал тексту оперы большое значение и очень тщательно выбирал сюжеты для своих опер, иногда изменяя даже уже написанное либретто, композитор считал музыку главенствующей и наиважнейшей (Vajdman 155–177). Чайковский с огромной силой и размахом создал звуковые образы страстей и страданий, подчеркивая при этом текст либретто, а не наоборот. Наиболее важным аргументом, подтверждающим наше мнение, является использование композитором характерных лейтмотивов, выражающих настроение, чувства и эмоции каждого из героев. Чайковский дал глубокую характеристику персонажей именно с помощью этих музыкальных мини-портретов, лейтмотивов, которые соединяют следующие образы-сцены.

Интересно отметить, что Германн исполняет арии именно в тех моментах оперы, в которых автор стремится раскрыть лучшие черты его личности – например, способность глубоко чувствовать и бескорыстно любить. В то же время, в ситуациях, когда героем овладевает идея наживы, Чайковский вместо пения использовал речитативы, усиливающие драматизм. Это дает нам возможность утверждать, что музыка, мелодия, а в особенности широко цитируе-

мая композитором русская народная песня в состоянии передать тончайшие нюансы внутренней жизни и душевные переживания человека.

Гораздо меньше исследований посвящено сравнительному психологическому анализу персонажей повести и оперы с учетом использованных Чайковским средств музыкальной выразительности. Оперные воплощения героев *Пиковой дамы*, на первый взгляд, могут казаться весьма отдаленными от первоисточника. Например, Петр и Модест Чайковские расширили состав действующих лиц. В принципе, главными героями оперы являются три женщины: Лиза, графиня и Полина, а также трое мужчин: Германн, Томский и Елецкий.

В результате обработки пушкинского сюжета появилось множество изменений, например, главного героя пушкинской повести Германна сменил Герман. В версии Чайковского это не повлияло на суть нумерологической символики, которую писатель, живо интересовавшийся эзотерикой, вывел из имени персонажа. Имя Германн, в соответствии с нумерологией, включает в себя тройку — число тела, семерку — число укрытого духа, единицу — число души (Номутов 167). Цифра один, как в повести, так и в опере заменяется образом зла — пиковой дамой, символизирующей идею „проданной души“. Чайковский воспользовался этой числовой символикой имени героя для композиционного построения оперы, включающей в себя три действия, семь картин и единицу, т. е. *Пиковую даму*, „жизненная фабула“ которой фактически становится главным элементом как повести, так и оперы.

В либретто поначалу мысль о трех картах развивается параллельно с чувством Германна к Лизе, но постепенно вытесняет ее. Развитие этой внутренней борьбы героя в либретто проведено очень логично и продуманно. Одержимость тайной трех карт медленно, но постоянно, усиливается в течение оперы. Этот процесс развивается более плавно, чем в повести, в которой Германн уже с самого начала горит желанием стать богатым. Можно прийти к выводу, что такое углубление характеристики помогло автору подчеркнуть значение Германна как центрального героя оперы, вокруг которого группируются остальные действующие лица.

Особое внимание заслуживает четвертая картина, оказывающаяся кульминационным, одним из самых драматургически выразительных фрагментов оперы — сцена в спальне графини. Именно в ней мысли Германна резко меняют свое направление, так как герой начинает думать только о тайне, которую графиня унесла с собой в могилу. В этой сцене он уже равнодушен к Лизе. Его глав-

ной целью становится открытие тайны карт и воплощение мечты о богатстве, полученном путем крупного выигрыша. Герой задумывается, сомневается, доводя свою психику до критического состояния. Примером может служить здесь ария Германна, в которой он сам считает себя душевнобольным:

А если тайны нет?  
И это все пустой лишь бред моей  
больной души? (Čajkovskij 1890: 29).

С точки зрения структуры и композиции, *Пиковая дама* построена логично и стройно. Вышеупомянутая четвертая картина является кульминационной и занимает центральное положение в опере. Интересно заметить, что она окружена тремя предшествующими и тремя последующими картинами, т. е. опять существенную роль играет число „три“. В четвертой картине широко использован подлинный текст повести Пушкина. Именно там „Германны“ Пушкина и Чайковского наиболее сближены по характеру и поведению.

Как видим, интерес композитора к творчеству Пушкина был исключительно глубок. Чайковский крайне бережно и тщательно воплотил пушкинский сюжет на оперной сцене, сохраняя динамику развития и первоначальный замысел. Используя свой индивидуальный творческий стиль, композитор обогатил фабулу, углубил содержание, создал открытое произведение, дающее возможность неоднозначной интерпретации. Петру Ильичу удалось сохранить равновесие между музыкой и словом. Текст не был для него только малозначительным исходным вдохновением для написания оперы, но играл важную роль, так как дополнял музыку и углублял ее смысл. Изображая духовную жизнь Германна, композитор доходчиво, наглядно и убедительно представил развитие психического расстройства своего героя, сосредоточив внимание именно на этом аспекте. В опере ему удалось добиться такой же динамики развития и одновременно сжатости действия, как и в повести. Композитор значительно изменил образ главного героя, вводя любовный элемент, таким образом усиливая его трагическую составляющую. Драматургические повороты сюжета и психологическое развитие героев выражает и подчеркивает сама музыка. Последовательное развитие музыкальной сферы оперы неразрывно связано со сценическим действием и эволюцией внутреннего мира действующих лиц. Результат сравнительного анализа повести и оперы *Пиковая дама* подтверждает высокий уровень адекватности музыкальной интерпретации данного произведения, обогащенного психологическими нюансами в характеристиках главных героев.

## Библиография

- Alšvang Arnol'd. P. I. Čajkovskij. Moskva: Izdatel'stvo „Muzyka”, 1970. [Альшванг Арнольд. П. И. Чайковский. Москва: Издательство „Музыка”, 1970].
- Homutov Anatolij. *Pikovaâ dama. Neuvâdaemyj šedevr A. S. Puškina i P. I. Čajkovskogo po opernoj scene*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo „Muzyka”, 2003. [Хомутов Анатолий. *Пиковая дама. Неувядаемый шедевр А. С. Пушкина и П. И. Чайковского по оперной сцене*. Санкт-Петербург: Издательство „Музыка”, 2003].
- Łuźny Ryszard. „Aleksander Puszkin”. *Historia literatury rosyjskiej*. Red. Marian Jakóbiec. T. I. Warszawa: Wydawnictwo PWN, 1976.
- P. I. Čajkovskij o narodnom i nacional'nom èlemente v muzyke. *Izbrannye otryoki iz pisem i statej*. Red. Iosif Kunin. Moskva: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1952. [П. И. Чайковский о народном и национальном элементе в музыке. *Избранные отрывки из писем и статей*. Ред. Иосиф Кунин. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1952].
- Pikovaâ dama, opera v 3-h dejstviâh i 7 kartinah (na sūžet A. S. Puškina)*. Muzyka P. Čajkovskogo, tekst M. Čajkovskogo. Moskva, 1890. [Пиковая дама, опера в 3-х действиях и 7 картинах (на сюжет А. С. Пушкина). Музыка П. Чайковского, текст М. Чайковского. Москва, 1890].
- Puškin Aleksandr. „Pikovaâ dama”. *Sočineniâ*. T. III. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudožestvennoj literatury, 1955. [Пушкин Александр. „Пиковая дама”. *Сочинения*. T. III. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1955].
- Russkaâ muzykal'naâ literatura*. Red. Èmiliâ Frid. Leningrad: Izdatel'stvo „Muzyka”, 1986. [Русская музыкальная литература. Ред. Эмилия Фрид. Ленинград: Издательство „Музыка”, 1986].
- Solovcov Anatolij. *Pikovaâ dama. Opery P. I. Čajkovskogo. Putevoditel'*. Red. I. Uvarova. Moskva: Izdatel'stvo „Muzyka”, 1970. [Соловцов Анатолий. *Пиковая дама. Оперы П. И. Чайковского. Путеводитель*. Ред. И. Уварова. Москва: Издательство „Музыка”, 1970].
- Tumanina Nadežda. *Čajkovskij. Put' k masterstvu. 1840–1877*. Moskva: Izdatel'stvo AN SSSR, 1962. [Туманина Надежда. *Чайковский. Путь к мастерству. 1840–1877*. Москва: Издательство АН СССР, 1962].
- Vajdman Polina. „Rabota P. I. Čajkovskogo nad rukopis'û libretto opery Pikovaâ dama”. *P. I. Čajkovskij i russkaâ literatura*. Sost. B. Anšakov, P. Vajdman. Iževsk: Udmurtiâ, 1980. [Вайдман Полина. „Работа П. И. Чайковского над рукописью либретто оперы Пиковая дама”. *П. И. Чайковский и русская литература*. Сост. Б. Аншаков, П. Вайдман. Ижевск: Удмуртия, 1980].
- Walczak Jakub. *Kiedy literatura staje się muzyką. Puszkinowska klasyka w kompozycjach Piotra Czajkowskiego*. Warszawa: Universitas, 2015.



**ЛИРИЧЕСКИЕ ИНТЕНЦИИ ЭССЕ  
(ПО МАТЕРИАЛАМ СБОРНИКА Б. МАТИЯШ  
БРАТИК БОЛЬ, СЕСТРЕНКА РАДОСТЬ)**

**LIRYCZNE INTENCJE ESEJU  
(NA PODSTAWIE ZBIORU B. MATIJASZ  
BRACISZEK BÓL, SIOSTRZYCZKA RADOŚĆ)**

**THE LYRICAL INTENTIONS OF THE ESSAY  
(BASED ON THE COLLECTION OF B. MATIYASH  
LITTLE BROTHER PAIN, LITTLE SISTER JOY)**

**Tetiana Shevchenko**

Narodowy Uniwersytet im. Ilii Miecznikowa w Odessie, Odessa – Ukraina  
shtn75@ukr.net

Ключевые слова: эссе, лиризация, сборник, самоидентификация, рефлексия

Słowa kluczowe: esej, liryzm, zbiór, tożsamość, refleksja

Keywords: essay, lyricization, collection, self-identification, reflection

Abstract: The article is focused on the lyrical intentions of a writer's essay. The conclusion is made about the emphasis on feelings, increased emotionality, recreation of mood, excitement in action, meditation through the reproduction of one's own state and similar features of such works. It is noted that the lyrical intentions in essays also serve as an important sign of designating a writer's essay as a work of fiction, and not, for example, journalism, as a result of the increased use of the above-mentioned characteristics.

В современном литературоведении продолжается всестороннее изучение эссеистических практик, которые открывают новые возможности писательского творчества.

Писательские эссеистические практики представляют собой тип творчества, наделенный прежде всего художественно-коммуникативными интенциями. Эстетические (и иные) задачи эссеистики реализуются путем самопознания и самоидентификации писателя как творческой личности с помощью образнорефлексивных средств, созданных практиками как нарратива (изложения фактов и событий), так и ментатива (события мнения). Отличительной особенностью собственно писательской эссеистики, как показывает опыт ее анализа, является ее художественная интенция к лиризации. Писательское эссе – произведение с ярко выраженным медитативно-

-рефлексивным началом, понимание которого становится невозможным без художественного оформления и эстетического наполнения. Нужно отметить, что писатель, даже несмотря на традиционные для себя литературные форматы, остается писателем – мастером слова, создателем образов, виртуозным пользователем языковых средств. Для литератора эссе становится источником новой (после стихотворения, повести, романа, драмы) апробации художественного мастерства и образного интонирования действительности, здесь мастер слова реализует весь свой писательский потенциал в той же степени, что и в других родах и жанрах литературы с той лишь разницей, что анарративные элементы, которые в эпосе, лиро-эпосе или драме были второстепенными, теперь становятся первостепенными.

Немного обособленно в этом ряду выглядит лирика как один из „родов художественной литературы, в котором в форме эстетизированных переживаний обосновывается сущность человеческого бытия, создается новая духовная действительность, развитая по законам красоты” (*Grom'ák et al.* 403). Эссе также вырисовывается исходя из определенных авторских переживаний, в нем тоже исследуется определенный аспект бытия и выстраивается новая духовная действительность с той лишь разницей, что она намного ближе к реальному бытию, нежели в лирике. Писатель-эссеист в прозаической форме рассуждает о вечном, злободневном, актуальном, важно, что он вплетает в канву рассуждений факты собственной жизни и писательского бытия, дополняет увиденным и пережитым, ассоциативными размышлениями и таким образом рисует свое „нечто обо всем” (*Epstein* 121), которое привлекает читателя парадоксальностью мысли и образностью его оформления. И ценность такого произведения не только собственно в сказанном, но и в форме его презентации, в которой главное место отводится лирическому наполнению.

Эссе – произведение субъективное, эгоцентричное, личностно ангажированное, ибо воспроизводит индивидуальные мнения по поводу определенного вопроса, поэтому лиричность становится своеобразным конструктом очерченной субъективности в этой дискурсивной практике. Под лиризацией эссеистики мы будем иметь в виду динамическое явление, процесс приобретения эссе свойств лирики с ее выразительной модальностью и эмоциональностью. Это непосредственно проявляется в субъективизации рассказа /рассуждения, способствует изменению картины мира в индивидуальном сознании. Моноцентричность и монологизация также опредмечивают лирические интенции в эссе.

На „лирическом ракурсе видения“ как законе жанра эссе специально акцентировала внимание Виктория Липина-Березкина (Lipina-Berezkina 132). На важности лирического начала в эссе предметно обращали внимание Лариса Садыкова (Sadykova 185), Людмила Чурсина (Cursina 40) и многие другие исследователи. Предмет эссеистического и эпического (романического) взаимодействия также становился предметом исследований (Елена Бровко, Юлия Осадчая, Валерий Пестерев, Татьяна Шевченко и др.).

Лирическое начало в писательском эссе может проявляться с разной степенью интенсивности. По нашему мнению, оно в большей степени присуще ментативной эссеистике (Игорь Бондарь-Терещенко, Василий Габор, Юрий Издрык, Василий Карпюк, Богдана Матияш, Константин Москалец, Галина Пагутяк, Тарас Прохасько; основной вид творчества этих авторов – лирика и философско-психологическая проза с ослабленной фабулой), в меньшей степени нарративно-ментативным (Юрий Андрухович, Александр Бойченко, Оксана Забужко, Евгения Кононенко, Олег Лышега, Андрей Любка, Степан Процюк и т. п.), которые, в основном, отдают предпочтение фабульным роману, повести или рассказу). Лирическое начало в нарративных эссе оказывается менее выраженным, ведь рассказанные в них небольшие „истории“ лишь дополняются художественными соображениями, изредка интонированными поэтическими техниками в отдельных случаях.

Интересно, что в современном литературоведении уже исследовано немало аспектов лиризации эпических и драматических произведений, особенно переходных эпох; меньше повезло в этом смысле эссе. Между тем стоит актуализировать позицию Александра Николукина, известного энциклопедиста-литературоведа, который называет лиризацию конституционным принципом философско-моралистического эссе, важной составляющей *Опытов* Мишеля Монтеня. Он подчеркивает исключительную – центральную – авторскую позицию в этой книге, которая соединяет сотканную из фрагментов книгу в определенное целостное образование. Исключительно субъективные переживания автора структурируют сборник, а именно они являются ведущими для явления лирической прозы, истоки которой как раз и „восходят к эссеистике М. Монтеня и Б. Паскаля“ (Nikolûkin 452).

Проанализируем лиризацию как одну из писательских практик в эссеистическом произведении на примере наследия Богданы Матияш – известной украинской поэтессы, критика, редактора, переводчицы. Писательница, сама будучи экспертом по эссе в современной украинской литературе (Matiaš 2005, źródło elektroniczne), соб-

ственный эссеистический сборник компонирует по всем традициям Мишеля де Монтеня и демонстрирует своеобразную „классику“ этого жанра: ее книга *Братец Боль, Сестренка Радость* очень напоминает Монтеневские *Опыты*, ведь каждое отдельное произведение – это небольшая рефлексия и восхищение обыденными вещами, как-то: творчество, письмо, любовь, боль, тело, зима, осень, страх, благодарность, красота, милосердие, святость, жизнь и т. п. Произведения не требуют специальной подготовки для восприятия, как у Мишеля де Монтеня, однако по структуре похожи на его тексты (сравним у Монтеня: *О страхе, О молитве, О возрасте, О сне, Об удивлении* и др). Эссе Богданы Матияш скомпонованы произвольно, каждый фрагмент книги – собственная интерпретация вечных понятий, не претендующих на универсальность, ведь она крайне индивидуализирована и субъективизирована. Тексты сборника привлекают глубиной и одновременно простотой сказанного, полны философской пронизательности и бытовых реалий, спокойно коррелирующих между собой. Поэтому именно такие эссе и рассчитаны и на подготовленного читателя, и на любителя несложной прозы, которую можно читать и на досуге, улавливая поверхностный смысл, и профессионально, открывая глубокие подтексты. Это тот случай, когда чтение произведений дает истинное наслаждение не только от собственно смысла сказанного, но и от литературных техник, использованных писателем, от образной оболочки, от искренности авторской реализации, от высокой степени художественного мастерства, продемонстрированного автором. Юлия Нестеренко, проанализировавшая отдельные тексты писательницы, обратила внимание на „разносторонность авторских взглядов и оригинальность творческой манеры художницы“. „Лирико-медитативная эссеистическая проза (Богданы Матияш – Т. Ш.) объединяет в себе эссеистику с исключительно художественным переосмыслением проблемы. Произведения [...] больше всего концентрируют в себе эссеистическое миропонимание сквозь сложную насыщенную поэтику“ (Nesterenko 189), – отметила исследовательница.

Итак, сборник *Братик Боль, Сестренка Радость* (2015) объединяет 48 эссе о многочисленных разносторонних состояниях, которые едва ли не ежедневно переживает любой человек. Это своеобразный частный срез человеческого мироощущения, откровенный в своих чувствах и впечатлениях. Носитель эссеистического сознания в сборнике отыскивает светлое в темноте, добро в царстве зла, любовь в мире равнодушия. Эти поиски становятся более действенными в сопоставлении и соединении противоположностей: боли и радости, жизни и смерти, наполненности и пустоты, света и тьмы, слез и улыбки.

Они оформляются в словесные пассажи-размышления эмоционально-ассоциативного плана, полные описаний чувств и ощущений, субъективизма, эмоциональной приподнятости, взволнованности. Энергетически емкие размышления Богданы Матияш изысканно коррелируют с передачей настроения, лирическими интонациями, психологическими параллелями, как, например, в следующем отрывке:

Не знаю, ...чому біль і радість так пов'язані. Чому, хоча кожна радість є доброю, але така особлива саме та, що поруч із болем. Може, тому про неї пам'ятаю, щоб спокійно прийняти все, що стається, а ще – щоб уміти розрадити тих, кому сьогодні болить. Бо, зрештою, часом, щоб втишити біль, досить найкоротшого дотику, присутності, слова. Тому, хто їх дає, вони багато не коштують. Але якою радістю буде побачити усміх на обличчі того, хто щойно журився. І як добре і вдячно буде також розділити цю радість, а ще – бачити, як поволі, але певно відступає смуток, розпач, страх, втома й усе решта, що обіймає біль (Матіяш 81).

Лирическая составляющая эссеистики Богданы Матияш реализуется на композиционно-речевом уровне, проявляется на макро- и микросрезах текста, прежде всего благодаря их интонационно-речевой организованности, тонкому чувственно-интуитивному течению рассуждения, выбранной стратегии открытости, искренности, преодолению приватности. Эссе передают волнующий, сенситивный, эмоционально-окрашенный, нацеленный на выражение размышлений, чувств, переживаний стиль автора. Здесь традиционные мыслеобразы (Михаил Эпштейн) сосуществуют с образами-переживаниями (Леонид Тимофеев), традиционными для лирики как рода литературы. Эссе Богданы Матияш не требуют напряженной смысловой работы над освоением представленных смыслов: их следует не столько понять, сколько почувствовать, как в лирике. Напротив, авторская стратегия легкости, прозрачности в изложении глубинных вещей и вызывает лирический характер такой эссеистики, лишённой сложных понятий, цитат, образов мировой культуры, персоналий, названий, понятий, зато передающей мысли как переживания, создавая эффект ощущения-соединения мысли и чувства.

Это вызывает повторяемость отдельных высказываний и образов в тексте, приводит к „рассеиванию“ значений, „стиранию“ предметности мира и реального объекта-референта, которые превращаются в определенные знаки, приметы, образы. Они маркируют переменчивые эмоциональные реакции субъекта высказывания в эссе, контрастные переходы от одних отображенных чувств к иным. Этот субъект отражает уязвимую и тонкую натуру эстета, склонную

к всестороннему познанию через ощущение всего и вся, склонную к философичности, медитации, утешению. Он влюблен в мир, в природу, в людей, в чувства как таковые, ведь любую внешнюю боль воспринимает как собственную, а причины ее ищет в том числе и в собственном сознании, прибегая к рефлексии и саморефлексии. При этом о тотальной автобиографичности речь не идет: через остраненного в текстах субъекта рассуждения автор эссе прячет непосредственные факты собственной жизни за их обсервацией, анализом, проекцией. Они рассредоточены в интимных откровениях и изредка акцентируются личностными доминантами, например, в последнем абзаце сборника:

Мені хотілося скласти свій приватний лексикон. Подумати про речі, які є поруч. Про радісні й прикрі, і про деякі з них розповісти. Мені це було потрібно. Як і пам'ять про те, що, попри найбільший біль, який тільки буває в світі, таки буде, завжди буде час і нагода для радості (Matîâş 136).

Мыслитель в эссеистике писательницы будто живую фильтрует целую гамму эмоциональных состояний: от распознавания и дифференциации до осознания и признания. Эти ситуации, воссозданные с помощью слова, помогают ему выстроить рассуждение, откоррелировать ход мышления, уточнить его важнейшие результаты и выводы, как, например, в эссе *Вода*:

Дописую ці слова й відчуваю, як у мене трохи тремтять руки і серце, бо вони, хоч би й хотіли, ніколи не були такими чистими, як вода. І бо розповісти про щось найцінніше, про щось, що найбільше любиш, — це часом майже так само, як заплакати, міцно затуливши обличчя руками. Міцно затуливши руками серце, і нічого немає. Тільки дуже хочеться пити... І тече — обличчям, руками, навіть голосом — така добра, така солодка вода... (Matîâş 59).

В приведенном фрагменте — рефлексия, дополненная потоком эмоций, самонаблюдений; акцентируется внимание на собственном „я” писательницы. Нельзя не обратить внимание и на большое количество предикативных предложений, в которых наблюдаем формальное и семантическое выделение различных глагольных форм (*дописываю, хочется, заслонив, заплакать*): таким образом передается неспешный ритм ментативного повествования, каскад чувств самого субъекта речи и т. п.

Цепь сравнений и сопоставлений, образно оформленных в потоке сознания и рассуждениях, постоянно формирует образно-ассоциативные ряды, в которых сочетаются те или иные предметные реалии и такие контексты, которые кажутся на первый взгляд отстраненными. Это создает эффект „сгущения” мысли, которая по-

казывает и интересные умозаключения, и цепь душевных переживаний относительно них субъекта высказывания.

Утверждения, интонированные лиричностью, могут быть разными: динамическими и статическими, лаконичными и развернутыми, сравнительными и моноцентрическими. Однако чаще всего встречаются динамические утверждения различного характера: умозаключения, сделанные в тексте, предстают вживую, в развитии. Читателю интересно следить за линией их развертывания, ведь эмоционально-оценочный компонент лиризированного наложения мысли позволяет спокойно, с эстетическим наслаждением исследовать все ее тончайшие грани, а не просто принять в готовом виде.

В книге Богданы Матияш лирическими интонациями также обозначены эпизоды, связанные с отражением художественного параллелизма между настроением субъекта рассуждения и картинами природы. При этом в эссе мы не встретим пейзажных зарисовок как таковых. Это скорее эскизы к картине, в которых какая-то важная деталь, нужная автору для наглядности процесса мышления, рождает целый комплекс ассоциаций, способствуя собственно художественному оформлению мысли. Такими деталями-центрами становятся обыденные небо, дерево, лес, земля, вода, ночь, растение и тому подобное. Рассуждения об этих простых явлениях становятся начальной фиксацией цепи рефлексий-эмоций. И здесь уместно говорить об интенции самопрезентации авторского „я“ как импресии, то есть стремлении поймать миг совершенства, как на картинах Эдгара Дега, Клода Моне, Берты Моризо, Гюстава Кайботта, Поля Сезанна, П'ера-Огюста Ренуара, Альфреда Сислея и т. д.:

Тішуся, що цієї осені було багато спокою... Нам так легко вдається критикувати, говорити осудливо або й просто легковажно – про все, що бачимо. А як було би гарно, якби день вдавалося прожити без зайвих слів; якби натомість було більше нашого усміху, доброзичливості й просто нашої вдячності. За прожитий день. За теплу осінь. За людей, які були поруч і з якими ми могли ділитися найкращим, що у нас є, і розповідати їм про те найкраще, чого в нас немає. Скажімо, про небо – синє навіть восени, як шати Богородиці (Matiaş 39).

Вполне очевидно, что в этом фрагменте поэтику художественно-эссеистического дискурса подчеркивают медитативные оттенки наррации, где царит не реализация определенной темы или идеи, а собственно характер лирического переживания и откровения, воплощенного в раздумье.

Лиризированный характер эссеистики подтверждает и сама художественная речь эссе. Богдана Матияш активно применяет богатый арсенал средств лирики: тропеизацию, ритмомелодику, темпо-

ритм, суггестию. Эссеистические тексты наполнены многочисленными риторическими фигурами (среди самых распространенных — анафора, повторы, параллелизм, умолчание). Эти речевые конструкции подчеркивают сказанное, насыщают речь модальной, эмоционально-экспрессивной лексикой, символическими коннотациями, ритмизированным синтаксисом, в них активно применяются асонанс и аллитерация. Автор отдает предпочтение одноставным определенно-личным, безличным и номинативным предложениям, ср.:

Познаю себя в своей нищете. Познаю сердце, которое не умеет любить и беречь, принимать и прощать. Узнаю в себе то, чему не умею научиться (Matiâş 91); Отступить. Ни о чем не думать. Просто идти себе. Так спокойно и тихо идти (Matiâş 115); Состояние нашей человечности. Чистота нашего сердца. Потребность быть людьми (Matiâş 112)

простым предложениям с пропущенным сказуемым:

Хочу запомнить различные цвета неба и звезд... Лань, что перебежала горную дорогу впереди. Маленькую медянку, греющуюся на тропинке. Заяц, убежавшего в кусты в лесу. И даже их следы... (Matiâş 126–127).

Монологическая речь в эссе Богданы Матияш подчеркнута восприятием острого звучания слова: „само слово «одаривать» такое большое” (Matiâş 40), в отдельных случаях — авторские неологизмы относительно как понятий, так и состояний (*белоснежность, интимности, неправдоязычный*). Отдельные фрагменты в эссеистических текстах перекликаются с медитацией: здесь на первый план выходит не линейное изложение определенной темы, идеи, а собственно импульсивный характер переживания субъекта высказывания, проявляющийся в раздумье. В эссе фиксируются определенные созерцания, индивидуализированные озарения, направленные на понимание тех или иных закономерностей бытия. Каждое из них важно само по себе, однако все они подсознательно сцеплены, представляя целостность. Здесь можно провести определенные параллели между этими процессами, действиями и техникой пуантилизма в живописи, когда речь идет о разделенных (однако не изолированных) мазках правильной, точечной или прямоугольной формы на холсте, которые вместе составляют оптический эффект целостности полотна: „...нас обижают, мы обижаемся, а где есть обида, тяжело быть кротким”; „...достаточно подумать, как проживает жизнь дерево, чтобы в этом убедиться. Достаточно подумать, как проживает жизнь человек, чтобы не хотеть этого отрицать”; „...какой разной бывает в живописи простота. И думаю, каким великим даром наделяются те, в чьих картинах есть столько достоинства” (Matiâş 49) и т. п.

Эссеистическая лиризация, как можно утверждать на основании анализа книги Богданы Матияш, в отдельных случаях опирается на те же техники, что и стилизация библейского повествования, стихотворения в прозе, молитва и тому подобное. Так, вполне резонно в связи с этим обратиться к эссе *Святость*, в котором рассуждения плавно перетекают в молитвенный акт речи в авторской интерпретации. Следовательно, именно это рассуждение выполняет роль своеобразного введения к молитве как художественного произведения: „...ориентирована на молитвенное слово/как память о церковном жанре/ и принятие акта Богообращения как тексторождающего фактора” (Perevalova 301), — в котором устанавливается молитвенный дискурс, и собственно молитва как „любовь без конца”. Субъект повествования обращается ко многим святым и предлагает собственную интерпретацию их святости: „святая Катерина, полная радости”, „святая Юлия, кроткая и беззлобная”, „святый Андрей, что без веры веришь”. Возвышенный лиризм обращения достигается с помощью вопросительных интонаций), использование поэтических приемов, безпунктуационного синтаксиса, своеобразно передающего монотонность обращения, а также воспроизведение привычных элементов церковной речи — обращений, именовании, тропов, традиционных для акафиста. Завершается молитва привычным для этого жанра просьбой к святым молиться „за нас”. Подобные практики эссеистической речи Богданы Матияш встречаются в произведениях *Милосердие*, *Извиняться*, *Думать о даре*, *Просить*, *Страх* и т. п., отличающихся особым психологическим состоянием „душевного просветления” (Żyżyna 283).

Итак, лиризация выражения мысли предстает действенной практикой в писательском эссе. Такие произведения интересны воспроизведением состояния человеческого сознания, интонированного ощущениями, изображением волевых импульсов, внерациональных ощущений и стремлений, художественными средствами их описания. При этом лирическое начало отнюдь не разрушает жанровую и дискурсивную очерченность произведения, а, наоборот, с помощью композиционно-речевых факторов организации текстового материала расширяет его эстетико-содержательные возможности, делает его более читабельным.

Эссеистический текст с выразительным лирическим началом характеризуется использованием следующих имманентных техник письма: эмоциональная настроенность, ассоциативность, эскизность, фрагментарность, синэстетизм, индивидуальность, субъективность, психологизм и прочее. В лирическом эссе основной предмет авторского изображения — переживания в рассуждении, тогда как в про-

заическом произведении, отмеченном лирическими интенциями, главным является воспроизведение самого этого переживания как действия или процесса. Здесь важны непосредственность и сиюминутность лирического изображения, тогда как в лирическом эссе важны непосредственность и сиюминутность мыслительного озарения через ощущения вследствие переживаний, чаще всего через целый поток переживаний. Переживания как рождение мысли – важнейший признак эссе, природа которого лирическая.

Анализ характера лирического начала эссеистического произведения позволил добавить к признакам повествовательной субстанции в нем, кроме собственно мыслетворческих и медитативных, такие стилистические признаки, как: чувствоцентризм, повышенная эмоциональность, воссоздание настроения, переживание как действие, рассуждение через воспроизведение собственного состояния и тому подобное. Лирические интенции эссеистики также выступают и важным признаком определения писательского эссе как произведения именно художественной литературы, а не публицистической и т. д. вследствие усиления этих тенденций.

### Библиография

- Čursina Lúdmila. „O strukture poëmy A. Belogo *Pervoe svidanie*“. *Russkaâ literatura* 4 (1992): 39–58. [Чурсина Людмила, „О структуре поэмы А. Белого *Первое свидание*“, *Русская литература* 4 (1992): 39–58].
- Èpštejn Mihail. „Zakony svobodnogo žanra (Èsseistika i èsseizm v kul'ture Novogo vremeni)“. *Voprosy literatury* 7 (1987): 120–152. [Эпштейн Михаил. „Законы свободного жанра (Эссеистика и эссеизм в культуре Нового времени)“. *Вопросы литературы* 7 (1987): 120–152].
- Lipina-Berezkina Viktoriâ. „Russkoe èsse XX veka v kontekste idejno-èstetičeskikh i hudožestvennyh poiskov èpohi“. *Russkaâ literatura. Issledovaniâ* 14 (2010): 297–299. [Липина-Березкина Виктория. „Русское эссе XX века в контексте идейно-эстетических и художественных поисков эпохи“. *Русская литература. Исследования* 14 (2010): 297–299].
- Literaturnaâ ènciklopediâ terminov i ponâtij*. Red. Aleksandr Nikolûkin. Moskva: NPK „Intelvak“, 2001. [Литературная энциклопедия терминов и понятий. Ред. Александр Николокин. Москва: НПК „Интелвак“, 2001].
- Literaturoznaočij slovník-dovîdnyk*. Red. Roman Grom'ák, Ūrij Kovaliv, Vasilij Teremko. Kiev: Akademiâ, 2006. [Литературознавчий словник-довідник. Ред. Романа Гром'яка, Юрія Коваліва, Василя Теремка. Київ: Академія, 2006].
- Matiaš Bogdana. *Bratik Bil', Sestrička Radist'*. L'vov: Vidavnistvo Starogo Leva, 2015. [Матіяш Богдана. *Братик Біль, Сестричка Радість*. Львов: Видавництво Старого Лева, 2015].

- Matiaš Bogdana. *Šos' na kštalt esejistiki. Kritika*. [Матіяш Богдана. *Щось на кшталт есеїстики. Критика*]. Web. 29.07.2019. <<https://krytyka.com/ua/articles/shchos-na-kstalt-eseistyky>>.
- Nesterenko Ūliã. „Žanrova specifika esejistiki Bogdani Matiaš”. *Naukovì zapiski Ternopil's'kogo nacional'nogo pedagogičnogo unìversitetuim. Volodimira Gnatúka. Ser. Lìteraturoznavstvo* 34 (2012): 180–188. [Нестеренко Юлія. „Жанрова специфіка есеїстики Богдани Матіяш”. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Сер. Літературознавство* 34 (2012): 180–188.].
- Perevalova Ol'ga. „Teoriã žanra molitvy v sovremennom literaturovedenii”. *Aktual'nye voprosy filologičeskoj nauki XXI veka: sbornik statej po materialam III Vserossijskoj naučnoj konferencii molodyh učenyh s meždunarodnym učastiem (8 fevralâ 2013 g.)*. Č. 2. Red.: Žanna A. Hramušina et al. Ekaterinburg: Urfu, 2013: 300–308. [Перевалова Ольга. „Теория жанра молитвы в современном литературоведении”. *Актуальные вопросы филологической науки XXI века: сборник статей по материалам III Всероссийской научной конференции молодых ученых с международным участием (8 февраля 2013 г.)*. Ч. 2. Ред.: Жанна А. Храмушина и др. Екатеринбург: УрФУ, 2013: 300–308].
- Sadykova Larisa. *Russkoe èsse HH veka. Hudožestvennoe svoeobrazie, dinamika žanra*. Doneck: Nord-press, 2009. [Садыкова Лариса. *Русское эссе XX века. Художественное своеобразие, динамика жанра*. Донецк: Nord-press, 2009].
- Žižina Alevtina. „Molitva” („V minutu žizni trudnuú”). *Lermontovskaâ ènciklopediã*. Moskva: Sovetskaâ Ènciklopediã, 1981. [Жижина Алевтина. „Молитва” („В минуту жизни трудную”). *Лермонтовская энциклопедия*. Москва: Советская Энциклопедия, 1981.



**ПРАЗДНИК КАК АНТРОПНЫЙ КОД ЭЙКУМЕНСКОГО  
МИРА В РОМАНЕ ВАНДЫ МАЗУР ДЕНЬГИ**

**ŚWIĘTO JAKO ANTROPICZNY KOD EKUMENICZNEGO  
ŚWIATA W POWIEŚCI WANDY MAZUR PIENIĄDZE**

**A FEAST AS THE ANTHROPIC CODE OF THE ECUMENICAL  
WORLD IN WANDA MAZUR'S NOVEL MONEY**

**Nadezhda Spodarec**

Narodowy Uniwersytet im. Ilii Miecznikowa w Odessie, Odessa – Ukraina  
spodarets.n@gmail.com

Ключевые слова: постмодернистский роман-утопия, праздничный дискурс, литературная антропология, формы автоидентификации

Słowa kluczowe: postmodernistyczna powieść utopijna, dyskurs świąteczny, antropologia literacka, formy subiektywnej tożsamości

Keywords: postmodern utopian novel, feast discourse, literary anthropology, forms of subjective identity

Abstract: The article discusses the feast discourse, which is treated as a development element of the narrative canvas of Wanda Mazur's novel *"Money"*. The feast discourse represents here anthropological intentions of the literary consciousness of the writer. It is geared toward postcolonial humanities, which articulates the concept of subject identity in the horizon of transculturality and hybridity. In the novel it is obvious that the strategies of classical literary anthropology of the previous era are overcome toward the maximum certainty and completeness of subjective forms of identity.

Как в литературе, так и в жизни праздник — это значимое событие, показательное не только феноменологией досуга, но и как бытие отдельного человека, социальной группы, этноса, народа. Парадигмы концепта „праздник” закладывались в фольклорных жанрах, нарративах карнавала и мистерии.

Феномен праздника стал предметом изучения специалистов разных гуманитарных дисциплин. Например, анализ ситуаций праздника в сюжетосложении произведений позволил литературоведам сформировать типологические ряды пасхально-рождественских, святочных и других рассказов.

Однако функциональный потенциал ситуации праздника в тексте не ограничивается сюжето- и жанрообразующей направленностью. В первую очередь он мотивирован онтологией самого собы-

тия праздника как преодоления обыденности в плане экзистенциальной стратегии личностного бытия героев и реконструкции процессов их идентичности. Смена аналитических опций оценки ситуации праздника в литературном произведении позволяет констатировать ее семиотичность, архетипичность, мифогенность, антропологичность и др.

В статье, анализируя роман Ванды Мазур *Деньги* (Mazur 2019, online), проследим, как дискурсы праздников – событийные звенья в повествовательной канве произведения, репрезентируют приоритеты художественной антропологии писателя начала третьего тысячелетия.

В романе развернут образ и картины *утопического мира Эйкумены* – цивилизации, художественно смоделированной в проблемном поле эпистемологических поисков современного культурного сознания. Смысловой доминантой такой геокультурной модели стало переосмысление социально-экзистенциальной функции денег, что в произведении событийно связано с крушением Всемирного виртуального банка.

Но история формирования и двухгодичной жизни Одесской Эйкумены, переселение адептов на земли Центральной Африки, где в новом геополитическом пространстве был продолжен этот социально-культурный проект, борьба за утверждение уже Африканской Эйкумены как цивилизации нового типа, ее ликвидация – это и истории индивидуального и коллективного поиска форм идентичности.

Событийная канва романа сопряжена с проблематикой нашей современности. Например, с концептом денег – актуальной экзистенциальной проблемой (деньги как смысл, цель или средство существования в технократической цивилизации), стратегией и формой личностной и транскультурной идентичности, отношениями Я и Другой, аксиологией и экологией бытия, антиномиями мир человека и мир природы, а также Восток – Запад и др.

Однако повествование романа *Деньги* строится не на историческом нарративе Эйкумены, а на его деконструкции, отвечающей авторской нарративно-актантной модели зеркальных отражений. Хронологическая инверсия выражается на сюжетном и образно-персонажном уровнях – обратимость времени сочетается с обратимостью событий, типов героев, их поведенческих моделей. Отметим концептуально-эстетическую значимость приемов топосной цикличности, повествовательной многолинейности, жанрово-дискурсивной многоформатности, приемов метафоризации, символизации, формализации нарративных структур и актантных схем,

направленных на воплощение сквозного сюжетного лейтмотива книги — становления и трансформаций структур субъектных идентичностей: от культурно-цивилизационных до личностных и транскультурных.

Уже начало романа знаменуется столкновением мировоззренческих позиций эйкуменца Хаокина и француженки, продавца книг Анны Анури, с трудом преодолевшей опасности на пути в Миракль (фр. *miracle*, от лат. *miraculum* — ‘чудо’) — центральный город Эйкумены — закрытую для европейцев территориально-цивилизационную автономию. Цель Анны — знакомство с писателем Индиго, книги которого с большим интересом читают на европейском континенте (в романе это континент Б). Но в словах девушки, обращенных к Хаокину, очевидна еще одна проблема: „Человеку необходимо пожить другой жизнью, чтобы понять свою. Помогите“ (Mazur 14-15).

Путь к себе через отношения с Другим — экзистенциальная стратегия героев романа, сопрягающих ценностные представления с феноменом Другого (в случае Анны — с другим типом сознания и типом цивилизации, другим экзистенциально-онтологическим миром и его обитателями).

Хаокин согласился на роль проводника Анны в границах Миракля — парадоксального для нее геокультурного мира Эйкумены. Но действия самого Хаокина также направлены на решение проблемы идентичности, ведь он еще в местном типологическом статусе „ананаса, точнее ННС, не нашедшего себя“ (Mazur 9).

События дня, насыщенные контрастными картинками нового для Анны образа мира, стали потрясением, с которым, казалось, психика героини не справляется. В ее рефлексии, переданной в форме констатации визуальных впечатлений жизни Эйкумены, подчеркнуто чувство инаковости и чуждости всему, что увидела и переживала. Топография города Миракля, ценностные представления граждан, формы личностной идентичности жителей города — все поражает Анну и читателей, ориентированных на европейский цивилизационный канон. Но именно Индиго, жителю Эйкумены, удалось написать книги, которыми зачитывалась Анна и которые так востребованы на ее родине, во Франции — в другом цивилизационном пространстве. Это одна из антиномий романа, какую пытается разрешить Анна, а с ней и читатель. Однако принципу антиномичности подчинено все смысловое поле произведения.

Дискурс сомнения Анны отвечает не только типу сознания героини, но и методологии авторского постмодерного письма, формирующего поле значений в режиме притяжений и отталкиваний

идеологом, концептов, конструирования субъектной идентичности (Kellner 141–177). Стратегии поиска, утверждения и преодоления разных форм идентичности положены в основу авторской презентации субъектной сферы романа.

Сюжетными ситуациями, выразительно проявившими такой постмодерный вектор художественной антропологии Ванды Мазур, в романе стали ситуации праздника.

Нарратив праздников на уровне субъектной идентичности конкретизирован дискурсами коллективного образа эйкуменцев и дискурсами главных персонажей, мировоззрение которых мотивировано разными цивилизационными парадигмами.

Описание праздника в Африканской Эйкумене подчеркивает его ритуальную направленность:

На том квартале улицы Музыки, который соединяет улицу Бабуинов и площадь Валентина, текут, как капли по стеклу, группки решительных жителей. Впереди – праздник... Тот праздник, что отвоевывается у природы, сезонно кормящей и поящей. Праздник сладостной, но кратковременной победы (Mazur 55–56).

Повествование о празднике развернуто как мистерия укрепления транскультурной эйкуменской идентичности всех жителей континента А и, соответственно – посвящения в ритуал Анны. В данном дискурсе при описании праздника субъект оценочной точки зрения лично не маркирован. Это экзистенциальное событие для всех жителей Миракля, поэтому доминирующими стали безличные формы речевого высказывания, когда субъект деконструируется. Место такой лингвоцентричной „условности“ занимает „телесность“ – бессознательные речевые импульсы не идентифицированного субъекта, означенные как ритуальные жесты, что концептуально коррелирует с художественной антропологией постмодерна, подвергающей сомнению саму идею полной определенности и завершенности субъектных форм идентичности (Epshteyn).

Картины праздника развернуты топографически конкретно и событийно последовательно. Образ эйкуменцев как массы показателен ментальной общностью, транскультурной идентичностью.

Очевидно, что философия и топография праздника хорошо известны всем жителям Эйкумены. Звуки „бессловесного пения“ Фаталь заывают на площадь слонов. Символика такого пения-„зова“ в контексте рассматриваемой ситуации коллективного праздника отсылает к экзистенциально-феноменологической рефлексии Мартина Хайдеггера, отметившего, что „проникновенный зов поселяет“, т. е. приобщает человека к „длинной цепи истока“ (Heidegger).

Стать на путь очищения личностного существования от обезличивающих иллюзий повседневности жителям Эйкумены, по замыслу ее идеологов, помогает коллективная практика приобщения „к зову бытия“, какую в анализируемом романе проводит Фаталь.

Символическая значимость „бессловесного пения“ Фаталь в коллективном празднике эйкуменцев согласуется с мифологическим модусом их сознания, обострившимся на новом этапе бытия в границах геокультурного пространства Центральной Африки. Такое пение было не только звуковым сигналом для действий слонов. Оно объединяло эйкуменцев в процедуре кормления животных надкушенной ягодой меракулина, выражая не только идею символического единства присутствующих и мира природы, но также гармонию, к которой они стремятся. Жест кормления – знак надежды на то, что, приняв дар человека, слон защитит его и поделится своей силой. Анна называет это суеверием, Хаокин же настаивает: ритуал органично вошел в жизнь эйкуменцев, обитающих в экзотической природе Африки и отвечающих менталитету нового Средневековья.

Топологические и аксиологические характеристики эйкуменского мира в романе неоднократно сопровождаются авторскими аллюзиями на культурные топосы Средневековья, отсылающие к тексту *Божественной комедии* (1308–1321) Данте, а также к эстетике и поэтике карнавала. Эту тенденцию отмечаем и в разработках дискурсов праздника в мистериально-карнавальная и меннипейная традициях. Исторически карнавал и мистерия связаны друг с другом. Основы их парадигматики формировались в культуре средневекового города как популярные зрелищные и массовые действия. Антропология карнавала развивала языческие идеи о внутреннем монизме человека, циклическом, круговом времени его бытия, постоянно возвращающемся к своему исходному состоянию. Мистерии апеллировали к христианской идее о дуализме человеческой природы, борьбе „лучшей части“ (Платон) и плоти, преодолеваемой Духом.

С ориентацией на мистериально-карнавальную поэтику развернут не только образ массы с характерными признаками мифологического сознания, но и образы главных героев романа. Для нас и для себя в ситуации праздника они открывают новые личины, антиномные уже апробированным ранее формам идентичности героев. Анна, находясь рядом с давно любимым ею писателем Индиго, казалось бы, ничего, кроме удивления, не проявляет в своих реакциях. Но символично-прогностическим знаком, выражающим новую идентичность героини, становится образ рыси, неожиданно появившейся и неотступно следующей за ней. В контексте аллюзий на текст *Божественной комедии* этот образ символизирует похоть

и страсть, маркируя смену вектора антропной идентичности Анны в отношениях с Индиго: от интеллектуально-профессионального к интуитивно-чувственному и бессознательно-телесному.

В карнавально-мистериальном дискурсе эйкуменского праздника образ писателя Индиго иллюстрирует трансформации и переходность форм карнавальных моделей идентичностей Мудреца и Шута. Проводник Хаокин в ситуации праздника утвердился в новой антропной инстанции Стражника, оберегающего усыновленных детей и Анну.

Нарративы романа, подчиняясь принципу зеркальных отражений, представляют нам картины праздника не только в Африканской, но и в Одесской Эйкумене. В фабульную канву включен эпизод визита Эльзы — идеолога новой цивилизации, в Одесскую Эйкумену, возглавленную ее братом Скорри. На фоне впечатления от натурального молока на ферме, закромов с закрутками, вином и другим провиантом, работы эйкуменской школы и феномена эйкуменского языка, вечернего застолья, на которое „сбежалось со своей провизией целое село” (Mazur 2019: 194), Эльза укрепилась в правоте своей идеи об ущербности существования человека и человечества, смысл которых определяется денежными эквивалентами.

Ситуация ужина Эльзы с эйкуменцами отнесена Скорри „не иначе как к свадебному или поминальному” ритуалу (Mazur 194), тем самым определен его сакрально-экзистенциальный и мистериальный статус. К собравшимся Эльза обращалась как к „милым” и „волшебным людям”. При всей разнице интеллектуального потенциала с эйкуменцами, которых Эльза воспринимала как „массу”, каждый из них стал частью той новой силы, укрепившей ее в преодолении отчаяния и чувства приближающегося краха западной цивилизации, на устои которой она посягнула, разрушив систему Всемирного банка. Вот как Скорри интерпретировал ситуацию праздника, устроенного эйкуменцами в честь приезда Эльзы:

И ведь умеют же вырुлить, переломить в свою сторону — баба Варя тихонько запела, и звуки уносили прочь и Эльзину тоску, и неизвестность будущего, и притихшие мысли — решительно все, что мешало счастливо закончить этот вечер. Второй женский голос, мужская партия на октаву ниже, потом на две — воздух заполнялся пением как трепыханием разноцветных ленточек на ветру, каждый голос был кистью, замальовывающей красками мрачное ноябрьское небо. В нем проступали сквозь облака звезды. Блестящие точки расширялись, как будто подлетали к Земле и превращались в лица, миллиарды лиц, блаженно внимающих мелодии. То были предки. Они смотрели на Эльзу и шептали „у каждого свое раньше”, „что раньше, то и позже”, „танцуй, девочка, танцуй”, и она зашелестела одеждой как яблоня на ветру,

и надели ей на шею бусы, и дали в руки колоски, и окружили ее хороводом, и накрыли небосводом прошлого, чтобы растворилась она под куполом времени и нашла себя счастливой. Я встал в хоровод вместе со всеми, пропустив к Эльзе скрипача, и понеслась звонкая Эльзина душа отскакивать зернышками от танцующих оборотней. Прикасалась сестра к груди каждого снопом, откидывая голову и хохоча во все горло, как ведьма, и узнала она в ту ночь тайны моего народа, но и свои тоже, сокрытые за фальшивыми покрывалами (Mazur 2019: 196).

Процесс инкарнации Эльзы описан как ритуальное действие посвящения, в котором констатируем обретение француженкой новой формы транскультурной идентичности.

Анализ ситуаций праздника в романе Ванды Мазур *Деньги* позволяет сделать ряд выводов об особенностях художественной антропологии писателя начала XXI столетия. Показательно, что ситуация праздника включена автором в сюжетную канву произведения неоднократно. Она концептуализируется как онтологически значимая в экспликации процессов идентификации героев современной антиутопии *Деньги*. Художественная антропология данного романа конкретизирована в нарративах об антиномных цивилизационных формациях (современной западной и эйкуменской). В романе они представлены как онтологически разные, но не выдерживающие испытания бытием: западная цивилизация сформировала меркантильную технократию и соответствующего субъекта сознания, что и спровоцировало Эльзу на разработку плана о разрушении такого мира посредством крушения Всемирного банка. Казалось бы, положительные коннотации эйкуменского мира в смысловом поле романа обеспечены солидарностью его жителей и адептов — приверженцев нового кодекса социального и личностного бытия, что особо очевидно в ситуациях праздника. В их самосознании ценность бытия связывается с природными основами как истоком бытийной силы и внутренней свободы. С точки зрения западного менталитета — эйкуменцы оказались значительно отброшенными в витке цивилизационного развития. Однако в таком локальном геокультурном пространстве формируется новый антропологический тип, ментально коррелирующий не с современными технократическими цивилизациями, а отвечающий кодексу Нового Средневековья. С позиций современных трактовок феноменологии субъектной идентичности деперсонализация образа массы в ситуациях праздника не может соотноситься с положительными коннотациями. Ритуальность сценария праздника и поведенческой модели массы указывает на новые антиномии и стереотипы, регулирующие процессы идентификации человека в мире Эйкумены.

Нет смысла искать в романе ответ на вопрос об онто-экзистенциальной целесообразности и перспективности для европейской цивилизации утопической модели Эйкумены. Это художественно прогнозируемый проект, в гносеологическом плане показательный умением автора моделировать бытие на новом витке самосознания массы, ориентированной на кодекс органического природного существования и модели антропной идентичности Средневековья. Мифомоделирующая, а не миметическая основа эстетики антиутопии *Деньги* подчеркнута и редукцией к ограниченному числу изменяемых форм идентичности. Карнавально-мистериальная поэтика ситуаций праздника в романе обнажает такую стратегию, получившую реализацию в определенных актантных формах.

Исследование романа Ванды Мазур *Деньги* позволяет сделать следующее заключение: в дискурсах праздников системно воплощены приоритеты авторской художественной антропологии. Она ориентирована на постколониальную гуманитаристику, артикулирующую концепт субъектной идентичности в горизонте транскультурности и гибридности. В романе очевидно и преодоление стратегий классической художественной антропологии предшествующей эпохи к максимальной определенности и завершенности субъектных форм идентичности.

### Библиография

- Epshteyn Mikhail. *Postmodern v russkoy literature*. Moskva: Vysshaya shkola, 2005. [Эпштейн Михаил. *Постмодерн в русской школе*. Москва: Высшая школа, 2005].
- Erickson Erik. *Identity: youth and crisis*. New York: Norton & Company, 1998.
- Heidegger Martin. *Proselok*. [Хайдеггер Мартин. *Проселок*]. Web. 10.07.2019. <<http://lib.ru/HEIDEGGER/bypath.txt>>.
- Kellner Douglas. "Popular Culture and Constructing Postmodern Identities". *Modernity and Identity*. Ed. by Sc. Lash, J. Friedman. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- Mazur Vanda. *Den'gi*. Har'kov: Folio, 2019. [Мазур Ванда. *Деньги*. Харьков: Фолио, 2019].

**ПРОГРЕССИВНАЯ МЫСЛЬ ПЕТРА ЧААДАЕВА  
В КОНТЕКСТЕ „ЭПИМЕТЕЕВА ВОЗВРАЩЕНИЯ”**  
**PROGRESYWNA MYŚL PIOTRA CZAADAJEWA  
W KONTEKŚCIE „POWROTU EPIMETEJSKIEGO”**  
**PROGRESSIVE THOUGHT OF PYOTR CHAADAEV  
IN THE CONTEXT OF “EPIMETHEAN (RE)TURN”**

**Roman Szubin**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań – Polska  
szubin@amu.edu.pl

Ключевые слова: Петр Чаадаев, задний / передний ум, прогресс, возвращение, универсальный человек

Słowa kluczowe: Piotr Czaadaew, wsteczny / przedni umysł, postęp, powrót, człowiek uniwersalny

Keywords: Pyotr Chaadaev, foresight / hindsight thinking, progress, return, universal man

Abstract: The article discusses several interrelated issues posed in the main work of the Russian thinker Pyotr Yakovlevich Chaadaev (1794–1856), *Philosophical Letters* (1828–1832). The image of Europe and Russia, the ideas of European progress and Russian “regression”, the concepts of common (*collective*) consciousness and depersonalistic individualism are immersed in the system of Russian hermeneutics associated with the name of Vardan Hayrapetyan. The main strategy of this hermeneutics is the idea of “an epimethean return”, creating a counterpoint between *progressive thinking* of Europeans and *conservative thinking* of Russians. The symbol of this counterpoint in *Philosophical Letters* is the French thinker Blaise Pascal, one thought of which is quoted twice by Pyotr Chaadaev.

### **1. „Интеллектуальный пробел”**

Среди критических выпадов Петра Яковлевича Чаадаева (1794–1856) относительно отсталости России есть и такой: „...мы составляем пробел в интеллектуальном порядке” (Чаадаев 330). Мысль Чаадаева можно понять в двух тематических контекстах *Философических писем* (далее – ФП): 1) Россия к началу XIX века не имела своей философии, не участвовала в научно-техническом прогрессе; 2) отрицаются вообще интеллектуальные способности русских. Если первое утверждение не вызывает сомнений, то со вторым согласиться сложно. В данной статье мы сосредоточимся на проблеме русского ума,

который так упорно отрицается русским философом. И первое, чего „не увидел“ Чаадаев, но что, кстати, усмотрел маркиз де Кюстин, чьи прокатолические позиции и критическая оптика на Россию во многом сближены с чаадаевской, это русский фольклор, русские „толки“, пословицы, толкующие „современные или несовременные вопросы“. „Поверьте, в наших толках очень много толку“, — так позже скажет Чаадаев в письме к Петру Вяземскому (Čaadaev II: 199). Именно в эти же годы, двадцатые-тридцатые годы XIX века, и началось собирание русского фольклора и работа над сказками, пословицами, поговорками.

## 2. Прогрессивное и консервативное мышление

Попытаемся, однако же, рассмотреть проблему европейского прогресса и русского регресса с учетом „мудрости, заключенной в фольклоре“, с точки зрения мудрости **заднего ума**, которым, как известно, „мужик крепок“.

Собственно, русский фольклор говорит о двух умах: заднем уме дурака и переднем уме умника. Задний ум в пословице *Русский мужик задним умом крепок* (PRN 718) и в разнообразных ее вариациях определяется правилом „сначала сделает, а потом подумает“. Задний ум это **поздний ум**, ум поздно спохватившегося человека (см. Grigorân 1988). Известны варианты и на других языках: лат. *postfactum*, фр. *l'esprit d'escalier* 'лестничное остроумие', англ. *hindsight thinking*. Передний ум соответствует пословицам *Сперва подумай, а там и нам скажи* (PRN 410, 432), *Сперва думай, потом говори (обсуждай), потом только делай* (см. Grigorân 2014: 490), *Сначала думай, а потом делай* (Mihel'son 411). В русских поговорках передний ум связывается с немцем и цыганом и напоминает о рациональности, хитрости, хитроумности.

В герменевтических исследованиях Вардана Айрапетяна задний ум и передний ум связываются с двумя системами: консервативным и прогрессивным мышлением соответственно. В основу их интерпретации положена универсальная триада „мысль, слово, дело“. Последовательность **мысль — слово — дело** устанавливает так называемый прометеев порядок и связывается с прогрессивным мышлением, наиболее соответствующим представлениям о европейской рациональности. Эпиметеева же последовательность **дело — слово — мысль** связана с *консервативным* мышлением. Имена двух мифологических братьев-титанов также значимы: Прометей значит „Думающий прежде“, или „Передний ум“ (англ. *foresight thinking*), Эпиметей — „Думающий позже“, или „Задний ум“ (англ.

*hindsight thinking*). В герменевтике Айрапетяна эти две триады предполагают установление первенства по важности и первенства по времени. Эпиметеев порядок, порядок заднего ума исторически первый, исходный, природный, „первый по времени“. Прометеев порядок переднего ума главный, „первый по важности“ (Ajrpetân v5)<sup>1</sup>. Иначе можно сказать: *первичность дела* (и слова как дела) и *главенство мысли*, для которого слово только выражение, форма, а дело — цель. Эпиметеев порядок дан, а прометеев порядок „задан“, он в каком-то смысле идеален, отсюда и модальность долженствования в пословицах о переднем уме.

Противоречивость, контрапункт между этими триадами проявляется в точке соприкосновения России и Европы, их мыслительных стратегий. Русским, на взгляд Айрапетяна, свойственно фольклорное, островное, архаичное, консервативное мышление, связанное с практикой толкования нового через старое, младшего через старшее, а также постоянное возвращение к истокам и началам, названное „эпиметеевым возвращением“ (Ajrpetân v524). Для консервативного мышления русских „старшее есть главное“ (Ajrpetân v521), отсюда и ориентация на старину, традицию и стремление русских все „начинать сначала“, идеализация прошлого.

Европе же свойственно революционно-прогрессивное мышление с правилом „младшее есть главное“ (Ajrpetân v521), стремление к новизне и безудержному прогрессу, толкование старшего через младшее (переоценка прошлого). Само понятие прогресса совпадает с направленностью переднего ума в будущее, с предчувствиями, предвидениями и предпосылками как важными компонентами интеллектуальной деятельности европейского человека.

Переход от эпиметеевой триады к прометеевой, от консервативного фольклорного мышления к прогрессивному научному уму составляет суть интеллектуального поворота, совершенного в разное время европейскими цивилизациями. В свою очередь отрыв переднего ума от заднего приводит к забвению амбивалентной мудрости фольклора, народной культуры, уроков прошлого. Этому отрыву соответствует интеллектуальный отход Аристотелевской энтелехии и эпистемологии (науки о цели и о началах) от глупо-мудрой, диалектической мудрости „иронического, знающего незнайки“ Сокра-

<sup>1</sup> С учетом того, что фундаментальный труд Вардана Айрапетяна *Толкуя слово. Опыт герменевтики по-русски* представляет собой книгу, состоящую из фрагментов с перекрестными ссылками, уместным представляется при цитировании указывать не номер страницы, а буквенно-цифровое обозначение фрагмента.

та (Ajrpetân 6132). В *Седьмом письме* ФП дается крайне нелюбезный портрет Сократа, соответствующий именно установкам прогрессивного мышления (Čaadaev 425).

### 3. Задний и передний ум в ФП

Уже в *Первом письме* в русской картине мира Чаадаев зафиксировал свойства заднего ума, присущего русским и русской истории:

То, что у других народов является просто привычкой, инстинктом, то нам приходится **вбивать в свои головы ударом молота. Наши воспоминания не идут далее вчерашнего дня** (здесь и далее — все выделения в цитатах наши. — Р. Ш.); мы как бы чужие для себя самих. Мы так удивительно шествуем во времени, что, по мере движения вперед, **пережитое пропадает для нас безвозвратно**. Это естественное **последствие культуры, всецело заимствованной и подражательной**. У нас совсем **нет внутреннего развития, естественного прогресса**; прежние идеи выметаются новыми, потому, что последние не происходят из первых, а появляются у нас неизвестно откуда. **Мы воспринимаем только совершенно готовые идеи**, поэтому те неизгладимые следы, которые отлагаются в умах последовательным развитием мысли и создают умственную силу, не бороздят наших сознаний. Мы растем, но не созреваем, **мы подвигаемся вперед по кривой, т. е. по линии, не приводящей к цели**. Мы подобны тем детям, которых не заставили самих рассуждать, так что, когда они вырастают, своего в них нет ничего; **все их знание поверхностно**, вся их душа вне их. Таковы же и мы (Čaadaev 326).

Здесь можно выделить все признаки заднего ума, извлекаемые из фольклора: запоздалость понимания, кривизна обращения к прошлому и кривизна движения к цели, неспособность положительно использовать собственный опыт, постоянное возвращение к исходной точке, неспособность предвидения и предчувствия, протеизм (переменчивость) и подражательность (пассивное использование чужого опыта). Тот же русский фольклорный мужик осознает в своих поговорках ущербность заднего ума перед передним умом немца или цыгана; в конце концов, задний ум — это ум фольклорного дурака, а передний ум свойство хитроумного человека, плута.

Европейская картина мира в ФП строится с точки зрения переднего ума. Его характеризуют высокие моральные установки, осознание поставленных целей, поступательное движение, способность воплотить мысль в слово и дело, реализовать план, склонность к революционным скачкам, безудержная устремленность к цели, накопление знаний, качественное развитие, переход истины из одной формы в другую, способность положительно использовать знание прошлого. Последнее свойство чрезвычайно важно Чаадаеву и его осторожному подходу к традиционализму: он пытается сообщить

прогрессивному мышлению элементы традиционализма: соборность, всеобщность, диалог, происходящий не только в пространстве Европы, но и во времени, между поколениями. В сноске к фразе „Вот так и передается мысль, проносясь сквозь мозг людей“ из *Пятого письма* русский философ пишет:

Известно, что знаменитое доказательство бытия Божьего, приписываемое Декарту, принадлежит Ансельму, носившему в XI в. Доказательство оставалось погребенным в каком-то уголке человеческого разума в течение почти 500 лет, пока не явился Декарт и не вручил его философии“ (Чаадаев 381).

Но этот же пример выделяет важное свойство прогрессивного мышления: „младшее есть главное“. Действительно, заслуга здесь приписывается не тому, кто впервые открыл и создал, а тому, кто „вручил“ людям, приспособил, использовал, популяризировал, а это младший современник, Декарт.

#### 4. Паскаль

И здесь мы подходим к важной части наших рассуждений. Если прогресс является базовым свойством прогрессивного мышления (переднего ума), то неизбежно возникают переоценка и спор между старшим и младшим, старым и новым. Подобный спор возник в XVII веке, в период расцвета французского рационализма (Рене Декарт, Блез Паскаль) и английского сенсуализма (Френсис Бэкон). Суть его была в том, что с точки зрения рационализма, актуальных завоеваний разума и его главного тезиса *Cogito ergo sum* изменяется восприятие исторического времени. Прогресс — движение по нарастающей от худшего к лучшему, от малого к большому, от глупого к умному — предопределяет и соответствующий ход истории. С точки зрения переднего ума исторический процесс также прогрессирует: знания накапливаются, мир стареет во времени и естественным образом мудреет, младшие по поколению становятся старшими по мудрости. Этот процесс обратим: „старшие“, „древние“ мудрецы оказываются „непросвещенными“ — темными невежами, погрязшими в дремучих представлениях. Так, старшими в прогрессивном представлении оказываются современники Бэкона и Паскаля, а младшими — античные философы.

В архаическом обществе, из которого происходил Петр Яковлевич Чаадаев, оценка прошлого и будущего была равным счетом наоборот, по принципу „старшее есть главное“. В силу этого движение происходит по убывающей (минус прогресс), вполне с логикой Гесиода. Напомним, что в поэме *Труды и дни* первоначальное поколение названо „золотым родом людей“ (др.-греч. χρυσοειν γένος),

созданном Зевсом, а последующие уже убывают в своем качестве: „серебряное“, „медное“, „героическое“ и „железное“. Каждое последующее поколение представляется худшим по сравнению с предыдущим. Похожая установка обнаруживается в русском средневековье. Как показывает Лихачев, в древнерусской литературе *заднее* считалось хуже *переднего*, но *переднее* для средневекового человека это *прежнее*, героическое прошлое, время, в котором жили *предки*; *переднее* *предшествовало* настоящему и будущему, а *заднее* — как показывает временное значение приставки *за-*, наступало *после*, *потом* (Lihačev 254–255; Grigorâñ 1988: 61–64).

Отголоски спора о старом и новом проникают и в *Философические письма* и находят свое отражение в загадочной фразе Паскаля, которую Чаадаев дважды цитирует, в *Пятом* и *Седьмом* письмах, и каждый раз ее видоизменяет:

...по образному выражению Паскаля, и вся *последовательная смена людей есть один человек, пребывающий вечно*, и каждый из нас — участник работы сознания, которая совершается на протяжении веков (Čaadaev 381–382).

Я, кажется, приводил вам уже эту удивительную мысль Паскаля, что *вся последовательная смена людей не что иное, как один и тот же постоянно сущий человек* (Čaadaev 416).

Мысль Паскаля об универсальном, собирательном человеке напрямую конструирует важнейшие понятия в историософской концепции Чаадаева: „мировой, общий разум“ („raison générale“) и „мировое сознание“ („intelligence universelle“). Известно, что Чаадаев пользовался фразой Паскаля в чужой передаче — в виде цитаты, вырванной из контекста. Восходит же фраза к несохранившемуся *Трактату о пустоте*, приведем ее целиком:

Отсюда следует, что не только каждый человек день ото дня совершенствуется в науках, но и **все человечество в целом благодаря особому преимуществу непрестанно продвигается вперед по мере того, как стареет Вселенная, — последовательность поколений подобна смене возрастов в жизни отдельного человека, так что все поколения людей, сменившие друг друга за столько веков, должны рассматриваться как один человек, всегда сущий и непрерывно научающийся отсюда видно, сколь несправедливо мы поступаем, почитая древность в лице ее философов. Ибо если старость далее всего отстоит от детства, то ясно, что старость такого универсального человека следует искать не во временах, близких к его рождению, но, напротив, в наиболее от рождения удаленных. Тех, кого мы называем „древними“, справедливее было бы называть „новыми“, ибо представляют они, собственно говоря, детство человечества. А поскольку мы присовокупили к их познаниям опыт прошедших веков, то, скорее, в нас самих следует усматривать почитаемую нами в других древность (Paskal' 27).**

Таким образом, пафос мысли Паскаля заключается в том же, в чем и пафос рационализма, а именно: переоценить настоящее и прошедшее с позиции актуальных ценностей разума, главного, но исторически младшего. Мировой человек, включающий все (предшествующие) поколения и все (христианизированные) народы, „продвигается вперед по мере того, как стареет Вселенная“ — это ключ к пониманию всей философии Чаадаева, да и всей современной Чаадаеву философской мысли. „Стареющая Вселенная“ упрямо упорно движется к истине, которое представляет собой не что иное, как Царствие Небесное, согласно с верой самого Чаадаева.

### 5. Парадоксы

В значительной степени Чаадаев верно и точно ухватил важные узлы прогрессивного и консервативного мышлений. Однако их противопоставление вызывает много противоречий. Один из парадоксов касается проблемы истории и исторической памяти. Так, обвиняя русских в слабой исторической памяти, в том, что они остались за скобками истории, Чаадаев сам обнаруживает антипатию к истории как науке. Парадокс усиливается тем, что Чаадаев воспринимает себя европейским мыслителем, христианским философом, и в силу этого ему важно не накопление фактов, а их интерпретация, достигаемая за счет особой точки зрения на историю — историософии и особой логики оперирования историческими данными: „Мы признаем исторический материал совершенно полным, но мы очень мало доверяем логике исторической науки“ (Чаадаев 417).

Другой парадокс касается персонализма и традиционализма. По мнению Чаадаева, прогрессивная истина непосредственно служит преодолению индивидуальности и разобщенности. К разобщенности приводят все нехристианские и антикатолические учения: „национальные сознания“ (идентичность), политеизм, Протестантизм и Православие. Но при этом слияние отдельных сознаний и индивидуальностей („personnelle conscience“) в „мировое сознание“ происходит за счет приверженности традициям: „...идея становится достоянием всеобщего разума лишь в качестве традиции“ (Чаадаев 382). Каким образом это может произойти, если понимать традицию шире отдельной конфессиональной идентичности? Каким образом традиция (и предполагаемая ею возвращение к коллективному мышлению) может сосуществовать с личностью, которая становится условием соединения всех людей в одно целое и предопределяет нравственность народа? Идея о том, что „народы — существа нравственные, точно так, как и отдельные личности“

(Їаадаев 326), – звучит как аксиома, не подлежащая опровержению, и предполагает как раз приоритет личности.

## 6. Мифотворческое мышление

Для правильного понимания консервативного и прогрессивного мышлений следует принять во внимание и мифотворческое мышление (его следует отличать от мифологического мышления). Суть его выражается в правиле „главное есть старшее” (Айрапетян в521), иными словами, **младшее становится старшим** за счет переноса главного в позицию старшего. Мифотворческое мышление моделирует образ (миф) идеального прошлого на основе современных представлений о настоящем. Этот механизм связан с историческими анахронизмами, поздними вставками и приписками в летописях, с утопической мыслью, с концепцией „исторической инверсии” (Бахтин).

По мнению Бахтина, историческая инверсия проявляется в переносе представлений о будущем в прошлое, когда неизвестное становится известным в форме мифов и сказок, когда открытое будущее („что на самом деле может быть или должно быть осуществлено только в будущем”) изображается „как уже бывшее” (Бахтин 400). Для Айрапетяна важным моментом является то, что именно прогрессивно-революционное мышление склонно к мифотворчеству. Об этом же пишет и Иосиф Бродский в эссе *Путешествие в Стамбул*, критикуя принцип линейности, заложенный в европейском прогрессе:

Дело в том, что принцип линейности, отдавая себе отчет в ощущении известной безответственности по отношению к прошлому, с линейным этим существованием сопряженной, стремится уравновесить ощущение это детальной разработкой будущего. Результатом являются либо „пророчество задним числом” а-ля разговоры Анхиса у Вергилия, либо социальный утопизм – либо: идея вечной жизни, т. е. Христианство. (*Sočineniâ Iosifa Brodskogo* 287).

Очевидно, что мысль Чаадаева находится во власти подмены, или исторической инверсии. Одним из показателей инверсионного переноса является слово „естественный”. В этом слове уже реализуется правило „главное есть старшее”, ведь главное „по мысли” становится и первым „по природе”, становится „естественным правом”, едва ли не законом природы.

## 7. Первый человек

Чаадаевская историософия, нацеленная на утопический „рай на земле”, в этой связи является результатом мифотворческого подхода. „Пророчества задним числом” предполагают не только ве-

ру в истину в конце истории, но и наличие истины до истории. Поэтому ярким проявлением прогрессивного мифотворчества становится вопрос о первом человеке.

Консервативное мышление, погруженное в мифологию, ищет первого человека в глубокой древности: в иудео-христианской культуре им стал первочеловек Адам, реконструированный в мифопоэтических исследованиях в качестве собирательного существа, космического тела, антропоморфной модели вселенной (см. *Mify narodov mira* 300–302; *Mifologiĭeskij slovar'* 17–20).

Для прогрессивного мышления важны как историческая перспектива, так и понятие главного человека: им по праву становится Иисус Христос, ср. „Христос как второй Адам“ в учении о рекапитуляции Ириней Лионского. Инверсия возникает с переносом главного человека в позицию первого, изначального и делает его „первым главным“.

В ФП ветхозаветный Адам упоминается один раз (во *Втором письме*) и в характерном для прогрессиста Чаадаева контексте, а именно в высокомерном отношении к ветхозаветному и языческому периоду истории, когда человек был движим „абсолютным благом“ незнательно и по неведению (Чаадаев 350). Поэтому первый человек для Чаадаева не может быть Адамом, взятом в качестве мифологема или теологема христианского предания.

Чаадаев выстраивает несколько моделей, в которых проявляется позиция первого главного человека. На линии истории: первый человек „вброшен“ в историю духовно и интеллектуально сформированным, а история развивается в рамках теизма (и разных его форм: языческого деизма, пантеизма, политеизма, монотеизма):

Вложенные чудесным образом в сознание первого человеческого существа в день его создания той же рукой, которая направила планету по эллиптической орбите, которая привела в движение мертвую материю, которая даровала жизнь органическому существу, — именно эти-то идеи сообщили разуму свойственное ему движение и кинули человека в тот огромный круг, который ему предназначено пройти (Чаадаев 389).

На линии сознания: первый человек — это мировой человек, тот же самый Адам, собирательный и коллективный, но обладающий могущественным центром „я“, признаком индивидуального самосознания, „вложенного“ в него Богом. Ср: „...собственное свое существование и свой личный интерес... составляют как бы **Я собирательного человеческого существа**“ [ср. в оригинале: *le moi de l'être humain collectif* — Р. III.] (Чаадаев 398).

На линии становления, выраженной суперпозициями *ребенок-отец*, концепция первочеловека также отражает проблематику про-

грессивного мышления. Для рационалистского подхода несовершенен ребенок, но совершенен отец. Именно поэтому Чаадаев располагает несовершенную, ребяческую Россию в „колыбели“ человечества, связывая ее с „младенческими усилиями нового духа“, то есть непомерно малыми. При этом России приписывается инфантильность и неспособность к прогрессу, то есть к становлению.

Однако в проекции на историю Чаадаев переворачивает эту схему в свою угоду: несовершенство свойственно прошлому, настоящему же – совершенство. Россия застряла в начале истории, а Запад движется к ее венцу (концу). Первый человек не может быть ребенком, он проявляется в зрелый период развития:

Первый человек не был крикливым ребенком, он был человеком сложившимся, поэтому он вполне мог быть подобен Богу и действительно был Ему подобен: но, конечно, уж вовсе не подобен образу божьему зародыш чело- века (Чаадаев 384).

Таким образом, в вопросе о реконструкции первого человека проявляются прогрессивное мифотворчество мысли Чаадаева и сопутствующие ему противоречия, а именно: понятия первого человека и начала истории несут в себе представления о будущем, сформированы этим чаемым будущим; начало истории представляется несовершенным, но первый человек, субъект этой истории – совершенен.

## 8. Соборность

Этого термина, введенного в оборот несколько позже Алексеем Хомяковым, разумеется, нет в текстах Чаадаева. Но именно этой идеей проникнута вся прогрессивная мысль Чаадаева, его историософия и теология культуры. Мировой прогресс заключается в движении к мировому разуму и мировому сознанию, складывающемуся из отдельных волей, умов, отдельных личностей, отдельных поколений и народов. В значительной степени такое мировоззрение сложилось под влиянием католицизма, в наименовании *katholike* сохраняется понятие соборности:

Подобно многим современникам, Чаадаев ценил универсализм католицизма, его участие в цивилизованном развитии Европы, подчеркивал его историческую, политическую и социальную роль, чуждую православию, которое воздействовало только на человека, из-за чего не формировало всеобщего разума (*Idee w Rosji* 444).

Однако чрезмерное увлечение ролью европейского прогресса не позволило Чаадаеву увидеть (в период написания ФП) зачатки соборности в русской культуре. Речь идет в первую очередь об об-

щине, „первичной форме социальной организации“ (*Idee w Rosji* 296). Чаадаевскому понятию мирового сознания соответствует русское слово *мир*. Об общине Чаадаев напишет 1843 году, в письме к Александру Ивановичу Тургеневу, в связи с публикациями Алексея Хомякова (Саадаев II: 157–165). Однако дело не в социальном и экономическом устройстве русской общины, а в ее архаичности и консервативности и, как следствие, неприспособленности к прогрессу. Прогрессивное мышление — и Чаадаев это отразил — стремится к уничтожению, нивелированию всяких форм коллективного существования, лежащих вне сферы прогрессивности и христианства.

Ведь, в конце концов, фраза Паскаля, столь прельстившая Чаадаева, тоже была о соборном, собирательном человеке, в котором осуществляются все предшествующие и будущие поколения. Но откуда она появилась?

Вполне возможно, непосредственным ее предшественником являются теологемы Церкви как Тела Христова (*Corpus Christi*) и евхаристии как „мистического Тела Христова“ (*Corpus Christi mysticum*), церкви как собрания всех верующих. „Истина“ в концепции Чаадаева напоминает именно концепцию Тела Христова. Эти теологемы сложились и были развиты действительно в католицизме. Но наряду с ними существовали и другие модели такой соборности, они бытовали как в социально-политическом устройстве государств („два тела короля“, см. Kantorovič), так и в народной культуре (реконструированное Бахтиным в книге о Рабле понятие *родового тела*). С околохристианскими учениями связаны понятия Адама Кадмона („Человек Первоначальный“), сформированное в Каббале под влиянием платонизма, и понятие Антропоса („Человек“) в гностицизме (см. *Mifologičeskij slovar'* 20, 49).

В самих Евангелиях упоминание о собирательном бытии чрезвычайно скудно. В этом плане христианство действительно ориентировано на персональные отношения человека с Богом, на индивидуальное, а не коллективное спасение. Но знаменитые слова Иисуса Христа: „ибо, где двое или трое собраны во имя Моё, там Я посреди них“ (Мф 18: 20) — могут свидетельствовать о соборном сознании.

Однако, как мы видим, Чаадаев пытается переосмыслить саму схему собирательного существа. Оно не интересует его в архаичной, до- и нехристианской интерпретации, даже если эти концепции использованы им в полной мере. Народы воспринимаются им как нечто цельное и единое, наподобие личности или, что более точно, семьи — не раз он употребляет фразу „великие семейства Европы“.

Даже когда Чаадаев пишет, что как личности, так и народы „для выполнения своего назначения в мире должны опереться на пройденную часть своей жизни и **найти свое будущее в своем прошлом**” (Čaadaev 398) — едва ли он замечает существенную разницу в том, как он думает и что он думает. Ведь эта фраза целиком и полностью соответствует консервативному типу мышления, заданному уму. В то время, как для прогрессивно настроенного философа, каким был Чаадаев, актуален совершенно иной строй мысли, а именно: исходя из того, какое будущее видится человеку, такое прошлое он себе и творит.

### Библиография

- Ajrapetân Vardan. *Tolkuâ slovo. Opyt germenevotiki po-russki. Čast' I.* Moskva: Institut filologii, teologii i istorii sv. Fomy, 2011. [Айрапетян Вардан. *Толкуя слово. Опыт герменевтики по-русски. Часть I.* Москва: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2011].
- Bahtin Mihail. *Formy vremeni i hronotopa v romane. Sobranie sočinenij.* Т. III. Moskva: Âzyki slavânskikh kul'tur, 2012. [Бахтин Михаил. *Формы времени и хронотопа в романе. Собрание сочинений.* Т. III. Москва: Языки славянских культур, 2012].
- Brodskij Iosif. *Sočineniâ Iosifa Brodskogo: v 7 tomah.* Т. V. Sankt-Peterburg: Puškinskij fond, 2001. [Бродский Иосиф. *Сочинения Иосифа Бродского: в 7 томах.* Т. V. Санкт-Петербург: Пушкинский фонд, 2001].
- Čaadaev Petr. *Polnoe sobranie sočinenij i izbrannye pis'ma.* Т. I. Moskva: Nauka, 1991. [Чаадаев Петр. *Полное собрание сочинений и избранные письма.* Т. I. Москва: Наука, 1991].
- Čaadaev Petr. *Polnoe sobranie sočinenij i izbrannye pis'ma.* Т. II. Moskva: Nauka, 1991. [Чаадаев Петр. *Полное собрание сочинений и избранные письма.* Т. II. Москва: Наука, 1991].
- Grigorân Armen. „Perednij i zadnij vo vremennom aspekte”. *Ètnolingvistika teksta. Semiotika malyh form fol'klora.* Т. II. *Tezisy i predvaritel'nye materialy k simpoziumu.* Red. Vâč. Vs. Ivanov. Moskva: Institut slavânovedeniâ AN SSSR, 1988: 61–64. [Григорян Армен. „Передний и задний во временном аспекте”. *Этнолингвистика текста. Семiotика малых форм фольклора.* Т. II. *Тезисы и предварительные материалы к симпозиуму.* Ред. Вяч. Вс. Иванов. Москва: Институт славяноведения АН СССР, 1988: 61–64].
- Grigorân Armen. *Pervyj, vtoroj i tretij čelovek.* Moskva: Âzyki slavânskoj kul'tury, 2014. [Григорян Армен. *Первый, второй и третий человек.* Москва: Языки славянской культуры, 2014].
- Idee w Rosji.* Red. Andrzej de Lazari. Т. I. Warszawa: Semper, 1999.
- Kantorovič Èrnst. *Dva tela korolâ. Issledovaniâ po srednevekovoj političeskoj teologii.* Perevod s anglijskogo S. Ū. Sereginoj. Moskva: Izdatel'stvo Instituta Gajdara, 2003. [Канторович Эрнст. *Два тела короля. Исследования по средневековой политической теологии.*

- Перевод с английского С. У. Серegiной. Москва: Издательство Института Гайдара, 2003].
- Lihačev Dmitrij. *Poètika drevnerusskoj literatury*. Moskva: Nauka, 1979. [Лихачев Дмитрий. *Поэтика древнерусской литературы*. Москва: Наука, 1979].
- Mifologičeskij slovar'*. Glavnyj red. Eleazar M. Meletinskij. Moskva: Sovetskaâ enciklopediâ, 1991. [*Мифологический словарь*. Главный ред. Елеазар М. Мелетинский: Советская энциклопедия, 1991].
- Mify narodov mira*. Glavnyj red. Sergej A. Tokarev. T. II. Moskva: Sovetskaâ ènciklopediâ, 1992. [*Мифы народов мира*. Главный ред. Сергей А. Токарев. Т. II. Москва: Советская энциклопедия, 1992].
- Mihel'son Moric. *Hodâčie i metkie slova*. Sankt-Peterburg, 1896. [Михельсон, Мориц. *Ходячие и меткие слова*. Санкт-Петербург, 1896].
- Paskal' Blez. *Traktaty. Polemičeskie sočineniâ. Pis'ma*. Perevod s francuzskogo O. Homy i S. Dolgova. Kiev: Port-Royal, 1997. [Паскаль Блез. *Трактаты. Poleмические сочинения. Письма*. Перевод с французского О. Хомы и С. Долгова. Киев: Port-Royal, 1997].
- PRN – *Poslovicy russkogo naroda. Sbornik Vladimira Dalâ*. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudožestvennoj literatury, 1957. [ПРН – *Пословицы русского народа. Сборник Владимира Даля*. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1957].



MITOLOGIA SŁOWIAŃSKA  
WE WSPÓŁCZESNEJ LITERATURZE ROSYJSKIEJ  
(JEWGIENIJ ŁUKIN, *PURPUROWA AURA*  
*PROTOPARTORGA*, ANNA STAROBINIEC *DOMOSIED*,  
ILJA BOJASZOW *WĘDRÓWKA MURRIEGO*)

СЛАВЯНСКАЯ МИФОЛОГИЯ  
В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ  
(ЕВГЕНИЙ ЛУКИН *АЛАЯ АУРА ПРОТОПАРТОРГА*,  
АННА СТАРОБИНЕЦ *ДОМОСЕД*, ИЛЬЯ БОЯШОВ *ПУТЬ МУРИ*)

SLAVIC MYTHOLOGY  
IN CONTEMPORARY RUSSIAN LITERATURE  
(YEVGENY LUKIN *THE PURPLE AURA PROTOPARTORG*,  
ANNA STAROBINIEC *DOMOSED*, ILYA BOYASHOV  
*THE WAY OF MURI*)

**Aleksandra Zywert**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań – Polska  
olazywert@o2.pl

Słowa kluczowe: Jewgienij Łukin, Anna Starobiniec, Ilja Bojaszow, fantastyka, mitologia słowiańska

Ключевые слова: Евгений Лукин, Анна Старобинец, Илья Бояшов, фантастика, славянская мифология

Keywords: Yevgeny Lukin, Anna Starobiniec, Ilya Boyashov, fantastic, slavic mythology

Abstract: The subject of analysis in this paper are three works by contemporary Russian fantasy writers: Yevgeny Lukin's novel *The Purple Aura Protopartorg* (*Алая аура протопарторга*, 1999), Anna Starobiniec's short story *Domosed* (2008) and Ilya Boyashov's novel *The Way of Muri* (*Путь Мури*, 2007). In these works we observe three different patterns of pretextual approaching the exposure and use of elements of Slavic mythology in the process of creating a fictional world. Lukin seamlessly fits into the line of the involved satire, Starobiniec refers clearly to the Gothic tradition and the modern classics of horror, and Boyashov is included in the group of authors drifting in the mythical-evangelical-fairy direction. A common feature of the works discussed is the presence of images of all kinds of the pagan "impure", which, while maintaining a didactic and prognostic function, is the evidence of the imminent viability of traditional Gothic motifs in contemporary Russian prose as well as the stable position of Slavic mythology as one of the inspirations for modern Russian writers.

Po upadku Związku Radzieckiego (a zwłaszcza na przełomie XX i XXI wieku) w literaturze rosyjskiej (głównie fantastycznej<sup>1</sup>, ale nie tylko) ponownie elementy rodzimego folkloru oraz mitologii zyskały na znaczeniu<sup>2</sup>. Biorąc pod uwagę, że jedną z dominant obecnych w prozie fantastycznej jest funkcja diagnostyczna (posiadająca zdolność łączenia się z innymi dominantami, jak również umiejętność wpisywania się w różne typy poetyk), warto zastanowić się nad problemem podejścia współczesnych rosyjskich autorów do mitologii słowiańskiej, a w dalszej kolejności nad sposobem ekspozycji poszczególnych jej elementów oraz funkcji jakie te ostatnie spełniają w ich utworach. Warto w tym miejscu także uwzględnić spostrzeżenie Walerii Pustowej na temat współczesnego postmitologizmu. Jest on, zdaniem badaczki, inspirowany przede wszystkim historią, nie zaś filozofią, stąd pojawia się tendencja pisania utworów (ze szczególnym uwzględnieniem bajek), które nie dochowują wierności kanonowi, a zaledwie imitują sentymalny w swej istocie patetyczny wydzźwięk dydaktyczny (Пустовая). Oprócz tego żywotna jest tendencja do reaktywacji w tekstach literatury pięknej elementów i chwytów właściwych powieściom gotyckim (dwuprzestrzeń, próg, bohaterowie-demony<sup>3</sup>). W rezultacie połączenia tych dwóch czynników współczesna, balansująca (w różnym stopniu) pomiędzy mitem a bajką, proza jest przykładem wielokierunkowej gry z ukonstytuowanymi i obowiązującymi we wspomnianych zakresach wzorcami.

Wydaje się, że ciekawym przykładem owego zjawiska jest wchodząca w cykl *Лыцк, Баклужино, Сулов*, powieść Jewgienija Łukina, *Purpurowa aura Protopartorga (Алая аура протопарторга, 1999)*. Jej akcja (podobnie jak w innych utworach tego cyklu) toczy się w latach 90. XX wieku na rosyjskiej prowincji, tu konkretnie w dwóch skłóconych, a roz-

<sup>1</sup> Jak słusznie zauważa Bogdan Trocha, fantastyka słowiańska to

zarówno teksty powiązane z słowiańskimi obrazami mitycznymi, obecnymi w zachowanych czy też rekonstruowanych mitemach lub mitologemach, teksty folkloru od bajek poprzez pieśni aż po eposy, a także teksty literatury wysokoartystycznej sięgającej po motywy mityczne, folklorystyczne czy też wkraczające w obszary poetyk niesamowitości i grozy, aż po współczesne teksty powiązane z dydaktyzmem wpisującym się w konkretne ideologie polityczne czy też po ich upadku poszukujące poprzez treści kultury słowiańskiej własnej tożsamości w zglobalizowanym świecie kultury popularnej i masowej.

B. Trocha. *Spekulacyjna i diagnostyczna funkcja słowiańskiej fantastyki w perspektywie własnej tradycji*. Web. 10.10.2019. <http://knjizevnaistorija.rs/editions/160/trocha.pdf>.

<sup>2</sup> Szerzej zob. B. Zieniewicz. *Fantasy słowiańska: Perun zamiast elfów i krasnoludów*. Web. 10.10.2019. [http://polish.ruvr.ru/2013\\_10\\_22/Fantasy-slowianska-Perun-zamiast-elfow-i-krasnoludow/](http://polish.ruvr.ru/2013_10_22/Fantasy-slowianska-Perun-zamiast-elfow-i-krasnoludow/).

<sup>3</sup> Pojęcie „demon” należy rozumieć w znaczeniu: byt nadprzyrodzony, który zajmuje pozycję pośrednią pomiędzy bogami a ludźmi. Niekoniecznie ma znaczenie pejoratywne.

dzielonych rzeką, powstałych po rozpadzie ZSRR autonomicznych miastach-państewkach. Jądrem konfliktu jest walka o palmę pierwszeństwa pomiędzy rządzonym przez „prawosławnych komunistów” Łuckiem i będącym centrum ruchu „Czarownicy za demokracją” Bakłużynem. W Łucku panuje ustrój teokratyczny, wprowadzony i nader skutecznie utrzymywany przez dawnych sekretarzy partii komunistycznej, w Bakłużynie zaś (mieście aktualnie pretendującym do członkostwa w NATO) – demokratyczny. Zadawnione urazy sprawiają, że członkowie obu społeczności szczerze się nienawidzą i tylko czekają, by rozpocząć regularne natarcie. Na tym tle obserwujemy przygody dość egzotycznej pary bohaterów: zwykłego domowego duszka Anczutki i protopartorga Afrikan (prominentnego cudotwórcy z Łucka, aktualnie poszukiwanego listem gończym przez Trybunał w Hadze za zestrzelenie obcych samolotów naruszających przestrzeń powietrzną Rosji).

Na pierwszy rzut oka wydaje się, że w procesie konstrukcji świata przedstawionego Łukin wychodzi od akceptacji dualistycznej demonologii właściwej społecznościom pierwotnym, według której dobre i złe duchy istnieją, będąc immanentną częścią otaczającego człowieka świata i dlatego traktuje się je jako równoprawne obiekty kultu. Bardzo szybko jednak okazuje się, że autor traktuje tradycję bardzo luźno, niekiedy wręcz instrumentalnie. Świadczy o tym choćby fakt odwrócenia ukonstytuowanego w świecie pogańskim porządku świata i przesunięcia punktu ciężkości z demona na człowieka. O ile w społecznościach przedchrześcijańskich człowiek był podległy duchom i demonom, tu jest odwrotnie – to te ostatnie są zmuszone liczyć się z ludźmi, a nawet im służyć, by przetrwać. Naruszona zostaje także zasada niewidzialności – społeczności prymitywne, owszem, personifikowały istoty uznawane dziś za fantastyczne, ale wynikało to z potrzeby oswojenia świata, a nie z relacji naocznych świadków. U Łukina odwrotnie – wszelkiego rodzaju duszki, zjawy i demony (nie tylko słowiańskie, bo wraz z wojskami NATO przybywają do Rosji także amerykańskie gobliny) nie są jedynie wytworem wyobraźni ludzi, ale realnie istniejącymi i doskonale widzialnymi istotami, perfekcyjnie przystosowującymi się do cyklicznych zmian zachodzących w społeczeństwie rosyjskim. Kolejne władze nawet jeśli próbują z nimi walczyć, to traktują ich jak prawdziwych przeciwników z krwi i kości. Łukin pisze:

А вот любопытно, жилось ли когда-нибудь сладко русскому домовому? Ой, нет... Разве что до Крещения Руси, [...] При царе попы зверствовали: нагрянет гривастый с кадилом, всю избу ладаном отравит, углы святой водой пометит – из вредности, а от неё шёрстка портится и сила пропадает... Спасибо советской власти: постреляли извергов, посажали, а те, что убереглись, тихие стали, безвредные. [...] При Луначарском-то оно вроде бы и ни-

чего было, а вот как передали всю нечистую силу из Наркомпроса в НКВД – мать моя кикимора! Такое началось! До сих пор совестно: хозяев, бывало, сдавать приходилось. Ничего, перетерпели, обвыклись. Опять же оттепель подкатила хрущёвская. Чем не жизнь? Главное: от календарика отрывного по красным дням держись подальше и под пионерский салют как-нибудь там случайно не влети... Ох, люди, люди! И надо же им было опять всё вверх дном перепрокинуть! Зла не хватает... (Lukin).

Potwierdzeniem autorskiej strategii jest też rozmowa Nikołaja Wybierzencewa z Łachudrzakiem – skrzatem-donosicielem, podczas której pada pytanie o uciekinierów z Dżuchmali („А что за беженцы? Люди или домовые? [...] А дымчатые есть? [...] Кормильчик со своими бойцами от мафиозных структур заказы принимает – на полтергейст!”), jak również dialog żołnierza strzegącego brzegów Dżuchmalinki z drzewem („Пограничник [...] мягкой тяжёлой поступью подойдя к дереву, упёрся стволом в кору. Привычными движениями обыскал осину, нашарил сучок, нахмурился [...] Листва осины сбивчиво забормотала. Пограничник выслушал древесный лепет с тяжёлым недоверием”), a potem z wodnikiem Chłupajło („Хлюпало! – с плаксивой угрозой в голосе взвыл он, склоняясь над обрывом. – Ну ты что жершей не ловишь, чёрт пучеглазый!.. Водяной, называется!”) (Lukin).

Istotną rolę w procesie tworzenia świata przedstawionego odgrywa sposób personifikacji istot fantastycznych. Konstruując byty nadnaturalne, Łukin wychodzi od utrwalonego w potocznej świadomości społecznej wyobrażenia o nich, ale wprowadza własne modyfikacje. Przykładowo, wodnik, co prawda, zachowuje swoje kompetencje (mieszka w zbiorniku wodnym i zajmuje się głównie łowieniem ryb), ma błoniaste łaty i żabi pysk, ale nie ma charakterystycznej brody i rozczochranej bujnej czupryny („Странные какие-то пошли водяные: ни бороды, ни волос – так, какая-то щетинка зеленоватая...”) (Lukin). Co istotne, brak charakterystycznych atrybutów Chłupajły nie jest efektem naturalnego procesu modyfikacji ciała, a działalności człowieka – wodnik został wcielony do wojska i ogolony jak rekrut („Водяных аж в начале мая забрили – Чумахлинку патрулируют...”) (Lukin).

Analogicznie jest zaprezentowany obraz cudotwórcy – obdarzony nadprzyrodzoną mocą przez swoich wyznawców protopartorg Afrykan zachowuje kompetencje zwyczajowo przypisywane cudotwórcom (ma władzę nad ogniem, potrafi chodzić po wodzie, rzucać klątwy), ale jednocześnie jest mocno uwikłany w konkretne struktury partyjne. Świadczy o tym już jego tytuł (protopartorg – tu: zbitka „protojerej” i „partyjny organizator”) oraz wielokrotne nawiązania do konkretnych sytuacji z jego życia „zawodowego” („Ему представилось вдруг, что вот сей-

час, [...] Патриарх Порфирий, [...] вычёркивает его из списка чудотворцев — и холодная тёмная вода тут же расступается под босыми подошвами. А плавать Африкан и вправду не умел”) (Lukin). Ostatecznie zarówno obraz Afrykana, jak i pozostałych występujących w utworze postaci osób duchownych, z jednej strony luźno dryfuje w kierunku kondycji Cerkwi w okresie dwuwiary (kiedy to nawet oficjalnie deklarujący się jako prawosławni duchowni radykalnie nie odcinali się od wcześniejszych bogów), z drugiej — dobitnie wskazuje, że autorskie zainteresowanie religią jako systemem wierzeń i praktyk w kontekście relacji jednostka-sacrum jest tu dość powierzchowne. Jak słusznie zauważa jeden z badaczy, jest to głównie chwyt ukierunkowany na obnażenie deformacji zarówno Cerkwi jako struktury organizacyjnej, jak i poszczególnych jej przedstawicieli w wyniku mariażu z polityką państwową (Kaplan). Dodajmy w tym miejscu, że polityczne zaangażowanie nie omija także przyrody. Przykładowo, tradycyjnie uważane za święte, drzewa, również stoją po różnych stronach barykady: „Березы — патриоты, дубы — коммуняки...” (Lukin).

Z zaprezentowanych przykładów jednoznacznie wynika, że Łukinowski świat fantastyczny rządzi się zasadami bliźniaczo podobnymi do ludzkiego — istnieją struktury władzy, hierarchie, tytuły nadawane w zależności od pełnionej funkcji i mocy, zależności, frakcje i układy. W rezultacie cała fabuła, choć atrakcyjna poprzez nacisk na zdarzeniowość, jest podporządkowana refleksji społecznej. Nawet najbardziej fantastyczne wydarzenia, nawiązania do wierzeń, opisy klątw i czarów spełniają ostatecznie wyłącznie rolę atrakcyjnego kostiumu podkreślającego ewidentnie satyryczny (także na poziomie języka) wydźwięk utworu — pisarz celnie uderza w utopie społeczne, uwypuklając generowany przez nie fanatyzm i nietolerancję. W tej sytuacji nie dziwi fakt, że choć Łukina uhonorowano wieloma znaczącymi nagrodami na literackich konkursach fantastów (między innymi nagrody „Интерпрессекон”, „Фанкон”, „Меч в камне”), to jednak raczej należałoby także przyznać krytykom, którzy zakwalifikowali *Purpurową aurę...* jako tekst satyryczny (bliski pod wieloma względami opowieściom Kira Bułyczowa o Wielkim Guślarze), lub (jak twierdzi choćby Dmitrij Wołodichin) reprezentujący fantastykę zaangażowaną, ukierunkowaną na próbę odpowiedzi na pytanie o kondycję współczesnego człowieka, a więc dryfującą w kierunku filozoficznym. Jest to, zdaniem badacza, ambitna proza „z pogranicza eksperymentu myślowego” (Mazurkiewicz), w której wykorzystywanie elementy fantastyki uprawniają do podejmowania kwestii istotnych cywilizacyjnie i społecznie.

Nieco inaczej kwestię nawiązania do słowiańskiej mitologii rozumie Anna Starobiniec w powieści *Schron 7/7 (Убежище 3/9, 2006)* i opowieści

*Domosied* (Домосед 2008). Punktem wyjścia w jej przypadku jest przekonanie, że współczesny świat nie oswoił odwiecznych lęków, a jedynie przykrył je płaszczykiem atrakcyjnych nowoczesnych gadżetów. Stąd w jej utworach pojawiają się postaci mitologiczne w oryginalnej, a nie złagodzonej przez współczesną popkulturę wersji („Меня же интересуют страхи более глубинные. Мне нравится скрещивать традиционные фобии, тысячелетиями передающиеся из поколения в поколение, с новыми техногенными формами”) (Kurčatova). W pierwszym z wymienionych utworów podstawą konstrukcji jest założenie, że bajka jest metaforą drogi ku śmierci, zaś literatura potwierdzeniem tej prawidłowości („Фольклорная сказка — метафора путешествия в пространство смерти, а литературная — метафора этой метафоры”) (Pustovaâ). Z tego względu świat przedstawiony jest zbudowany w oparciu o gotycką zasadę dwuprzestrzenni — świat realny i fantastyczny. Te dwie różne, lecz funkcjonujące równoległe sfery i oddzielone są tzw. progiem. Utwór traktuje o ciężko rannym w wyniku nieszczęśliwego wypadku, chłopcu, który będąc w śpiączce trafia do równoległego, zamieszkiwanego przez postaci ze słowiańskiej mitologii świata. Znaleźć w nim można właściwie wszystkie najpopularniejsze duchy i demony (w tym Południcę, Leśnego czy Błotnistego). W odróżnieniu od stworzeń opisanych przez Łukina, te są całkowicie pozbawione popkulturowej łagodności. Fantastyczni bohaterowie potrafią być mili i pomocni, ale też bezwzględni i okrutni (jak choćby Leśny, który za nieposłuszeństwo piecze żywcem malutkie gnomy)<sup>4</sup>.

Bardzo intensywna, prawie neurotyczna uczuciowość i podskórne wyczuwanie nadnaturalnego cechuje opowiadanie *Домосед* (2008)<sup>5</sup>. Jest to historia domowika, który po śmierci swojego gospodarza musi zmagać się z przeciwnościami obcego mu i nierzadko wrogiego współczesnego świata. Niebagatelną rolę pełni tu optyka oglądu rzeczywistości — pierwszoosobowa narracja z punktu widzenia duszka znacząco podnosi poziom emocjonalny utworu i sprzyja uwypukleniu jego wymowy ideowej, tj. problemu postępującego bezprawia, samotności i obojętności współczesnego świata. Opowieść rozpoczyna się od opisu śmierci pana domu — starego akademika Wiszniewieckiego. Domowik początkowo jest przekonany, że jego wnuczka (choć samolubna i wyrachowana) za-

<sup>4</sup> Szerzej powieść *Schron 7/7* została omówiona w artykule: A. Zywert. „Folklor w prozie Anny Starobiniec”. *Współczesne badania nad folklorem i literaturą rosyjską: 30 lat toruńskiej rusycystyki*. Red. B. Żejmo, I. Rzepnikowska. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2017: 189-200.

<sup>5</sup> Dodajmy, że Starobiniec nie jest pierwszą autorką, która wykorzystała ten temat, optykę widzenia i sposób narracji. Jako przykład można podać choćby *Записки домового* (1835) Osipa Sienkowskiego.

mieszka w opustoszałym mieszkaniu. Tak się jednak nie dzieje i skrzatowi przychodzi ścierpieć kolejnych uciążliwych lokatorów, a potem doświadczyć coraz bardziej dojmującej samotności i dokuczliwego poczucia odrzucenia, zbędności. Podkreślany przez autorkę nacisk na przeżycia wewnętrzne bohatera owocuje obrazem, w którym wyeksponowane są jego kompetencje i zasady funkcjonowania w świecie, zaś wygląd zewnętrzny zostaje podporządkowany wymowie ideowej utworu<sup>6</sup>.

Przykładowo, jako tradycyjnie przywiązany do domu, duszek boi się otwartych przestrzeni i tylko w desperacji opuszcza miejsce swojego pobytu. Wierzy w moc zaklęć i magicznych formuł i posługuje się nimi w sytuacjach zagrożenia (jak w scenie spotkania z gnomem w piekarni, z której właśnie ukradł bułkę. Przeprasza go wówczas słowami: „Хозяин-господин... Я твое взял — ты мое возьмешь. Аминь”) (Starobinec 58).

Jako istota należąca do świata nadnaturalnego, jest widoczny tylko dla dzieci, nigdy dla dorosłych. Ilustracją tej cechy jest epizod spotkania z idącą w parze z ojcem, dziewczynką:

– Папа, посмотри, какие страшные человечки! [...]

– Я к-каму сказал па-ашли быр-ро, а то щас по жопе получишь, — лениво рявкнул папа. — Какие ещё человечки? (Starobinec 58).

Brak zrozumienia ze strony ojca (a nawet symptomy agresji w stosunku do dziecka) wynikają tu bezpośrednio z jego wieku — dorośli, jak podkreśla Stephen King, w znikomym stopniu korzystają z umożliwiającej akceptację „innego”, wyobraźni. W rezultacie owo ubóstwo duchowe sprawia, że są w stanie kierować wyłącznie zasadą: „udawanie” — „prawdziwa historia”<sup>7</sup>. Starobinec wykorzystuje tu zatem (popularny także w horrorze) obraz dziecka jako istoty medialnej, pogranicznej, która z łatwością akceptuje rzeczywistość nadprzyrodzoną, albowiem bę-

<sup>6</sup> Jak pisze Aleksander Gieysztor,

Panowało przekonanie, że znajduje się i chodzi nocą w każdym domu, mieszkając w chlewie lub gumnie. Nazywano go także sąsiadem, gospodarzem, dziadkiem i ojczulkiem. Jego obraz ustabilizował się wokół kilku cech: gospodarności i współodpowiedzialności za dom i przychówek, życzliwości, rodzinności w sensie opieki i wieszczenia rzeczy dobrych i złych członkom rodziny. Przy przenosinach na nowe mieszkanie upraszano go, by poszedł razem z gospodarzami. Niekiedy widziano go — zawsze nocą lub o zmierzchu — czarnym i rogatym, ale przeważała opinia, że jest podobny do głowy domu lub — starszy i siwy — przypomina zmarłego dziada lub ojca, ubrany jak przystało chłopu.

A. Gieysztor. *Mitologia Słowian*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2006: 271.

<sup>7</sup> Por. S. King. *Dance macabre*. Tłum. P. Braiter, P. Ziemkiewicz. Warszawa: Prószyński i S-ka, 1995: 153.

dając istotą z natury irracjonalną, w naturalny sposób godzi się z istnieniem nadnaturalnego<sup>8</sup>.

Kolejną cechą charakterystyczną tytułowego bohatera jest zdolność do metamorfozy wyglądu zewnętrznego w zależności od aktualnej sytuacji w domu. Będąc przypisanym do rodziny ludzkiej, Domowik zawsze przyjmuje wygląd seniora rodu. Kiedy głowa rodziny się zmienia, to samo dotyczy także duszka. Przykładowo, kiedy na krótko przed śmiercią staruszka zamieszkała w jego domu młoda krewna i przejęła (przynajmniej teoretycznie) funkcję głowy rodziny, fizjonomia domowika zaczęła się zmieniać:

Моё лицо всё ещё походило на лицо старика [...] А женские черты, её черты, уже явственно проступали [...] Одним словом, вид у меня был довольно нелепый – полудевка, полудед (Starobinec).

W finale historii, kiedy opuszczonemu przez ludzi duszkowi nie zostaje nic innego, jak tylko pogodzić się z nieuchronnością przemijania, odzyskuje on własny wygląd („на моем лице теперь появилась славная седая пороть. [...] Я обзавел наконец собственной внешностью – и я знал почему. Во мне не осталось любви. Совсем не осталось”), który jednoznacznie zapowiada jego odejście w niebyt (Starobinec 95).

Opowiedziana przez Starobiniec historia niewątpliwie ma wydźwięk dydaktyczny, albowiem przede wszystkim dotyka problemu sfery zachowań społecznych w kontekście metamorfozy psychiki człowieka. Z tego względu zasady systemu ustrojowego ludzkiego świata są tu wyeksponowane pośrednio, poprzez zmianę ludzkiej hierarchii wartości. Autorka podkreśla, że o ile wcześniej, nawet w komunizmie, duchowość i tradycja były istotne (i były przemycane choćby w prozie wiejskiej), to w społeczności postkomunistycznej, wyraźnie konsumpcyjnej straciły jakiegokolwiek znaczenie. Stąd strategia ekspozycji społecznej erozji opiera się na odwołaniu do pierwotnego lęku przed nieznanym, obcym, innym, nadnaturalnym. Starobiniec powraca do prawie literalnego rozumienia pojęcia „strefa śmierci” i świadomie odwraca proporcje – „nieczysty” Domowik staje się wyrzutem sumienia współczesności.

Jeszcze inaczej elementy mitologii słowiańskiej wykorzystuje Ilja Bojaszow w powieści *Wędrówka Murriego* (*Путь Мурри*, 2007). Jest to utwór,

<sup>8</sup> Jak pisze Małgorzata Piotrowska, „w kulturze ludowej dziecko jest uważane za istotę przybyłą z zaświatów, w związku z tym zachowało ono swoisty rodzaj wiedzy niedostępnej osobom dorosłym, zdolność orbitowania między światami i wpływ na sferę pozaziemską”. M. Piotrowska, „Świat dziecka w horrorze Stephena Kinga”. *Literatura i Kultura Popularna* X. Red. T. Żabski. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2002: 161.

który (mimo wyraźnie wyeksponowanego fantastycznego kostiumu) należy odczytywać przede wszystkim jako jawną krytykę militarystyki i konsumeryzmu postrzegane jako bezpośrednie przyczyny negatywnych zjawisk obecnych we współczesnym świecie. Akcja toczy się w 1992 roku w Jugosławii. Młody wiejski kot Murri, który z dnia na dzień traci dom i swoją rodzinę, postanawia ich odnaleźć, by przywrócić swój zaburzony porządek świata. Jego droga prowadzi praktycznie przez całą Europę, by zakończyć się szczęśliwie pod Goteborgiem.

Podstawa metody kreacji świata przedstawionego przypomina strukturę rzeczywistości w tekście Starobiniec – istoty fantastyczne istnieją, mają swój świat, który choć skorelowany jest z ludzkim, to mieszkańcy tego ostatniego nie zdają sobie sprawy z jego istnienia. Główny bohater – kot Murri jest zaprezentowany zgodnie z kanonem bajki jako zwierzę pograniczne, funkcjonujące na styku świata ludzkiego i fantastycznego. Zna mowę zwierząt i innych stworzeń fantastycznych (np. domowych duszków) oraz doskonale orientuje się w zasadach funkcjonowania ich świata (np. wie, czym domowikom grozi utrata domu i jego właścicieli).

Zarówno w opisie kota, jak i postaci fantastycznych autor niewiele (bądź wcale) miejsca poświęca ich charakterystyce zewnętrznej, przenosząc punkt ciężkości na kompetencje, funkcje oraz sposób funkcjonowania. Przykładowo, poza tym, że są bezkształtne i z wyglądu przypominają powietrzne bańki, niewiele wiadomo jak wyglądają Jugosłowiańskie domowiki czy inne zamieszkujące obejście duchy:

Мури, молодой наглый кот из боснийской деревушки [...] он по-своейски общался с множеством малых и больших духов, населявших его кусок земли, – от совсем крошечных, едва заметных, которые обитали в траве и на ветвях кустарника, ухитряясь даже на острейших стеблях осоки соорудить себе жилища из паутины, до духов пруда, вертких, словно водомерки, и духов огромного замшелого дуба возле дома. С обитающим в комнатах домовым – бесплотным прозрачным пузырем – отношения были вполне лояльными. Пузырь иногда даже позволял коту играть с собой (Boašov).

Analogiczna strategia dotyczy wszystkich pozostałych stworzeń fantastycznych. Ich charakterystyka sprowadza się do wybranych zewnętrznych cech wywoławczych oraz informacji o sposobie życia.

частенько встречал он в травах крошечных человечков с прозрачными крыльями, угорело носившихся от цветка к цветку. Местные нимфы, рощечка, надо сказать, тоже весьма небольшого, водили с ними хороводы. Кот не жаловал нахальных эльфов. [...] кроме людей и животных услужливые, меньше всего желающие ссориться духи окружали нашего кота, носились и трепетали в воздухе, дышали, шумели, плакали, пищали, разговаривали, жаловались и хохотали, а главное, со всех сторон приносили вести о том, что делается и у колодца, и возле пруда, и в коровнике, и в конюшне, где шумно хрюпали сеном и вздыхали две мохнатые толстобрюхие лошадки (Boašov).

Na tym tle najbardziej znacząca, bo uwypuklająca wojenny dramat ludności cywilnej zmuszonej porzucić swoje domy, jest postać Domowika – tu symbolu tradycji, trwałości rodziny i ciągłości pokoleniowej. Oto porzucony lub zapomniany domowy duch nie jest w stanie przeżyć samodzielnie i pozbawiony „właścicieli” umiera:

Домовой сидел на ступенях чудом оставшегося крыльца, вкохтал и был от ужаса. Пузырь был обречен, ибо домовые подобного почтенного возраста не покидают своих гнёзд и, как правило, умирают вместе с ними. Так что, будучи ещё вчера колыхающимся от довольства, домовой на глазах наполнялся мёртвой зеленью (Boâšov).

W utworze Bojaszowa pojawiają się także opisy duchów innych, niż słowiańska mitologii czy religii, ale z racji swojej czysto funkcjonalnej roli ich wizerunki służą wyłącznie uwypukleniu wybranych kompetencji. Chodzi tu głównie o wszelkiego rodzaju duchy związane ze śmiercią – anioły różnych religii, diabły czy demony wojny – skrzydlate „sukinsyny wojny”, jak ich określa autor, z zakończonymi ostrymi szponami łapami:

то здесь, то там устремлялись вверх души разорванных и расстрелянных. Если человек оказывался христианином, ангелы тотчас подхватывали дымящуюся синеватым дымком душу и, поддерживая её, уносились с нею за облака. Погибших мусульман встречали не менее ослепительные пери. В отличие от серьёзных сосредоточенных ангелов эти девицы легкомысленно щебетали. Тем не менее они легко управлялись с каждой трепетной душой, тут же взвешивая её на узких девичьих ладонях. Всё было строго разграничено. Пери поднимались к небесам с восточной стороны, там, где нежилась заря. Ангелы, забирающие православных и католиков, предпочитали запад. Таким образом, в небе тоже кипела работа. Оставалось добавить к этому зрелищу летающих целыми стаями демонов, их боевой гомон, скрежет и щёлканье крыльев (Boâšov).

Niezależnie od rodowodu poszczególnych stworzeń fantastycznych, autor świadomie nie wnika głęboko w meandry religijne (jak choćby w przypadku aniołów Peri, których wyobrażenia i zachowanie odpowiadają ogólnemu, utrwalonemu w Koranie wyobrażeniu o Raju<sup>9</sup>), pod-

<sup>9</sup> Jak pisze Zbigniew Żygulski,

Raj muzułmański miał być miejscem wiecznego przebywania zbawionych, wiernych wyznawców nowej doktryny, przeciwstawiony Piekłu, niezbyt od Raju odległemu, jakie przeznaczone było dla potępionych – niewiernych. W tradycji hebrajskiej, a także chaldejskiej, Raj był zawsze ogrodem warzywnym i kwietnym, zasadzonym drzewami, ale rozumianym też jako środek świata, serce ostatecznej rzeczywistości, w którym osiągalny jest stan boskości.

Z. Żygulski. *Obraz Raju w sztuce islamu*. Web. 10.10.2019. [https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/3447/1/Zygulski\\_Obraz\\_Raju\\_w\\_sztuce\\_islamu\\_1986.pdf](https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/3447/1/Zygulski_Obraz_Raju_w_sztuce_islamu_1986.pdf).

porządkując ich obrazy ekspozycji (z wyraźnie pacyfistycznej pozycji) absurdu wojny.

Zastosowana przez autora optyka widzenia pozornie tylko zbliżona jest do perspektywy wybranej przez Starobiniec. Bojaszow, co prawda, także wprowadza „dwuświat”, ale świadomie rezygnuje z gotyckiej dwuprzestrzeni generującej lęk i przerażenie. Całkowity brak punktów wspólnych pomiędzy światem fantastycznym i ludzkim powoduje, że ten pierwszy jest postrzegany jako egzotyczny, ale bezpieczny i w pewien sposób nawet naturalny.

Reasumując, w przypadku Łukina mamy do czynienia z fantastyką socjologiczną, ukierunkowaną na diagnozę konkretnych struktur i układów panujących w ustroju postkomunistycznym oraz kształtu postępującej globalizacji. Jako, że istotnym wyznacznikiem poetyki autora w procesie diagnozowania otaczającej rzeczywistości jest satyra i groteska, jego powieść można wpisać w nurt wcześniej reprezentowany przez Braci Strugackich oraz Kira Bułyczowa. Z tej przyczyny autor tworzy świat w pełni realistyczny, w którym elementy sfery baśniowej, charakteryzującej się „dziwnością i obcością” (Tolkien 50) są płynnie wplecione w obraz ludzkiej rzeczywistości i stanowią integralną część tzw. wtórnego świata tekstu, który mimo, że jest niewiarygodny, „wydaje się rządzić tymi samymi prawami przyczynowości, które czytelnik obserwuje na co dzień” (Majkowski 49). Pisarz zachowuje przy tym dość sporą dbałość (biorąc pod uwagę satyryczną wymowę ideową utworu) o szczegóły dotyczące obrazów zaczerpniętych ze słowiańskiej mitologii oraz postaci fantastycznych. Jest to zarazem forma ubarwienia opowiadanej historii, jak i wymowna ilustracja jego osobistego spojrzenia na funkcję i znaczenie fantastyki w jego utworach. Jak wspomina Borys Zawgorodnyj, Łukin otwarcie przyznaje, że granica między rzeczywistością a wymysłem dawno już się zatarła, ponieważ życie w Rosji bywa tak niezwykle, że wystarczy je tylko rejestrować (Majkowski 49).

W hybrydycznym z gatunkowego punktu widzenia opowiadaniu (połączenie kroniki rodzinnej z powieścią gotycką) Starobiniec kreuje swój obraz świata, wychodząc z założenia, że baśń jest tzw. zwierciadłem politowania, które odbija człowieka. Stąd jej wizja opiera się na równoległości funkcjonowania świata ludzi i stworzeń bajkowych w oparciu o chwyt gotyckiej dwuprzestrzeni. Wierność tradycji w odtwarzaniu postaci fantastycznych (zwłaszcza metamorfozy ciała tytułowego domowika) jest bezpośrednio związana z wymową ideową utworu – „przypisany do ludzi” skrzat odbija nie tylko ich zewnętrzne oblicza, ale przede wszystkim charaktery, a jego losy zaświadczały dobitnie o degradacji współczesnego społeczeństwa rosyjskiego i przepowiadają jego nieuchronny rozpad. Jak pisze Olga Lebieduszkina, „Мрачноватые

истории Старобинец почти никогда не заканчиваются хепши-эндом, зато часто несут в себе особое, тревожное чувство отечественной современности” (Lebeduškina).

Podobnie jak Starobiniec, także Bojaszow kwalifikuje domowe duchy jako tę część natury, która odchodzi w przeszłość z winy ludzi, ale (zgodnie, zresztą, z podtytułem utworu – повесть-притча) ponieważ jest ukierunkowany raczej na dydaktyzm jego opowieść kończy się szczęśliwie. Głównym celem autora jest, co podkreśla on już w inicjalnym fragmencie opowieści, uświadomienie człowiekowi faktu bycia częścią wspólnoty (nie tylko w obrębie własnego gatunku), w której każdy powinien odnaleźć własną drogę. Z tego względu dbałość o szczegóły w procesie prezentacji świata fantastycznego jest zbędna i może (jako wyraźnie podporządkowana wymowie ideowej utworu) być sprowadzona do hasłowego zasygnalizowania jego poszczególnych najbardziej charakterystycznych i najłatwiej odczytywalnych dla odbiorcy elementów.

W zaprezentowanych utworach obserwujemy zatem trzy różne schematy podejścia do sposobu ekspozycji i wykorzystania elementów słowiańskiej mitologii w procesie tworzenia świata przedstawionego spełniającego funkcję pretekstową. Łukin płynnie wpisuje się w linię satyry zaangażowanej wytyczoną choćby przez Kira Bułyczowa, Starobiniec nawiązuje wyraźnie do tradycji gotyckiej oraz współczesnych klasyków grozy (zwłaszcza Stephena Kinga), Bojaszow zaś włącza się do grupy autorów dryfujących w kierunku mityczno-ewangeliczno-baśniowym (jak choćby Swietłana Wasilienko ze swoją powieścią *Глупtaska* (Дурочка, 1998)). Wspólną cechą omówionych utworów jest obecność w nich obrazów wszelkiego rodzaju pogańskich „nieczystych”, co (jak słusznie zauważa Olga Lebioduszkina) przy zachowaniu funkcji dydaktycznej i prognostycznej, jest dowodem na nieprzemijającą żywotność tradycyjnych motywów gotyckich we współczesnej prozie rosyjskiej<sup>10</sup>, jak również stabilnej pozycji mitologii słowiańskiej jako jednej z inspiracji współczesnych pisarzy rosyjskich.

## Bibliografia

- Воаšов И'а. *Put' Muri*. Sankt-Peterburg: Limbus Press, Izdatel'stvo K. Tublina, 2007. [Бояшов Илья. *Путь Мури*. Санкт-Петербург: Лимбус Пресс, Издательство К. Тублина, 2007]. Web. 10.10.2019. <https://profilib.com/chtenie/20714/ilya-boyashov-put-muri.php>>.
- Gieysztor Aleksander. *Mitologia Słowian*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2006.

<sup>10</sup> Ibidem. Web. 10.10.2019. <https://magazines.gorky.media/druzhba/2008/11/nashanovaya-gotika.html>

- Kaplan Vitalij. „Zaglänem za stenku. Topografiã sovremennoj russkoj fantastiki”, *Novyj Mir* 9 (2001). [Каплан Виталий. „Заглянем за стенку. Топография современной русской фантастики”. *Новый мир* 9 (2001)]. Web. 10.10.2019. <[http://magazines.russ.ru/novy\\_i\\_mi/2001/9/kaplan-pr.html](http://magazines.russ.ru/novy_i_mi/2001/9/kaplan-pr.html)>.
- King Stephen. *Dance macabre*. Przeł. P. Braiter, P. Ziemkiewicz. Warszawa: Prószyński i S-ka, 1995.
- Kurčatova Nataliã. *Anna Starobinec: „Fantastika – samaã udobnaã upakovka”*. [Курчатова Наталья. Анна Старобинец: „Фантастика – самая удобная упаковка”]. Web. 29.08.2019. <<http://izvestia.ru/news/554270>>.
- Lebeduškina Ol'ga. *Naša novaã gotika. O čudesah i užasah vsovremennoj proze*. [Лебедушкина Ольга. *Наша новая готика. О чудесах и ужасах в современной прозе*]. Web. 10.10.2019 <<https://magazines.gorky.media/druzhba/2008/11/nasha-novaya-gotika.html>>.
- Lukin Evgenij. *Alaã aura protopartorga. Turbofëntezi*. [Лукин Евгений. *Алая аура протопарторга. Турбофэнтези*]. Web. 10.10.2019. <<http://fan.lib.ru/l/lukin/partorg.shtml>>.
- Majkowski Tomasz. *W cieniu białego drzewa. Powieść fantasy w XX wieku*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013.
- Piotrowska Małgorzata. „Świat dziecka w horrorze Stephena Kinga”. *Literatura i Kultura Popularna* X. Red. T. Żabski. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2002: 145–172.
- Pustovaã Valeriã. „Svãto i tat'. Sovremennaã proza mežduskazkoj i mifom”, *Novyj Mir* 3 (2009). [Пустовая Валерия. „Свято и тать. Современная проза между сказкой и мифом”, *Новый мир* 3 (2009)]. Web. 10.10.2019. [https://magazines.gorky.media/novy\\_i\\_mir/2009/3/svyato-i-tat.html](https://magazines.gorky.media/novy_i_mir/2009/3/svyato-i-tat.html)>.
- Starobinec Anna. *Rezkoe pohlodanie. Zimnãã kniga*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Amfora, 2008. [Старобинец Анна. *Резкое похолодание. Зимняя книга*. Санкт-Петербург: Издательство: Амфора, 2008].
- Tolkien John Ronald Reuel. *Drzewo i liść*. Przeł. J. Kokot, M. Obarski, K. Sokołowski. Poznań: Zysk i S-ka, 1994: 50.
- Trocha Bogdan. *Spekulacyjna i diagnostyczna funkcja słowiańskiej fantastyki w perspektywie własnej tradycji*. Web. 10.10.2019. <http://knjizevnaistorija.rs/editions/160/trocha.pdf>.
- Zavgorodnij Boris. *Evgenij Lukin. Biografiã*. [Завгородний Борис. *Евгений Лукин. Биография*]. Web. 10.10.2019. <<http://www.rusf.ru/lukin/biogr.htm>>.
- Zieniewicz Beata. *Fantasy słowiańska: Perun zamiast elfów i krasnoludów*. Web. 10.10.2019. <[http://polish.ruvr.ru/2013\\_10\\_22/Fantasy-slowianska-Perun-zamiast-elfow-i-krasnoludow/](http://polish.ruvr.ru/2013_10_22/Fantasy-slowianska-Perun-zamiast-elfow-i-krasnoludow/)>.
- Zywert Aleksandra. „Folklor w prozie Anny Starobiniec”. *Współczesne badania nad folklorem i literaturą rosyjską: 30 lat toruńskiej rusycystyki*. Red. B. Żejmo i I. Rzepnikowska. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2017: 189–200.
- Żygulski Zdzisław. *Obraz Raju w sztuce islamu*. Web. 10.10.2019 <[https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/3447/1/Zygulski\\_Obraz\\_Raju\\_w\\_sztuce\\_islamu\\_1986.pdf](https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/3447/1/Zygulski_Obraz_Raju_w_sztuce_islamu_1986.pdf)>.

